

## АВТОРЕФЕРАТ

**Дипломная работа:** 61 страница, 55 источников.

**Структура работы:** введение, основная часть (3 раздела), заключение, список использованных источников.

**Ключевые слова:** протоколлаж, коллаж, монтаж, центон, палимпсест, поток сознания, автоматическое письмо, тропизмы, алеаторика.

**Предмет** исследования – коллаж, его устойчивые структурные особенности, эволюция и родственные техники письма в литературе и искусстве XX века. **Объектом** исследования стали образцы коллажной техники в прозе У.С. Берроуза, произведениях авангардных художников и музыкантов.

**Методы исследования:** дескриптивно-аналитический с элементами системного анализа, культурно-исторический, элементы методов интертекстуального и биографического анализа.

**Целью** исследования является характеристика коллажа как особой техники письма и выявление его вариантов. **Задачи:** 1) определить степень изученности понятия «коллаж» в современном литературоведении; 2) обратиться к генезису коллажа; 3) проследить развитие техники коллажа в литературе и искусстве XX века; 4) выявить родственные коллажу техники письма; 5) определить объем понятия «коллаж» и дать ему четкую терминологическую дефиницию, отграничив от смежных понятий (монтаж, поток сознания, автоматическое письмо, тропизмы и др.); 6) обнаружить специфику функционирования техники коллажа в творчестве У.С. Берроуза.

**Выводы по разделам:** Коллаж – это способ организации текстового пространства при помощи соединения разнородных элементов. На протяжении веков техника коллажа существенно не изменилась, изменились функции коллажа: от статуса периферийного приема к универсальному принципу построения текста в постмодернизме. Нами выделены функции коллажа: 1) протоколлаж применялся неосознанно с целью овеществления метафор; 2) в авангарде коллаж является а) основным методом разрушения материального мира и организации нового пространства; б) орудием разрушения традиционного зрительного восприятия; в) технологией стирания пространственных границ; г) способом выражения субъективной точки зрения художника; д) методом отрицания логического мышления; е) выражением хаотичности как внешнего, так и внутреннего мира личности. Т.о., коллаж связан не только с идеей разрушения, но и с формированием нового восприятия. 3) В постмодернизме коллаж – отражение гибридно-цитатного мышления и главное средство формирования гипертекстуального культурного пространства. Объектом коллажа является не живая реальность, а текст. В модернизме коллаж был впервые осмыслен как особый технический прием и стал применяться осознанно. Модернизм углубляет и развивает коллаж, порождает родственные техники письма. Тотальное распространение коллажа в культуре XX в. обусловлено: 1) вниманием к особенностям человеческой психики и ее изменениям; 2) развитием технических средств; 3) ощущением «приговоренности к традиции», современный автор создает мозаичные тексты, новизна которых будет состоять в особенностях компоновки материала. Поток сознания, автоматическое письмо и тропизмы представляют собой развитие техники коллажа, его особые варианты. Они отображают «монтажное» и «коллажное»

ассоциативное мышление человека на уровне функционирования мозга.

Результаты исследования могут быть использованы при разработке учебных пособий по курсу теории литературы, в качестве материала лекций, спецкурсов и семинаров, посвященных авангардистскому искусству XX века.

## СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	4	
<u>1 ГЕНЕЗИС ПОНЯТИЯ «КОЛЛАЖ» в литературе и искусстве</u>	6	
<u>2 Коллаж и Родственные техники письма в литературе и искусстве XX века</u>		29
<u>2.1 «Поток сознания» как технический прием в искусстве и литературе</u>		29
<u>2.1.1 «Поток сознания» в психологии</u>	29	
<u>2.1.2 «Поток сознания» в лингвистике</u>	31	
<u>2.1.3 «Поток сознания в литературе</u>	32	
<u>2.1.4 «Поток сознания» в музыке</u>	36	
<u>2.1.5 «Поток сознания» в абстрактном искусстве</u>	36	
<u>2.2 Автоматическое письмо: развитие техники коллажа в принципе автоматизма</u>		38
<u>2.3 Тропизмы как вариант приема коллажирования</u>	43	
<u>3 Особенности функционирования коллажных методов в творчестве Уильяма Берроуза</u>		46
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	55	
<u>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</u>	58	

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данного исследования определяется, во-первых, отсутствием в российском и белорусском литературоведении специальных работ, посвященных коллажу в литературе. По существу, не выявлен объем рассматриваемого понятия, не дана его дефиниция. Поэтому в основу данного исследования были положены работы, в которых анализируются различные авангардистские тенденции в литературе и искусстве XX века; работы, посвященные творчеству отдельных художников. Во-вторых, в конце XX – начале XXI века проблема коллажного метода создания текста особенно актуальна в связи с возникновением компьютерного искусства — нового направления в современном искусстве, связанного с использованием возможностей компьютера.

Вместе с тем коллаж имеет древнюю историю. Еще в древнейших текстах времен античности можно обнаружить элементы коллажа, примененного еще неосознанно. Метод коллажа соответствует «коллажам» самой природы, например: два полюса магнита, физический феномен «частица-волна». В 1970-х гг. ученые обнаружили образное «монтажное» и «коллажное» ассоциативное мышление человека на уровне функционирования мозга.

На протяжении развития культуры коллаж затрагивал все больше и больше областей. Изначально художественная культура представляла собой единое синкретичное целое. Постепенно из этого целого выделились и сформировались отдельные виды искусства. Каждая новая эпоха рождала, с одной стороны, становление и выделение новых видов искусства, их трансформацию, углубление, расширение выразительных средств, языка искусства, а с другой — их слияние, взаимодействие и взаимовлияние элементов. В переходные эпохи – барокко, романтизма, модернизма – активизировался поиск новых средств выражения, новых путей развития искусства. Сопутствующее развитию культуры развитие техники также обогащало искусство, определенным образом воздействуя на его выразительные возможности. В настоящее время – в эпоху постмодерна – культура вновь вспоминает о своей синкретичности, создаются тексты на грани различных сфер искусства, науки и литературы. Современные литература и искусство активно прибегают к новым техническим средствам.

На каждой стадии развития культуры коллаж выполняют определенную

функцию. Изначально вся только возникшая культура представляла собой единое коллажное целое; в переходные эпохи, в том числе на рубеже XIX — XX вв., коллаж помогал выстраивать новую модель мира и выражать новое мироощущение; в наше время коллаж становится господствующим способом восприятия и отражения мира, приметой гибридно-цитатного – т.е. коллажного – мышления современного человека. Даже современные детские игрушки реализуют принцип коллажа, например, конструктор «Лего» или игрушки-трансформеры. В Интернете любой желающий может узнать, каким образом можно составить коллаж из подручных средств. Современная культура, как и культура древности, синтетична, и, следовательно, коллажна, только этот синтез гораздо более сложен. В настоящее время искусства оказывают влияние друг на друга, происходит визуализация вербальных и акустических искусств (литературы и музыки) и вербализация визуальных (живописи, кинематографа), в результате формируются новые средства выразительности. В целом в современной художественной культуре доминирующим становится элемент игры, и это характерно для всех видов искусства и, конечно, для литературы. Коллаж – это одно из многих проявлений игрового начала.

Целью данного исследования является характеристика коллажа как особой техники письма и выявление его вариантов. Для достижения поставленной цели в работе будут решены следующие задачи:

1. определить степень изученности понятия «коллаж» в современном литературоведении;
2. обратиться к генезису понятия «коллаж»;
3. проследить развитие техники коллажа в литературе и искусстве XX века;
4. выявить в литературе и искусстве родственные коллажу техники письма;
5. определить объем понятия «коллаж» и дать ему четкую терминологическую дефиницию, отграничив от смежных понятий (монтаж, поток сознания, автоматическое письмо, тропизмы и др.);
6. обнаружить специфику функционирования техники коллажа в творчестве У.С. Берроуза.

Научная литература по интересующей нас теме состоит из нескольких тематических блоков – это 1) научные статьи, по преимуществу справочного и энциклопедического характера, обеспечивающие теоретическую базу исследования; 2) работы, посвященные изучению отдельных явлений – кинематографического монтажа (С. Эйзенштейн), сюрреалистического

автоматического письма (А. Бретон, Л.Г. Андреев), тропизмов (Н. Саррот), потока сознания (У. Джемс, А.Ф. Лосев); 3) непосредственно произведения американского писателя У.С. Берроуза.

## 1 ГЕНЕЗИС ПОНЯТИЯ «КОЛЛАЖ» в литературе и искусстве

В современном литературоведении бытует ряд терминов, обозначающих подобные, родственные явления: коллаж, монтаж, поток сознания, тропизмы, автоматическое письмо, центон, бриколаж, палимпсест, шизоанализ и др. Каждый из этих терминов указывает на определенную текстовую реальность. На наш взгляд, все эти термины родственны, разница между ними не существенна, но все же она есть. Помимо этого существуют различные точки зрения на сам коллаж.

