УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фр)

СООБЩЕСТВО ТВОРЦОВ ИЛИ СООБЩЕСТВО ЧИТАТЕЛЕЙ: СРЕДИННЫЙ ПУТЬ ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

© 2020 г. М.Е. Балакирева

*Национальный исследовательский институт,
Высшая школа экономики,*

г. Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 26 июня 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2020 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147

Аннотация: Данная статья является литературоведческим и междисциплинарным исследованием, посвященным изучению сообщества читателей в сюрреализме. Сюрреализм, движение по своей сути вербальное и литературное, особое внимание уделяет чтению: цитаты и аллюзии, «жития» поэтов играют для него ключевую роль в произведениях. Однако идеология сюрреализма постоянно изменяется, усложняется, претерпевает теоретическую эволюцию, а само движение после вербальных практик обращается сначала к визуальным, а затем и к гибридным формам взаимодействия. Усложнение теории приводит к формированию особого «подготовленного» «читателя», восприятие которого «воспитано» сюрреалистическими техниками. Ключевым здесь оказывается развитие особой чувственности — некоего гибридного восприятия реальности, обусловленного сложностью сюрреалистической теории. Противопоставление автор / читатель постепенно разрушается сюрреалистами, а общность сюрреалистов и их читателей приобретает формы интерпретирующего сообщества (С. Фиш).

Ключевые слова: литература и культура французского сюрреализма, лирическая суперструктура, коллективное творчество, перцепция в авангарде, сообщество читателей, интерпретирующие сообщества.

Информация об авторе: Маргарита Евгеньевна Балакирева — преподаватель, Национальный исследовательский институт, Высшая школа экономики (Санкт-Петербург), наб. канала Грибоедова, д. 123, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

Для цитирования: Балакирева М.Е. Сообщество творцов или сообщество читателей: срединный путь французского сюрреализма // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 136–147. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147

COMMUNITY OF CREATORS OR COMMUNITY OF READERS: MIDDLE WAY OF FRENCH SURREALISM

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020. M.E. Balakireva
Higher School of Economics
(St. Petersburg),
St. Petersburg, Russia
Received: June 26, 2019
Date of publication: March 25, 2020

Abstract: This article explores the reading community in surrealism. Surrealism, an inherently verbal and literary movement, devotes special attention to reading: quotes and allusions, the “lives” of poets play a key role in the surrealist works. However, the ideology of surrealism is constantly changing, becoming more complicated, undergoing theoretical evolution, and the movement itself, after verbal practices, turns first to visual and then to hybrid forms of interaction. The increasing complexity of the theory leads to the formation of a special “prepared” “reader” whose perception is cultivated by surrealist techniques. The key here is the development of special sensitivity — a kind of hybrid perception of reality, due to the complexity of the surrealist theory. The opposition of the author / reader is being gradually destroyed by surrealists, and the community of surrealists and their readers takes on the form of an interpreting community (S. Fish).

Keywords: surrealism, lyrical superstructure, collective creativity, perception at the forefront, community of readers, interpretive communities

Information about the author: Margarita E. Balakireva, University Lecturer, Higher School of Economics (St. Petersburg), Griboyedov channel embankment 123, St. Petersburg, Russia. ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

For citation: Balakireva M.E. Community of Creators or Community of Readers: Middle Way of French Surrealism. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 136–147. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-136-147

