

О.С.Горелов

ПРИНЦИПЫ-СМЕЩЕНИЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА: ГИПНОСИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП И ПРИНЦИП МЕТОНИМИЗАЦИИ

Предлагается описание одного из стилевых кодов литературы. Для структуры сюрреалистического кода оказываются важными принципы-смещения, обеспечивающие стабильность и вариабельность кода в целом. Среди них выделяются гипносиический принцип и принцип метонимизации, которые фиксируют смещение в кодовом пространстве с грёзы, сновидения ко сну и с метафоры к метонимии соответственно. Анализ принципов-смещений позволяет выявить кодовые установки стиля без привязки к разнообразию и противоречиям конкретных реализаций в художественных текстах. В результате анализа было выяснено, что виртуальная проработка возможностей осуществления одной из центральных задач сюрреализма — объединения сновидения и реальности — происходит согласно гипносиическому принципу. Метонимизация, в свою очередь, позволяет увидеть далекое как смежное, и эту возможность тексты, задействующие сюрреалистический код, используют гораздо активнее, чем доступ к собственно сюрреалистическим ошеломительным или шокирующим, спонтанно смонтированным образам, которые были бы невозможны без первичной метонимизации.

Ключевые слова: сюрреалистический код, сон, сновидение, грёза, субъект, объект, метонимия, метафора

Эстетическая система сюрреализма довольно хорошо изучена. К вопросам художественной теории и практики сюрреалистов обращались как зарубежные (Ж.Шенье-Жандрон, А. и О.Вирмо, Ф.Алькье, А.Балакян, М.Э.Коус, В.Беньямин, П.Бюргер, Р.Краусс, Ж.Женетт и др.), так и отечественные ученые (Л.Г.Андреев, Е.Д.Гальцова, С.Б.Дубин, С.Л.Фокин, В.И.Пинковский, С.Н.Зенкин, А.Б.Базилевский, Т.В.Балашова, С.А.Исаев, А.К.Якимович и др.). В исследованиях, появившихся в период позднего сюрреализма (1940—1960-е гг.), преобладает стремление написать историю движения, прояснить его противоречия в рамках историко-контекстуального подхода. Постепенно в центре исследовательского интереса оказывались сама эстетика сюрреализма, его попытки выстроить парадоксалистскую, но тем не менее довольно устойчивую систему. Игровая кодификация образов, понятий, смыслообразов, к которой прибегали сами сюрреалисты (например, А.Бретон, П.Элюар и Б. Пере), во второй половине XX в. и начале XXI в. начинает отражаться в научной словарной работе с терминологическим аппаратом сюрреализма. Вышедший в 2007 г. «Энциклопедический словарь сюрреализма» (под ред. Т.В.Балашовой и Е.Д.Гальцовой) демонстрирует подход, при котором удается избежать простой дескриптивной инвентаризации сюрреалистических понятий и проанализировать функционирование системы в целом. Так постепенно определяется концептосфера сюрреалистического искусства.

Авторская рецепция и вольные интерпретации сюрреалистического в новейшем искусстве заставляют не только постоянно проблематизировать это эстетическое поле, но и искать его фундаментальные основания. Поэтому для обнаружения современных сюрреализаций стоит опираться уже не столько на концептосферу и эстетико-теоретическую систему сюрреализма, сколько на его *стилевой код*, который благодаря связи с самим стилем позволит сохранить исторический подход; благодаря довольно жесткой структуре — системный подход, а благодаря заложенной свободе интерпретаций — контекстно-кондициональную пластичность филологического анализа.

Теория стилового кода (в нашем случае, сюрреалистического), под которым понимается абстрактная структура, включающая в себя набор принципов и правил реализации, как раз позволяет обнаруживать общие установки самых разных текстов, текстов, проявляющих достаточную стилистическую свободу, но при этом относящихся к одному стиловому полю. В основу нашего понимания кода легли разработки этого понятия в семиотике (Ф. де Соссюр, Р.О.Якобсон, Ю.М.Лотман, У.Эко и др.).

Помимо базовых принципов сюрреалистического кода — топологического и реляционного, — которые регулируют художественную онтологию и художественную субъектность, мы выделяем также несколько принципов-смещений. В реляционном кодовом пространстве принципы-смещения являются латентными переменными, которые определяются только в связи с комплексом других параметров. Поэтому как смещения они не всегда напрямую соотносятся с сюрреалистической системой и эстетикой, но как принципы удерживают целостность кода. Принципы-смещения сюрреалистического кода возникают благодаря диалектическому отрицанию, важному элементу сюрреалистической концептуальной системы (далее — сюрсистема), и поддерживают общий парадоксалистский вектор, чем подчеркивают специфику сюрреалистического кода.