В различных словарях и энциклопедиях этот термин определяется по-разному. В толково-словообразовательном словаре русского языка (автор-составитель Т.Ф. Ефремова) дается такое определение слову 'коллаж': «1. Технический прием, при котором на холст или иную основу наклеиваются отличающиеся от них по цвету и фактуре материалы: обрывки газет, обоев, лоскутки ткани, щепки, осколки и т.п. (в изобразительном искусстве). 2. Произведение, выполненное в такой манере» [1]. В «Советском энциклопедическом словаре» 1987 г. издания коллаж – это «1. прием в изобразительном искусстве, заключающийся в наклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре; произведение, исполненное в этой технике. 2. В музыке XX века введение в сочинение отличающихся по стилистике фрагментов из произведений других композиторов» [2, с. 601]. В энциклопедии «Мэтры сюрреализма» французских авторов Алена и Одетт Вермо коллаж определяется так: «Коллаж – Композиция, исходные материалы которой могут принадлежать к разным художественным сферам (например, текст и фотография)» [3, с. 271]. Сходство этих определений в том, что коллаж – это прием, основанный на совмещении разных материалов. Различие – в сферах применения. В российских и советских словарях речь идет только о изобразительном искусстве и музыке, литература не принимается в расчет. В отличие от них во французской энциклопедии речь идет о тексте как таковом – это может быть и вербальный и визуальный текст. В художественной литературе коллаж – это способ создания текста, основанный на спонтанном и произвольном соединении друг с другом любых текстовых вырезок.

Несмотря на то, что термин «коллаж» впервые был введен в обиход только в начале XX века, сама техника случайного соединения друг с другом любых

гетерогенных элементов имеет длинную историю, уходящую в века. В результате возникла такая ситуация: явление существует давно, а термин появился недавно. В XX веке чаще всего коллаж используется как осознанный технический прием. Во многом эта практика распространилась благодаря влиянию европейского авангарда и кинематографа 1910-1920-х гг. До тех пор коллаж в искусстве и литературе использовался неосознанно. Мы предлагаем для разграничения классического коллажа как осознанного приема, и техники, схожей с коллажем, ввести термин «протоколлаж». Под протоколлажем мы будем понимать технику, основанную на *неосознанном* соединении друг с другом различных изображений, графических или вербально-текстовых элементов. Как правило, эта техника применялась в текстах различных эпох и направлений для овеществления метафор, призванных освободить зрителя или читателя от подавленных в нём эротических или невротических комплексов.

Впервые протоколлаж появляется в мифах и ритуалах, связанных с ними. Греческие Минотавр, кентавр, гарпия, египетские боги (Анубис, Гор, Сет) и другие монстры в разных национальных мифологиях представляли собой соединение каких либо частей тела человека (голова, торс, ноги) с животными. В результате данные существа наделялись сверхъестественной силой, так как в них сочетались различные свойства как звериной, так и человеческой природы. Монстры представляли собой некую переходную грань между миром людей и миром не людей. Вышеперечисленные и подобные им чудовища изображены как в виде вербальных описаний в мифах, так и визуальных.

Уже в древней литературе возникает такое явление, как центон – литературная шутка, которая построена по принципу коллажа. «Центон (от лат. cento – одежда или покрывало, сшитое из разнородных материалов) — род литературной игры, стихотворение, составленное из известных читателю стихов какого-либо одного или нескольких поэтов; строки должны быть подобраны таким образом, чтобы все “лоскутное” стихотворение было объединено каким-то общим смыслом или, по крайней мере, стройностью синтаксического построения, придающего ему вид законченного произведения» [4, с. 332]. Не случайно такую поэзию называют «лоскутной». К центонам обращались поэты различных литературных эпох, но наибольшее распространение он получил в постмодернизме. Центон постмодернизма выходит за пределы поэзии и распространяется в целом на художественный текст, так как отражает постмодернистское гибридно-цитатное мышление. В качестве примера центона



можно привести начало стихотворения-центона русского поэта-постмодерниста Тимура Кибирова «К вопросу о романтизме»:

**К вопросу о романтизме**

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием -- слушайте Революцию!

А. Блок

И скучно, и грустно... Свинцовая мерзость.  
 Бессмертная пошлость. Мещанство кругом.  
 С усами в капусте. Как черви слепые.  
 Давай отречемся! Давай разобьем  
 оковы! И свергнем могучей рукою!  
 Гори же, возмездья священный огонь!  
 На волю! На волю из душевной неволи!  
 На волю! На волю! Эван эвоэ!  
 Плесну я бензином! Гори-гори ясно!  
 С дороги! Филистер, буржуй и сатрап!  
 Довольны своей конституцией куцей?  
 Печные горшки вам дороже, скоты?  
 Так вот же вам, вот! И посыпались стекла [5].

Этот центон составлен из строк Лермонтова, Чехова, Горького, Маяковского, Бальмонта, революционных песен, Блока, Хлебникова, Каменского, Багрицкого и др.

В последующую эпоху Средневековья протоколлаж становится на службу религии. Наиболее ярким представителем средневекового протоколлажа является нидерландский художник Иероним Босх (ок. 1460 – 1516). Он переводил в иллюзорно-реальный план, казалось бы, непере译имые образы литературных описаний ада (например, «Видение Тундало», в котором описано путешествие в Ад и Рай), изображал пороки своей эпохи. Обличение священнослужителей, безумие человечества, изуродованного грехом и идущего прямой дорогой к адским мукам, повсеместная развращенность священников – вот основное содержание картин Босха. И всё это предстаёт перед глазами зрителя в виде химер и галлюцинаторных персонажей, выполненных в технике протоколлажа. В такой технике выполнены картины «Воз сена», «Сад земных наслаждений» и «Искушение святого Антония». С картин на зрителя смотрят земные соблазны и плотские искушения: человек с кроличьей головой, сидящая на толстой крысе и качающая младенца чудовищная ведьма (гибрид гнилого дерева и рептилии с мерзким длинным хвостом), игрок

на мандолине в чёрном плаще и с кабаньим рылом, дьявольский механизм, составленный из пары проткнутых стрелой исполинских ушей с длинным лезвием посередине – это лишь малая часть фигур, выполненных в технике коллажа. Но не дремлют и бесы, чаще всего изображаемые Босхом в виде полурыб-полулюдей. Они всегда веселы и деятельны: то вплетают человека в струны арфы, то протыкают людей множеством странных и ужасающих приспособлений. Слуги ада напоминают ряженных чертей, персонажей уличных представлений, которые, волоча грешников в «пекло», забавляют публику прыжками и гримасами. Соединение несоединимого у Босха глубоко символично. К тому же нет ничего случайного в том, какая именно часть с какой соединяется. Например, существо с головой совы и человеческим телом означает человека, идущего по пути ложных знаний, так как сова – это символ ереси, дьявольской мудрости.

Эпоха Возрождения уже в меньшей степени интересуется соединением несоединимого, что было связано с рациональностью эпохи, культом гармонии. В эпоху барокко протоколлаг вновь заявил о себе. Это были и литературные персонажи (вечно меняющееся существо Бальдандерас из романа Г.Я.К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»), и причудливые метафоры, основанные на принципе сходства (в целом эпоха барокко тяготела к причудливым образам). Вот примеры из различных стихотворений Луиса де Гонгоры: «<...> потому что лоб атласный / и молодая кожа щек, / как епископская ряса – / в складках вдоль и поперек» [6, с. 323]; «горе – дуб многоветвистый / с густолиственной вершиной...» [6, с. 331]; «Из хрусталя твоей, сеньора, длани» [6, с., 353]. Из романа «История жизни пройдох по имени Дон Паблос» Франсиско де Кеведо: «Это был похожий на стеклодувную трубку ученый муж...» [7, с. 25].

В последующие эпохи протоколлаг периодически возникает в живописи, графике с целью передачи того или иного авторского замысла, позволяя в одном образе соединить фантазмагорию и реальность. По такой модели создаётся и вербальный текст. Одним из литературных жанров, в котором мог проявить себя протоколлаг, стал роман, в частности романтический «чёрный» роман. Самым характерным и знаменитым примером романа-коллажа, на наш взгляд, является «чёрный» роман Брэма Стокера «Дракула», написанный в 1897 году. Произведение представляет собой смесь дневников героев, телеграмм, писем, газетных вырезок, которые дополняют друг друга, создавая более полную картину происшедших событий. Например, открывающий книгу дневник Джонотана Харкера – одного из главных героев – заканчивается на его неудачной попытке

бежать из замка графа Дракулы (глава 4). В конце восьмой главы становится известно, что побег все же удался, но узнаем об этом не от самого героя, а из отрывка, который называется «Письмо сестры Агаты, больница святого Иосифа и святой Марии, мисс Вильгельмине Мюррей» [8]. На таком принципе недомолвок, загадок, ответ на которые появляется лишь через некоторое время и от других персонажей, и построен весь роман.

Наиболее ярко коллаж проявил себя в начале XX века – в авангарде. В искусстве того времени формируется новое видение мира, перестраивается человеческое сознание, и эти процессы характеризуются поиском новых изобразительных средств, формальными экспериментами, которые должны были выразить оригинальное авторское мировоззрение. Характерная особенность авангарда – новаторская художественная практика как в области художественной формы, так и в области прагматики (т.е. активного воздействия на аудиторию – на воспринимающего субъекта). Коллаж направлен на разрушение привычных форм, на создание новой формулы мышления, новой реальности, что было задачей мировоззренческого характера.

Авангард возник в следующем контексте: открытия новой физики («теория относительности» Эйнштейна), технический прогресс, урбанизация жизни, войны и революции. Авангард как мироощущение противопоставляет гармонии человеческого мира, его рациональным соответствиям и самодостаточной цельности. Социальная база авангарда – протест, вражда с современной цивилизацией. Отрицая привычный порядок мира, практик авангарда преодолевает устойчивые формы в культуре через революционное действие, связанное с начинанием. В основе авангардистских произведений лежит игра с классической культурой в сочетании с идеей разрушения, причем к разрушению часто призывали самые образованные создатели авангарда, выпускники университетов и престижных колледжей. Язык авангарда – «перворечь», которая как бы заново и как бы из «ничего» создается по архетипическим схемам для будущих чистых жанров и гармонических стилей.

