**Сюрреализм**

Жаклин Шенье-Жандрон

Претензии человеческого слова на точность обеспечены тремя основными системами исключения и разграничения: прежде всего, сложной игрой запретов (здесь более всего развито табу на желание), затем, разграничением разума и безумия и, наконец, волей к истине.

«Нам хорошо известно, что говорить можно не все, говорить можно не обо всем и не при любых обстоятельствах и, наконец, что не всякому можно говорить о чем угодно. Табу на объект, ритуал обстоятельств привилегированное или исключительное право говорящего субъекта — здесь мы имеем дело с действием трех типов запретов, которые пересекаются, усиливают друг друга или компенсируют, образуя сложную решетку, которая непрерывно изменяется»4. Эти запреты и в самом деле буквально обступают высказывание со всех сторон. К ним добавляется также обязанность говорить лишь с подачи разума, держаться кодифицированного модуса «не-безумия». Если в Европе до XIX века в словах безумцев и различали проблески скрытой истины или провидческие откровения, то лишь для того, чтобы, отрицая саму инаковость этого высказывания, немедленно вернуть его в поле разума. Более того, как показывает Мишель Фуко, само противопоставление истинного и ложного узаконивает своего рода диктат истины, облеченный немалой властью. Конечно, «если расположиться на уровне высказывания, внутри какого-либо дискурса, то разделение между истинным и ложным не окажется ни произвольным, ни подверженным изменениям, ни связанным с какими бы то ни было институциями, ни насильственным». Существует непреложная воля к истине, в зависимости от исторического момента принимавшая на Западе самые разные формы, и она пытается оказывать на остальные типы дискурса — например, литературное творчество — или другие способы выражения «своего рода давление и что-то вроде принудительного действия»5. Достаточно вспомнить о непременном соотнесении западного искусства и литературы с требованием правдоподобия вплоть до эпохи натурализма—и даже позже, — чтобы осознать всю подспудную мощь этого принуждения.

С момента своего зарождения во Франции в 1919 г. сюрреализм решительно восстает против подобных разграничений. Видеть подлинную суть этих лабиринтов с особой проницательностью и силой ему помогают характерные для тех послевоенных лет безысходность и уверенность в бессмысленности существования. Оставив позади излом варварской бойни, а в настоящем провидя слишком уж быстро успокоившееся сознание новой Европы — смыкающееся и замыкающееся в себе самом, — сюрреализм порождает настоящую стихию глобального протеста и сплетает сеть принципиально иных отличий. Если попытаться в самых общих чертах определить глобальный проект сюрреализма, то он заключается в том, чтобы сплавить желание с дискурсом человека, а эрос — с его жизнью (причем не только и не столько на уровне описания), уничтожить само понятие неподобающего или непристойного, заставить подсознание человека заговорить в полный голос и выявить разного рода патологии языка, а поиски правдоподобия в искусстве заменить чудесной игрой воображения, провозгласив его основным движителем человеческого духа. Именно здесь и берет начало феномен жизни-как-поэзии — жизни, где бьет ключом невероятное, необыкновенное и неописуемое, где соответствие реальности не почитается более безусловным эталоном и где истину не ищешь, но живешь каждый день — опровергая посредственную обыденность, располагаясь в стороне от тех рельсов, что пролагает для тебя вездесущее общество.

Этот сдвиг в системе моральных и интеллектуальных ценностей, на которых покоилось многовековое здание европейской культуры, был воспринят тогда — и нередко воспринимается до сих пор— как извращение или искажение самого смысла деятельности человека: иначе говоря, как антигуманизм.

