

На правах рукописи

Румянцев Дмитрий Витальевич

**Творческая эволюция Робера Десноса:
поэтика «общих мест»**

Специальность: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Москва – 2010

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы
филологического факультета Московского государственного университета
имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Косиков Георгий Константинович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Гальцова Елена Дмитриевна
Институт мировой литературы
имени А.М.Горького РАН
Отдел литератур Европы и Америки
Новейшего времени

кандидат филологических наук
Линкова Яна Сергеевна
Московский городской педагогический
университет

Ведущая организация: **Московский педагогический
государственный университет**

Защита диссертации состоится «__» _____ 2010 года на заседании
диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном
университете имени М.В.Ломоносова

Адрес: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус,
филологический факультет

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке филологического
факультета Московского государственного университета имени
М.В.Ломоносова

Автореферат разослан «__» _____ 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доцент

А.В. Сергеев

Диссертационная работа посвящена творчеству французского поэта Робера Десноса (1900-1945): его произведения проанализированы с точки зрения сочетания на разных этапах эволюции его поэтики черт сюрреалистических и традиционных, из которых в качестве основополагающих выбраны «общие места» и клише. Данный выбор основывался как на неоднократно заявленном самим поэтом интересе к традиционным топосам, «готовому слову», так и на результатах ряда исследований (М.-К. Дюма, М. Мюра и др.), в которых впервые поднималась данная проблематика. Конкретный и обстоятельный разбор поэтического наследия Десноса позволяет оценить роль, которую играют в творчестве поэта «общие места» и готовые выражения, а также выявить степень воздействия на него таких категорий эстетической программы сюрреализма, как «автоматическое письмо», «грёза», «сюрреальное».

Объектом диссертации является эволюция поэтики Десноса, прошедшего путь от ранних произведений, созданных в период участия в группе сюрреалистов, до ангажированных, антифашистских текстов, которые в годы французского Сопротивления распространялись подпольными изданиями. Внешние факты эволюции поэта согласованы с «имманентным» описанием особенностей разных этапов творчества Десноса и их последовательной сменой.

Предмет исследования – центральный аспект творческой эволюции Десноса: использование «общих мест» и клише. Качественное изменение поэтики автора прослеживается в изменении пропорций сюрреалистических и традиционных черт в его произведениях. Одними из основных понятий официальной эстетики сюрреализма являются «автоматическое письмо» и тесно связанный с ним сюрреалистический образ, поэтому в работе стихотворения разных периодов рассматриваются с точки зрения присутствия в них черт «автоматизма» и сюрреалистической образности.

Литературным материалом анализа является весь корпус поэтического наследия Десноса, который практически целиком входит в «Собрание

сочинений» («?uvres», 1999), выпущенное главной исследовательницей творчества поэта М.-К. Дюма. Важно назвать и четыре ключевых книги произведений поэта: «Душой и телом» («Corps et biens», 1930), «Достояния» («Fortunes», 1942) и «Calixto», составившая одно издание с циклом «Страна» («Contree», 1962). Некоторые стихотворения анализируются по сборнику «Случайная судьба» («Destinee arbitraire», 1975), подготовленному все той же М.-К. Дюма. Это издание составили редкие или неизданные на тот момент прежде тексты Десноса, но также некоторые произведения, которые позже не войдут в том «Собрания сочинений».

Актуальность работы определяется выбранными критериями для анализа и оценки изменений, происходивших в поэтике Десноса с течением времени. На основе обращения поэта к «общим местам» и клише по-новому оценивается своеобразие сюрреалистической поэзии Десноса, устанавливается имеющееся в ней взаимодействие элементов общепринятых, ориентированных на традиционность, узнаваемость, и элементов авангардной поэтики. Подобный подход позволяет уточнить характеристики и временные рамки принятых в настоящее время за некую данность «сюрреалистического» и «несюрреалистического» периодов его литературной жизни. С помощью выбранного критерия удастся установить константы, определяющие все творчество Десноса, которое часто представляется сменой ничем не схожих между собой стилей и жанров.

Для отечественного литературоведения актуальным представляется также само обращение к творчеству Десноса, оказавшего большое влияние на развитие сюрреализма в те годы, когда только закладывались его философские принципы и основные положения его эстетической программы. С начала девяностых годов в связи со всплеском интереса к сюрреализму в России активно издаются писатели-сюрреалисты и появляются работы, посвященные важным элементам сюрреалистической теории и практики: Андре Бретон. Антология черного юмора / Пер., комм., вступ. ст. С.Дубина. М., Carte Blanche, 1999; Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма. Проблема жанра.

Магадан, Кордис, 2007; Гальцова Е.Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма, дисс. док. фил. наук, М., 2008. В 2007 году под редакцией Т.В. Балашовой и Е.Д. Гальцовой выходит первый у нас в стране «Энциклопедический словарь сюрреализма». В таком контексте настоящий труд является определенным шагом к более полному и основательному осмыслению особенностей творчества Десноса и его места как в сюрреализме, так и в целом во французской поэзии XX века.

Научная новизна работы состоит в рассмотрении эволюции творчества Десноса с точки зрения «общих мест» и клише. Априори это представляется совершенно естественным по отношению к его более позднему творчеству, поскольку в научной литературе можно встретить упоминания ряда топосов, к которым он обращался. Вместе с тем отсутствует планомерный анализ функционирования «общих мест» и готовых выражений в его произведениях тридцатых и сороковых годов и, тем более, в период его сотрудничества с Андре Бретоном и активного участия в развитии сюрреалистической эстетики.

Подобный анализ, во-первых, помогает представить эволюцию Робера Десноса как единый непрерывный процесс и провести более гибкие границы между этапами разных «поэтик» его творческой эволюции, причем сразу на двух уровнях: содержательном и языковом. Наглядно показывается, каким образом происходит смена поэтики и какими пробами и экспериментами предваряются любые изменения. Во-вторых, анализ использования топосов и клише в произведениях «сюрреалистического» периода дает возможность судить о том, насколько в двадцатые годы поэзия Десноса укладывается в рамки эстетики сюрреализма и насколько она отклоняется от принципов, высказанных Бретоном в первом «Манифесте сюрреализма» (1924).