Чтобы продемонстрировать характер этого устройства, мы выбрали основные концептуальные, эстетические, технические комплексы сюрреализма, подвергшиеся смещению в коде: сюрреалистическая *грёза* и сюрреалистическая *метафора*. Таким образом, можно определить смещение от грёзы, сновидения ко сну как *гипносиический принцип*, смещение от метафоры к *метонимии* как *принцип метонимизации*.

Причины противоречия между принципами-смещениями (кодом) и сюрреализмом (сюрсистемой) можно обнаружить в обстоятельствах, при которых появлялся и развивался сюрреализм и, соответственно,

сюрреалистический код. Сюрреализм, являясь поздней стадией авангарда, насколько это возможно включает в себя его энергию, но одновременно с этим производит его культурную пацификацию (учитывая происхождение термина). Во всяком случае, дадаисты именно так и воспринимали стратегию парижской группы. При этом, кажется, более конструктивно аттестовать сюрреализм как авангард, помещенный в ситуацию реалистического реванша, как революцию внутри (или под личиной) контрреволюции (так было в 1930-е, в 1970—1980-е и в 2000—2010-е гг.). Ряд исследователей сходится на том, что не первые десятилетия, а именно период 1930-х стал временем наиболее мощной демонстрации сюрреализмом своих возможностей и как практики, и как теории. Именно в 1930-е окончание авангарда накладывается на окончание классического сюрреализма (расцвет означает завершенность), формируется сюрсистема, и, тем самым, все оказывается готово для функционирования кода в текстах, в том числе отстоящих от сюрреализма. Здесь уместно подключить рассуждение Р.Краусс о медиуме и технологии (со ссылкой на В.Беньямина): «ничто не выявляет *врожденное призвание* технологии лучше, чем ее устаревание *на последней стадии развития*» [1].

Так и код, парадигматическая изнанка сюрреалистических текстов, раскрывается в момент темпорального снятия, «устаревания» сюрреализма, но и раскрывает «врожденное призвание» этого течения. Первый этап манифестации (конец 1910-х), пусть и самый яркий, яркостью своей пробивает путь по территории искусства, но он не всегда соответствует внутреннему коду стиля, если таковой формируется. И именно код затем начинает действовать многосторонне, полисубъектно, а сюрреализм «словно бы “стирается” под действием стольких сторонних взглядов, как отмечал в “Четвертой песни” Шюстер» [2, с. 187].

Ввиду этого код нередко приводит к кажущимся противоположными результатам в текстовом интерфейсе, а с учетом того, что в течение XX века код достаточно сильно обнажается, эксплицируется из-за прямых (в обход сюрсистемы) использований, может возникнуть впечатление, что либо сюрреализм окончательно исчерпан (что противоречит консенсусным установкам литературной эволюции), либо стал радикально другим, что также не вполне так, поскольку речь должна идти уже не о сюрреализме, а о сюрреалистическом коде.

1. Гипносический принцип. Если для сюрреализма важно сновидение, в котором субъект освобождается, и объективно-случайно возникающие образы свидетельствуют об этой свободе, которую можно распространить через действие и на внешний мир, то на уровне кода имеет значение только изначальная возможность сновидения — состояние сна. Более того, активизируется нулевая функция сновидческого — сон без сновидений. Фигуру поэта-сновидца, единственного зрителя моноспектакля в собственном внутреннем иллюзионе, находящегося в состоянии гипноза, в коде инверсивно отображает структура объектной сновидной реальности с топологически впаянным в нее субъектообъектом.

Сновидческий (относящийся к сновидцу) тип субъекта и *гипнотический* (относящийся к самой практике гипноза) способ кодирования образной системы характеризуют не только «период сновидений», когда сюрреалисты доводили себя до каталептических состояний, но и сюрсистемные отношения внутри общих эстетических комплексов. Чтобы достроить перекрестную пару, для именованного кодового субъекта можно использовать тот же корень, образованный от имени Гипноса, бога сна (и именно сна как физического состояния без сновидений в отличие, скажем, от Морфея). Получаем *гипносический* (относящийся к поэту-гипносу) тип субъекта, погружающего мир и себя самого в сон, и *сновидный* (относящийся к самому миру объектов, (не)видимому во сне) способ кодирования образной системы (табл.).