Суть авангарда – начало, начинание, первая страница, авангард – это всегда новое мировоззрение. Поэтому авангардисты уделяли столь большое внимание проблеме конструирования пространства. Наиболее яркие и оригинальные решения этой проблемы предложили представители кубизма, дадаизма, а позже – поп-арта.

Коллаж в изобразительном искусстве, по мнению Гастона Диля, биографа П. Пикассо и искусствоведа, был создан Пикассо в 1912 году, в картине «Натюрморт с плетеным стулом». Произошло это, скорее всего, под влиянием Жоржа Брака

– одного из основателей кубизма. Кубисты создают так называемые «бумажные коллажи», т.е. коллажи на бумаге и из бумаги разной фактуры. Так, Пикассо использует в своих работах песок, кусочки газетной бумаги, обоев, плакатов или материи, визитные карточки, ленты, проволоку. В «Натюрморте на столе» Брака используются обрывки газет, буквы вывесок, табличные обертки, меню, этикетки и др. Таким образом, для коллажа годилось все. Коллаж в искусстве того времени был новым, необычным решением проблем изображения окружающей действительности и внутреннего мира человека. Коллажем увлеклись не только кубисты, но и итальянские футуристы, а также дадаисты, сюрреалисты и многие другие художники-модернисты.

При создании коллажа первичный объект порывает со своим обычным, привычным для него фоном; составляющие его части в известном смысле освобождаются от него, переносятся в другой контекст (фон). В результате подобного переноса объект завязывает с другими элементами совершенно новые отношения, ускользающие от принципа «объективной», т.е. привычной реальности. Например, по такой модели коллажа созданы реди-мейды французского художника-авангардиста Марселя Дюшана. Реди-мейд (англ. «ready made» – готовое изделие) – это «способ, состоящий в выборе бытового предмета и снабжении его названием и подписью» [3; с. 276]. Иначе говоря, объектами для реди-мейда были обычные предметы массового производства, произвольно, случайно скомпонованные. В реди-мейд может превратиться все, что угодно – предметы, фразы, даже собственное имя автора. Классическим образцом реди-мейда стал «Фонтан» (1917) М. Дюшана. Этот «фонтан» представляет собой поставленный вертикально писсуар. Подпись – «G.L. Mutt» (Матт) – указывает на фамилию владельца магазина сантехники, где был куплен этот писсуар. Скандальный экспонат был послан на выставку скульптур в Нью-Йорке как произведение некоего (на самом деле несуществующего) художника Ричарда Матта и был отклонен устроителями выставки. Известно, что Дюшан принципиально не писал никаких манифестов и не давал интервью. Достоверно Дюшану принадлежит только один программный текст: открытое письмо к американской общественности, посвященное «Фонтану» – «Дело Ричарда Матта» (1917): «Говорили, что любой художник, заплативший шесть долларов, будет показан на выставке. М-р Ричард Матт прислал на выставку фонтан. Без всякого обсуждения этот предмет исчез и никогда не был показан. Какие были причины для того, чтобы отклонить фонтан м-ра Матта? 1. Некоторые говорят, что этот

предмет был аморален и вульгарен. 2. Другие считают, что налицо плагиат – просто сантехническое устройство. Вообще это нелепость: аморального ничего нет в фонтане м-ра Матта, то есть не более чем в ванне для купания. Тут такая вещь, которую мы можем увидеть каждый день в витрине магазина сантехники. Своими ли руками м-р Матт изготовил этот фонтан или нет, значения не имеет. Он ВЫБРАЛ его. Он взял обычный обиходный предмет, и поставил его на такое место, где его обычный смысл исчез за новым обозначением и возникла новая точка зрения – возникла новая идея этого предмета. Что касается сантехники, то это вообще чушь. Единственное, что придумала Америка в области искусства, так это ее сантехника и ее мосты».

Макс Фрай указывает, что в основе реди-мейда лежит идея, согласно которой произведение искусства создается путем перемещения объекта из профанной в сакральную среду. Под сакральной средой подразумевается «храм искусства» (музей, выставочный зал), под профанной – весь остальной мир. Выставляя писсуар, Дюшан переместил его из профанной среды (магазина, откуда писсуар должен был рано или поздно попасть в уборную и быть использованным по назначению) в сакральную среду выставочного пространства, где предмет тут же утратил свою утилитарность и стал произведением искусства – одним из самых знаменитых в мире произведений искусства [9]. Таким образом, при помощи коллажа художник пытался примирить реальность, к которой принадлежат настоящие вещи, и реальность картины, т.е. сакральное и профанное.

При помощи коллажа авангардист пытается перестроить мышление человека. Коллаж оказывает влияние на личностное восприятие предмета, демонстрирует изменчивость, казалось бы, неизменных вещей, создает новые образы и показывает предмет с новой, неожиданной стороны. К примеру, в произведении Пикассо «Гитара» гитара сделана из мешковины с дыркой, прибитой гвоздями к листу картона и граница между живописным пространством и пространством восприятия глаза четко не обозначается. В результате коллажирования самых разнородных предметов возникает цельная картина – своеобразный синтез, который дает сильный художественный эффект. Автор выступает и как мыслитель, и как философ, и как конструктор своего мира в картине. Художник властвует над вещью, манипулирует ею, создает другую, оторванную от обыденной реальности систему.

С техникой коллажа связаны не только ready-made Марселя Дюшана, но и «вещи» дадаистов и сюрреалистов, т.е. выставленные в качестве экспонатов

бытовые вещи. Также дадаисты создавали своеобразные коллажи, соединяя в едином акте, жесте (в дадаистском «суаре») живопись – музыку – декламацию стихов. Позже к этой триаде добавляется танец; сами дадаисты признавали здесь влияние синтетической концепции «комплексного произведения» Василия Кандинского.

Дадаисты считали, что в кубисты в коллаже стремились усилить выразительность и чувство реальности форм, и в этом проявился их «эстетизм» и «формализм». В дадаистском коллаже главным было ощущение анархии, хаоса, их коллажи были иррациональными, непонятными, они были художественными провокациями, рассчитанными на определенную эмоциональную реакцию зрителя – шок, отвращение, агрессия, удивление, как впрочем, и улыбку. Коллажи дадаистов связаны с полным разрушением обыденного восприятия, они должны были вызывать взрыв в человеческом мировоззрении. Традиционная образность разрушалась ради «великого ничто». По сравнению с кубистами, дадаисты разрушали не столько окружающую действительность, сколько душу человека. При этом они боролись с культурными стереотипами. Еще одна цель дадаистского коллажа – достижение двойственного видения, создание оптических иллюзий, так называемых «обманок». Так, в коллаже «Китайский соловей» сюрреалиста Максимилиана Эрнсту скрепки, фотографии рук, вырезки из открыток, ткани в результате особо настроенного (расстроенного) взгляда, оптической иллюзии превращаются в соловья. В 1916 году этот немецкий художник, писатель, скульптор примкнул к движению Дада и называл себя Дадамакс Эрнст. Придуманный им коллаж значительно отличался по форме от «бумажных коллажей» художников-кубистов и футуристов. У кубистов и футуристов коллаж был рационален и реалистичен (точнее – создавал эффект объективной реальности), тогда как у Эрнста «коллаж становится средством поэтическим» [10, с.210].

Свойствами коллажа являются универсальность, вседоступность, техническая простота, полная самореализация автора, который конструирует новый мир по своему усмотрению. Коллаж всегда индивидуален, и создан автором (авторами), имеющим свой оригинальный взгляд на вещи. Многочисленность трактовок, двусмысленность, скандальность характерны для авангардистского коллажа, который затрагивал и вопросы переосмысления традиционных человеческих ценностей, и изменчивость мировоззрения, и отражение невидимой хаотичности и беспорядка мира.

В начале XX века коллаж использовался не только в живописи, но и в литературе, музыке, кинематографе (кинематографический монтаж). Очень скоро коллаж перерастает рамки живописного технического приема и становится универсальным средством изображения модернистского искусства.

Коллаж использовал в своем знаменитом сборнике «Алкоголи» (1913) французский поэт Гийом Аполлинер (наст. имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий). В других книгах Аполлинер также обращается к приему коллажа. Например, входящее в сборник «Каллиграммы» (1918) стихотворение «Понедельник улица Кристины» представляет собой текст, записанный в кафе как обрывки только что услышанных и не связанных между собой мимолетных фраз:

Зажжены три газовых фонаря  
 У хозяйки туберкулез  
 Кончишь с делами перекинемся в кости  
 И вот дирижер который с ангиной  
 Приедешь в Тунис научу как курить гашиш

Вроде так

Стопка блюдец цветы календарь  
 Бом бум бам  
 Эта гримза требует триста франков  
 Я бы лучше зарезался чем отдавать [11]

Швейцарский поэт, лидер дадаизма Тристан Тцара, создавая свои «поэмы», разрезал на части куски газетных статей, которые затем перемешивал и склеивал в произвольном порядке. В стихотворении «Как самому сделать дадаистическое стихотворение» Тцара советует любому начинающему поэту прибегать к приему коллажа: «Возьмите газету / Возьмите ножницы / Выберите в этой газете статью, длина которой равна предполагаемой длине / вашего стихотворения. / Вырежьте эту статью / Затем вырежьте осторожно каждое из слов, составляющих статью, и положите / это в мешок. / Встряхните аккуратно / Затем расположите вырезки одну за другой в том порядке, в котором они / выходили из мешка. / Перепишите осознанно. / Стихотворение, которое вы собрали. / И вы уже теперь “беспредельно оригинальный писатель с восхитительным / восприятием, еще непонятый толпой”» [12].