Основная **цель** диссертационного исследования заключается в выявлении особенностей каждого из этапов творческой эволюции Робера Десноса и определении положения, занимаемого в них топосами и клише, а также в соотнесении разных «поэтик» между собой для выявления общей динамики поэтического пути Десноса. Попутно необходимо продемонстрировать

преднамеренность частого обращения поэта к «общим местам» и «готовому слову».

В соответствии с целью исследования его основные **задачи** можно сформулировать следующим образом:

1) Обозначить спорные места в представлениях исследователей творчества Десноса о разных произведениях и этапах его поэтической эволюции.

2) Проанализировать произведения Десноса, написанные им в качестве участника группы сюрреалистов, и выяснить степень их возможного отклонения от теории «автоматического письма» и других сюрреалистических категорий.

3) Установить частотность и характер обращения Десноса к литературным «общим местам» и клише в разные периоды творчества, в том числе «сюрреалистического».

4) Доказать преднамеренность обращения поэта к «общим местам» и клише за счет демонстрации его активной работы с другого рода «готовым словом»: клише речевым.

5) Описать моменты изменения поэтики, смену одного этапа другим.

6) Проследить за изменением логики использования Десносом «общих мест» и клише на протяжении всего его творчества для выявления одного или нескольких векторов развития.

Методы исследования. Мы обращались к синхроническому и диахроническому описанию, конкретному лингвистическому анализу языка поэзии Десноса, когда нас интересовали фонетический, лексико-семантический и стилистический уровни текстов поэта. Использовались также интерпретация и элементы формального метода, а функционирование текстов и их смысловой пласт разбирались с помощью текстового и мотивного анализа.

Первостепенным для нас было проанализировать топосы, клише и их роль в творчестве Десноса. Большое значение во время работы имели как мифопоэтический подход, с помощью которого литературное творчество

осмысляется с точки зрения присутствия и функций в нем мифологических и фольклорных образов, ситуаций, мотивов и т.п., так и элементы интертекстуального анализа.

Общетеоретическая и методологическая основа работы. В трактовке сюрреализма как цельного литературно-художественного явления, обладающего определенными хронологическими рамками, принципами и эстетикой, мы опирались на труды многочисленных зарубежных исследователей: М. Реймона, который одним из первых включил сюрреалистов в единый историко-литературный процесс (Raymond M. De Baudelaire au surrealisme. P., Jose Corti, 1940.), М. Надо, чей труд «История сюрреализма» (первое издание 1945 года) стал одной из самых ранних монографий, посвященных зарождению и эволюции движения (Nadeau M. Histoire du surrealisme suivi de Documents surrealistes. P., Le Seuil, 1964). Большое место в разных работах М. Надо всегда занимали документы и публичные тексты самих сюрреалистов. О сюрреализме и о категориях «автоматического письма», «чудесного», «объективной случайности», «грезы», «безумной любви», «революции» писали и размышляли такие литературоведы, писатели и критики, как К.Абастадо, С. Александрян, Ж.-Л. Бедуэн, С. Бернар, М. Бонне, В. Бурун, А. и О. Вирмо, Э. Гарриг, Ж. Грак, И. Дюплесси, Ж.-Э. Клансье, Ж. де Кортанз, С. Маркос-Висенс, Ф. Одуэн, Г. Пикон, Ж.-Б. Понталис, Ж.-Л.Риспай, Ж.-П.Ришар, Ж. Рудо, Ж. Руссело, М. Сануйе, Ф. Форест, Ж. Шенье-Жандрон, Ж.Юнэ. Большой вклад в интерпретацию идей сюрреализма внесли Ф. Алкье и М.Карруж, разбиравшие течение с точки зрения философской, эстетической и даже религиозной проблематики. Не обошли сюрреализм стороной и такие видные эссеисты двадцатого века, как В. Беньямин и М. Бланшо.

Полифокусным изображением сюрреализма с его развитием, характеристиками и самыми важными элементами и сторонниками, мы обязаны, например, А. Биро, Ж.-П. Клеберу, Р. Пасрону, П. Шаво (авторам и редакторам словарей и энциклопедий сюрреализма), а также А. Беару, Ж.Дюрозуа, Б. Лешербонье – авторам прекрасных описательных исследований.

Не стоит также забывать о Луи Арагоне и, главным образом, об Андре Бретоне как о теоретиках и интерпретаторах идей сюрреализма.

Мы обращались и к работам отечественных ученых: Л.Г. Андреева, автора первой и единственной в Советском Союзе монографии о сюрреализме (Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972, 2001, 2004.), Н.И.Балашова, Т.В.Балашовой, С.И. Великовского, И.Ю. Подгаецкой, Г.К. Косикова, Е.Д.Гальцовой, М.Д. Яснова, С.Б. Дубина, В.И. Пинковского. Многие из них анализировали и творчество Десноса, в том числе Т.В. Балашова, С.И.Великовский, В.И. Пинковский. Наше представление о главных проблемах, связанных с поэтикой Десноса и ее эволюцией, об основном комплексе идей и мотивов его творчества основывается также на исследованиях западных специалистов. Это М.-К. Дюма, которая является главным «экзегетом» и пропагандистом его творчества, Ж.-П. Авис, Р. Бюшоль, П. Берже, А. Бессьер, Г.Бунур, С. Винспур, К. Васкес, Р. Дадун, Д. Дезанти, М.-Э. Коуз, Э. Ларош Дэвис, П. Лабори, П. Лартиг, М. Мюра, Б. Ноэль, Ж. Фарасс, Л. Флидер, А.Шитри, А. Эггер, К.Конли и др.

