

DOI 10.15826/izv1.2020.26.4.067
УДК 82-312.9:7.037.5 + 82(091)

О. С. Горелов

ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА В ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются жанровые условия актуализации сюрреалистического кода, одного из стилевых кодов литературы. Анализ условий реализации подобного стилевого кода позволяет точнее определять границы стиля, а также его трансформации в Новейшее время. Особенный интерес представляет обращение авторов к формульным жанрам как маргинальной литературы, так и мейнстримной, что в целом способствует проявлению сюрреалистического кода в литературе и других видах искусства XX — начала XXI в.

Ключевые слова: код; жанр; нуар; литература ужасов (хоррор); жуткое; страх; чудесное; фантастика; диалог; подростковая литература

Любой художественный стиль связан с определенным историческим периодом, однако отдельные его элементы актуализируются в текстах последующих эпох. Эти поздние, более или менее вольные интерпретации подчеркивают дистанцию между литературным настоящим и прошлым стиля. Вместе с тем, сохраняя ключевые элементы (и концептуальные, и формальные), эти интерпретации не меняют общей идентичности стиля.

Подобная устойчивость в сочетании с контекстуальной пластичностью говорит о том, что помимо эстетического, собственно *стилевого* уровня при исследовании мы должны обращать внимание и на более высокий, семиотический уровень *кода* (здесь — *стилевого кода*). Под стилевым кодом мы понимаем сверхтекстовую структуру, задающую основные концептуальные значения и программирующую возможные смещения внутри единого стиля.

Анализ *условий реализации* стилевого кода позволяет точнее определять границы стиля, а также характер его дальнейших трансформаций. Среди прочих аспектов реализации особой значимостью обладают жанровые «предпочтения» того или иного стилевого кода. И код, и жанр выступают регулятивными сверхструктурами, определяющими архитектуру художественного высказывания или даже корпуса высказываний, тем не менее код является более абстрактной категорией, включающей в себя жанровые параметры. Более сложной представляется проблема соотношения жанра и стиля (особенно если речь идет не об индивидуальном стиле). Принципиальное различие видится в интенциональности этих структур: жанр, по мысли Х. Л. Борхеса, высказанной в статье «Детектив», предполагает не столько определенный тип произведения, сколько способ его чтения;

ГОРЕЛОВ Олег Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии Ивановского государственного университета (e-mail: og-rus@inbox.ru). ORCID: 0000-0001-5718-6588.

© Горелов О. С., 2020

стиль, напротив, хоть и влияет на реципиента и даже его мысли и поведение, характеризует механизмы, порождающие сам текст и творческую индивидуальность. Именно поэтому стиль может формировать общность в рамках литературного процесса (барокко, классицизм, романтизм, реализм, модерн и т. д.). Стилевой код, в свою очередь, объединяет авторов и модели репрезентации в литературе вне зависимости от стилевой доминанты конкретной эпохи.

В рамках этой статьи мы сконцентрируемся на жанровых условиях реализации одного из стилевых кодов — *сюрреалистического*. Этот код вбирает в себя корпус ключевых концептов сюрреалистической эстетики (автоматизм, желание, объективный случай, греза и пр.), а также некоторые базовые принципы, задающие общие характеристики художественной реальности (топологический принцип), субъекта сюрреалистического высказывания (реляционный и гипносический принципы), образной и риторической стратегии письма (объектный принцип и принцип метонимизации). Выявлению и подробному разбору принципов сюрреалистического кода посвящены другие наши работы (в частности, [7, 8]).

Проявлению сюрреалистического кода в литературе и других видах искусства XX — начала XXI в. способствует обращение авторов к *формульным жанрам* (Дж. Г. Кавелли) как маргинальной литературы, так и мейнстримной. От действительно мейнстримных форм сам сюрреализм старается отстраниться, однако в условиях постоянно изменяющихся параметров маргинальных и мейнстримных направлений этот код проявляет себя как динамическая структура, которая не всегда совпадает с сюрреализмом как исторически определенной художественной системой.

