

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.8.19>

Горелов Олег Сергеевич

Сюрреалистический код в литературе: определение и механизм реализации

Цель исследования - определить значение стилового кода применительно к наследию литературного сюрреализма и его функционированию в настоящем времени. В статье рассматриваются попытки дать общее, зонтичное определение для разнообразия сюрреалистических линий развития. Научная новизна работы заключается в предложенной и описанной схеме взаимодействия особого стилового кода (сюрреалистический код), концептосферы сюрреализма (сюрсистема) и собственно художественных текстов, коррелирующих с сюрреалистическим. В результате исследования было установлено, что большинство сюрреалистических понятий являются сюръективной функцией от кода и имеют как минимум два разных аргумента, что и обеспечивает стилевую идентификацию сюрреализма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/8/19.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 91-96. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.8.19>

Дата поступления рукописи: 04.06.2020

Цель исследования – определить значение стиливого кода применительно к наследию литературного сюрреализма и его функционированию в настоящем времени. В статье рассматриваются попытки дать общее, зонтичное определение для разнообразия сюрреалистических линий развития. **Научная новизна** работы заключается в предложенной и описанной схеме взаимодействия особого стиливого кода (сюрреалистический код), концептосферы сюрреализма (сюрсистема) и собственно художественных текстов, коррелирующих с сюрреалистическим. **В результате** исследования было установлено, что большинство сюрреалистических понятий являются сюръективной функцией от кода и имеют как минимум два разных аргумента, что и обеспечивает стиливую идентификацию сюрреализма.

Ключевые слова и фразы: сюрреалистический код; концептосфера; сверхтекст; функция; стиль.

Горелов Олег Сергеевич, к. филол. н.
Ивановский государственный университет
og-rus@inbox.ru

Сюрреалистический код в литературе: определение и механизм реализации

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что синтетический характер сюрреализма вводит методологическую и терминологическую проблемы, которые, возможно, будут всегда сопутствовать разговорам о сюрреализме: «Существует ли сюрреализм сегодня?», «Не является ли сюрреалистический код частью общего постромантического?», «Является ли изобретение автора, по некоторым параметрам ассоциирующегося с сюрреализмом, сюрреалистическим изобретением?». Снятие этих терминологических проблем, снятие диалектического отрицания будет означать тепловую смерть сюрреализма, его окончательную концептуацию или ассимиляцию с сильным предшественником/последователем, а вместе с тем перевод либо в центр, либо на периферию художественного поля, в то время как организующим моментом является именно промежуточное (всегда выгодное в семиотических пространствах) положение сюрреализма: между авангардом и масскультом/мейнстримом, между интеллектуальной и китчевой/романтизированной литературами, между реализмом и фантастикой, между фигуративным искусством и абстрактным, между искусством и антиискусством, между эссенциализмом и номинализмом.

Тем принципиальнее становятся *задачи* этого исследования: дать общее определение для разнообразия сюрреалистических линий развития; проанализировать взаимодействие конкретных сюрреалистических реализаций и сверхтекстовой организующей структуры; раскрыть кодовый принцип подобной структуры; проследить влияние этого сюрреалистического кода на концептосферу сюрреализма и, как следствие, на художественные реализации.

При исследовании проблемы актуализации сюрреалистического в XX-XXI веках применяются функциональный, структурный, а также семиотический *методы*.

Теоретической базой исследования послужили разработки понятия кода в семиотике и теории коммуникации (Ф. де Соссюр, Р. О. Якобсон, Ю. М. Лотман, У. Эко), а также лингвокультурологии (С. М. Толстая, М. Л. Ковшова, В. Н. Телия, М. В. Пименова, В. А. Маслова).

Практическая значимость исследования заключается в том, что предложенный и обоснованный принцип реализации стиливого сюрреалистического кода может быть использован в качестве общей методологии стиливого анализа. Схема «сюрреалистический код – сюрсистема – текст» поможет выявлять и интерпретировать сюрреалистические элементы в текстах, написанных уже после эпохи исторического сюрреализма (1920-е – 1950-е гг.), но обнаруживающих определенные связи с этим стилем и мировоззрением.