Таблица

	Субъект	Объект
Сюрсистема	Сновидческий	Гипнотический
Сюрреалистический код	Гипносический	Сновидный

Гипносическое смещение программирует всевозможные онейрические мотивы, сновиденческие структуры письма и художественного мира и даже концепт грёзы. В текстах, неоднозначно коррелирующих с сюрреализмом, то есть актуализирующих код напрямую, гипносический принцип и гипносический тип субъекта явлены открыто. Формально это может выражаться в топологическом устройстве художественной реальности, в перформативном использовании функционала и структуры сна или же с помощью еще более прямолинейных средств: мотивов забвения, смерти, сакрального. Мифологический Гипнос тесным образом связан с Танатосом, они братья-близнецы, но это имманентное присутствие смерти, ее родство с субъектом сюрреализма, как до этого и некоторые представители символизма (в частности, Ф.Кнопф), принимает не в декадентском и не в пессимистическом, не в экзистенциальном и не в гносеологическом ключе.

Шопенгауэровское высказывание «самое счастливое мгновение счастливого человека — это когда он засыпает» [3] тоже можно было бы трансформировать в более сюрреалистическое по духу «самое актуальное мгновение человека — мгновение, когда он засыпает». Как известно, поэт-символист Сен-Поль-Ру вывешивал табличку «Поэт работает» на двери своего кабинета перед тем, как лечь спать. Эта работа, конечно, относилась к собиранию сновидцем образов и уяснению онейрической логики, но и сон без сновидений — это работа, только для самой реляционной сетки реальности, для кода.

3.Фрейд специально перед анализом сновидений задается вопросами о сне как таковом, дает ему характеристику, выделяя сопутствующие психологические и соматические проявления — потерю интереса к внешнему миру и желание возвращения в состояние внутриутробного существования. Впрочем, с топологической точки зрения и утробное состояние, и слияние с внешним миром, и упражнение в умирании являются вариациями одного. Фрейд делает следующее предположение: «Если такова сущность сна, то сновидение вообще не входит в его программу, а, скорее, является нежелательной добавкой. Мы даже полагаем, что сон без сновидений — самый лучший, единственно правильный. Во время сна не должно быть душевной деятельности; если она все-таки не совсем замирает, то, значит, не удалось достичь эмбрионального состояния покоя: не удалось совершенно освободиться от последних остатков душевной деятельности. Вот эти-то остатки и есть сновидения» [4]. Однако работа мозга (как и кода) продолжается во время всего сна, в то время как «душевная» деятельность производится во второй фазе, фазе сновидений.

Сновидное множество объектов также получает инвариантную свободу благодаря парадоксальной (не)видимости. Убедительнее, чем некогда психоанализ, этот механизм описывает нейроэстетика. Так, стоит обратить внимание на один из выделенных В.С.Рамачандраном эстетических законов нейроэстетики — закон пикабу: привлекательность объекта увеличивается, если он менее видим, частично скрыт; мозг оказывается привлечен загадкой, с которой столкнулся, и пытается опознать и идентифицировать объект, несмотря на недостаток информации. Сигналы от рецепторов поступают в зрительные области мозга, где интерпретируются и преобразуются в гипотезу об объекте, но затем эта информация отсылается обратно к низшим областям, тем самым корректируя последующую обработку и постепенно уточняя видимую картинку. Поэтому, пишет Рамачандран, «граница между воспринимаемым и галлюцинацией не такая четкая, как нам бы хотелось. В определенном смысле, когда мы смотрим на мир, мы все время галлюцинируем. Можно даже рассматривать *восприятие как акт выбора одной-единственной галлюцинации*, которая лучше всего соответствует поступившей информации, которая часто фрагментарна и мимолетна. И галлюцинации, и реальное восприятие возникают из одного и того же набора процессов. Решающее различие в том, что, когда мы воспринимаем, *постоянство* внешних объектов и событий помогает их закрепить. Когда мы галлюцинируем (или мечтаем, или находимся в экспериментально созданных условиях сенсорной депривации), объекты и события *свободно блуждают* в любом направлении» [5]. Можно сказать, что нейроэстетика косвенно указывает и на гипнолический принцип, на забвение сна, который прошивает реальность, обеспечивая «постоянство внешних объектов», скрывая их гомогенность (в объективной перспективе) и галлюцинируемость (в субъективной проекции), но и, противореча себе, организуя онейрический (сновидение) или онирический (бред, диссоциация, безумие, болезненность) нарратив.

