

Людмила Прадивлянная

DOI 10.15290/sw.2019.19.14

Национальный Педагогический университет
имени М.П. Драгоманова,
кафедра общего языкознания и германистики
института иностранных языков
Киев, Украина
tel. +38 0972672348
e-mail: lyu2005pra@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1752-8613>

В поисках чудесного: лингвистическое исследование сюрреалистического образа

Ключевые слова: сюрреалистическая поэзия, образ, Н. Заболоцкий

В начале XX века многие европейские авангардные школы высказали недоверие традиционной культуре, кризис которой они связывали с засильем логики и стереотипами социального мышления, и выдвинули новые требования к искусству.

Одно из таких движений – сюрреализм – возник во Франции в 1920-х годах как «очень нужная реакция на преувеличенный, стерильный интеллектуализм» [Лундквист 1986, 417]. Воспользовавшись открытием бессознательного в теории З. Фрейда, поэты объявили своеобразную войну рационализму. Исследование иррациональных «таинственных сил», которые «дремлют в глубинах нашего духа» [Бретон 1998, 431] должно было помочь им «осознать фиктивный характер старых антиномий» и «вырвать мышление из-под власти все более сурового рабства» [Бретон 1994, 290–291].

Своеобразным «проводником в мир бессознательного» [Quinn 1985, 3] стал автоматический образ, обеспечивающий целостность сюрреалистической мысли.

Сюрреалистический образ и языковые средства его воплощения изучены недостаточно. Стихи сюрреалистов, по меткому замечанию

Шелли Квинн, редко являются «любимым объектом чтения вслух и с наслаждением», поэтому исследователи избегают «прямой конфронтации» с сюрреалистическими образами, которые не поддаются классификации [Quinn 1985, 5]. Сложность их изучения можно, пожалуй, объяснить и тем, что в анализе сюрреалистической поэзии применяются критерии, проверенные на лучшей лирике прошлых веков. Однако, по мнению Дж.Г. Мэтьюс (J.H. Matthews), именно они не позволяют по достоинству оценить новую поэзию, нуждающуюся в новых подходах [Matthews 1962, 29].

Целью статьи является изучение имеющихся подходов к понятию сюрреалистического образа и исследование способов его создания, заданных поэтическим текстом на русском языке.

В России сюрреалистических групп не было. Однако в русском авангарде начала XX века несколько направлений можно назвать родственными сюрреализму. Так, элементы сюрреалистической поэтики находят у символистов и заумников. А. Чагин указывает, что «опыт русского футуризма нередко соотносится с эстетикой и практикой сюрреализма в самих принципах построения художественного образа, соединяющего несочетаемые реалии и явления» [Чагин 2007, 424]. Д.Л. Шукуров считает общим мотивом в западноевропейской и русской культуре интерес к психоанализу Фрейда, так как для представителей литературного авангарда «иррациональные глубины человеческой психики становились подлинной стихией творчества» [Шукуров 2013, 55].

Составители сборника *Литературные манифесты от символизма до наших дней* называют предтечей несостоявшегося русского сюрреализма обэриутов (Николай Заболоцкий, Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников). Поэты «нового мироощущения и нового искусства» [Литературные Манифесты 2000, 476], очерчивая свои творческие задачи в Манифесте, пишут почти по-бретоновски: «Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов» [Литературные Манифесты 2000, 476–478].

С. Карлинский указывает на сюрреалистические мотивы в некоторых стихотворениях и поэмах В. Хлебникова, К. Случевского, Н. Гумилева, Г. Иванова [Karlinsky 1967], а среди молодых поэтов наибольший акцент делает на творчестве Т. Чурилина, Н. Заболоцкого, Д. Хармса, поэта-иммигранта Б. Поплавского. Размышляя о проявлениях поэтики сюрреализма в их работах, исследователь выводит собственную формулу сюрреалистического образа: «Если странное и необычное поместить в достоверный и прозаический контекст (окружение), оно произведет

впечатление фантастического, близкое романтизму. Эффект от прозаического и достоверного, помещенного в странный и нелепый (несовместимый) контекст, скорее всего будет сюрреалистическим. Истинная сюрреалистическая фантазия несовместима ни с каким перефразированием и исключает любую возможность аллегорической интерпретации» [Karlinsky 1967, 607].