Одним из самых трудных теоретических вопросов для сюрреалистов в 1920–1930-е гг. стал вопрос восприятия и множественной интерпретации реальности, и в частности, реальности книжной: сюрреалисты были уверены, что книга без читателя невозможна, но читатель слишком свободен в интерпретации текстов и потенциально способен изменить написанное самим актом прочтения. Действительно, будучи объектом сугубо функциональным, «книга читается и существует только тогда, когда ее читают» [2, с. 76], а потому не может существовать вне прочтения: в чтении текст раскрывается и приобретает смысл, достигает телеологической завершенности. Но, одновременно с завершенностью замысла, книга приобретает бесконечность интерпретации, от интерпретации непосредственно текста до интерпретации теорий и комментариев к нему. Возможно ли унифицированное восприятие написанного, и можно ли «воспитать» своего читателя — вопрос не новый для истории литературы, но именно сюрреалисты в первой половине XX в. постарались дать на него оригинальный ответ. Результатом 50 лет активного творчества¹ стало воспитание «своего» читателя, создание уникального читательского сообщества, ставшее возможным благодаря эволюции творческих практик и теорий. От языковой «привычки» (автоматическое письмо, запись снов) к «привычке» визуальной, от игр с чистым словом к техникам «расширения ощущений» (языковая образность в жизни) и архитектуре «сверхоощущений» («лирических супер-

¹ За начало групповой истории исследователи принимают самые первые проявления сюрреализма 1919 г., называемые интуитивной или «имплицитной» формой сюрреализма [15, р. 34], за ее окончание — официальный роспуск группы в 1969 г.

структур»²) — таков был путь сюрреализма, попытавшегося создать модели идеального восприятия «сюрреального» в реальном мире.

Для группы А. Бретона установка на «воспитание чувств» была важнее, нежели непосредственное создание творческой продукции. Сюрреализм являл собой вечное становление, постоянную необходимость движения³ и усложнения, вечное движение интерпретаций. И читатель, следовавший за сюрреалистами в их поисках, познавал иную реальность обыденных вещей, превращался в читателя *посвященного*⁴. В данной статье речь пойдет об эволюции читательского опыта в сюрреализме (как опыта самих сюрреалистов, так и опыта воспринимающих сюрреализм) и о стремлении сюрреалистов воспитать своего «идеального» читателя посредством определенных техник, способствующих «расширению чувствования», и создать свое читательское поле⁵.

Читательские практики сюрреалистов

Практика чтения в сюрреализме занимает особое положение. Весь сюрреализм выходит из читательского опыта. Чтение конкретных книг и авторов объединяет первых сюрреалистов, на читательском опыте строится система ценностей, первый манифест основан на читательских ремарках⁶. Более того, первые образцы автоматического письма — это тоже порождения ученой, читательской культуры: «свободная ассоциация образов» оказывается невозможной без некой читательской базы, набора метафор, цитат и просто развитого чувства языка [16]. Уже с 1919 г. сюрреалисты, еще находясь под влиянием ДАДА, приступают к поиску «новых людей», родных по «чувствованию». Этот поиск «одинаково чувствующих», «со-ощущающих» вообще можно назвать отличительной чертой француз-

2 Этот термин предложил Т. Тцара, подробнее см.: [19, p. 56].

3 Например, речь идет о бесконечном процессе познания. «Неизлечимое маниакальное стремление сводить все неизвестное к известному, поддающемуся классификации, убаюкивает сознание» [3, с. 104].

4 Подробнее о различии между *lecteur naïf* и *lecteur instruit* см. в: [12; 13].

5 Данный термин создан по аналогии с литературным полем П. Бурдьё [6, p. 3–5].

6 «А описания! Трудно вообразить себе что-либо более ничтожное; они представляют собой набор картинок из каталога, автор выбирает их оттуда <...> и пользуется случаем всучить мне эти свои открытки, хочет, чтобы у меня было *одно с ним мнение* (курсив мой. — М.Б.) относительно всякого рода общих мест. <...> все же он напрасно теряет время: в эту комнату я не войду» [3, с. 103].

