

Принцип экспериментации в сюрреалистическом коде: проблема сюрреалистического образа и феномен опыта

О. С. Горелов

кандидат филологических наук, доцент, Ивановский государственный университет.
Россия, г. Иваново. ORCID: 0000-0001-5718-6588. E-mail: og-rus@inbox.ru

Аннотация. В статье рассматривается один из ключевых принципов сюрреалистического кода литературы – принцип экспериментации. Актуальность исследования обусловлена необходимостью выработки метода анализа текстов, проявляющих достаточную стилистическую свободу, но при этом относящихся к одному стилевому полю. Теория стиливого 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. Цель статьи – дать характеристику принципу экспериментации и проанализировать способы его реализации в художественном письме. Предметом исследования являются мотивные и функциональные вариации смещения от сюрреалистического образа к феномену опыта.

В результате исследования было выявлено, что в сюрреалистическом письме частными проявлениями смещения от образа к опыту становятся позиции иррациональной конкретности: нарративы свидетельства, констатации, документации, каталогизации. Также важной привязкой экспериментации является привязка к визуальности в диегезисе художественной реальности сюрреализма. Визуальный опыт выражается через оккультацию, мотив созерцания невидимого и идею краткой обнаженной или долгой, но медленно обнажаемой красоты из второго манифеста сюрреализма. Минимальным жестом визуального опыта признается созерцание невидимого (ртух-принцип). Еще одной мотивной функцией экспериментации, неоднократно реализующейся в текстах сюрреалистической линии, является функция ауратической неуловимости субъектообъекта во времени. Она является следствием чудесного невидения, созерцания сокрытого. Постоянное референциальное и феноменальное сомнение (переживание контингентности) объединяет художественные реальности французского сюрреализма, текстов А. Платонова, С. Кржижановского, П. Улитина, А. Драгомощенко, поэтов-метареалистов, а также поэтов новейшего времени, в частности, Г. Рымбу и В. Банникова.

Ключевые слова: субъект, объект, аура, стиль, литературный код.

Сюрреалистический код является одним из стиливых кодов литературы, включающих самый общий набор мировоззренческих и эстетических правил, законов и установок. Художественные тексты, актуализирующие этот код, напрямую или косвенно коррелируют с сюрреализмом как стилем и могут при этом не аффилироваться с сюрреализмом как литературным движением. В кодовом пространстве сюрреализма можно выделить два базовых принципа, один из которых регулирует художественную онтологию (топологический принцип), другой – художественную субъектность (принцип реляционности), а также четыре принципа-смещения, являющиеся латентными переменными, которые определяются только в связи с комплексом других параметров. Как смещения они не всегда напрямую соотносятся с сюрреалистической системой и эстетикой, но как принципы удерживают целостность кода. Смещению в коде подвергаются основные концептуальные, эстетические, технические комплексы сюрреализма:

- сюрреалистическая *грёза*,
- сюрреалистическая *метафора*,
- сюрреалистический *образ*,
- сюрреалистический *предмет*.

Таким образом, можно определить смещение от грёзы, сновидения ко сну как *гипнотический принцип*, смещение от метафоры к *метонимии* как *принцип метонимизации*, смещение

от образа к опыту как принцип экспериментации и смещение от предмета, вещи к объекту как объектный принцип. В этой статье речь пойдет о принципе экспериментации.

Смещение от образа к опыту в сюрреалистическом коде отражается на эстетической теории образа сюрреалистов, а точнее на ее применении и дальнейшем толковании в новейшей литературной, в частности, поэтической практике. При этом можно наблюдать перекрестную, «хиастическую» структуру отношений: если во взаимодействие вступает образ как конкретный художественный феномен, а не концепт сюрреалистической системы, то под опытом будет подразумеваться не эмпирический набор чувственных данных, а нечто более абстрактное, но тем не менее соотносящееся с поэтологической проблематикой XX века.

Здесь актуальным стоит признать фрейдовский подход к травме и через нее к опыту, развитый позднее В. Беньямином с помощью разведения переживания (*Erlebnis*) и собственно опыта (*Erfahrung*). Первое есть результат успешной защиты сознания от угроз извне, от шоковых воздействий, память о которых регистрируется субъектом в виде переживаний. А собственно опыт результирует как раз прорыв защитных механизмов сознания, а потому следы этих прорывов остаются в непроизвольной памяти, составной частью которой «может быть лишь то, что “пережито” неявно и без участия сознания, что выпало на долю субъекта не как “переживание”» [2, с. 173]. Опыт, который «не принадлежит субъекту» и который «будет возвращаться в виде симптомов или искаженных образов, в том числе сновидных» [16], связан с проникновением внешнего в обход сознания как важным условием продления сюрреалистической топологии. Впрочем, возможно и общеэстетическое толкование этого механизма: «То, что Бодлер подразумевает под соответствиями, можно охарактеризовать как опыт, стремящийся утвердиться бескризисно. Такое возможно только в области культового. За пределами этой области опыт, о котором идет речь, предстает перед нами как “прекрасное”» [2, с. 197].

