

## О ЧЕМ ГОВОРIT БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ)

В статье рассматриваются истоки интереса сюрреалистов к бессознательному, положения теории З. Фрейда, лежащие в основе эстетической системы, причины того, что именно в бессознательном сюрреалисты видят выход из культурного и общественного кризиса начала XX века. Проанализированы мысли З. Фрейда и сюрреалистов о языке, о его роли и возможностях в передаче иррациональной мысли.

Сюрреалистическое творчество представлено как поэтический эксперимент по освоению языка бессознательного.

*Ключевые слова:* сюрреалистическая поэзия, бессознательное, иррациональное, поэтический эксперимент

Сюрреализм, оказавший огромное влияние на развитие искусства и литературного модернизма, по праву считается одним из самых сложных, поразительных и резонансных явлений в культуре XX века. Изучение его литературного и художественного наследия ведется по нескольким направлениям: сюрреализм в литературе, живописи, фотографии, кинематографе, моде, изучаются его политические амбиции. В работе рассматривается сюрреализм с позиций языкознания, в качестве экспериментальной лингвопоэтической системы.

Современные исследователи понимают поэтический эксперимент как «речевую деятельность, направленную на художественное и / или научное исследование собственных эстетических и познавательных возможностей» [1, с. 1]. В основе языковых экспериментов лежит творческий процесс максимального раскрытия потенциала языка, в них остро ставятся все традиционные проблемы лингвистического знания.

Основой сюрреалистического эксперимента со словом, на наш взгляд, является интерес к бессознательному, иррациональному, кардинально изменивший отношение поэтов к языку, который более не воспринимался как отражение сознания, но как проводник к творческим силам бессознательного.

***Цель нашей работы*** – выделить и описать базовые принципы, идеи, которые легли в основу сюрреалистического понимания бессознательного, определить его роль в сюрреалистическом творчестве и его взаимоотношение с языком поэзии. На наш взгляд, исследования такого плана позволяют осмыслить такие явления, как границы языка и сознания, проблемы соотношений между языком и мыслью.

Мы коротко осветим истоки интереса сюрреалистов к бессознательному, какие положения теории З. Фрейда кладутся в основу эстетической системы и почему именно в бессознательном видится выход из культурного кризиса начала XX века. Далее, мы рассмотрим идеи З. Фрейда и сюрреалистов относительно языка, о его роли и возможностях в передаче иррациональной мысли. И, наконец, очертив основные «открытия», сделанные сюрреалистами в ходе освоения бессознательного, проанализируем их языковое выражение.

Как известно, в литературно-художественной среде Франции начала XX века доминировали разнообразные экспериментальные школы, ныне объединяемые в общую категорию «авангарда». Несмотря на исключительную разнонаправленность идей, приоритетов и художественных методов, общей чертой в их творчестве был интерес к поиску и экспериментаторству, вызванный убеждением в том, что новый век выдвигает новые требования к человеку и его месту в мире.

Сюрреализм как авангардное направление зародился в среде дадаистов – группы глубоко разочаровавшихся интеллектуалов, выступивших против общественных отношений, приведших мир к войне. Основатель движения – румынский поэт Триста Тцара в 1922 году писал, что дадаизм «был вдохновлен хаосом и крахом Европы во время войны ... Казалось, что человечество обезумело» [2, с. 76]. Абсурдность и жестокость мира литераторы и художники пародировали в своих абсурдных и провокационных произведениях. «Жизнь, – писалось в Манифесте дадаизма 1918 года, – предстает как синхронная путаница шорохов, красок и ритмов духа, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством, – со всем ее сенсационным гвалтом и горячкой удалой повседневной психики, со всей ее жестокой реальностью» [3, с. 447].

Для сюрреалистов дадаистский опыт стал важным уроком. Как комментирует российский филолог и переводчик С. Д. Дубин, «выйдя из шумных кабаре ниспровергателей-дада, сюрреалисты унаследовали их разрушительный пафос, но решили, что за этим “до основанья” обязательно должно быть “затем”» [4, с. 12]. От своих предшественников они переняли понимание искусства не как эстетической деятельности, а как работы, направленной на решение моральных и социальных проблем. Он привил им скептическое отношение к традиционным ценностям и разрушил веру в логику и разум как надежные ориентиры в обществе и культуре.

