

Филология: научные исследования

*Правильная ссылка на статью:*

Горелов О.С. — Сюрреалистическая концептосфера как система: понятийный и функциональный анализ //

Филология: научные исследования. – 2020. – № 11. DOI: 10.7256/2454-0749.2020.11.33131 URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=33131](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33131)

## Сюрреалистическая концептосфера как система: понятийный и функциональный анализ

Горелов Олег Сергеевич

кандидат филологических наук

доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии Ивановского государственного университета

153025, Россия, Ивановская область, г. Иваново, ул. Ермака, 37

✉ [og-rus@inbox.ru](mailto:og-rus@inbox.ru)



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0749.2020.11.33131

### Дата направления статьи в редакцию:

05-06-2020

### Аннотация.

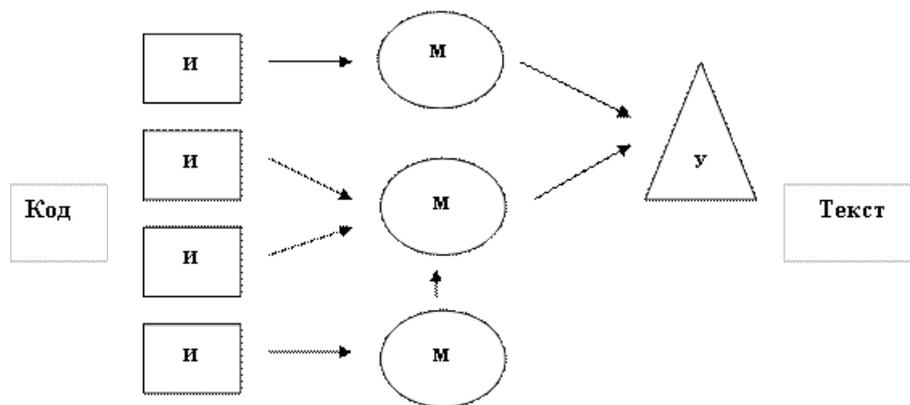
Объектом исследования является концептосфера сюрреализма как литературного направления. Предметом исследования является специфическая сюрреалистическая система (сюрсистема) понятий и установок, реализующаяся в художественных текстах. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы, как понятийный набор и логика взаимодействия концептов сюрреалистической теории, возможности сюрсистемного анализа текста, особенности корреляции между сюрсистемой, текстом и сюрреалистическим кодом как регулятивным структурным образованием, определяющим самые общие принципы и правила функционирования сюрсистемы. Особое внимание уделяется одному из типов понятий сюрсистемы — инципитам, к которым относятся те категории, которые запускают механизм сращивания противоречий, то есть «инициируют» реализацию сюрреалистического; такие категории, как Желание, Грёза, Воображение, Свобода, Утопия, Бессознательное. Основным выводом проведенного исследования является признание возможности описания сюрреалистической концептосферы как реляционной системы, включающей в себя функциональное взаимодействие трех типов понятий (инципиты, маршрутизаторы и узлы) с помощью четвертого типа понятий (медиаторы). Действие подобной топологической сети заключается в актуализации основных принципов сюрреалистического кода и реализации их в конкретных художественных текстах. Новизна исследования заключается в том, что совокупность концептов сюрреалистической теории и эссеистики

анализируется как открытая, но регламентированная система, с помощью которой возможен стилевой анализ текстов, содержащих сюрреалистические элементы; исследовательские интуиции подкрепляются понятийным и функциональным анализом.

**Ключевые слова:** объективная случайность, желание, грёза, воображение, сюрреализм, концептосфера, сюрреалистический код, поэзия, топология, реляционность

Сюрреалистическая концептосфера достаточно хорошо описана как отечественными (Л. Г. Андреев, Е. Д. Гальцова, С. Б. Дубин, А. Б. Базилевский и др.), так и зарубежными исследователями (Ж. Шенье-Жандрон, Р. Пассерон, А. Биро, Ж.-П. Клебер, А. и О. Вирмо и др.). Причем вышедший в 2007 г. «Энциклопедический словарь сюрреализма» (под ред. Т. В. Балашовой и Е. Д. Гальцовой) демонстрирует подход, при котором удастся избежать простой дескриптивной инвентаризации сюрреалистических понятий и проанализировать функционирование системы в целом. Известно, что сами сюрреалисты сделали многое для систематизации своей теории, этот процесс начался с составленного А. Бретоном и П. Элюаром в 1938 г. «Краткого словаря сюрреализма».

Совокупность взаимосвязанных собственно сюрреалистических, ассоциирующихся с сюрреализмом и популяризированных сюрреалистами понятий мы будем в дальнейшем называть *сюрсистемой*. Исчерпывающе описать элементы сюрсистемы невозможно, поскольку она способна изменяться и пополняться новыми понятиями, способными в результате дальнейших реализаций становиться концептами. Конфигурации межпонятийных связей также крайне трудны для кодификации, поскольку они зависят от художественной логики, применяемой автором, и от контекста всего произведения. Однако благодаря выявлению сюръективного характера преобразования мы попытались определить понятийный набор, выделив ограниченное число типов понятий, формирующих цепочки сюрреализаций.



На схеме упрощенно показан общий принцип работы сюрсистемы, включающей три основных типа понятий: *инципиты* (И), *маршрутизаторы* (М) и *узлы* (У). Стрелками обозначены отношения или функции, которые определяются смысловой, эстетической, функциональной, дифференциальной и прочей информацией, передаваемой четвертым типом понятий — *медиаторами*. Через понятия-инципиты с сюрсистемой взаимодействует сюрреалистический код — регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила функционирования сюрсистемы и собственно сюрреалистических текстов. Понятия-узлы находятся, как правило, на границе с текстом.