Гипнолический сон объясняет и сюрреалистический выбор в пользу воображения как поля самых фантастических возможностей человека, а не памяти, прибавляющей человека к реальному. Вынужденное повторение за собственной памятью означало бы фиаско сюрреалистического проекта [6], но именно из памяти сознание отбирает материал для построения сновидческих образов, а стало быть, сновидная криптомнезия, действительно, оказывается гораздо ближе к сюрреалистической сути, чем сновидение (и вполне по-сюрреалистски звучит гребенщиковское «Долгая память хуже, чем сифилис»).

Тем важнее обращать внимание на расхождения принципов-смещений с сюрсистемой. Например, нью-йоркская группа сюрреалистов «Гидра» в дискуссионной статье, направленной против феминистской критики сюрреализма от У.Чедвик, среди прочего заявляет, что есть люди, которые «не смыслят в грёзах, в сновидениях или в поэзии, зато им не понаслышке знакома критическая пассивность и *податливая амнезия сна* <...> *Сон без грёз* всегда казался нам пустой тратой времени, особенно если это интеллектуальный сон — такой, который позволяет бесконечно продолжать академическое продвижение к идеологической лжи» [7]. Вполне логично видеть в декларациях антигипнолические заявления, но также возможно предьявить контраргументы со стороны кода: не слишком ли узко понимается здесь грёза, полностью приравненная к сновидению, не является ли этот размен слишком опрометчивым и объясняемым упрощением стиля полемики? Ведь в художественных текстах, напротив, все чаще конструкция сна без сновидений становится имплицитной конструкцией поэтического высказывания, то есть уже проникает в эстетическое поле. Это означает, что гипнолический принцип скоро окажется в сюрсистеме, которую ждет заметная переконфигурация.

Таким образом, виртуальная проработка возможностей осуществления одной из центральных задач сюрреализма — объединения сновидения и реальности — происходит согласно гипнолическому принципу, актуальное решение этой задачи — в текстах и в эстетике, в частности, через концепт грёзы. Грёза, по сути, это инверсия осознанного сновидения, при котором субъект понимает, что он сейчас спит и находится внутри сна; при грёзе гипнолический субъект осознает, что он сейчас бодрствует и находится в мире. По принципу сообщающихся сосудов во сне возникает причинность, а в реальности обнаруживаются бессмысленности; в реальности накапливается материал, во сне — внесубъективные ответы на вопросы реальности: «Самое

существенное открытие Бретона — это открытие *естественной связи*, существующей между *автоматизмом сна и появлением поэзии*» [8, с. 118]. Благодаря этому механизму получит развитие одно из самых противоречивых направлений сюрреализма — «абстрактный» сюрреализм. Кроме того, начиная со второй половины XX века, гипносический принцип позволит сюрреализму осваивать ранее им отвергаемый звуковой (абстрактный, объективированный) мир.

2. *Принцип метонимизации*. Топологическая гомогенность сюрреалистического кода активизирует отношения по смежности, им подчиняются все потенциальные образы и объекты, метонимизации подвергаются все связи между ними. Смещение от иконической знаковой логики к индексальной обеспечивает автоматизм и словесного письма (поэты как регистрирующие аппараты), и визуально-пространственного (та же техника фроттажа), так как отношения по смежности формируются объектами в автономии своих трансформаций на топологической поверхности, и задача сюрреалистического поэта как созерцателя эти аналоговые сигналы только зафиксировать, в то время как ассоциации по сходству формируются сознательно самим субъектом. Метонимия оказывается более бессознательным, спонтанным и скоростным вариантом поэтического синтеза, а метафора как подобная «форма или способ самоактуализации вещи» [9] используется исключительно в широком гносеологическом и феноменологическом понимании.

Тавтологичность метонимии в том, что она связывает нечто уже связанное во времени и пространстве. Культ встречи, случайной находки, распространенный в среде сюрреалистов, актуален именно для обнаружения отношений смежности. Предшествование сна сновидению, сюрреальности — событиям и метаморфозам подкрепляется антиципацией смежности. Гипносический субъект fasciniруется «собственными» находками, оттого так распространен (в частности, в русской поэзии) «прием метонимического блуждания вокруг всякого предмета, который привлекает внимание» [10], и избегания полного контакта с этим предметом («Что-то утрачено при соприкосновении с предметом слишком жарких мечтаний» [11]).

