**Теория сюрреализма**

Андреев Л.Г.

Итак, история— это история необходимого приобщения бунтарей к социальной революции, история неизбежного поражения вольнонаемных идеологов «тотального отрицания» в их схватке с Историей, история превращения лозунгов «абсолютной свободы» в лозунги абсолютно троцкистские.

Сюрреалистическая теория, как и история сюрреализма, раскрывает его суть, характер его претензий. Теория раскрывает претензию сюрреализма на то, чтобы быть не только общественно-политическим движением, но чем-то, вроде философской школы, дающей новое представление о действительности. «Передвинуть границы так называемой реальности», — вот, согласно Бретону, главная задача сюрреализма.

«Мы ничего общего не имеем с литературой...».

Нет, сюрреалистам не до искусства, не до литературы: в эпоху кризиса, в эпоху, когда, как казалось сюрреалистам, даже разум скомпрометирован, даже действительность потеряла свой действительный характер, необходимо было прежде всего найти замену разуму, открыть новые средства познания, обнаружить подлинную реальность — «сверхреальность». То, что для дадаистов было предметом сенсационных деклараций, для сюрреалистов стало основой гносеологии, основой философской системы. Сюрреалисты не просто теоретизировали — они кажутся опутанными теоретизированием как липкой паут-иной, из которой нелегко выбраться к творчеству, к художественной практике.

Освобождение человека казалось сюрреалистам в первую очередь, а то и всецело делом освобождения сознания, высвобождения «духа». Сюрреалистическая философия сразу же отразила и выразила своеобразие сюрреалистической революции — как чисто духовно-индивидуалистической, расковывающей личность с помощью «reve», с помощью «сна, алкоголя, табака, эфи ра, опиума, кокаина, морфия».

Правда, сюрреализм попытался вырваться из плена индивидуализма, пытался найти способ воссоединения субъективного и объективного, личного и общественно, го. Сюрреалисты, повторяем, искали всеобъемлющую концепцию: для них и идеализм, и материализм были узки и однолинейны. Они хотели протянуть нити от самых глубин «я» к космосу и обратно, связать все и вся в один узел, найти «ключ», которым можно было бы отпереть вселенную, все ее помещения.

Что же получилось из этой дерзкой затеи?

Эссе Арагона — «Волна грез», или «Волна снов» — «Une vague de reves» — появилось осенью 1924 года Этот небольшой «этюд» можно считать фокусом, изначальным пунктом сюрреалистической теории. В нем зафиксировано то мгновение, когда человек становится сюрреалистом, то состояние, которое знаменует начало его освобождения — и одновременно начало философствования. Заметим, что у порога лежит в качестве обязательного и решающего звена полное, категорическое отключение от внешнего мира. Сюрреалистическое теоретизирование начинается тогда, когда удастся усыпить разум — тогда и набегает «волна грез».

«Временами я внезапно теряю нить своей жизни Эти моменты, когда все ускользает от меня, когда огромные трещины возникают в дворце вселенной, — я бы ради этих моментов пожертвовал всей моей жизнью Тогда я улавливаю во мне случайное, я улавливаю сразу же, каким образом я себя превосхожу: случайное это и есть я...».

Итак, открытие истины — это возвращение к «я», погружение в «я». Этот процесс знаменует у Арагона выключение «я» из сковавшей его косной, как казалось сюрреалистам, системы внешних ценностей — «родина, честь, религия, добро, трудно узнать себя среди эти бесчисленных вокабул». Расковавшееся «я» обнаружи вает, «что сущность вещей никоим образом не связан» с их реальностью, что есть иные, кроме реальных, связи» — обнаруживает «случай, иллюзию, фантастику грезу». Вот их-то Арагон «соединяет и согласовывав в одном понятии — сюрреальность». «Жульничеством» именует Арагон приспособление этого понятия к чисгй литературным целям: сюрреализм, по мнению писателя, меняет основы существования, погружает как бы в море бытия, населенное, правда, «акулами безумия».

Арагон рассказывает, как сюрреалисты, собираясь вместе, «открывали странные области себя самих», проникая в бессознательное и вызывая оттуда образы, которые «становились реальностью». «Они обретали характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций. Мы испытывали всю силу образов. Мы теряли власть над ними. Мы становились их владением, их обрамлением».

Сюрреализм для Арагона — автора «Волны грез» — . это особого рода деятельность, которая завершается обнаружением особого рода «внутренней материи» или «душевной материи» «matiere mentale). Эта «материя», с одной стороны, близка сновидениям, галлюцинациям, образам, рожденным душевными заболеваниями, с другой — отличается от мысли. Но Арагон, определяющий сюрреализм, признается, что понятие сюрреализма убегает, как горизонт от движущегося человека. Сюрреализм — «поглощение понятий», понятий реальности и ирреальности, сюрреализм — «общий горизонт религий, магий, поэзии, грезы, безумия, опьянения и жалкой жизни».

Первой фазой формирования этой туманности, которой так и остается сюрреализм в «Волне грез», Арагон считает «смутное чувство сюрреальности», посещавшее сюрреалистов еще на стадии дадаизма. Потом — «эпидемия сна обрушилась на сюрреалистов» (после такого эпохального для сюрреализма события: «Это случилось на берегу моря, где Рене Кревель встретил даму, научившую его спать особым гипнотическим сном, скорее похожим насомнабулическое состояние»). Так, к концу 1920 года «семь или восемь человек живут только этими мгновениями забвения... Они засыпают повсюду... В кафе, под шум голосов, при ярком свете, в толкотне, Робер Деснос не успеет закрыть глаза, как уже говорит..., и тотчас же возникает пророчество, тон магии, откровения, тон Революции, тон фанатика и апостола».

Это и есть сюрреализм — состояние, плодящее сюрреальность, начало всех начал. Тут и революция, тут и рождается философия, тут и поэзия. «Свобода начинается там, где это рождается чудесное». Все начинается, когда открыто это "чудесное".

«Произносимые грезы» (reves paries) — симуляция Или нет? Этот вопрос мы находим уже в «Волне гре » Арагона. Находим и ответ — какая разница? Разве «симулировать не значит мыслить?» «А то, что мысли -ся, то существует» (Et се qui est pense, est).

Конечно, трудно пройти мимо еретического предположения Арагона о том, что сюрреалистические грезы— симуляция. Это предположение нам важно заметить потому, что оно сразу же угочнило место Арагона среди теоретиков сюрреализма. Оно отделяет его в нашем восприятии от Бретона, не допускавшего ереси и принимавшего сюрреализм всерьез.

Впрочем в «Волне грез» и Арагон серьезен. Но он поэтичен. Для него «греза» — реальность, но реальность поэтическая, и такой же реальностью становится дитя «грезы» — сюрреализм. Повсюду грезы, мечты, сновидения — «грезы, грезы, грезы, на каждом шагу область грез расширяется», расширяется безгранично, уподобляясь на наших глазах не чему иному, как поэтической фантазии.

Становясь реальностью, сюрреализм для Арагона остается плодом грез — не больше того, созданием поэтической фантазии, «песнопением». Не удивительно, хотя и неожиданно, — Арагон не возлагает особых надежд на это создание. «Волна грез» завершается тоскливой нотой: «Я ничего не жду от мира, я не жду ничего от ничего... Великая бесцельность, пенящееся море, я твоя источенная скала. Вздымайся, вздымайся, дитя луны, о прилив: я тот, кто изнашивается, и пусть меня уносит ветер...».

Какое уныние у самых истоков сюрреализма, провозглашенного универсальным «ключом», действенным средством освобождения духа и орудием тотальной революции! Это уныние в еше большей степени отделяет Арагона от Бретона и служит комментарием к категорическому тону и самоуверенному теоретизированию автора первого манифеста сюрреализма. Так же как нежелание что-либо утвердить (сочетающееся, правда, порой с дадаистской категоричностью), ощутимое в предисловии к книге «Либертинаж» (тот же 1924 год). «Никакой литературный опыт не является окончательным», — писал Арагон. Все — лишь «вечное движение...». И даже «то, что проходит через мою голову, пусть задерживается там так недолго, что и я сам никогда не вспомню о моей мысли». И вновь унылый тон: «Будущее сегодня более темно для меня, чем когда-либо... Я знаю, что умирает, но я не верю, что нечто однажды возродится...».

И это было опубликовано в 1924 году, в год выхода первого «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона!

Бретон прежде всего определяет в «Манифесте» противников сюрреализма, определяет тоном прокурорским, выносящим приговор и не предполагающим даже возможности апелляции. Это — «реалистическая позиция», враждебная «всякому интеллектуальному и нравствен-ному порыву». Ее последствие — «обилие романов», стиль «простой информации» и «общие места» описаний. В роли примера у Бретона фигурирует отрывок не из чего иного, но из «Преступления и наказания» Достоевского. Бретону не нравится, что характер — всегда нечто «изготовленное», что писатели обуреваемы желанием «сводить неизвестное к известному, к классифицируемому».

Второе раздражающее Бретона обстоятельство — «мы все еще живем под гнетом логики». Бретон надеется, что «свои права вновь обретет воображение». И особые надежды возлагает Бретон на «открытия Фрейда». Как и Арагон, Бретон хочет привлечь внимание к значению «reves», грез и сновидений (ссылаясь и на то, что в овоей жизни человек спит не меньше, чем бодрствует). Нет никаких оснований, полагает Бретон, отказывать «грезам» в праве решать фундаментальные проблемы жизни. И далее следует основополагающий вывод Бретона: «Я верю в грядущее разрешение этих двух состояний, по видимости столь противоречащих друг другу, — греза и реальность, в некоей абсолютной реальности, в сюрреальности если можно так сказать».

Нацелившись на определенную позитивную задачу, пытаясь построить некую систему, обосновать ее и утвердить, сосредоточив свой пафос на этом утверждении, Бретон сразу же отделил себя от дадаизма с его тотальным нигилизмом.

На завоевание сюрреальноси Бретон отправляется, воспев «чудесное»: «Чудесное всегда прекрасно, любое чудесное прекрасно, лишь чудесное будет прекрасно». Только на «чудесное» надеется Бретон как на средство обновления романа. Отправляется он, вооружившись Фрейдизмом и приемами психоанализа: «Будучи поглощен в это время Фрейдом и освоив его методы, котор! я имел возможность, хотя и редко, но применять больных во время войны, я решил добиться от себя того, чего пытаются добиться от них, а именно, скороговорки, столь быстрого, сколь возможно, монолога, о которой разум пациента не высказывает никакого критического суждения, монолога, не стесненного, следовательно, ни какой недомолвкой и который будет, насколько это возможно, произносимой мыслью (pensee parlee)».

Понятие pensee pariee устанавливает теснейшею связь сюрреализма не только с фрейдизмом, но и с дадаизмом, категорически осудившим разум, а известной фразой Тцара — «мысль рождается во рту» — предварившим бретоновское понятие «произносимой мысли», мысли, возникающей при произнесении, в процессе говорения, мысли, которая не желает ничего общего иметь с разумом, с сознанием, с осознанием.

«В 1919 году мое внимание привлекли фразы..., которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными сознанию, но без того, чтобы было возможным обнаружить намеренное их предопределение... Я сначала ограничился тем, что их запомнил. Позже Супо и я решили намеренно вызвать в себе состояние, при котором они возникали. Для этого достаточно абстрагироваться от внешнего мира».

Так возникает понятие «автоматизма», занимающее ключевые позиции в бретоновской философии, в концепции сюрреалистического искусства. И в ставшем знаменитым определении сюрреализма в первом «Манифесте»: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение, или словесно, или письменно, или любым другим способом, реального функционирования мысли. Диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности...

Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, во всемогущество грез, в незаинтересованную игру мысли. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заменить их при решении главных проблем жизни».