И именно этот опыт подключает литература во второй половине XX века, а образ становится либо средством, либо помехой. Опыт воспринимается через хонтологические возвращения, наплывы, как то, что вспоминается, снится, приходит к тебе уже сущим, уже бывшим, но еще почему-то живым, fasciniрующим. Вторичное приведение этого опыта к словесному образу создает либо поэзию, либо, что гораздо вероятнее, ложный нарратив с апелляцией к авторитету, когда филистерские, «вульгарные ссылки на опыт» [2, с. 193] репрессируют воображение (чаще всего молодых) и подменяют факты личными переживаниями, псевдоопытом. Что же касается поэзии как опыта, то она представляет скорее *разрушение образов* [17, с. 183]. Повторимся, борьба направлена не на образ как интенсификацию воображения, но на репрезентацию, на «видимое включение чуждого в наружность привычного», по М. Хайдеггеру [17, с. 183]. Сюрреалистическая инверсия, жаме веку, погружает, наоборот, привычное в наружность чуждого, но чуждого-в-себе, а значит, опытного, бессознательного. Идентифицировать такой опыт возможно через увеличение *связей*: реляционный принцип дополнительно объясняет политичность сюрреализма. Вот как размышляет Ж. Гейро об отчуждении опыта и возвращении его через восстание: «всё, что нам представляется опытом, является искусственным. Фразы “иметь опыт” и “приобретать опыт” четко указывают, что те, у кого он есть, или те, кто его приобретает, имеют лишь косвенное отношение к опыту, не переживают его, слабо соотносятся с его сюжетом и, соответственно, могут потреблять опыт как любой другой товар. <...> В мире без опыта восстание восстанавливает и вбирает в себя всё остальное: любовный опыт, боевой опыт, опыт новых форм жизни» [6].

Многие критики, обращаясь к проблеме опыта применительно к литературе, актуализируют широкое этимологическое поле слова «опыт», включающее ‘пытать’, от которого расходятся линии к эксперименту, пробе, риску [21, с. 291] (можно достроить до «искуса», «искусства»); к пытке (насилие, боль, трансгрессия) и к вопрошанию, спрашиванию (эта модальность особенно актуальна для инновативной поэзии конца XX века). Чтобы удерживать сюрреалистическую инверсию внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, необходимо разводить не только переживание и опыт, но и экспириенс и эксперимент. Экспериментом тогда будет не целенаправленные, рациональные действия личности, но метонимические спонтанные вторжения в реляционную сеть субъекта. Примечательно, что Бретон, однозначно критикуя абсолютный рационализм понятия опыта, в первом манифесте намекает на возможность борьбы за освобождение самого феномена опыта: «...и самому опыту были поставлены границы. Он мечется в клетке, и освободить его становится все труднее» [3, с. 45].

Движение от образа к опыту можно рассматривать и в плоскости движения от метафоры (образ) к метонимии (опыт как смежная совместность). И если сюрреалистическая эстети-

ческая система предлагает модель, в которой образ выплывает из глубин подсознания, то сюрреалистический код – его наплыв на поверхность опыта. Поэтому *воображение*, соотносящееся в феноменологии с *ментальными образами*, остается концептом сюрреализма, но на уровне кода и в эволюции сюрреалистического происходит смещение в сторону *восприятия*, соотносящегося с *реальными образами*.