Всеобщая, вселенская аналогия подчеркивает непрерывность конструкции, но ее парадоксальность зависит от метонимии: смежность как непрерывность дискретной структуры. Собственно сюрреалистическое сравнение, сводящее далекие понятия, «основано не на сходстве, не на подобии, а на различии, на шокирующем несхождении» [8, с. 90]. Удерживает вместе различные элементы единого сравнения само отсутствие необходимости сравнивать. *Аналоговая метонимия* сюрреалистической топологии индексирует то пространство, то место, «где не упорствует больше сравнение» [12]. Метонимизация позволяет увидеть далекое как смежное, и эту возможность тексты, задействующие сюрреалистический код, используют гораздо активнее, чем доступ к собственно сюрреалистическим ошеломительным или шокирующим, спонтанно смонтированным образам, которых, впрочем, также не было бы без первичной метонимизации, обращающей взор к внешним объектам. Г.Аполлинер очень точно описал в предисловии к драме «Грудь Тиресия» этот начальный жест сюрреализма: «Следует вернуться к самой природе, но не подражая ей на манер фотографов. Когда человек затеял подражание ходьбе, он создал колесо, которое не похоже на ногу. Так он, сам того не зная, открыл сюрреализм» [13]. Функциональное сходство колеса и ноги начнет мерцать при позиционном сдвиге, то есть метонимизации: например, если здесь совершить этот сдвиг — человек с колесами вместо ног, — можно легко получить сюрреалистический образ.

Сюрреалистическая топология накладывает на метонимию обязанность установления границы, разъединяющей объекты для будущих непрерывных трансформаций. Заметный на текстовом уровне эссенциализм сюрреализма оправдывается также метонимическим сближением дальнего, геометрической рационализацией орнаментальных следов и узоров. Это перекликается с одним из тезисов философского метода коинциденологии (материалистической диалектики совпадений) Й.Регева: «Субстанция как совпадение является, таким образом, совпадением совпадений. Удерживание-вместе — это, прежде всего, удерживание вместе двух способов удерживания вместе, двух динамических комплексов *минимального проникновения* и *максимального прилегания*. Минимальное проникновение и максимальное прилегание — это атрибуты, или первичные качества, субстанции: и сама субстанция — это не что иное, как удерживание вместе и соединение этих двух несоединимых друг с другом атрибутов. Эти первичные качества служат основой всякой определенности, всякого смысла, предельными точками инвестиции всякого желания: минимальное проникновение и максимальное прилегание — это материал, из которого построены миры» [14].

Поскольку у принципа-смещения нет задачи достижения и утверждения конечной точки, а для риторики более свойственны метафоро-метонимические формы, чем очевидное господство одной из двух фигур, само смещение оказывается настолько важным, что за пределами кода некорректно было бы говорить о первичности метонимии как о стилепорождающем факторе или, в терминах психоанализа, о смещении как условии сгущения. Этот риторический дуализм с асимметрией в пользу метонимии, а не метафоры пытались в XX веке обосновать неоднократно Г.Росолато, Ц.Тодоров, Ю.Лотман и др., а применительно к конкретным художественным стилям и к сюрреализму, в частности, но уже с метафорой в основе метонимии — К.Метц: «Метафорические сопоставления — “представления”, вспышки, совмещение несовместимого в излюбленной манере сюрреалистов — наполняют поверхностную ткань текста и обеспечивают большую часть конечных смежностей, то есть произведения как такового. Но в этих случаях метафора создает не метонимию, а синтагму» [15]. Последнее замечание относится к сопоставлению пар метафора-парадигма и метонимия-синтагма, проведенному Р.О.Якобсоном в работе о двух типах афазии, но уже с учетом расширенного варианта

целой серии метонимия-синтагма-смещение-монтаж и с убедительной попыткой Метца прояснить расхождения на позиционной оси (дискурсивная последовательность) и семантической оси (смежность в определении референта).