Редуцирующая стратегия довольно точно характеризует общую установку этого исследования. Ж. Шенье-Жандрон выдвигает следующую гипотезу: «Может быть, стоит, наконец, просто свести сюрреализм к одной из форм подрыва и предположить, что она может “самопроизвольно” возникать в разное время

в разных местах?» [10, с. 320-321]. Вместе с тем остается открытым вопрос, почему именно сюрреализм исполняет эту роль? Все мировые стили рано или поздно входят в общий состав культуры, и подобная партиципация сюрреализма не объяснит специфику именно сюрреалистических репликаций, возрождений и актуализаций в искусстве настоящего и будущего.

В науке в качестве очередного зонтичного термина встречается и «*сюрреалистический авангард*». В основе этого решения все та же партиципация, хотя концептуальное целое, в которое оказывается записан сюрреализм, уже гораздо более конкретно – авангард. Однако, как ни парадоксально, это приводит к слишком частной интерпретации сюрреализма исключительно как авангардного направления, что даже с учетом условности концептуальной рамки не кажется верным. И дело даже не во встречающихся постоянно антиавангардных самоаттестациях сюрреалистов и неосюрреалистов, а в позднеавангардном или поставангардном характере феномена сюрреализма, означающем необратимые изменения самой логики авангарда. При историографическом описании термин «*поздний авангард*» (Е. Гальцова) применительно к сюрреализму более чем удачен, однако он почти никак не соотносится с задачей выявления принципов повторений сюрреалистического в процессе литературной эволюции. Компромиссным вариантом, если уж продолжать поиски зонтичного определения, кажется термин *иррациональное искусство* (А. Базилевский). Хотя и у него есть существенные недостатки, особенно учитывая специфику развития сюрреалистического в XX веке. Рациональность на самом деле крайне важна в сюрреализме, без нее рушится собственно идея парадоксальности, удерживаемой двусмысленности, сновидческая образность и нарративная модальность рискуют обратиться экспрессионистскими, а метод автоматического письма жестко лимитируется.

Нами было выбрано другое, «интернальное» направление. Возможности по обобщению сюрреалистического и проработке технических способов его экспликации в различных текстах, как кажется, нужно искать внутри сюрреализма, не трансцендируя его в более крупные эпистемные или художественные образования, что к тому же изоморфно апологии имманентности в сюрреалистическом мировоззрении. Принципиальной для исследования стала не эссенциалистская, а реляционистская позиция. В центре внимания находятся изменения в отношениях, в связях внутри одного сюрреалистического поля, которое может быть выявлено опосредованно через работу видимых систем. Это абстрактное сюрреалистическое поле действует по принципу кода, определяющего множество актов, сообщений, смещений. Причем чем дальше от исторического сюрреализма, тем прочнее связь именно с таким сюрреалистическим кодом.

Таким образом, наиболее полноценно отвечает поставленной задаче именно понятие кода. Оно позволяет, с одной стороны, снять мнимую задачу «записывать в сюрреалисты» авторов, не делающих сознательные референсы к сюрреализму, с другой стороны, выявить действительно присутствующие сюрреалистские элементы в различных поэтиках, осуществление которых продолжает формировать и изменять сам код. К тому же, характеризуя работу семиотического принципа формирования некоего языка, сверхструктуры из частных, конкретных речевых актов, текстов (Ч. Пирс), можно фиксировать этапы вхождения сюрреалистического в культурное ДНК. Интегативность, функционирующая не без помощи латентных переменных, требует известной жесткости и системности от теоретического дискурса и институционального устройства, а от художественной практики – итераций образов и приемов. Последнее придает противоречивой конструкции сюрреализма столь важную для ландшафта актуального искусства XX века быстро определяемую, в том числе чисто внешнюю, узнаваемость.