Ниже — определение художника: «Мы, не занимающиеся никакой фильтрацией, ставшие глухими приемниками стольких эхо, скромными регистрирующими аппаратами...». И вызывающе Бретон «возвращает талант, нам предоставленный». Далее следуют «рецепты1» сюрреалистического творчества: «Приведите себя, насколько можете, в состояние наиболее пассивное, или воспринимающее. Абстрагируйтесь от вашего гения, ваших талантов и талантов всех прочих. Скажите себе, что литература — одна из самых печальных дорог, ко всему ведущих. Напишите быстро, без заранее намеченной темы, достаточно быстро, чтобы не сохранить в памяти и не пытаться перечитать. Первая фраза придет в совершенном одиночестве... Достаточно трудно высказаться по поводу следующей... Продолжайте, сколько вам нравится...».

Ко всем вышеприведенным «рецептам» возвращают нас некоторые из нынешних «антироманистов». Например, Н. Саррот, когда она прикладывает свои «тропизмы» к акту художественного творчества. Вот как выглядит это творчество в романе Саррот «Между жизнью и смертью» (1968). «В наиболее потаенных уголках нас что-то едва трепещет... Ждать, когда наметятся в густоте тины эти неуверенные продвижения, эти свертывания, до тех пор пока вновь нечто не высвободится...

Можно сказать, что там что-то вроде биения, некая пульсация... Это увеличивается, развертывается... Это имеет силу, нетронутую свежесть молодых побегов, первых трав, это растет все с той же сдержанной силой, проталкивая вперед слова...». Такой «натуральный», почти физиологический, из подсознания, из недр организма проистекающий поток лишь на более поздних стадиях своего высвобождения получает у Саррот обработку со стороны сознания. Но и тогда «не следует ни с кем считаться. Никакое мнение не должно учитываться. Ничье. Ни о чем... Пусть его забудут, это все, что он требует, пусть его оставят... Он здесь ни в ком не нуждается».

Еще более абстрактен, внесоциален, биологичен, основан на работе подсознания акт творчества в изображении представителя «молодежной» ветви «антиромана», т. е. группы «Тель кель», Ф. Соллерса. Вот как это получается в романе «Драма» (1965): «Внезапно сигнал Дан в недрах самой материи — торжественное мгновение, вынуждающее прислушаться эти головы-антенны, темные и послушные. Мгновение вибрации, в которое весь круг поляризируется... Они должны вновь достич и коснуться биологической точки, где происходят расходования, перемещения, потребления или переходы, где продолжение означает невозможность повторения, где они могут действовать в том, что их тела совершают и разрушают...».

На подсознание как на источник творчества писатели из группы «Тель кель» указывают и в своих манифестах В одном из интервью, например, Филипп Соллерс ссылался на то, что тело постоянно «говорит» в состоянии сна, в состоянии reve, и вот из этого-то языка следует создать роман, «обнаружить подсознание», «схватить пульсацию языка в его органической основе» («Arts», 1965, 10—16 mars).

В статье метра современного литературного структурализма Р. Барта о романе Соллерса «Драма», статье, которая играет роль манифеста структурализма, ключевое значение отводится не чему иному, как спонтанности, возвращению к «истинному» языку. Этот «истинный» язык по Барту — предшествующий сознанию, свободный от искажающих его подлинность значений, от стереотипов, возникающих якобы тогда, когда слово нечто обозначает.

Для Андре Стиля связь сюрреализма и этой группы современных писателей кажется очевидной Труды последних представляются ему «более систематизированным, рациональным, организованным» занятием тем же, что проделывали сюрреалисты с помощью «автоматического письма» («L'Hurnanite», 1970, 8 Janvier).

Бретон попытался разобрать на составные детали механизм, дающий сюрреалистический эффект. Он крайне рационалистичен, он действительно как бы видит некий механизм с отделяемыми и сочленяемыми частями — что странным образом сочетается с настойчивым утверждением грез, чудес, стихийности, бессознательности творчества. Особое значение в механизме сюрреалистического творчества занимает приводимое в. «Манифесте» рассуждение французского поэта Пьера Реверди об образе как результате «сближения двух реальностей, более или менее удаленных». Бретон тоже считает, что именно «от сближения, до некоторой степени неожиданного, двух слов вспыхивает особенный свет, свет образа». Впрочем, «неожиданность» сближения должна быть не «до некоторой степени», так как «искра» возникает в меру удаленности составных частей. Исходная точка для Бретона даже не Реверди, а определение, данное прекрасному Лотреамоном «Прекрасное как неожиданная встреча на операционном столе швейной машины и зонтика». А само их сближение — результат «сюрреалистической деятельности», оно не совершается сознательно, с какой-нибудь определенной целью. Разуму отводится в этом процессе роль третьестепенная, не творческая — он может лишь попытаться констатировать достигнутый эффект и убедиться в «высшей реальности» возникших образов.

Оценивая сюрреалистические образы, Бретон на самую высокую ступень ставит те, которым свойственна «самая высокая степень произвольности», которые трудно перевести на «обычный язык». Они «приводят разум в замешательство», но это и хорошо, полагает Бретон. Разум возвращается на стадию детства — а она, эта стадия, «приближает более всего к истинной жизни».

Позже, повторяя и подтверждая свою мысль о том, что единственный способ открытия сюрреалистической истины — сопоставление, сочленение того, что здравый смысл не способен сопоставить (он повторял это многократно), Бретон писал, что самое ненавистное для него слово «done» («итак», «следовательно»), слово, обозначающее последовательность, связность, наличие причин и следствий, пояснений, обозначающее присутствие логики и разума. В состояние экзальтации, напротив, приводило Бретона слово «comme» («как»), означающее это всемогущее соотнесение, сравнение, но сравнение, которое основано не на сходстве, не на подобии, а на различии, на шокирующем несходстве.

Почти одновременно с бретоновским был написан еще один манифест сюрреализма. Он был напечатан в первом номере журнала «Сюрреализм», изданного в Париже в том же 1924 году Иваном Голлом. «Реальность — основа всякого великого искусства», — писал Голл. «Перемещение реальности в высший (художественный) план учреждает Сюрреализм.. Самые прекрасные образы это те, что сближают удаленные элементы реальности наиболее прямым и наиболее быстрым образом. Образ стал самым ценным атрибутом современной поэзии». Близость манифесту Бретона бросается в глаза, но она кончается, как только Голл принимается за фрейдизм.

«Некоторые из бывших дадаистов... утверждают «всемс. гущество сна» и делают из Фрейда новую музу. Пуст доктор Фрейд пользуется снами, чтобы излечивать земные расстройства! Но применять его доктрину к поэтическому миру — назначит ли смешивать искусство психиатрию?».

Иван Голл накануне войны примыкал к берлинско группе экспрессионистов. В годы войны в Швейцари он сблизился с антивоенной эмиграцией, с Р. Ролланом. После войны переводил на немецкий язык русских поэтов (Блока, Маяковского и др.), французских писателей и писал свои «сюрдрамы»: «Мафусаил, или Вечный бюргер», «Тот-кто-не-умирает», «Страхование от самоубийства».

В 1919 году Голл написал «Письмо покойному поэту Аполлинеру», в котором слово «сюрреализм» звучит неоднократно как обозначение наследия только что скончавшегося поэта, наследия, высоко ценимого автором письма. Но само по себе это понятие в письме Голла туманно, расплывчато. «Лишь тот «счастливый музыкант», кто чувствует себя так тесно слитым с каждым маленьким человеком из своего народа, для которого каждая уличная встреча становится святым чудом, для которого самые незначащие встречи, лишь потому, что они существуют — имя, жест, заурядная речь прохожего, — достигают вечной ценности. Этому факту, доказанному веками поэзии, Горацием, Гансом Саксом, Шекспиром, Уитменом, Тагором — тому факту, что малейшее повседневное событие может высвободить глубочайшую мелодию, ты, Гийом, придал смысл теоретический и, вместе с тем, дал имя: сюрреализм...».

Видно, как окрасился в глазах Голла сюрреализм тонами свойственного ему, пацифисту, демократизма и сочувствия к людям. Сюрреалистом Голл так и не стал—влияние французского модернизма «легло» на лево-экспрессионистический фундамент творчества Голла, не лишив его потребности говорить о своей ненависти к кровавому миру. Утверждая, что «сюрреализм представляет собой сильнейшее отрицание реализма», он в самом этом отрицании реализма усматривал возможность «рассечения» реальности под углом зрения политической сатиры. «Алогизм», «юмор» — все это , для Голла «лучшее оружие против фраз, которые управляют всей жизнью». Так он писал в предисловии к драме «Мафусаил» (1919): «Алогическая драматургия имеет целью осмеять наши повседневные законы». Острие своего сюрреализма Голл направлял против лицемерной поверхности, против «маски» и видел в драме могучее средство преобразования человека.

Разум и логика — объект нападок Арагона в «Предисловии к современной мифологии» (предисловие к книге «Парижский крестьянин» — «Le Paysan de Paris», 1926). Правда, он не столь категоричен, как Бретон. Арагон, пожалуй, не столько ниспровергает разум, сколько теснит его, предоставляя место заблуждению, случаю, воображению и чувствам как способу открытия истины. «Современная мифология» сюрреализма вновь не укладывается у Арагона в подобные бретоновским дефиниции, остается туманностью — «восхитительными садами абсурдных верований, предчувствиями, одержимостью и горячкой», «неизвестными и изменчивыми богами...». «В песчаных замках как вы прекрасны, колонны из дыма!» — вот какое ненадежное сооружение мыслит себе Арагон.

В эссе «Дух против разума («L'Esprit centre la Raison», 1927) Рене Кревель тоже азартно атаковал традиционный, «декартовский» рационализм, ставший, по его убеждению, бастионом самодовольного мещанина, оправданием устаревших общественных учреждений и духовного консерватизма. Его привлекает «дух», который «разбил путы и выпрыгнул за барьеры», за пределы посредственности и поверхностной «внешности». Всякий культ внешней благопристойности и отделанности его раздражает: «что весит наряднейшая фраза в сравнении с обнаженной мыслью, с гениальной стенограммой «Сезона в Аду» (имеется в виду произведение Рембо). Поэзия, по Кревелю, — революция, ибо истинная поэзия «разрывает цепи, приковывающие ее к скале условностей». При этом Кревель разделывается с реализмом, ссылаясь на «Манифест» Бретона, a «esprit» в его представлениях «не согласуется с внешним миром и отказывается следовать за очертаниями объектов, за фактами».

Теория Кревеля в 20-е годы «вторична» по отношению к теории Бретона и Арагона; Кревель цитирует и того, и другого обильно, считая их мысли откровениями и ни с чем не сравнимыми открытиями, освобождающими, наконец, esprit, начинающими борьбу «духа» против «разума».

Необходимо заметить, что Бретон почти тотчас же после того, как были сформулированы положения об «автоматизме», написал следующее: «Вторжение элемента сознания подчиняло сюрреализм человеческой воле, литературной преднамеренности, и делало его использование все менее и менее плодотворным».

Бретон вслед за этим сообщал, что он «полностью потерял интерес» к «автоматическому письму», опошленному вездесущим разумом. Но к этому заявлению надо отнестись критически. Что предложил Бретон в его замену?— «Запись снов» (recits de reves). В дальнейшем будет показано, как в художественной практике сюрреалисты на самом деле были непоследовательны и сделали правилом измену сюрреалистическим догмам. Но сюрреализма нет и не может быть без этих догм. Изменяя догмам, сюрреалисты изменяли сюрреализму. Не случайно, а закономерно Бретон в финале своего пути скажет о своей преданности тому, с чего он начал, что показалось ему ключом к истине: «В 1919 году мое внимание привлекли фразы..., которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными для сознания...».