ского сюрреализма. Так, А. Бретон, объясняя разрыв с Т. Тцара, приводит в пример «референдум»⁷ (опрос), проведенный сюрреалистами на страницах журнала «Литерратюр» (март 1921). Суть опроса сводилась к оценке (по шкале от -25 до +25) знаменитых личностей, при этом речь шла в основном о признанных или забытых гениях литературы. А. Бретон подчеркивает в «Беседах» с А. Парино, что всякий творец, признанный будущими сюрреалистами, отрицался лидером дадаистов⁸, и это вызвало у А. Бретона сомнение: «Как подобным глубоким расхождением не свидетельствовать о расхождении в характерах?» [6, р. 72]. Для сюрреалиста важна общая база, возможность ссылаться на одинаковые литературные образы. Знаменитая метафора графа Лотреамона о встрече швейной машинки и зонтика превратилась в «визитку» сюрреалистов не только потому, что передавала суть сюрреалистического образа, она важна своей общностью, это краеугольный камень движения, его литературный девиз. Если отсечь яркую образность, она полностью покрывается определением образа по П. Реверди⁹, приведенным в «Манифесте» 1924. Еще один пример общего литературного фундамента: восприятие пьесы А. Жарри «Король Юбю», растасканной сюрреалистами на цитаты-ругательства. Перекидывание «солеными» словечками в группе являлось отсылкой к общему, прочитанному всеми тексту. Общий литературный фон для сюрреалистов не стоит считать указанием на то, как творить¹⁰, это, скорее, отсылка к тому, что они читают и как они воспринимают прочитанное. В этом сюрреализм парадоксален: принимая собственную маргинальность как маркер инаковости, основываясь на отказе от привычного восприятия мира, он требует от своих участников все большего конформизма, начиная с 1924 г., с момента литературной институционализации группы. Конформизма *на уровне перцепции*.

Сюрреалистическая группа стремится развиваться по общей схеме, по одинаковым моделям. Отпадение от группы — это отпадение от эстетической

7 Термин А. Бретона, использованный им в интервью с Андре Парино (1952).

8 Т. Тцара поставил -1 А. Рембо (А. Бретон, Л. Арагон и П. Элюар поставили по 18 баллов), -25 маркизу де Саду (тогда как А. Бретон 19, Л. Арагон 17, П. Элюар 15) и -25 Ш. Бодлеру (при оценке А. Бретона 18, Л. Арагона 17, П. Элюара 12). См.: [7, р. 72-73].

9 «Образ есть чистое создание разума. Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей» (П. Реверди, цит. по: [3, с. 115]).

10 Пьесы, построенной по подобию «Короля Юбю», сюрреалисты не создали, зато породили множественные интерпретации идей и приемов, подробнее: [1, с. 76-79, 112-140].

программы. Потому так болезненно переживается всякий разрыв, с обвинениями и нападками, официальным исключением. Бурная реакция сюрреалистов на «отступников» отчасти понятна. Как может человек, воспринимающий одну и ту же реальность через одну и ту же сетку анализа, делать противоположные выводы? Как может вдохновленный ценитель графа Лотреамона и адепт автоматического письма вдруг удариться в сочинительство романов (Ф. Супо)? Вероятно, в основе непонимания — вера в общность сюрреалистической группы, в ее неразрывное единство, обусловленное общим эстетическим принципом, где каждый шаг должен быть одинаковым и проистекать из заранее установленных эстетических предпосылок.

Сюрреалисты самым отбором эстетической базы (литературных и визуальных аллюзий) формируют некоторое воображаемое сообщество, основанное на эстетическом принципе и подчиняющееся конкретным правилам. То, в чем их будут обвинять и что будут высмеивать¹¹ современники и последующие поколения (партийность, сектантство, братство), по сути своей является лишь стремлением к внутреннему единству во взглядах и трактовках, к общей манере *чтения и прочтения* реальности. Отсюда — коллективное увлечение играми и снами, гипнозом и автоматическим письмом. Важно раскрыть у каждого участника группы способность к одинаковому образному мышлению и восприятию образа: именно общее поле чувств, созерцание образа служит критерием для объединения. Творение для сюрреалистов *вторично*, оно следует *за* принятием в себя окружающего мира — словесного и физического. В какой-то степени происходит инверсия привычной творческой модели, известной в XX в. как модернистская модель восприятия мира (вместо «творца, созидającego объект» мир получил «объект, созидающий творца»¹²). При таком взгляде на творчество важно не созидать, а проживать свои ощущения, не перерабатывать их или анализировать с позиций *ratio*, но предаваться им (позиция Ж. Ваше). Казалось бы, подобная трактовка творчества не предполагает читателя вне группы. В самом деле, сюрреалисты постоянно ссылаются на творчество друг друга: пишут критические статьи о своих книгах, посвящают друг другу стихи и

11 Раймон Кёно попытался высмеять «сектантство» и «обскурантизм» сюрреалистов в своем романе «Одиль» 1937 г.

