

Д.В. Ревина

магистрант кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
daria.revina@gmail.com

РАСШИФРОВЫВАЯ СЮРРЕАЛИЗМ

Статья посвящена проблеме распознавания образов и их взаимодействия друг с другом в движении исторического авангарда, сюрреализме. Анализируя некоторые критические попытки систематизации сюрреалистических образов, становится понятно, что типология с ними не работает. Однако внешне неинтерпретируемые образы, многие из которых до сих пор остаются terra incognita, можно дешифровать, так как каждый удачный сюрреалистический образ подчиняется одним и тем же правилам. Для удачной дешифровки образа, в статье предложены способы понимания того, как образ структурирован.

The article is devoted to identification of images and their interaction in surrealism as avant-garde movement. Analyzing critical attempts to systematize surrealist images we clarify that simple typology is not relevant. In spite of the fact that large number surrealist images still remain terra incognita for interpretation, they could be decoded according to general rules of success in creating surrealist images. We propose some techniques to decode surrealist images.

Ключевые слова: сюрреализм, образ, интерпретация

Keywords: surrealism, image, interpretation

Сюрреализм, наряду с поразительной образностью, использует массу «приспособлений», многие из которых весьма оригинальны. Сетую на то, что «риторика образа влечёт за собой последовательное пренебрежение синтаксисом», современные критики с успехом сосредотачиваются на семантике повествования в сюрреалистской литературе¹. Хотя эти аппараты, безусловно, важны в генерировании сюрреалистических текстов, они не стоят в центре сюрреалистического приключения. Как опыт Пруста с его маленькими пирожными «Мадлен», позволяющими ему воссоздать своё прошлое, так образ содержит ключ ко всей интенции. Мэри Энн Коус демонстрирует, что сюрреализм основывается на контрасте между «волей соединять и постоянной борьбой противоположностей. Напряжение между двумя этими элементами служит основой сюрреалистской поэзии»². В определённом смысле, как свидетельствует заявление Бретона в Первом Манифесте, всё движение произошло из его персонального опыта сюрреалистического образа.

Чтобы осознать сюрреализм, нам потребуется проследить ускользающие отношения между двумя терминами, определяющими образ. К примеру, Робер Шампиньи разработал модель, основанную на концепции «пространственно-временной дистанции» и паттернов невозможности³. Он предлагает разделять сюрреалистические образы на те, что невероятны пространственно; невероятны темпорально; содержат метаморфозу; изображают монструозность. Хотя его модель полезна для понимания того, как функционирует противоположный образ, она куда хуже подходит для объяснения связей между противоположностями. Она объясняет, что разделяет их, но не то, что их связывает. Бретон настаивает: «Отчёты двух реальностей стоят отдельно и правильно»⁴. Несмотря на их кажущуюся несвязность, в конечном счёте, «полюса» должны иметь что-то общее.

© Ревина Д.В., 2014

¹ Подробнее об этом: Gratton J. Poetics of the Surrealist Image. // Romanic Review. 1978, №19. – P. 122.

² Saw M.A. André Breton. – New York: Twayne, 1971. – P. 87.

³ Подробнее об этом: Champigny R. The S Device. // Dada/Surrealism, 1971, №1. P. 3-7.

⁴ Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986 – С. 43.

Сам Шампиньи предполагает, что образ может быть структурирован на основе некоей потаенной аналогии. Что делает эту гипотезу особенно привлекательной, – это неизменный энтузиазм Бретона по поводу того, что он называл «метод аналогии»⁵. «Я никогда не испытывал интеллектуального удовольствия», – отмечает он в 1947-м году, – «кроме как в измерении аналогии»⁶. В сущности, изначальное определение Бретона особенно подчёркивает, что каждый сюрреалистический образ должен иметь компонент аналогии. Вот что он имеет в виду под «правильным отчётом». Из этого можно сделать вывод, что любой удачный образ, каким бы алогичным он ни казался, на определённом уровне когерентен. То же можно сказать о тексте или произведении искусства, которому образ принадлежит. Чтобы быть эффективной, аналогия должна оставаться неуловимой на поверхности, но вызывать отклик на более глубоком уровне. Так объясняется невольное содрогание читателя/зрителя при встрече с одним из сильных образов.