В понимании образа в целом мы исходим из определения, предложенного поэтом и философом Октавио Пас, который называет образом любую словесную форму, фразу или совокупность фраз, способных «сохранять многозначность, которая не нарушает их синтаксическое единство» [Пас 2000, 223]. Концепция собственно сюрреалистического образа была представлена в Первом Манифесте Андре Бретона, который заимствовал его определение у Пьера Реверди. Бретон требовал, чтобы фраза состояла из обозначений реальностей, отдаленных друг от друга: «Чем более отдаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ» [Бретон 1998, 439].

Такой образ, по мнению Луи Арагона, «каждый раз заставляет вас по-новому пересматривать всю Вселенную» [цит. по Matthews 1962, 41]. Он стремится не к воссозданию традиционной красоты, обычно ассоциируемой с поэтическим произведением, а к тому, чтобы удивить, заставить волноваться, вызвать «впечатление необыкновенного воодушевления» [Бретон 1998, 441]. Его главный атрибут – чудесное (*le merveilleux*): «Чудесное противоположно всему механическому; (...) и хотя чудесное рождается из отрицания реальности, оно представляет собой развитие нового взаимоотношения, новой реальности, которую это отрицание выпустило на свободу» [цит. по Matthews 1962, 41]. Так, из совмещения несовместимого, реальности и ее отрицания, рождается «судорожная», по Бретону, красота сюрреализма.

Сюрреалистический образ стал предметом ряда исследований на материале французского и английского языков. Шелли Квинн в своей PhD работе (1985) подходит к сюрреалистическому образу с позиции нейрологии, психологии и психолингвистики. Ее классификация типов образов основана на распознавании доминирующего правого (творческого) или левого (рационального) полушария мозга. Бретоновское обращение к бессознательному в сюрреализме исследовательница интерпретирует как подавление – через автоматизм, гипноз и прочие состояния – работы левого и усиление правого полушария, позволяющего создать более визуальные, сновиденческие, автоматические образы.

В лингвистическом исследовании сюрреалистического образа Г.Д. Мартин (G.D. Martin) указывает на то, что противоположности/контрасты «внутренне присущи языку» [Martin 1986, 12], и предлагает строгие критерии измерения «сюрреалистической дистанции между сближаемыми реальностями»: консонансное (совместимое) и диссонансное (противоречивое) использование лексических элементов при создании образа. Сравнивая тексты сюрреалистов с поэзией их предшественников, Г.Д. Мартин отмечает заметный прогресс «в направлении усиления асимметрии, усиления диссонанса и “галлюцинаторного” эффекта» [там же, 17].

Подходы когнитивной лингвистики и когнитивной поэтики в исследовании сюрреалистического образа применяют Е.Л. Спасская и П. Стоквелл (Peter Stockwell). Е.Л. Спасская изучает виды семантических конфликтов, которые порождают сюрреалистический образ, анализирует различные типы преобразований (лексические, фонетические, синтаксические) и приходит к выводу о том, что типичный сюрреалистический образ определяется не языковой системой, а текстом.

Таким образом, семантическая несовместимость, произвольность, противоречивость, по мнению исследователей, являются ключевыми характеристиками сюрреалистических образов во французской поэзии.

Рассмотрим проявления мотивов, сходных с сюрреалистическими, в стихотворениях Николая Заболоцкого. Его творчество периода авангарда активно изучалось учеными С. Карлинским, Л. Фостером, С. Поллак, посвятившими ряд исследований его ранним работам, сборнику *Столбцы*, месту поэта в ряду таких явлений европейского модернизма как экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм. По замечанию критиков, его голос отличали сатира и пародия, он был мастером гротеска, умел сближать понятия, не только чуждые, но и враждебные одно другому, столкновение которых вызывало не только удивление, но и смех. Н. Заболоцкий – «поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами» [Литературные Манифесты 2000, 478].

Материалом для нашей работы был выбран сборник *Столбцы* издания 1929 года. Рассмотрим стихотворение *Лето* из сборника. Мы воспроизводим его здесь, сохраняя оригинальную авторскую пунктуацию.

