

УДК 821.161.1"20"-192
 ББК 83.3(2=411.2)64
 DOI: 10.46726/И.2020.3.3

О. С. Горелов

ИСТОРИЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ АНТИМУЗЫКАЛЬНОСТИ В ПРАКТИКАХ ИННОВАТИВНОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ*

В статье предлагается обзор ключевых исследований сюрреалистической музыкальности, освещается проблема непринятия сюрреализмом музыкального медиа, особенно акцентируется внимание на историческом обсуждении семантики и реальности самого звука как феномена. Также анализируются основные принципы реализации сюрреалистической антимузыкальности в новейшей русской поэзии. Антимузыкальность теперь осознается как принцип работы со звуком в обход композиторской, аудиальной культуры, основанной на представлениях о гармонии и композиции. Именно в таком антимузыкальном значении используется и музыкальный код в поэтических практиках конца XX века, разрушающих референциальное повествование и преодолевающих принципы классического сюрреалистического коллажа. Новейшая инновативная практика концептуализирует не столько упорядоченные повторяющиеся фрагменты высказывания, сколько паузу между ними, тишину. Подобное квантование эстетической материи возвращает рефлексию в теоретический горизонт понимания медиума, редуцированного до своего физического основания ради дальнейшего его преодоления.

Ключевые слова: сюрреалистический код, джаз, фоновая музыка, серийная музыка, импровизация, автоматизм, современная поэзия.

O. S. Gorelov

HISTORY OF SURREALIST ANTI-MUSICALITY IN THE PRACTICES OF INNOVATIVE RUSSIAN POETRY

The article provides an overview of key studies of surrealist musicality, highlights the problem of non-acceptance by surrealism of music media, focuses on a historical discussion of the semantics and reality of sound itself as a phenomenon. It also analyzes the basic principles for the implementation of the surrealist anti-musicality in the newest Russian poetry. Anti-musicality is now recognized as the principle of working with sound, bypassing the composer, audial culture, based on ideas about harmony and composition. It is in this anti-musical meaning that the musical code is used in poetic practices of the late 20th century, which destroy the reference narrative and overcome the principles of the classic surrealist collage. The innovative poetic practice conceptualizes not so much ordered repetitive fragments of a statement as a pause between them, a silence. Such a quantization of aesthetic matter returns reflection to the theoretical horizon of understanding the medium, reduced to its physical foundation in order to further overcome it.

Key words: surrealist code, jazz, background music, serialism, improvisation, automatism, modern poetry.

© Горелов О. С., 2020

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205 («Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»).

• Серия «Гуманитарные науки»

Концепт автоматизма, который постоянно ставился под вопрос в сюрреалистической критике, является чуть ли не главным звеном, неустойчиво связывающим сюрреализм с музыкой. Очевидны сближения со структурой и принципами джазовой импровизации, которые и проясняют, не снимая впрочем, противоречия автоматизма.

В джазовой композиции тема обозначает гармоническую рамку и создает горизонт потенциальных реализаций музыкального материала. Возникающая в самом начале, эта тема в дальнейшем распределяется и расплывается в серии импровизаций, значимо отсутствуя. Обычно она повторяется еще раз в финальной трети композиции. Таким образом, чудесный или жуткий строй бессознательного, сам код музыкального текста выражается во вполне четкой, структурирующей материал теме, в то время как импровизации, раскладываясь в серии сюрреалистических фантазий, цепочке иррациональных означающих, постепенно становятся всего лишь орнаментом, имеющим в качестве референтной точки собственную тему. Реализацией автоматизма оказывается не импровизация, а звучащая почти незаметно начальная тема (как и начальные «фразы полусна», из которых может создаться сюрреалистический текст). Зеркально отражаются и общие принципы сюрреализма, которые оказываются присущи музыке *per se*, музыкальным актам без учета конкретных методик и техник. Поэтому и место встречи музыки с чудесным «находится не в точке создания, а в точке приема» [23], при прослушивании. Реверсивный характер отношений музыки и сюрреализма соотносит музыку с сюрреалистическим кодом напрямую.