«Записи снов»? Что же, они были поисками выхода из сразу же наметившихся в теории и практике сюрреализма затруднений. Но они не противоречили «автоматизму» и не могли отменить его. Да и не пытались.

Поспешное заявление Бретона. о его разочаровании в «автоматическом письме» обнажило истину — сознательность сюрреалистического «автоматизма», неизбежную его преднамеренность.

«Быстрота письма должна была совершенно исключить подделку, не давая возможности автору задумать результат. Но вот и эта быстрота записи, хранительница подлинности текста, в свою очередь становится объектом выбора, столь важного, что он определяет смысл, природу того, что будет написано. Выбор, который позволяет автору предвосхитить неподдающееся контролю»(Champigny R. Pour une esthetique de 1'essai. Paris, 1967, p. 153.).

Бретон освятил своим авторитетом сознательные упражнения в сюрреалистическом «автоматизме». Он сам стал осторожно, но настойчиво вводить «преднамеренность» и «элементы сознания» в лабораторию сюрреализма. Так возникали нюансы, важные для Бретона: стараясь несколько ослабить путы «автоматического письма», Бретон позже с большей охотой настаивает на понятии «автоматизма», чем на понятии «автоматического письма». Важные для Бретона нюансы не делают эти понятия принципиально различными, просто понятие «автоматизма» не так сковано набором обязательных приемов, оно менее определенное, более широкое.

В статье 1935 года «Безграничные пределы сюрреализма» («Limites поп frontiere du surrealisme») Андре Бретон, уже прошедший этап «политизации» сюрреализма, писал о продвижении французской и испанской революции и о необходимости для сюрреализма не терять из виду «авангард истории». В этих целях он напомнил о верности диалектическому материализму, что не помешало ему далее размышлять об «отставке логического разума» и о торжестве фрейдизма, об «объективной случайности» — и об «автоматизме». Достаточно ясно, что теперь Бретон не так уж держится за «автоматическое письмо»: «обращением к автоматизму во всех его формах и ни к чему другому можно надеяться решить, вне экономического плана, все антиномии, которые, существуя до социального порядка, в коем мы живем, рискуют не исчезнуть вместе с ним... Это антиномии бодрствования и сна (реальности и сновидения), разума и безумия, объективного и субъективного..., жизни и смерти, наконец»( «La Nouvelle Revue fran^aise», 1937, 1 fevrier.).

Все антиномии решает «автоматизм». Вот она, коренная для теории Бретона и сюрреализма вообще формула. «Автоматизм» как всемогущий «ключ», связывающий личное с общественным, субъективное с объективным, жизнь с поэзией. На это и делал ставку сюрреализм.

Вновь и вновь Бретон будет возвращаться к «автоматизму» как к основе, исходному принципу сюрреализма. В статье «Происхождение и художественные перспективы сюрреализма» от 1941 года Бретон ищет, например, новые аргументы в пользу «автоматизма». И категорически заявляет: «Если автоматизм перестает проявляться, хотя бы подспудно, возникает риск отхода от сюрреализма...». «Автоматизм прямо ведет в ту область..., в которой, как показал Фрейд, царит вневременность и замена внешней реальности психической реальностью, подчиненной только принципу наслаждения».

Среди антиномий, волновавших Бретона, одна должна быть выделена особо. Это «антиномия разума и безумия». С самого начала, с момента увлечения Фрейдом, среди способов выключения разума сюрреалистов особенно привлекли всевозможные болезни, облегчавшие выполнение основной задачи. В первом своем манифесте Бретон ссылался на утверждение Аполлинера, что такой авторитет для сюрреалистов, как художник де Кирико, рисовал под влиянием мигреней и прочих болезненных ощущений. Интерес сюрреалистов ко всяческой патологии, особенно к расстройствам душевным, был постоянным и твердым. Закономерно поэтому, что ключевое место занял в 30-е годы «паранойя-критический метод» Дали. В сущности, с сюрреализмом возникло (скорее развилось) патологическое направление модернизма, сделавшее незаметной границу между творчеством нормальных модернистов и ненормальных людей. Было немало и специальных выставок картин, написанных душевнобольными. Специальная отрасль эстетики, одновременно являющаяся и отраслью психиатрии, установила «подобие произведений шизофреников, параноиков, сумасшедших» и произведений модернистов, в том числе и в первую очередь сюрреалистов.

Одно из многих свидетельств особого интереса сюрреалистов к патологии — произведение Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» («L'immaculee conception», 1930). Это полутеоретическое произведение, откровенно экспериментальная проза, «лаборатория» сюрреалистических опытов. Намеренность и обдуманность здесь не скрыты: авторы, напротив, предупреждают читателя, что, будучи людьми нормальными, сознательно, не посягая на «равновесие разума», предлагают варианты болезненного состояния. Предложены всего-навсего «симуляции», а «симуляции» похожи на изображение, воспроизведение, они, следовательно, не являются всемогущим принципом письма, особой литературной техникой. Таким образом, в задаче «Непорочного зачатия» таится отступление от сюрреалистического догмата, таится уступка «традиционному» пониманию задач искусства.

Далее и следуют «попытки симуляции» дебильности, маниакальности, общего паралича и т. д. Сюрреалистичны здесь темы, то значение, которое придается болезненному состоянию, патологии, извращениям, состоянию, при котором бессилен разум. Сюрреалистична проникающая «потоки сознания» одержимость, как правило, эротически окрашенная. Выполнение задачи зависит от ловкости рук — Бретон и Элюар были достаточно «ловкими», одаренными писателями, чтобы придумать весьма похожие на подлинные «документы» душевной патологии.

«Симуляция» удалась. Но именно симуляция — сюрреализм же менее всего был заинтересован в том, чтобы показаться симуляцией. Он изо всех сил пытался утвердить свою «идентичность» — но неотвратимо скатывался к «приему», к технике письма. «Непорочное зачатие» — одно из тех произведений Бретона, где не скрывается рационализм, преднамеренность сюрреалистического творческого акта, где Бретон пытался ввести в «автоматизм» сознательность.

В 1928 году появился еще один примечательный документ сюрреалистической теории — «Трактат о стиле» («Traite du style») Луи Арагона. В нем господствует дадаистское озорство, тон вызывающий, циничный, саркастический. Может даже показаться, что всерьез принимать этот трактат нет оснований. Тем более, что теоретические его положения формулируются так, например: «Что касается меня, то я топчу ногами. Затоптан синтаксис. Вот различие между синтаксисом и мной». А вот способы «попирания ногами синтаксиса»: «Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности», среди которых «смешение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным» и т. д. вплоть до — «кладу локти на стол, не вытираю ноги». Если «локти на стол» можно отнести к дадаистской браваде, то прочие «неправильности» следует принимать всерьез.

Рядом с бретоновокими трудами «Трактат» Арагона кажется шуткой. Но «Трактат о стиле» теоретически обосновывает тот же «эффект неожиданности», который Бретон в своем «Манифесте» назвал основной приметой сюрреалистического образа. Где, собственно говоря, границы тех экспериментов, которые такой эффект могут дать? Таких границ нет, это было доказано и до Бретона, доказано Аполлинером, чей принцип «удивления несомненно, лег в фундамент бретоновской эстетики, особенно дадаистами, которые увлекались именно все возможными неожиданностями. «Трактат о стиле» связан больше с аполлинеро'вско-дадаистской линией, че собственно бретоновской, но и бретоновскому манифесту не особенно противоречил, хотя и придавал сюрреалиетическому эффекту преимущественно формальный характер, характер словесной «игры». «Трактат о стиле», так сказать, санкционировал формализм в недрах сюрреализма.

Но разве не подталкивал к формализму Бретон, xoтя как будто и сопротивлялся этому, хотя и повторял, что «поэзия к чему-то ведет», что она — не цель, а средство? «Соотнеся гласные с цветом, они (очевидно, символисты — Л. А.) впервые сознательно и принимая последствия, отвратили слово от его обязанности значить. Оно родилось в этот день для конкретного существования», — вот о чем с удовлетворением писал Бретон. Но все же главное начинается, по его мнению, ныне, благодаря сюрреализму, ибо ранее «не были уверены, что слова живут своей собственной жизнью... Их освободили от мысли и ожидали, не очень в это веря, что они начнут диктовать свою волю мыслям. Теперь дело сделано: вот они оправдали ожидание». Оправдали ожидание — слова опережают мысль, слова формулируют мысль, слова живут своей собственной жизнью. «Самовитое» слово сюрреализма немногим отличается от распоясавшегося слова у дадаистов, от словесной игры, лишенной какого бы то ни было смысла. На «практике» сюрреалистов мы сможем в этом убедиться.

Сейчас же необходимо обратить внимание на эти два «этажа» сюрреалистической теории, один из которых был обоснованием чисто внешней, формальной игры в «удивления» — «этаж» дадаистский, а другой мечтал быть основанием новой философии — «этаж» собственно сюрреалистический. «Этажи» одного здания, органически связанные воедино.

«Трактат о стиле», как и «Волна грез», — создание поэта, прежде всего поэта. Но не только о волнах фантазии теперь речь. «Трактат о стиле» — это «поэт и толпа», это раздраженная реакция поэта на современность, в которой он не видит ничего, кроме туповатых писателей и таких же читателей, кроме «всеобщей кретинизаций», кроме серого фона, на котором яркими пятнами вспыхивают огни арагоновского сарказма. Арагон желчно осмеивает своего безымянного противника, манекена, привыкшего двигаться лишь от А до Б, самодовольного, уткнувшего нос в иллюзии, одурманенного церковью. Впрочем, порой физиономия этого противника, именуемого «тупостью», проясняется — когда, например, Арагон пишет с возмущением о казни Сакко и Ванцетти, казни восхищающих Арагона людей, которые «ни от чего не отреклись, ни в чем не поддались слабости».

Поэзия — это возможность выразить себя иным языком, чем язык «манекенов». Противопоставляя «тупости» поэзию, Арагон противопоставляет своему противнику и юмор как «условие поэзии». «Образ — это проводник юмора... и силу образа составляет юмор». Юмор — стихия «Трактата о стиле». Эта стихия касается даже Фрейда, который появляется здесь «чрезвычайно накрашенным» с тем, чтобы «подновить одряхлевших писателей». Юмор, правда, относится скорее к моде на Фрейда, чем к самому Фрейду, но во всяком случае Арагон далек от того, чтобы делать из фрейдизма — подобно Бретону — философскую подпорку своему трактату о стиле. Ранее Арагон писал о «волне грез» — теперь он пишет о «волне фрейдизма». Фрейдизм, как все моды, участвует в «кретинизации» человека. Среди желчно комментируемых Арагоном имен — Мадемуазель Стайн. Очевидно, это Гертруда Стайн — небезызвестная представительница американских поклонников европейских мод в Париже, теоретик американского модернизма.

Снова, размышляя о стиле, Арагон возвращается к снам и грезам. Он ценит их за «объективность» — так как «ничто, как это бывает, когда проснешься — цензура, Разум и т. п., не вклинивается меж реальностью и спящим». «Чистоту грезы», ее «бесцельность» защищает Арагон от всякой литературщины. Сюрреализм, по его словам, — это и есть такая защита. Хотя вы и не знаете, что будете писать, — это не значит, что из-под пера сюрреалиста возникает нивесть что. Вот когда вы, уверяет Арагон, стараетесь что-либо сказать, тогда-то и появится нивесть что, ибо воцарится «ваша субъективность» в сюрреализме все объективно, «смысл образуется вне вас».

Стиль не сводится к рецептам, напоминает Арагон Сюрреалистическое произведение должно быть хорош написанным. Так, как писал Лотреамон — «великий человек сюрреализма».