Сюрреалистический проект во Франции — как стало видно со временем, его лучше определять отдельно от поэтических движений, возникавших в Европе в это же время — и в самом деле подменяет собой (однако при этом как бы одновременно и узаконивает) разного рода практики и поведенческие элементы, которые нельзя в полном смысле счесть новыми, но которые были изолированы или оттеснены на обочину публичной жизни или поэтического творчества. Сюрреализм, с одной стороны, стремится повернуть вспять этот процесс растворения маргинальных практик в толще общественного сознания, а с другой — объявляет себя полноправным преемником подавленных способов выражения. Так, склонность человека к насилию обычно нейтрализуется законами социального поведения, нормами буржуазного и капиталистического общества, однако при этом она проявляется косвенным образом, находя выход в вооруженных конфликтах: например, в общеевропейской резне 1914—1918 гг., которая во Франции, меж тем, именовалась не иначе, как «справедливая» война. Сюрреализм признает человеческую жестокость и ту ответственность, которую она налагает на человека, в форме безусловного бунта (именно в этом плане — общем и даже образном — следует воспринимать лозунг из «Второго манифеста сюрреализма»: «Ни для кого не секрет, что сюрреализм объявил своим принципом абсолютный бунт, безграничное неподчинение и узаконенную диверсию, полагаясь на одно лишь насилие. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы выйти на улицу с револьвером в руке и палить в толпу, покуда хватит сил»6). Однако важно также — и здесь нет противоречия — направить эту потенциально разрушительную энергию, до сих пор «сгоравшую впустую», на действие одновременно вдохновенное и согласованное: «Перед нами вновь во всей своей сложности встает проблема преобразования потенциала. Нередкое в наши дни неверие в практическую ценность воображения равносильно добровольному отказу от пользования электричеством в надежде ограничить брызжущую энергию горных потоков одним лишь бессмысленным сознанием прыгающего по камням каскада»7.

Точно так же на положении изгоев в общественной жизни Франции рубежа веков оказываются эротика и властное притяжение любви. Сюрреализм и здесь неустанно борется против царящего в обществе лицемерия, причем сразу на обоих фронтах. В 11-м номере «Сюрреалистической революции» (1928) появляются «Исследования в области сексуальности», чья почти клиническая точность требовала тогда немалой отваги — незадолго до этого Робер Деснос и его издатель Симон Кра были вынуждены предстать перед судом за «порнографические» пассажи текста «Свобода или любовь!» (1927). В свою очередь, признанию любви во всей ее тревожащей силе посвящен «Опрос о любви» на страницах все той же «Сюрреалистической революции» (№ 12, 1929) — тон неодолимой страсти уберегает здесь от ловушек идеализма. При этом в 60-е годы, оставаясь верным самому себе, Бретон именно в попытке сохранить повелительный хаос любви отказывает «сексуальному воспитанию» в способности освобождать человека (статья о Жан-Клоде Зильберманне (1964) в книге «Сюрреализм и живопись»).

На второй план оттеснена и практика автоматического письма, использование образов сна как трамплина для «вдохновения»: несмотря на то, что эти силы питали немало важнейших произведений (начиная с Уолпола в том, что касается сна, и до Малларме с его навязчивой звукописью Флексия мертва), в открытую никто не решался систематически использовать их наравне с прочими творческими приемами. И, наконец, завесой тайны общество XX века окутывает разного рода магические практики, которые сюрреалистическая группа будет, напротив, постоянно обнажать.