По мнению американского исследователя Дж. Мида, «все эти убеждения открыли дверь для Фрейда и его теории бессознательного» [5, с. 284]. Идеи психолога предлагали сюрреалистам новые альтернативы и пути развития.

З. Фрейд увидел латентный источник энергии в бессознательном. Как известно, он предполагал, что здесь аккумулируются все человеческие страхи, желания, инстинкты, подавляемые конвенциями общества. Они продолжают, однако, существовать в состоянии естественного динамического конфликта, проявляются через сновидения, иррациональное поведение и оказывают значительное влияние на развитие личности. В «Толкованиях сновидений» З. Фрейд описывает их как «”бессмертные” желания нашего бессознательного, подобные мифическим Титанам, заточенным в недрах земли победоносными богами, и эти земные недра сотрясаются иногда от их могучих движений» [6, с. 241].

Открытие психоанализа позволило Фрейду углубиться в «царство бессознательного» через посредничество языка. Он был убежден, что в определенных состояниях – под гипнозом, во сне, в моменты эмоциональных потрясений, контролирующая роль сознания ослабевает и бессознательное,

«выбиваясь» наружу, говорит о себе на особом языке. В статье «О сновидении» он писал: «Ближайшие скрытые мысли, обнаруживаемые путем анализа, часто поражают нас своей необычностью: они являются нам не в рациональных словесных формах, которыми наше мышление обыкновенно пользуется, а скорее выражаются символически, посредством сравнений и метафор, как в образном поэтическом языке» [7, с. 327].

Комментируя учение Фрейда о роли языка, Э. Бенвенист отмечал, что язык бессознательного, «восходящий к глубинным структурам психики», «настолько своеобразный, что его необходимо отграничить от того, что обычно называют языком» [8, с.125], он «имеет свои собственные правила, символы и синтаксис» [8, с. 118]. Ученый, однако, критиковал психоаналитика за попытки найти объяснение этого явления в «исторических» языках и отсылал к поэзии: «Некоторые формы поэзии сближаются со сновидениями, обнаруживают сходный способ структурирования и вводят в обычные формы языка то отключение от смысла, которое облекает наши действия во сне. Но тогда нечто подобное тому, что он безрезультатно искал в системе языка, Фрейд, как это ни парадоксально, мог бы обнаружить в поэзии сюрреализма, которую он, по словам Бретона, не понимал» [8, с. 123].

Андре Бретон и его группа, однако, были захвачены теорией психоанализа. «Фрейд стал святым покровителем сюрреалистов» [5, с. 286]. В их подхваченном у дадаистов протесте против традиций и ценностей западной цивилизации и поисках нового человека открытие бессознательного предлагало идеальную альтернативу, модель человека, свободного и раскрепощенного. Развивая идеи Фрейда, сюрреалисты пришли к заключению, что подавление бессознательных желаний и инстинктов носит не только психический, но и социальный характер, так как именно устои общества сдерживают наши лучшие устремления и надежды. Поэтому освобождение бессознательного могло иметь серьезные политические последствия. Речь шла о сюрреалистической революции. «Сюрреализм – это средство тотального освобождения духа» (из Декларации 1925 года) [9, с. 137].

Джеральд Мид, комментируя подобные декларации, объясняет, что это не означало, что сюрреалисты стремились к «торжеству иррационального, к ничем не сдерживаемому господству примитивных инстинктов» [5, с. 287]. Более точно их программу отражают те заявления, где они пишут об освобождении бессознательного из-под контроля разума и объединении двух противоположных сил в единое гармоническое (по Дж. Миду – «утопическое») целое. Вот что говорит Андре Бретон во Втором Манифесте 1929 года: «...существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия» [9, с. 290]. Именно эту «точку» (читаем – идеальный, совершенный мир) ищут в своем творчестве сюрреалисты. И чтобы найти ее, поэты изобрели автоматическое письмо: «диктовку мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [3, с. 443].

Автоматическое письмо стало главной категорией сюрреалистической эстетики. В Первом Манифесте Андре Бретон, давая определение самому сюрреализму, очерчивает его как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли» [3, с. 443].

Для его достижения Бретон рекомендовал в состоянии покоя и одиночества «фиксировать внимание на более или менее отрывочных фразах, ... ощутимых для сознания» [3, с. 438], а, описывая результаты собственного опыта, отмечал: «Эти фразы, которые были наполнены замечательными образами и отличались абсолютно правильным синтаксисом, казались мне первоклассными поэтическими элементами» [9, с. 62].