Эта узнаваемость и кажущаяся доступность при промежуточной идентификации придает сюрреализму черты субкультуры или «микрообщества, управляемого магической идеей» [Там же, с. 18], с четкими правилами, внутренней иерархией (или видимостью иерархии), ритуалами, основными символами, эмблемами и понятиями, зафиксированными в виртуальном кодексе или реальном словаре-справочнике. Такая специфика презентации сюрреализма может быть причиной, по которой крупные авторы нечасто открыто ассоциируют себя с этим движением и с этой системой, пользуясь, однако, методами, техниками и иногда самой логикой сюрреализма. Открепление от той или иной группы может происходить по объективным причинам авторской индивидуальной стратегии, авторского взросления, но относительно сюрреализма подчеркиваются еще и недостаточность, ограниченность и инфантилизм, которые, конечно, входят в эстетику сюрреализма, но не характеризуют саму идею. Мало о каком художественном стиле критики и сами поэты могут сказать так, как, например, написал поэт и критик А. Уланов: «...сюрреализм действительно был школой развития воображения – которую нужно пройти, но в которой столь же нелепо задерживаться, как сидеть десять лет в пятом классе» [9]. Тем более стоит обратить внимание на другой фрагмент из текста Уланова, касающийся отношений с сюрреализмом русской поэзии: «Сюрреализм все-таки изменил поэзию (и во многом вообще сознание) Запада. Ассоциативная свобода и сдвинутый синтаксис стали не проявлением безумия, а нормальным фундаментом, на котором только и можно что-то построить. Русский стих в сюрреалистском классе не был. Советский и эмигрантский поэты с любопытным единогласием встали в позу хранителей великого наследия и не пожелали иметь дело с сумасшедшими и хулиганами (а кто попробовал, вроде Бориса Поплавского, сам попал в число сумасшедших). Не в этом ли одна из причин того, что большая часть русской поэзии так и не может выбраться из мира повседневной логики – без неожиданности и тайны? А в последнее время еще и прилагает большие усилия к тому, чтобы в таком мире закрепиться» [Там же]. Так мы вновь возвращаемся к необходимости изучения процессов интеграции, воздействия сюрреалистских и околосюрреалистских высказываний и жестов на особую сверхструктуру, которую и можно определить как сюрреалистический код.

Как регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила функционирования и сочетания знаков и обеспечивающее «сверхтекстовую организацию значений» [2, с. 455], код выступает,

по сути, знаковой надсистемой, или, если использовать французский вариант приставки, сюрсистемой. И *сюрреалистический код*, и *сюрсистема* как термины удерживают двойственность самого явления: оно имеет дело с сюрреалистской десемантизацией, хаотизацией рационального, но заключается в кристаллизации интуитивного теоретико-художественного материала сюрреалистов. Функционально код подразумевает также возможность обратного отображения (реализации кода) вновь по «интуитивным», переменным правилам. Более того, если код принять как первичную сверхструктуру, то элемент сверх-, присущий сюрсистеме, будет относиться уже к коду: сюрсистема наложена на код. Таким образом, имплицитный характер кода, обилие латентных переменных в нем самом компенсируется более регламентирующим действием сюрсистемы, которую стоит вычленивать в качестве отдельной структуры, осуществляющей осознанные реализации кода. Значение системности не противоречит внешней иррациональности сюрреалистического метода, поскольку сюрреалисты сами «были вовсе не чужды понятию “системы”, вспоминая Рембо с его “систематическим расстройством всех чувств” и дадаиста Тцара, который провозглашал, что “отсутствие системы – тоже система, но только более привлекательная”» [4, с. 210].

Близким коду оказывается понятие архитекта (Ж. Женетт) в его широком, не жанрологическом понимании, особенно если приглушить звучание транстекстуального дискурса и игровой интонации той критической парадигмы, из которой пришел этот термин. Вполне возможно определить сюрреалистический код как определенный вид архитекта – стилизованный архитектор. Женетт в качестве дополнительного предлагает терминологический вариант «архитектура» [6, с. 339], который оказывается еще более близким и конгенитальным. Мыслеобраз архитектуры действительно позволяет передать саму идею сюрреалистического кода и как виртуальной системы художественных возможностей (С. Зенкин), и как сетки соотношений разных элементов. Добавочной ассоциацией становится работа самих сюрреалистов с текстурой, доверие текстурам различных объектов, оформившееся в методе автоматического творчества. Также код, понимаемый как архитектура, яснее транслирует идею поверхности (важную для топологии сюрреализма), способной непрерывно трансформироваться и проявлять в себе же всевозможные фигуры (сюрреалистические объекты).