Вступая в заметное противоречие со своими же рекомендациями, как именно надо «топтать синтаксис; Арагон осуждает еще одну моду — моду на сюрреализм, осуждает подделки под сюрреализм, осуждает тех, кто полагает: «достаточно освоить трюк и тотчас же из-под пера потекут тексты большого поэтического значения». Арагон возмущен: «под предлогом того, что речь идет о сюрреализме, первая попавшаяся собачонка считает допустимым приравнивать свое свинство к истинной поэзии».

Противоречие? Да, постольку, поскольку могло показаться, что и Арагон предлагал всего-навсего «трюк»; «топчите» синтаксис, путайте глаголы — и получится поэзия. Это раздавался голос сюрреалиста, для которого могло не казаться зазорным «забыть о таланте». Теперь же заговорил поэт, истинный поэт, ущемленный ясно обозначившейся в сюрреализме, подкрепленной авторитетом самого Бретона, тенденцией называть поэзией что угодно, нивесть что, и о талантах говорить с презрением.

Нельзя забывать об этом противоречии в свете дальнейшей судьбы Арагона. При всей поддержке, которую Арагон в 20-е годы оказывает Бретону, при всей близости их позиций, в теоретических работах Арагона нетрудно увидеть то, что его отделяло от Бретона, постоянно возвращая нашу память к той пессимистической ноте, которой Арагон отметил появление сюрреализма. Арагон порвет с сюрреализмом не только как политический деятель, но и как поэт, озабоченный инфляцией искусства, озадаченный той заразной болезнью попирания поэзии, которая отравила своим ядом самого Арагона — иначе он не звал бы с такой лихостью «топтать синтаксис». Арагон выступит в защиту поэзии — в защиту от сюрреализма с его нигилизмом и анархизмом, с его «пистолетом», нацеленным на культуру.

В 20-е годы сюрреалисты, особенно Бретон, пытались подвести серьезную научную, философскую основу под то, что для дадаистов было способом эпатажа, что оставалось для Тцара чисто стихийным, интуитивным актом. Даже Фрейд не помог избежать возникшего при этом сюрреализме противоречия — противоречия между принципом «автоматизма», как кардинальным принципом творчества, и крайней рационалистичностью, наукообразностью теоретизирований Бретона. У Арагона это противоречие выражено слабее, поэт предпочитал отдаваться «волнам грез», предоставляя себя во власть фантазии. Арагон размышляет о сюрреализме как поэт. Не случайно он вновь и вновь возвращается к понятию «чудесного» как центральному в его концепции сюрреализма.

Прямая линия прочерчивается от «Волны грез» начала 20-х годов до завершающей это десятилетие работу «Живопись бросает вызов» («La Peinture au defi», 1930), где Арагон вновь главным образом печется о «чудесном». «Чудесное» для Арагона — противоположность машинальности, привычности. «Чудесное» — это отказ от одной реальности, рождение другой реальности. Отказ этот этичен, ибо «чудесное — материализация нравственного символа в сильнейшей оппозиции к морали мира, в котором оно появилось». Современное «чудесное» идет от Рембо, Лотреамона, оно уже не примета феерии, а черта окружающего. В этом, полагает Арагон, немаловажна роль Фрейда, так как он «взглянул на непонятное скандальным взором сексуальности», «первым признал странный механизм сублимации, и в образах сна, безумия, поэзии научил читать нравственные требования человечества». Приметой «современных чудес» Арагон считает «удивление» и «отчужденность». «Чудо» — это «внезапный беспорядок, поразительная диспропорция». Оно не таит в себе ничего божественного, ничего от религии — Арагон вновь и вновь повторяет, что сюрреализм атеистичен. Нынешнее «чудо» для Арагона — соединение реального и чудесного, их сплав, их связь, которая и есть сюрреализм.

Хотя Арагон продолжает увлекаться «чудесным», перемены в его позиции заметны. Повторяя общепринятое сюрреалистами определение сюрреализма — эффект неожиданности, возникающий при соединении удаленных величин, «чудеса в реальности», — Арагон в конце 20-х годов уже не отключается от реальности так категорически, как то было в пору создания «Волны грез». И не только не отключается — рядом с аморфным и метафизическим понятием сюрреалистической «всеобщей реальности» в его произведениях все отчетливее проступают социально-конкретные черты буржуазной современно, сти, буржуазии, затеявшей войну в Марокко, погубив, шей Сакко и Ванцетти. Соответственно дадаистско-сюр, реалистический юмор перерастает в сатиру, перерастает уже в прозе Арагона второй половины 20-х годов — под. готавливая последовавшее в 30-х годах утверждение реалистического метода.

Во «Втором манифесте сюрреализма» Андре Бретон в качестве главной задачи сюрреализма определил поиски «пункта сознания, в котором перестают восприниматься как противоречия жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, коммуникабельное и некоммуникабельное, высокое и низкое». Вот уточненная главная задача сюрреализма. Освобождение сознания от рабства означает достижение «тотального понимания» — на путях преодоления «абсурдного различия прекрасного и отвратительного, истинного и ложного, доброго и злого», что и побуждает сюрреализм стать «доктриной абсолютного бунта», вооружиться револьвером для «стрельбы наугад». «Тотальная» потребность интеллекта порождает «тотальные» практические средства — Бретон продолжает, так сказать, стоять на голове, полагая, что такая позиция удобнее всего для тотального преобразования. Он по-прежнему считает, что все дело в «головокружительном погружении в нас, систематическом прояснении потайных мест» — и в то же время видит в сюрреализме гарантию преодоления идеализма. Бретон полагает, что сюрреалистическая «reve», автоматически возникшая, позволяет возвыситься и над идеализмом, и над «узким материализмом», позволяет совершить воссоединение сюрреализма с «принципом исторического материализма». Бретон с возмущением писал о тех коммунистах, которые убеждены были и осмеливались уверять Бретона в том, что марксизм и сюрреализм несовместимы.

Для Бретона всегда немаловажным было отделить «чудесное» от «чудес». Он соглашался, что сюрреалистический принцип сопоставления удаленных явлений имеет общее с мистикой, поскольку тоже «нарушает законы дедукции» с тем, чтобы показать связь явлений, «меж которыми разум не в состоянии навести мост». Но такое поэтическое уподобление, такая сюрреалистическая аналогия, по утверждению Бретона, категорически отличается от мистической, ибо не предусматривает наличия невидимого мира. Она эмпирична, она не разыскивает «потустороннее».

Но грань между сюрреалистическим «чудесным» и заурядными «чудесами» всегда была зыбкой и все более стиралась. Здесь уже проявлялась логика позиции, неумолимая логика избранной и упорно развиваемой концепции.

Мы уже видели как Бретон, подняв знамя социальной революции, не выпустил из рук свой анархистский «пистолет»; мы видели, к чему это привело Бретона-политика.

Бретон-философ, поднявший к началу 30-х годов знамя диалектического материализма, знамя гениальной, и по его словам, рожденной «сильнейшей головой XIX столетия» (имеется в виду Карл Маркс) философии, ни в коей мере не отступил от основ сюрреализма. К чему же это привело? Нет оснований сомневаться в искренности Бретона, восторгающегося Марксом. Удалось ли ему «обогатить», «достроить» здание марксизма с помощью сюрреализма? Несовместимость этих двух философий легко увидеть по тем результатам, которых добился Андре Бретон. Поскольку он оставался сюрреалистом, марксизм в его устах остался чистой декларацией, временным лозунгом, а сюрреализм все дальше отодвигал Бретона не только от марксизма, но вообще от материализма, от науки, от знания, от интеллектуальной свободы в сторону идеализма, мистики и мракобесия — в сторону «прямой поповщины».

Бретону казалось на рубеже 20—30-х годов, что он прививает коммунистической идеологии вакцину свободомыслия и безграничной широты взгляда. Но то, что он «прививал», было все теми же «плодами психической деятельности, насколько возможно отвлеченными от желания что-либо значить, насколько возможно освобожденными от идей ответственности, всегда готовых сыграть роль тормоза, насколько возможно независимыми от всего того, что не есть пассивная жизнь интеллекта,—. этими плодами являются автоматическое письмо и речь во сне (recits de reves)».

Как же соединить, однако, социальную революцию и ниспровержение одряхлевших общественных систем с философией, основанной на «пассивном» состоянии интеллекта, сумевшего освободиться от всякой ответственности и от «желания что-либо значить»?!

Бретон попытался — скорее пообещал — соединить несоединимое. И вот уже во «Втором манифесте сюрреализма» он находит «примечательную аналогию сюрреалистическим изысканиям — в изысканиях алхимиков и провозглашает «глубокую, истинную оккультации сюрреализма». Бретон намерен привлечь внимание сюрреалистов к таким «наукам», как астрология, метапсь. хология.

Итак, в одном и том же документе — ни более, не менее, как обещание обогатить коммунистическое движение свободомыслием, и оккультизм, астрология как практические способы достижения свободомыслия!

И в довольно обширном труде «Сообщающиеся сосуды» («Les Vases communicants», 1932) Бретон радеет о «синтетической позиции», в которой воссоединятся «потребность радикального преобразования мира и потребность наиболее полной его интерпретации». Превосходное намерение, что и говорить! Бретон не жалеет резких характеристик для устаревшего, консервативного буржуазного мира. Бретон то и дело цитирует Маркса, Энгельса. Однако такую «синтетическую позицию» Бретон находит только у «некоторых». А эти «некоторые» — это, конечно, «мы», т. е. Бретон и его единомышленники, пытающиеся, по словам Бретона, в «тугой узел» связать революционную практику с «практикой объяснения мира». Что же предлагает, однако, «практикам революции» носитель «революционной теории» Андре Бретон? Да все то же, что предлагалось и в первом манифесте сюр реализма, в 1924 году, до того, как Бретон ощутил вкус к социальной революции, что в неизменном почти виде повторялось им потом: Бретон указует перстом на спящего, Бретон напоминает о сне, этой фундаментальной способности человека. Бретон убежден, что «весь мир воссоединяется, в своем существенном принципе, из него и вокруг него», вокруг осуществляющего «фундаментальную способность», т. е. спящего человека. Надо выявить, зовет Бретон, связующую ткань, обеспечивающую обмен между внутренним и внешним миром, бодрствованием и сном. От ограниченных, по его убеждению, задач перестройки внешнего мира Бретон уходит в «суть» — в глубины «я». Он погружается в «reve», ибо там истина.

Так Андре Бретон пускается в толкование своих снов... Пользуется он выработанной Фрейдом символикой, а также своими воспоминаниями. Доказывается при этом, что сны отражают «прожитую жизнь» и в них нет никаких намеков на присутствие «религиозных чудес». Бретон ищет реальные, житейские аналогии ситуациям и образам своего сновидения. Объясняя сны, Бретон порой убедителен, порой же отдается фантазированию, придавая ему, однако, наукообразную внешность с помощью фрейдистского кода. Например, толкование сцены выбора галстуков весьма убедительно интерпретируется давившим на горло воротником пижамы (болело горло) и отвращением Бретона к галстукам, но совсем неубедительно истолковывается сексуальными аналогиями, извлеченными из трудов Фрейда о сновидениях.

Отыскивая аналогии сна и реальности, Бретон хочет убедить, что это «сообщающиеся сосуды», граница между которыми чисто условная, формальная. Сны в его истолковании не лишены даже причинных связей, их время и пространство реальны. С другой стороны, эпизодами из своей жизни Бретон намерен показать, сколько в реальности неожиданного, случайного, как часто причинность ставится жизнью под сомнение, так же как и идея времени. Во сне полно отсветов реальности — а из глубин сна можно увидеть и даже предвидеть реальность. Все перемешалось, а в этой смеси господствует «желание» (desir).

«Какими бы ни были дополнения и сомнения, которые в дальнейшем познала сюрреалистическая концепция любви, очевидно, что одним из первых ферментов поисков Бретона было стремление существовать в любви и достичь через любовь счастья...» (Alquie F. Philosophie du surrealisme. Paris, 1955, p. 17.).