Пунцовое солнце висело в длину,
и весело было не мне одному –
людские тела наливались как груши,
и зрели головки, качаясь, на них.

Обмякли деревья. Они ожирели
как сальные свечи. Казалось нам –
под ними не пыльный ручей пробегает,
а тянется толстый обрывок слюны.
И ночь приходила. На этих лугах
колючие звезды качались в цветах,
шарами легли меховые овечки,
потухли деревьев курчавые свечки;
пехотный пастух, заседа в овражке,
чертил диаграмму луны,
и грызлись собаки за свой перекресток –
кому на часах постоять...

[Заболоцкий 1929, 24]

При первом же прочтении данный стих напоминает автоматическое письмо французских сюрреалистов, «диктовку мысли вне всякого контроля со стороны разума» [Бретон 1998, 443]. Произвольные образы – *солнца, людского тела, груши, головок, деревьев* и т.д. – без какой-либо взаимосвязи следуют один за другим, «оккупируя» единое пространство «лета», которое из-за избытка лексем визуальной семантики не воспринимается как временной отрезок, но как территориальный. Именно обычные, узусные слова предметных значений и отсутствие лексем абстрактной семантики создаёт характерный для сюрреализма визуальный эффект.

Размышляя о сути сюрреалистического письма, Анна Балакиан (Anna Balakian) комментирует: «их лексический состав – конкретный по форме и цвету, текстуре и намерению, иногда настолько точен, что может считаться эксклюзивным в использовании и техническим по содержанию» [Balakian 1986, 144]. Поэты вдохновляются способностью слова вызвать образы. Именно образы, а не идеи или чувства и эмоции, становятся основополагающим элементом поэтики сюрреализма.

Такие «конкретные» образы вербализованы в поэзии Н. Заболоцкого лексемами нескольких парадигмальных групп: космос (*солнце, луна, звезды*), природа (*груши, деревья, ручей, собаки, овечки, овраг, цветы, луг*), цивилизация (*перекрёсток, свечи, пехота*), человек (*пастух, головки, тела, слюна*), наука (*диаграмма*). Смещение этих парадигмальных групп и отсутствие неологизмов соответствует правилу сюрреализма – обычные слова в необычных, произвольных сочетаниях (например, *пехотный пастух* – сочетание лексем разных «профессиональных» полей; *диаграмма луны* – математический термин и астрологическое тело, *курчавые свечки* – несовместимость форм).

Другие семантические «конфликты», характерные для сюрреализма, – столкновение лексем разных перцепций: *солнце висело в длину; обмякли деревья, они ожирели; колючие звезды* – визуально-тактильные аналогии (напомним Манифест – «стихи Заболоцкого можно читать руками»), а также нелогичные сочетания слов: *пыльный ручей, пехотный пастух* и сравнения: *ручей – толстый обрывок слюны, людские тела как груши*.

Эти потоки правополушарных (бессознательных) ассоциаций объединены единой эмоцией, выраженной насмешливым тоном стиха (*и весело было не мне одному*). Поэт описывает летний вечер, когда в лучах заходящего солнца все предметы и люди приобретают искаженные формы (*казалось нам*). Уже первая строка – *Пунцовое солнце висело в длину* – персонифицированный образ заходящего солнца, написанный в свойственной Заболоцкому сатирической манере (в романтизме тут его не упрекнуть), дополняется еще рядом олицетворений: *деревья обмякли, ожирели; ручей пробегает; ночь приходила; потухли деревья* *е курчавые свечки*, а также обратным процессом – овеществления людей: *людские тела наливались как груши, и зрели головки, качаясь, на них*.

Нельзя не согласиться с С. Кузьминой, которая считает, что в ранних стихотворениях Н. Заболоцкий «создает гротескно-примитивный мир, совмещая натурализм и сюрреализм, иронию и своеобразную философию» [Кузьмина 2009].