Сновидческий автоматизм запускает свободную, импровизационную, но одновременно подчиняющуюся синтагматической логике различных медиа дистрибуцию субъекта. Удерживает вместе основные понятия этой цепи (сон, автоматизм, свобода, импровизация) как раз *звуковой* медиум и принцип *музыкальности* в целом.

Однако распределенная субъектность (*distributed subjectivity* [28]) проблематизирует понятие медиума как такового. Вслед за Р. Краусс стоит указать на некоторую идеологическую и дискурсивную перегруженность этого термина, который исследовательница предлагает заменить или дополнить именно «автоматизмом», учитывая его сюрреалистское понимание. Медиум из недифференцированного средства выражения, материального посредника, выявляя в себе значительный элемент импровизации, становится операционным кодом. К тому же «этот импровизационный смысл, — пишет Краусс, — и связывает автоматизм в искусстве с “психическим автоматизмом”, хотя в искусстве автоматический рефлекс соотносится не столько с бессознательным, сколько со свободой выражения, которую всегда предполагает импровизация как отношение между техническим базисом того или иного медиума и его заданными конвенциями» [8, с. 7]. Это соотношение свободы и ограничений, случая и детерминации всегда было важнейшей темой сюрреалистического рационализма (в частности, бельгийской группы) и его предшественника С. Малларме (Бретон остроумно определяет его «сюрреалистом по секрету»). Родовой проблемой это соотношение является и для свободного стиха, который по некоторым параметрам пересекается с феноменом фриджаза, подтверждающим своей практикой, что «импровизация невозможна без рекуррентной отсылки к узловым точкам» [13].

Из самих сюрреалистов музыку джаза высоко ценили только либо «отступники» 1930 года (М. Лейрис, Р. Деснос, Ж. Барон, А. Карпентьер),

либо члены подпольной группы «Рука с пером»¹ («La Main à plume») времен оккупации 1941—44-го гг., сохраняющих принципы сюрреализма в отсутствие А. Бретона и пытающихся сформировать новое поколение сюрреалистов. Один из руководителей этой группы бельгийский писатель и художник К. Дотремон писал: «Сюрреализм и джаз очень близки. Оба вида искусства ведут к внутреннему освобождению человека»². Признание джаза и его этоса становится частью политической программы сюрреалистических групп в 1960-е годы: перманентная революция должна вдохнуть «жизнь в этот мир, наполнив его головокружительными страстями и свингующим ритмом поэзии» [4, с. 208]. При этом, как отмечает Ж. Шенье-Жандрон, «единственной заметной попыткой осмыслить взаимоотношения сюрреалистической мысли с этим музыкальным языком стала книга Жерара Леграна “Сила джаза”» [20, с. 290]. Легран в этом большом эссе как раз и делает первый шаг, давая «самый простой ответ» на вопрос о точке схождения сюрреализма и джаза, — этой точкой является автоматизм, при котором, однако, постоянно уточняется соотношение «предварительной поэтической конвенции» и «самого желания человека» [30, р. 202—203].

Сам Бретон джазовую музыку не принимал, что соотносится не только с его программной антимузыкальностью, но и с задачами эстетико-идеологической борьбы против фальсификаторов сюрреализма и тех, кто пытался, как считал Бретон, использовать его в своих целях. Одним из таких соперников был Ж. Кокто, который как раз любил и пропагандировал джаз. Известно, что на открытии дадаистской выставки в русском книжном магазине Я. Поволоцкого в 1916 году в Париже Кокто «“прививал” парижанам джазбанд. В ответ на что разрушитель, а не создатель, истинный вдохновитель дадаизма, Тристан Тзара, оглушительно и долго вопил плансоном у самого его уха» [19, с. 32]. Однако решающим фактором в вопросе о джазе был все же индивидуальный выбор. Особенно это касается русского околосюрреалистического окружения. Так, например, друг С. Шаршуна и Б. Поплавского В. Парнах, который переводил и анализировал дадаистские тексты, был одним из первых русских джазистов.