Актуальной платформой для кода становятся, например, «черные» жанры: черный роман (черными романами назывались в том числе «крутые детективы»), черные драмы или черные фильмы — *нуар*. Нуар развивает, вслед за ранними фильмами мирового кинематографа, идею света/темноты и эстетику теней, чем дополнительно предоставляет возможности для стратегии экспериментации сюрреалистического кода: невидимое пугает и привлекает сильнее, чем открытое.

Нуар в литературе возникает еще в 1920–1930-х гг., в той же ситуации социального пессимизма, в которой развивается и сюрреалистический код. Пересечения этих парадигм есть и в русской литературе 1930-х. В романе «Счастливая Москва» А. Платонова соцреалистический пафос подрывается постепенно проявляющейся нуаровской структурой, включающей постоянные флешбэки к темному, «теневому» прошлому, «...короткие динамические, повторяющиеся воспоминания *о темном человеке с горящим факелом*, бессознательно всплывающие в памяти Москвы Честновой. <...> Сюжетом “Счастливой Москвы” оказывается не только история из жизни героини, но сам рассказ о темном человеке с горящим факелом как воссозданная и преображенная реальность» [10, 163–164]. Нуаровский мягкий контраст становится почвой для сюрреалистической парадоксальности почти кинематических образов: «Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек — в бледном

свете памяти — и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка» [15, 11].

Нуаровская структура не просто оттеняет мир сталинской Москвы, как трагизм оттеняет определение «счастливая» в названии, сам социалистический нуар начался «в ту ненастную ночь поздней осени», когда случилась Октябрьская революция (именно в эту ночь девочка увидела темного человека). Революция предстает запускающим механизмом бессознательного и одновременно формирует Я героини, приравненное к самой революции. Стремление к утопии преодолевается языковой и художественной органикой Платонова. Не случайно нуар становится не просто литературной формулой, он становится стилем. А доступность многих формульных повествований коррелирует с идеей доступности в соцреализме.

Из формульных жанров самые тесные связи сюрреалистического кода наблюдаются, как нам кажется, с жанром *хоррора*. Их объединяет интерес к жуткому, чудесному и странному. Пропорции этих эстетических категорий могут различаться: сюрреализм скорее делает акцент на чудесном, оттеняющемся странным и нередко жутким, страшным. Для литературы ужасов, наоборот, жуткое и комплекс смежных категорий становятся жанрообразующими. При этом сходными являются психологическая проработка через аффекты, а не эмоции и чувства (поэтому триллер оказывается дальше); пренебрежение сюжетом, которое может проявляться как в формализации, предсказуемости событийной канвы, так и в разрушении фабульной последовательности, увеличении роли случайности; сочетание интенсивной фикциональности с суггестивным давлением на реципиента. Бретон еще в первом манифесте сюрреализма писал: «*Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному* — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. Нужно писать *сказки для взрослых*, почти *небылицы*» [2, 49]. Общими являются и генетические линии: влияние готической литературы и эстетики «неистовых романтиков» XIX в.

Вместе с тем для сюрреализма более подходящим оказывается страх, а не ужас. Это объясняется, во-первых, объектным принципом кода: страх как аффект, вызванный объектами, к этим объектам и отсылает, а ужас вводит либо фантастический элемент, либо намечает возможность трансцендентного (сюрреалистический код, как будет видно в дальнейшем, решает и эту проблему). Во-вторых, это проясняется через одно из положений другого кодового принципа экспериментации: опыт (*experimentum* и связанный с ним риск) предшествует сюрреалистическому желанию, ужас, напротив, подавляет желание. Как писал Р. Витрак, «риск — источник чудеснейших желаний, опасность — самое большое вожделение» [3, 92].