Парадигмальная пара Маяковский-Пастернак, выбранная Якобсоном, свидетельствует в том числе и о расхождении сюрреалистического кода и сюрреалистического интерфейса-текста: уже на техническом (техническом лишь отчасти) уровне метафора сразу сближает автора с сюрреализмом (Маяковский), а метонимия делает присутствие сюрреалистического более чем неочевидным (Пастернак), но она остается симптомом, указывающим на код. И в кодовом ракурсе черты пастернаковского диегезиса уже не кажутся столь чуждыми сюрреалистическим принципам: «странная зрительная перспектива, которая характерна для *больного*, — внимание к *близлежащим вещам*, а за ними — сразу бесконечное пространство» [16]; «интонационная инерция, взятая совершенно разговорным образом, *правдоподобная*, прозаическая», преодолевающая «расстояния далеко расставленных, логически не связанных между собою образов» [17] или, наконец, *горизонтальная* стратегия репрезентации действительности как «способ вернуть вещам их *изначальную свободу*, или по крайней мере символическое обещание свободы, дав им возможность сопологаться как бы самим по себе, *помимо наблюдающего субъекта*» [18]. Кубо-футуризм существенно повлиял на оформление сюрреализма в Западной Европе, а своеобразный метонимический кубо-футуризм Пастернака — сюрреалистического кода в России.

Ж.Шень-Жандрон выдвигает гипотезу, что раскол внутри сюрреализма между автоматическими текстами и «окультуренными» не столь важен и значителен, как раскол между текстами, функционирующими метонимично и функционирующими метафорически [19]. Так обнаруживаются разные версии сюрреализма, условно персонифицированные Бретоном и Арагоном. Один работает с помощью метонимических смещений, но интенционально направлен в сторону метафоры, для другого метафорический порядок является естественным, а само движение метонимично. Однако, что более ценно, Шень-Жандрон, одна из немногих, подчеркивает принципиальную метонимичность сюрреализма: «если психоанализ отдает нас во власть метафоры (будь то работа психики, работа сновидения или работа письма... все они суть одна и та же работа траура), то сюрреализм — с его живейшим интересом к тем же видам работы — обращает нас от метафоры, которая есть утрата, к метонимии, которая есть связь <...>. Вне зависимости от “версии” сюрреализма и от того, выдвигается ли на первый план метафора или метонимия, направление этих опытов неизменно остается одним: подтолкнуть нас самих к более внимательным поискам, пробудить в нас неизменную веру в возможность обрести “утерянный объект”» [2, с. 314].

Таким образом, метонимия, как и субъект-гипнос, близка к тому, чтобы рассматриваться уже как часть сюрсистемы. Тем более, если такое случится, метонимия будет находиться в разряде специальных понятий, соотносимых с конкретными методами и приемами сюрреализма, а это самая открытая часть концептуального пространства сюрсистемы.

1. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 72.
2. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 416 с.
3. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Мир как воля и представление. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999—2001. С. 485.
4. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. М.: Фирма СТД, 2006. С. 84.
5. Рамачандрани В.С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера Пресс, 2014. С. 269.
6. Breton A. Le Surréalisme et la Peinture // La Révolution surréaliste. 1925. № 4. P. 27.
7. Эрли Э., Грэм Д., Гробар Э., Вайсберг Л. Мысль бесполо, она не может размножаться // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. М.: Гиля, 2018. С. 295-296.
8. Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. 352 с.
9. Лехциер В.Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара: Самарский университет, 2000. С. 153.
10. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 336.
11. Улитин П. Макаров чешет затылок. М.: Новое издательство, 2004. С. 105.
12. Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 337.
13. Аполлинер Г. Грудь Тиресия // Аполлинер Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. С. 211.
14. Реев И. Коинциденология: краткий трактат о методе. СПб.: Транслит, 2015. С. 16.
15. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 226.
16. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 185.
17. Шкловский В.Б. Золотой край // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 444.
18. Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 47.
19. Chénieux-Gendron J. Le Surréalisme et le roman. 1922—1950. Lausanne: L'Age d'homme, 1983. P. 7.

References

1. Krauss R. “A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London, Thames & Hudson, 1999. 64 p. (Russ. ed.: Krauss R. “Puteshestvie po Severnomu moryu”: iskusstvo v ehpokhu postmedial'nosti. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. P. 72).