Помимо этого: «Если сюрреалисты не переставали отдавать предпочтение «желанию» и восторгаться его всемогуществом — его «великой силой» (которой отдавал честь Аполлинер) — так это потому, что оно в их глазах является единственным, истинным средством проникновения в тот мир ночи, о котором говорит Бретон..., наиболее ослепительной из всех ночей, потому что она испепеляет в своем блеске и своей мощи успокаивающий порядок социально возникающих условий человеческого существования»(«Europe», 1968, novembre — decembre, p. 26). И далее: «Эротическое чудесное (le merveilleux sexuel) —это открытие, легко обнаруживаемое в большинстве из проявлений сюрреалистической активности. Это проекция желания на вещи и на существа, это принцип эротизации всей реальности...». И, наконец: «Совершенно ясно, что в основе сюрреалистической позиции — антигуманизм, ставящий под сомнение все, что человек может создать в рамках цивилизации и «культуры», социально организованной жизни».

Эротику сюрреалисты подняли до уровня важнейшего философского и поэтического принципа. Позже, комментируя VIII международную выставку сюрреализма, выставку специально эротическую, Бретон писал (в статье, названной «Эротизм — это единственное искусство по мерке человека»): «Можно сказать, что ... в общем характеризует и определяет сюрреалистические произведения в первую очередь их эротическое содержание» (leurs implications erotiques) ( «Arts», 1959, 23—29 decembre.).

Поднимая эротику до философского уровня, сюрреалисты просто-напросто снижали философию до уровня эротики. И красноречивым откровением звучат поэтому слова Макса Эрнста: «Обнаженность женщин мудрее, чем поучения философов».

А вот строки из стихотворения Бретона, которые можно воспринимать как конечный вывод поисков сюрреализма:

«Поэзия делается в постели как любовь

Ее смятые простыни — это заря...».

Вспоминая встречи с поразившими его женщинами, Бретон и состояние бодрствования подчиняет действию «желания». Бретоновские «reves» все заметнее приобретали эротические оттенки, — наряду с оттенками оккуль-тистскими, колдовскими. Во «Втором манифесте сюрреализма» Бретон писал о любви с неменьшей горячностью, чем о выкладках астрологов, в любви он был склонен увидеть «место идеальной оккультации всякой мысли». Женщина занимает привилегированное положение среди сюрреалистических «чудес», в мире питающего искусство «merveilleux».

Видно, что никакой особо новой науки из занятий Бретона не получается, получается более или менее занятное сочинительство, с одной стороны, категорически отвергающее мистику, с другой — нацеливающее на толкование снов как на главную, истинно научную и боевую задачу, задачу современного свободомыслия.

Да, именно сочинительство. Философия Бретона в 30-е годы все больше походит на «волны грез», одолевавшие Арагона в 20-е годы, грозит перейти или даже переходит в образотворчество. Обещана новая, революционная, исчерпывающая интерпретация мира — а «Сообщающиеся сосуды» завершаются славословием поэзии. Совсем недавно Бретон с презрением писал об искусстве, о поэзии, как занятии второстепенном рядом с поисками истины. Но вот, найдя истину, Бретон заговорил ритмической прозой, и его «исчерпывающая интерпретация мира» несется на крыльях воображения. И остается ему надеяться «только на поэтов». Почему же? Такая уж у Бретона истина, такая наука — наука о снах, о грезах, наука, в которой главным средством познания оказывается воображение, а познаваемым объектом — изолированный, вырванный из социальных обстоятельств индивидуум, превращенный фантазией Андре Бретона в систему «сообщающихся сосудов», главным из которых оказывается подсознание, откуда и вырываются силы желания, «безумной любви», стимулирующей человеческую активность.

«Безумная любовь» — так называется эссе, в котором, отсылая читателя к Фрейду, Бретон размышляет о преобладании сексуальности во впечатлении, оставляемом искусством. Искусством «подлинным», т. е. отданным «конвульсивной красоте». «Конвульсивная красота» не возникает обычными логическими путями — нужен образ, создаваемый «автоматическим письмом», нужна та беспричинность, случайность, которых так много в обычной жизни. Так появляется еще одно из главных понятий сюрреализма — понятие «объективного случая» (hasard objectif).

Бретон напоминает об опросе, осуществленном им и Элюаром, опросе, в котором выяснялось значение случайной встречи в жизни. Комментируя этот опрос, Бретон с удовлетворением сообщает, что жизнь населена случайностями, в которых не найдешь причин и целей, что в сознании людей встречи сочетаются со стихийным, непредвиденным, даже неправдоподобным. Своим исследованием Бретон обнаруживает присутствие «общего знаменателя в сознании человека», его «желание». Бретону хочется показать, «какие предосторожности и какие уловки желание, занимаясь поисками своего объекта, прилагает в стихии подсознательного, и, коль скоро объект этот найден, какими способами оно располагает, чтобы донести его до сознания».

Бретон рассказывает о своих прогулках, которые венчались внезапными встречами с невиданными ранее предметами, о существовании которых минутой ранее он и не подозревал, вспоминает сюрреалистические игры в предположения и догадки, вспоминает внезапные комбинации и аналогии. Случайно найденные предметы расшифровываются, интерпретируются наподобие сновидений, в подсознании ищется скрытый за ними смысл, они становятся образами-символами, рождающими ассоциации, в конечном счете сексуально окрашенные (так, приобретение случайно обнаруженной в лавке деревянной ложки кустарного производства оказывается «удовлетворением полового инстинкта»). Реальные предметы для сюрреалиста — образы желания, слепки всемогущего, всепроникающего желания.

Бретон видит «загадочные связи материального и духовного», связи, которые — хотя он, по его уверению, считает внешний мир не зависящим от внутреннего, самостоятельно существующим — ставят под сомнение привычное различие объективного и субъективного и возможность рационального познания, носят характер откровения, вызывающего сильнейшую эмоциональную реакцию. «Объективный случай» — это и есть бретоновское сцепление субъективного и объективного, господство субъективного в объективном мире.

А вот пример такого, сугубо «философского» по значению, откровения, такого «объективного случая»: 29 мая 1934 года «вошла молодая женщина», — и вдруг Бретон вспоминает свое стихотворение «Подсолнечник», написанное летом 1923 года. В стихотворении все было предугадано, описана встреча, которая случится через одиннадцать лет! Женщина была реальной — «14 августа я женился на всемогущей распорядительнице ночи подсолнечника».

И точно так же, как в «Сообщающихся сосудах», Бретон отдается образотво.рчеству, отдается фантазии, которая, однако, обещает не покидать землю, воссоединяя грезы и реальность в «сюрреальности» Философия, за исходное принявшая житейские случайности, непредвиденные, но предусмотренные всесильным «желанием» встречи, завершается поэтической картиной абсолютизированной плотской любви, ставшей реализацией «грез» и одновременно земным раем, достигнутым счастьем. Так стимулы, исходящие из подсознания эротические порывы волей Бретона превращаются в средство преобразования реальности, даже социальной реальности — преобразования, которое, конечно, не может обойтись без помощи фантазии, без помощи сочинительства.

Творится миф любви, реальность приобретает зыбкость, ненадежность, ее омывают волны воображения, подстегнутые желанием. «Золотой век», царство обожествленной любви Бретон изображает в «Безумной любви», «срисовывая» его с кадров сюрреалистического фильма Бюнюеля и Дали «Золотой век». Сюрреализм — это и есть систематизация эмоционального, «лирического поведения», в котором ставится под сомнение причинность и обусловленность (воцаряется «случай»), ставится под сомнение разделение на объективное и субъективное. Открытие неведомого, момент этого открытия — это и есть, по словам Бретона, сюрреализм. Сюрреализм — это «конвульсивная красота», вызывающая эротическую реакцию.

Итак, Бретону не удалось в 30-е годы соединить диалектический материализм с сюрреализмом, с философией, основанной на абсолютизации эротических порывов и случайных встреч. Настаивая на последнем, он все очевиднее продвигался в сторону псевдонауки и мистики.

Самое существенное открытие Бретона — это открытие естественной связи, существующей между автоматизмом сна и появлением поэзии. К такому выводу пришли некоторые исследователи сюрреализма.

Настаивая на своем, сюрреалистическом, понимании поэзии, искусства вообще, Бретон создавал в 30-е годы еще одно, непреодолимое в рамках сюрреализма противоречие. Противоречие гражданской политической позиции, к коей звал Бретон, и сути искусства, созданного «автоматизмом сна».

Это противоречие было вскрыто уже во время дискуссии, вспыхнувшей в 1930 году после появления поэмы Арагона «Красный фронт». Речь шла не о недостатках — впрочем, достаточно очевидных — поэмы Арагона, речь шла о взаимоотношении социально-политических и творческих позиций. Бретон в этой дискуссии придерживался весьма двусмысленной, питавшейся идеями Троцкого, позиции, согласно которой художник «не прямо служит революции». Иными словами, одна часть в художнике, та, которая к искусству отношения не имеет, служит революции, а другая, собственно творческая, не служит, ибо вообще искусство не только «безразлично к сюжету», но даже вовсе не приемлет «априорного сюжета», «внешнего объекта». А в поэме Арагона доминировал «внешний объект» — тема революции, социалистической перестройки России.

Андре Бретон говорил в одной из своих речей в середине 30-х годов: «Искусство всей своей эволюцией в наше время призвано понять, что его ценность заключается только в воображении, независимо от внешнего объекта, его породившего. Иначе говоря, все зависит от свободы, с которой это воображение себя обнаруживает, и только себя». Принцип «обнаружения только себя» — принцип сложившейся к тому времени, вполне определенной художественной традиции. Сюрреалисты «абсолютно свободно» двигались в колее этой, традиции. Как бы Бретон ни клялся, что его бунт, «абсолютный бунт», не нуждается в предшественниках, предшественники были, родственники без труда подыскивались. Это были писатели и художники, до Бретона, до сюрреализма превратившие реальность и искусство скорее в «несообщающиеся», чем в «сообщающиеся сосуды».

Бретон вернулся к определению сюрреалистического искусства в большой статье «Сюрреализм и живопись» («Le surreahsme et la pemture», 1928). «Нет реальности в живописи», — писал Андре Бретон. Само собой разумеется, что в прямом смысле слова ее нет. Бретон восставал против примитивного копирования реальности, против натурализма в искусстве. Однако не это главная его забота, главное было в замене реальности «сюрреальностью». Историю живописи XX века Бретон рассматривал как историю все более очевидного недоверия к «модели», к «внешнему объекту». «Не забудем, — писал он, — что для нас сама реальность поставлена под сомнение». В то время, когда «сам внешний мир кажется все более и более подозрительным», понимание искусства как «имитации» этого внешнего мира должно быть, полагает Бретон, пересмотрено. Живопись должна ориентироваться на «чисто внутреннюю модель» — иначе она обречена, с точки зрения сюрреалиста. Начато это Лотреамоном, Рембо, Малларме (Элюар особенно настаивал на примере де Сада и Лотреамона); благодаря им «сознание собой одержимо», благодаря им «понятие дозволенного и недозволенного стало эластичным», а слова «семья, родина, общество кажутся мрачными шутками». Вот и признанная Бретоном художественная традиция. Сюрреализм должен также «пройти там, где прошел или пройдет Пикассо», — хотя Бретон категорически против обозначения Пикассо «этикеткой», в том числе этикеткой «сюрреалист».

Итак, реальность «под сомнением», искусство — оттиск «внутренней модели». Таков исходный момент бретонавской концепции искусства, ограничивший его рамками «искусства для искусства» — как бы ни видел Бретон опасности такого ограничения, а он, судя по всему, ее видел в 30-е годы. Хотел того Бретон или нет — вероятнее всего, вовсе не хотел, — но его декларации об «абсолютной свободе творчества», столь заманчивые с виду, неминуемо претворялись в анархически-легкомысленное обращение с искусством и в выработку собственной, очень узкой и догматической, системы правил сюрреалистического образотворчества.