Сюрреалисты с восторгом приняли коллаж, т.к. он лишал каждый объект его обиходного, привычного смысла и создавал эффект новой реальности. В качестве иллюстрации можно привести отрывок из «Поэмы» Андре Бретона – лидера французского сюрреализма:

Взрыв смеха  
 Сапфира на острове Цейлон  
 Самые прекрасные пятна  
 имеют повлекший свет  
 под замками  
 в изолированной ферме  
 Со дня на день  
 ухудшается  
 приятное  
 Проезжая дорога  
 ведёт нас на край неизведанного кафе ... [13, с. 68-69].

Каждая строка этой «Поэмы» является вырезанным из газеты названием статьи или частью этого названия.

Сюрреалистические диалоги также создавались по принципу коллажа. Например, вот так начинается пьеса «Как вам угодно» (1919), написанная Андре Бретоном и Филиппом Супо:

«ПОЛЬ: Я люблю тебя.

*Долгий поцелуй.*

ВАЛЕНТИН: Молочное облако в чашке чая.

*Молчание.*

ПОЛЬ: Зачем тебе, чтобы я выбирал между тем, как приблизившись, в тропики, и - когда ты открываешь глаза - еще дальше удаляющиеся зори, которые слепят меня? Белый фосфор на губах других женщин пока еще возвращал мне любовь, невозможную. Еще не надеясь найти тебя, я слушал дождь, поток волос падал на стекло моей лени, а вдали было заметно только механическое клокотание воздуха. Признаюсь, что долгое время я поддавался тому заблуждению, что в обманчивой ссоре неразлучной пары: уличный фонарь и ручей. <...>

ВАЛЕНТИН: Я знаю. Ты любишь искры каштанами, рождающиеся в моих волосах.

ПОЛЬ: Ты услышала, как он вернулся?

ВАЛЕНТИН: Мораль текущего дня; а думают о текущей воде.



ПОЛЬ: Есть очарование в этой текучей песне: дети читают по складам катехизис. Но по нужде - о чем вы говорите?

ВАЛЕНТИН: Ангельское терпение. У меня терпение ангела. Он снимет виллу, пристанище на это время года. Много плюща. Как и другие мужчины, он по очереди пленник своей усталости и своей радости. Тебе нравится мое платье?

ПОЛЬ: Коробка рук в синем плюше.

ВАЛЕНТИН: Любовь.

ПОЛЬ: Плоть или жемчуга. Водолаз в волнах хрустала. Все, что держится на нити» [14, с. 84-85].

Коллажный принцип лежит и в основе сюрреалистических игр. Для сюрреалистов игра – это жизненная позиция и средство познания сущности бытия. Это были языковая игра (ирония), игра со словами и в слова, игра воображения, игра как образ жизни (в том числе как противопоставление труду). Игра – это свобода, потому что всякая игра есть, прежде всего, свободная деятельность, она отвлечена от материальных интересов и связана с принципом удовольствия. По Бретону, игра – это единственный способ продуцировать магическое начало. Известны следующие сюрреалистические игры: игра в «дефиниции» (партнер отвечает, не зная вопроса), игра в «условные предложения» (тот же принцип, но предложения начинаются с «если» или «когда»), играли также в «правду», «портрет по аналогии», «взаимное декорирование», «ночной песок» и др. [3, с. 270]. Одна из самых известных словесных сюрреалистических игр называлась «Изысканный труп». Участники этой игры подписывали к невидимым ими существительным-подлежащим глаголы-сказуемые с подчинёнными им словами. Сюрреалисты объявили эту игру произведением искусства, т.к. она совпадала с их представлением о спонтанности творческого процесса, его непредсказуемости. Тот же приём использовался и в других играх — например, при составлении связных диалогов, в которых отвечающий не знает задаваемого ему вопроса. В результате получаются такие определения: «Что такое самоубийство? — Много оглушающих звонков; Что такое радость жизни? — Это шарик в руках школьника; Что такое живопись? — Это маленький белый дым». Эти диалоги подобны тем, что сюрреалисты сочиняли для героев своих пьес. Их нельзя назвать абсолютно бессмысленными, наоборот, неожиданное столкновение фраз (что и есть коллаж) заставляет читателя искать в них скрытый смысл. В случае игры, как и в случае коллажа в результате создается алогичный текст с эффектом неожиданности, удивления – и это одна из задач сюрреалистов.

В начале XX века в кинематографе возникает и разрабатывается понятие «монтаж» (фр. montage — «сборка», «подбор»), при помощи которого обозначают соединение — в наиболее эффектной последовательности — отдельных заснятых моментов («кадров»). Впервые к этому понятию обратился Сергей Эйзенштейн в своих фильмах 20-х гг. (напр., в «Стачках», «Броненосце “Потемкин”»), а итоги собственных поисков обобщил в статьях 30-х гг.: «Монтаж», «монтаж аттракционов», «Вертикальный монтаж». Эйзенштейн считал, что кинематограф — это прежде всего монтаж. «Почему мы вообще монтируем? Даже самые ярые противники монтажа согласятся: не только потому, что мы не располагаем пленкой бесконечной длины и, будучи обречены на конечную длину пленки, вынуждены от времени до времени склеивать один ее кусок с другим. “Леваки” от монтажа подглядели в монтаже другую крайность. Играя с кусками пленки, они обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что *два каких-либо куска поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.* Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов. <...> Нет противоречия между методом, которым пишет поэт, методом, которым действует воплощающий его актер *внутри себя*, методом, которым тот же актер совершает поступки *внутри кадра*, и тем методом, которым его действия, его поступки, как и действия его окружения и среды (и вообще весь материал кинокартины) сверкают, искрятся и переливаются в руках режиссера через средства монтажного изложения и построения фильма в целом. Ибо в равной мере в основе всех их лежат те же живительные человеческие черты и предпосылки, которые присущи каждому человеку, равно как и каждому человеческому и жизненному искусству. Какими, казалось бы, полярными кругами каждая из этих областей ни двигалась, они не могли и все могут не встретиться в конечном родстве и единстве метода такими, какими мы ощущаем их сейчас. Эти положения с новой силой ставят перед нами вопрос о том, что мастера киноискусства наравне с изучением драматургически-литературного письма и актерского мастерства должны овладеть и всеми тонкостями культурного монтажного письма» [15, с. 62-63, 95]. В своем рассуждении С. Эйзенштейн убеждает в том, что монтаж естествен для искусства, в том числе и кинематографа, т.к. наиболее точно отражает внутренний мир

человека. В своих экспериментах Эйзенштейн опирается на открытия литературы. Так, например, он обнаруживает монтаж у Пушкина и Диккенса. В статье «Ошибка Георга Мелье» Эйзенштейн сводит монтаж к случайной остановке камеры, к временному интервалу, вдруг обнаруживающему различие внутри континуальности [16]. Монтаж в целом построен на интервалах, промежутках. М. Ямпольский пишет: «Монтаж и есть, конечно, не что иное, как частный случай проявления смысловой потенции интервала, с удивительной последовательностью обнаруживающего себя в нашем столетии буквально повсюду. Это и интервал фонологических оппозиций, и интервал в бинарных оппозициях мифологических структур у Леви-Строса, и зияние-хиазма у Хайдеггера, и повторение и различие у Делеза и Деррида, и многое-многое другое [16].

Впоследствии термин монтаж стал применяться не только по отношению к кино, но и по отношению к произведениям других видов искусства и литературе. Судьба у терминов «коллаж» и «монтаж» одинаковая – один стал впервые употребляться по отношению к изобразительному искусству, другой – кинематографу, а в настоящее время они распространились во всей современной культуре. Этому способствовало активное взаимодействие различных сфер культуры в XX веке: литературы, искусства, музыки, кинематографа, техники, театра и др. В результате границы искусств размылись и, следовательно, нарушилась и так иллюзорная граница между терминами «коллаж» и «монтаж», термины «перемешались», и возникла проблема их соотношения – разделения или слияния. Возникло даже понятие коллаж / монтаж.

И коллаж, и монтаж – это такие средства воспроизводства реальности, которые нарушают традиционные миметические связи объекта изображения с самим изображением (т.е. это связи, нарушающие классический принцип мимесиса – подражания объективной реальности). Авангардистский коллаж все же остается репрезентативным, но при этом полностью порывает с иллюзионизмом типа традиционного реализма [17, с. 306]. Коллаж и монтаж отличаются друг от друга тем, что коллаж — это разрез, а монтаж — «инвагинация» (вплетение примера). Это значит, что коллаж сначала расчленяет реальность (объективную или художественную), а затем соединяет, складывает полученные элементы и на этом основании интегрирует новую реальность. При создании коллажа границы между разнородными предметами размываются (напр., человек с кабаньей головой на картине Босха). В случае монтажа нет изначальной разрезки цельной реальности. Монтаж соединяет отдельные разнородные элементов, но границы

между элементами не размыты, элементы не входят один в другой (например, сначала небо над Аустерлицем, а затем раненый князь Андрей в романе Л. Толстого и фильме С. Бондарчука). Коллаж можно сравнить со «сложением», а монтаж – с «вычитанием» на том основании, что коллаж соединяет все элементы, приплюсовывая один элемент к другому, а монтаж – соединяет избранные элементы, лишние элементы как бы вычитаются. В результате коллажа / монтажа текст выступает как своего рода палимпсест, включающий наложенные друг на друга изображения. Коллаж / монтаж – это не только механические средства воспроизводства реальности, но и...