12 Ср., например, с объектом у Ж. Диди-Юбермана, созерцающим посетителя музея. Подробнее см.: [10].

даже делают участников группы героями произведений¹³. И одновременно высмеивают своих «буржуазных» читателей, еще более закрываясь от внешнего мира, переходя из фазы творческой открытости к фазе тотальной творческой скрытности¹⁴. Отчего же столь сложными оказываются отношения сюрреалистов с читателем? Вероятно, потому что контакт с ним не мыслится в рамках привычной схемы *адресант/адресат*. Воспринимающий сюрреализм должен либо стать со-творцом смыслов, либо вообще отказаться от попыток что-либо понимать.

Сюрреалистические практики читателей

Сюрреализм никогда не мыслил себя как литературное и художественное движение¹⁵, но скорее ратовал за слияние творчества и жизни и размывание границ искусств — ради исследования психического и творческого потенциала человека. В сознании его основателей речь шла об объединении некоторых авторов, исследующих бессознательные потенции мысли / воображения. Исследования постепенно усложнялись, обрастали новыми техниками и идеями, но сюрреалисты никогда не пытались присвоить им официальный художественный / литературный статус. Речь скорее идет о постоянно разрастающемся сообществе людей, стремящемся к развитию перцептивных практик человека, нацеленного на восприятие жизни как поэзии и готового на вечный поиск поэзии в жизни. Качественные изыскания подкрепляются количественно: к концу 1930-х гг. сюрреализм становится модным международным течением. Вероятно, идеи сюрреализма приживаются в иных культурах не только благодаря его сильной визуализации и работе на экспорт (выставки)¹⁶, но и отчасти этим развитием общего

13 Например, А. Бретон и П. Элюар становятся героями романа Л. Арагона «Парижский крестьянин» (1926).

14 Имеется в виду путь сюрреализма от публичности (от сюрреалистической Центриали, открытой публике в 1924) к скрытности (период публикации «Второго Манифеста» (1929), провозгласившего уход группы в творческое «подполье»).

15 Подобный отказ от «художественности» вызывал критику современников и последователей сюрреалистов (Ж. Батай, Ж.-П. Сартра, Р. Ванейгема), зачастую обоснованную.

16 «В первую очередь экспортируется само понятие, также определение из “Манифеста”, а также простейшие техники, такие как автоматическое письмо и коллаж. <...> Совсем по-другому дело обстоит с поэмами, если предположить, что они переводятся. Почти всегда они [поэмы сюрреалистические на национальных языках] отражают национальную поэтическую эстетику <...> и отсылки к раннему европейскому модернизму» [15, р. 281].

персептивного поля. Общая чувственность¹⁷ проясняет взаимоотношения сюрреализма с читателями — группой единомышленников, принимающих как основу жизнечувствования сюрреалистическую персептивную модель, непрерывно изменяющуюся. Чтобы «уловить» модель, нужно непрерывно меняться вместе с ней. Читатели сюрреализма потому переживают такое же становление, как и участники группы, и в идеале являются ее частью [17, р. 156–175]. Сюрреалисты воспитывают свое читательское сообщество, учат принимать и понимать новую образность — постепенно, опираясь на определенные техники и практики.