Как и метафора архитектуры, описывающая и парадигму, и практику, сюрреалистический код способен быть изоморфным самим техникам сюрреализма. Например, образность и грамматика сюрреализма в отдельных случаях использовались буквально как код или шифр. Такая стратегия позволяла обходить жесткую цензуру (поэзия Э. Сэзара в период вишистского государства [1, с. 58]), предъясняя прямое (иногда политическое, как в случае того же Сэзара) высказывание в апофатическом или сигнифицирующем (*signifyin'*) виде; удерживать сложность эстетического чувства и описания в ситуации эпического упрощения (А. Платонов в контексте 1930-х гг.); посредством криптописьма парадоксально уходить от «зашифрованности в прямую речь» [7, с. 15] в условиях тотального андеграунда (проза П. Улитина, которая становится связующим звеном между сюрреалистически-монтажной прозой и конкретной поэзией 1950-х гг.). Сюрреалистские элементы в этих случаях вводят принципиальную двусмысленность, а сюрреалистическая двусмысленность, в отличие от иронической, гротесковой, тем более сатирической, чаще скрывает, оккультурирует, нежели наводит на подозрения.

Однако применительно к сюрреалистам код в первую очередь должен пониматься не как шифр, но как программный код, некий исходный текст, система алгоритмов, определяющая то, что будет высвечиваться на интерфейсе. Сюрреалисты относились и к сознанию, и к внутренней речи как к коду – набору команд, реализующихся доверившимся субъектом, который, как процессор (и поэтому уже отчасти объект), эти команды интерпретирует (уже не герменевтически, а операционально). Интерпретации новых поколений уже осуществляются через код, даже если авторская ориентация направлена на претекст. В этом смысле код берет на себя функции «третьего текста», интерпретанты (М. Риффатер), через которую действуют эволюционные процессы, отраженные в концепте перечитывания (например, у А. Драгомощенко). Иногда «третьим текстом» между собственно авторским текстом и кодом выступает сюрсистема. Собственно сам сюрреализм, повторимся, может выступать посредником между реализмом и модерном, высоким и массовым искусством. Главное же, что, как и «интертекстуальность не функционирует... если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [11, р. 135] (пер. Н. А. Фатеевой), так и сюрреалистический свертхтекст не эволюционирует, если реализация сюрреалистического не является функцией кода.

Взаимодействие сюрреалистического кода, сюрсистемы и литературного текста действительно можно описать в качестве функции и представить с помощью реляционной модели (Рисунок 1).

Код актуализирован всегда (сплошные стрелки), но не всегда актуализация осуществляется напрямую. Тексты сюрреалистов, неосюрреалистов, а также тексты, взаимно однозначно коррелирующие с сюрреалистическим, реализуются посредством сюрсистемы (комплекса сюрреалистических концептов). Напрямую код продуцирует тексты, неоднозначно коррелирующие с сюрреализмом. Одновременное или попеременное воздействие происходит при функционировании текстов, которые можно ассоциировать с феноменом постсюрреализма. Под неосюрреализмом мы понимаем круг явлений в ракурсе сюрреалистического стиля, предлагающих новую трактовку сюрреалистического в рамках прежней платформы сюрреального. Осмысленно, *концептуально* пересобранные в новое единство *сюрреалистские* элементы и составляют содержание феномена неосюрреализма. В неосюрреалистских актах (атаках) выражает себя «необходимость поддерживать сюрреализм в состоянии непрерывного революционного преобразования» [8, с. 129] с помощью диалектического отрицания. Как постсюрреалистские мы определяем те акты, которые обнаруживают явную контекстуальную корреляцию с постмодернистской, постиндустриальной ситуацией. Кроме того, к таковым можно отнести и более широкий круг явлений, включающих серьезные идейные и аксиологические смещения, затрагивающие ядерные концепты

исторического сюрреализма, и содержащих отказ от модернистской субъектоцентричности, от утопичности и проективности языковой и смысловой стратегий. Постсюрреализм допускает даже карикатурность при обращении к «священным» понятиям и образам сюрреализма, что дополнительно указывает на еще одну немаловажную черту – обнажение вторичного использования тех или иных приемов сюрреализма.