Со времени книги Леграна «Сила джаза» (1953) появилось много исследований сюрреалистической музыкальности. Эти работы стали носить общий характер, не ограничивая свои рамки определенным жанром или направлением³, но в большинстве из них до сих пор чувствуется внутренняя необходимость в дисклеймере, хотя вопрос о наличии связей сюрреализма и музыки уже нельзя считать дискуссионным. Одно из направлений исследований связано как раз с прояснением исторической фактографии, начиная с уточнения роли музыки в теории и практике дадаизма [26], заканчивая более внимательным изучением

¹ Встречаются разные переводы названия группы на русский язык. Само название отсылает к строчкам А. Рембо из «Одного лета в аду»: «Любое ремесло внушает мне отвращенье. <...> Рука с пером не лучше руки на плуге. Какая рукастая эпоха! Никогда не набью себе руку» [9, с. 151].

² Цит. по: [16, с. 56]. В рассказе «Зеленый моноколь» (1992) В. Кондратьев описывает это настроение уже через метафорически-концептуальное сгущение: «на гала-презентациях последних истин целые братства свободного духа бились в джазовых дебатах» [7, с. 190].

³ Хотя появляются статьи и на «джазовую» тематику; например, о взаимодействии джазовой импровизации и сюрреализма (см.: [33, р. 114—118]).

музыки в сюрреалистическом театре и кинематографе (композиторы Э. Сати, Э. Буриан и др.) в специальных театроведческих и киноведческих работах⁴.

Работы другого направления, написанные, как правило, практикующими композиторами, прослеживают влияние общей сюрреалистической концепции на послевоенную академическую, экспериментальную и популярную музыку. Так, композитор и исследовательница Э. ЛиБэрон пишет об отражении сюрреализма в постмодернистской музыке через автоматизм и коллаж [29]. Аналогом автоматизма называется неидиоматическая музыкальная импровизация европейского фри-джаза, которая может превосходить по скорости перехода от бессознательного к сенсорному результату и литературный, и визуальный автоматизм. Принципы коллажа реактуализируются в практике стилистических интертекстуальных заимствований, к которой, впрочем, обращались и пионеры сюрреалистической интермедиальности (в частности, Л. Бунюэль в своих ранних фильмах).

Близкими к сюрреалистическим поискам оказываются феномены второй половины XX века — «инструментальный театр» со свободным взаимодействием субъекта с музыкальными и немusикальными инструментами, а также «музыкальная алеаторика»⁵. Здесь осуществляется самый очевидный и простой вариант реализации общего сюрреалистического принципа в музыке — случайное и неожиданное для слушателя соединение немusикальных звуков, лишенных своей функциональности (в данном случае — функциональной референции). В постмодернистской музыке этот же способ несколько усложняется, поскольку выводится на метауровень: в качестве материала берутся уже музыкальные звуки — темы и мотивы классической или модернистской традиции.

Сюрреалистические реализации элемента импровизации в новейшей русской поэзии осуществляются, в первую очередь, с помощью двух связанных тенденций: онейрической неопределенности внутреннего и внешнего, потенциального и актуального, а также гибридизации речи и пения (в том числе при авторском чтении текстов).

Первая тенденция соотносится с идеей Бретона о «внутренней музыке», которую он выразил в эссе «Молчание золота», опубликованном в музыкальном журнале «Modern Music»⁶ (март-апрель 1944). Отмечая значимость для поэзии звучащей стороны слова, Бретон пишет: «Внутренняя речь, отдельные проявления которой поэты-сюрреалисты обнажали в своих стихах, <...> абсолютно неотделима от той внутренней музыки, которая эту речь несет и, скорее всего, обуславливает ее» [25, р. 79—80]. Саму «внутреннюю музыку» можно понимать как тот центральный пункт импровизации, вынесенный за пределы структуры и определяющий ее, точно так же, как «внутренняя речь» предшествует автоматическому письму и определяет его.

