

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В ЛИТЕРАТУРЕ: ТОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП И ПРИНЦИП РЕЛЯЦИОННОСТИ

О. С. Горелов

Ивановский государственный университет

Поступила в редакцию 22 июня 2020 г.

Аннотация: в статье рассматриваются два базовых принципа сюрреалистического кода литературы, которые программируют художественную онтологию (топологический принцип) и художественную субъектность (принцип реляционности), оказывают определяющее влияние на способы поэтического и эстетического мировосприятия в сюрреализме, а также характеризуют потенциальные возможности кода в постсюрреалистическое время.

Ключевые слова: сюрреалистический код, диегезис, отношение, пространство, поэтический субъект.

Abstract: the article considers two basic principles of a surrealist code of literature that program artistic ontology (topological principle) and artistic subjectivity (the principle of relationality), have a decisive influence on the ways of poetic and aesthetic perception in surrealism, and also characterize the potential possibilities of the code in post-surrealistic time.

Keywords: surrealist code, diegesis, relation, space, poetic subject.

Сюрреалистический код является одним из стилизованных кодов литературы, определяющих на самом абстрактном уровне идейную и эстетическую специфику своего стиля и/или направления (в данном случае сюрреалистического). Код содержит общую грамматику, набор правил и принципов, которые, с одной стороны, настраивают действие сюрреалистической системы концептов и определяют значение основных ее понятий, а с другой, могут воздействовать на тот или иной текст напрямую, придавая ему черты сюрреалистического стиля или создавая в нем сюрреалистический эффект в обход основных понятий движения. В этой статье будет дано описание двух базовых принципов сюрреалистического кода, которые программируют художественную онтологию (*топологический принцип*) и художественную субъектность (*принцип реляционности*), а также характеризуют потенциальные возможности кода в постсюрреалистическое время.

Топологический принцип определяет базовые свойства художественной реальности и обуславливает диегетический характер (около)сюрреалистического высказывания в целом. Термин «диегезис» взят из теории кинематографического языка, что соответствует духу сюрреализма, хотя саму идею сопряжения диегезиса и мимезиса высказывает еще Аристотель в «Поэтике». Диегезис означает пространственно-временной и субъектный мир произведения, его «внутреннюю форму» (результат сюръекции, диффузии концептуального уровня текста и собственно формального). Диегетические элементы

образуют фикциональный мир, а недиегетические стилистически и дискурсивно оформляют само повествование об этом мире. Диегетичность, следовательно, предполагает выдвигание на первый план *сюжета-истории* (story), а не сюжета-повествования (plot) или, на языке формалистов, *фабулы*, а не сюжета. Но по парадоксальности, которую можно было бы поставить нулевым принципом над топологией и реляционностью, саму фикциональность можно определять и как дискурс сюрреализма, для которого элементы некоего «странного» мира — персонажи, предметы, события — становятся знаками особого языка, означающими сюрреальный сдвиг.

Топология, предполагая диегетичность сюрреалистического нарратива, подготавливает почву для сплошной метонимизации фикционального мира. Ж. Женетт выделяет особые «диегетические метафоры», то есть «метафоры с метонимической основой», поскольку «оболочка метонимии всегда по определению в высшей степени диегетична» [1, 43]. Несмотря на то, что Женетт раскрывает механизм диегетических метафор на примере прозы Пруста, в полной мере они раскрылись именно в сюрреалистических текстах, в которых «все *оппозиции исчезают*, все перегородки улечиваются в *эйфории непрерывного пространства*» [1, 46].