Так возникает необходимое противоречие внутри структуры понятия опыта: это не только риск, действие, проба, но и длительные следы невидимого, не запомиаемого сознанием. Сгущением этого противоречия в концептуальном пространстве может быть концепт объективной случайности как *невероятного опыта* и сопряжения невозможных встреч. И для него нужно не только «разрушение образов» (авангардистский элемент сюрреализма на это все равно заточен, как бы ни развивалась сюрреалистическая теория образа и тропов), но и *предательство образов* (одноименная картина Р. Магритта вскрывает двусмысленность этого мероприятия: мы предаем образы, но и они эстетически нас обманывают, *изменяют*). Предательство и измена добавляются к другим, кажущимся одиозными установкам сюрреализма – ревизионизму и редукционизму; возможно, именно такие свойства нужны этому стилю для выживания в неблагоприятной среде, в которой только он и актуализируется (например, реалистический реванш консерватизма 1930-х). Единственно, необходимо удерживать антифрагментальный потенциал этого предательства в значении ‘предать пагубное пристрастие’, ‘отказаться от наркотика-образа’: «Сюрреализм есть особый порок, и заключается он в беспорядочном и безудержном употреблении наркотика, имя которому – образ; или даже скорее в постоянной провокации, когда образ уже оказывается не властен ни над самим собой, ни над теми непредвиденными потрясениями и метаморфозами, которые он вызывает в области представлений, всякий раз вынуждая нас пересматривать весь порядок Вселенной» [23, р. 83] (пер. С. Дубина). Арагон предлагает понятие «сюрреалистического изобретения», которое совмещает образ с опытом, экспериментом. В эссе «Тень изобретателя» он призывает обратить внимание не на полезные изобретения, рождающиеся усилиями произвольной памяти и разума, а на их тень, в которой истончается образ, приближаясь к горизонту событий, но только так осуществляется настоящее, опытное (в обновленном, беньяминовском смысле и в логике реляционного принципа) изобретение: «изобретение – это установление *сюрреального отношения* между конкретными элементами» [1, с. 88]. Такая экспериментация стоит за интересом сюрреалистов к готовым объектам, к архивам и коллекциям.

Сюрреалистический код не дает сюрреализму остаться практикой образотворчества (этот риск понимали и сами сюрреалисты еще в 1930-х годах) и предъявляет опыт как пространство между прошлыми и будущими, возможными практиками, не различая возможное, воображаемое и уже воспринятое. В сюрреалистическом письме частными проявлениями смещения от образа к опыту становятся позиции иррациональной конкретности: нарративы свидетельства, констатации, документации, каталогизации и т. д.

Значимой является привязка экспериментации к визуальности, «к *визуальному опыту* полусонного-полубодрствующего сознания» [11, с. 98] в диэгезисе художественной реальности сюрреализма. Здесь можно увидеть в действии и закон пикабу, описанный в нейроэстетике [19, с. 267–272] и отсылающий в сюрреализме к визуальному опыту через оккультацию, мотив созерцания невидимого и идею краткой обнаженной или долгой, но медленно обнажаемой красоты из второго манифеста сюрреализма.

Минимальным жестом визуального опыта все же стоит признать *созерцание невидимого*. В эстетике сюрреализма отображенным от этого жеста мотивом становится неоднократно воспроизведенное в текстах и фотомонтажах смотрение с закрытыми глазами, указывающее на присутствии сновидца, прозревающего истинное, прекрасное, чудесное, сакральное, эротическое:

О друзья мои, закроем глаза
Пока не услышим, как перестанут свистеть
Прозрачные змеи пространств.
Ведь мы живем в абсолютной древности, –
В каждом луче есть слуховое оконце... [1, с. 79].

К слову, современные эксперименты в нейробиологии также показывают, что при решении задачи не аналитически, а через внезапное понимание активность нейронов в зрительной коре снижается. Закрытые глаза (даже если они «закрыты» только с точки зрения нейронной сети) способствуют концентрации и воображению, а значит, и озарениям [24, р. 212].

Интроспективное смотрение с закрытыми глазами в коде оборачивается смотрением с открытыми глазами, но в темноту пространства, за которой находятся предметы, места или люди. В экстропективном признании объектов, которых не видно, и заключается созерцание невидимого. Этот объективный поворот проясняет и гипносическую (от имени Гипнос) позицию: процедура смотрения сна без сновидений не приравнивается однозначно к танатальному состоянию, но демонстрирует инсайтные и эстетические возможности такого созерцания.

Используя неологизм С. Малларме из «Сонета на икс», можно назвать созерцание невидимого своеобразным дополнительным *ptyx*-принципом. *Ptyx* – это нечто, что отсутствует, но этим указывает на присутствие (раковина моллюска, складки закрытого веера, пустая комната): «На алтарях, в пустой гостиной: там – не птикс, / Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора» [13, с. 71]. Птикс может выражаться в конкретных образах: например, знаменитая коробка из «Дневной красавицы» Л. Бунюэля. Тайна является, но при сюрреалистической парадоксальной оккультации раскрытие сокрытого оставляет сокрытое сокрытым.