Пожалуй, самым точным и емким примером подобного взгляда является образ-композиция из поэмы «Тайная жизнь игрушечного пианино» А. Сен-Сенькова:

⁴ Наиболее широкое понимание этой темы (вплоть до обнаружения сюрреалистических элементов в опере Д. Шостаковича «Нос») представлено в эссе Н. Л. Слонимского 1966 года [34].

⁵ Подробнее об этом см.: [14, 15].

⁶ Этот текст представляет собой самую очевидную попытку Бретона примирить сюрреализм с музыкой, что может быть связано с самим местом публикации текста.

Об игрушечной музыке,
 появляющейся внутри нас
 в виде маленького,
 только что вылупившегося, сна,
 на плече которого сидит
 крохотная снежинка,
 похожая на птенца белого попугая
 и южный полюс белой клавиатуры.
 Надрезы о том, что из музыки можно
 конструировать всё [11, с. 7].

Поэт пытается описать «джазовый Принцип Неопределённости», который довольно быстро перестает пониматься как синтагматический принцип (неопределенность импровизационного высказывания) и начинает захватывать воображение через образы парадигматического. Неопределенным оказывается то, что остается, уже будучи рожденным, внутри чего-то («банка с джазовой Пылью»); то, что остается скрытым в собственной парадигме, в собственной потенциальности («надкушенное джазовое Пирожное») [11, с. 7].

Вторая тенденция, связанная с авторским чтением текстов, выводится из концепта «внутренней музыки», благодаря которому Бретон собственно и «устраняет привычный разрыв между речью и пением» [20, с. 289]. Здесь показательным является пример В. Банникова. Помимо отмечаемой в критике импровизационности его устных выступлений и роликов в соцсетях [6], нужно также указать на преодоление «новой устности» 2000-х годов через легкий вариант шпрыхезанга, который и предьявляет своим диссоциированным чтением поэт.

Сами же принципы банниковской поэзии, если воспринимать ее как «асемантическую» практику (Е. Вежлян), существующую в ситуации информационного переизбытка и усиливающую эту ситуацию, соотносятся с феноменом фоновой музыки. Этот тип аудиального пользования предполагает необязательный, связывающийся с подсознанием формат присутствия музыки, который может при этом помогать субъекту в решении различных когнитивных задач. Кажется контринтуитивным применять это к поэзии, которая даже в своих авангардных проявлениях подчеркивает неизбывность смысла, однако именно *асемантизм* музыки может стать той концептуальной рамкой, позволяющей проследить историю неприятия музыки сюрреализмом, а также реализацию сюрреалистического кода в новейшей поэзии в контексте ее *фоновости*.

Здесь стоит подробнее сказать о причинах антимзыкальности Бретона, которая могла повлиять на «немзыкальность» сюрреализма в целом. В заметке «Сюрреализм и живопись» Бретон концентрирует, по сути, в одном абзаце всю критику музыкального: «слуховые образы уступают визуальным образам не только в резкости, но и в строгости, <...> они не созданы для того, чтобы укрепить идею человеческого величия» [24, р. 26]. Недостаток строгости здесь может пониматься и как референциальная неопределенность, и как асемантический отрыв от реальности, которая необходима в качестве платформы для дальнейших смысловых, образных и эстетических сдвигов. Прорыв в сюрреальное всегда осуществляется за счет опоры (здесь правомочно учитывать «опору» и как музыкальный термин) на реальное. Без этого, по Бретону, невозможно и дальнейшее осуществление сюрреалистических техник. Как точно замечает С. Арфуйю, «чтобы музыка играла роль автоматизма