Главная характеристика топологического — непрерывность. Плавная переконфигурация единой материи подчеркивает неизменность в постоянных трансформациях. Гомеоморфные поверхности соплагают различные с точки зрения сущности, выразительности, функциональности объекты, признавая их топологически неразличимыми. Так, в теории

и практике сюрреализма поселяется «демон аналогии». Но сама всеобщая аналогия через понятие воображения работает именно с объектами, в то время как именно топология обеспечивает не только возможность сюрреалистической диегетической метафоры, но и саму вариабельность сюрреалистического, в том числе на уровне абстракций, аффектов и общих концептов. Гораздо проще увидеть сюрреалистические гибриды в формальных топологических превращениях кружки в тор, сюрреалистические иллюзии — в ленте Мёбиуса, а сюрреалистические предметы — в бутылке Клейна, еще одном классическом примере топологии, который привлекал внимание сюрреалистических и околосюрреалистических (например, Ж. Лакан) теоретиков. Однако топология самого понятия «сюрреальное» формируется на абстрактном уровне кода.

Понятие непрерывности заново раскрывает иррациональную составляющую сюрреализма, его противостояние рациональному и в каком-то смысле аналитическому, а значит, следуя этимологии этого слова, разъятому. Безусловно, образы расчлененной материи нередки в самих текстах, но их появление делает возможным как раз топологический принцип кода. Непрерывность иррационального позволяет сблизить интуитивизм А. Бергсона, повлиявшего на сюрреализм, и материалистический витализм современной «темной онтологии», подпитывающей сюрреальное сегодня. Интуиция для Бергсона — способ реализовать «жизненный порыв», который и позволяет ощутить «длительность» реальности, то есть ее непрерывное преобразование; разум, в свою очередь, схватывает только внешне подвижное и разъятое [2, 171–172]. Более того, интеллект «всегда превращает органическое в неорганическое, ибо иначе ему пришлось бы изменить свое природное направление и пойти против себя, чтобы мыслить истинную непрерывность, действительную подвижность, взаимное проникновение, словом, ту творческую эволюцию, которую представляет жизнь» [2, 179].

Непрерывная метонимизация помогает осуществляться произвольному сюръективному отображению пространств, что соотносит ее с расслоением, как оно понимается в топологии. Виды расслоения могут варьироваться. Объектная реальность метонимизируется в частности сюрреалистическим «рассечением», а субъектная детотализируется метареалистическим и постсюрреалистическим отслаиванием, порождающим топологическую рефлексию, возникающую симпатически по отношению к мифологической. Последняя выступает, согласно аналогии К. Леви-Стросса, «в качестве интеллектуальной формы бриколажа» [3, 130]. Топология покрывает противоречия субъекта-бриколера, касающиеся пустотного целеполагания его деятельности и ограниченности доступного материала, элементы

которого «собираются и сохраняются по принципу “это может всегда сгодиться”» [3, 127]. Осколки, обломки калейдоскопа, с принципом действия которого сравнивает бриколаж Леви-Стросс, в своей частности отображают не только некогда целое («Эти осколки и обломки появились в результате процесса слома и разрушения, самого по себе случайного, но его продукты имеют между собой определенное сходство: по размеру, по яркости цвета, прозрачности» [3, 141]), но и само пространство непрерывного расслоения и смещения: не осколки, но сколы, не обломки, но сломы.

Разрывы, дыры, существующие, безусловно, в топологии, необходимы, поскольку определяют будущие возможные реализации, конкретные формы и виды образов. В возникших сюръективированных точках образов, объектов, знаков начинается реципрокный механизм ретотализации. Парадоксализируется и сюрреалистический монтаж, чьи сколы синтезируются в непрерывность «бесшовной ткани» текста, включающей голоса некогда других, разных субъектов. Именно так, например, описывает собственный роман 2018 года А. Скидан: «Да, в “Путеводителе...” задействованы коллаж, апроприация, плагиат. И вместе с тем, в отличие от иронического дистанцирования и десубъективации как устоявшихся эффектов соответствующей техники мне, напротив, было важно разыграть с их помощью тотальное “влипание”» [4, 76]. Субъектное тотализирующее мышление двусмысленно задействует непрерывную функцию малых изменений аргумента, которые приведут в итоге к малым изменениям значения функции; личностное «влипание» аргументируется общим субъектным расслоением и рецептивным удвоением. Отсюда в текстах, задействующих сюрреалистический код, особая тяга к топографии симметричных поверхностей, плавным геометрическим преобразованиям рекурсивного лабиринта.