Таким образом, сюрреализм, отвергая все те упомянутые нами разделения западной культуры, на которых основывалось высказывание со времени промышленной революции и до XIX века — вплоть до разграничения истинного и ложного, — предстает самым настоящим механизмом воссоединения. Подобный процесс присвоения и обобщения феноменов забытых или маргинальных предполагает возвращение на передний план способности, до сих пор остававшейся в общественной жизни, а также в литературной и философской традиции на вторых ролях — я имею в виду воображение. В платоновской философии человек уподоблялся повозке, которой правит разум, а вперед влечет воля, в то время как воображение, точно дышловая лошадь, тянет в сторону. Но уже французская «классическая» и рационалистическая философия, пусть и указывая на безграничность воли и ее главенство в определении свободы человека, все больше приближает воображение к жизни, одушевленности, живости и теплу, подготовляя, таким образом, почву для «признания примата воображения, что станет возможным, когда жизнь перестанет считаться чем-то второстепенным, а, напротив, подобно всякой неразложимой энергии, обретет все признаки первичного»8. В придании воображению функции познания во многом заключена суть романтической революции (к продолжателям которой, безусловно, причисляли себя в этом вопросе сюрреалисты). Следует лишь оговориться, что романтики вдохновлялись философией бытия, в котором воображение только и может обрести потерянный рай былого господства. Имплицитная же философия французских сюрреалистов, действуя не на уровне сущности, а на уровне существования — не бытия, но существа, — придает воображению главенствующую роль, однако не просто в опознании скрытого ныне былого, а в осуществлении его собственных невиданных доселе форм. Поэтическое воображение уже по определению становится практикой: игра слов обязана перейти в предмет (Дюшан), пригрезившиеся очертания должны воплотиться в нечто осязаемое (Бретон, «Введение, в рассуждение о неполноте реальности»).

Являясь механизмом воссоединения, сюрреализм в том же самом процессе — или, если угодно, другой его плоскости — выступает и как механизм отрицания. Он отрицает все то, что подразумевается разделениями и запретами, на чем основывается упорядочение культуры большинства: раз и навсегда заданные иерархии, жесткие коды (не только социальные, но и стилистические, языковые и даже логические). Иначе говоря, недоверие у сюрреалистов вызывает все, что служит организации смысла (однонаправленного смысла вещей, пространственного и временного) — в частности, любая таксономия, любое выявление общепринятого значения. Соответственно, здесь вырисовывается целый ряд смысловых игр: например, попытаться «подловить» смысл времени, пространства или языка в момент его зарождения — в некоем подобии праместа, по определению наполненного мифическим содержанием. Этой задаче отвечает практика автоматического письма или рисунка: «сотворение вселенной слов [или образов, добавим от себя], в которой наша привычная система практических и утилитарных представлений оказалась бы полностью сбита с толку»9. Следует ли в данном случае сначала отвергнуть готовые смысловые значения — или же создать условия для явления нового смысла? Оба эти намерения реализуются здесь одновременно, и одно является обратной стороной другого. Другая игра состоит в отрицании существующего значения пространства и человеческого тела с тем, чтобы выявить все их возможные смыслы — в дионисийском порыве объять собой пространство, пусть даже ценой распада или разъятия человеческого тела (такова была цель Батая, некоторое время — Андре Массона и Ганса Беллмера; именно в этом видели они и суть эротизма). Отсутствие заданного «смысла» можно усмотреть также в попытках отождествления внутреннего и внешнего, а также в демонстрации поливалентности знаков: по сути, это означает, что «смысл» может быть прозрачным, а предметы и знаки

идентичны своим противоположностям. В этом направлении работал Марсель Дюшан (его «фиговый листок женского рода» — это отпечаток, «негатив» венских половых губ; таким образом, сокрытие мужского полового органа, в чем состоит предназначение фигового листка в классической скульптуре, и обнажение женского органа суть одно и то же) или, в области знаков и букв, Робер Деснос. Добавим к этому и использование сюрреализмом изнанки культурных контекстов — на ум приходят не только «152 пословицы на потребу дня» Элюара и Пере, но и обращение мифов. Например, в «Замке Арголь» Жюльен Грак превращает миф о Спасителе в миф о двуликом посреднике: он уже не только Спаситель, но одновременно и искуситель.

Таким образом, мы имеем дело с глобальным проектом дереализации — неудивительно, что, осуждая сюрреализм в 1947 г., Жан-Поль Сартр уподобляет сюрреалистическую философию (вечной) традиции скептицизма, в особенности выделяя те ее элементы, которые кажутся ему идеалистическими (по словам Сартра, сюрреалисты стремятся — прежде всего в практике автоматического письма — к уничтожению личной ответственности, а символическое упразднение ими «знаковых объектов» направлено на разложение объективности мира).