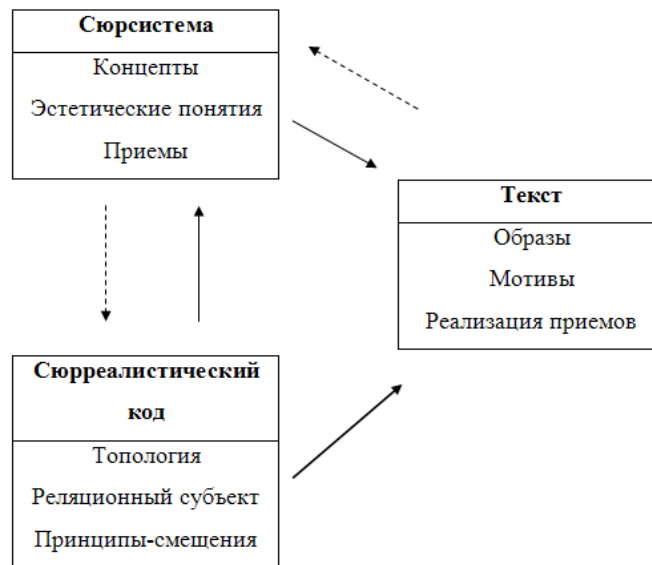


Рисунок 1

Характер взаимодействий, изображенных на схеме, показывает одностороннее преобразование кода в текст. Отсутствие непосредственного обратного отображения объясняется, в первую очередь, тем, что код пополняется и уточняется, как язык от новых речевых актов (пунктирные стрелки), за счет своей стилиевой системы (в данном случае сюрсистемы), чтобы дифференцироваться от остальных стилиевых кодов. Во вторую очередь, это объясняется сюръективностью функции. Сюръективное отображение (наложение), в отличие от инъективного, может склеивать две точки преобразов в один образ. Так достигается сюрреалистическая многозначность образа (например, двойной образ) или значения (например, метонимическое смещение). В реализации текста могут участвовать одновременно несколько стилиевых кодов (романтический, реалистический, символистский и др.). И как раз другие стилиевые коды предлагают иной тип функции, и это позволяет различать их с собственно сюрреалистическим. Например, в области значений при инъекции могут быть элементы (образы, концепты), не сопоставленные с конкретной точкой области определения (код), что указывает на действие символа (антиэмфазы) и выявляет символистский код. Такое инъективное отображение может быть присуще, напротив, концептуализму с его частыми обращениями к пустым значениям. На этом уровне анализа еще лучше заметна промежуточность сюрреализма, только теперь между неоромантическим символизмом и концептуализмом. Нахождение сюрреализма между ними исторически очевидно, но достижение этого же результата через предложенную методологию доказывает, с этой точки зрения, ее действенность. Более того, кодовый анализ уточняет некоторые нюансы и вносит коррективы в предыдущее понимание. Так, сюрреализм, как всегда считалось и интуитивно кажется, что это действительно так, следует антиэмфатическим принципам символистского искусства, однако кодовый анализ показывает, что внутренняя логика смыслообразования этих стилей различна: в сюрреалистическом коде доминирует сюръективная функция.

Наиболее наглядно это демонстрируется на диегетическом уровне (образ, мотив, мизансцены). В качестве инварианта можно представить типичную топологически функционирующую сюрреалистическую ситуацию, условно называемую здесь *сюрреалистической комнатой*: субъект выходит из одной комнаты, идет по коридору и заходит в другую, но там оказывается первая комната; или субъект хочет прийти куда-то или убежать от кого-то, но все время оказывается на прежнем месте. Этот принцип задействуется не только при сновидческих нарративах, но даже при организации арт-пространства: например, на выставке 1942 года “First Papers of Surrealism” в Нью-Йорке М. Дюшан обматывает залы веревкой, как паутиной, делая видимыми, но недоступными сами картины, навязывая свою топологию посетителям. Так или иначе, комната является функцией как минимум двух переменных. В сюрреалистическом кинематографе разных поколений регулярно встречаются бесконечные вариации этого мотива. В «Андалузском псе» Л. Бунюэля на этом принципе построены многие переходы между сценами; героиня может убежать от молодого человека, но обнаружить его же в следующей комнате (с незначительными изменениями в одежде, положении тела), сцены «Однажды» и «Восемь лет спустя» не выявляют существенных различий в обстановке и облике героев. В неосюрреалистическом сериале «Твин Пикс» Д. Линча хрестоматийные проходы агента Купера в Черном Вигваме демонстрируют в чистом виде саму схему: в двух концах коридора, занавешенного материей, есть два портала, два входа, но ведут они в одну, красную комнату. Минимальные смещения внутри комнаты касаются уже самих субъектов,