Прибегнув к поэтическому эксперименту с автоматизмом, поэты хотели добиться от себя быстрого монолога, при котором критическое сознание не успевает вынести никакого суждения. Это приводило к насыщению поэзии неожиданными и провокационными образами, которые, по мнению сюрреалистов, не только рождаются в подсознании, но, по Фрейдю, являются непосредственным выражением подсознательных желаний, страхов, табу.

Язык этих образов невнятный, скрытый, завуалированный и малопонятный. Считая, что логические механизмы предложения не способны «сами по себе обеспечить человеку то эмоциональное потрясение, которое лишь одно способно придать его жизни некоторую ценность» [9, с. 314], сюрреалисты «компенсируют» этот недостаток особой образностью, ибо, как пишет Роже Витрак, иррациональная мысль пользуется обычным языком, но «ей остаются, чтобы спасти свою чудесную видимость и сохранить аллюр тайны, те образы, которые и составляют ее целостность» [9, с. 157].

Сюрреалистическое стихотворение, по Бретону, – это ящик Пандоры, открыв который, поэт выпускает на свободу «орды слов». Именно такое впечатление, как правило, и производит эта поэзия при первом прочтении.

Приведем отрывок из стихотворения британского поэта Дэвида Гаскойна с нашим построчным переводом, сохраняя авторскую пунктуацию и организацию стихотворной строфы.

The sun bursts through its skin  
The last smooth man emerges from the tunnel  
And flags burst into song along the streets  
The morning's garlands pull themselves to pieces  
And fly away in flocks

The sea is a bubble in a cup of salt  
The earth is a grain of sand in a nutshell  
The earth is blue. [10, p.18]

Солнце прорывается сквозь свою кожу  
Последний гладкий человек возникает из туннеля  
И флаги взрываются песней вдоль улиц  
Утренние гирлянды разрываются на куски

И улетают стаями

Море – это пузырь в чашке с солью  
Земля – это крупинка песка в ореховой скорлупе  
Земля голубая.

По мнению видного британского исследователя сюрреализма Дж. Г. Мэтьюс, Гаскойн точно следует техникам, постулируемым Андре Бретоном и его группой: «его преданность сюрреализму неоспорима» ([11, с. 65].  
Надеемся, что анализ его лирики позволит определить, какие же грани раскрывает бессознательное через сюрреалистическую поэзию.

Предлагаемый отрывок взят из длинного стихотворения, состоящего из десяти достаточно автономных по смыслу стихов, под общим названием *Antennae* – Антенны. Отметим, что английское слово *Antennae* может также обозначать «особую чувствительность и восприимчивость» (Вебстер-онлайн), и именно впечатление тонкого улавливания мыслей, настроенности на «волны иррационального» производит поэзия Гаскойна.

Понимая, что интерпретация сюрреалистических стихотворений всегда носит субъективный характер, мы предлагаем несколько своих наблюдений над языком иррациональной мысли Гаскойна.

Уже при первом прочтении стихотворение производит впечатление быстрой смены образов во сне. Этому особенно способствует фонетический состав – частый повтор шипящих согласных [s], [θ], [ð] (уже только в первой строчке – **The sun bursts through its skin** – звуки повторяются в каждом слове), а также общая синтаксическая организация строфы.

Из-за отсутствия пунктуации и единственной точки в конце стихотворение производит впечатление законченного сценария, восемь строчек которого – это семь синтаксически правильно структурированных предложений, из которых шесть – простые, и только одно – сложносочиненное (ровно по центру). Шесть строк начинаются повтором определенного артикля *the*, который в английском языке подчеркивает конкретность или уникальность объекта – в данном случае всегда разного. Поэтому каждая строчка несет законченный автономный образ.

Далее, лексика стихотворения примерно одинаково распределяется между парадигматическими группами *природа (космос)*: sun, sea, earth, sand, flocks, nutshell и *цивилизация*: tunnel, flags, song, street, garlands, cup, и только два слова соотносятся с *антропосом*: man, skin. Космические образы солнца, земли (сюрреалистов, к слову, обвиняли в некотором романтизме) в начальных и завершающих строках стиха «обрамляют» противопоставленные им образы цивилизации в центре.