На это стоит возразить, что такому идеализму, и в самом деле распространяющемуся с угрожающей быстротой, сюрреализм неизменно противопоставляет своего рода двойную броню: политическое действие — о его постоянно вспыхивающих искрах мы будем подробно говорить в исторической главе нашей книги — и, в рамках практической (этической или художественной) деятельности, стремление вынести на поверхность иной смысл, который одни находят в удовольствии (или посредством удовольствия), а другие — в поиске проективного желания («объективный случай»). То есть, с одной стороны, мы видим наслаждение, в котором тело обретает свой смысл, а чувственность— присущую ей среду; с другой — новую этику, этику желания, в которой время получает отныне непреложную направленность.

Однако то грандиозное опровержение запретов, которым отмечен сюрреализм, становится также игрой смещения. Попытка разорвать причастность слова и поведенческих тактик человека к системам запрета и власти оборачивается безграничным доверием к «чистому» желанию, «абсолютному» бунту, власти не общества, но слова. Однако мы, с одной стороны, сталкиваемся здесь с терминами почти мифическими (если желание, то «чистое», а бунт— «абсолютный»), действующими то как предел заведомо безуспешного поиска, то как его полностью фиктивные посылки. С другой — и прежде всего в том, что касается порядка речи, — правом слова, изначально предназначавшимся сюрреалистами для всех и выступавшим для них залогом поистине безграничной власти («Тайны магического искусства сюрреализма» в первом «Манифесте»), воспользовались лишь немногие. Что это— необходимость эксперимента или смещение запретов? Скорее, амбивалентность, неизбежно присущая сюрреализму, сумевшему в конечном итоге укрепить исключительное право говорящего субъекта в группе, которая сама по себе обладала привилегией на высказывание. В сущности, сюрреализм наполнил новым содержанием феномен группы, выстроенной вокруг доминирующей личности, превратив ее в поле исключительного проявления «чуда». Сюрреалистическое созвездие избранных воспроизводит в своих ритуалах посвящения, исключения или воссоединения характерные черты микрообщества, управляемого магической идеей: «Группа никогда не принимает форму открытого сообщества, где велик риск неограниченного распространения идей: напротив, Бретон, скорее всего, изначально вдохновлялся принципом закрытого и отъединенного порядка, исключительного товарищества, фаланстера, замкнутого в бог знает каких магических стенах (мы уже близки к крайне важному образу "замка")»10. Принадлежность группе, этому Випа, о котором говорит Жюль Моннеро, — месту, где обостряются чувства, где расцветают творческие дарования, — является основным условием существования французского сюрреализма. Поэтому сюрреалистическое высказывание и становится иногда коллективным, безличным, не опираясь более на власть говорящего субъекта — на смену ей приходит власть самой группы.

Является ли такое смещение «разделений» и расхождений вовнутрь самой сюрреалистической группы порочным следствием проповедуемого освобождения или, наоборот, его непременным условием? Сюрреализм, разумеется, остановился бы на втором варианте. Было бы, впрочем, неверным видеть в таком смещении параллель к описанным разделениям или воспринимать те внутригрупповые запреты, о которых пойдет речь в дальнейшем, как зеркальное отражение общественных запретов, упомянутых ранее. Запреты, связанные с повседневным существованием и функционированием группы, носят искусственный и эксплицитный характер; те же, о которых говорил Мишель Фуко — а они приобретают поистине вечное измерение, — имплицитны и, более того, постоянно вытесняются коллективным сознанием. Высказывание или поведение, отвергающие разделение как между безумием и разумом, так и между истиной и заблуждением, по определению содержат в себе сознание собственной относительности. Их пьянящая свобода, бесценный характер совершенных ими открытий ограничены признанием их непостоянства — а признание это, в свою очередь, во многом подкрепляется упорядочивающим и дающим чувство уверенности комплексом иных разделений.