Анализируя «общие места» в произведениях Десноса, мы опирались на понятие «топоса», введенное в литературоведческую науку Э.Р. Курциусом («Европейская литература и латинское Средневековье», 1948 год). Рассмотрение проблем повторяемости, клишированности, «формульности» разных художественных элементов заставило нас принять во внимание ряд идей, выраженных в «Исторической поэтике» А.Н. Веселовского. Свидетельства ученых, занимающихся творчеством Десноса, о заинтересованности поэта фольклором и влиянии на него некоторых принципов фольклорной эстетики позволили учесть некоторые мысли, связанные с проблемой «топосов», «общих мест» и клише, отечественного фольклориста С.Ю. Неклюдова.

Теоретическая значимость диссертации заключается в подробном исследовании и описании творческой эволюции Робера Десноса, одного из главных французских поэтов первой половины XX века, с точки зрения

использования «общих мест» и клише. Определяются гибкие границы «сюрреалистического» периода поэта, а также уточняются индивидуальные особенности его творчества в рамках этого значительного художественно-литературного течения. Описывается индивидуальный вариант активного и сознательного обращения к традиционным топосам и «готовым выражениям» в рамках оригинальной, в том числе сюрреалистической поэзии.

Результаты работы могут быть использованы в подготовке лекционных курсов по литературе и поэзии XX века, по истории и практике сюрреализма. Определенные выводы могут быть применены для дальнейших исследований литературного авангарда. Представляется небезынтересным использовать результаты настоящего исследования для перевода произведений Десноса на русский язык и для будущих детальных сравнительных описаний творчества поэтов-сюрреалистов, в том числе таких близких Роберу Десносу определенными чертами своих поэтик, как Поль Элюар и Жак Превьер. Все это определяет **практическую значимость** диссертационного сочинения.

Апробация диссертации. Работа обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (8 апреля 2010 года).

Структура диссертации обусловлена ее целью и основными задачами. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии, состоящей из 135 пунктов, включая ссылки на некоторые важные Интернет-ресурсы, посвященные сюрреализму и творчеству Робера Десноса.

Содержание работы

Во **введении** определяются цели, задачи, основные положения работы, ее актуальность и новизна. Сообщается о предмете, материале и методах исследования. Формулируется практическая и теоретическая значимость диссертации.

Глава I – «Проблема творческой эволюции Р. Десноса» – посвящена отбору материала, который анализируется в практической части диссертации, представлению всех ступеней творчества Десноса и обзору мнения критиков и литературоведов обо всех его крупных произведениях, о каждом поэтическом цикле и сборнике. Выделяются самые проблемные и сложные моменты эволюции поэта, уточняется, какие произведения нуждаются в более детальном анализе, и комментируются взгляды самых значимых исследователей. Все позиции ученых сводятся затем к четырем глобальным гипотезам о соотношении в творчестве Десноса на раннем и позднем этапах его поэтической эволюции сюрреалистических и традиционных элементов.

Часть первая. Произведения Р. Десноса на стыке поэзии и прозы. Выбор в пользу анализа поэтического корпуса Десноса, без учета его прозаических произведений, заставляет нас кратко рассмотреть тексты поэта, находящиеся на границе между поэзией и прозой. Ранние сюрреалистические циклы «Rose Selavy» (1922-1923), «L'aumonyme» (1923) и «Langage cuit» (1923) обозначаются как поэтические эксперименты, поскольку в лирическом ключе поднимают вопрос рифмы и ритмической организации текста. Как утверждал Мишель Лейрис: «Деснос был изобретателем лирической игры слов» (Цит. по: *Met P. Selavy (Rose) ou c'est la viscerose // Robert Desnos: Surrealism in the twenty-first century. Bern, Peter Lang AG, 2006. P.60*). Из анализа исключается большая часть произведений цикла «Напрасный труд», составленного М.-К. Дюма для книги «Случайная судьба» (1975). Они мало отличны качественно от опубликованных при жизни Десноса стихотворений того же времени, к тому же до конца не доказана их авторская принадлежность. Произведения «Траур ради траура» («Deuil pour deuil», 1924) и «Свобода или любовь» («La liberte ou l'amour!», 1927) на основе позиции таких исследователей, как Р. Бюшоль, Э. Ларош Дэвис, Г. Бунур, определяются в качестве сюрреалистической прозы, как и роман «Le vin est tire» (1943).

Часть вторая. Отдельные циклы и произведения поэта в рецепции зарубежных и отечественных исследователей. В исследованиях,

посвященных Роберу Десносу, принято сопоставлять две юношеские поэмы поэта: «Румяна аргонатов» («Le fard des Argonautes», 1919) и «Ода к Коко» («L'ode a Coco», 1919), вошедших в книгу «Душой и телом» 1930 года. Исследователями выделяются в них черты подражания романтической школе, Артюру Рембо (Р. Бюшоль, М.-К. Дюма), утверждается близость последующим сюрреалистическим опытам на основе принципа превосходства воображения и грез над обычной логикой (О. Рошто). Затем отдельно рассматриваются ранние стихотворения из сборника «Буклет» («Prospectus») тоже 1919 года, в которых обнаруживается приверженность поэтике Аполлинера (М.-К. Дюма, Ж.-П. Авис). Независимо от них разбираются произведения из цикла «Напрасный труд», которые относятся к чуть более позднему времени и несут оттенок сюрреалистического ученичества (М.-К. Дюма).

Далее принято вместе изучать три цикла: «Rrose Selavy» (1922-1923), «L'aumonyme» (1923) и «Langage cuit» (1923). В работе описываются три основных взгляда на характер текстов, составляющих эти циклы: а) они суть примеры «автоматического письма» (Р. Бюшоль, М. Мюра, Т.В. Балашова); б) это результаты сознательной экспериментальной деятельности, направленной на поиск «чудесных» сюрреалистических образов (М. Реймон, М.-К. Дюма, Г.Бунур); в) это упражнения дадаистского характера (С. Винспур, Ж. Юнэ).

