

В. И. ПИНКОВСКИЙ

**Жанровый барьер
в изучении поэзии
французского
сюрреализма**

Сверхзадачей образования в высшей школе, вне зависимости от профессиональной направ-

ленности, является адаптация обучаемого к сложностям действительности. В каждой профессиональной области есть сфера, в которой сложности онтологического характера сочетаются со сложностями конкретной специальности. Способность если не разрешать, то по крайней мере адекватно осознавать проблематику этой сферы определяет степень профессионализма специалиста.

В литературоведении одной из труднейших как для восприятия, так и для изучения проблем являет-

ся поэзия авангардизма, в частности, наиболее влиятельной и сложной его части — сюрреализма. В данной работе мы постараемся определить основную причину, осложняющую чтение поэтов-сюрреалистов, а также наметить некоторые пути преодоления указанной сложности. Таким образом, мы преследуем как методические, так и теоретические цели.

Литературный сюрреализм (в отличие от сюрреализма в живописи и кино) поставил себя в парадоксальную ситуацию: претендуя на роль «искусства для всех», устраняющего даже разницу между автором и читателем (не случайно с частотностью девиза повторялись слова Лотреамона: «Поэзия должна твориться всеми. Не одним»¹), он оказался крайне труден для читательского восприятия, в первую очередь в сравнении с традиционными реалистическими произведениями, которые трактовались сюрреалистами как искусственные, надуманные, уводящие от истины в сторону авторской субъективности. Однако в реальности именно сюрреалистические тексты воспринимались (и воспринимаются) как крайне субъективные. Если сравнить читательскую заинтересованность в произведениях реалистических и сюрреалистических, равно претендующих на сообщение чего-то жизненно важного, истинного, причем в условиях, когда данная сторона истины актуализирована историческими обстоятельствами, то соотношение будет в сотни раз не в пользу сюрреализма. Обратимся к не во всем корректному, но по сути очень показательному примеру.

Известно, что среди внешних причин возникновения сюрреализма и прямой причиной написания романа А. Барбюса «Огонь» была первая мировая война. Востребованность романа Барбюса публикой выразилась количественно в 300 000 экземпляров, разошедшихся за два года, в то время как один из лучших сборников П. Элюара «Животные и их люди» (500 экз.) распродался в течение восьми лет (и это в 20-е годы, на пике шумной популярности сюрреализма!²).

По нашим наблюдениям, вынесенным из непосредственной пятнадцатилетней практики ведения спецкурсов и спецсеминаров по поэзии сюрреализма, интерес к ней проявля-

ют в среднем не более 5% слушателей. Разумеется, заинтересованность еще не означает способности понимания, которому, на наш взгляд, препятствует в основном неразработанность жанрологии сюрреализма. В отсутствие представлений о парадигме форм поэтического сюрреализма акцент в обыденном читательском и, к сожалению, исследовательском восприятии переносится на слово (образ), откуда устойчивое убеждение большинства ученых в том, что «зерно поэзии сюрреализма — в образе»³. Но слова и предложения, согласно известной концепции М. М. Бахтина, вне жанрового контекста нейтральны⁴. Применительно к сюрреализму мы добавили бы — бессмысленны. Более того, слово в обход жанра может рассматриваться только лингвистически, что не дает возможности выхода на общий смысл текста. Именно эту тенденцию мы наблюдаем во многих работах по сюрреализму, тенденцию, делающую сюрреализм более непонятным, чем он вышел из-под пера его создателей.

Таким образом, главное препятствие на пути к сюрреалистическому тексту — его жанровая неопределенность для читателя. Дело в том, что жанровая система литературы, непосредственно предшествовавшей сюрреализму, имеет с последним очень мало общего. В сюрреализме мы практически не находим даже негативной (т. е. пародийной) преемственности с *основными* жанрами XIX — начала XX веков. Те же поэты, которых принято считать предтечами сюрреализма (Лотреамон, Рембо) стали известны широкой публике через сюрреалистов в 20-е годы (что говорить о простом читателе, если создатели первого сюрреалистического текста А. Бретон и Ф. Супо прочитали Лотреамона только в 1918 г.⁵).