Помимо собственно существования группы некоторые «ценности» сюрреализма ложатся в основу новых иерархий и новых различий: поисков эроса, поисков свободы (политической и социальной), поисков поэзии. Однако функционируют здесь эти «ценности» иначе, нежели в морали запрета. Целью в данном случае становится воссоздание предельно точно заданного мира путем неустанного нарушения существующих границ. Например, для Мишеля Лейриса воссоздание священного возможно лишь посредством нарушения табу, «предела, за которым вещи, освобождаясь от недифференцированной и аморфной природы мирского, становятся правым или левым, черным или белым»11. В то же время Бретон, осуждая иудео-христианскую религию, «бездвижную и обездвиживающую», безоговорочно поддерживает предложение Франсиса Понжа: «Возможно, нам следовало бы научиться уничтожать ценности в тот самый момент, когда мы их обретаем»12. Иначе говоря, та или иная ценность (поэтическая и практическая) проявляется в самый момент ее разрушения.

Таким образом, следует воздержаться от чересчур упрощенного восприятия сюрреализма как ниспровергательства (это представление обыгрывает Пьер де Массо в своей книге памяти Бретона: Бретон-осениспровергатель) — этакого «чистого» движения, лишенного всякой жалости к тому, что оно отвергает. Но упрощением является и нередкое в критике 60-х годов изображение сюрреалистической группы сборищем упрямых, чуть ли не выживших из ума идеалистов, готовых принять на ура любые нарушения всего на свете, — или, со слов тоскующих по вольности Дада, горделивой цитаделью авторитарной морали с первосвященником Бретоном во главе. С точки зрения одних, маргиналы сюрреализма (для них, как, впрочем, и для меня, это слово лишено какого-либо уничижительного оттенка), или, как их иногда называют, «попутчики» — Жорж Батай или Антонен Арто, должны занять подобающее им место в сердце того великого приключения, каким была история авангарда, приключения, которое они прожили с куда большим революционным пылом. Для других, бретоновское лицемерие должно быть наконец развенчано, а зерна истины отделены от плевел фальшивого позерства. Критическая дистанция позволяет нам сегодня сопоставить эти устремления друг с другом, не обязательно отдавая кому-либо предпочтение, и прочертить линии внутренних и внешних разделений в группе Бретона, вдумчиво прослеживая возможные различия, но не пытаясь втиснуть их в рамки заранее заданных схем.

В глазах самих сюрреалистов, их движение неизменно отсылало как бы за пределы их собственного опыта, так что, с одной стороны, они оказывались рядом с великими предшественниками, а с другой — следовали некоему общему замыслу, который шире отдельных достижений каждого. Все свидетельствует о том, что существует определенная сюрреалистическая идея, дух сюрреализма, требования которого непреложны. И внешне загадочная фраза: «Что же до системы, по которой я пытаюсь жить, к которой постепенно привыкаю, — сюрреализма.,.»13, и категоричная формула: «Даже если не останется никого из тех, кто первым связал с сюрреализмом свою надежду что-либо значить в этом мире и свою страсть к истине, сюрреализм пребудет и тогда»14, и каламбур из 12-го номера «Сюрреалистической революции»: «Тысячелетие сюрреализма (929 г., смерть Карла Простоватого)»15, — все выдает стремление сюрреализма соответствовать некоему внутреннему голосу, фундаментальную значимость которого следует постоянно раскрывать и уточнять, все ярче очерчивать средствами языка, испытывать реальным действием.

Вместе с тем, в попытке определить роль сюрреализма, в 20-е годы заметно отличавшуюся от той, какой она стала в 50-х, Бретон демонстрирует обостренное чувство исторической относительности 16. «Сюрреалистическую идею», ее системные проявления (задающие эмоциональный климат и диктующие выбор в тех или иных жизненных ситуациях) и различные видоизменения роли связывает сложная сеть взаимоотношений.