За весь период существования сюрреализм как движение пережил несколько внутренних изменений, коснувшихся творческих практик и понятийного аппарата. Сама форма движения, сделавшего ставку на коллективное творчество, подразумевала быстрое развитие: появление нового, быстрое его принятие группой, превращение в технику и последующая штамповка по заданной модели. Как вынужденный итог — необходимость вечного обновления, переосмысления техник и идей. Чтобы не потеряться в однотипных автоматических текстах, сюрреалистам приходилось выбирать другой способ творческого самовыражения. Но предыдущие техники не забывались, а включались в творческий процесс как пройденные и усвоенные, а на их базе выстраивались новые ментальные конструкции. Поэтому сюрреализм постепенно усложнялся, переносил сферу интересов с языка на образ (вербальный и визуальный), а затем — на слияние слова и изображения в пространственном объекте и создание «коллективного произведения» — сюрреалистической выставки.

Первые опыты автоматического письма закладывают основу эстетической программы движения. Странный образ (на данном этапе — словесный), соединяющий разрозненные предметы¹⁸, становится исходной точкой сюрреалистического письма. Период «Магнитных полей» характеризуется стремлением понять субъективность языка. Он воспринимается как самостоятельный организм, нечто, существующее вне диктата разума. От свободного сцепления слов (языковой игры, когда возможно за день породить 50 страниц автоматического текста) сюрреалисты переходят к интерпретации обра-

¹⁷ Подробнее см.: [5].

¹⁸ Образ на этом этапе является физическим, материальным, это в прямом смысле столкновение объектов в тексте.

зов и словесных групп, что позволяет «оживить» язык, вдохнуть в него жизнь (силу любви, присущей им изначально, внутреннюю энергию, необходимую для «спайки» образов¹⁹). Уже на этом этапе заметно, как от механического упражнения (писать, не думая) сюрреалисты переходят к осмыслению образа, а значит, и к потенциальности его репродукции (образы можно *творить*, а не позволять им *вырываться* из подсознательного: переход от уже устаревшей пассивности, провозглашенной в «Манифесте», к активности творения). Последующие техники / практики нацелены на стимулирование вдохновения, на развитие творческого образного потенциала. Появляются новые теории (объективный случай), новые жанры / виды текстов, где язык превращается в рабочий инструмент (грезы, романы, имитация речи душевнобольных и пр.). Параллельно в сюрреализме приживаются визуальные искусства, которые претерпевают ряд изменений, аналогичных изменениям языковым: от вербальности образа (в автоматическом рисунке А. Массона или в коллажах М. Эрнста, где применяется строгий лингвистический принцип, языковые абстракции и их домысливание, см.: [9, p. 7–23]) к инструментальности визуального мышления у Р. Магритта и С. Дали (переход к фигуративности). Изменения перцептивных техник происходят последовательно, что позволяет постепенно усваивать «материал». Последний виток в эволюции практик — переход к слиянию вербального и визуального начал сюрреализма, отразившийся в стихотворениях-объектах («стиховещах»²⁰), скульптуре, особым образом структурированном музейном пространстве²¹, воспроизводящем онирическую атмосферу потусторонности, оторванность от привычной реальности. Постепенное формирование теории и воплощение оной на практике одновременно формирует читателя (считывателя смыслов), который, дабы стать полноправным творцом сюрреальности, должен постепенно расширять границы своего чувственного познания: без должной словесной и визуальной подготовки невозможно должным образом воспринять выставку с манекенами²². Читатель

19 «Слова больше не играют. Слова занимаются любовью» (Бретон А. «Слова без морщин», см.: [8, p. 14]).

20 «В случае со стиховещью это смещение [смещение чувственности] заключается в специфическом смешении двух процессов, связанных со зрением, — чтения и рассматривания предметов: можно буквально читать картину и созерцать или разглядывать слова» [1, с. 247].

21 Подробнее о музейных практиках сюрреалистов см.: [14].

22 Речь идет о международной выставке сюрреализма 1938 г., где в одном из залов стояли манекены, «украшенные» сюрреалистами.

сюрреализма складывается как картина из паззлов — подобно самой сюрреалистической теории, — и существование его подвижно, лишено статики, это вечное становление и развитие. И в то же время становление это обусловлено некоторыми приемами и особенностями сюрреалистического творчества.