оказавшихся в этой *сюрреалистической топологии*: в комнате герой может обнаружить самого себя мертвым, в его руках могут быть одновременно разные предметы и, как при суперпозиции, до последнего неясно, какой из предметов сработает. Так, в руках молодого человека из «Андалузского пса» книги превращаются в пистолеты, и из них он стреляет в другого молодого человека, но, по сути, в самого себя (этих персонажей играет один и тот же актер). Зеркальные иллюзии и репликационные ловушки, распространенные во многих сюрреалистических текстах или транс-фильмах (классический пример – «Полуденные сети» М. Дерен с ключевой метафорой сетей), являются всего лишь эпифеноменами, куда важнее сам топологический способ организации пространства, который свойственен поэтическому в целом с его разного рода рифмами, параллелизмом, орнаментализмом и синтетичностью. Неслучайно поэзия – это одно из узловых понятий сюрреалистической концепции.

Сюръективное отображение требует того, чтобы каждый элемент был определен, а это вводит иррациональную конкретность в описания сюрреалистических ситуаций. Высокая определенность именно на уровне нарратива – конститутивная особенность стиля. В качестве примера можно привести и «сюрреалистическую комнату», но еще более очевидным и иногда комплементарным является использование структуры сна. Блуждания по непрерывно сменяющимся коридорам, улицам, комнатам, топологические деформации самих субъектов (муравьи, выползающие из ладони в «Андалузском псе», или лягушка-мотылек, вылезавшая изо рта девушки в «Твин Пиксе») – все описывается очень точно и физиологически подробно. Но сюрреалистический элемент присутствует уже прежде, чем демонстрируемая странная конкретика будет считана реципиентом, он наличествует с того момента, как разные прообразы были сюръективированы на конечный конкретный образ.

Более того, в рецептивной перспективе гораздо проще увидеть не сюръекцию, а удвоение образа (Рисунок 2).

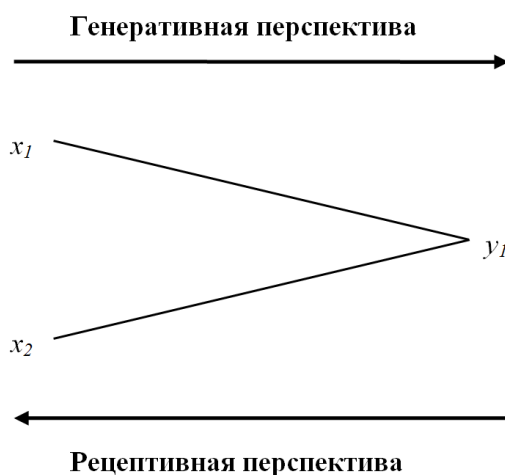


Рисунок 2

Соответственно, когда автор становится реципиентом (кода), реальность удваивается, варьируется, но в генеративной перспективе происходит конденсация, сгущение и в итоге реализация сюрреалистического.

Большинство сюрреалистических понятий являются сюръективной функцией и имеют как минимум два разных аргумента: грёза – это сон и действительность или поэзия и повседневность; объективный случай – это знак и событие, закономерность и свобода; черный юмор – это возвышенное и низменное, надрызг и шутка (по словам Бретона); автоматизм – это мысль и язык; андрогин – мужское и женское и т.д. То же наблюдается и в комплексных метафорах, например, «конвульсивной красоты», где конвульсия и есть вид такого «самопроизвольного сокращения расстояния между полюсами, разделёнными различием» [5, с. 140]. Сюръективна сама сюрреалистическая практика в понимании Бретона: «Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды *определить* наконец *такую точку*» [3, с. 290]. Сюрреалистический код как раз выступает областью определения, а функцией от него – все новые и новые поисковые операции, которыми и являются тексты, жесты, действия, сама жизнь человека.