Сложность иного типа связана с задачей точно установить качественную природу сюрреализма: что это, философское учение? направление в психологии? литературно-художественное объединение? Жан-Луи Бедуэн отбрасывает в 1961 г. все эти варианты один за другим:

Если сюрреализм и следовал в философском плане за гегелевской диалектикой, признавал актуальность основных источников герметической философии в деле традиционного познания, а на отдельных этапах своего развития придерживался принципов, лежащих в основании ленинского марксизма, из этого никоим образом не следует, что его можно назвать философским учением, пусть и эклектичным.

Его нельзя отнести и к области психологии, хотя теории и открытия Фрейда значительным образом повлияли на выбор им своего дальнейшего пути.

Наконец, в еще меньшей степени сюрреализм является литературной или художественной школой [...] Он появился на свет из осознания того смехотворного удела, который уготован в этом мире человеку и его мыслям, и отказа с этим уделом смириться»17.

Таким образом, если сюрреализм и относит себя к философии, то речь идет здесь о философии «жизни», образе жизни и мысли, страстном желании жить и мыслить. Не приемля мир таким, какой он есть (поскольку «реальность», как правило, скрывает за собой привычку), сюрреализм стремится одновременно «преобразить мир» (Маркс) и «изменить жизнь» (Рембо)18 при помощи бунта— политического и поэтического. Отвергая априорную логику, сюрреализм призывает к освоению возможностей хаоса, который предлагает создать, руководствуясь бессознательными импульсами и главенством Оно. Наконец, он приглашает поверить реальность критерием «объективного случая», исследуя те знаки, которые, объективируя желания, задают наш жизненный проект. По тем же следам случая идет и воспевание любви — исключительной и неповторимой. Однако, верный своей амбивалентности, сюрреализм немедленно противопоставляет этому лирическому настрою юмор, «чувство театральной и безрадостной бесполезности всего», как определял его Жак

Ваше. Юмор становится еще одним проявлением духовного бунтарства, восстанием против смерти и несправедливости,. объединяющим в себе остальные его формы: «бунтом высшего порядка». Познание в сюрреализме, как отмечал Морис Надо, «обходится без разума, его место занимает действие». Сюрреализм определяет себя через то, что он ищет: возможное, которое вгрызается в невозможность. Людской осторожности нет конца, и Андре Бретон готов подписаться под следующими словами Сен-Поля Ру: «Иногда мне кажется, что мир человека соткан лишь из сказочного марева неясных знаков, робких проявлений недовольства, отдаленного сродства, не дождавшихся ответа загадок». Сюрреализм отнюдь не робок в проявлении своего недовольства, выбирая стезю открытой провокации; он неустанно добивается разрешения любых загадок, а сродство душ и волшебство повседневности отслеживает в их малейших проявлениях, включая в круг своего внимания. В стремлении прорваться за пределы возможного его не останавливают даже опасность и риск.

Прометеевская природа сюрреалистического проекта становится лучше видна в сравнении с другими движениями — такими, например, как романтизм, символизм и даже экспрессионизм, — которые, не ограничиваясь областью исключительно искусства или литературы, также в той или иной степени открыты, с одной стороны, окружающему миру, а с Другой — многообразию выразительных средств. И наоборот, мы не обнаружим ничего общего между сюрреализмом и движениями только лишь художественными (импрессионизм, неоимпрессионизм, фовизм и даже кубизм) или литературными (т.н. «новый роман»). Конечно, прослеживаются определенные переклички между техникой кубистов и некоторых художников, примкнувших или близких к сюррезлизму: например, Андре Массон в начале 20-х гг. демонстрирует поразительные примеры таких совпадений («Созвездия», 1925).

Историческая близость сюрреализма и «нового романа» тоже ощутима, хотя их глобальные устремления диаметрально противоположны («эти забавные романчики из мягкого блестящего металла, готовые отлиться во что угодно: уличный фонарь, керосиновую лампу или пуговицу с гетры», как писал Жюльен Грак 19) — Натали Саррот и Ален Роб-Грийе, несомненно, читали и перечитывали резкие нападки на роман в бретоновском «Манифесте», из которого они даже заимствуют некоторые доводы. Однако все эти сопоставления — плод размышлений критиков, к сюрреализму как таковому они отношения не имеют.