Топология, если вернуться к широкому пониманию, означает приоритет пространственности, а не времени в сюрреализме, его топохронность (М. Эпштейн). Сжимая, замедляя или останавливая время (на что может, кстати, повлиять увеличение скорости автоматического письма по некоей художественной теории относительности), погруженное в общее пространство, можно повысить частотность сигналов категории чудесного: «Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования... А топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь переворачивается в топохрон, время опространствлено» [5]. Мотив или структура остановленного времени становятся особенно актуальными в неофициальной советской литературе второй половины XX века (Л. Аронзон, Вс. Петров, И. Бродский и др.). А. Парщиков в эссе «Си-

туации» из книги «Рай медленного огня» напрямую связывает это с отсутствием модальности будущего в брежневское время, когда поэзия в поисках «алхимического обновления» откровенно делала ставку на пространственные образы [6, 23–46].

Про топологический принцип можно уверенно говорить не только применительно к коду или художественной реальности, но и к метапоэтическим высказываниям сюрреалистов в манифестах, эссе, листовках или собственно поэтических текстах. Так, в стихотворении «По дороге в Сан-Романо» А. Бретон формулирует: «Поэзия делается в постели как любовь / Ее смятые простыни — заря вещей» [7, 421]. Складки на поверхности, делегирующие в мир потенциальные вещи и образы, однозначно прочитываются как знаки топологического закона, продолжением которого в имманентной материальности эстетического становятся идеи Поэзии и Любви. Пространство постели дополнительно конденсирует эротическое и сновидческое, но являя именно сон без сновидений, из темноты, из «бесконечной топологической складчатости» [8, 532] которого гораздо вероятнее возникнет нечто.

Ж. Шенье-Жандрон усматривает и в бретоновском манифесте склонность «рассматривать мысль в ее непрерывности» [9, 96], в постоянном присутствии мысли в том или ином виде в голове человека. И подобная «убежденность в общности ментальной материи» [9, 96], в возможности любого проявиться и проявить объекты, помимо всего прочего, связана с эгалитаристской концепцией поэзии Лотреамона. Родство свободной поэзии, неслучайно находящей свое выражение в основном в верлибре, и эссеистической формы постоянно подчеркивается сложным синтезом прозы и поэзии при сюрреалистическом письме. Размышляя о конститутивных принципах эссе, Д. Лукач подчеркивает значимость концептуальной гомогенности, на которой зиждется топология свободной мысли: «в произведении все должно быть сформовано из одного материала, так, чтобы каждую из его частей можно было наглядно упорядочить при взгляде из одной точки. И поскольку все повинное письму стремится как к единству, так и к множественности, постольку стилевая проблема всего и вся такова: равновесие в многообразии вещей, богатое структурирование однородной массы» [10, 51].

Метапоэтические высказывания сюрреалистов в какой-то мере раскрывают и принцип реляционности, определяющий инвариантную художественную субъектность. Личность человека, как и образ, предстает вариативным нексусом отношений, смещений и воздействий. Реляционно формируется и мысль: «Пустого дуновения хватает, чтобы рассеять облака, но легкий ветер соберет их вновь. У любой мысли есть своя зыбкая золотая зона. Солнце любит играть с фантомами» [11, 395], и собственно субъект: «Ну