Пришло время рассмотреть феномен более детально. Что происходит, когда читатель или зритель оказывается перед сюрреалистическим образом? Предположим, что образ не оказывается немедленно отвергнут, – какую реакцию возбуждают его очевидные несоответствия? Как он воспринимается и осмысливается человеческим разумом? Согласно большинству мнений, процесс теоретически автоматичен и требует лишь малого участия воспринимающего. Некоторые сторонние наблюдатели даже намекают на то, что присутствие последнего избыточно. Таким образом, Бретон декларирует, что слова живут своей собственной эмоциональной жизнью, безотносительно к их значению, что позволяет им сообщаться между собой, повинувшись скрытым узам родства⁷. Откликаясь на это суждение, многие коллеги Бретона испытали странный потенциал двух слов находить уровень совпадения, создавать связи там, где их раньше не было. «В сюрреализме», – отмечает Луи Арагон в 1928-м году, – «значение создаётся без вашего участия. Слова, составленные вместе, начинают что-то значить»⁸. Отражая отсутствие сознательного контроля, эти формулировки подчёркивают роль автоматизма в создании сюрреалистического образа. Теоретически, образ приобретает форму без преднамеренного вмешательства автора, который лишь занимается фиксацией, или зрителя.

Хотя, теоретически, роль последнего пассивна, она отнюдь не лишена значимости. По мнению Бретона, процесс схватывания образа включает в себя две отдельные фазы: «Обычно красота требует удовольствия ещё до того, как оказывается понята... терпит пояснение только *a posteriori* и, таким образом, в стороне от самой себя»⁹. Первая задача зрителя – воспринять образ буквально, прямо и запечатлеть его эмоциональное воздействие. Чтобы достичь степени, описанной в манифесте, образ должен быть воспринят с изумлением. На этом уровне образ – это, в первую очередь, творение эстетическое. Красота достигнутой вспышки отражает разницу в потенциалах между двумя терминами¹⁰. Как таковая она вызовет высвобождение энергии у зрителя и подарит ему мгновенный проблеск чудесного.

Вторая стадия может наступить не раньше, чем будут выполнены перечисленные выше условия. Только после того, как образ был пережит эстетически, он может быть рассмотрен с интеллектуальной точки зрения. «Ясность великий враг откровения. Только когда письмо уже совершено, автор может упражняться в своих правах»¹¹. Первоначальный шок прошёл, и читатель/зритель может попытаться осмыслить образ. Во время второй фазы, посвящённой пассивному осмыслению, открываются расхождения между двумя определениями. В какой-то степени процесс интерпретации параллелен процессу композиции, по крайней мере, в случае Бретона, когда «рефлекс критики, сдержанный при письме, высвобождается в последующей

⁵ Breton A. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1947. – P. 176.

⁶ Ibid, P. 173.

⁷ Breton A. *Le Merveilleux contre le mystère*. // *Minotaure*, 1936, №9. P.30.

⁸ Aragon L. *Traité du style*. Paris: Gallimard, 1980. – P. 190.

⁹ Breton A. *Fronton virage*. Paris: Antibes, 1948. – P. 13.

¹⁰ Бретон А. *и др.*, Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986 – С. 43.

¹¹ Breton A. *Le Merveilleux contre le mystère*. // *Minotaure*, 1936, №9. P. 11.

редактуры»¹². Как бы то ни было, эта процедура относительно пассивна в первой инстанции и активна во второй. Для поставленных в исследовании задач будет полезно сравнить процесс интерпретации с фрейдистской операцией, известной как вторичный пересмотр¹³. Как эта (бессознательная) операция, которая исключает изначальную абсурдность и бессвязность, характеризующая работу грёзы, пассивная интерпретация трансформирует оригинальную версию в логический сценарий.

Хотя, на первый взгляд, эта трансформация кажется чудесной, как превращение воды в вино, к счастью, её гораздо проще объяснить. Чтобы понять, как именно она происходит, нужно вспомнить теорию традиционной метафоры Рудольфа Арнхейма¹⁴. Отметим, что как и Бретон, Арнхейм мыслит метафору, функционирующей на двух различных уровнях. Как Бретон, он задумывается над прогрессом от первого уровня предчувствия к следующему, активированному воздействием образа на сетчатку (или воображение). И наконец, как и Бретон, он конструирует двух-частную модель, чтобы объяснить, как этот процесс разворачивается в уме зрителя. В то время, как Бретон описывает развитие, ведущее от откровения к пониманию; Арнхейм исследует путь от конкретики к абстракции. Несмотря на очевидные расхождения в терминологии, каждый фокусируется на интерпретативной связи между восприятием и концепцией, видением и пониманием. И так как Арнхейм рассматривает абстракцию в качестве обязательной предварительной стадии понимания, оба подхода весьма близки.