К первому типу — *инципиты* — относятся те категории, которые запускают механизм сращивания противоречий, то есть «инициируют» сюрреализацию, поэтому инципитами могут выступать только те понятия, которые уже содержат внутренний парадокс (или

некий недостаток, имплицитную пустотность, провоцирующую действие), синтезированный кодом. Инципитами можно назвать такие категории, как Желание, Грёза, Воображение, Свобода, Утопия, Бессознательное и др. В начальных пунктах концептуальных инципитов инспирируется и определяется общее движение, так же на уровне письма начальная автоматическая фраза может стать зачином (incipit) дальнейшего нарратива (так, скажем, о природе автоматизма размышлял Л. Арагон). По верному наблюдению Ж. Шенье-Жандрон, «признание зачина произвольным условием вымысла призвано показать, что свобода художественного вымысла обеспечивается формальным принуждением писательского мастерства» [14, с. 72]. Термин «инципит» несет важные коннотации, связываясь с практикой письма, с самой текстуальной формой и идеей идентификации образа/текста (в источниковедении), вместе с тем отличаясь и от литературоведческого «мотива», и от психологического «стимула».

*Маршрутизатором* может быть как конкретный концепт, так и просто пункт, в котором начальная информация преобразуется, перерабатывается, перенаправляется или даже тормозится; в последнем случае инципит, пославший тот или иной сигнал, потенциализуясь, начинает выполнять только дистинктивную функцию. Маршрутизаторами чаще всего выступают сюрреалистические принципы, получившие реализацию в виде конкретных приемов: Автоматизм (автоматическое письмо), Аналогия/Метафора, Черный юмор, Объективная случайность (алеаторика, сюрреалистические игры, референциальная непрозрачность), Миф (мифопоэтика) и др. Маршрутизаторы всегда задействуются, но они не всегда передают сигнал дальше, тем самым конкретизируют будущую концептуальную и стилевую форму. Например, если маршрутизатор Автоматизм только принимает сигнал, но не распределяет его, то сюрреалистическая реализация будет носить более рациональный характер, чем в хрестоматийных сюрреалистических текстах, что нередко происходит в послесюрреалистических практиках.

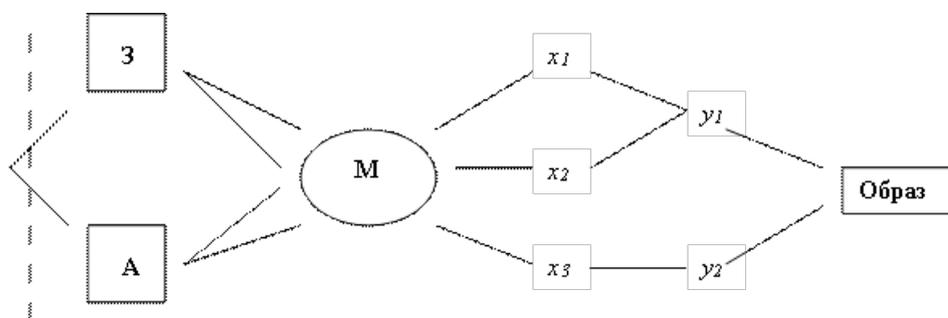
В *узлах*, устойчивых концептах, собирается вся информация, которая затем перекодируется в тексте с помощью образов, мотивов, риторических и языковых знаков и приемов. Эти опорные узлы описанной топологической сети обладают меньшей мобильностью, чем инципиты и маршрутизаторы, однако именно благодаря этому они способны формировать определенный тематический и проблемный профиль конкретной сюрреалистической реализации. К концептам-узлам относятся Любовь, Сон (сновидение), Объект (вещь), Революция, Поэзия, Образ, Город и др. Любая их комбинация уже достаточно информативна и позволяет представить общий вид и фактуру потенциального произведения.

Наконец, во взаимодействиях принимают активное и непрерывное участие *медиаторы*, под которыми понимаются общие категории, определяющие характер сюрреализации. В основном это категории широкого эстетического поля: Чудесное, Прекрасное, Жуткое, Иррациональное, Магическое, Эротическое, Повседневное и др. В качестве медиаторов могут также выступать производные от сюрреалистических концептов (Сновидческое, Безумное, Воображаемое и т. д.) и общие относительные понятия (Внутреннее и Внешнее, Скрытое и Явное, Истинное и Ложное, Потенциальное и Актуальное и т. д.). Передавая соответствующую информацию, медиаторы связывают основные концепты сюрсистемы в каждый раз новую констелляцию, обнаруживая возможные соположения в пространстве «нейросети» эстетического или текстуального. Более или менее устойчивые концептуальные сочетания при многократном воспроизводстве или вследствие авторской теоретической разработки могут постепенно оформляться в виде комплексных смыслообразов, например: Конвульсивная красота, Безумная любовь,

Ошеломляющий образ, Сюрреалистическая женщина и др. Такие смыслообразы функционируют как плавающие реляционные структуры, в которых допускаются минимальные изменения. Тем самым идентификация образа или концепта не противоречит свободе их интерпретации или даже деконструкции.