При помощи коллажа / монтажа в современном искусстве проявляются связи между различными феноменами бытия или парадоксально, алогично сопоставляются не связанные друг с другом реалии (как, например, у Лотреамона в «Песнях Мальдорора» соединяются зонтик и швейная машинка). Тем самым автор побуждает читателя, зрителя к новому осмыслению знакомых вещей, что связано с качественным переходом восприятия. Давно известный литературе прием оксюморонного соединения одного с другим (по типу «живого трупа») в XX распространился на разные виды искусства, но наиболее полно проявил себя в визуальных искусствах. Принцип коллажа так широко распространился потому, что отвечает как современным представлениям о полифонии сознаний множества людей, так и представлению о человеческой личности. Личность теперь не воспринимается как нечто монолитное, она представляет собой множественность психологических обликов, при этом сами свойства психики парадоксальным образом сочетаются (сознание – бессознательное). Современный человек обладает невероятными возможностями – он может оперативно получать самую разнообразную информацию при помощи сети Интернет, телевидения, кино, средств массовой информации; он может, путешествуя по разным странам мира, пересекать пространство с большой скоростью. Все эти разнородные впечатления формируют личное мировосприятие человека, и составляют своеобразный коллаж из цитат, собственных мыслей, визуальных, вербальных, акустических впечатлений безотносительно к какой-либо национальной, территориальной принадлежности. Возникло даже понятие гибридно-цитатного мышления, которое употребляется исследователями для характеристики постмодернизма.

В литературоведении термин «монтаж» употребляется для обозначения сборников, антологий, хрестоматий и т.п. текстов. Например, в хрестоматии соединяются избранные произведения, характеризующие какую-либо эпоху,

направление, страну и т.д. Вместе взятые эти произведения дают целостную картину. Советский литературовед П.Н. Берков в «Литературной энциклопедии» 1934 г. издания определяет монтаж как «сборник хрестоматийного типа, тематически объединенный одним стержнем. <...> Монтировать может весьма разнообразный и часто разнородный материал: мемуары, официальные документы, автобиографические записи, произведения самих писателей, отзывы критиков, отрывки из исследований и пр. Иногда литературный монтаж осложняется аппаратом примечаний, вводных и заключительных статей, хронологической канвой, вспомогательными ключами и т. п.» [18, с. 447]. Коллаж по преимуществу применялся в искусстве модернизма, возможно, поэтому советское литературоведение относилось к коллажу / монтажу скептически. Созданные при помощи таких технических средств произведения искусства воспринимались как излишне формальные, фактографичные, субъективные и деидеологизированные, что было недопустимо для советской литературы. В качестве характерных примеров монтажных сборников можно привести постмодернистские энциклопедии и словари аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса («Книга вымышленных существ», «Книга небес и ада», написанная совместно с Биой Касаресом). Эти книги представляют собой коллаж из цитат и псевдоцитат, объединенных одной темой. В «Книге вымышленных существ» – это составные мифические существа-монстры, которые в свою очередь демонстрируют коллаж. В «Книге небес и ада» – это представления различных народов и эпох об аде и рае (Блаженный Августин, Достоевский, Кафка, Марк Твен, Джон Мильтон, Платон, персидский поэт-мистик Аттар, Конфуций, Гейне, Стивенсон и мн. др.).

В 1930-40-е гг. к литературному коллажу обращаются все реже и реже. Этому способствовал целый ряд факторов: спад европейского авангарда, напряженная атмосфера предвоенной ситуации, а затем и сама война, а в Советском Союзе помимо этого установление тоталитарного режима, не благоприятствовавшего экспериментам. Новое рождение коллаж получил в 50-е гг. – в эпоху неоавангарда – благодаря американскому журналисту, художнику, писателю Брайону Гайсину и Уильяму Сьюарду Берроузу – «патриарху» битничества.

Б. Гайсин называл коллаж cut-up (от англ. cut – резать, вырезать, up – вверх), что соответствует русским словам «врезка», «разрезка» и лексически точно отражает суть коллажа. Б. Гайсин утверждал, что литература отстаёт от живописи на пятьдесят лет, и предложил «перенести технику художников в

письмо». Он советовал У. Берроузу: «режь страницы любых книг, режь газетные полосы... вдоль, например, и перетасуй колонки текста. Сложи их вместе наугад и прочитай новое полученное послание... Бери свои собственные слова или «очень личные слова» любого из живущих или мёртвых. Ты вскоре поймёшь, что слова не принадлежат никому. У слов своя собственная жизненная сила и ты или кто-то другой способны заставить их потоком низвергнуться в действие... Разрежь страницу, которую ты сейчас читаешь и посмотри, что случится. Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» [Цит. по: 19, с.9-10]. В качестве примера приведем маленький рассказ У.С. Берроуза «Мои ноги сеньор», выполненный в технике коллажа:

«мансарда окно мои коньки на стене

Святой отец видит ванную бледно-жёлтые деревянные панели

унитаз молодые ноги блестящие чёрные волоски

“Это мои ноги сеньор”

Блеск культей омывает его лиловый горизонт

чувствуя стон мальчика и что он означает

лицо уличного парня на операционном столе

я был тенью надраенных вечеров и чужих окон

я был грязью и воем пропущенных времён в отражающих небесах

каплями грязной воды под его лиловым горизонтом окна

каракулями намаранными каким-то мальчишкой потерявшимся холодными

мраморными шариками в комнате

дряхлый операционный стол...его лицо...

кожа мальчика переходит на что-то ещё

“БОЖЕ ЧТО ТАМ ВНУТРИ?” – вопит он.

кожа и кости поднимают торнадо

“ЭТО БОЛЬНО”

Я был грязью и стоном блестящих чёрных волосков потерянных ног серебристой бумажкой на ветру отрывистыми звуками далёкого города» [20, с.208-209].

В начале 60-х г.г. Берроуз, не без помощи Б. Гайсина, стал внедрять технику разрезки не только в художественные тексты, но в видео- и аудиозаписи. Этот метод, считал Берроуз, можно было использовать «как оружие дальнего действия для создания помех и полной отмены ассоциативных линий, проложенных средствами массовой информации» [21, с. 267].

В постмодернизме коллаж заявил о себе как о главном литературном приёме.

Как известно, одной из важнейших отличительных черт постмодернизма является гипертекстуальность, т.е. представление о том, что все есть текст – единый текст без границ. Такое восприятие реальности делает любое постмодернистское произведение интертекстом, при этом авторский текст пародийно соотносится с «чужими» текстами как из «высокой», так и массовой культуры. Цитаты в постмодернистском тексте воспринимаются как осколки культуры. В результате возникают своеобразные цитаты-коллажи. Существует множество определений интертекста. В. Руднев называет интертекст коллажем цитат – скрытых и явных [22]. Например, роман Владимира Сорокина «Роман» построен как коллаж цитат из произведений русской литературы XIX в. и расхожих представлений о жизни дворянина конца XIX в. в деревне. В целом для всего XX века было характерно создание «мозаичных» полифоничных коллажных текстов, но в постмодернизме цитата-коллаж становится тотальным способом построения текста.

Основным понятием постмодернистской концепции интертекстуальности становится палимпсест (от греч. *palin* — опять и *psestos* — соскобленный), который имеет чрезвычайно древнюю историю. В древности и раннем средневековье палимпсест – это рукопись на пергаменте или папирусе, написанная поверх смытого или соскобленного текста. Палимпсесты появились как результат экономии дорогого писчего материала, что приводило к его неоднократному использованию. Экономия приводила к тому, что старый текст проглядывал сквозь новый, так непредумышленно возникал коллаж. Одним из древнейших палимпсестом является «Ефремовы кодекс» V века. В постмодернизме палимпсест был переосмыслен и понимается как текст, который «пишется поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику. Письмо принципиально невозможно вне наслаивающихся интертекстуальных семантик, — понятие “чистого листа” теряет свой смысл. Реально носитель культуры всегда “имеет дело с неразборчивыми, полустертыми, много раз переписанными пергаментами” (Фуко)» [23, с. 332-333].

Стилевая особенность постмодернизма порождена соединением несоединимого, что является результатом разрушения структуры, отсутствия границ. Разрушение структуры отражает техника бриколажа – «комбинирования на плюралистической основе разнородных гетерогенных элементов» [24, с. 54]. Бриколаж происходит от французского глагола *bricoler*, который применяется по отношению к игре в мяч, к бильярду, к охоте и верховой езде для того,

чтобы вызвать представление о неожиданном движении: отскакивающего мяча, лошади, сходящей с прямой линии, чтобы обойти препятствие [25]. Термин первоначально «бриколаж» применялся в мифокритике (К. Леви-Брюль, К. Леви-Строс, Р. Барт). Так, для романов XX века характерен мифологический бриколаж, когда произведение строится как коллаж цитат и реминисценций из других произведений. Это могут быть как архаическая, классическая, так и бытовая мифология [21, с. 328]. Выраженный коллажный характер бриколаж приобретает в постмодернизме. М.А. Можейко определяет бриколаж как способ «моделирования конструкций из элементов, относящихся к принципиально разнородным сферам предметности» и далее в культуре «конституируется как наложение друг на друга в едином смысловом пространстве альтернативных культурных кодов или смыслов», позже – «соединение искусства с не-искусством» [26, с. 369]. В постмодернизме коллаж (бриколаж) отражает принципиально плюралистичную, разорванную, ризоматичную, фрагментированную, хаотичную модель мира (постмодернизм как «хаос»). Именно поэтому в постмодернизме коллаж является универсальным способом организации мира и текста в самых разных сферах культуры.

