

ПОСТСЮРРЕАЛИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ТОПОРА

(Научный руководитель – канд. филол. наук Е. А. Климович)

XX век в истории европейской культуры отмечен мощным влиянием эстетики сюрреализма. В межвоенный период сюрреализм представляет собой наиболее жизнеспособную художественную систему. В послевоенные годы, несмотря на резкую критику идеологии движения, сюрреализм остается главной точкой отсчета для молодого поколения авангардистов. Наконец, после смерти А. Бретона и распада оригинальной группы (1966 г.) сюрреалистская образность становится достоянием европейского искусства как такового. Наследие сюрреалистов впитывается различными неоавангардистскими объединениями (КоБрА, *Паник*, Ситуационистский интернационал и др.) и во многом определяет их эстетику.

Разумеется, сюрреалистский субстрат 60-х годов ощутимо отличается от ортодоксального сюрреализма 20-40-х. Эстетика сюрреализма нуждается в обновлении и переосмыслении, и на то есть целый ряд причин. Во-первых, послевоенный мир представляет собой совершенно новую реальность, для выражения которой «старые» довоенные средства годятся мало. Меняется само мироощущение: на смену модернистской вере в светлое будущее приходят постмодернистская паранойя и эпистемологическая неуверенность. Динамичность сюрреалистических образов хорошо подходит для иллюстрации зыбкости нового мира, однако образы эти уже не имеют созидательного начала. Напротив, они подчеркнуто деструктивны – что вполне согласуется с эпохой постдогматизма, делающей невозможным любое конструктивное искусство.

Во-вторых, сексуальная революция 60-70-х годов значительно расширяет рамки общественной морали. Возвышенный эротизм сюрреалистов, немало шокировавший поколение 1900-1920-х годов, на фоне расцветающего искусства порнографии выглядит скорее ханжеством, чем вызовом нравственности. Чтобы по-прежнему представлять искусство бунтарей, сюрреализм должен выйти за рамки новых сексуальных норм – что он и делает, черпая в сфере извращенного, патологического и болезненного, завязанных на откровенной телесности.

В-третьих, в освобожденную Европу устремляется поток эмигрантов, среди которых – немалое количество представителей богемы. Иностранные писатели, поэты, художники, режиссеры вливаются в европейский неоавангардизм и привносят в него колорит своего национального искусства. Пройдя сквозь призму не-западноевропейского (или даже не-европейского) мышления, сюрреалистская образность порождает самые неожиданные деривации, порою настолько далеко отстоящие от бретоновских традиций, что выявить родство становится крайне затруднительно.

Все сформулированные выше тенденции ярко проявились в творчестве Ролана Топора, французского писателя и иллюстратора. По происхождению Р. Топор – польский еврей, сын французских эмигрантов. Родившись в Париже накануне Второй мировой войны, Топор проводит ранние годы в Савойе, где вместе с матерью скрывается от гестапо (отец Топора был арестован еще в 1941 г.). Жизнь в параноидальном страхе, взаимоотношения угнетатель/угнетаемый, клеймо «врага по рождению» — эти детские травмы станут сквозными мотивами в творчестве писателя.

После окончания войны Топор поступает в Академию изящных искусств. Здесь он открывает для себя сюрреализм, полотна И. Босха и пьесы А. Жарри. Их влияние прослеживается уже в первых иллюстрациях Топора: он создает подобие жестоких аллегорий, в которых фантазмагорически переплетаются люди, животные и объекты и фигурируют мотивы фрагментации тела, гермафродитизма и эротизма. Однако эти важные для сюрреализма мотивы Топор деэстетизирует, опредмечивает, снижает. Так, он использует сюрреалистскую образность для иллюстрации проявлений садомазохизма (альбом «*Les Masochistes*»), абсурдного насилия (иллюстрации к журналу «*Bizzare*»), а также для политически направленных карикатур (иллюстрации к изданиям «*Hara Kiri*», «*Il Male*»).

Полусерьезную, полушутливую позицию, которую Топор принимает по отношению к сюрреализму, хорошо иллюстрирует следующий эпизод. С единственной встречи с А. Бретоном Р. Топор спешно ретируется, возмущившись сверхавторитарностью и серьезностью мэтра: «*Tu comprends, il ne fallait pas éternuer quand Breton prophétisait, les conneries étaient sévèrement punies, on n'avait pas le droit de choisir ses amis. Breton, c'était le seul juge du bien et du mal, un vrai proviseur!*» [4] (Понимаешь, когда Бретон вещал, и чихнуть было нельзя, любые шутки строго карались, ты не имел права сам выбрать себе компанию. Бретон сам судил, что хорошо, а что плохо – настоящий надзиратель! [Здесь и далее перевод наш. – М. С.]). Впоследствии Топор формулирует свое отношение к движению в целом и к А. Бретону в частности в следующих выражениях: «*La meilleure façon de se débarrasser du père ne serait pas de le tuer mais de le piller*» [1] (Лучший способ избавиться от отца – не убить его, а обокрасть).

Желание «обокрасть» отца сюрреализма и развить его достижения в новом, антидогматичном ключе постепенно перетекает в проект нового объединения, предельно свободного в плане артистического самовыражения – *Паник*. Наименование «Паник» (фр. *le Panique*) отсылает к Пану, божеству пастухов. Получеловек-полукозел, языческий Пан воплощал дихотомичную *тотальность* бытия: единство разумного и иррационального, возвышенного и непристойного, человеческого и звериного. Для членов *Паник* (а помимо Топора в объединение входили Ф. Аррабаль, Оливье О. Оливье, А. Ходоровски и др.) творить в *панической* манере – значит отвергать любого рода ограничения, будь то временные рамки художественного универсума, законы жанра или логики. Основная цель

такого подхода – сбить с толку и дезориентировать читателя, подобно Пану, повергавшему в безумие всех встреченных им людей.