Но крепкая связь жуткого и странного, основанная на их изоморфности и происхождении [18, 502], действительно роднит сюрреализм и хоррор. Жуткое и странное во многом определяются принципом метонимизации, ведь именно получение какой-либо частью автономности делает из странного жуткое: «То, что принадлежит человеческому телу, начинает жить самостоятельной жизнью, тут отчуждение действует как *ожутчение* (курсив автора. — О. Г.)» [Там же, 504]. Когда нечто, переживаемое как имманентное, как свое, становится вдруг чужим,

самостоятельным, топологическое чувство родственности, непрерывности ослабевает. Сюрреализм часто использует всевозможные нарушения топологического принципа как прием, но в отличие от хоррора обычно восстанавливает чувство гомогенности или создает иллюзию возвращения к нему, удерживая двойственность восприятия.

Фрейдовское понятие жуткого демонстрирует такую двойственность, что неоднократно отмечалось и самим психоаналитиком: «...немецкое слово “unheimlich” (жуткое) представляет собой очевидную противоположность словам “heimlich” (укромное, уютное), “heimisch” (домашнее, родное), “vertraut” (знакомое)» [17, 265], но в своем развитии начинает совпадать с ними, и тогда, по выражению Шеллинга, которое приводит Фрейд, под жутким можно понимать все то, «что должно было остаться тайным, скрытым, но обнаружилось» [Там же, 270], это то домашнее, которое остраняется.

Привычный жанр должен быть скрыт, но он обнаруживает себя в тексте в непривычном виде, или изнутри привычного прорастает нечто сверх-, сюрреальное жанра. По этой же причине сюрреалистический код чаще актуализируется в классических эстетических формах и категориях, понятиях и терминах. Жуткое и таинственное обнаруживается в чем-то внешне красивом, милом или пошлом. Диегетически действие часто переносится в культурные, «знакомые» ландшафты, в дома, комнаты, из которых, однако, человека выживает страх. Бретон сам психоанализ называет таким методом, который способен изгонять человека из него самого, что можно отнести и к жуткому, которое, как приведение, выгоняет из дома человека, и к чудесному опыту, который активизирует гипносическую (от имени Гипнос) субъектность, всегда находящуюся в отключенном как от сновиденческих, так и от реальных образов состоянии. «Недомашнее» в сюрреалистическом коде усложняется, не сводясь окончательно ни к жуткому, пугающему (как в хорроре), ни к тревожному (как в экспрессионизме или экзистенциализме).

Парадоксализация внутреннего и внешнего, домашнего и недомашнего легко создает сюрреалистический эффект. Ю. М. Лотман фиксирует такой эффект, что важно, еще в досюрреалистической литературе, разбирая маленькую трагедию А. С. Пушкина «Пир во время чумы» (подчеркнем парадоксальность и этой жанровой формы, и самого названия): «Дом — естественное пространство Пира. Но “Пир во время чумы” происходит на улице. Первая же ремарка гласит: “Улица. Накрытый стол”. Уже это сочетание образует “соединение несоединимого”. А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, возникает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостиной в фильме Бунюэля “Андалузский пес”. Такие разломы художественного пространства в “Пире во время чумы” имеют глубокий смысл: действие происходит во “взбесившемся мире”. Дома покинуты, в них не живут, заходить туда бояться. Домашняя же жизнь совершается на улице» [13, 141].

Переворачиваются или сохраняются в неопределенном состоянии в сюрреальности также отношения «жертвы» и «агрессора», через аффектацию субъект-объекта и объектный принцип хоррор постоянно может обернуться