а вы, Сюзанна, вы — блондинка или брюнетка? Дунет ветер — и она уже другая, можете в этом не сомневаться: человек суть просто водные струи» [11, 401]. Ветер как нулевой мотив, приводящий в движение сгустки образной материи на диететической поверхности, генерирует топологические изменения и сюрреализует реляционный принцип, как это делает на более абстрактном уровне и нулевой принцип парадокса. Реляционность субъекта объясняет его изначально аффектированную природу: «Нужно видеть, как человек, ставший добычей своих зеркал, восклицает с театральным пафосом: “Что будет?” Как будто у него есть выбор, — о, Великая бесполезность, поднимающая на море стада барашков, я — риф, о который бьются твои волны. Поднимайся, поднимайся же, прилив, сын Луны, — я тот, кто слабеет, и пусть унесет меня ветер» [11, 404]. В контексте современной ситуации дополнительно можно говорить об «океаническом чувстве», желании всеединства, слияния в утробной имманентности и безвременье.

Реляционный субъект не просто нексус отношений, его свойства и качества не производные некой личности или воли, но результат или эффект от воздействий, отношений, связей с другими субъектообъектами. Субъектная точка (складка) в пассивности «регистрирующего аппарата» (Бретон) оптимальным образом поддерживает сеть отношений, каковой сама и является. Метафора младенца в утробе неслучайна: младенец и есть сеть отношений с организмом, который является и его материалом, и средой его обитания, и имманентной вселенной, эффектом которой стал новый организм. Пассивность (хотя и эргативная), созерцательность нужны, чтобы как раз улавливать эти волны и конвекционные потоки влияний, противоречивым образом осуществляясь, действуя через бездействие, безволие. Более традиционный, гуманистический взгляд на субъект, который должен дорожить отношениями с другими (субстанциональность здесь никак не отрицается), распространен в социологии, например, в реляционной теории общества П. Донати. Но гораздо ближе к сюрреалистическому оказывается то, что Г. Харман назвал «наваливающим» (overmining) подходом в философской онтологии: «Все есть, скорее, явление, отношение или событие, чем субстанция. Все является динамическим потоком и течением, а не статическими независимыми сущностями» [12].

Совместное действие реляции и топологии ставит отношения и соотношения выше сущностей, а непрерывность изменений — выше их разрывности, и обеспечивает возможность дальнейшей сюрреалистической конденсации значений и образов в «высшей точке».

Все сюрреалистические понятия, как и практически все приемы сюрреалистического письма, позволяют на их примере описать принцип реляционной субъектности. Титульное понятие *автоматизма*

и сам этот механизм приобретают свою ценность потому, что позволяют конкретной личности ощутить реляционный принцип субъективации, разрушаясь и видя собственное мерцание во взаимодействии с другими объектами (время, скорость, рука, инструменты письма, конкретное состояние сознания и мозга, выдающего информацию, на которые влияли еще тысячи разных субъектообъектов повседневности). Именно это имеет для кода принципиальное значение, а не сам эстетический безотлагательный наказ писать автоматическим письмом, который, к слову, постоянно нарушается, а реляционность, вызванная и обнаруженная автоматизмом, — нет. Другое дело, что сюрреалистический эффект возникает «из невозможности для читателя определить принцип взаимосвязи частей, фраз, из навязчивой ассоциативности» [13, 158]. Это похоже на искусственную нейросеть, функционирующую как черное тело, получающее на входе определенный набор установок (в случае кода — принципов) и выдающее на выходе уже готовые, но странные / ошеломляющие, скрывающие свои реляционные следы, конкретные образы. Такое сокрытие связей, дополняющееся их увеличением, уплотнением сети отношений, можно назвать сюрреляционизмом. С позиции кода действует не спонтанность или случайность, а обратная контингентность: сначала неслучайный выбор, затем цепь случайных событий. То же касается и функционирования искусства. М. Дюшан подчеркивает, что картина создается теми, кто на нее смотрит, а поэтому и ценность текста, по словам М. Лаццарато, «не существует сама по себе — ее, ценность, создает *отношение*. <...> Ценность произведения не определяется ни вложенным трудом, ни понятием пользы. Содержательную теорию ценности Дюшан заменяет *теорией отношений*, которая во многих аспектах широко превосходит функционирование современной экономики» [14, 63].