Так как гипертекстуальность основана на пародийном соотношении создаваемого текста с другими текстами, которые включены в создаваемый текст в виде цитат (чаще всего скрытых), то техника коллажа (бриколажа) позволяет работать с многочисленными источниками, и превращает создаваемый текст в гибридное образование. В качестве примера бриколажа можно привести отрывок из поэмы «Москва – Петушки» (1969) Вен. Ерофеева. Благодаря принципу бриколажа наиболее чётко передаётся авторский замысел пародирования и абсурдизации советской власти: «От третьего рейха, четвёртого позвонка, пятой республики и семнадцатого съезда – можешь шагнуть вместе со мной, в мир вожделенного всеми иудеями пятого царства, седьмого неба и второго пришествия? <...> То будет день, “избраннейший из дней”. В тот день истомившийся Симеон скажет, наконец: “Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка...”. И скажет архангел Гавриил: “Богородица Дева радуйся, благословенна ты между жёнами”. И доктор Фауст проговорит: “Вот – мгновенье! Продлись и постой”. И все, чьё имя вписано в книгу жизни, запоют: “Исайя, ликуй!”, и Диоген погасит свой фонарь. И будет добро и красота, и всё будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет...» [27, с. 103, 104]. Как видно, гибридное цитирование – это соединение несоединимого, т. е. соединение взаимоотрицающих по своему смысловому наполнению цитат.



Цель такого цитирования – деканонизация и демифологизация устойчивых кодов культуры. Совмещение несовместимого в литературе постмодернизма чаще всего дает комический эффект.

Постмодернистский коллаж отличается от модернистского коллажа и тем более от протоколлажа тем, что перестает быть только техникой письма, частным элементом поэтики и становится стилем мышления.

И.П. Ильин указывает на то, что присущая постмодернизму дискретность и эклектичность отражается и на уровне формы произведения. В своем рассуждении Ильин опирается на работу голландского критика Тео Д'ана «Постмодернизм в американской литературе и искусстве» (1986). В дискретности и эклектичности заключается коренное отличие в применении техники коллажа в модернизме и постмодернизме: «Модернистский коллаж хотя и составлен из изначально несопоставимых образов, тем не менее всегда объединен в некоторое целое всеохватывающим единообразием техники: он нарисован в одном и том же стиле одним и тем же материалом (маслом) и аранжирован как хорошо уравновешенная и продуманная композиция. Модернистский коллаж передает зрителю ощущение симультанности: он как бы видит одну и ту же вещь одновременно с разных точек зрения. В постмодернистском коллаже, напротив, различные фрагменты предметов, собранные на полотне, остаются неизменными, нетрансформированными в единое целое. Каждый из них <...> сохраняет свою обособленность, что с особой отчетливостью проявилось в литературном коллаже постмодернизма» [28, с. 221]. В качестве примера постмодернистского коллажа Ильин приводит роман американского писателя Реймонда Федермана «На Ваше усмотрение» (1976), который представляет собой стопу непронумерованных и несброшюрованных страниц. Текст на некоторых страницах романа пересечен крестом, образованным из фамилии французского философа Деррида. Эпиграф к роману звучит так: «Все персонажи и места действия в этой книге реальны: они сделаны из слов». Читатель такого романа выступает в роли соавтора, так как может по своему усмотрению буквально заново и каждый раз по-другому сложить и прочитать роман. Причем сам роман в свою очередь представляет собой ироническую полемику с современными постмодернистскими концепциями. Возможно, не такими радикальными, но все же коллажами являются многие «нелинейные» постмодернистские романы. Например, романы сербского писателя Милорада Павича (роман-словарь «Хазарский словарь», состоящий из трех пересекающихся книг, в идеале, по мысли автора, расположенных в

виртуальном Интернет-пространстве; роман-пособие по гаданию на картах Таро «Внутренняя сторона ветра», роман-кроссворд «Пейзаж, нарисованный чаем»), роман-примечания австрийского писателя Петера Корнеля «Пути к раю», представляющий собой только одни примечания к потерянному тексту и, следовательно, являющийся коллажем из цитат и псевдоцитат. Наиболее показательным в этом плане творчеством аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса. Сам Борхес и в его рассказах персонажи-«сочинители» не столько создают заново тексты, сколько монтируют их из фрагментов старых, уже написанных, готовых текстов. Здесь важна не новизна материала, а его расположение, которое и является новым. Мир Борхеса состоит скорее из текстов, чем из объектов и событий – точная модель этого мира текстов дана в его новелле «Вавилонская библиотека». Для Борхеса существует только то, что уже превратилось в тексты. Именно из готовых текстов в принципе создаются его произведения, поэтому творчество Борхеса даже называют «третичной моделирующей системой». Если же нет реально существующего нужного текста, то Борхес сам создает его и затем этот «фиктивный» текст выдает за уже существующий. Борхес видит любую вещь одновременно с разных сторон, учитывая всевозможные взгляды и толкования, он подчеркивает обманчивость мира, сложность всех его явлений.

Многие постмодернистские произведения отличаются сознательной установкой на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений в пределах одного текста. При этом иронический модус постмодернистского пастиша в первую очередь определяется негативным пафосом, направленным против иллюзионизма масс-медиа и массовой культуры [28, с.223]. Пародийно-ироническая направленность постмодернистского текста-коллажа отражена в понятии «пастиш» (от итал. *pasticco* – опера, составленная из кусков других опер; поппурри). Пастиш – это Пастиш – это основной модус постмодернистского искусства. Под пастишем понимают пародийно-ироническое использование различных художественных кодов (манер, стилей), подвергаемых деконструкции и соединяемых как равноправные. Благодаря этому происходит не замена «позитива» «негативом», а рассеивание «твердых» смыслов, преодолевается однозначность [24, с.54]. От классической пародии пастиш отличается тем, что постмодернисту нечего пародировать, так как для него не существует какого-либо серьезного, «святого» объекта, который можно было бы подвергнуть осмеянию. Писатель-постмодернист иронизирует над всей культурой и вместе с тем не мыслит своей жизни вне цитат.

Не обошёл коллаж и такую сферу искусства, как музыка. В начале XX века создавались новые оригинальные системы и принципы композиции музыки. В первой половине XX века возникли электромузыкальные инструменты – электророяли, электроорганы, терменвокс, эмпиритон, траутониум. Позже композиторы и музыканты стали использовать магнитофоны. После второй мировой войны появились звуковые синтезаторы и электрогитары. Американский композитор-авангардист Джон Кейдж, автор знаменитой композиции «4'33», склеивал магнитофонные ленты, а позднее использовал случайные числа при создании музыки на компьютере. В 1948 г. инженер-акустик Пьер Шеффер организовал при Французском Радио первую группу электромузыкальных исследований, положив начало развитию электронной музыки. С помощью монтажа и преобразования магнитофонных записей реальных звучаний природы, города, техники, смешивая их со звучанием электроинструментов, он создал «конкретную музыку» — «Этюд железных дорог», «Этюд турникетов» и т.д. В электронной музыке интенсивно используются коллажи / монтажи. Например, в оркестровой пьесе Арво Пярта «Коллаж на тему В-А-С-Н» мотив, составленный из нот, представляющих собой в буквенном обозначении имя Баха, используется в сопоставлении двух систем письма. Автор использует звучание этого мотива в исполнении камерного оркестра, стилизованного под гармоничность музыки времени Баха, и современной электронной музыки. В композициях музыкального авангарда второй половины XX века коллаж / монтаж стал доминирующим. Так, греческий композитор Янис Ксенакис в композиции «Ночи» сопоставляет страдающие человеческие голоса и звериные визги. В «Гимнах» немецкого композитора К. Штокгаузена, сопоставляются гимны разных государств с наложением молитв разных конфессий. У А. Шнитке в строй классических партитур вторгаются шлагеры, бытовые джазовые шумы, аллюзии классической музыки прошлого. В России метод коллажа / монтажа применялся еще в 20-е гг. XX века. Например, композитор А.В. Мосолов в своем урбанистическом опусе «Завод» использовал заводские гудки.

В начале 50-х годов в Германии возникает термин «электронная музыка», создаются первые электронные пьесы. К концу 60-х гг. электронная музыка набирает популярность в США, т. к. здесь раньше, чем в других странах, стали появляться компьютеры. В качестве примера электронной музыки может быть названа «Песнь юношей» немецкого композитора-авангардиста К.

Штокгаузена, где из записи голоса одного мальчика размножением копий и их наложением создается многоголосие. Новый материал, которым стал электронный синтезированный звук, стал основой для новой музыки, соответствующей новым технологиям в компьютерном искусстве. Электронная музыка породила компьютерную музыку, т.е. музыку, созданную при помощи компьютера. Компьютер порождает необычные звуковые синтезы, от воспроизведения звучаний отдельных традиционных музыкальных инструментов до воспроизведения звучания оркестра. Итальянский композитор и исследователь Марко Строппа разрабатывает особенности творческой работы композитора на компьютере. Например, он написал пьесу для рояля и компьютера «Траектория», выявившая новые возможности воздействия музыки. Рояль при исполнении этого произведения стоит на сцене, а запись синтезированных звуков компьютера на магнитофонной ленте транслируется системой динамиков, которую контролирует второй исполнитель, сидящий с аппаратом в зале. Своим произведением Строппа добивается эффекта космической акустики, используя при этом принципы индийской раги<sup>1</sup>, в которой отразился космизм, присущий восточной музыке. Характерное для восточной музыки внимательное вслушивание в постепенные изменения длительно повторяющихся мотивов и ритмов дает представление о пульсировании всякого существования [17, с. 303-305]. Задача композитора, прибегающего к компьютеру, заключается в анализе структуры компьютерного сигнала, соединении физических свойств звука со свойствами слухового восприятия слушателя, соединении искусственного компьютерного звука и звучания «живых» инструментов, естественных природных звуков, человеческого голоса. Таким образом, компьютерно-акустическая музыка представляет собой коллаж из разнородных звуков.