Затем изучаются взгляды исследователей на два следующих цикла сборника «Душой и телом»: «К таинственной» («A la mysterieuse», 1926) и «Сумерки» («Les tenebres», 1927), в которых некоторые ученые видят начало второго сюрреалистического периода Десноса или же обращение к новой поэтике (Р. Бюшоль, О. Рошто, М. Мюра и др.). Другие (напр., Ж. Газарян) продолжают видеть в творчестве поэта «автоматическое письмо». В ряде работ упоминается о возникновении темы безответной любви, которая связывается с его именем и сравнивается с лирикой трубадуров (Р. Бюшоль, Э. Ларош Дэвис).

Изданный в том же 1926 году сборник «Слова «Я вижу себя» – это сапоги-скороходы» («C'est les bottes de sept lieues cette phrase «Je me vois») стоит слегка особняком, потому что он не вошел в итоговый сборник Десноса за

двадцатые годы и был снова опубликован уже после смерти писателя. В нем видят пример «автоматического письма» (М.-К. Дюма, Э. Ларош Дэвис), при этом Р. Бюшоль первой отмечает странность появления среди «автоматических» стихотворений сонета «Холодные горла» («Les gorges froides»). Исследователи также обращают внимание на наличие в сборнике отсылок к социально-исторической реальности (Р. Бюшоль, Ж.-П. Авис). Из основного корпуса поэтического наследия Десноса выпадает также и стихотворение «Бодрствующие Артюра Рембо» (1923) из романа «Свобода или любовь!» (1927). Его рассматривают либо как жалкое подражание (А. Бретон, Г. Бунур), либо как попытку реализовать радикальную сюрреалистическую теорию о единстве мира воображения и поэзии (Ж.-Л. Штайнмец).

Последние пять поэм 1929 года сборника «Душой и телом» объединяются критиками и литературоведами на основе наметившегося возвращения в поэзию Десноса александрийского стиха. Основопологающим произведением этого периода считается поэма «Сирена-анемон» («Sirene-anemone»), за счет экспериментов со строфикой, ритмикой и песенными мотивами закладывающая основы новой поэтики (В.И. Пинковский, О. Рошто). Эти произведения часто критикуются, обвиняются в подражательности (Г. Бунур) или творческой неубедительности (Р. Бюшоль). Несмотря на очевидные изменения в поэтике Десноса, сохраняется точка зрения об автоматическом характере александрийских стихов автора в это время (Р. Бюшоль, Ж. Юнэ).

В двух больших лирических поэмах, законченных соответственно в 1930 и 1931 гг., а именно: «The night of loveless nights» и «Siramour», принято видеть высшее достижение сюрреалистического субъективного лиризма Десноса тех лет (Р. Бюшоль, П. Берже, Ж. Руссело, В.И. Пинковский). Вместе с тем в поэме «Siramour» отмечается присутствие реалистических образов и иронический ракурс, в котором подаются романтические клише (Э. Ларош Дэвис, В.И. Пинковский). Литературоведы конца двадцатого века склонны порой видеть в этих произведениях бесстыдное «графоманство» (М. Берко и А. Гюйо).

Следующий пласт, выделяемый исследователями, охватывает долгий период с появления сборника «Безголовые» («Les sans cou», 1934), единственной опубликованной книги стихов Десноса в тридцатые годы, – написанные в те же годы циклы интимной лирики и детской поэзии были опубликованы только в 1975 г. в книге «Случайная судьба» – до выхода книги «Достояния» (1942), суммировавшей его поэтическую деятельность с 1930 по 1937 год. Теорию «автоматического письма» никто уже не отстаивает. Отмечаются значительные изменения, произошедшие в поэтике Десноса, обратившегося к «эстетике понимания», о наступлении эры которой он объявил в 1930 году в статье «Банкротство подсознательного?», написанной для журнала «Докюман». Исследователями указывается на стремление Десноса к традиционной поэтике, «общим местам», ясным для всех, разговорному языку (Р. Бюшоль, М.-К. Дюма). Другие ученые обращают внимание на неоднозначный характер «эстетики понимания» и ссылаются на возникновение в этот период ряда герметических произведений со сложной, порой сюрреалистической метафорикой (О. Барбаран, Т.В. Балашова). Ряд специалистов с некоторыми оговорками подчеркивают, что в тридцатые годы сказки, песни и произведения для детей продолжают сочиняться Десносом в контексте сюрреалистической эстетики (М.-К. Дюма, Ж.-Б. Пара, Ж.-П. Авис).

Сборник «Бодрствование» («Etat de veille», 1943) подвел окончательный итог поэтическим исканиям Десноса конца тридцатых – начала сороковых. Циклы, относящиеся к 1944 году, – «Смысл» («Sens», 1944 – замысел остался нереализованным из-за ареста Десноса), «Страна» (1944), «Calixto» (1944), «Купание с Андромедой» («Le bain avec Andromede», 1944), «В ярости» («A la caille», 1944), «Песенки-басни» и «Песенки-цветы» («Chantefables» и «Chantefleurs», 1943-1944) – также принято осмысливать вместе для создания более целостной картины завершения его творческого пути. Согласно части исследователей (П. Берже, Р. Бюшоль, В.И. Пинковский), в сороковые годы осуществляется конечное превращение Десноса в ангажированного поэта, при этом подчеркивается отличие творчества Десноса в этот период от

произведений многочисленных гражданских поэтов, вес которым придают только экстралитературные факторы (М.-К Дюма, М. Мюра). Отмечается гетерогенность поэтики Десноса сороковых годов: обращение к философской проблематике (Р. Бюшоль, М. Мюра, М.-К. Дюма), использование аргю (Ж.-П.Колен, М.-К. Дюма), увлеченность классическими, в том числе твердыми, формами стиха (Р. Бюшоль, П. Лартиг), важное место, занимаемое в его творчестве произведениями с фольклорными и сказочными мотивами (М.-К.Дюма, Т.В. Балашова, М. Берко, А. Гюйо). Присутствует и мнение о принадлежности ряда поэтических циклов сороковых годов к сюрреализму (Ж.Даррас).