Бретон пообещал свободу для художника, но, противопоставив искусство действительности, надел на художника цепи ремесленного «приема», сюрреалистической техники. Бретон хотел избежать опасностей, таящихся и в «чистом искусстве» и в искусстве прямолинейно-пропагандистском, но предложенный им путь возвращал в тупики и «чистого искусства» и пропагандистско-сюрреалистического искусства, а не выводил на просторы неограниченной свободы.

Определяя искусство в «Сообщающихся сосудах», Бретон повторяет прежние свои рецепты «сопоставления двух объектов, насколько возможно удаленных один от другого», освещения их светом внезапности, т. е. вновь настаивает на «рецепте», на «приемах». А приступ крайнего раздражения он испытывает по поводу того, что «лидер конструктивизма в СССР Сельвинский» написал поэму, посвященную жизни и нравам завода.

В «Заметках о поэзии» («Notes sur la poesie», 1936), подписанных Бретоном и Элюаром, поэзия определяется как нечто прежде всего и главным образом неопределенное. При всей неопределенности, уклончивости, юмористичности афоризмов этих «Заметок» ясно, что, «о мнению их создателей, «сознание и пробуждение убивают», а вот «сон грезит и ясно видит», что сюжет «так мало значит для поэмы, как имя для человека»; мы пишем «то, что не хотели» и что «не хочет того, что хотели мы». «Поэзия — это курительная трубка».

Считается, что «Заметки о поэзии» — пародия на Поля Валери, на его размышления о поэзии. Конечно, можно отправить афоризмы «Заметок» в разряд многочисленных сюрреалистических острот. Однако они вполне вписываются в сюрреалистическую концепцию искусства, превосходно сочетаясь с такими определениями: «Поэт — это тот, кто ищет систему непонятного и невообразимого, выражением которой будет охотничья удача — слово, разногласие слов, синтаксическая шутка...». «Какая радость писать, не зная, что такое язык, глагол, сравнение, изменение мысли, тона, не зная структуры времени произведения, условий его завершения, совершенно не зная ни почему, ни как! Красить зеленым, голубым, белым, быть попугаем...».

«Быть попугаем», «поэзия — курительная трубка» — это, конечно, остроты, это продукты сюрреалистического юмора. Но их появление возможно было только потому, что сюрреалисты всерьез, а не в шутку считали главной задачей искусства сближение удаленных предметов. Вот где граница освобождения искусства, отмеренная Бретоном!

Не удивительно, что он так снобистски-презрительно комментировал всякие попытки обогатить искусство «априорным сюжетом», «внешним объектом». Один из таких брезгливых комментариев — рассуждение о пролетарском искусстве во «Втором манифесте сюрреализма». Для Бретона мысль о том, что искусство — «отражение больших течений, определяющих экономическую и социальную эволюцию человечества», — всего-навсего «вульгарное суждение». Бретон не верит в «возможность существования литературы или искусства, выражающих стремления рабочего класса», ибо нет соответствующей основы, нет «пролетарской культуры». Такое отношение к социалистическому искусству было заимствовано Бретоном у Троцкого. Здесь же он приводит длинную выдержку из статьи Троцкого от 1923 года, в которой пролетарская культура объявлялась делом далекого и неопределенного будущего. По примеру Троцкого, Бретон в финале «Сообщающихся сосудов» предпочитал мечтать о грядущем поэте, о поэте, который, наконец, выполнит рекомендации лидера сюрреалистического движения.

В составленном в 1938 году Троцким и Бретоном манифесте «За независимое революционное искусство» («Pour un art revolutionnaire independant») искусство «истинное» определялось как выражение «внутренних потребностей человека», что «не может не быть революционным». Ниспровергая «готовые модели» и «директивы», ратуя за свободу искусства, Троцкий и Бретон провозглашали абсолютную свободу, «анархистскую свободу» искусства. Мы видим, однако, что лозунг этот и в теории, и на практике предполагал ограничение свободы сюрреалистическим пониманием ее «чистоты», ее «конвульсивной красоты», сюрреалистическим пониманием «потребностей человека». И сколько бы раз Бретон ни открещивался от «чистого искусства», — а он это делал много раз, и не случайно, — анархистский призыв к абсолютной недетерминированности творческого акта сеял двусмысленность или же недвусмысленно определял место «абсолютно независимого сюрреализма» в тогдашней политической и эстетической борьбе.

Из сказанного ясно, почему эстетические позиции компартии и сюрреалистической группы не только не смогли сблизиться, но и резко разошлись в 30-х годах, почему революционная партия не приняла тогда архиреволюционной эстетической программы сюрреалистов, а предпочла социалистический реализм. Предпочтения — не случайность. Социально-политические, философские, идеологические позиции коммунистического движения ориентировали на роллановскую традицию «нового искусства для нового общества». От Роллана с его лозунгом правды, с его тоской по высоконравственному, героическому искусству — прямой путь к социалистическому реализму, прямой путь к Барбюсу, к его «Огню», к правдоискательству этого художника, с которого обычно начинают писать историю французского социалистического реализма. Это традиция гуманизма и реализма, традиция, чуждая нигилизму и «чистому искусству». Нигилизм был уделом сюрреализма с его призывом к абсолютной свободе искусства. «Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руках выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу» — вот уродливая реализация абсолютной свободы. Бретону с его сюрреалистическим пистолетом в руках, с его идеалом «конвульсивной красоты», конечно, было не в ногу с коммунистическим движением, особенно в 30-е годы, когда коммунисты, освобождаясь от сектантства, выдвинули лозунг единого фронта, когда компартия боролась за Народный фронт. Тем более не по душе Бретону был выдвинутый компартией эстетический лозунг, в котором политическая революционность соединялась с национальной традицией, с принципом реализма, — т. е. лозунг национальной формы социалистического реализма.

Бретон писал, размышляя о позиции Рембо перед лицом Коммуны: «Искусство в своем развитии в наше время призвано понять, что его качество покоится только в воображении, независимо от внешнего предмета, который его порождает». Комментируя эту мысль своего метра, Ж.-Л. Бедуен, единомышленник Бретона, заключает: «Отсутствие в творчестве Рембо социальных или политических императивов — условие его революционной действенности».

Вот так соотнесено революционное искусство и революционная действительность в теории намеренных совершить социальную революцию сюрреалистов!

Но «в своем развитии в наше время» искусство показало совсем не то, что захотели увидеть Бретон и его поклонники. Оно показало противоестественность разделения художника на две части — понимающую свою ответственность и оберегающую свою безответственность. Оно показало хрупкость тех темниц из «слоновой кости», куда вот уже сто лет под разными предлогами загоняются художники.

Не удивительно, что так много недавних соратников Бретона резко и непримиримо осудили его в 30-е годы. Коренной вопрос разногласий, главную проблему сформулировал тогда Тристан Тцара: «Можем ли мы разделить себя самих надвое, с одной стороны, думая и действуя во имя освобождения страны, с другой — думая и творя в соответствии с безжизненным абсолютом?»(Тzаrа Т. Le surrealisme et 1'apres-guerre Paris, 1948, p. 33.).

И Тцара, примкнувший к сюрреалистическому движению в конце 20-х годов, отходит от него, особенно с 1936 года, со времени событий в Испании. Тцара был в осажденном Мадриде, был на фронтах народно-революционной войны. Он приобщает свою поэзию к развернувшейся борьбе, поэзия для него теперь — «действие». Вскоре она станет поэзией Сопротивления. «Тогда-то мы обрели свою цельность», — писал об этом времени Тцара.

То же самое можно сказать и об Арагоне, и о Десносе, и о Превере, Незвале, Сезэре, Депестре и др.

Качественная внутренняя перестройка происходит на протяжении 30-х годов с Элюаром. Даже тогда, когда он еще был сюрреалистом, до того момента, когда Бретон направил Пере с поручением мобилизовать против Элюара сюрреалистический актив, — даже тогда видны признаки этой перестройки.

Поль Элюар увлекался мыслью о поэзии как средстве создания «общности». Он отбросил «чистую поэзию» и выразил надежду на то, что «башни из слоновой кости будут разрушены». Он потянулся к «другим», увидел в поэзии средство «вдохновения». Он говорил, что «сюрреализм, являясь инструментом познания, . . . трудится над тем, чтобы показать, что мысль присуща всем, он трудится над тем, чтобы сократить различия между людьми, а во имя этого он отказывается служить абсурдному порядку, основанному на неравенстве, на обмане, на низости».

«Одиночество поэтов сегодня исчезает. Вот они люди среди людей, вот они братья». Такой сильный вывод Элюара был, конечно, подготовлен и его прошлым, демократическим началом его поэзии в 10-е годы, в годы первой мировой войны, и его настоящим, т. е. его политической эволюцией в 30-е годы (приведены слова из речи 1936 г.).

Но и тогда он еще говорил, что поэзия только «самой себе подчиняется», а человеку, «наконец ставшему собой, достаточно закрыть глаза, чтобы открылись Двери чудес».

Поистине трагические противоречия раздирали в 30-е годы Рене Кревеля. Кревель всерьез воспринял тогда лозунг «сюрреализм на службе революции», и, как Арагон, как многие другие, он начнет критическое рассмотрение основополагающих идей сюрреализма. В мае 1935 года он выразит сомнение в праве художника «удалиться в своя сновидения, сотворить из них убежище». «Пламя внутренней жизни, — говорил Кревель, — каким бы ярким оно ни было, не может само по себе ни осветить существующий мир, ни выковать тот мир, который должен быть... Это пламя, если оно упорно будет питаться лишь собой, вскоре угаснет...». В памфлете «Фортепьяно Дидро» («Le clavecm de Diderot», 1932) Кревель со страстью атаковал церковь, ее «тощий гуманизм» и ее «евангелическую поэзию», академическое красноречие и самодовольный официальный республиканизм. Для Кревеля все это — товар на «капиталистическом и клерикальном базаре». Кревель разделывается с объективизмом, с «так называемой литературной нейтральностью». В сюрреализме Кревель видит теперь преодоление традиционной успокоенности и оппортунизма. В сюрреализме он видит подтверждение требования Маркса и Энгельса превратить неуловимую вещь в себе в вещь для других, видит возрождение человека, его всесторонности.

Сюрреализм для Кревеля — освобождение; не школа, но «порыв ветра», разбивающий стены многолетнего буржуазного лицемерия. Кревель взялся за буржуазное государство; цитируя теперь уже не столько Бретона и Арагона, сколько Энгельса и Ленина, он бьет по огораживающим это государство стенам традиционных и косных идей.

«Сюрреализм на службе революции», — заявляет Кревель. «Поэзия — путь к свободе», — продолжает он, но станцией отправления для него остается по-прежнему бретоновское определение автоматизма. Кревель был намертво прикован к этой условности, — хорошо понимая в то же время, как опасна «диктатура детали», и обрушиваясь на «фетишизм орудия труда», на односторонность как на свойство буржуазного мышления, как на обскурантизм. «Антиобскурантизмом» для Кревеля оказывался не кто иной как Сальвадор Дали (брошюра «Дали, или Антиобскурантизм», 1931), расковавший воображение и предоставивший права «искренности». Паранойя, считал Кревель, открывает безграничные пути. «Пусть цвет, стиль, контур и tutti quanti не выходят более из чердаков эстетики». С цветом и стилем с помощью Дали Кревель мог, конечно, успешно покончить, но полагать, что это и есть путь к свободе и революции, значило проявлять заурядную сюрреалистическую односторонность и буржуазный обскурантизм. Значило оказаться в тупике.