Одним из первых неавангардистских произведений, демонстрирующих коллажную технику, является композиция «Revolution № 9» группы «The Beatles», составленная из множества кусочков как собственных песен группы, так и различных шумов естественного и искусственного происхождения, что и создаёт впечатление хаоса революции. Однако главным инструментом препарирования звуков, их обработки и соединения в каком-то определённом порядке, соответствующем авторской концепции, стал инструмент сэмплер

---

<sup>1</sup> Рага – это принцип развертывания композиции в индийской классической, который связан с одним из 9 психоэмоциональных состояний у индийцев.

(sampler) - «устройство записи и хранения информации в цифровой форме, позволяющее манипулировать “живыми” звуками» [29]. Первой группой, которая изобрела и использовала этот инструмент, стали англичане «Throbbing Gristle». Их самодельный сэмплер представлял собой несколько магнитофонов, соединённых друг с другом хитроумным способом и управляемых несколькими кнопками. Группа пропагандировала идею мира как зловещего карнавала извращенцев. И, соответственно, используемые ими звуки были специфическими: стоны человека, умирающего в реанимации, завывания пожарной сирены, выстрелы, звуки из порнографических фильмов для садомазохистов – вот звуковой материал «Throbbing Gristle». Вставляя этот звукоряд в мелодию обычных музыкальных инструментов, музыканты создавали очень мрачную и апокалипсичную атмосферу и, соответственно, коллажный текст. В дальнейшем к сэмплерам обращались разные музыканты, играющие электронную музыку, для создания определённого эффекта. Так, группа «Deer Forest», играющая лёгкую электронную музыку, использовала сэмплы народной музыки и песен из экзотических стран (Полинезия, Африка и т.д.). Цель их коллажа – создание эффекта целостности в результате соединения различных культурных ценностей. Такой подход отражает космополитичные настроения группы «Deer Forest».

На протяжении веков техника коллажа существенно не изменилась, изменились функции коллажа. В последнее время эта техника применяется не столько в живописи, сколько в вербальном искусстве. Развивается фотоколлаж, киноколлаж, введенный и используемый Сергеем Параджановым, компьютерный коллаж. Таким образом, техника коллажа, шагнувшая из изобразительного искусства в другие сферы, принесла в создаваемые тексты новое измерение. Если вести речь о литературе, то писатель получил возможность узнать, что такое слова, буквально узнать их на ощупь, и более свободно и точно реализовать свое оригинальное мироощущение.

В целом можно выделить следующие функции коллажа:

1. протоколлаж (коллаж до введения термина «коллаж») применялся автором, как правило, неосознанно с целью овеществления метафор и был призван освободить воображение зрителя и читателя.
2. в авангардном изобразительном искусстве коллаж использовался осознанно и намеренно с целью создания новой картины мира. В авангарде коллаж является а) основным методом разрушения материального мира и организации нового пространства; б) орудием

разрушения традиционного зрительного восприятия; в) технологией стирания пространственных границ; г) способом выражения субъективной точки зрения художника; д) методом отрицания логического мышления; е) выражением хаотичности как внешнего мира, так и внутреннего мира личности. Таким образом, коллаж связан не только с идеей разрушения, но и с формированием нового восприятия.

3. в постмодернизме коллаж является главным средством формирования гипертекстуального культурного пространства. Объектом коллажа является уже не живая реальность, а текст, в целом вся культура.

Итак, проследив историю развития коллажа, мы можем прийти к выводу, что коллаж эволюционирует следующим образом: от статуса периферийного приема (от времен античности вплоть до модернизма) к универсальному принципу построения текста в постмодернизме. В модернизме коллаж был впервые осмыслен как особый технический прием и стал применяться осознанно. Модернизм углубляет и развивает коллаж, порождает родственные техники письма. В целом в XX веке появилось множество разновидностей коллажа, что доказывает важность этого метода для современной культуры. Тотальное распространение коллажа обусловлено разными причинами: 1) пристальным вниманием к особенностям человеческой психики и ее изменениям; 2) с развитием технических средств, облегчающих создание коллажного текста; 3) ощущением «приговоренности к традиции», т.е. ощущением того, что «все сказано», и современному автору осталось только повторять, комментировать и перекомментировать, создавая мозаичные тексты, новизна которых будет состоять в особенностях компоновки материала.

## **2 Коллаж и Родственные техники письма в литературе и искусстве XX века**

В основе монтажа, потока сознания, автоматического письма и тропизмов лежат приемы искусства, связанные с ассоциативной поэтикой, получившей в современном искусстве первостепенное значение. Все названные приемы могут быть рассмотрены как родственные коллажу техники, как частные вариации коллажа-инварианта, новые разновидности коллажного метода.

### **2.1 «Поток сознания» как технический прием в искусстве и литературе**

#### **2.1.1 «Поток сознания» в психологии**

Термин «поток сознания» (англ. «stream of consciousness») впервые был введён в обращение в 1892 году американским философом-идеалистом и психологом Уильямом Джеймсом (Джеймс) (William James, 1842-1910) в двухтомном труде «Научные основы психологии» (1890): «Такие выражения, как “цепь (или ряд) психических явлений”, не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в сознании нет связей, оно течёт непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору “река” или “поток”» [30, с.64]. Из этого следует, что сознание человека Джеймс уподобляет потоку, в котором мысли, ощущения, ассоциации перебивают друг друга и нелогично переплетаются. Непрерывность, целостность и изменчивость – основные свойства потока сознания как модели сознания. В конце XIX века в психологии термин «поток сознания» не был широко распространенным, так как не все психологи придерживались теории У. Джеймса.

Джеймс отмечает четыре свойства сознания:

1. каждое состояние сознания является частью личного сознания;
2. в границах личного сознания состояния сознания изменчивы;
3. всякое личное сознание представляет непрерывную последовательность ощущений;
4. один объект сознание воспринимает охотно, другой – отвергает и,

вообще, всё время делает между объектами выбор.

У. Джемс считал, что мысли одного личного сознания обособлены от мыслей другого и между ними не происходит никакого непосредственного обмена. Состояние сознания не может повториться буквально, если оно уже прошло, потому что каждому ощущению соответствует определённый участок и процесс в мозге. Для того чтобы ощущение повторилось в точности необходимо, чтобы мозг не подвергался после этого ощущения никакому изменению, но это невозможно. Как следствие, невозможно и абсолютно точное повторение любого ощущения. Таким образом Джемс предполагает, что каждая отдельно взятая мысль уникальна и имеет «лишь родовое сходство с другими нашими мыслями» [30, с.62]. По этой причине при повторении каких-либо фактов возникающая мысль всегда есть мысль о предмете плюс новые отношения, в которые этот предмет поставлен.

Процесс возникновения мыслей, т. е. процесс мышления, непрерывен. В сознании допускаются лишь два вида прерывностей: 1) временные пробелы, в течение которых сознание отсутствует; 2) резкую перемену в содержании познаваемого, настолько резкую, что последующее не имеет в сознании никакого отношения к предшествующему.

Уподобляя сознание «жизни птицы, которая то сидит на месте, то летает» [30, с.65], Джемс пишет о том, что наши мысли стремятся от одной устойчивой части, только что покинутой, к другой. Устойчивой частью Джемс называет чувственные впечатления, которые могут, не изменяясь, умозерцаться длительное время. При этом мысль стремительно движется и приводит нас к выводу раньше, чем мы успеваем осознать, буквально захватить её. Если же мы и успеваем ухватить мысль, она мигом видоизменяется. Все мысли человека строятся на ассоциациях. Причём не мысли ассоциируются между собой, а объекты. Примером, доказывающим данное положение, может послужить отрывок из романа русского прозаика Саши Соколова «Школа для дураков»: «...как твоё имя меня называют Веткой я Ветка акации я ветка железной дороги...» [31, с.26]. Герой этого произведения – слабоумный мальчик, который учится в школе-интернате (школе «для дураков»). Учительница ботаники Вета Акатова – предмет его безысходной мальчишеской страсти – в его сознании превращается в цветущую ветку акации, которая, в свою очередь, превращается в пригородную железнодорожную ветку, по которой герой некогда ездил и видел цветение акации. В этой ассоциативной линии можно выделить следующие составные части: 1) учительница ботаники – растение; 2) женщина – растение, цветок; 3) фамилия



Акатова – акация (звуковая ассоциация, омоформа); 4) железнодорожная ветка – ветка акации (омоним); 5) женское имя Вета – римское божество домашнего очага Веста. Таким образом в этой ассоциативной линии соединены звуковые, осязательные, визуальные, обонятельные и мифологические ассоциации (возможно, на подсознательном архетипическом уровне). Мы видим, что мысль «...как твоё имя меня называют Веткой я Ветка акации я ветка железной дороги...» составлена коллажным способом из нескольких разнородных ассоциативных образов и образует неделимое, непрерывное целое – поток сознания.

Интересен и тот факт, что настроение человека в данную минуту и воспроизводимая им идея ассоциативно связаны с различными эмоциональными элементами. То есть человек не способен без усилия воли вызвать «весёлые» картины в своём сознании, когда он в плохом душевном состоянии.