Часть третья. Соотношение сюрреалистических и традиционных черт в поэзии Р. Десноса. Главный вопрос, ответ на который ищут все исследователи творчества Десноса, формулируется следующим образом: в какой момент поэт окончательно порвал с сюрреализмом, если это вообще произошло? Можно выделить четыре основные точки зрения:

1) Деснос не полностью придерживается принципов сюрреализма с самого начала своей творческой деятельности (Р. Дадун, М.-Э. Коуз). Согласно сторонникам данной точки зрения, Деснос «симулировал» склонность к гипнотическому сну во время «эпидемии сновидений»: все произведения поэта, даже написанные в двадцатых годах, содержат в себе явный отпечаток авторской интенции. Так, произведения, входящие в три ранних цикла сборника «Душой и телом», отсылают к неким матрицам, которым они соответствуют. Перестановки звуков и слогов в каждой фразе «Rrose Selavy» осуществляются согласно определенным законам. А названия стихотворений цикла «Langage suit» заранее предупреждают читателя, на основе какого «правила» ему следует читать эти тексты. Другие сюрреалистические произведения автора содержат слишком явные повторяющиеся мотивы, тяготеют к народности, содержат возвращающиеся, узнаваемые элементы. Среди специалистов, придерживающихся данного направления, много представителей англо-саксонской школы, подходящих к вопросу сюрреализма

строго позитивистски и не рассматривающих всерьез размышления о творчестве в состоянии телепатической связи, гипнозе и т.п.

2) Поэт и после разрыва с Бретоном продолжает следовать эстетическим установкам сюрреализма (Э. Ларош Дэвис, Ж. Даррас). Данная точка зрения опирается на следующий довод: необязательно создавать «автоматические» тексты, чтобы быть сюрреалистом, достаточно использовать приемы, направленные на получение сюрреалистического образа. При этом считается, что многие произведения поэта сороковых годов («Песенки-басни», «Песенки-цветы» и др.) являются истинно сюрреалистическими произведениями и реализуют многие постулаты сюрреализма: алогичность, ирреальность, превалирование фантастического начала.

3) В определенный момент Деснос порывает с эстетическими принципами сюрреализма (Р. Бюшоль, О. Барбаран, С.И. Великовский, В.И. Пинковский). Поэт следует сюрреалистическим принципам творчества, но затем в какой-то момент отказывается от них в пользу «эстетики понимания» и проблем окружающей действительности. Его творчество поворачивается к народности, разговорному языку, фольклору и традиционной эстетике с ее «общими местами». Происходит это либо в 1930 году, после разрыва с Бретоном и вскоре после выхода книги «Душой и телом» (С.В. Великовский), либо после поэмы «Siramour» (Р.Бюшоль, О. Барбаран, В.И. Пинковский). Мнение О.Барбарана осложняется следующим нюансом: очевидный отход от сюрреалистической эстетики после поэмы «Siramour» окончательно завершился в 1943 году.

4) Поэт не порывает с сюрреализмом, а постепенно «перерастает» его. При этом часть сюрреалистических приемов находит свое отражение и в его позднем творчестве (М.-К. Дюма, М. Мюра, Т.В. Балашова). Исследователи, отстаивающие данное положение, не разделяют представления о внезапном изменении поэтики Десноса, считая, что оно не подтверждается текстами его стихотворений. Новые эксперименты в области ритмики, мелодики, языка соединялись с продолжающимся поиском новых систем метафоры и

образности. Многие из его стихотворений, входящих в сборник «Безголовые» или даже в более поздние собрания стихов, не предполагают единственного варианта прочтения, предлагая читателю плотный, метафорический, образный герметизм. В стихах для детей и произведениях, опирающихся на эстетику фольклорных, средневековых текстов, используются приемы, усвоенные Десносом в сюрреалистическую эпоху.

Глава II – Роль «общих мест» и клише в контексте творческой эволюции Р. Десноса – содержит последовательный анализ всех главных циклов и отдельных произведений Десноса с точки зрения обращения поэта к «общим местам» и клише и того значения, которое они имеют в разные периоды его творчества. Одновременно рассматривается, в какой степени Деснос реализует в своих ранних и поздних текстах сюрреалистические принципы разного уровня. В начале главы определяется суть понятия «общие места», демонстрируется, на какую научно-теоретическую базу опирается настоящее практическое исследование, и обосновывается необходимость анализа.

Термин «топос», которому в настоящей диссертации чаще предпочитается синонимичный русифицированный вариант «общее место», был введен в европейское литературоведение Э.Р. Курциусом в книге «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948). В античной традиции «топосами» назывались «готовые» мысли, заранее «подобранные доказательства», которые оратору надлежало «иметь наготове по каждому вопросу» (Аристотель, Риторика, II, 22; перевод О. П. Цыбенко). «Топосы» соответствовали универсальным, повторяющимся ситуациям, «могли повторяться и переноситься из речи в речь» (Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., Intrada, 2004. С.401.). Курциус описывает переход «топосов» из риторики в литературу, при котором содержание термина претерпевает значительные изменения: риторический «аргумент» становится в произведениях писателей «устойчивой формулой», «стереотипным выражением». С течением времени «топосы» стали не только заимствоваться из

риторики, но и возникать внутри самой литературы, таким образом, была сильно ослаблена их генетическая связь с риторической традицией.

В эпоху романтизма с его культом индивидуализма понятие приобрело отрицательные коннотации и стало символизировать отказ от самостоятельности при создании художественного произведения, стереотипичность, шаблонность мышления. Стала складываться уничижительная трактовка «общих мест», связанная с представлением о непродуктивности мышления и творчества, опирающегося на общие, «готовые» идеи. Во Франции в XIX веке поэты и писатели-романтики, заметившие, насколько клишированной является литература, начинают критику «общих мест», «заимствованных идей».

Реми де Гурмон разделяет два понятия: «общие места», которым соответствуют «готовые идеи», лишенные оригинальности, и клише, представляющие собой «материальную фразу». По Курциусу, «общие места» имеют формульный характер, но могут быть выражены разными способами. Однако невозможно представить себе клише, которому бы не соответствовало определенное «общее место». Появление определенных литературных клише в стихотворениях Десноса непременно сигнализирует нам об обращении Десноса к кругу определенных «готовых идей».