Другой сюрреалистический метод, декалькомания, изобретенная О. Домингесом и основанная на глубинном автоматизме, демонстрирует связь реляционности и топологии. Особый случай — это картина «Европа после дождя» (вторая картина) М. Эрнста, созданная на основе декалькомании, но с принципами коллажа. Все изображенное на этой картине как будто разъедается кислотой, уравниваясь в единой материи и тут же развоплощаясь. Декалькомания изображает любой объект мира в виде таких пятен, фрагментов, в которых можно обнаружить образ или слепок опыта, а топологические изменения приводят к тому, что через какое-то время этот рисунок опять меняется, как рисунок облаков или узоры на песке. Так же могут меняться и личность, и событие, и жизнь. В индивидуальных концепциях реляционность может проявляться по-разному: в категории бесформенного Ж. Батая или в модели «приблизительного человека» Т. Тцара, являющей-

ся ответом на его собственный вопрос из манифеста дада: «Как можно упорядочить хаос, который составляет эту *бесконечную, бесформенную вариацию — человека?*» [15, 229].

Реляционная субъектность, как и сюрреалистическая топология, определяет метонимизацию, «ламарковский» спуск от целого к эмансипированным элементам. Так усиливается и становится видимой общая интроспективность сюрреализма, которая неслучайно оказывается гомологична описанной Ю. М. Лотманом автокоммуникации: «Рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи, и текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение. Но синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. <...> Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения. Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале “Я — Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации» [16, 35]. Сюрреалистическая эволюция письма осуществляется благодаря этим автономным сегментам, их спонтанному клонированию. Сюрреалистический код ведет себя по отношению к художественным текстам как своеобразный эгоистичный ген. К слову, обложка первого издания «Эгоистичного гена» Р. Докинза содержит фрагменты картины «Expectant Valley» зоолога и художника-сюрреалиста Д. Морриса. Несколько с другой стороны, но Р. Кайуа функционально синонимизирует пласты «животного» и «человеческого» — инстинкт и воображение: и то, и другое порождено биологической потребностью и определяет поведение субъекто-объекта в единой топологической реальности: «От внешней реальности до мира воображения, от прямых крыльев до человека, от рефлекторных действий до образа путь, может быть, и дальний, но на нем нет разрывов» [17, 83].

Что же касается теории субъекта, то сюрреалисты были против эгоизма и культа Я, особенно яростно эту позицию прописал Р. Кревель в трактате «Дух против разума». Однако *деиндивидуализм* сюръективно приравнивается к проекту *освобождения Я*. Вслед за Шенье-Жандрон можно сказать, что в сюрреализме получили распространение две различные версии субъекта, хотя, добавим, обе они соответствуют сюрреляционизму. В первой, арагоновской, можно говорить об «окказиональном характере личности», которая обнаруживает в себе «лишь случайное», при

этом «для Арагона — в отличие, например, от Сартра — опыт такого рода становится переживанием увлекательным и возбуждающим, выступая залогом освобождения из западни нарциссизма и отправной точкой в развитии объективной — философской — мысли» [9, 204]. Вторая, бретоновская, версия «соотносится с проблемами этики — это открытие субъектом своего “чистого” становления (вне любых представлений о цели). Самым ярким примером здесь может служить преодоление любовной страсти, когда чувственный порыв должен сохраниться без привязки к какому-либо конкретному объекту» [9, 205]. В логике Кайуа и в предложенной топологической логике такую диспозицию можно определить как «искушение пространством», при котором происходит «обезличивание через слияние с пространством» [17, 98], с пространством любви, сна, например.