Кревель был человеком искренним, горячим и прямым. Из тупика он выбрался, убив себя.

А Бретон? Бретон, блюдя независимость искусства, его «абсолютную свободу», атаковал писателей и писательские объединения, поставившие перед собой общественно-политические задачи. Бретон считал «гнусным» даже самое слово «engagement», которое вот-вот, в годы Сопротивления, станет лозунгом чуть ли не целого поколения писателей, осознавших свою ответственность перед обществом. «Искусство также не имеет родины, как и трудящиеся», — твердили троцкисты. Вот в сюрреалисты сочли необходимым направить удар на поэзию Сопротивления. Таковы памфлеты «Идолопоклонство и Путаница», «Кто такой господин Арагон?», «Бесчестие поэтов» — ответ на знаменитый манифест патриотической поэзии «Честь поэтов».

«Бесчестие поэтов» было написано одним из самых правоверных сюрреалистов, Бенжаменом Пере. Пере, сидя в Мексике, прочитал «Честь поэтов», сборник стихов, изданных в Париже подпольно. В Мексике, в приличном отдалении от полей сражения, Пере поучает поэтов-патриотов, говорит, что они отошли от истинной поэзии. «Поэзия не имеет родины, ибо она принадлежит всем временем, принадлежит всем». Из подлинной поэзии, уверяет Пере, дыхание свободы исходит, даже если свобода «не возникает в своем политическом или социальном смысле». Верный бретоновским лозунгам независимости искусства, Пере освобождает понятие свободы от социально-политического содержания, делает его абсолютным — и бессодержательным.

«Оскорблением поэтов, погибших в годы оккупации» назвал «Бесчестие поэтов» Тристан Тцара.

Борьба в Европе шла не на жизнь, а на смерть, был поставлен вопрос о существовании не того или иного направления, даже не французской культуры как таковой, а о существовании самой Франции. Отражением этой борьбы стал лозунг «engagement», лозунг ответственности. И в это время сюрреалисты, сделавшие революционность и борьбу против любого угнетения главным своим козырем, атакуют поэзию, ставшую не только отражением, но даже актом борьбы против угнетателя, причем не воображаемого, не из области философских понятий, а более чем конкретного, придавившего солдатским сапогом Францию. Это одно из самых наглядных подтверждений того факта, что сюрреалистический принцип абсолютной свободы, автономии поэзии в конкретных социальных условиях подталкивал к конкретной политической позиции, которая скорее работала на угнетателя, чем содействовала борьбе с угнетением.

А разве не об этом говорит поддержка Бретоном мексиканского художника Тамайо, в котором он выше всего ценил «технические поиски» и поиски «вечной Мексики» — в пику социально-политической, революционной заостренности знаменитой мексиканской живописи?

Знакомство с сюрреалистической теорией основывается, главным образом, на французском материале и преимущественно на теоретических работах Андре Бретона. Это оправдано — без особого риска можно сказать, что теория сюрреализма и теория Бретона почти одно и то же. Нельзя забывать и о том, что Бретон занимался насаждением своих теорий и карал вероотступников. «Церковные» порядки содействовали теоретической монолитности сюрреализма.

Сюрреалисты других стран, как правило, повторяли Бретона, пересказывали его труды, ссылались на него. Правда, порой возникали и специфические нюансы, — они заметны, например, в документах испаноязычного, латиноамериканского сюрреализма.

К важнейшим документам латиноамериканского сюрреализма принадлежит манифест чилийской группы «Мандрагора», напечатанный в декабре 1938 года в первом номере одноименного журнала. Написан он был Браулио Аренасом. Поэт, по мнению Аренаса, «видит необходимость в том, чтобы быть управляемым, быть поглощенным, быть вдохновленным» тем образом, тем своим представлением, которое воздействует «из глубин его собственного внутреннего мира». Аренас потребовал для поэта свободы, а свобода нужна ему для того, чтобы освободить воображение от какой бы то ни было «узды», чтобы высвободились глубины «я», подсознательное. Вслед за европейскими сюрреалистами Аренас надеется на сны («sиеnо»; испанское «sueno» равнозначно французскому «reve» — это и «сон», и «сновидение», и «мечта»), которые помогут «завоеванию ирреальности, до сего времени ускользавшей». Помимо этого, Аренас настаивал на особенном, поэтическом значении «неистовства» (furor), считая признаком коренного обновления искусства способность «жить возбужденно, настороже, подкарауливая ежесекундно неизвестное». Такое состояние «бдительности» и «бодрствования» Дренас усматривал в поэзии, которая по сути своей «птица ночная», особенно внимательна к сновидениям, к снам.

Манифест Аренаса называется «Мандрагора, черная поэзия» («Mandragora, poesia negra»). Сюрреалистическая поэзия отождествилась в его представлении с легендарным растением, якобы загадочным и чудодейственным. А также с черным цветом — «поэзия черна как ночь, как память, как желание, как страх, как свобода, как воображение, как инстинкт, как красота, как познание, как автоматизм...». Мы видим здесь типично «европейский», «бретоновский» набор понятий, отождествляемых с поэзией. Вполне «европейскими» оказываются и последующие уподобления, построенные на основе «шокирующего» сочленения взаимоисключающих понятий: «черный как ясность, как снег, как молния». Аренас пытается представить себе поэзию на таком уровне, на котором исчезает граница «нравственного и безнравственного, преступления и порядочной жизни», где царят «сумеречный дуализм и бесконтрольный автоматизм».

Б. Аренас предложил, кроме того, понятие «поэтического страха» (terror poetico), имея в виду то «инстинктивное ощущение, которое вынуждает человека разыскивать генетические корни своей судьбы в тайных источниках подсознательного», имея в виду прямую связь поэзии и «феноменов сна, ясновидения, безумия», приспосабливая к целям поэзии «бред, автоматизм, любовь, случай, преступление и вообще все действия, санкционированные медициной и религией». Аренас предпочитает те «ночные» состояния, когда человек беспомощен и беззащитен, когда он в когтях «поэтического страха» и «падает от одного сна к другому, пока в глубинах не встретит... маленькое свадебное растение, мою мандрагору». Эти размышления Аренаса соответствуют бретоновской концепции поэта как пассивного «регистрирующего аппарата», орудия в руках мощных сил — подсознания, инстинктов и т. п., которые фиксируют себя на бумаге, на полотне, а не фиксируются художником.

Латиноамериканские сюрреалисты, как видно, в общем-то шли за Бретоном, повторяли догматы французской сюрреалистической веры. Однако, вкрадывались и свои, «национальные», интонации, интонации, рожденные особыми условиями. Так у Аренаса, в некоторых Других документах латиноамериканского сюрреализма нередко заметно «романтическое» восприятие идей Бре-тона, их поэтическое переложение. Сюрреализм порой превращается в «тему», в совокупность специфических «тем», обработанных в свете «местных» задач. Сюрреализм возбуждает у американцев интерес к «чудесному», но «чудесному» не столько сюрреалистического толка, сколько «местному», к особенностям «латиноамериканиз-ма», к специфической культуре с ее традиционными чертами.

Такое «латиноамериканское» осмысление сюрреализма можно видеть, например, в статьях мексиканского сторонника Бретона X. Ларреа. Сторонник-то сторонник, но, знакомя соотечественников с французским сюрреализмом, пропагандируя его, Ларреа сразу же оговаривается насчет ограниченности сюрреализма, его неосуществленных претензий. Ларреа видит узость сюрреализма, но видит ее потому, что смотрит на сюрреализм глазами латиноамериканца, которому важна особенная Реальность Америки. Ларреа предпочитает поэтому Рубена Дарио как поэта, отразившего специфичность континента. Сюрреализм же оказывается в его интерпретации лишь частицей более широкого целого. Кроме того, Ларреа воспринимает европейский сюрреализм в перспективе романтического искусства. Романтизм XIX века для него — предшественник сюрреализма, прямо определяющий его особенности.

Осмысление своих, «местных», задач и национальной специфики вело и к более категорическому размежеванию, к отмежеванию от сюрреализма. Это характерная тенденция и ее обязательно надо принимать во внимание. Тогда будет ясно, насколько произвольно причисление к сюрреализму некоторых писателей, причисление, совершаемое по той причине, что у писателей этих можно отыскать или «чудесное», или еще что-либо из примет сюрреализма.

Характерный пример — кубинец Алехо Карпентьер. В его романах «чудесное» действительно присутствует. Но это «чудесное» — иного толка, нежели сюрреалистическое. Различию сам Карпентьер придавал значение первостепенное. Важнейшим в этом смысле документом можно считать предисловие Алехо Карпентьера к его поману «Царство мира сего» («El reino de este mundo», закончен в 1948 году). Вспоминая о своей поездке на Таити, Карпентьер делится возникшим у него желанием соотнести «только что пережитую чудесную реальность» с «истощающей претензией на возрождение чудесного, которая характеризует некоторые европейские литературы последних тридцати лет», с «чудесным», созданным «приемами фокусника, воссоединяющего предметы, которые никогда не смогут встретиться, — старая и выдуманная история о случайной встрече зонтика и швейной машины...». Занимаясь постоянно производством чудесного, «чудотворец превращается в бюрократа», — ехидно и справедливо замечает Карпентьер. Возник сюрреалистический «кодекс фантастики». Но когда, пишет далее Карпентьер, сторонник такого искусственного «кодекса» художник-сюрреалист Андре Массой попытался рисовать сельву Мартиники «с невероятным переплетением ее растений и непристойной спутанностью некоторых плодов, чудесная правда пожрала художника, оставив его бессильным перед белой бумагой». Перед лицом этой «чудесной правды», этих «правдивых чудес» не пасуют художники Америки — Карпентьер пишет о кубинце Ламе, показавшем «магию тропической растительности». И об «обескураживающей бедности воображения, например, какого-нибудь Танги, который с двадцатых годов рисует все те же каменные личинки под все тем же серым небом»,

Карпентьер размышляет о чудесном, которое суть «открытие реальности, расширение категорий реальности», а не сюрреалистическая «литературная уловка, быстро наскучившая». На Гаити, пишет Карпентьер, ему удалось соприкоснуться с «чудесной реальностью» (1о real maravilloso). Эта «чудесная реальность» — достояние не только Гаити, но всей Америки «чудесная реальность встречается на каждом шагу в жизни людей, вписавших даты в историю континента» Помимо этого, «тогда как танцевальный фольклор в Западной Европе совершенно потерял магический смысл, редким является в Америке коллективный танец, который не заключал бы в себе глубокий ритуальный смысл».

Все вышесказанное — комментарий Карпентьера к роману «Царство мира сего». Комментарий, который заставляет противопоставить этот роман, как и другие его произведения, сюрреализму, а не подсоединить к чему, как то иногда делается. «Царство мира сего» основано, предупреждал автор, «на чрезвычайно точной документации, которая... сохраняет историческую правду событий, имена персонажей, в том числе второстепенных мест, вплоть до улиц». «Что есть история Америки, как не хроника чудесной реальности?».

Карпентьер — это уже не сюрреалистическая теория Но комментарии кубинского писателя вносят определен ность и в сюрреалистическую теорию, помогая уточнить ее границы.

Со времени второй мировой войны, как мы видели Бретон открыто заявляет о мифической, «поэтической» природе сюрреалистической революционности. Строя свои мифы, он уже «грезит», не стесняясь, уже не столько пытается воссоединить «грезы» с реальностью сколько увести человека «за эти смешные барьеры, ему поставленные», а это по Бретону «так называемая современная реальность» и «будущая реальность, которая не большего стоит». Такое намерение Бретон сформулировал в 1942 году в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма».

Теперь уже «нынешняя конвульсия планеты» служит для Бретона основанием, чтобы указать на несовершенство современных средств познания. Предполагая усовершенствовать эти средства, Бретон предупреждает, что не намерен остерегаться «обвинений в мистицизме». Вслед за этим Бретон «открывает окна на безграничные пейзажи утопии».