Наглядной иллюстрацией *панического* искусства служит первый роман Топора «Жилец» («*Le locataire chimérique*», 1964). Его сюжет таков: молодой человек по фамилии Трелковский въезжает в квартиру, которую до него занимала самоубийца Симона Шуль. Постепенно он начинает жить жизнью бывшей жилички: перенимает ее вкусы, привычки, круг общения, – а в финале романа совершает суицид, одевшись и накрасившись, как женщина. Мотивы такого поведения протагониста Топор не поясняет: тот то ли стал жертвой заговора соседей, возненавидевших его с первого же дня, то ли заболел шизофренией на почве излишней мнительности. Топор всячески препятствует тому, чтобы у читателя сформировалось единое мнение на данный счет. Так, если в одной главе все силы будут брошены на убеждение читателя в сумасшествии протагониста (к примеру, он болеет и не может поручиться за свои мысли и ощущения), то в следующей автор будет с беспристрастностью телекамеры описывать жуткий спектакль, устроенный палачами-соседями с целью деморализовать героя. Наиболее значимые эпизоды, которые могли бы дать ключ к интерпретации романа, замещены эллипсами.

Чередование эпизодов с противоположной смысловой валентностью позволяет Топору травестировать важные для сюрреализма мотивы. Воображаемое, сны, сумасшествие, внетелесный опыт, галлюцинации – все те категории, что эстетизировали сюрреалисты, Топор представляет в иронично-сниженном контексте. Во-первых, их субъектом выступает не гений и не художник, а «человек в футляре», кафкианский герой, воплощенная заурядность. Чтобы подчеркнуть этот разрыв, Топор постоянно чередует внутреннюю фокализацию с насмешливым «взглядом со стороны»: вот Трелковскому снится, будто бы он – бесстрашный воин, сметающий полчища врагов, а вот реальный Трелковский теряется и мямлит в ответ на несправедливые нападки очередного соседа. Во-вторых, сюрреалистский эстетизм в романе заменяется эстетикой отвратительного: фантазии и галлюцинации Трелковского носят копрофильский, мазохистский или садистский характер и описываются с характерным для автора натурализмом. В-третьих, сюрреалистские мотивы Топор утилитаризирует и использует для чисто постмодернистских целей, в частности – для создания фигуры ненадежного рассказчика и игры с читательскими ожиданиями.

Еще ярче игровые стратегии проявляются в романе Топора «Принцесса Ангина» («*La princesse Angine*», 1967). Это история сказочной принцессы, путешествующей по вымышленной местности на слоне-грузовике в попытках вернуть себе власть и свое королевство. Игра со словом и пластами реальности, одновременно письмо приключений и приключения письма, логика абсурда – «Принцессу Ангину» можно считать своего рода диалогом с «Алисой в стране чудес».

Однако утопичный мир чудес в «Ангине» имеет постмодернистски-сниженную изнанку. Так, внутри волшебного транспорта принцессы

обнаруживается настоящая свалка, благородный герцог Витамин на проверку оказывается старым пьяницей, а сама принцесса – маленькой нимфоманкой с расстройством психики. Эффект «двойного дна» достигается за счет уже знакомого нам приема чередования точек зрения. От того, чьими глазами мы видим происходящее – глазами персонажа, подпавшего под чары Ангины, или глазами стороннего наблюдателя, – зависит то, что именно мы видим: волшебный мир или его «реальную» изнанку. Как и в «Жильце», автор не отдает предпочтения какому-либо пласту реальности, и представляет читателю вечно изменяющиеся, лишённые идентичности образы, которые можно трактовать как угодно.

Иллюстрации, которыми автор снабдил свой роман, дают нам возможность провести еще одну параллель с сюрреалистским искусством, конкретнее – с изданием «Алисы в стране чудес», иллюстрированным С. Дали. Хотя последнее иногда и называют «сюрреализмом в квадрате», книга и сновидческие образы Дали формируют единое целое. Иллюстрации же Топора вообще никак не связаны с происходящим в «Ангине» – они даже не изображают персонажей. Автор представляет нам серию сюрреалистичных ребусов, которые к тому же не подлежат интерпретации. Такой ход можно считать очередным выражением авторской иронии, которой – скрыто или эксплицитно – полнится текст.

Мы приходим к заключению, что в творчестве Топора воплотились основные черты искусства постсюрреализма. Писателя вдохновляют сферы аномального, патологического, извращенного – в его творчестве повторяются мотивы суицида, насилия, копрофилии, каннибализма, садомазохизма, гермафродитизма. Для иллюстрации данных мотивов Топор использует сюрреалистскую образность в ее карикатурно-натуралистском варианте. Все это наряду с характерным для автора черным юмором формирует «китчевый» вариант сюрреализма – подчеркнуто антиэстетичную и дисгармоничную парадигму, нацеленную на то, чтобы эпатировать и запутать читателя.

Литература

1. Boucharenc, M. En Topor dans le texte. / M. Boucharenc // *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*. – 2008. – №28. – P. 166
2. Topor, R. La princesse Angine. / R. Topor. P.: Libretto, 2012. – 208 p.
3. Topor, R. Le locataire chimérique. / R. Topor. P.: Libretto, 2011. – 170 p.
4. Vaillant, F. Roland Topor ou le rire étranglé. / F. Vaillant. P.: éd. Buchet-Chastel, 2007. – P. 114.