Для того чтобы продемонстрировать необходимые и возможные пути сюрсистемной интерпретации, возьмем известный сюрреалистический образ «земля вся синяя как апельсин» П. Элюара (тем более что происхождение этого образа, по свидетельству А. Мешонника, связано с контекстом русской поэзии, а именно со строчками В. Маяковского из «Пятого интернационала»). Поскольку этот образ принадлежит классической сюрреалистической эпохе (одноименное стихотворение вошло в состав книги 1929 г.), в его формировании по определению не могли принимать участие некоторые маршрутизаторы, так как они были разработаны позже — в 1930-х (как Объективная случайность и Черный юмор) или в 1940-х гг. (например, Миф). К слову, именно концепты-маршрутизаторы, связанные тесным образом с письмом, с практикой, составляют вариативную часть сюрсистемы, за счет которой она и пополняется, видоизменяется. Инципиты и узлы, в свою очередь, как входные и выходные переменные, обеспечивают ее целостность, а вместе с тем и гомеостаз.

Сюрсистемная интерпретация будет производиться в рецептивной перспективе, то есть «от текста к сюрсистеме», «от образа к инципитам» (на схеме — справа налево). Однако первым шагом как при рецептивном анализе, так и при анализе генеративных процессов должен быть поиск противоречия, двусмысленности, парадоксальности, только в первом случае будет выявлено удвоение, а во втором — конденсация (или *сюръекция*). Точно так же когда автор становится воспринимателем (кода), реальность удваивается, уплотняется, а с генеративной перспективы кода происходит сюръекция и в итоге реализация сюрреалистического.



На схеме показаны несколько этапов реализации сюрсистемы. В рецептивной перспективе — это путь от художественного образа «земля вся синяя как апельсин» (справа на схеме) к Образу как эстетическому понятию-узлу сюрсистемы (крайняя левая точка за пунктирной линией, обозначающей границу между сюрсистемой и текстом). Именно с Образа-узла и будет в дальнейшем (следующая схема) начинаться процесс интерпретации-декодирования в рамках сюрсистемы, в которую, естественно, не входят конкретные художественные образы.

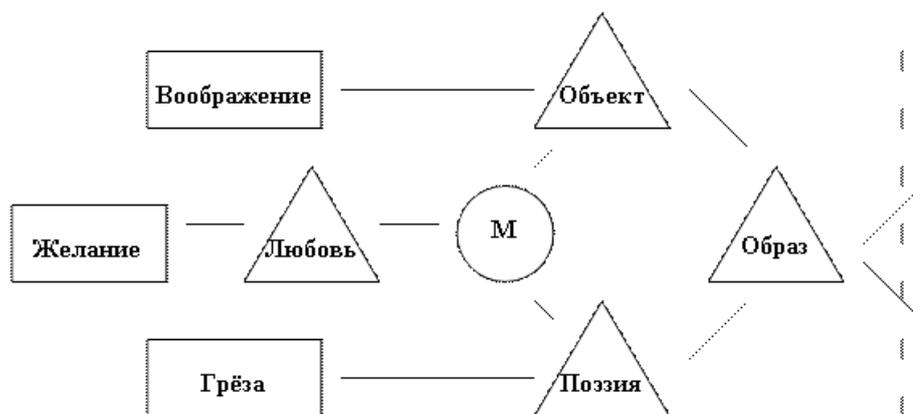
Первое удвоение противоречия  $f(y)$  связано с использованием синего цвета в качестве явного, но «ложного» сравнения земли с апельсином, а также с использованием истинного, но скрытого сравнения по форме. Таким образом, первыми в рецептивной перспективе задействуются эстетические медиаторы Визуальное и Формальное, ведущие к общим концептам Цвет ( $y_1$ ) и Форма ( $y_2$ ). Проясняя функционирование этих концептов, опишем  $f(x)$  через действие медиаторов Явное, Видимое (отношение  $(x_1 - y_1)$ , где  $x_1$  — это Синий цвет); Скрытое, Невидимое (отношение  $(x_2 - y_1)$ , где  $x_2$  — это Оранжевый

цвет); Скрытое, Видимое (отношение  $(x_3 - y_2)$ , где  $x_3$  — это Круглая форма). Кроме противоречия медиаторов Скрытое и Видимое, можно отметить двусмысленность сокрытия оранжевого цвета, проявленную на языковом уровне, поскольку французское orange объединяет значения 'апельсин' и 'оранжевый'.

Такие значения множества  $x$  определяет маршрутизатор (M), кодирующий типичный минимальный жест сюрреализации — метонимическое смещение. В данном случае речь идет о сопоставительном смещении от формы (круглая) к цвету (синий и оранжевый). Маршрутизатор принимает информацию от изначальных образов Земля (З) и Апельсин (А) через медиаторы Синее и Круглое, а также Оранжевое и Круглое соответственно. Затем маршрутизатор распределяет эту информацию, снабжая дополнительными медиаторами: Явное — для Синего цвета на линии  $x_1(M)$ ; Скрытое — для Оранжевого цвета на линии  $x_2(M)$ ; Скрытое — для Круглой формы на линии  $x_3(M)$ .

В генеративной перспективе этот процесс начинается с образов-объектов Земля и Апельсин, сходных по форме и различных по цвету, которые метонимизируются по визуально-формальным характеристикам, что создает почву для будущего сюрреалистического эффекта, возникающего из-за своеобразной сюрреалистической синкопы — нового смещения на уровне эстетических медиаторов: истинное основание для сравнения скрывается, в то время как на второстепенной информации делается акцент, превращающий эту информацию в формально выраженное основание для сравнения объектов (формула для этого сюрреалистического объекта — «тождественен, потому что различен»).