сюрреалистическим террором. Как пишет М. Эпштейн, «...по своей латинской этимологии слово “террор” означает “устрашать, наполнять страхом”, а “хоррор” — “наполняться страхом, ощетиливаться, вставать дыбом (о шерсти, волосах)”, т. е. относится к реакции устрашаемой жертвы. Террор — это акт, а хоррор — состояние подверженности данному акту» [18, 765]. Он считает, что состояние страха — это обычное состояние человека в технологической, неконтролируемой во всей своей сложности цивилизации, но если такова человеческая повседневность, то сюрреалистический код, согласуясь с программой сюрреализма, будет помогать обнаруживать «чудесное в повседневном», таком повседневном в том числе. А чудесное в ужасном возможно при релятивизации субъектно-объектных отношений: «Погрузившись во мрак, мы еще раз переживаем сокровенное чувство ужаса. <...> По своему собственному следу я пускаю подстерегающих меня чудовищ; до времени они не питают по отношению ко мне слишком уж злых намерений, и, пока я их страшусь, я еще не погиб» [2, 68]. Нужно отметить другое важное дополнение, какое делает М. Эпштейн, возвращаясь к идее потенциализации мира, которую проговаривают в свое время и патафизика, и сюрреализм: «Может показаться, что террор и хоррор соотносятся как акт и реакция, но это не так, скорее, как акт и потенция. <...> Как известно, болезнь хороша тем, что излечивает, по крайней мере, от страха заболеть. Хоррор не поддается лечению, потому что сам он и есть болезнь страха — это *чистая потенциальность* ужаса, эмоциональная насыщенность которой стремится к бесконечности, даже когда актуальность приближается к нулю» [18, 768]. Горизонт возможных событий, означающий свободу и чудо, может наполняться для сюрреалиста любым содержанием.

Этому способствует и экспериментация, ведь чувство тревоги или ужаса нередко возникает из-за невозможности увидеть или услышать аффектирующий объект, чему мешают темнота, туман, закрытая дверь, тишина и т. д. Внутреннее напряжение создает эффект остановки времени. И тогда ужас, как и чудо, возможны даже при широко открытых глазах, при ярком свете дня. Л. Липавский описывает панический ужас именно как «страх полдня»: «Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! <...> Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас? <...> Об этом, впрочем, есть у Гоголя. Древние греки тоже знали это чувство. Они звали его встречей с Паном, паническим ужасом. Это страх полдня» [12, 6–7]. В отличие от нуара, и хоррор (реже), и сюрреализм, что более естественно, могут заманивать субъект-объекта в «полуденные сети»: гипносическое пробуждение в реальности посреди поля оборачивается *паническим чудом*.

То, на чем строится сюрреалистическое мировосприятие, хоррор формирует в реципиенте только постфактум: так, после чтения или просмотра фильма в жанре ужасов возникает обостренное восприятие реальности, интенсивное вчувствование в привычную обстановку (например, темнота смежной комнаты) с допущением потенциального присутствия чего-то постороннего, опасного. Мысль парадоксально двоятся в понимании того, что это «всего лишь книга» или «всего

лишь фильм», и ничего в реальности не изменилось, но также и в понимании личной аффектированности этим художественным высказыванием, благодаря которой даже в собственной комнате чувствуются уплотнения энергии потенциального ужасного или чудесного. Затем этот эффект рассеивается, субъект возвращается к «дневному» восприятию, но опыт восприятия сюрреального/жуткого остается. Именно этот побочный, отложенный эффект оказывается, может быть, ближе всего к сюрреалистическому, а не сами высказывания в жанре ужасов. В литературе такое скрытое воздействие на читателя оказывают всевозможные минимальные смещения (от словоупотребления до композиционных решений), приводящие не к чувству очевидного абсурда, а именно к ощущению чего-то немного странного, неправильного, не-страшного даже.

Таким образом, хоррор также способен менять восприятие, осуществлять феноменологические сдвиги и смещения, давая опыт вторжения внешнего во внутреннее. Активизация жанра хоррора могла бы означать выход сюрреализма в сторону трагического, но самой трагедии не случается; жуткое, ужасное остаются пределом. Напротив, объективный, черный юмор сюрреализма в ситуации пост-модерна создает такой вариант современного хоррора (начиная где-то с 1980-х), который воспринимается в первую очередь через смех, а не страх. Особый формат комедийного хоррора или хоррор-пародии сочетает комическое и жуткое с перевесом в сторону комического, что и открывает путь для потенциального вмешательства сюрреалистического кода.