Неустанное обращение сюрреализма к выразительным средствам прошлого приобретает поистине прометеевский размах. Между тем, на их основе он вырабатывает свои собственные ценности — и сложившийся впоследствии образ вряд ли спутаешь с «истоками» сюрреализма при его рождении. К тому же, сюрреализм неизменно отличает воля к установлению различий: выделяя некоторых поэтов, писателей, художников и даже периоды цивилизации и философские течения, сюрреализм задним числом объявляет их «сюрреалистическими» — как бы признавая сходный образ чувств или одного наставника-вдохновителя. В «Манифесте» 1924 г. Бретон называет Джонатана Свифта сюрреалистом «в язвительности», а Шатобриана — сюрреалистом «в экзотике». Этим ретроспективным и почти театральным присвоением качества сюрреализм как бы охватывает ту или иную фигуру, вбирая ее в себя, — ничего подобного в европейских течениях романтизма или символизма мы не найдем. Сюрреализм утверждает себя как движение радикально новое — и в то же время обладающее сложной, разветвленной и практически безграничной генеалогией.

Выбор тех или иных имен, его мотивация в сюрреализме никогда не случайны — они диктуются проекцией тех или иных эстетических констант движения и неизменно присущей ему своеобразной философией сопричастности.

**Список литературы**

4 Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., Касталь, 1996. С. 51—52. — Прим. перев.)(3десь и далее, кроме особо оговоренных случаев, все примечания принадлежат автору).

5 Там же, с. 55, 57.

6 Breton A.. Second Manifeste du surréalisme, 1929 // Breton A. Manifestes du surréalisme. P., Pauvert, 1972, р. 135— далее цитаты из «Манифестов», за исключением оговоренных случаев, приводятся по этому изданию. Русский перевод «Второго манифеста» см. в кн.: Антология французского сюрреализма. М., ГИТИС, 1994. (Прим. перев.)

7 Breton A. Il y aura une fois//'Surréalisme au service de la Révolution, №1, июль 1930. Этот журнал далее будет обозначаться как Surréalisme ASDLR.

8 Starobinski J. Remarques sur l'histoire du concept de l'imagination II'Cahiers internationaux de symbolisme, №11, 1966, p. 23.

9 Naville P. Le Temps du surréel, t. I. P., Galilée, 1977, p. 135.

10 Gracq J. André Breton, quelques aspects de l'écrivain. P., Corti, 1948, p. 34.

11 Leiris M. Miroir de la tauromachie (1938), rééd. P,i Fata Morgana, 1981, p. 65.

12 Ponge F. Le Grand Recueil, t. 2, 1961, p. 293 (беседа между Пьером Реверди, Франсисом Понжем и Андре Бретоном).

13 Breton A. Préface à la reimpression du Manifeste (1929) // Manifestes du surréalisme, p. 10.

14 Breton A. Second Manifeste du surréalisme, ibid., p. 160.

15 La Révolution surréaliste, Nç 12, 1929, p. 76.

16 Breton A. Entretiens, 1952, rééd. P., Gallimard, 1969, p. 218: «Если во Франции в 20-е годы основной угрозой разуму было застывание, то сейчас [в 50-е] он стоит на грани распада».

17 Bédouin J.-L. Vingt ans de surréalisme. P., Denoël, 1961, p. 8—9.

18 Breton A. Discours au Congrès des écrivains, Position politique du surréalisme (Breton A. Manifestes..., p. 285).

19 Gracq J. Pourquoi la littérature respire mal, 1960 // Gracq J. Préférences. P., Corti, 1961, p. 75. См. также Audoin Ph. Nouvelle histoire de l'oeil ou le merveilleux préféré// La Brèche, N9 5, octobre 1963.