в поэзии, она должна исходить из элементов реальности и освобождать их от смысловой цепи, позволяя появиться произвольным образам» [22, р. 87]. Музыка поэтому воспринималась сюрреалистами снобистским искусством, излишне отдаленным от реального и не занимающимся освобождением духа человека, в отличие от поэзии. Более того, для Бретона оказывается важным генезис медиумов этих двух видов искусства: происхождение языка объясняется необходимостью в Другом, в общении с ним; тем самым в словах, в языке уже проявлена любовь как направленность на Другого. Замкнутость музыки на собственной форме видится, таким образом, резким противоречием основам сюрреалистической теории (схожие претензии Бретон предъявлял и абстрактной живописи).

Альтернативной точки зрения придерживались участники бельгийской группы сюрреалистов, ее лидер поэт П. Нуже и композитор А. Сури, единственный музыкант-сюрреалист [3, с. 178], веривший в то, что музыка может быть частью сюрреализма, может быть способом его выражения. Сури искал сюрреалистическую музыку через категории магического, волшебного, но и не отрицал важность идеи коллективной импровизации джаза, в которой видел музыку желания [22, р. 91]. Но в первую очередь его интересовала, вслед за Э. Сати, *реальность самих звуков*, в частности, Сури хотел поставить звуки выше знаков, что отчасти и произойдет благодаря техническим возможностям музыки (в том числе электронной) 1950—60-х годов, когда устанавливается «приоритет звуков над записью» [31, р. 33]. К признанию реальности звука подойдет вплотную, как ни странно, и Бретон, но уже позже, в 1944 году. В упоминаемом эссе «Молчание золота» Бретон пытается преодолеть антагонизм поэзии и музыки в рамках общего проекта сюрреального по снятию антагонизма между бодрствующей реальностью и воображаемым пространством сна. И это, по замыслу, должно было реализовываться через соединение голых звуковых фактов с образными конструкциями музыкального высказывания (композиции). Такую возможность Бретон только намечает, но не развивает ее, сославшись на свое незнание теории музыкальной композиции, хотя этому мог мешать и скепсис в отношении звука, который по-прежнему у него оставался.

Этот дрейф (свершаемый Сури и намечаемый Бретоном) от «нереальности» музыки к реальности звука станет затем частью программы музыкального конкретизма. И неслучайно сам термин «сюрреализм» иногда используется в качестве метафорического обозначения конкретной музыки 1940—1950-х годов (П. Шеффер, П. Анри, Э. Варез, отчасти Д. Кейдж, К. Штокхаузен, П. Булез и др.). Логика конкретной музыки, в свою очередь, приводит к отрицанию самого понятия музыки. Антимузыкальность, с которой начинал Бретон, теперь осознается как принцип работы со звуком в обход композиторской, аудиальной культуры, основанной на представлениях о гармонии и композиции.

Именно в таком антимузыкальном значении используется и музыкальный код в поэтических практиках конца XX века, разрушающих референциальное повествование и преодолевающих принципы классического сюрреалистического коллажа. В частности, эти принципы были описаны Б. Филановским применительно к поэтике Л. Шваба. В тесноте стихового ряда формируются «диссонантные трезвучия», музыкальные узлы [18, с. 9], которые развиваются в «цепочки контрапунктических соединений» [18, с. 10]. Визуальность и живописная загадка, присущие сюрреалистической эстетике, при этом как будто дезавуируются. Оставаясь пространственным, сюрреальное

проявляет эту пространственность через *постоянство звука* и (анти)музыкальные принципы организации, а не видимые объекты, фигуры, образы⁷. Подобная логика осуществляется в это же время даже в телевизионном медиа, в форматах популярного и спортивного вещания: например, на британском спортивном канале «Sky Sports» был сформулирован принцип раз в три года менять графику, раз в пять лет менять оформление студии, музыку не менять никогда.