Отметим еще некоторые структурные сближения и расхождения сюрреалистического с ужасным.

Остранение, отчуждение в ужасе представляют собой защитную реакцию: субъект пытается уйти от пугающей ситуации, открепиться от аффектирующего объекта, что чаще всего не получается сделать, потому и возникает ощущение, что все происходит, как во сне, в кошмарном сне. И в хорроре, и в сюрреализме этот субъект, как правило, становится рассказчиком. В хорроре его пугает трансформация реальности вокруг, поэтому, ища выход, он либо пытается удостовериться в сновидности происходящего, либо соглашается на признание собственного безумия. Главное, чтобы кошмар не оказался реальностью, что означало бы всеобщую катастрофу. Сюрреалистический рассказчик удерживает все три расклада: сновидность реальности, субъектное безумие и реальность трансформаций. Ничто из этого не противоречит друг другу, напротив, это и означает состояние грезы, в то время как для хоррорного субъекта безумие становится всего лишь меньшим из зол, гораздо страшнее — изменения статуса кво. Сюрреалист же критикует реальное (поэтому готов кропотливо, во всех деталях записывать изменения реального), обозначает его банкротство, а потому приветствует прорывы первичной сюрреальности и ждет нарушений, разрушений, сколь угодно чудесных или страшных. Впрочем, Ю. Такер так определяет топологию возможностей хоррора: «Все только у тебя в голове. Все в действительности имело место. Эти взаимоисключающие высказывания обозначают границы жанра ужасов. И все же самое интересное происходит внутри этих границ, в неопределенности, находящейся между двумя полюсами: старая привычная реальность, которой больше нельзя

доверять, и открывшаяся новая реальность, которая кажется невозможной» [16, 13]. Тогда сходство с сюрреализмом стоит признать еще более очевидным, за исключением по-прежнему оценок и желаний субъекта, а также субъектно-объектных отношений.

Характер этих отношений сказывается и на различном выборе нарративных структур. В литературе ужасов часто используется прием с ненадежным рассказчиком, и затем все странности объясняются его специфическим нервным состоянием, безумием или искусственно измененным сознанием. По крайней мере, рассказчик всегда одинок в своем видении страшной реальности, даже если она и правдива, а его «ненадежность» оказывается всего лишь приемом. Остальные герои зачастую не верят ему, когда он пытается предупредить о чем-то, поведать некую страшную правду.

В сюрреализме, в свою очередь, действует принцип *коллективной грезы* (само понятие «коллективное сновидение» или «универсальная греза» Бретон однажды вскользь использует в «Антологии черного юмора» [1, 283]). Коллективные или надындивидуальные грезы, как это было еще в романтической, гофмановской, гоголевской версиях, демонстрируют странное, воспринимаемое всеми как нормальное, такая сюрреальность захватывает абсолютно всю персонажную сеть, а не только рассказчика или центрального персонажа; все настолько странно, что нет ничего странного в любом возможном поступке в рамках этого диегезиса (например, никого не смущает, что нос сбежал от человека — у Гоголя, или что рыбак пробует утопиться, чтобы пожить в смерти и вернуться, — у Платонова). Страшное, разделяемое всеми, автоматически становится более сюрреальным, чем ужасным.

Иногда принцип коллективной грезы может формировать весь текст в целом. Так происходит с «Восстанием грез» В. Иваніва. Здесь само восстание грез — это, по сути, эмансипация частей, а центральный образ «вокзала восставших грез» [19, 61] обозначает место случайных трансформаций, встреч этих частей. Фрагментарное и нелинейное письмо не позволяет понять, кто кому снится и где проходят швы этих снов, сам принцип сна выходит на первый план, совпадая с действием. Сюжетная структура подвергается серьезной метонимизации: каждый фрагмент, каждый персонаж, каждый объект способны дать начало новому процессу сна и письма (как, например, топологически превращающееся в другой объект существо, способное расти из любой точки своей поверхности, из фильма ужасов «Нечто» (1982) по повести «Кто идет?» Д. В. Кэмпбелла-младшего).