Усложнение техник, конденсация идей не проходят бесследно, никогда не появляются внезапно или даются без объяснения. Изменения отражаются в теоретических произведениях, подкрепляются примерами, таков принцип, принятый еще в «Манифесте»²³. В 1930-е гг. в сюрреализме появляется все больше текстов-комментариев, комментарий становится особым сюрреалистическим жанром. Объяснить, как чувствовать, становится важнее самого чувствования. Такое положение дел — отчасти заслуга первых лет сюрреализма. Модель поэтического восприятия усвоена, теперь предстоит вывести чувства на новый уровень (целостное восприятие реальности как магической и чудесной, поэтической в высшей степени), образ, порожденный автоматизмом, стал инструментом, утратив ауру сакрального.

Но схематичность восприятия (попытка выработать привычку у читателя) предполагает относительную доступность: в сюрреализме нет барьеров для восприятия, продиктованных личным талантом или гениальностью, богоизбранностью, пророческой одухотворенностью. Потому исследователи нередко говорят об активном читателе сюрреализма [17, р. 220–253], который создает текст²⁴. Чтение может быть сгенерировано в рамках определенной культуры восприятия, число интерпретаций будет бесконечным, но схема интерпретации и возможные сдвиги в значениях всегда будут предсказуемы, при четком следовании «примерам» сюрреалистической теории. Именно подобная схематичность позволяет говорить о попытке конструирования некоторого читательского круга, сообщества читателей-последователей, усвоивших урок²⁵. Более того, на данном этапе грань между творцами и

23 Так, в «Манифесте» описывается принцип создания автоматического текста, да и сам он является «текстом, поясняющим текст», т. е. комментарием к «Растворимой рыбе» А. Бретона.

24 Читатель уподобляется зрителю, изменяющему картину у М. Дюшана: «Зрители физически воздействуют на картину. Зрители — часть процесса создания картины, <...> сами их взгляды оказывают поистине дьявольское влияние. Возьмите мою “Обнаженную”, будь она неладна, — из скандальной картины она от стольких взглядов превратилась в скучную» [4, с. 92].

25 Идея «обучения особому видению» важна для сюрреалистов в начале 1930-х гг., когда движение ищет теоретическую базу для объединения с коммунистической идеологией и когда дискурс о сюрреализме как о «способе познания реальности» становится

почитателями стирается: они словно превращаются в группу людей, воспринимающих мир однородно. Именно подобное слияние писателя и читателя в едином поле ощущений, отказ от принятой иерархии и попытка преодолеть инерцию пассивного восприятия — все это отличает французский сюрреализм от других явлений исторического авангарда. В конечном счете, как писал А. Бретон в «Потерянных шагах»²⁶: «Мы печатаемся для того, чтобы искать людей, и ни для чего более».

Список литературы

- 1 Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
- 2 Мамардашвили М.К. Мысль в культуре // Философские науки. 1989. № 11. С. 75–81.
- 3 Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. Искусство, политика, девиация (сб.). М.: Опустошитель, 2014. 564 с.
- 4 Томкинс К. Марсель Дюшан. Слепые беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
- 5 Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.
- 6 Bourdieu P. Le champ littéraire // Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. P. 3–46.
- 7 Breton A. Entretiens: 1913–1952. P.: Gallimard, 1953. 317 p.
- 8 Breton A. Les Mots sans rides // LNS. 1922. № 7. P. 12–14.
- 9 Dessins surréalistes. Visions, techniques. P.: Editions du Centre Pompidou, 1995. P. 7–23.
- 10 Didi-Huberman G. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. P.: Les Editions de Minuit, 1991. 208 p.
- 11 Fish S. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1980. 408 p.
- 12 Jenny L. Histoire de la lecture, UNIGE, 2003. Available at: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/hlecture/index.html> (Accessed 25 June 2019).
- 13 Jenny L. Lire, cette pratique, UNIGE, 2004. Available at: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/index.html> (Accessed 25 June 2019).
- 14 Jolles A.D. The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941. University Park, PA: Penn State University Press, 2014. 288 p.
- 15 Murat M. Le Surréalisme. P.: Librairie Générale Française, 2013. 408 p.
- 16 Reverseau A. «Microlectures des textes automatiques surréalistes: complexité, simplicité et complications», *Fabula-LhT*, n° 3, «Complications de texte: les microlectures», septembre 2007. Available at: <http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html> (Accessed 25 June 2019).