В начале XXI века, в поэзии нового поколения более заметны случаи обратной трансформации. В. Банников, к примеру, так описывает изменения в стихах К. Егольниковой: «Субъект, видящий через звуки, где всё не мелькает, а резонирует, обречённый на постоянное вслушивание в окружающее пространство, заменяется субъектом, для которого как раз всё мелькает более чем звучит» [2]. Этот путь, надо сказать, довольно органичен и для профессиональных музыкантов, приходящих в поэзию (Егольникова тоже занималась музыкой, она пианист). Проявившись в стихах, музыка вскоре переходит в код, а ее место в диегезисе и феноменологии занимает визуальное и объектное. Связующим звеном остается ритм, ритмическая организация, которая присуща и музыке, и визуальному.

Ритмическая рецепция (прослушивание) текстов культуры начинает противостоять композиционному, архитектурному взгляду, рассмотрению. Более того, так определяется вектор новейшей литературы, концептуализирующей не столько упорядоченные повторяющиеся фрагменты высказывания, сколько паузу между ними, тишину, сквозняк поэтического дискурса (А. Драгомощенко). Нередко это толкуется как результат поиска и конечного квантования элементарной единицы текста: «Повышенное внимание к микроскопическим звуковым элементам художественного текста: фонетическим отражениям (“эхо”), незначимым знакам препинания (тире, точка, многоточие), интервалам между словами — свидетельствует об “эмансипации” поэзии и художественного текста от грамматики» [21]. Несколько апофатически эту же тенденцию реализует музыкальный и поэтический минимализм (можно указать на значимость паузы в стихах А. Черкасова). Словесные блоки, изначально изоморфные промышленным (грамматическим) циклам, благодаря минимальным смещениям обнажают бесполезность (некомпозиционность), расфункциональность избыточной секвенции. Именно так когда-то создавалась «меблировочная музыка» Э. Сати, современной репликой которой является и фоновая музыка.

Квантование эстетической материи возвращает рефлексию в теоретический горизонт понимания медиума, редуцированного до своего физического основания ради дальнейшего преодоления. Об этом размышляет, например, В. Бородин: «путь поэзии — именно *отходить от слов*; путь того, что вышло из изобразительного искусства, — *отходить от визуальности*; музыки — *отходить от звука*. Но себя соотношу с этим специфически: мне интересна именно новая встреча искусств с этим их *элементарным фундаментом*» [5]. В критическом

⁷ Можно сопоставить это с размышлением Ю. Тынянова: «специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности <...> Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним <...> она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи» [17, с. 311].

разборе поэзии Бородина С. Сдобнов очень точно использует парадокс, передающий сюрреалистическую антимузыкальность: «За плечом Бородина стоит “разлитая тишина” Михаила Айзенберга, исполняя роль наставника и вне-временного камертона» [12].

Действительно, сюрреалисты нередко характеризовали тишину (не-музыку) как настоящий камертон поэзии и искусства. Визуальным аналогом тишины для них всегда была темнота, черный цвет. «Темнота, падающая на оркестр», — образ, которым Бретон в «Сюрреализме и живописи» [24, р. 26] пытается окончательно установить незначительное место музыки в иерархии искусств. Темнота ночи, как и тишина, понимаются в качестве необходимого условия воображения, в котором возможно всё; тишина — это звуковой ландшафт воображения и поэтической грезы, реализуемых через безмолвное или тихое созерцание (темноты)⁸, о котором пишет Бретон в той же заметке.