Объектный принцип перекодирует ужас из характеристики состояния субъекта в характеристику самого объекта. Объектность ужаса подчеркивал еще Л. Липавский. Хотя в принципе ужас тем и отличается от страха, что он не привязан к конкретному объекту, но именно так создается искомая ситуация созерцания или предвосхищения невидимого/несуществующего.

Здесь необходимо оговориться по поводу *фантастического жанра* и фантастического элемента в хорроре. Сюрреализм, исчерпываясь, может быть поглощен магическим реализмом, а хоррор — фантастикой, и если сюрреалистический код — это только противофаза сюрреализма, то магический реализм и фантастика,

в сущности, антагонистичные структуры. В фольклорных, сказочных жанрах гораздо больше возможностей для сюрреалистического кода, поскольку в них есть сложное смешение реального и ирреального на субъектно-объектном уровне.

Несмотря на то, что «истинные сюрреалисты не пишут фантастику» (Ж.-Б. Баронян, пер. В. Пинковский), можно найти допустимый сюжетный/формульный вариант сюрреалистического weird fiction — это повествования о полтергейсте. В отсутствие людей дома (unheimlich) происходит странное минимальное вмешательство, приводящее к крупным изменениям в мизансцене; шумы, перемещения предметов с их привычных мест создают бытовой или домашний сюрреалистический эффект. При странностях полтергейста всегда остается возможность разворачивания иррациональной конкретики, а отсутствие непосредственно фантастических существ (или невидение их) подключает объектный принцип и принцип экспериментации.

Дополнительно может актуализироваться мысль, достаточно отчетливо проговоренная в современной хонтологии, о близости дома и призрака (hant и house — родственные слова): для призрака необходимо внутреннее, интерьерное пространство. В романе «Надя» «...в первом же абзаце А. Бретон использует коннотацию “la maison hantée”, т. е. “дом с привидениями”, — это источник его рассуждений о привидениях. Происхождение глагола “hanter” от скандинавского “hempta” — “хижина” открывает тематику дома, и в частности “дома из стекла”, которая будет разрабатываться на последующих страницах» [5, 375]. Фрейд также пишет об unheimlich, что «некоторые современные языки могут передать <...> выражение “жуткий дом” не иначе чем с помощью описания “дом, где водятся привидения”» [17, 286]. На принципе призрака как вытесненного родного, которое возвращается слегка измененным, основан и эффект «зловещей долины» (uncanny valley), когда образ куклы или робота чрезвычайно похож на человеческий облик, однако гипернатуралистичность создает обратный, жуткий эффект и вызывает сомнение в родственности, близости этого объекта.

В результате постоянных сюрреалистических инверсий субъект и призрак могут обмениваться идентичностями, как это происходит, например, у С. Кржижановского в «Швах»: «И если попробовать быть оптимистичнее оптимиста и признать у душ окна, способность раскрытия их вовне, то уж, конечно, и окна эти, и способность наглухо заколочены и забыты, как в нежилых домах. И о монадах-людях ходит дурная слава: в них водятся призраки. Самый страшный из них — человек» [11, 398–399]. Призрак — то, что не умерло, хотя должно было умереть; та же конструкция используется в теме забвения и памяти: это то, что помнится, хотя должно было быть предано забвению, это именно тот механизм, из-за которого сон *запоминается сновидением*. До этого уже отмечалось нарушение топологического принципа — призрак же преодолевает гипносический принцип, также порождая текст.