Поэт использует лексику только конкретных значений (здесь полное отсутствие слов абстрактной семантики), что усиливает визуальные характеристики стиха.

Следуя постулату сюрреализма о том, что образ рождается «из сближения ... удаленных друг от друга реальностей» [хрестом, с. 439], Гаскойн добивается единства оппозиций также через 1) сопоставление лексем разных

парадигматических групп в одном образе: *sun – skin* (солнце – кожа), *sea – bubble, cup of salt* (море – пузырь, чашка соли); 2) синестезийные оппозиции: визуально-тактильные – *the sun bursts* (солнце прорывается), *the flags burst* (флаги взрываются); аудиальные – *burst into song* (взрываются песней), море – это *bubble* (английское слово *bubble* означает одновременно пузырь и булькающий звук). Здесь также интересный образ – *the last smooth man* (последний гладкий человек возникает) – как трансформация визуально-тактильной метафоры – гладко (беспрепятственно, спокойно) выходит из туннеля.

В насквозь метафоричной первой половине отрывка нас особо привлекает строка – *And flags burst into song along the streets* (*И флаги взрываются песней вдоль улиц*). Из-за отсутствующих разделительных знаков трудно сказать, к чему привязывает эту фразу соединительный союз *And* (и) – к человеку (человек-цивилизация – более близкие парадигматические группы) или к солнцу (параллельная конструкция - *The sun bursts ... – And flags burst...*). Взрывающиеся – ярко горящие флаги могут быть как метонимической репрезентацией парада, поющих людей, так и метафорой громкой песни.

Наконец, отметим, что эмоциональное потрясение, которое требовал Бретон, создается также напряженным тоном стиха в первой половине (глаголы и фразы активного, разрушительного движения – *burst through, burst into, pull to pieces, а также fly away*) и резким падением во второй, создающей несколько натюрмортно-застывшее впечатление (*море – пузырь в чашке, земля – песчинка, земля - голубая*). Такое соположение противоположностей – типичная характеристика сюрреализма. Именно в момент встречи движения и покоя, одушевленного с неодушевленным рождается особая, «судорожная красота», которая, по Бретону, усиливает острое ощущение смысла жизни.

В целом, стихотворение создает впечатление калейдоскопа, быстрой смены несвязанных сновиденческих картинок. Именно исследование сновидений было одним из методов познания бессознательного у сюрреалистов. Примером автоматического письма может служить следующая строфа из того же стихотворения Гаскойна.

A delicate breath a whisp of smoke  
Floating between our eyes  
The rainbow-coloured barque of pleasure  
Brushing the fluid foliage aside  
Derision's flimsy feathers

Between our eyes  
The shadow of smile. [10, p.19]

Утонченное дыхание пучок дыма  
Проплывающий между нашими глазами  
Кораблик удовольствия цвета радуги  
Разметающий жидкую листву в стороны  
Насмешки хрупкие перья

Между нашими глазами  
Тень улыбки.

Если автоматизм был вдохновлен идеей Фрейда о свободных ассоциациях, то в этом отрывке мы действительно наблюдаем соположение казалось бы несвязных элементов, которые тем не менее рисуют отчетливую картину. Отметим, что, на наш взгляд, отсутствие пунктуации «снимает» жесткую принадлежность слов той синтаксической группе, которая очерчена разделительными знаками. Это дает нам право собирать образы со всего отрывка, а всю строфу рассматривать как целостный контекст.

Итак, как мы уже указывали выше, бессознательное использует тот же словарь, что и обычный язык. Исключение здесь – сочетание *rainbow-coloured barque*, где *barque* – несколько устаревшее слово, обозначающее небольшой корабль с парусом и веслами, а *rainbow-coloured* (цвета радуги) – авторский неологизм, представляющий собой сложное прилагательное колоративной семантики. Однако сюрреальность рождается от необычного использования обычных общеупотребительных слов, необычного сближения чувств, образов, представлений, которые эти слова выражают.