Для проявлений сюрреалистического кода в русской новейшей поэзии более характерен интерес не к тишине, а к *безмолвию*, *молчанию*. Визуальным аналогом безмолвия становится белый цвет: от белизны художественного пространства Г. Айги (рифмующегося с исследованием белого цвета художника И. Вулоха) до техники выбеливания А. Черкасова, в которой буквализируется безмолвие через устранение слов. Белизна как цветовой синтез соотносится с безмолвием как синтезом тишины и молчания, то есть состояний объективного бытия и субъективного существования. Молчание может также использоваться в рамках сюрреалистического кода, включающего нигилистский заряд, как знак протеста, несогласия, что связано и с общей семантикой слова: «в значении глагола молчать и его производных (промолчать, помолчать, замолчать, замалчивать, умолчать, отмолчаться, смолчать) входит *отрицание*» [1, с. 107]. Молчание, реализуя ритмическую и смысловую паузу, вносит субверсивный элемент, становясь знаком нарушения, срыва: «Глагол молчать употребляется тогда, когда был нарушен стереотип поведения» [1, с. 108].

Но в первую очередь молчание и тишина приобретают такой вес за счет полифункциональности, которая присуща им как мотивам. На положительном (и визуальном) полюсе сюрреалистического им соответствует образ-мотив улыбки. Возвращаясь к тому, как характеризует Банников изменения поэтики Егольшниковой, отметим, что сигналом завершения трансформаций становится именно улыбка, которая «несёт семантику тишины и умиротворения, улыбка спящего человека, спокойного». Вероятно, здесь, обуславливая улыбку и тишину состоянием спокойного сна, Банников, как это часто бывает в критике поэта, описывает смысловые ходы, свойственные для его собственной поэзии. Фигура поэта-Гипноса, «сонного бога», успокаивающего людей и мир в целом, контаминирует улыбку и тишину как особую не-музыку и не-поэзию, которая в банниковских стихах «звонит цветами и *улыбкой спит*»⁹.

В качестве неизбежного контрапункта появляется фигура наблюдателя, важнейшая и для сюрреализма, и для новейшей, во многом номинативной и окулярной поэзии. Но наблюдатель в парадоксалистской антимузыкальной

⁸ В статье «Молчание золото», преследуя нетипичные для себя цели, Бретон расставляет обратные акценты: «Великие поэты были “слушачами”, а не провидцами. <...> Зрение, “просветление” — это, в любом случае, не причина, а следствие» [25, р. 83].

⁹ Банников В. «василий, где твои домашние хозяйки...». URL: https://vk.com/vadimkabanyas?w=wall2530890_3500%2Fall (дата обращения: 04.04.2020). Стихи Банников выкладывает на страницах в своих соцсетях.

логике может быть переинтерпретирован в качестве не смотрящего, а молчащего и слушающего субъекта. Правда здесь стоит согласиться с Ж.-Л. Нанси, который определяет такого слушающего наблюдателя уже «не философским субъектом и, возможно, вообще не субъектом, а лишь местом резонанса» [32, р. 45] (пер. с фр. А. Рясова), что, конечно, соотносится с его теорией бытия-вместе. «Сонный» наблюдатель, *сновидец* в ходе сюрреалистской эволюции объективируется, отстраняется от содержания самих сновидений, начиная совпадать с самой местностью и ее звуковыми, аудиально-визуальными чертами. Отмеченное сцепление образов и мотивов возвращает опять к статье Бретона «Молчание золото», а также к одному из псевдоафоризмов Р. Десноса «Если молчание — золото, Рроз Селяви опускает ресницы и засыпает» [27, р. 57]. Примечательно, что такие «афоризмы» у Десноса и других сюрреалистов вырастают из изломов уже существующих клише и штампов [10, с. 153—154] (автоматизмов речи), так же как и импровизация создается на уже готовую тему (автоматизм звука).

Таким образом, круг замыкается: сюрреализм, исходя из собственного неприятия музыки, инициирует дрейф от «нереальности» музыки к реальности звука; так формируются антимузыкальные принципы организации текста, которые актуализируют проявления тишины, паузы, молчания, являющиеся сквозными концептами сюрреалистической теории.

Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий: сборник статей. М.: Наука, 1994. С. 106—117.
2. Банников В. О стихах Ксении Егольниковой. 2019. URL: <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/vadim-bannikov-o-stikhakh-ksienii-iegolnikovoi> (дата обращения: 05.02.2020).
3. Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб.: Академический проект, 1996. 279 с.
4. Воскресение Кинг-Конга // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. С. 207—208.
5. Гагин В., Александров К. Под-основа высказывания [Интервью с В. Бородиным] // Stenograme. 2015. URL: <http://stenograme.ru/b/the-hunt/subbase-statement.html> (дата обращения: 08.02.2020).
6. Егольникова К. С чего начинается речь: о стихах Вадима Банникова // Дискурс. 2019. URL: <https://discours.io/articles/culture/s-chego-nachinaetsya-rech-o-stihah-vadima-bannikova> (дата обращения: 19.01.2020).
7. Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 712 с.
8. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.
9. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. 496 с.
10. Румянцев Д. В. Лингвистический сюрреализм Робера Десноса // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2010. № 3. С. 153—154.
11. Сен-Сеньков А. Тайная жизнь игрушечного пианино. М.: АРГО-РИСК, 1997. 24 с.
12. Сдобнов С. Песня слабых светом // Новый Мир. 2016. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/4/pesnya-slabyh-svetom-vasilij-borodin-losinyj-ostrov.html (дата обращения: 10.02.2020).

13. *Скидан А.* Ничего не попишешь // Цирк «Олимп»+TV. 2018. № 29 (62). URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/823/nichego-ne-popishesh> (дата обращения: 18.01.2020).
14. *Тараканова Е.* На грани абсурда (дадаизм и сюрреализм в музыке XX в.) // Театр абсурда: сб. ст. и публикаций. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 71—96.
15. *Тараканова Е.* Сюрреалистическая музыка // Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского коллоквиума. М.: ГИТИС, 1999. С. 159—167.
16. *Тимашева О.* Бельгия // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 54—58.
17. *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310—319.
18. *Филановский Б.* Леонид.mus // Шваб Л. Ваш Николай: Стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 5—10.
19. *Шаршун С.* Мое участие во французском дадаистическом движении // Шаршун С. Дадаизм. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 31—40.
20. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 416 с.
21. *Щербак Н.* Дыхание звука, или Акустическая алхимия: к вопросу о прагматических функциях речевого акта молчания // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19347/ (дата обращения: 10.02.2020).
22. *Arfouilloux S.* Surréalisme et musique: les écrits d'André Souris // Textyles. Revue des lettres belges de langue française. 2005. № 26—27. P. 87—93.
23. *Barbiero D.* Is Silence Golden? 2018. URL: <http://www.furious.com/perfect/andrebreton.html> (дата обращения: 12.02.2020).
24. *Breton A.* Le Surréalisme et la Peinture // La Révolution surréaliste. 1925. № 4. P. 26.
25. *Breton A.* Silence d'or // Breton A. La Clé des champs. P.: Editions du Sagittaire, 1953.
26. *Dayan P.* The Music of Dada: A lesson in intermediality for our times. London: Routledge, 2018. 192 p.
27. *Desnos R.* Corps et biens. Lecture accompagnée par Olivier Rocheteau. P.: Gallimard, 2005. 320 p.
28. *Kassabian A.* Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
29. *LeBaron A.* Reflections of Surrealism in Postmodern Musics // Postmodern music/postmodern thought. N. Y.: Routledge, 2013. P. 27—75.
30. *Legrand G.* Puissances du jazz. P.: Arcanes, 1953. 224 p.
31. *Lochhead J., Auner J.* Postmodern music/postmodern thought. N. Y.: Routledge, 2013. 392 p.
32. *Nancy J.-L.* À l'écoute. Paris: Galilée, 2002. 96 p.
33. *Shand J.* Musical Surrealism // Extempore. 2008. № 1. P. 114—118.
34. *Slonimsky N.* Music and Surrealism // *Slonimsky N.* Slonimskyana V4. N. Y.: Routledge, 2004. P. 146—155.