Выгодно отличает хоррор и высокая жанровая валентность. Обычно литература ужасов предъявляет пространство, в котором перемешиваются другие известные, но преобразенные в новом контексте жанры, в том числе и несюрреалистические: детектив, мелодрама и т. д. Открывается возможность для сложной работы

со штампами и клише. В этом смысле вкусы и стратегия А. Блока, являющегося ценителем романов Б. Стокера, перенимающего эстетику и образность готического повествования в идеалистическую лирику с элементом «несказанного», могли повлиять на дальнейшие разработки сюрреалистического в русскоязычной литературе и особенно поэзии.

Сами сюрреалисты искусство ужасов постигали изначально через *театральные формы* — в парижском театре ужасов «Гран-Гиньоль». Образовываясь сначала на сцене, хоррор как жанр и ужас как аффект возникают не из-за выдуманных нечеловеческих существ, а, наоборот, из-за гипернатуралистичности обыденных сцен, противостоящей условности традиционного театра. Е. Д. Гальцова отмечает, что «для группы Бретона демонстративное пристрастие к “Гран-Гиньолю” являлось не только средством шокирующего утверждения своего “дурного вкуса”, но и свидетельством поиска средств воздействия на публику в духе “расстройства всех чувств”» [6, 275]. Действительно, как и позднее возникший нуар, театр ужасов демонстрировал невысокое художественное качество, но это и привлекало Бретона и всю группу, действующих по апофатическому принципу любого авангардного или неофициального искусства. Эту же логику будут использовать поэты и писатели в советском самиздате. Так, в эссе Вен. Ерофеева о В. Розанове, наполненном онейрическими блужданиями лирического героя с воплотившимся из книги философом, «...раскрытие образа Розанова строится по законам драматургии. В первом “акте” герой узнает о нем со слов друга, и здесь собраны все обвинительные именованья Розанова, данные ему современниками» [14, 182]. Впрочем, более заметны советские характеристики, например, «закоренелый реакционер», «мракобес», которые и дают основание поэту андеграунда считать, что на самом деле Розанов — «волшебный человек», «душка» [9, 309] (по-домашнему панибратская лексика противостоит официозу и отсылает к розановской апологии дома).

Театр, перформативность позволяют сюрреалистическому гену в дальнейшем проявлять революционность. Формульные жанры удобны в качестве альтернативы, саботажа, партизанской работы, но этого для сюрреализма недостаточно. Сюрреальное должно захватывать, хоррор должен переходить в террор, но террор объекта, мизансцены, в которой оказывается сам поэт. Поэтому с точки зрения возможного жанрового анализа проявлений сюрреалистического кода особенный интерес должна представлять неоавангардная «драматургия письма» и всевозможные когнитивные пьесы (например, Е. Суловой, Д. Герчикова).

Театральным формам и во французской, и в русской литературе сюрреалистической линии предшествовали или сопутствовали форматы разговоров (у обэриутов), беседы (у Л. Аронсона, в среде медгерменевтов), диалогов (сюрреалисты сами определили жанровую форму «абсурдного диалога»). Бретон писал: «Лучше всего формы сюрреалистического языка подходят для диалога. В диалоге две мысли сталкиваются лицом к лицу; в то время как первая из этих мыслей находится в процессе раскрытия, вторая как бы занимается ею» [2, 63]. Поэзия сюрреализма достигает «абсолютной истины диалога» «...путем *освобождения обоих собеседников* от долга взаимной вежливости. Каждый из них просто-напросто ведет *свой собственный монолог*, не пытаясь при этом извлечь какого-либо

особого диалектического удовольствия, ни тем паче ввести в заблуждение своего партнера» [2, 64]. Совместное письмо двух и более авторов М. Эрнст сопоставлял с техникой коллажа, переосмысленным сюрреалистами [20, 7–8]. Кроме того, сама идея общения — делать общим (*communicatio*), «коммунным» — согласуется с эгалитаристским пафосом раннего и политическими взглядами зрелого сюрреализма.