Слова Л. Арагона о сюрреальном в «Волне грёз» подчеркивают сам принцип *реляционности сюрреального*: «суть вещей никак не сопряжена с реальностью, <...> существуют *иные связи*, недоступные нашему разуму, и они столь же первичны, как случайность, иллюзия, фантастическое, сновидения. Эти различные аспекты *соединены и собраны* воедино в том, что является сюрреализмом» [11, 391]. Непрерывный поиск аналогий, тотальная метонимизация обнаруживают сверхреальность, которая и есть уплотненная сеть связей. Видение определенного множества скрытых связей, описанное Арагоном, является ответом субъекта на динамическую сюрреляционность мира. А значит, он не просто относителен, но и по-барочному полифоничен, он действительно отзывается и связывается с другими субъектообъектами. Диегетический топохрон сюрреалистического текста именно поэтому часто насыщен разного рода мизансценами, перетекающими одна в другую. Мизансцена вкупе с жестом фреймирования становится очередным выразителем (уже на уровне художественной реальности) принципа реляционности, поскольку в таком ограниченном пространстве, в тесноте мизансценного ряда, реляционизация субъекта происходит *непрерывно*. Здесь можно сказать о возможности соотносить реляционный субъект сюрреалистического кода с сетевым актором в акторно-сетевой теории Б. Латура, если только элиминировать саму акторность (действенность) в качестве основной характеристики. Иначе получается не сюрреалистический реляционный субъект, а, скажем, концептуалистский: на нарративном уровне это может быть абстрактный автор как «режиссер дискурсивного театра» (Д. А. Пригов) [18, 254] или реляционный автор как перформативно возникающая конгломерация внутритекстовых и внетекстовых субъектностей (Р. Осминкин) [19, 51–52]. Такой тип автора рассматривали и сами сюрреалисты, однако автор не может быть режиссером,

он созерцатель, а еще точнее — дрейфующий фрагмент конфигурации топологических изменений: «Поэтическая объективность — это лишь бесконечная смена, вечная вереница субъективных стихий, и поэт, пока не изменится этот порядок, им не хозяин, а раб» [20, 108].

Динамический реляционизм (К. Маннгейм) проявляется и в гносеологии сюрреализма. Познание как реальных объектов, так и абстрактных категорий (например, красота) начинается с ассоциации, аналогии, «моделью высказывания о красоте становится выражение “Прекрасное, как” (сердце, как сейсмограф, красота, как снежинка и т.п.) <...>. *Красота состоит в некоем сравнении, соотношении с другим*. В “Безумной любви” выражение Лотреамона “Прекрасное, как” рассматривается уже само по себе как манифест конвульсивной красоты» [21, 228].

Важно, что реляционный субъект погружает идентификации или дефиниции во внешнее пространство (хотя топология смешивает внутреннюю и внешнюю поверхности), не только аффицируясь объектами и объективной случайностью, но и ингуманистически распространяя субъектность по всей реляционной сети. В этом смысле примечателен фрагмент из воспоминаний Ж. Леви, владельца галереи «Julien Levy» в Нью-Йорке, где он говорит о поэте А. Краване: «И вновь этой летней ночью в ателье Ива Танги, где мы говорили о тебе, ты в который раз, порхая, влетел через окно. Чтобы тебя сохранить, мы закрыли тебя в банке из-под варенья. Жан Кокто считал тебя гением, он возвел тебя в рыцари своего Круглого стола. Марсель Дюшан думал, что ты один из Марселей Дюшанов» [22, 18]. Свободное перемещение и метаморфоза (образ птицы с предикатом «порхать» и скрытой аналогией с ветром, который врывается в открытое окно) монтируются с объектной конкретизацией (банка из-под варенья), а имя «Дюшан», и это главное, здесь как раз выступает в качестве *экстраполированного реляционного субъекта*. Можно даже метаболически, топологически инверсировать эту конструкцию, чтобы подчеркнуть равнозначимость «личностей» для реляционной структуры: «Дюшан — это один из Артюров Краванов». Тем самым мы раскрываем возможное, сновидческое функционирование не только у предметов, но и у «субъектов»: Дюшан может использоваться как Краван так же, как Краван — в качестве содержимого банки из-под варенья, а банка, предположим, в качестве таинственного «готового объекта».