И если, по мнению А.М. Коз (Mary Ann Caws), «противоречия являются типичными для сюрреалистического видения мира» [Caws 1975, 31], то можно с большой долей уверенности говорить о сюрреалистических мотивах в раннем творчестве Н. Заболоцкого, для которого характерно такое сюрреалистически «диссонансное (противоречивое) использование лексических элементов» (G.D. Martin): совмещение противоположностей в оксюморонных образах на уровне фразы: *Я шел подальше. Ночь легла // вдоль по траве, как мел бела* (*Белая ночь*); столкновение реалий с нетипичными характеристиками: *...и куковали соловьи* (*Белая ночь*), *они простерли к небесам // эмалированные руки* (*Красная Бавария*), *...сверкают саблями селедки* (*На рынке*); синестезийные аналогии: *...и белый воздух липнет к крышам* (*Белая ночь*), *...а конь струится через воздух, ...шумят точеные цветочки* (*Пир*), *...шумит бульваров теснота* (*Ивановы*).

Одной из самых важных характеристик сюрреалистической поэзии является ее метафоричность: *Здесь ночи ходят невпопад..., ...летает хохот попугаем* (*Белая ночь*). Однако, по мнению Элены Стерьепулу, сюрреалисты создают новый тип метафоры, основанной не на сход-

стве компонентов, а на параллелизме противопоставлений [Стерье́пулу 2008, 57]. Так, например, описание сковороды у Н. Заболоцкого: *Как солнце черное амбаров // как королева грузных шахт, // она сплестила двух омаров, // на постном масле просияв! (Свадьба)*, где совмещаются характеристики сталкиваемых реалий – круглая форма сковороды и солнца, черный цвет сковороды и угля шахт – в единый антропоморфный метафорический образ. Сталкивая парадоксальные образы, метафора разрушает затвердевшие языковые нормы и не только вызывает нужное эмоциональное воздействие, но и создает «судорожную» красоту сюрреализма.

Такое совмещение противоречий встречаем также в пространстве целого стихотворения:

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

[Заболоцкий 1929, 32]

Стихотворение, которое называется *Движение*, сочетает статичное описание извозчика (*сидит, лежит, как на троне, как на иконе*) с максимально динамичным описанием лошади (*руками машет, восемь ног сверкают, блестящий*). Здесь также типичная для Заболоцкого нелогичная «нереальность», созданная простым «перепутыванием» компонентов: конь машет руками, борода звенит монетами. Нелогичные, абсурдные, парадоксальные образы, совмещающие лексемы, не имеющие общих сем, пожалуй, являются самой яркой чертой ранней поэзии Н. Заболоцкого. Так, если параллель *извозчик – трон* легко интерпретировать некоторой похожестью позы на троне и на козлах, то параллель *извозчик – броня – вата*, можем только предположить, является авторским описанием теплой одежды.

Такие смелые метафорические образы, сарказм и ирония автора, его «любовь к бытию и беззлобный смех над его убогостью и красочной роскошью достигают сюрреалистической остроты и неожиданности» в поэзии Н. Заболоцкого [Кузьмина 2009].

Таким образом, анализ стихотворений показывает, что в творчестве Николая Заболоцкого прослеживаются техники, характерные для

сюрреализма – потоки свободных ассоциаций, столкновение словесных смыслов, метафоричность, нелогичность и необычность образов, построенных на семантическом конфликте составляющих их компонентов. Поэт, однако, имеет свой своеобразный индивидуальный голос, в котором отчетливо слышна ирония, снижение любых романтических мотивов. Поэтические эксперименты Н. Заболоцкого, на наш взгляд, близки поэтике французских сюрреалистов, в чьих манифестах провозглашался отказ от традиционного в пользу поиска «чудесного», необычного. Смогли ли сюрреалисты через разрушение языковых структур сломать стереотипы мышления, остается сложным вопросом, требующим еще многих исследований.