Наконец, можно также говорить и о такой потенциально подходящей нише для реализации сюрреалистического кода, как *подростковая литература*. Ведь идея сюрреального, эстетика парадоксального и сновидчески нечеткого, идеология непонятного, само досубъектное непонимание близки подростковому мировосприятию. Р. Витрак писал в примечании к пьесе «Тайны любви»: «Одним покажется, что эта темная и неясная драма выступает здесь диссонансом. Другие же, как я надеюсь, поймут: чтобы высветить целое, нужен как раз “диссонанс”. Эти другие будут определено гораздо ближе к тому юноше двадцати двух лет и к той девушке восемнадцати, которые — слепые как сама любовь и глухие как маленький фонарик прозрачного стекла — вместе, и без усмешки, послужили прототипом для этих таинств» [4, 366]. И эти тайны по сновидческой логике «вспыхивают лишь для закрытых глаз» [Там же]. Внутри подросткового сектора стоит выделить такой формат, как графический роман: постепенно в нем, вероятно, будет усиливаться влияние сюрреалистического кода. В новейшей русской литературе только начинается процесс усвоения подростковой литературы. Пожалуй, самый успешный текст, местами использующий логику и структуру подросткового жанра, — «Дом, в котором...» М. Петросян не обошелся без обращения к сюрреалистической эстетике и образности.

Таким образом, целая сеть взаимосвязанных друг с другом формульных повествований и жанровых структур обозначает круг эстетических и теоретических проблем. Конкретизировать их помогает исследовательская рамка стиливого кода.

1. Бретон А. Антология черного юмора. М., 1999.

2. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / сост. Л. Г. Андреев. М., 1986. С. 40–72.

3. Витрак Р. Андре Бретон // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М., 1994. С. 91–92.

4. Витрак Р. Тайны любви. Примечания автора // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М., 1994. С. 366–367.

5. Гальцова Е. Д. Примечания к роману «Надя» // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М., 1994. С. 374–376.

6. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М., 2012.

7. Горелов О. С. Сюрреалистический код в литературе: определение и механизм реализации // Филологические науки. Вопросы теории и практики (Тамбов). 2020. Т. 13, № 8. С. 91–96.

8. Горелов О. С. Объектный принцип сюрреалистического кода (от сюрреалистического предмета к объекту) // *Studia Humanitatis*: междунар. электрон. научн. журн. 2020. № 2. URL: <http://st-hum.ru/content/gorelov-os-obektnyy-princip-syurrealisticheskogo-koda-ot-syurrealisticheskogo-predmeta-k> (дата обращения: 03.06.2020).

9. *Ерофеев В. В.* Проза из журнала «Вече» // Ерофеев В. В. Мой очень жизненный путь. М., 2003. С. 306–321.
10. *Карпова О. М.* Роман А. Платонова «Счастливая Москва»: проблемы поэтики // Вестн. ВолГУ. 2007. Сер. 8, вып. 6. С. 163–168.
11. *Кржижановский С. Д.* Собрание сочинений : в 6 т. СПб., 2001–2013. Т. 1.
12. *Липавский Л.* Исследование ужаса. М., 2005.
13. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
14. *Моисеева В. Г.* Венедикт Ерофеев о Василии Розанове (эссе В. Ерофеева «Василий Розанов глазами эксцентрика») // Stephanos. 2014. № 1. С. 178–187.
15. *Платонов А. П.* Собрание сочинений : в 8 т. / сост. Н. В. Корниенко. М., 2009–2011. Т. 4 : Счастливая Москва : роман, повесть, рассказы.
16. *Такер Ю.* Ужас философии : в 3 т. Пермь, 2017–2019. Т. 3 : Щупальца длиннее ночи.
17. *Фрейд З.* Жуткое // Фрейд З. Собрание сочинений : в 10 т. М., 2003–2008. Т. 4. С. 261–298.
18. *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004.
19. *Иванів В.* Восстание грез. М., 2009.
20. *Ernst M.* Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends. N. Y., 1948.

Статья поступила в редакцию 28.07.2020 г.