Одним из парадигмальных *ptyx*-сюжетов можно назвать средневековую легенду о леди Годиве, проехавшей голой по улицам города Ковентри ради того, чтобы ее муж, эрл Леофрик, освободил от жестокого налогообложения горожан. Любящие и уважающие ее горожане решают уйти с улиц и закрыть в назначенный час свои окна, чтобы не смущать и не позорить свою леди. Они не видят ее, хотя она проезжает мимо их домов, раздается стук копыт, и это воспринимается как событие. Само переживание этого *опыта*, проникающего мимо субъекта и его сознания и мимо его зрительного контакта в само подсознание, и есть созерцание невидимого, или *ptyx*-принцип.

Дополнительный поздний эпизод легенды вводит персонажа Тома, который все-таки подглядел за обнаженной леди и сразу после этого ослеп. Таким образом, сама структура легенды подсказывает дальнейшие ее перечитывания: жесткий выбор стоит между *визуальным опытом* созерцания темноты или пустоты и зрительной дисфункцией, которая поражает предателя образов, но и открывает в нем новые, сновидческие возможности. Однако оба варианта вписываются в сюрреалистическое поле, только второй путь – это путь классического сюрреализма (поэт как вуайерист; изображение не пустоты, но самой Годивы на картинах и в скульптуре, например, С. Дали), тогда как действие сюрреалистического кода подталкивает к принятию первого варианта. И в этом случае речь не просто об отсутствующем объекте, усиливающем желание, здесь выражается желание как невидение самого события, свершающегося прямо перед глазами, не способными прорваться сквозь темноту или естественную преграду. Темнота объективна, она покрывает объекты и насыщает опытом субъекты, подвергая сомнению саму субъектно-объектную границу. Это тоже «слепое» зрение, как и сновидческое, только направлено оно вовне. Закрывать глаза необходимо для интроспекции, воображения, но не экспериментации.

В русской поэзии XX века прямое использование этой легенды практически всегда строится на истории о подглядывающем Томе: «Не потому ль, что я видел на детской картинке / Леди Годиву с распущенной рыжею гривой, / Я повторяю еще про себя под сурдинку: / Леди Годива, прощай! Я не помню, Годива...» [14, с. 154]. Впрочем, местом авторефлексий О. Мандельштама становится *пустой город* (Ленинград), метонимизирующий и безвременье, и саму страну. Повторит этот ход (Годива как страна), эксплицирует его и метапоэтическую привязку к легенде И. Бродский: «В полночь всякая речь / обретает ухватки слепца; / так что даже “отчизна” на ощупь – как Леди Годива» [4, с. 50]. Предательство образов открывает возможности образотворчества, а объектная герметизация генерирует процессы самопознания. Однако принцип экспериментации должен противостоять или, по крайней мере, радикально проблематизировать вопрос идентификации, чтобы «принцип аналогии <...> преобладал бы над принципом идентичности» [5, с. 237], чтобы обеспечить удерживание антифрастических установок сюрреалистического кода.

Поэтому необходимо сказать еще об одной мотивной функции, неоднократно реализующейся в текстах сюрреалистической линии. Это функция ауратической неуловимости субъектообъекта во времени. Она является следствием чудесного невидения, созерцания сокрытого (можно это дополнить образом призрачного и прозрачного – того, что есть, но чего не должно было быть).

В рассказе «Железная старуха» А. Платонова мальчик Егор встречается с разными живыми и неживыми субъектообъектами, заводя с ними разговор и пытаясь понять личность каждого из них. Расставание с ними, потеря зрительного контакта подвешивают вопрос будущих идентификаций, узнаваний («оргазм узнавания объекта» [19, с. 270]): «Жук сначала полетел, а потом сел на землю и пошел пешком. И Егору стало вдруг скучно без жука. Он понял,

что больше его никогда не увидит, и если увидит, то не узнает его, потому что в деревне много прочих жуков. А этот жук будет где-нибудь жить, а потом помрет, и все его забудут, один только Егор будет помнить этого неизвестного жука» [18, с. 98]. Даже в таких, кажется, далеких от эстетики сюрреализма текстах кодовая пресуппозиция созерцания невидимого приводит к мизансценам обнаружения чудесного в обыденном: идентифицируя жука в сновидческом, вероятностном формате будущего времени, мальчик вглядывается в темноту, в пустоту «личности» другого субъектообъекта.