Следовательно, вторая задача, стоящая перед зрителем, состоит в том, чтобы редуцировать образ до его абстрактных черт, оснований. Так как этот процесс не предполагает активного участия зрителя, теоретически, не может быть ничего проще. Определённое изначальным импульсом, словесным или визуальным, ответ письма во многом автоматический. Как заметил Бретон: «Разум невероятно проворен в схватывании малейшего сближения, возможного между двумя объектами»¹⁵. Без усилия зрителя, по мнению Арнхейма, разум отмечает общие черты движения и средства передвижения и заключает, что сходство существует. Легко продемонстрировать, что Бретон был прекрасно осведомлён об этом процессе. Рассуждая о сюрреалистическом образе в «*Signe ascendant*», содержащей, между прочим, и пример из Аполлинера, он настаивал на том, что два термина не образуют равенство, но связаны «частичными сходствами»¹⁶. Это выражение напоминает теорию Арнхейма о том, что они разделяют определённые «физиогномические качества». Обе формулировки напоминают о сверхъестественной способности разума извлекать общие семы (дискретные семантические объединения) из внешне несвязанных компонентов.

Как продемонстрировало приведённое выше рассуждение, модели Арнхейма идеально подходят для описания сюрреалистического образа. Точнее, они описывают, как письмо воспринимается читателем или зрителем, и в конце концов влетает в более широкий контекст. Дополнительное доказательство явлено в пассаже первого манифеста, который детально описывает двух-частный процесс. Хотя часто цитируется первая часть, акцентирующая абсурдность образа, целостное содержание пассажа не привлекло должного внимания. Рассмотренное ретроспективно, в свете комментариев Арнхейма, оно являет теорию сюрреалистического чтения (или созерцания). Инструкции по расшифровке сюрреалистического образа следуют из опыта написания «Магнитных полей» Бретона: «Говоря поэтически, [разные элементы] ценны, особенно благодаря их высокому градусу *немедленной абсурдности*, природа этой абсурдности при ближайшем рассмотрении в том, чтобы быть привитой всему что дозволено, узаконено в этом мире: открытие некоторого числа свойств и фактов, которые, в конечном счёте, не менее объективны, чем любые другие»¹⁷.

¹² Balakian A. André Breton: Magus of Surrealism. New York: Oxford University Press, 1971 – P.73.

¹³ Подробнее об этом: Laplanche J. and Pontalis J.B. The Language of Psychoanalysis. New York: Norton, 1973. – P. 412.

¹⁴ Подробнее об этом: Arnheim R. Toward a Psychology of Art: Collected Essays. – Berkeley: University of California Press, 1966. – P. 81-280.

¹⁵ Breton A. Les Vases communicants. Paris: Gallimard, 1955 – P. 128.

¹⁶ Breton A. Signe ascendant. Paris: Gallimard, 1947. – P. 177.

¹⁷ Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С. 45.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gratton J. Poetics of the Surrealist Image. // *Romanic Review*. 1978, №19.
2. Caw M.A. *André Breton*. New York: Twayne, 1971.
3. Champigny R. The S Device. // *Dada/Surrealism*. 1971, №1.
4. Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986.
5. Breton A. *Signe ascendant*. P.: Gallimard, 1947.
6. Breton A. Le Merveilleux contre le mystère. // *Minotaure*. 1936, №9.
7. Aragon L. *Traité du style*. P.: Gallimard, 1980.
8. Breton A. *Fronton virage*. P.: Antibes, 1948.
9. Balakian A. *André Breton: Magus of Surrealism*. N.-Y.: Oxford University Press, 1971.
10. Laplanche J.; Pontalis J.B. *The Language of Psychoanalysis*. N.-Y.: Norton, 1973.
11. Arnheim R. *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1966.
12. Breton A. *Les Vases communicants*. P.: Gallimard, 1955.

REFERENCES

1. Gratton J. "Poetics of the Surrealist Image" in *Romanic Review*, 1978, №19.
2. Caw M.A. *André Breton*. New York, Twayne, 1971.
3. Champigny R. "The S Device" in *Dada/Surrealism*, 1971, №1.
4. Breton A et al. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami* [Call the things by its own names]. Moscow: Progress, 1986.
5. Breton A. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1947.
6. Breton A. "Le Merveilleux contre le mystère" in: *Minotaure*, 1936, №9.
7. Aragon L. *Traité du style*. Paris, Gallimard, 1980.
8. Breton A. *Fronton virage*. Paris, Antibes, 1948.
9. Balakian A. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York, Oxford University Press, 1971.
10. Laplanche J.; Pontalis J.B. *The Language of Psychoanalysis*. New York, Norton, 1973. (translated from French)
11. Arnheim R. *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. Berkeley, University of California Press, 1966.
12. Breton A. *Les Vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955.