как никогда актуальным. См. статьи в «Surréalisme au Service de la Révolution» (№ 3, 5 и 6) [18].

²⁶ Стоит подчеркнуть, однако, что идея «поиска своих» была заимствована А. Бретоном у Т. Тцара.

- 17 Siepe H.T. *Le Lecteur du surréalisme*, Association pour l'étude du surréalisme, collection «Les Pas perdus», 2010. 332 p.
- 18 *Surréalisme au Service de la Révolution*. P.: Nouvelles Editions Place, 2003. 400 p.
- 19 Tzara T. Grains et issues // *Surréalisme au Service de la Révolution*. 1933. N° 6. P. 49–56.

References

- 1 Gal'cova E.D. *Siurrealizm i teatr* [Surrealism and Theater]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 546 p. (In Russ.)
- 2 Mamardashvili M.K. Mysl' v kul'ture [Thought in culture]. *Filosofskie nauki*, 1989, no 11, pp. 75–81. (In Russ.)
- 3 Manifest. *Sovremennost' glazami radikal'nykh utopistov. Iskustvo, politika, deviatsiia (sb.)* [Manifesto. Modernity through the Eyes of Radical Utopians. Art, Politics, Deviation (comp.)]. Moscow, Opustoshitel' Publ., 2014. 564 p. (In Russ.)
- 4 Tomkins K. *Marsel' Diushan. Poslepoludennye besedy* [Marcel Duchamp. Afternoon Conversations]. Moscow, OOO "Izdatel'stvo Griundrisse" Publ., 2014. 160 p. (In Russ.)
- 5 Chubarov I.M. *Kollektivnaia chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [The Collective Sensibility. Theories and Practices of the Left Avant-Garde]. Moscow, Izdat. Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2014. 344 p. (In Russ.)
- 6 Breton A. *Entretiens: 1913–1952*. Paris, Gallimard, 1953. 317 p. (In French)
- 7 Breton A. *Les Mots sans rides. LNS*, 1922, no 7, pp. 12–14. (In French)
- 8 Bourdieu P. *Le champ littéraire*. Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. P. 3–46. (In French)
- 9 *Dessins surréalistes. Visions, techniques*. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, pp. 7–23. (In French)
- 10 Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Editions de Minuit, 1991. 208 p. (In French)
- 11 Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1980. 408 p. (In English)
- 12 Jenny L. *Histoire de la lecture*. UNIGE, 2003. Available at: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/hlecture/index.html> (Accessed 25 June 2019). (In French)
- 13 Jenny L. *Lire, cette pratique*. UNIGE, 2004. Available at: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/index.html> (Accessed 25 June 2019). (In French)
- 14 Jolles A.D. *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941*. University Park, PA, Penn State University Press, 2014. 288 p. (In English)
- 15 Murat M. *Le Surréalisme*. Paris, Librairie Générale Française, 2013. 408 p. (In French)
- 16 Reverseau A. *Microlectures des textes automatiques surréalistes: complexité, simplicité et complications*. Fabula-LhT, n° 3, septembre 2007. Available at: <http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html> (Accessed 25 June 2019). (In French)
- 17 Siepe H.T. *Le Lecteur du surréalisme*. Association pour l'étude du surréalisme, collection "Les Pas perdus", 2010. 332 p. (In French)
- 18 *Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris, Nouvelles Editions Place, 2003. 400 p. (In French)
- 19 Tzara T. Grains et issues. *Surréalisme au Service de la Révolution*, 1933, no 6, pp. 49–56. (In French)