Приведем другой пример реализации указанной функции. В произведении «Штемпель: Москва» автобиографический герой С. Кржижановского бродит по московским кладбищам и замечает: «...меня больше всего волнует старый мраморный постамент <...>, подписанный: Venus. Поверх постамента нет никакой Venus – статуя давно, вероятно, разбита, – осталась неотколотой лишь одна мраморная ее ступня с нежным очерком пальцев. Это все, что *есть*: но я, помню, долго стоял, созерцая то, чего *нет* (курсив автора. – О. Г.)» [12, с. 539]. Тема утраты, недостатка объекта, его наличествующего отсутствия выражает изначальную сновидную структуру образования субъекта, но ключом к прочтению таких мизансцен становится именно топология и сюрреалистическое расслоение переключенного времени. К. Метц демонстрирует этот эффект на примере кино, в котором сначала актер снимается в кадре (присутствует), а зритель в этот момент отсутствует, затем зритель сидит в кинотеатре (присутствует) и смотрит на актера, которого уже в реальном времени и в этом пространстве нет: «Таким образом, кино находит способ *выставлять напоказ и (одновременно) скрывать*. Постоянный обмен позиций видящего и видимого должен быть надломлен в своей сердцевине, и тогда две эти разъединенные половинки разместятся в *двух различных временных отрезках*: это еще одно *расщепление*» [15, с. 119].

В литературе второй половины XX века объективный поворот трансформирует этот мотив: субъект метонимически замещается либо самим восприятием, либо органами восприятия, происходит персонификация объекта: «Взгляд привыкает. Взгляд забывает, что когда-то чувствовал утрату. Он уже не помнит прежних черт. А новые черты, кажется, так всегда и были. Старый тополь нас принимает на новых основаниях, а мы его» [22, с. 88]. Здесь образ из прошлого постепенно забывается (гипносический принцип) и медиализируется сновидной сетью отношений (реляционный принцип): лицо из сновидения всегда отличается от реального лица, которое мы знаем здесь и сейчас, но только теперь это лицо (объект: тополь) принимает и нас в модифицирующей нас итерации. Актуальное настоящее создает иллюзию, что «новые черты <...> так всегда и были», что еще сильнее деформирует, остраивает, размывает прежние черты. Но сюрреальность ситуации в том, что это именно *старый* тополь, это *тот же* объект, который продолжает быть, встречаться, но который видится уже как новый, другой (жаме вю), он не может быть узан в состоянии бодрствования, то есть в изменяющем объекты времени, только в расслоенном и/или остановленном.

В «Тысяче плато» Ж. Делез и Ф. Гваттари, опосредованно выразившие многие нюансы, могущие быть отнесенными к сюрреалистическому коду, ставят близкую к обсуждаемой функции проблему ритуурнели: «остается ли ритуурнель территориальной или территорирующей, или же она уносится прочь в подвижном блоке, прочерчивающем трансверсаль через все координаты – и через любого посредника между ними обоими?» [7, с. 502] или, в формулировке поэта Н. Сафонова, «как понять, что нечто повторилось, будучи различным?» [20, с. 474]. Становление чем-то связано с двусмысленностью территоризации и детерриторизации, которую Делез и Гваттари определяют двусмысленностью Родного, когда «Родное снаружи» [7, с. 542] (зеркальное отражение *unheimlich* Фрейда). И здесь смежным должно быть определение из другой работы Делеза и Гваттари: «концепт – это событие, а не сущность и не вещь» [8, с. 27]. При разговоре о концептах и концептосфере сюрреализма важно учитывать, что идея реляционности не в последнюю очередь проникает через философский дискурс, влияющий и на поэзию второй половины XX века. Концепты, и это особенно относится к сюрреалистическим концептам, означивают не идентичность вещи, но скорее отношение к или с ней. Тогда вещь становится *реляционным объектом*, и как особое условие здесь – остановка времени: «Вне времени нет понятия, а значит, нет и вещи, изменяющейся, но тождественной себе в этих изменениях, есть лишь, как говорит Кант, “рождение или исчезновение субстанции” или – событие: то есть то, что не может иметь места во времени, но то, что задает режимы восприятия самой темпоральности» [10, с. 57]. Задержка экспериментации влияет на субъектную интроспекцию во времени, согласно замечательному образу В. Беньямина, «человек, утративший опыт, чувствует себя исторгнутым из календаря. Обитателю большого города это чувство знакомо по воскресеньям» [2, с. 201].

Так рождаются сюрреалистические концепты и в поэтических текстах. Например, в финале «Бубновой дамы» П. Элюара:

И так всегда – то же признание, та же юность, те же чистые глаза, то же наивное движение рук на моей шее, та же ласка, то же откровение.

Но никогда – та же женщина.

Карты предсказали мне, что я встречу ее в жизни, так и не узнав ее.

Влюбленный в любовь [1, с. 160] –

принцип аналогии и реляционности действительно замещают принцип идентичности, помогая становлению-любовью, и в этом двойственность самого сюрреализма как борьбы двух его начал – фигуративного/эссенциального и релятивистского/нигилистического/ревизионистского, здесь точка столкновения этих инсюрреалистических тенденций.