Первообразы Земля и Апельсин являются реализацией концептуального узла Образ, на котором замыкается процесс кодирования в сюрсистеме:



Рассматривая эту реляционную сетку в рецептивной перспективе, в первую очередь нужно отметить связь между узлами Образ, Объект и Поэзия. Узел Объект посылает медиатор Конкретное и относительный медиатор Большое/Маленькое, задавая общие параметры будущих первообразов. Узел Поэзия формирует медиатор Сравнительное, что будет на письме эксплицитно выражено сравнительным оборотом с союзом «как». В принципе Поэзия как концепт сюрреалистической эстетики, конечно, понимается не как конкретная деятельность, ремесло с набором приемов, но скорее как модус мировосприятия и мироощущения, поэтому и эстетику сюрреалистов «можно понять не через традиционное понимание красоты, а через понятие поэтического "отношения"» [13, с. 103]. Для этого сюрсистемную интерпретацию образа необходимо осуществлять с учетом общего диегетического пространства текста, того контекста, той сети отношений, к которой этот образ принадлежит.

Поэтическое отношение к миру (с последующим преобразованием его) и к женщине —

главная тема стихотворения «Земля вся синяя как апельсин...». Поэтому можно утверждать, что узел Поэзия в данном случае определяется инципитом Грёза с помощью медиаторов Иррациональное и Чудесное, а также через маршрутизатор связывается с узлом Любовь, на который, в свою очередь, медиаторы Прекрасное и Эротическое передают информацию от инципита Желание. Маршрутизатор снабжает сигнал от узла Любовь к узлу Поэзия медиатором Скрытое, поэтому в самом образе «земля вся синяя как апельсин» нет любовных, эротических коннотаций, но именно он формирует поэтическое отношение, и текст быстро разворачивается в сторону выражения сюрреалистического желания: «Земля вся синяя как апельсин / Отныне заблужденье невозможно слова не лгут / Они не позволяют больше петь / Лишь понимать друг друга в поцелуях / Безумцы и объятия любви» [15, с. 59]. По этим же причинам информация с маршрутизатора поступает и на узел Объект, определяемый инципитом Воображение, который вырабатывает медиатор Случайное для дальнейшего свободного сопоставления конкретных объектов Земля и Апельсин; это прямая реализация бретоновской мысли: «воображаемое — это то, что стремится стать реальным» [4, с. 352].

Такова условная и несколько упрощенная схема сюрсистемной конфигурации одного образа. Разумеется, мотив, мизансцена, персонаж или новый концепт неосюрреалистических реализаций потребуют гораздо более детальной и обширной сети с множеством связей и элементов, которые, однако, должны будут приводить в рецептивной перспективе к ограниченному числу инципитов. Поэтому дополнительных комментариев особенно требуют именно инципиты, находящиеся на границе с кодом.

Наиболее стабильными и значимыми можно назвать инципиты Воображение, Грёза, Желание, каждый из которых по-своему программирует проекцию или чаще сюръекцию внутреннего мира на внешний с последующей сюрреализацией. Маршрутизаторы Объективная случайность или реже Автоматизм, а также узлы Объект, Образ, отчасти Сон, наоборот, служат процессам объективации и интроекции. Эти реципрокные отношения задаются еще раньше, сюрреалистическим кодом, и только затем, на практике, противоречивость, парадоксальность и сюръективность «высшей точки» могут осуществляться самыми разными и в том числе контрарными способами: «Бретон говорит о необходимости стремления к точке, в которой исчезнут противоположности, имея в виду некую возможность разрешения, "снятия" конфликта, Батай, напротив, утверждает насущность разжигания конфликта, обострения оппозиций» [12, с. 125]. Подобные инверсивные реализации сюрреалистического кода, как следует из логики диалектического принципа парадокса, неслучайны; с помощью инверсии нередко возникают магнитные поля авторских поэтик или конкретных текстов, а как формальный выразитель инверсия соотносится с тем, что выше было определено как сюрреалистическая синкопа. Принцип метонимизации, прописанный кодом, обуславливает и бретоновский, и батаевский пути. Так, Бретон предлагает радикальную метонимию, не только обнаруживая смежность оппозиций, но и аннигилируя их в едином излучении, Батай же настаивает на перманентной метонимии, при которой смежность постоянно вызывает все новые образования медиатора Жестокое оппозиционными узлами. Здесь надо заметить, что жестокость, как и разрыв или паратаксис (тоже своего рода перманентная метонимизация) под влиянием сюрреалистического кода все же чаще уступают место топологической стратегии, и это своего рода пространственно-временная метонимия на высшем уровне: противоречие не постоянно (время), но непрерывно (пространство).

И н ц и п и т *Воображение* , вырабатывая медиаторы *Воображаемое*, *Возможное*,

Потенциальное, Виртуальное и др., является центром патафизической зоны «воображаемых решений» (А. Жарри), и в этом напрямую пересекается с идеей кода как такового. Кодом синтезируется аффект недостаточности, пустотности, который и запускает инципит Воображение, Утопия и остальные инципиты также; медиатор Возможное особенно активно передают инципиты Грёза, Желание, Свобода.