Таким образом, можно сделать следующие **выводы**. Сюръективное отображение характеризует разнообразие сюрреалистических линий развития, а также конкретные сюрреалистические реализации сверхтекстовой структуры, в рамках которой осуществляются принципы смещения сюрреалистического кода. Под смещением понимается движение внутри единого образа (y_1) от одного прообраза (x_1) к другому (x_2), от одного смещения или концепта к другому, а также непрерывная их деформация. Обнаруженное влияние сюрреалистического кода на концептосферу сюрреализма позволяет сказать, что сюръективный принцип «многое к одному» формирует тягу сюрреализма к новой мифологии, обеспечивает функционирование метонимизации (и на ее основе возникновение гибридов, сюрреалистических объектов и коллажа), обуславливает синтетичность сюрреализма как стиля и интеграционную организацию его как движения. В конце концов, сюръективна и та высшая, «возвышенная точка», о которой пишет Бретон в манифесте сюрреализма.

Дальнейшее исследование предполагает описание сюрреалистического кода как общей грамматики, набора правил и принципов, которые, с одной стороны, настраивают действие сюрсистемы и определяют значение основных ее инципиров, 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.

Список источников

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. 352 с.
2. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 424-461.
3. Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 290-342.
4. Гальцова Е. Д. Иррациональное // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 209-211.
5. Евстропов М. Н. Опыты приближения к «иноному»: Батай, Левинас, Бланшо. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2012. 346 с.
6. Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 283-342.
7. Зиник З. Приветствую ваш неуспех // Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 7-22.
8. Лука Г., Трост Д. Диалектика диалектики. Послание международному сюрреалистическому движению // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. С. 125-140.
9. Уланов А. Опоздавший урок [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 19.11.2019).
10. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 416 с.
11. Riffaterre M. Sémiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'Esthétique. 1972. № 1-2. P. 128-150.

Surrealistic Code in Fiction: Definition and Realization

Gorelov Oleg Sergeevich, PhD
Ivanovo State University
og-rus@inbox.ru

The paper aims to identify the role of a style code in surrealist fiction throughout its history. The article analyses attempts to formulate a universal definition of surrealist trends. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher develops a scheme of interaction of a special style code (surrealist code), the surrealist conceptual sphere and literary texts proper correlating with the surreal. The conducted research allows concluding that surrealist conceptions are largely a surjective function of a code and have minimum two arguments, which ensures the surrealist style identification.

Key words and phrases: surrealist code; conceptual sphere; super-text; function; style.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.8.20>

Дата поступления рукописи: 27.02.2020

Целью исследования является раскрытие некоторых художественных свойств игрушки, способов интерпретации её литературой. *Научная новизна* состоит в изучении функций этой вещи в литературе, которая переживает периоды становления, фиксации собственной специфики, размывания устоявшихся значений. Трагические черты игрушки приобретает в XIX-XX вв. в связи с утратой традиционного предметного статуса, ассоциативно сопрягаемого с темой детства и образом ребенка. В текстах XIX в. игрушка уподобляется человеку и обществу, подчеркивает их механистичность и пассивность. В литературе XX в., формирующей апокалиптическую атмосферу, игрушка наделяется свободной и часто злой волей, организует бунт против хозяина или создателя. *В результате* анализа выявлены доминантные характеристики игрушки, независимые от принадлежности произведений к разным национальным традициям и авторским идентичностям.

Ключевые слова и фразы: художественная литература XIX-XX вв.; игрушка; вещь; функция; семантика; интерпретация.

Подавылова Ирина Александровна, к. филол. н.
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
irina_podavilova@mail.ru

Игрушка в художественной литературе XIX-XX вв.

В художественном тексте игрушки расширяют свои номинативные и функциональные значения. Это расширение обуславливается семиотической природой игрушки как вещи, которая представляет собой нечто «настоящее» и единственное в своем роде, что задается сенсорной ощутимостью, иначе говоря, возможностью