Вокруг литературного сюрреализма сложилась ситуация, напоминающая положение

¹ Lautreamont. Les Chants de Maldoror et autres oeuvres. P., 1995. P. 307.

² Bandier N. Sociologie du surrealisme. P., 1999. P.15, 33.

³ Pastor E. Studien zum dichterischen Bild im fruhen franzosischen Surrealismus. P., 1972. S. 11.

⁴ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 260.

⁵ Soupault Ph. Memoires de l'Oubli. (1914–1923). P., 1981. P. 53.

произведений очень удаленных от современного читателя эпох, когда для восприятия требуется обширный предварительный комментарий. Подобное положение не случайно: отвергая кардинальную линию развития ближайшей к нему по времени литературы, тяготея к маргинальности (в безоценочном смысле), сюрреализм возродил некоторые архаичные (и поэтому непонятные современности) формы, отличающиеся иным, чем это было привычно читателю, типом условности.

Существуют к тому же разные уровни условности. В реалистическом произведении читатель может ее просто не замечать; в сказке он ее замечает, но она не мешает ему в силу привычности и понятности; в сюрреалистическом произведении условность заметна и непонятна, в силу чего возрастает роль жанра.

В кратком сообщении трудно дать даже схематическое представление о системе поэтических жанров сюрреализма, поэтому мы ограничимся для примера одним из них, малого объема, входящим в сферу словесной игры, — поэтическим силлогизмом.

Этот минижанр имеет жесткие формальные признаки: первая строка представляет собой предложение, начинающееся словом «все», вторая — противительным союзом, третья — словом «следовательно». Строки пишутся скрытно друг от друга тремя авторами, а затем объединяются в текст, подлежащий расшифровке читателями, которыми в первую очередь становятся сами писавшие. В отличие от обычного силлогизма, где вывод из противоречивых посылок невозможен, в поэтическом он возможен всегда, ибо, как писал С. С. Аверинцев, «где, спрашивается, два объекта, которые при толике находчивости не удалось бы связать цепочкой логических или эмоциональных ассоциаций?»¹. Знание того, что перед нами текст литературный, то есть заведомо бессмысленный, заставляет находить связь даже

между совершенно разнородными предметами и явлениями. Собственно, в этом и заключается «творчество» читателя сюрреалистического текста, направляемое, при всей его свободе, жанровыми границами (в идеальном случае). Вот некоторые из таких силлогизмов в нашем переводе и их расшифровки, данные студентами:

Все омары неосмотрительны.
А ночь может быть освещена.
Значит, жизнь коротка².

Смысл: неосторожных животных, надеющихся на прикрытие ночи, их врагам проще застать врасплох, вдруг осветив мрак, следовательно — жизнь прервется.

Все силлогизмы в должном порядке.
Однако возможен непредвиденный случай.
Таким образом, идет дождь³.

Смысл: весь текст — демонстрация непредвиденного случая (то есть разрушения) для правильного силлогизма из-за третьей строки.

Разумеется, данные объяснения могут не показаться убедительными, но нельзя отрицать того, что сам способ давать их не произволен, а задан требованиями конкретного жанра. Рассмотренный случай отличается еще тем, что установка жанра известна нам заранее. С подавляющим большинством сюрреалистических произведений дело обстоит совсем иначе. Обращение к более объемным текстам требует уже не только бытовых, но и ассоциаций из сферы искусства, экскурсов в историю жанров, жанровых сопоставлений, однако установление жанра сюрреалистического произведения — работа крайне важная не только в методическом, научном, педагогическом смысле. Она важна в смысле мировоззренческом, ибо приучает видеть явления в тех категориях, которые формируют их облик и в которых они единственно могут быть осмыслены.

¹ Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 109.

² Les jeux surréalistes. Mars 1921 — septembre 1962. P., 1995. P. 170.

³ Ibid. P. 171.