Чем ближе потенциал Воображения к формальным реализациям, тем заметнее различия в его трактовках: «Одни напрямую связывают его с пространством и предметами, видя в нем по большей части поставщика образов — фантазмов-галлюцинаций. Для других воображение относится прежде всего к области языка, отсылая не к реальности, но к бессознательному» [14, с. 215]. Однако как концепт и, тем более, приближенный к сюрреалистическому коду инципит, Воображение предстает скорее как «жизненный орган связи с миром, нацеленный на чудесное, преобразующий жизнь в поэзию и каждый шаг стремящийся превратить в перманентную революцию», который «явно не имеет ничего общего с тем воображением, о котором толкует психология сознания (хоть в гуссерлевском, хоть в сартровском варианте), с “банальной” и “прозаической” способностью иметь в виду заурядные предметы, находящиеся в данный момент за пределами непосредственного восприятия» [9, с. 80].

Воображение вместе с тем вырабатывает медиатор Внутреннее, задействуя внутреннего субъекта и его внутренние модели, которые формируются всегда благодаря Другим и Другому; так в сюрсистеме отображается кодовая идея реляционного субъекта. По краткому выражению Г. Башляра, «воображение драматизирует мир вглубь» [1, с. 208]. В созерцании, в пассивном восприятии имагинативная сюръекция субъекта-объекта обеспечивает и другие неразличения: действия и фантазии, эзотерического и экзотерического. Последнее неразличение транслирует топологическую идею кода, в этом конкретном случае объясняющую одновременное нахождение образа внутри субъекта и субъекта внутри образа внутри Воображения. Сам образ (и как общий концепт, и как узел в сюрсистеме) с позиции кода проявляется складкой на поверхности гипносической (от имени Гипнос) материи, ее возбуждающей и закладывающей основу для будущих связей субъектов-объектов (собственно и сама складка — это результат различных смещений, сдвигов самой материи). Появление такого узла на горизонте событий высвобождает «тот особый свет, свет образа», который «вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов <...> эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников» [3, с. 65]. Образ — это сюръективная функция от восприятия и воображения, которое при этом раскладе есть «грезящая в нас материя» [2, с. 202].

Воображение антиципирует Образы, апробируя структуру маршрутизатора Объективная случайность. Именно он использует как свой основополагающий принцип эту специфику инципита Воображение, обеспечив действие механизма *сюрреалистической антиципации* — предвосхищения события через знак или образ. Но то, что при успешном разворачивании нарратива или высказывания воспринимается как разрыв между событием и антиципирующим знаком, в инципите Воображение содержится как симультанное проявление образных точек на единой поверхности, а в кодовом пространстве и вовсе как гомеоморфная идентичность целого. Поэтому в сюрреалистических группах второй половины XX в. доминирует представление о значимости самого воображения, противопоставленного реальному, и вторичности самих форм, в которых оно может реализовывать сюрреальное: «сюрреализм является *открытой системой*, обладающей характерными качествами и свойственными ему

методами исследования, которые позволяют определить движущую роль воображения в том, что мотивирует современного человека как психосоциальное существо [курсив авторов. — О.Г.]» [\[10, с. 238\]](#).

Воображение можно рассматривать как своеобразную дефолт-систему сюрреализма, которая активизируется тогда, когда ослабевает контроль, а внешнее пространство выносится за скобки. Собственно для этого и нужна реляционная субъектность (пассивное состояние регистрирующего аппарата и его сеть отношений), которая автоматически по обнаруженным связям собирает объекты, улавливает образы. Кроме того, по принципу удовольствия в расслабленном и позитивном состоянии субъекта провоцируются сюрреалистические озарения (Чудесное).

Воображение подключает медиатор *Чудесное* в том числе для неразличения прерывистого и непрерывного. Чудесное, являясь эстетической категорией и в сюрреалистической теории одним из центральных концептов, гипотетически может рассматриваться и как маршрутизатор. Общая кодовая идея соотносит Чудесное с гипнозическим принципом, только с этой точки зрения состояние сна предстает не только тотальной сокрытостью и недостаточностью, но и тотальным чудесным. В сюрсистеме оно обязательно связывается с ключевыми медиаторами, вырабатываемыми инципитами: Повседневное, Скрытое, Наивное, а также с общими концептами, например, детства или «конвульсивной красоты».

Принципиальные для кода минимальные смещения реализуются как сюръекция Возможного и Чудесного. На верхнем эстетическом уровне в логике сакрального и мифологического Чудесное создает «разрывы в порядке реальности» [\[16, р. 11-12\]](#), тем самым производя новые топологические фигуры, в чем опять же обнаруживает функциональную близость с Воображением. Основными аффектами в событийном узле чудесного являются озарение, удивление, восторг, смех, страх, тревога, объединенные в антиципации.

*Грёза* занимает одно из центральных положений в концептосфере сюрреализма, поскольку является тем компонентом, который собственно и превращает реальность (которой стремится стать воображение) в сюрреальность. В каком-то смысле Грёза включает в себя и функции маршрутизатора, поскольку именно от этого концепта легко можно перейти и к Образу (поп-сюрреализм), и к Мифу (магический сюрреализм), и к Сну (онирический сюрреализм), и к Свободе (подрыв реального в революционном сюрреализме). Определяя основные параметры художественной реальности, Грёза подчеркивает диегетический характер сюрреализма, пытающегося снять противоречие между референтивной и поэтической функциями языка. Бретоновское требование визуальности, представимости образов не может толковаться односторонне в пользу референциальности, «миметичности» (пусть и смещенной) высказывания. Сюрреалистическая ставка делается на саму художественную онтологию, сам диегезис как сюръективную функцию от вещи (референта) и знака. Нередко сюрреализация производится с помощью маршрутизатора Рамка, который фреймирует реальное или символическое, чтобы в этом выделенном пространстве осуществлялись дальнейшие смещения, отображения, саботаж, подрыв и проч.