Желание сновидческой погони за субъектообъектом, стремление увидеть четко лицо, постоянно пересобирающееся в сновидном пространстве, могут напоминать элегическую эмоцию, выраженную некогда в вийоновской формуле «Но где же прошлогодний снег?» (в переводе Н. Гумилева) из «Баллады о дамах прошлых времен». Однако обращена эта эмоция не в прошлое (сюрреализму чужд сентиментализм и элегичность), а в настоящее или в будущее. В тексте «Однажды там будет...» А. Бретон действительно разворачивает фразу/эмоцию Ф. Вийона: «Но где снег завтрашнего дня?» [1, с. 351]. Такая конструкция активизирует воображение, стремящееся стать реальностью, а значит, и грёзовую, не элегическую интенцию.

Только на границе рационального или в зияниях логики и разума возникает допущение идентичности. Это (сюр)ноуменальное восприятие может развиваться как в сторону воображаемого, чудесного (любви), возвращая память о субъектообъекте («один только Егор *будет помнить этого неизвестного жука*» у Платонова и «*Всё, что я люблю, осталось*» у Арагона), так и в сторону когнитивной модуляции и аналитического усилия, благодаря которым изменяется сам фрейм созерцания. Так, в стихотворении А. Драгомощенко «Настурция как реальность» образ усложняется и зумируется до молекулярного уровня взаимодействия объектов, но при этом прямо в тексте начинает мерцать и субъект высказывания: «Произнеси: А.Т.Д., риторика накопленья. / Утвержденье: те ли стрижи (что три года назад), / словно молекулы тьмы, тему вечера / снова соткут для звезды, обронившей / мускулистую линию в темя залива?» [9, с. 422]. Такой подход возвращает в измененном виде феноменальный горизонт, а также конкретику, физику образов. В концовке стихотворения эта возможность ноуменального подключения к единому (хоть и дискретному, пористому) миру является средством самого письма, самой поэзии, возможно, чуда поэзии, указывающего на то, что топологически это именно «*те же стрижи, бумага, пустившая корни / в шершавую древесину стола*» [9, с. 429]. Визуальная экспериментация, которой завершается текст, не завершает сам опыт сюрреального:

Молекула не имеет отношения к молитвам,
но видеть, *вдевая увиденное в иглу*, жадность
которой под стать безукоризненности ее выбора:
тончайшего отверстия форм.

Пустое колесо по склону. Настурция и огонь [9, с. 429].

Бретон в романе «Надя», ссылаясь на опыт и слова Д. де Кирико, также распространяет этот принцип на сам процесс творчества. Завершенное произведение только слегка напоминает об изначальном аффекте (в случае Кирико – удивление), который вызвал к жизни это произведение. Однако сходство между ними такое же *странное*, «как сходство двух братьев или, точнее, как образ какого-либо лица в сновидении и его реальное лицо. Это одновременно тот же самый человек и не он: в его чертах заметно *легкое и таинственное преобразование*» [1, с. 192]. Опыт как преобразование включает топологическую трансформацию образов с сохранением следа от смещения, по которому и идет ноуменальный сигнал в поисках «того же жука», «того же тополя», «тех же стрижей», «той же женщины». Такая аффектированная встреча с субъектообъектом и переживание его идентичности воспроизводит *ауратический* опыт восприятия во сне. Как пишет об этом П. Валери: «Во сне <...> такое тождество существует (тождество между субъектом и вещью. – О. Г.). Вещи, которые вижу я, видят меня так же, как я вижу их» [2, с. 205]. Привлекательность, ауратичность субъектообъекта прямо пропорциональна сокрытости его идентичности (ртух).

Таким образом, постоянное референциальное и феноменальное сомнение (переживание контингентности) объединяет художественные реальности французского сюрреализма, А. Платонова, А. Драгомощенко, некоторых метареалистов, а также поэтов новейшего времени, в частности, Г. Рымбу и В. Банникова. Функциональным же решением (*imperf.*) неизменно становится не определение сущности, субъекта, но *идентичность восприятия, события, опыта*.