В словосочетании *delicate breath* (утонченное дыхание) слово *delicate*, семантически несущее скорее эмоционально-оценочную нагрузку (хрупкий, слабый, привлекательный) приобретает визуальную характеристику (возможно – *тонкий поток*), попадая в контекст с *a whisp of smoke* (пучок дыма). В значении *поток* оно семантически «вписывается» в идущий через первую часть стиха мотив воды (*floating, barque, fluid*). Этот мотив создает замечательную авторскую метафору *barque of pleasure Brushing the fluid foliage aside*, где имитируя ход корабля, разрезающего волны, корабль удовольствия разметает по обе стороны листья, ставшие жидкими. На наш взгляд, в данном отрывке просматривается любовно-сексуальная тематика, так любимая сюрреалистами. Об этом говорит и лексика «телесной тематики»: *delicate breath*, повтор *between our eyes, barque of pleasure, fluid foliage, smile*.

С телесным и водным ассоциативным рядом пересекается еще один – эмоционального состояния, выраженный словами *shadow of smile* (тень улыбки), *Derision* (насмешка). Метафора *Derision's flimsy feathers* (насмешки хрупкие перья) несколько выпадает из общего контекста, так как это единственное абстрактное понятие, которое поэт вводит в стих. Он, однако, его «овеществляет» через аналогию с птицей с хрупким оперением.

Практика автоматического письма позволяет поэту создать волнующие визуальные образы.

Подытожим роль бессознательного в сюрреалистической поэзии.

Сюрреалисты открыли мир воображения, где реальное сливается с иррациональным, они больше не воспринимаются как противоречия. Бретон назвал этот мир чудесным (от слова *чудо*), а чудесное, как известно, «всегда прекрасно» [3, с. 434]. Сюрреалистическое прекрасное рождается при снятии запретов и от слияния противоположностей – движения с покоем, одушевленного с неодушевленным. В «судорогах красоты» рождается новый

человек, которому бессознательное обещает свободу от любых форм угнетения, от чувства вины и подавленности. Для сюрреалистов бессознательное открыло видение пути примирения человека с собой и с жизнью. И ключом к этому примирению был язык. В обход рациональной мысли при беспрепятственном доступе к бессознательному язык становится, по мнению сюрреалистов, подлинным выражением человеческой судьбы.

The article focuses on the sources of the Surrealists' interest in the unconscious, considers which ideas in the Freud's theory formed the basis of their aesthetic system and why they attributed the unconscious the role of the force that can lead out of the cultural and social crisis of the early 20th century. The author presents the ideas of Freud and surrealists about the language, its role and potential in the transmission of irrational thought.

Surrealistic works are presented as a poetic experiment which explores the language of the unconscious.

*Keywords:* surreal poetry, unconscious, irrational, poetic experiment

#### *Список литературы*

1. Фещенко, В. В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910-30-х гг.: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / В. В. Фещенко. – Москва, 2004. – 26 с.
2. Тцара, Т. Газовое сердце: Три ДАДАдрамы. Пер. и коммент. С.Шаргородского. / Т. Тцара. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. – 108 с.
3. Хрестоматия по культурологии: Учеб. пособие / Составители: Лалетин Д. А., Пархоменко И. Т., Радугин А. А. Отв. редактор Радугин А. А. – М.: Центр, 1998. – 592 с.
4. Дубин, Сергей. От переводчика // Бретон, Андре. Антология черного юмора (Перевод, комментарии, вступительная статья С.Дубина) / Сергей Дубин. – М.: Carte Blanche, 1999. – 544 с.
5. Mead, Gerald. Language and the Unconscious in Surrealism / Gerald Mead // The Centennial Review. – 1976. – Vol. 20, no. 3. – P. 278–289.
6. Фрейд, Зигмунд. Толкование сновидений / З. Фрейд: Пер. с нем. – Санкт-Петербург, Изво «Питер», 2018 – 576 с.
7. Фрейд, Зигмунд. Психология бессознательного: сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский / З. Фрейд. – М.: «Просвещение», 1990 – 448 с.
8. Бенвенист, Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда / Э. Бенвенист // Общая лингвистика/ Э. Бенвенист. – М., 1974. – С. 115-126.
9. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. / Сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д.Гальцовой – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
10. Gascoyne, D. Collected Poems / David Gascoyne // London, Oxford University Press, 1965. – 164 .
11. Matthews, J. H. Surrealism and England / J. H. Matthews // Comparative Literature Studies. – 1964. – Vol. 1, no. 1. – P. 55-72.
12. Бретон, Андре. Безумная любовь. Звезда кануна. Пер. с фр. и послесл. Т. Балашовой. / Андре Бретон. – М: Текст, 2006. – 190 с.