Излюбленный топос художественной реальности сюрреалистов, город, довольно быстро собирается в концепт, а затем и в сюрсистемный узел, принимающий сигналы от Грёзы, Желания, Воображения, маршрутизаторов Объективная случайность, Аналогия и других, представляя собой в итоге «микрокосм сюрреальности» [\[6, с. 127\]](#). Город с его

постоянными трансформациями, с множеством объектов, не сразу обнажающих свои отношения друг с другом, удобен как своеобразный объективный коррелят топологической материи. Альтернативные топосы с той же функцией пробуются и в эпоху сюрреалистической классики, но еще активнее, и в русской поэзии в том числе, это происходит во второй половине XX в. Чаще всего в этой роли выступают природные пространства (лес, парк), они также сначала скрывают большинство своих внутренних связей и отношений, чем и создают, как пример, эффект Чудесного, Таинственного. Разумеется, нередки и гибриды городского и лесного, в целом культурного и природного: самый яркий пример из исторического сюрреализма — тот ракурс показа города, который выбрал Арагон в «Парижском крестьянине». В начале XXI в. добавляются и расширяют свое влияние фантастические и виртуальные топосы и микро-топосы, а также частные пространства, в которых обнаруживается огромный реляционный и лабиринтный потенциал (дом, комната).

Третий инципит, *Желание*, чаще всего формирует устойчивую линию инципит-узел — Желание-Любовь. Принцип недостатка наиболее отчетливо проявляется именно в инципите Желание, он наполнен отсутствием, недостатком (объекта). В свою очередь, Любовь в коде формирует топологический принцип: сюрреалистический мотив тавтологического «любить любовь» указывает на самодостаточность любви безотносительно антропологических надстроек; какое лицо или образ, какой субъект проявится на поверхности любви и в какой конфигурации, становится вторичным вопросом, главное, чтобы эта проявка произошла. Тогда объективная случайность, сюрреалистические встречи, находки — все получает цель или оправдание в скрытой детерминации. Желание-Любовь и медиатор Эротическое сюррецируются и на топологию текста, где «слова ласкают друг друга» [\[5\]](#) (занимаются любовью), а персонаж — «крайняя степень искушения» [\[3, с. 49\]](#).

Любовь как устойчивый узел, как реализатор топологического принципа ценится всеми сюрреалистами. Шенье-Жандрон отмечает основные линии, сходящиеся в узле Любовь, определяя варианты работы с ним в период исторического сюрреализма: «Именно в этом стремлении обрести "тотальный объект", который один и гарантирует нашему времени непрерывную преемственность, и заключена суть поисков Бретона и Пере, охотно заимствующих терминологию своего эротизма у эзотерической традиции. Эта эротика признает за другим право образовывать мое собственное Я. В свою очередь, перверсия, обращенная на системы знаков, составляет высший смысл поисков Арагона, Дюшана, отчасти Десноса» [\[14, с. 247\]](#).

Так совершается переход от тотального Чудесного к тотальному Объекту. Узел Объект (предмет, вещь) в каком-то смысле выступает эстетическим аналогом (отображением) Образа как складки на поверхности, когда субъект и объект не разделены, одно обеспечивает другое. Но путь формирования Объекта противоположен Образу: когда обыденная функция предмета выключается, он освобождается, начинает размываться, но еще до конца не разрушается как объект. Можно сказать, что образ проявляется на поверхности из самой материи, а объект, освобождаясь от реального в себе, сближается с горизонтом событий, с поверхностью и в этой точке становится сюрреалистическим, прежде чем окончательно слиться с гипнолической материей, на которой затем может проявиться новый образ. На практике обнаружение объекта происходит с помощью маршрутизатора Случайное и отображается либо как диегетический образ, либо как найденный языковой объект.

Понятие *Бессознательное* для сюрсистемы остается актуальным как инципит, но для кода

это уже не совсем так. Изначально оно понималось как утопическая зона свободы, любви и желания, то есть как изначальный инципит, но для реализаций через код уместнее говорить о зоне дефокализации субъекта(ов), что и вынуждает вместо ставшего, как и сюрреализм, историческим концептом бессознательного разрабатывать концепцию реляционной субъектности, которая снимает саму проблему бессознательного, по крайней мере, десакрализует ее, как и сновидения, уступающие место принципу сна — теперь он объясняет свободу человека и мира, а не сновидения, воспринимающиеся когда-то знаками бессознательного. Вслед за этим Желание тоже открепляется от субъектности, оно интерпретируется как конфигурация отношений: возникшую пустотность стремятся заполнить элементы, они начинают длиться в сторону свободного пространства, и эти диффузные перестроения считаются наблюдателем или проявленным субъектом как желание.