Литература

- Breton A., 1994, *Vtoroj manifest sŭrrealizma "Antologija francuzskogo sŭrrealizma. 20-e gody"*, Moskwa, s. 290–343. [Бретон А., 1994, *Второй манифест сюрреализма "Антология французского сюрреализма. 20-е годы"*, Москва, с. 290–343.]
- Breton A., 1998, *Manifest siurrealizma 1924 goda "Christomatija po kulturologii"*, Moskwa, s. 426–446. [Бретон А., 1998, *Манифест сюрреализма 1924 года "Хрестоматия по культурологии"*, Москва, с. 426–446.]
- Zabołockij N., 1929, *Stolbcy*, Leningrad. [Заболоцкий Н., 1929, *Столбцы*, Ленинград.]
- Kuz'mina S., 2009, *Istoriâ russkoj literatury XX v.: Poëziâ Serebrânogo veka*, Moskwa. [Кузьмина С., 2009, *История русской литературы XX в.: Поэзия Серебряного века*, Москва.]
- Litieraturnyje manifesty ot simwolizma do naszych dniej*, 2000, Moskwa. [Литературные манифесты от символизма до наших дней, 2000, Москва.]
- Lundkwist A., 1986, *Nie programma, a naprawlenije, "Nazywat' wieszczi swoimi imienami: Progr. wystuplenija mastierow zapad.-jewrop. lit. XX w."*, Moskwa, s. 415–420. [Лундквист А., 1986, *Не программа, а направление, "Называть вещи своими именами: Progr. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в."*, Москва, с. 415–420.]
- Pas Oktavio, 2000, *Osvâšeniemiga: Poëziâ. Filosofskaâ êsseistika*, SPB. [Пас Октавио, 2000, *Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика*, СПб.]
- Ster'ëpulu Ap. Èlenu, 2008, *Vvedenye v sjurrealizm*, L'vov. [Стерьепулу Ап. Элени, 2008, *Введение в сюрреализм*, Львов.]
- Szukurow D.L., 2013, *Russkij litieraturnyj awangard i psichoanaliz w kontiektstie intiektualnoj kultury Sieriebrianogo veka (osnownyje aspekty issledownija)*, "Izweistija wysszych uczebnych zawiedienij". Sier. Gumanitarnyje nauki, T. 4, Wyp. 1, s. 54–58. [Шукуров Д.Л., 2013, *Русский литературный*

- авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века (основные аспекты исследования)*, "Известия высших учебных заведений". Сер. Гуманитарные науки, Т. 4, Вып. 1, с. 54–58.]
- Czagin A., 2007, *Rossija*, "Encyklopediczeskij slovar' siurrealizma", Moskwa, s. 421–426. [Чагин А., 2007, *Россия*, "Энциклопедический словарь сюрреализма", Москва, с. 421–426.]
- Balakian A., 1986, *Surrealism: the road to the absolute. Chicago and London*, Chicago.
- Caws M. A., 1975, *The Poetics of a Surrealist Passage and Beyond. Twentieth Century Literature*, Vol. 21, No. 1, Essays on Surrealism (Feb., 1975), pp. 24–36.
- Karlinisky S., 1967, *Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii*, "Slavic Review", vol. 26, no. 4, p. 605–617.
- Matthews J.H., 1962, *Poetic Principles of Surrealism*, "Chicago Review". Vol. 15, no. 4, p. 27–45.
- Quinn Sh., 1985, *Surrealist imagery and the right brain. The University of Alberta*, Edmonton.

IN SEARCH OF THE MARVELOUS:
LINGUISTIC STUDY OF THE SURREAL IMAGE

S U M M A R Y

Key words: surrealist poetry, image, N. Zabolotsky

At the beginning of the XX century surrealists rebelled against traditional culture and expressed their lack of faith in rational world perception. Instead, the artists and poets drew attention to imagination and focused on the study of the unconscious and irrational. They attributed great importance to the image which became the core of their aesthetics and was assigned the role of a vehicle for bringing forth into the conscious mind the creative forces of the unconscious.

Surrealist imagery is verbalized through the cult of metaphor, synesthesia, arbitrary and spontaneous combination of words. In our work we consider approaches to the concept of the surreal image and explore linguistic peculiarities of N. Zabolotsky poetry.

Nikolay Zabolotsky is a Russian poet of the literary and artistic avant-garde group OBERIU whose early poetic experiments (published in the book of poetry *Stolbtsy* in 1929) bear certain resemblance to the poetry of French surrealists. Though he mostly describes everyday life, routine surroundings typical for his time/place, he does this with irony and love. The irrational world of N. Zabolotsky is created through illogical combination of words, absurd imagery, personification, metaphors.