Список литературы

1. Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М. : ГИТИС, 1994. 392 с.
2. *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения / В. Беньямин. М. : Мартис, 2000. С. 168–210.
3. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / сост. Л. Г. Андреев. М. : Прогресс, 1986. С. 40–72.
4. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. Т. 3. СПб. : Пушкинский фонд, 2001. 312 с.
5. *Возможное против реального* // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. М. : Гилея, 2018. С. 225–242.
6. *Гейро Ж.* Традиция и восстание. URL: http://hylaee.ru/gayraud_tradition.html (дата обращения: 20.06.2020).
7. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. 895 с.
8. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М. : Академический Проект, 2009. 261 с.
9. *Драгомощенко А.* Тавтология: Стихотворения, эссе. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 456 с.
10. *Корчинский А. В.* Форманты мысли: Литература и философский дискурс. М. : Языки славянской культуры, 2015. 288 с.
11. *Краусс Р.* Фотографические условия сюрреализма // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. М. : Художественный журнал, 2003. С. 97–722.
12. *Кржижановский С. Д.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. СПб. : Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001. 687 с.
13. *Малларме С.* Собрание стихотворений. М. : Художественная литература, 1990. 110 с.
14. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. Т. 1. М. : Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
15. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
16. *Петровская Е. В.* Боль повседневности // Электронный философский журнал Vox. 2016. № 20. URL: <https://vox-journal.org/content/Vox20/Vox20-PetrovskaiaE.pdf> (дата обращения: 19.06.2020). DOI: 10.24411/2077-6608-2016-00010.
17. *Петровская Е. В.* Послесловие // Поэзия как опыт / Ф. Лаку-Лабарт. М. : Три квадрата, 2015. С. 171–189.
18. *Платонов А. П.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 6: Сухой хлеб: Рассказы, сказки / сост. Н. В. Корниенко. М. : Время, 2012. 416 с.
19. *Рамачандран В. С.* Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М. : Карьера Пресс, 2014. 422 с.
20. *Сафонон Н.* Звучащие пустыни: шизоанализ, исследования звука и ингуманистическая экология // Stasis. 2019. Т. 7. № 1. С. 466–490.
21. *Скидан А.* Политическое/поэтическое // Сумма поэтики / А. Скидан. М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 286–294.
22. *Улитин П.* Макаров чешет затылок. М. : Новое издательство, 2004. 184 с.
23. *Aragon L.* Le Paysan de Paris. Paris: Gallimard, Le Livre de Poche, 1966. 256 p.
24. *Kounios J., Beeman M.* The Aha! moment: The cognitive neuroscience of insight // Current directions in psychological science. 2009. Vol. 18. No. 4. Pp. 210–216.

The principle of experimentation in the surreal code: the problem of the surreal image and the phenomenon of experience

O. S. Gorelov

PhD of Philological Sciences, associate professor, Ivanovo State University.
Russia, Ivanovo. ORCID: 0000-0001-5718-6588. E-mail: og-rus@inbox.ru

Abstract. The article deals with one of the key principles of the surrealist code of literature – the principle of experimentation. The relevance of the research is due to the need to develop a method for analyzing texts that show sufficient stylistic freedom, but at the same time belong to the same style field. The theory of style code (in our case, surreal), which is understood as an abstract structure that includes a set of principles and rules of implementation, just allows you to detect common settings of a variety of texts. The purpose of the article is to characterize the principle of experimentation and analyze the ways of its implementation in artistic writing. The subject of the study is the motivic and functional variations of the shift from the surreal image to the phenomenon of experience.

As a result of the study, it was revealed that in surrealist writing, the positions of irrational concreteness become particular manifestations of the shift from image to experience: narratives of evidence, statements, documentation, cataloging. Another important link of experimentation is the link to visuality in the diegesis of the artistic reality of surrealism. Visual experience is expressed through occultation, the motif of contemplation of the invisible, and the idea of brief naked or long but slowly exposed beauty from the second Manifesto of surrealism. The minimum gesture of visual experience is the contemplation of the invisible (ptyx-principle). Another motivic function of experimentation, which is repeatedly realized in the texts of the surrealist line, is the function of the auratic elusiveness of the subject-object in time. It is the result of a wonderful invisibility, the contemplation of the hidden. Constant referential and phenomenal doubt (the experience of contingency) unites the artistic realities of French surrealism, the texts of A. Platonov, S. Krzhizhanovsky, P. Ulitin, A. Dragomoshchenko, metarealist poets, as well as poets of modern times, in particular, G. Rymbu and V. Bannikov.

Keywords: subject, object, aura, style, literary code.