Среди понятий-маршрутизаторов выделяется *Объективная случайность* или *Объективный случай*. То, как описывает Ж. Шенье-Жандрон этот маршрутизатор, заставляет видеть в нем, как в миниатюре, весь механизм реализации кода: «то единство знака и события, которое мы называем объективным случаем, можно разложить на *внешне бессмысленный знак*, стоящий в хронологическом порядке первым, и следующее за ним *событие, кажущееся "случайным"*, но на самом деле поддерживающее с этим знаком из прошлого некую *особую связь*. Событие наделяет такой знак смыслом, отвечая тем или иным характеристикам *предшествующих* словесных или живописных образов, причем как в области означаемого, так и означющего» [14, с. 149]. Антиципирующее означающее в сюрреализме, возможно, программируется готическим геном (сродни максиме «назвать по имени и тем разоблачить злого духа»), ведь если этот принцип усилить до состояния «всюду знаки», можно получить медиатор Магическое, а вместе с ним доступ к сюрреальности, в которой плотность скрытых или проявленных «особых связей», событий максимальна («идея *сопричастности, магического приобщения*, которая лежит в основе всего предприятия сюрреализма, является средоточием всей его вселенной» [14, с. 58]). Поэтому Случай — главный перекресток сюрреальности. В русской литературе эта тяга к объективному случаю проявляется уже в 1920-х гг., ее, в частности, описал А. Платонов в романе «Чевенгур»: «Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место — та *пустота*, сквозь которую тревожным ветром проходит *неописанный и нерассказанный мир* <...> он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, — он только ожидал *услышать его собственное имя из его же уст*, вместо *нарочно выдуманных прозваний*» [7, с. 60].

Таким образом, код — это антиципация сюрреализации по законам объективной случайности, только «внешне бессмысленным знаком» является не код в целом, а его базовые принципы топологии и реляционности. Событие как сюръективная функция от знака «метафорическим или метонимическим эхом отражает явленный нам ранее знак» [14, с. 159]. При топологическом принципе случай и закономерность всегда смешиваются, поскольку для того чтобы встреча случилась, чтобы находка нашла поэта, ему достаточно просто «открыть рот», как при стрижином воздушном тралении. Сетка топологии предназначена для субъекта, но и сам субъект ловит в трал пространство вокруг себя. Так, самостоятельно, находят субъекта объективные реди-мейды и в постинтернет-ситуации начала XXI в. Сам Бретон предполагал этот вариант, хотя формулировал его еще в терминах бессознательного, а не топологического: «Все давно записано на *едином листе*, и напрасно наши писатели норовят выдать за свержестественный дар обыкновенный процесс фотографической проявки и

закрепления» («Автоматическое послание») [\[14, с. 97\]](#).

Шенье-Жандрон справедливо отмечает связь маршрутизаторов Объективная случайность и Юмор. Уточним, что их разнонаправленность вторит отношению Образа и Объекта на уровне узлов: «В мире объективного случая подвижны явления, тогда как в юморе движение идет за счет слов. Если юмор разъедает наше представление о мире, то случай словно бы нападает на самую реальность...» [\[14, с. 159\]](#). Экстернальность случая уравнивается интернальностью юмора, это можно продемонстрировать еще одной цитатой из платоновского наследия: «Некуда жить, вот и думаешь в голову» [\[7, с. 434\]](#).

В целом, стоит согласиться с формулировкой парижской группы сюрреалистов 1980-х гг., что сюрреалистическая процедура сохранения и преодоления «традиционного противопоставления между грезой и реальностью, разумом и безумием, поэзией и повседневной жизнью» — это «герметическая птица, которую не так-то легко опутать паутиной, сплетенной из категорий рационалистических/аналитических, догегелевских и диалектических представлений» [\[10, с. 284\]](#). Поэтому, описывая сюрсистему, нужно сказать и про *ревизионизм*, диалектическое отрицание даже понятий-узлов, что составляет суть функционирования системы: «Сюрреализм — это способ бытия, который сам подвергает себя сомнению и который в каждый момент своего существования пересматривает собственные положения» [\[10, с. 203\]](#). Если реализация происходит через сюрсистему, то возможно и обратное отражение, таким образом происходит пополнение и системы, и кода. Взаимно однозначное соответствие, гомеоморфизм составляет основу кода, в то время как действие, регуляция происходит в виде сюръективной функции.

Безусловно, этот ревизионизм — прагматическое приложение парадоксальности, противоречивости. Во многом после сюрреализма искусство не может не восприниматься как «неустранимое противоречие, решаемое *каждый раз заново*» [\[11\]](#). При всей логоцентричности гностических по своей природе устремлений невозможно скрыть имманентный релятивизм сюрреалистического мироощущения: «Высказывание или поведение, отвергающие разделение как между безумием и разумом, так и между истиной и заблуждением, по определению содержат в себе сознание собственной относительности» [\[14, с. 19\]](#). Именно так и сюрреализуется возможность воздушного, эротического, восторженного траления «открыв рот», когда «не чувствуешь под собой ног»: «В эротизме ничего не дается без неистовства, содрогания, когда не чувствуешь под собой ног <...> все дело в трепетном искании того, от чего гибнут все самоочевидности» (Ж. Батай, «Эротизм как оплот морали») [\[12, с. 302\]](#). В конечном счете, релятивизм и готовность ценностного пересмотра, перманентной революции в эссенциалистском мире всегда вводили за рамки сюрреализма трагедию, тяжелое уныние.