Топология и реляционность программируют остальные принципы-смещения кода, в частности, смещения от образа к опыту, от метафоры к метонимии, от субъекта к объекту и от вещи к аффекту. Принципы-смещения, в свою очередь, поддерживают парадоксалистский вектор, чем подчеркивают специфику сюрреалистического кода. Таким образом, базовые принципы топологии и реляционно-

сти оказывают определяющее влияние на способности поэтического и эстетического мировосприятия в сюрреализме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Метонимия у Пруста / Ж. Женетт // Фигуры: В 2-х т. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 472 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон // Творческая эволюция. Материя и память. — Минск: Харвест, 1999. — 1408 с.
3. Леви-Стросс К. Неприрученная мысль / К. Леви-Стросс // Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — 384 с.
4. Скидан А. Путеводитель по N / А. Скидан. — М.: Носорог, 2018. — 80 с.
5. Эпштейн М. Топохрон / М. Эпштейн // Дар слова. Проектный лексикон Михаила Эпштейна. — 2003. — № 61 (97). — Режим доступа: <http://www.veer.info/59/dar61.html> (дата обращения: 04.06.2020).
6. Парщиков А. Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии / А. Парщиков. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 328 с.
7. Breton A. Œuvres complètes: 3 vols / A. Breton. — Paris: Gallimard, 1988–99. — Vol. 2. — 1952 p.
8. Ямпольский М. Дзен-барокко (Андрей Сеньков) / М. Ямпольский // «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 688 с.
9. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм / Ж. Шень-Жандрон. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 416 с.
10. Лукач Г. О сущности и форме эссе: письмо Лео Попперу / Г. Лукач // Душа и формы. Эссе. — М.: Логос-Альтера; Ессеһомо, 2006. — 264 с.
11. Арагон Л. Волна грёз / Л. Арагон // Поэзия французского сюрреализма: Антология / сост. М. Яснов. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. — С. 389–405.
12. Харман Г. О смерти философии: Комментарий по поводу заявления Стивена Хокинга о том, что философия мертва / Г. Харман // Facebook. — 2016. 11 февр. — Режим доступа: <https://www.facebook.com/notes/pastiche-project/грэм-харман-о-смерти-философии/1683461088532531> (дата обращения: 08.06.2020).
13. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Г. Андреев. — М.: Гелеос, 2004. — 352 с.
14. Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться / М. Лаццарато. — М.: Grundrisse, 2017. — 96 с.
15. Голубицкая Н. В. Метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек» / Н. В. Голубицкая // Stephanos. — 2015. — № 6 (14). — С. 229–234.
16. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю. М. Лотман. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
17. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа. — М.: ОГИ, 2003. — 296 с.
18. Пригов Д. А. Собрание сочинений: В 5-ти т. / Д. А. Пригов. — М.: Новое литературное обозрение, 2013–2019. — Т. 5: Мысли. — 792 с.
19. Шталь Х. Многоипостасная модель поэтического субъекта / Х. Шталь // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. — Берлин: Peter Lang, 2018. — С. 35–55.
20. Элюар П. Стихи / П. Элюар. — М.: Наука, 1971. — 423 с.
21. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральности эстетики французского сюрреализма / Е. Д. Гальцова. — М.: РГГУ, 2012. — 542 с.
22. Краван А. «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма / А. Краван. — М.: Гилея, 2013. — 285 с.

Ивановский государственный университет

Горелов О. С., кандидат филологических наук, доцент
кафедры теории, истории литературы и культурологии
E-mail: og-rus@inbox.ru

Ivanovo State University

Gorelov O. S., Candidate of Philology, Associate Professor of
the Department of Theory, History of Literature and Cultural
Studies

E-mail: og-rus@inbox.ru