References

1. *Antologiya francuzskogo syurrealizma. 20-e gody* – Anthology of French surrealism. 20-ies / comp. S. A. Isaev, E. D. Galtsova. M. GITIS. 1994. 392 p.
2. *Benjamin V. O nekotoryh motivah u Bodlera* [On some motives in Baudelaire] // *Ozareniya – Insights* / V. Benyamin. M. Martis. 2000. Pp. 168–210.
3. *Breton A. Manifest syurrealizma* [Manifesto of surrealism] // *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadno-evropejskoj literatury XX veka* – To call a spade a spade: the keynote address of the masters of West-European literature of the XX century / comp. L. G. Andreev. M. Progress. 1986. Pp. 40–72.
4. *Brodskij I. Sochineniya Iosifa Brodskogo : v 7 t. T. 3* [The works of Joseph Brodsky : in 7 vol. Vol. 3]. SPb. Pushkin Fund. 2001. 312 p.
5. *Vozmozhnoe protiv real'nogo* – Possible vs. real // *Syurrealizm. Vozzvaniya i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniya s 1920-h godov do nashih dnei* – Surrealism. Proclamations and treatises of the international movement from the 1920s to the present day / comp. Guy Girard. M. Gilea. 2018. Pp. 225–242.
6. *Geiro Zh. Tradiciya i vosstanie* [Tradition and rebellion]. Available at: http://hylaeva.ru/gayraud_tradition.html (date accessed: 20.06.2020).
7. *Deleuze J., Guattari F. Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [The thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia]. Yekaterinburg. U-Factoriya; M. Astrel. 2010. 895 p.
8. *Deleuze J., Guattari F. Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?] M. Academicheskij Project. 2009. 261 p.
9. *Dragomoshchenko A. Tavtologiya: Stihotvoreniya, esse* [Tautology: Poems, essays]. M. Novoye literaturnoe obozrenie. 2011. 456 p.
10. *Korchinskij A. V. Formanty mysli: Literatura i filosofskij diskurs* [Formants of thought: Literature and philosophical discourse]. M. Yazyki slavayanskoy kultury. 2015. 288 p.
11. *Krauss R. Fotograficheskie usloviya syurrealizma* [Photographic conditions of surrealism] // *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* – Authenticity of the avant-garde and other modernist myths / R. Krauss. M. Khudozhestvenny Zhurnal. 2003. Pp. 97–722.
12. *Krzhizhanovskij S. D. Sobranie sochinenij : v 6 t. T. 1* [Collected works: in 6 vols. Vol. 1]. SPb. Symposium; B. S. G.-Press. 2001. 687 p.
13. *Mallarme S. Sobranie stihotvorenij* [Collection of poems]. M. Khudozhestvennaya Literatura. 1990. 110 p.
14. *Mandel'shtam O. E. Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 3 t. T. 1* [Complete collection of works and letters : in 3 vols. Vol. 1]. M. Progress-Pleiada. 2009. 808 p.
15. *Metc K. Voobrazaemoe oznachayushchee. Psihoanaliz i kino* [An imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema]. SPb. European University in St. Petersburg. 2013. 334 p.
16. *Petrovskaya E. V. Bol' povsednevnosti* [Pain of everyday life] // *Elektronnyj filosofskij zhurnal Vox* – Electronic philosophical journal Vox. 2016. No. 20. Available at: <https://vox-journal.org/content/Vox20/Vox20-PetrovskayaE.pdf> (date accessed: 19.06.2020). DOI: 10.24411/2077-6608-2016-00010.
17. *Petrovskaya E. V. Posleslovie* [Epilogue] // *Poeziya kak opyt* – Poetry as experience lacoue-Labarthe. M. Tri kvadrata. 2015. Pp. 171–189.
18. *Platonov A. P. Sobranie sochinenij : v 8 t. T. 6: Suhoj hleb: Rasskazy, skazki* [Collected works : in 8 vols. Vol. 6: Dry bread: Stories, tales] / comp. N. V. Kornienko. M. Vremya. 2012. 416 p.
19. *Ramachandran V. S. Mozg rasskazyvaet. Chto delaet nas lyud'mi* [Brain tells. What makes us human]. M. Kar'era Press. 2014. 422 p.
20. *Safonov N. Zvuchashchie pustyni: shizoanaliz, issledovaniya zvuka i ingumanisticheskaya ekologiya* [Sounding of the desert: sezoanele, sound studies and inhumanities ecology] // *Stasis* – Stasis. 2019. Vol. 7. No. 1. Pp. 466–490.
21. *Skidan A. Politicheskoe/poeticheskoe* [Political/poetic] // *Summa poetiki* – Amount of poetics / A. Skidan. M. Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. Pp. 286–294.
22. *Ulitin P. Makarov cheshet zatylok* [Makarov scratches his head]. M. Novoe Izdatelstvo. 2004. 184 p.
23. *Aragon L. Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, Le Livre de Poche, 1966. 256 p.
24. *Kounios J., Beeman M. The Aha! moment: The cognitive neuroscience of insight* // *Current directions in psychological science*. 2009. Vol. 18. No. 4. Pp. 210–216.