2. Chénioux-Gendron J. Le Surréalisme. Paris, P.U.F., 1984. 509 p. (Russ. ed.: Shen'e-Zhandron Zh. Syurrealizm. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 416 p).
3. Shopengaehr A. [Collected Works: in 6 vols, vol. 2]. Moscow, 1999—2001, p. 485. (In Russ.)
4. Freyd Z. Lektsii po vvedeniyu v psikhoanaliz i Novyy tsikl [Lectures on the Introduction to Psychoanalysis and the New Cycle]. Moscow, Firma STD Publ., 2006, p. 84. (In Russ.)
5. Ramachandran V.S. The tell-tale brain. A neuroscientist's quest for what makes us human. New York, W.W. Norton & Company, 2011. 384 p. (Russ. ed.: Ramachandran V.S. Mozg rasskazyvaet. Chto delaet nas lyud'mi. Moscow, Kar'era Press Publ., 2014, p. 269).
6. Breton A. Le Surréalisme et la Peinture. La Révolution surréaliste, 1925, no. 4, p. 27.
7. Fehrli Eh., Grehm D., Grobar Eh., Vaysberg L. Mysl' bespola, ona ne mozhet razmnozhat'sya [The thought of sexlessness, it can not multiply]. Syurrealizm. Vozzvaniya i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniya s 1920-kh godov do nashikh dney / sost. Gi Zhirar. Moscow, Gileya Publ., 2018, pp. 295-296. (In Russ.)
8. Andreev L.G. Syurrealizm [Surrealism]. Moscow, Geleos Publ., 2004, 352 p.
9. Lekhtsier V.L. Vvedenie v fenomenologiyu khudozhestvennogo opyta [An Introduction to the Phenomenology of Artistic Experience]. Samara, Samarskiy universitet Publ., 2000, p. 153.
10. Yakobson R. Zametki o proze poehta Pasternaka [Notes on the poetry of the poet Pasternak]. Yakobson R. Raboty po poehtike: Perevody. Moscow, Progress Publ., 1987, p. 336.
11. Ulitin P. Makarov cheshet zatylok [Makarov scratches the back of his head]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2004, p. 105.
12. Dragomoshchenko A. Tavtologiya: Stikhotvoreniya, ehsshe [Tautology: Poems, essays]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, p. 337.
13. Apolliner G. Grudi Tiresiya [The Breasts of Tiresias]. Apolliner G. Works in 3 vols, vol. 1. Moscow, Knizhnyy Klub Knigovek Publ., 2011, p. 211. (In Russ.)
14. Regev Y. Koinsidentologiya: kratkiy traktat o metode [Coincidentology: A Brief Treatise on the Method]. Saint Petersburg, Translit, 2015, p. 16.
15. Metts K. Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino [Imaginary signifier. Psychoanalysis and Cinema]. Saint Petersburg, 2013, p. 226. (In Russ.)
16. Tynyanov Yu.N. Promezhutok [Gap]. Tynyanov Yu.N. Poehtika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, Nauka Publ., 1977, p. 185.
17. Shklovskiy V.B. Zolotoy kray [Golden land]. In: Shklovskiy V.B. Gamburgskiy schet: Stat'i — vospominaniya — ehsshe (1914—1933). Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990, p. 444.
18. Gasparov B.M. Boris Pasternak: po tu storonu poehtiki (Filosofiya. Muzyka. Byt) [Boris Pasternak: Beyond Poetics (Philosophy. Music. Being)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013, p. 47.
19. Chénioux-Gendron J. Le Surréalisme et le roman. 1922—1950. Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p. 7.

Gorelov O.S. Principles-displacements of surrealist code: Hypnos principle and metonymization principle. The article offers a description of one of the style codes of the literature. Principles-displacements are important for the structure of surrealist code. They provide stability and variability of the code as a whole. The Hypnos principle (formed from the name of personification of sleep in Greek mythology) and the principle of metonymization are emphasized. The Hypnos principle is the shift from a dream to sleep. The principle of metonymization is the shift from a metaphor to metonymy. An analysis of the principles-displacements makes it possible to find out the code settings of the surrealist style without reference to the diversity and contradictions of specific artistic realizations. The virtual study of the possibilities of implementing one of the central tasks of surrealism — the combination of dream and reality — occurs according to the Hypnos principle. Metonymization, in turn, allows to see the distant as adjacent. So, surreal stunning or shocking images are impossible without primary metonymization.

Keywords: surrealist code, dream, sleep, daydream, subject, object, metonymy, metaphor.

Сведения об авторе. Олег Сергеевич Горелов — кандидат филологических наук (10.01.01), доцент, Ивановский государственный университет, филологический факультет, кафедра теории, истории литературы и культурологии; ORCID: 0000-0001-5718-6588; og-rus@inbox.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.08.2020. Принята к публикации 30.08.2020.