Для творчества поэта как раннего, так и позднего периодов, был важен характер анонимности «топосов» или «общих мест». Заимствуя распространенные темы, идеи и связанные с ними выражения, он как бы оказывался внутри единого, общего сознания. Для Десноса поэтическая индивидуальность часто означала возможность говорить от лица коллектива, группы людей, общества. Так было и во время его активного участия в делах сюрреализма, когда «изречения» *Rose Selavy* становились «пророчествами» для Андре Бретона и его соратников, так осталось и в тридцатые, и в сороковые годы, когда поэт пытался как можно более объективно описать место человека в мире. Даже в эпоху «лирического субъективизма» конца двадцатых – начала тридцатых годов его личные образы часто растворялись в универсальных,

порой вселенского масштаба, и традиционных образах. В самом деле, топосы как раз и характеризуются общностью, даже некоторой «обезличенностью», такой характер признавал за ними и Курциус, согласно которому «топос» лежит вне пределов личного стиля и соответствует чему-то более внутреннему, нежели индивидуальность. Порой представляется, что Деснос и не стремился к поэтической индивидуальности, заключающейся в выделении из ряда подобного, в оригинальности, и что его интересовала индивидуальность другого рода: объединяющая подобное по принципу общего.

Основным в работе выбирается термин «общие места», во-первых, как менее «риторический», а во-вторых, потому что он отражает претензии, которые в разное время предъявляли Десносу некоторые исследователи (Г. Бунур, М. Берко и А. Гюйо) и писатели-сюрреалисты (Андре Бретон и Луи Арагон после выхода Десноса из группы сюрреалистов). Арагон в рецензии на сборник «Душой и телом» ставит в упрек Десносу именно неоригинальность, вторичность значительной части стихотворений, входящих в книгу. Он заявляет о том, что в стихах Десноса главенствуют стереотипы романтической эпохи, которым соответствует такая же старомодная и заимствованная лексика. Но таков сознательный выбор Робера Десноса: «Самый большой позор человека – это то, что он заgrimировал свои фундаментальные идеи под общие места». Эта фраза позволяет понять отношение поэта к «общим местам». Их не нужно бояться в поэзии, потому что она состоит из «общих мест», но их необходимо каждый раз заново актуализировать, а для этого необходим свежий взгляд на них, личный ракурс.

Для того чтобы продемонстрировать преднамеренность обращения Десноса к «общим местам» и литературным клише, анализ расширяется за счет разбора случаев использования поэтом «готового слова» несколько другого рода: речевого клише. Заимствованные уже не из литературы, а из живого языка, речевые клише, которые для говорящих на языке воспринимаются как «несвободные», то есть готовые заранее «стереотипные выражения», можно метафорически назвать «общими местами» языка. Любые языковые игры

Десноса с застывшими языковыми конструкциями, формами (идиомами, пословицами и т.д.) будут свидетельствовать об активной и сознательной работе поэта над словом во время творческого процесса.

С точки зрения традиционных «общих мест» трем главным интересам Десноса, заметным на всем протяжении эволюции его поэтики, соответствуют три типа клише. Так, «общим местам» литературной традиции (античная литература, романтическая литература) соответствуют клише, связанные с определенными мотивами, сюжетами и контекстом этих литературных эпох. «Общие места» фольклора, сказок, народного творчества порождают в творчестве Десноса собственные же шаблоны, а «общие места» массовой литературы, в том числе и поэзии, связаны с языком популярной беллетристики, газет и т.п. Клише всех типов могут вкрапляться не только в произведения и фрагменты соответствующего тематического, жанрового, эстетического характера. Часто поэт играет с разными клише, усложняя восприятие произведения и увеличивая его смысловую нагрузку.

Перелицовка «общих мест», обыгрывание литературных клише и устойчивых языковых оборотов – все это являлось обычной практикой сюрреалистов. Можно вспомнить многие сюрреалистические коллективные игры, как например, игру в словарные определения, в которой обычное, знакомое слово превращалось в сюрреалистический образ простой подстановкой наугад определения к слову. В первом «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон пишет, что сюрреалистический образ создается объединением двух разнородных, случайных образов, предметов, вещей или же, если воспользоваться приведенной им цитатой из Пьера Реверди, «удаленных друг от друга реальностей». Два отдельных образа вполне могли представлять собой абсолютно привычные явления или «общие места» литературной образности. Далеко не каждый сюрреалистический образ возникал в результате соединения «общих мест» и клише, однако такая возможность существовала и была не так редка.

Часть первая. Раннее творчество поэта. Первые ученические опыты Десноса «Акварель...» (1915, опубликована в 1918), «В шлемах» (1918), «Песня» (1916) («Aquarelle...», «Casques du heaume», «Chanson») создаются на основе романтических «общих мест». Эти стихотворения отличает изысканная лексика упадка и стандартные образы: «разрушенный замок», «зарождающаяся весной первая любовь», «бедствия войны». Деснос проходит поэтическую школу и поэтому закономерно обращается к традиции: так, например, «Акварель», словно представляющая собой описание средневековой картинки, – это вариант рондели.

В поэмах «Румяна аргонавтов» и «Ода к Коко» Деснос играет с античными и романтическими клише. Причем в первой поэме речь идет не столько об использовании нескольких общих мест, сколько о конкретном античном мифе и его бурлескном переложении, в котором Золотое руно превращается в разодранную и «запаршивевшую» шкуру полувекового козла. Но смысл перелицовки мифа не только в пародировании. Деснос поднимает актуальные вопросы, показывая, как измельчал античный героизм: подвиг не может быть целью пути, цель того не стоит, а персонажи не стоят другой цели. Главным достоинством аргонавтов становится постоянное стремление к путешествию, к нескончаемому движению. Деснос отталкивается от мифа и составляющих его элементов, порождая новый образ с самостоятельной проблематикой.