В начале XXI в. ревизионизм дополнительно монтируется с ингуманистическим проектом и объектно-ориентированным письмом, в котором как нарративная стратегия актуализируется «сюрреалистическая комната» с ловушками вместо коридоров и дверей. То, как Й. Регев описывает письмо философа Р. Негарестани, действительно в деталях совпадает с действием сюрреалистического кода в новом столетии: «Если основополагающим для всякой мысли является конвульсивно воспроизводимый и навязчиво повторяемый жест, <...> то для философии Негарестани такого рода жестом, несомненно, является движение уклонения, неожиданного ухода в сторону. Именно утверждение кривизны, более далекой, чем всякое дальнейе, является подлинным центром "тайного письма" "Циклопедии". <...> И именно подобного рода демонический

уклонизм и является движущей силой ингуманистического просвещения. В качестве нечеловеческой сущности человеческого здесь высвобождается способность постоянно "прыгать дальше самого далекого прыжка": автопортрет человека, нарисованный на песке, подвергается постоянной ревизии; он заново рисуется, для того чтобы быть стертым, и стирается, для того чтобы быть вновь начертанным. Человек — это тот, кто способен к навигации в пространстве истин; человек — это тот, кто всегда возвращается из будущего, следуя обязательству, подлинный смысл которого проясняется и распаковывается лишь в процессе следования; человек — это тот, кто, будучи задействован процедурой подобной распаковки, постоянно учреждает нормы движения в концептуальном пространстве, и столь же постоянно их разрушает. Единство этих трех определений человеческого является тем основанием, на котором зиждется все здание ингуманистического просвещения» [8, с. 15–16]. Как видим, и топология, и реляционизм, и метонимизация дальнего обуславливают субъекта, чье очищенное от фрейдизма и ревизионистское «толкование снов обогащает грёзы» [10, с. 218].

### Библиография

1. Башляр Г. Вода и грёзы: Опыт о воображении материи. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Башляр Г. Грёзы о воздухе: Опыт о воображении движения. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
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. Бретон А. Однажды там будет... // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. – М.: ГИТИС, 1994. – С. 351–355.
5. Бретон А. Слова без морщин // Иностранная литература. – 1996. – № 8. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1996/8/krasota-dolzna-byt-podobna-sudoroge-inache-ej-ne-vezhit-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-andre-bretona.html> (дата обращения: 16.05.2020).
6. Гальцова Е. Д. Город // Энциклопедический словарь сюрреализма. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 127–129.
7. Платонов А. П. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н. В. Корниенко. – М.: Время, 2009–2011. – Т. 3: Чевенгур. Котлован. – 608 с.
8. Регев Й. Невозможное и совпадение: О революционной ситуации в философии. – Пермь: Гиле Пресс, 2016. – 146 с.
9. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: В 2 т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 1. – 496 с.
10. Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. – М.: Гилея, 2018. – 448 с.
11. Уланов А. Опоздавший урок // Дружба народов. – 2004. – № 2. – URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 28.05.2020).
12. Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2002. – 320 с.
13. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. – М.: АСТ, 2009. – 224 с.
14. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 416 с.

15. Элюар П. Стихи. – М.: Наука, 1971. – 423 с.

16. Adamowicz E. Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse. – Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1998. – 250 p.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемая статья ориентирована на целостное восприятие концепции сюрреализма. Собственно само название сочинения говорит о двух основных составляющих, которые автор возводит в ранг значимых – это функционал и понятийно-концептуальный блок. Действительно, сюрреализм не так прост для описания и оценки, хотя работ теоретического характера объясняющих природу данного эстетического направления довольно много. Автор статьи дает достаточно качественную характеристику сюрреализма как системы, обозначает вектор необходимых понятий, формирует устойчивое представление и целостности культурного явления. Интересно, на мой взгляд, выглядят наглядно-зримые фрагменты, схемы дают возможность потенциальному читателю принцип работы сюрсистемы представить в режиме функционала, что и собственно должно быть сделано в рамках темы. Описание визуальных блоков сделано на качественном, профессиональном уровне. Таким образом, с самого начала текста предмет исследования постулируется и рассматривается детально, точно, системно. Работу отличает выверенность стиля и языка, большая часть тезисов объективна, аргументирована. Например, «термин «инципит» несет важные коннотации, связываясь с практикой письма, с самой текстуальной формой и идеей идентификации образа/текста (в источниковедении), вместе с тем отличаясь и от литературоведческого «мотива», и от психологического «стимула», или «во взаимодействиях принимают активное и непрерывное участие медиаторы, под которыми понимаются общие категории, определяющие характер сюрреализации. В основном это категории широкого эстетического поля: Чудесное, Прекрасное, Жуткое, Иррациональное, Магическое, Эротическое, Повседневное и др. В качестве медиаторов могут также выступать производные от сюрреалистических концептов (Сновидческое, Безумное, Воображаемое и т. д.) и общие относительные понятия (Внутреннее и Внешнее, Скрытое и Явное, Истинное и Ложное, Потенциальное и Актуальное и т. д.)». Материал максимально содержателен, его можно будет использовать в различных гуманитарных областях. Методология исследования носит характер эмпирики с достаточно сложным погружением в фактическую сферу. Заявленная в работе тема, безусловно, актуальна и востребована в научном пространстве. Работы самостоятельна, логически точна. Основные части работы выдержаны, заключительная часть есть подведение общих итогов. Автор внимателен к своим оппонентам, в чем то позиции схожи, где-то есть и разночтения: «В начале XXI в. ревизионизм дополнительно монтируется с ингуманистическим проектом и объектно-ориентированным письмом, в котором как нарративная стратегия актуализируется «сюрреалистическая комната» с ловушками вместо коридоров и дверей». Библиография к тексту достаточна, работа не нуждается в принципиальной правке, тема статьи раскрыта, исследовательская цель достигнута. Статья «Сюрреалистическая концептосфера как система: понятийный и функциональный анализ» может быть допущена к публикации в журнале «Филология: научные исследования».