Путешествие в мир утопий, к которому Бретон приглашает, начинается с того, что он предупреждает нас о возможности существования других существ, недоступных человеческому разуму, ощущаемых нами лишь через «страх и чувство случайности». Мысль свою Бретон подтверждает авторитетом Новалиса (к его авторитету, как мы знаем, Бретон обращается не впервые), которому тоже казалось, что человек — просто-напросто паразит, живущий на теле некоего животного, не подозревая об этом.

«Пролегомены» на этом предположении обрываются. Однако и этого достаточно, чтобы ощутить, в какой степени «новый мир» Бретона — создание фантазии и мистицизма. Впрочем уже в «Безумной любви», еще не приглашавшей с такой, как ныне, откровенностью перешагнуть «смешные барьеры» реальности, Бретон писал: «Так все происходит, как если бы мы были жертвами умелых махинаций каких-то сил, остающихся пока крайне загадочными». Сначала причинность заменена случайностью, потом случайность объяснена дьявольщиной...

Как и «Безумная любовь», гимном любви кажется написанная осенью 1944 года «Тайна 17». Бретон ищет утешений — он их находит в поэзии, обращенной к Вечности. «Жестокий век» Людовика XIV он видит через полотна Ватто, через гимн природе и любви. Утешения он находит в любви — «истинной панацеи». «С помощью любви и только с ее помощью осуществляется в самой высокой степени слияние существования и сущности..., а вне ее они разделены, всегда в тревоге и во вражде».

«Любовь, поэзия, искусство, только их усилием будет возвращено доверие, и мысль человеческая выйдет в открытое море». «Крылья» философии Бретона — любовь и поэзия. Сам жанр его эссе — это философствование по поводу, это размышление, рожденное чувством, основывающееся на лирической картине, это инспирированное иллюстрацией откровение.

Науку Бретон судит строго. Вообще для него культура человеческая основана на произволе и рутине; слишком много идей, «апломб» которых не оправдан их истинным значением; обучение таково, что способность человека к самостоятельному суждению не развивается, воспитывается школярство, впитываются идеологические клише. Бретон ждег изменений, он ждет «свежести» — особенно от идеи «спасения с помощью женщины». «В любви человеческой покоится вся сила обновления мира».

И главной задачей искусства должна быть подготовка царства «женщины — ребенка». В «Тайне 17» есть такой, идеальный, образ — это прекрасная Мелюзина, символ Женщины, вечной молодости, напоминание о той случайной встрече с женщиной, которая стала откровением для Андре Бретона.

В «Тайне 17» Бретон не скрывает, что доверяет поэзии исследование обширных пространств бытия, признается, что «ничего не может», пока не объявятся «гении, владыки поэтической сути вещей»; на них, только на них, надеется Бретон перед лицом непрочной, разламывающейся реальности. И уплывает на волнах фантазии, отдается сюрреалистическим грезам, для которых экзотический край Дырявой Скалы вполне подходящее место. Вполне подходящее для операций «высокой магии», метафизирующих реальность.

«Тайна 17» отличается от предшествовавших документов бретоновской теории резко сгустившейся атмосферой магического действа.,.Здесь много символов — начиная от названия, много аллегорических картин, знаменующих приобщение к скрытым сущностям, символических соответствий, взаимопроникновений, «магических ночей». И Мелюзина обращается в колдунью, в медиума, и сам Бретон не скрывает близости к магам, не скрывает своего интереса к появляющимся в решающую минуту на страницах «Тайны 17» звездам.

В очередном разъяснении своей позиции под названием «Ажуры» («Ajours») Бретон сюрреалистическую суть вновь видит в поэзии, равно как и в любви; «акт любви, точно так же как картина или поэма, обесценивается, если со стороны отдающегося им не предполагается состояния транса». Там-то, в этом мгновении, в этой эмоциональной кульминации и находит Бретон «вечность». А затем он предается «высокой магии», пишет о волнующих его загадочных совпадениях, оккультных свойствах парижской башни Сен-Жак, перевоплощениях Единственной, — не только любимой женщины, но и медиума,

Итак, чисто эмоциональное мгновение, любовный «транс» — и в то же время оккультизм. Повседневное, рядовое явление, уличные встречи, «объективный случай», незначащие на первый взгляд происшествия — и вдруг возникающее прозрение загадочных сущностей, творимый миф, в котором подспудно, как кардинальный принцип, живет желание.

В 40—50-е годы ясно стало, насколько пророческими были прозвучавшие в 1930 году предостережения Дес-носа: «верить в сюрреальность — значит вновь мостить дорогу к богу». Так было всегда, всегда сюрреализм «мостил дорогу к богу», пропуская в науку алхимию, но особенно на этапе создания «новой мифологии», на этапе превращения Бретона в мага. Закономерно то, что католики вдруг увидели в Бретоне «своего». Близость сюрреализма религии признают и многие сторонники сюрреализма, но из дружеских объятий, раскрытых сюрреализму в послевоенные годы католиками, они, как правило, стараются освободиться. Понятное желание избавиться от содружества с католиками, компрометирующих пророков современного свободомыслия, ничего не меняет в том, что дружеские чувства церковников возникли не случайно, а в силу действительной близости «новой мифологии» Бретона и старой, как мир, религиозной веры.

«Бретон — мистик» — это свое убеждение старательно и на многих фактах подтверждает Клод Мориак в книге об Андре Бретоне.

Уже в июне 1948 года потребовался специальный манифест сюрреалистов, в резкой форме осуждавший церковников, «тявок господа бога», за их попытки приспособления сюрреализма к своим целям. С возмущением писали сюрреалисты, что некий бенедиктинец в июле 1947 года сообщил: «Программа Бретона свидетельствует о стремлениях, которые совершенно параллельны нашим». Но чем, собственно говоря, возмущался в этих словах маг, поклонник алхимиков Бретон, занятый оккультацией сюрреализма?!

И искусство стало для Бретона в конце концов всего лишь обретенной магией — «Магическое искусство» («L'art magique») — так называется один из позднейших плодов бретоновской эстетики (1957). Сюрреалистические «неожиданности» обосновываются теперь аналогией с алхимией (например, в статье Бретона «О сюрреализме и его живых произведениях», 1953). Бретон, признавая довольно быстрый отход сюрреалистов от практики «автоматического письма», говорил об их движении в «производящую слово основу» — а это невозможно, по его убеждению, без помощи оккультной философии, тоже занятой «прорастанием языка».

Как видим, философский вызов, дерзко брошенный Андре Бретоном и его единомышленниками, не привел к ожидавшимся результатам потому, что Бретон намерен был одним махом «решить все антиномии», среди которых были и такие, которые даны в объективной действительности, в природе вещей и «примирению» не подлежат. В конце концов Бретон решил подняться над идеализмом и материализмом. Примирение этой антиномии удавалось, как известно, только в воображении.

Закономерно, что Бретону не удалось похитить огонь Для человечества. Он даже попутно ухитрился погасить иные из светочей, зажженных до него.

Закономерно и то, что свою задачу Бретон с наибольшим эффектом реализовал в царстве воображения — в сюрреалистическом искусстве.

Чем очевиднее сюрреализм превращался в мифотворчество, тем более нуждался он в искусстве. Искусство оказывалось единственной связью между теорией Бретона и реальным миром. В нем, в искусстве, сюрреализм нуждался как в единственном оправдании своих претензий на преодоление идеализма и материализма, как в единственном доказательстве того, что возникает сюрреальность.

**Список литературы**

Alexandra M. Memoire d'un surrealiste. Paris, 1968.

Alexandrian S. L'art surrealiste. Paris, 1969.

A1quiё F. Philosophie du surrealisme. Paris, 1955.

Arp H. Dada. Dichtung und Chronich der Grunder. Zurich, 1957.

Вa1akian A. Literary Origins of Surrealism. New York, 1947.

Вa1akian A. Surrealism: the Road to the Absolute. New York, 1959.

Bedouin J.-L. Andre Breton. Paris, 1955.

Bedouin J.-L. Vingt ans du surrealisme. 1939—1959. Paris. 1961.

Behar H. Etude sur le theatre dada et surrealiste. Paris, 1967.

Вehar H. Roger Vitrac. Un reprouve du surrealisme. Paris, 1966.

Carrouges M. Andre Breton et les donnees fondamentales du surrealisme. Paris, 1950.

Caws M. A. Surrealism and the Literary Imagination. Paris, 1966.

Cazaux J. Surrealisme et psychologie. Paris, 1938.

Cuampigny R. Pour une esthetique de 1'essai. Paris, 1967.

Cirlot J.-E. Dictionario de los ismos Buenes Aires, 1949.

Сir1оt J.-E. Introduction al surrealismo. Madrid, 1953.

Cirlot J.-E. La pintura surrealista. Barcelona, 1955.

Clancier G. - E. De Rimbaud au surrealisme. Panorama critique. Paris, 1959.

Crispolti E. 11 surrealismo. Milano, 1967.

Duits С h Andre Breton a-t-il dit passe? Paris, 1969.

Duplessis Y. Le surrealisme. Paris, 1964.

Estienne Ch. Le surrealisme. Paris, 1956. «Europe». 1968, novembre — decembre. Surrealisme.

Fortini F. II movimento surrealista. Milano, 1959.

Gavillet A. La litterature au defi. Aragon surrealiste. Paris, 1957.

Gershman H. S. A Bibliography of the Surrealist Revolution in France. Ann Arbor, 1969.

Gershman H. S. The Surrealist Revolutiot; in France. Ann Arbor, 1969.

Gindine Y. Aragon, prosateur surrealiste. Geneve, 1966.

Hugnet G. L'aventure dada (1916-1922). Paris, 1957.

Hugnet G. Petite anthologie poetique du surrealisme. Paris, 1934.

11ie P. The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor, 1968.

Janis S. Abstract and Surrealist Art in America. New York, 1944.

Jean M. Histoire de la peinture surrealiste. Paris, 1959.

Josephson M. Life among the Surrealists. New York, 1962.

Kapidzic-Osmanagic H. Le surrealisme serbe et ses rapports avec le surrealisme frangais. Paris, 1968.

Кi11ang A. D'amour de poesie. L'univers des metamorphoses dans

1'oeuvre surrealiste de Paul Eluard, Paris, 1969.

Kyrou A. Le surrealisme au cinema. Paris, 1963.

Lacote R. Tristan Tzara. Paris, 1952.

Larrea J. El surrealismo entre viejo у nuevo mundo. Mexico, 1944.

Lemaitre G.-E. From Cubism to Surrealism in French Literature. Cambridge, 1945.

Matthews J.-H. Surrealism and the Novel. Ann Arbor, 1966.

Matthews J.-H. Surrealist Poetry in France. New York, 1969.

Mauriас С. Andre Breton. Paris, 1949.

Miguel A. Achille Chavee. Paris, 1969.

Nadeau M. Histoire du surrealisme. Paris, 1964.

Raymond M. De Baudelaire au surrealisme. Paris, 1933.

Raynal M. Peinture moderne. Geneve, 1953.

Read H. Histoire de la peinture moderne. Paris, 1960.

Richter H. Dada-Kunst und Antikunst. Koln, 1964.

Sanouillet M. Dada. 1915—1923. Paris, 1969.

Sanouillet M. Dada a Paris. Paris, 1965.

Sanouillet M. Francis Picabia et «391». Paris, 1966.

Schifferli P. Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Munchen, 1963.

Torre G. de t Que es el superrealismo? Buenes Aires, 1955.

Tzara T. Le surrealisme et 1'apres-guerre. Paris, 1948.

Vai11and R. Le surrealisme centre la revolution. Paris, 1948.

Verkauf V. Dada. Monograph of a Movement. London, 1957.