«Ода к Коко» построена немного по-другому. Читатель быстро понимает, что ода обращена не к попугаю Коко, не к конкретному существу или вещи, а к самому слову «Коко» – и дальше – вообще к слову, которое может вызвать одним своим появлением целые волны строчек и образов. Главное, что характеризует эти образы, – это их изначальная связь со словом языка и с кругом его значений и коннотаций. Различные значения слова (имя попугая, кокаин, кокотка и т.д.) – то есть готовые смыслы – реализуются в клишированных образах поэмы: попугай, томящийся в клетке у старой птичницы; жалкая проститутка, нюхающая кокаин. Но Деснос умеет расширить

исходные образы за счет расширения их внутреннего сюжета. Там, где кончается исходный образ, Деснос начинает свой.

В конце десятых годов молодой поэт создает сборник «Буклет». Он выбирает из окружающего мира расхожие выражения, штампы и короткие клише, своего рода «ready-made», которые встречаются на бумагах бюрократических учреждений и на улицах города: на вывесках, витринах, табличках, объявлениях и рекламных проспектах. Под сильным влиянием мелодики Аполлинера и его «Алкоголей» Деснос создает небольшие стихотворные коллажи: картины, речевые клише окружающего мира оказываются слитыми с порой абсурдными зарисовками или с образами, напоминающими средневековые «общие места» и аллегии. Так, в стихотворении «Новая молодость» («Neuve jeunesse») на вполне современном материале подается средневековая тема «Ubi sunt?».

Уже в ранний период своего творчества Робер Деснос прибегает к «общим местам» и клише и делает это с разными целями: он перекладывает старые топосы на новый лад для их смыслового разворота на определенное количество градусов или для наполнения их новыми, актуальными смыслами. Он продлевает готовые образы за их границы или создает на основе «общих мест» собственную поэтическую картину.

Часть вторая. «Общие места» и клише в произведениях Р. Десноса двадцатых годов. Поэт даже в ранний сюрреалистический период творчества достаточно редко прибегает к «автоматическому письму». (Однозначно нельзя говорить только о сборнике «Слова «Я вижу себя» – это сапоги-скороходы», написанном, очевидно, в контексте создания и публикации Бретоном первого «Манифеста сюрреализма»). Сюрреалистические образы в начале двадцатых годов возникают у Десноса чаще всего как результат лингвистических, языковых экспериментов, опирающихся на категории, заложенные уже в языке и в словах: рифма, омонимия, паронимия, несводимость значений компонентов фразеологизма к значению самого фразеологизма и т.д. При составлении «афоризмов», максим, «словарных определений» цикла «Rose Selavy» Деснос

часто отталкивается от «общих мест» и клише, переворачивая их за счет фонетических пермутаций и рифмы: «Si le silence est d'or, Rose Selavy abaisse ses cils et s'endort» или «Plus fait violeur que doux sens». (Эти два «афоризма» опираются соответственно на пословицу «La parole est d'argent, mais le silence est d'or» и выражение Жана де Лафонтена «Plus fait douceur que violence», ставшее пословицей). Подобные афоризмы – своеобразные «палимпсесты», в которых за новой записью видна старая. Полученные образы вполне соответствовали определенным чертам сюрреалистического образа, поскольку за счет формальной близости Деснос соединял и сопоставлял далекие друг от друга в семантическом отношении слова. Иначе говоря, образ получался и резким, и неожиданным, и оригинальным.

Цикл «L'autonome» построен только на игре омонимов, но в нем встречается переложение французского варианта молитвы Pater Noster. Зато весь следующий цикл «Langage cuit» построен на играх с речевыми и литературными клише. Часто применяется прием замены в идиоме одного из ее членов на антоним, иногда стихотворения рождаются за счет соположения однокоренных слов с «романтическим» ореолом и создания плеоназмов, перемены мест элементов фразеологизма и т.д. («Sur en bouche», «Un jour qui faisait nuit»). «Общие места» и клише, которые являются материалом для создания стихотворений в первых циклах сборника «Душой и телом», во-первых, наполняются новым значением и их строгая, неподвижная структура начинает размягчаться. Во-вторых, они порождают с помощью нехитрых приемов новые метафоры и идиомы и прокладывают дорогу для новых экспериментов. Наконец, в-третьих, возникает открытая система образов, которая позволяет говорить о сюрреалистическом видении мира и человека.

Со сборника «К таинственной» (1926) произведения Десноса становятся гораздо более тематически, композиционно и стилистически продуманными. В его творчестве появляются темы, которые будут сопутствовать ему до начала тридцатых годов: «безответная любовь», «вечная любовь», уподобление поэта Орфею. Деснос сознательно ставит себя в ряд поэтов-лириков и обращается к

лирическим «общим местам» и клише любовной поэзии почти безо всякой их модификации. Но поэт пока помещает «общие места» и клише в сюрреалистический контекст слияния сна и яви, прошлого и будущего, реального и воображаемого. (Le bateau disait au feu: «tu brilles»// Le feu me disait: «Je brille moins que ses yeux» – «Chant du ciel» из сборника «Сумерки»). Изредка целью обращения Десноса к готовым идеям и выражениям становится объективная ирония.

С 1929 года в поэтике Робера Десноса начинают происходить более существенные изменения. Поэт впервые после цикла «Langage cuit» (1923) начинает работать с «общими местами» и клише фольклора, популярной литературы, разговорным языком. В это время создается последнее стихотворение цикла «Langage cuit» «C'était un bon copain» («Был он хороший малый»), в котором Деснос выстраивает различные клише текстуально друг за другом и объединяет их темой потери товарища. В поэмах конца двадцатых – начала тридцатых годов, написанных большей частью александрийским стихом, не предполагающим «автоматизм», «общие места» и клише окончательно становятся нужны поэту не только для того, чтобы соединять их с другими «общими местами» и клише в сюрреалистический образ. Даже если поэт каким-то образом обыгрывает готовый смысл, тот в полной мере проступает за новым и дополняет, уточняет его. В течение двадцатых годов функции «общих мест» и клише в творчестве Десноса изменяются. Поэт варьирует способы их подачи и использует не только как материал, но и в качестве внутреннего содержания своих текстов: например, «au bord de ce rivage ou ne brille aucun feu...» в посвящении умершей подруге.

Когда же Деснос обращается к жанру песни, любовного признания (в поэмах «Сирена-анемон», «Из кремня и огня», «Siramour»), то определенные «общие места» всегда находят себе соответствующее выражение. Песня как пример устного творчества сохраняет многие черты народной культуры. Она сознательно опирается на «общие места», предоставленные традицией, и чаще всего лишь варьирует главные темы и мотивы. В то же время романтические

мотивы и «общие места» в произведениях Десноса продолжают активно усложняться за счет иронического, но одновременно «бережного» «остранения»: «Ecoute, écoute monter les grandes images vulgaires que nous transfigurons» («Siramour»). «Остранение» общего необходимо для того, чтобы это общее стало в то же время и личным.

Часть третья. «Общие места» и клише в произведениях Р. Десноса тридцатых и сороковых годов. По сборнику «Безголовые» заметно, что центр интересов Десноса переместился в окружающую реальность, современный мир, хотя в произведениях сборника еще встречаются сюрреалистические, резкие образы, а логические рамки стихов весьма подвижны. И все же в очень многих текстах этого периода поэт пользуется и играет «общими местами» любовной лирики, массовой литературы, фольклора и клише разговорного языка. Значительную часть его произведений составляют стихотворные любовные послания и стихи на фольклорные, песенные сюжеты, ориентированные на «публику» (возлюбленную Юки, слушателей популярной музыки, читателей массовой литературы), что видно даже по названиям некоторых произведений и циклов этих лет: «Тайная книга для Юки» («Le livre secret pour Youki», 1932), «Жалоба о Фантомасе» («Complainte de Fantomas», 1933) и т.д.

В подобной поэзии учащается использование «общих мест» и клише, при этом они не выворачиваются наизнанку, а словесные игры, когда они есть, не уводят далеко от изначального смысла фраз: «Pour que le songe se prolonge// Mon amour parle-moi» («Любовь моя, поговори со мной», 1932). В более «художественных» стихотворениях поэт старается достичь поливалентности значений, объединить несколько одинаково важных смыслов в рамках одного образа, как например, в образе «мирового дерева» из стихотворения «Был лист зеленый» («Il était une feuille», 1936): «Au bout des racines il était la terre// La terre tout court// La terre toute ronde...».

Сюрреальное в этот период начинает сливаться с фантастическим, абсурдным, сказочным. В подобном русле поэт создает поэтические сказки, детские стихи, фантастические истории. Иногда, как в стихотворении

«Кукушка» (1934) из сборника «Безголовые», построенном на образах готического романа, Деснос задает фантастическому определенные рамки. «Кукушка» иронически начинается с фразы: «Все было как на детской картинке». Эта фраза позволяет поэту не придерживаться никакой логики, кроме логики «детской картинке», но которая, в свою очередь, характеризуется определенными постоянными элементами.

Конец тридцатых годов отличается очередным возвратом к мифологическим и литературным «общим местам»: «Сатир» («Le satyre», около 1937), «Человек, который потерял свою тень» (L'homme qui a perdu son ombre», около 1937), «Бахус и Аполлон» («Bacchus et Apollon», около 1937). Деснос пользуется известными бродячими сюжетами, греческими мифами, давно ставшими «общими местами», но меняет отношения между их элементами и наполняет их новым, современным, почти философским содержанием.

С 1937 года в творчестве Десноса становится все больше иносказательности, аллегории, символа, в том числе и на уровне использования и обыгрывания клише. При этом его произведения сороковых годов уже целиком обращены к реальности, «общие места» используются либо песенные, либо мифологические, часто такие традиционные, описанные еще Э.Р. Курциусом, как «смена времен года», «смена дня и ночи». И хотя с точки зрения образной системы и языкового уровня стихотворения относительно просты, однако поэт наделяет «общие места», речевые клише, которыми пользуется, дополнительной глубиной, вторым значением. Так, образ «утра» внутренне ассоциируется с освобождением Франции от оккупации. В результате стихотворения часто начинают говорить что-то, только если читать написанное между строк. Поэт размышляет о быстротечности жизни и о смерти, отсылая к готовым образам порой одним словом или словосочетанием: «роза», «падающая звезда», «пропасть».

Творческая эволюция Десноса заканчивается ясными стихотворениями с антифашистским пафосом, построенными на оппозициях: враги-друзья, свобода-рабство, и сонетами на арго, в которых за шифрованностью языка

лежат конкретные грубые образы, однако образующие систему намеков и иносказаний.

Вместе с тем в конце тридцатых и, главным образом, в сороковые годы поэт вновь занимается поэзией для детей, которая остается для него единственным полем соединения реального и воображаемого миров и обращения к образам, построенным не по законам военного времени.

В заключении к диссертации подводятся итоги исследования и обозначаются варианты его возможного развития. Представляется уместным в дальнейшем проанализировать обращение к «общим местам» и клише других писателей, имевших отношение к сюрреализму, в том числе таких, как Жак Превер, Поль Элюар, Луи Арагон и сравнить полученные результаты. Итоги работы могли бы быть использованы для более детального изучения поэтики разных этапов творчества Робера Десноса, а также отдельных циклов и произведений, входящих в них. Для каждого цикла и составляющих их стихотворений можно предположить различные нюансы соотношения сюрреалистических и традиционных черт, а также использования «общих мест» и клише.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Румянцев Д.В. Лингвистический сюрреализм Робера Десноса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2010 №3. – М.: Изд-во МГУ, 2010. – С.152-159.

2. Румянцев Д.В. Языковая игра в ранней поэзии Робера Десноса // Романские языки и культуры: от античности до современности. 5-я международная научная конференция. Сборник материалов. М.: Изд-во МГУ, 2010. – С. 255-271.