Благодаря ассоциациям, течение мысли человека есть процесс непрерывный, и именно они способствуют «течению» сознания, его видоизменяемости.

### **2.1.2 «Поток сознания» в лингвистике**

Проблемой «потока сознания» в языке занимался А.Ф. Лосев. Он утверждал, что всякий язык как прерывен, так и непрерывен. Язык обычно трактуется с точки зрения расчленённой мысли, по аналогии с членораздельной речью. Но членимость языка «трудно представить в абсолютном виде не только в области артикуляции, но и в области содержания выражаемой в языке мысли» [32, с.454]. Лосев развивал мысль о том, что явление языковой непрерывности заметнее всего в речи, т.к. в ней мы не замечаем не только отдельных звуков, но и отдельных слов, а иной раз и целых предложений. Опираясь на диалектическую мысль о том, что движение является единством прерывности и непрерывности, А.Ф. Лосев утверждает, что изучаемые в школе прерывные элементы языка (отдельные звуки и слова, части речи и т.д.) не существуют, их изучают лишь ради науки. На самом деле язык представляет собой слияние прерывности и непрерывности, и, отвергая это, мы приходим к полному исключению всякого иррационализма, а язык как раз есть слияние рационального и иррационального. «Итак, – пишет А.Ф. Лосев, – поток сознания есть непрерывная текучесть языкового сознания, возможная и необходимая как заполнение непрерывных и строго определённых моментов в

движении этого языкового сознания, которые существуют лишь исключительно только в своей взаимной слиянности» [32, с.455].

Если, допустим, мы произносим слово «каша», то нами произносится несколько отдельных звуков. В результате слияния этих звуков в одно неразделимое целое мы воспринимаем слово «каша» как «кашу». Это показывает неразрывность языкового полотна. Если бы оно было разорвано, то мы бы не понимали о чём нам говорят. Происходило бы лишь восприятие изолированных звуков, каждый из которых сразу же бы забывался. А вследствие неразрывности, произнося звук [к], мы переживаем и следующий звук [а], а при звуке [а] – последующий звук [ш].

Без текучести языка было бы невозможно употребление таких неподвижных языковых элементов, как префикс, суффикс и т.д.

Языковой «поток сознания» также хорошо иллюстрируют синонимия слов и явление модальности. А.Ф. Лосев, доказывая существование потока сознания в сфере языка, обращается к случаю полисемии: «Каждый синоним, во-первых, обладает каким-нибудь ясным оттенком, который нужно уметь формулировать в сравнении с другими синонимами. Во-вторых, каждый синоним должен не только отличаться от другого синонима, но и указывать на существование этого другого синонима... Без этого смыслового перехода от одного синонима к другому не может возникнуть и речи о каких-нибудь синонимах... И, наконец, в-третьих, каждый синоним данного слова не только указывает на другой синоним этого слова и, следовательно, так или иначе, связан с ним, так или иначе в него переходит, но и все синонимы данного слова должны указывать на это общее слово или на то общее понятие, частичными вариантами которого они являются и специфическую, единичную значимость которого они выражают. Общность синонимов понимает свои единичные выражения, а каждый единичный вариант призывает к общности и является её выражением» [32, с.462-463].

Итак, поток сознания, сливающий в нераздельное целое нечленораздельные звуки, слоги, слова и целые предложения, играет в языке огромную роль, отнюдь не меньшую, чем элементы рациональной разделительности. Это делает язык чем-то целым и лишает его рационально-механистических разделений. Это и есть язык как поток сознания.

### **2.1.3 «Поток сознания в литературе»**

В литературе под «поток сознания» понимают «приём изображения человеческой психики прямо, “изнутри”, как сложного и текучего процесса» [33, с. 284]. Таким образом, «поток сознания» запечатлевает внутренний мир личности во всей ее сложности и многообразии. «Поток сознания» в литературе – это художественный метод, особая техника письма, прием, с помощью которого исследуется и непосредственно воспроизводится душевная жизнь человека. Все душевные переживания, ассоциации, бессознательные импульсы, эмоции воспроизводятся именно в той последовательности и в том виде, в каком они появляются на поверхности сознания. «Поток сознания» в литературе представляет собой особую предельную форму внутреннего монолога, где привычные причинно-следственные связи нарушены и с трудом могут быть восстановлены, т.е. это алогичный, иррациональный монолог. По преимуществу, этот прием разрабатывался в текстах модернистского направления, так как главная задача модернизма и «потока сознания» как родственного ему языка – это выражение субъективного состояния героя.

Осознанное применение этого приёма с целью раскрытия внутреннего мира героя демонстрируют уже произведения эпохи сентиментализма. Например, элементы потока сознания встречаются в романах Лоренса Стерна «Жизнь и мнение Тристама Шенди, джентльмена» (1767) и «Сентиментальное путешествие» (1768). В романах Стерн описывал нюансы различных психических состояний своих героев, неосознанное движение их мыслей и чувств, и наилучшим образом это можно было сделать при помощи техники потока сознания. Эта техника еще не назвалась «поток сознания», но применялась довольно активно.

Следующим витком в развитии техники «потока сознания» стали произведения эпохи романтизма, где авторы всё больше уделяли внимания субъективному, психическому. Чувства и мысли романтических героев подавались в весьма своеобразной, объективизированной форме – «исповеди героя». Примерами могут послужить повесть Шатобриана «Рене», поэма Лермонтова «Мцыри» и др.

Огромный вклад в развитие «потока сознания» как литературного приёма внёс психологический роман реалистов. Если раньше считалось, что мысль полностью соответствует факту и равна ему, то реалисты уже понимали, что мысль лишь отталкивается от факта, и в акте мышления участвует весь предшествующий

опыт человека, мысль является соединительным звеном между прошлым, настоящим и будущим. Когда человек размышляет над чем-либо, то в акте мышления участвуют не только аналитические и синтетические способности мозга, но ещё и память, и фантазия, и воображение. «Поток сознания» усилился благодаря Стендалю, Л.Н. Толстому, Ф.М. Достоевскому, И.А. Гончарову (в романе «Обломов»), заменившим исповедь, откровение внутренним монологом. Приведём для примера отрывок из IV главы романа «Преступление и наказание» Достоевского: «Потому что это дело очевидное, – бормотал он про себя, ухмыляясь и злобно торжествуя заранее успех своего решения. – Нет, мамаша, нет, Дуня, не обмануть меня вам!.. И ещё извиняются, что моего совета не попросили и без меня дело решили! Ещё бы! Думают, что теперь уж и разорвать нельзя, а посмотрим – лезя или нельзя! Отговорка-то, какая капитальная: “Уж такой, дескать, деловой человек Пётр Петрович, такой деловой человек, что и жениться-то иначе не может как на почтовых, чуть не на железной дороге”. Нет, Дунечка, всё вижу и знаю, о чём ты со мной много-то говорить собираешься; знаю и то, что ты всю ночь продумала, ходя по комнате, и о чём молилась перед Казанской Божией Матерью, которая у мамыши в спальне стоит. На Голгофу-то тяжело всходить. Гм...» [34, с. 62].

А вот отрывок из «Войны и мира» Л.Н. Толстого: «У меня сотни рублей, которых мне некуда деть, а она в порванной шубе стоит и робко смотрит на меня, - думал Пьер. – И зачем нужны ей эти деньги? Точно на один волос могут прибавить ей счастья, спокойствия души эти деньги? Разве может что-нибудь в мире сделать её и меня менее подверженными злу и смерти? Смерть, которая всё кончит и которая должна прийти нынче или завтра, всё равно через мгновение, в сравнении с вечностью» [35, с. 477]. Н.Г. Чернышевский писал о Толстом: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний... Графа Толстого более всего интересует сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души...». Эта цитата приведена в статье А.Ф. Лосева «Поток сознания и язык» и в статье о «потоке сознания» в «Краткой литературной энциклопедии» [Цит. по: 32, с. 253].

В начале 20 века модернистская литература в лице М. Пруста, Д.

Джойса, В. Вульф, А. Белого и др. осознанно использует «поток сознания» как технику, как основное средство повествования, показывающее человека «изнутри», с точнейшей фиксацией его мыслей, чувств, различных проявлений бессознательного. В модернистской литературе «поток сознания» превращается в универсальный метод изображения духовно-душевной жизни человека. Причём техника передачи внутреннего мира человека имела свои особенности у каждого автора. Сравним, например, цикл романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» и роман Дж. Джойса «Улисс». В романе Пруста отрывки воспоминаний складываются в «текучую» мозаику, где главную роль играют субъективные ассоциации («ассоциативная память»). В одной фразе Пруст соединяет впечатление и его анализ, прошлое и настоящее, воспоминание и наблюдение настоящего момента. Например: «Это будет воспоминание о более поздних днях, но о днях в предыдущие годы, о воскресных ненастных днях, когда, однако, все люди выходили в послеобеденную пустоту, когда шум дождя и ветра предлагал мне посидеть дома, изображая “философа под крышей”»; с каким нетерпением я ждал приближения того часа, когда Альбертина, обещавшая прийти не наверное, все-таки пришла и впервые приласкала меня, прекратив ласки только из-за Франсуазы, которая принесла лампу, приближение этого мертвого времени, когда Альбертина проявляла ко мне любопытство, когда у моего чувства к ней были все основания для надежды» («Беглянка») [36, с. 64]. Таким образом, «фраза Пруста» вовсе не хаотична, а, напротив, предельно логична, только построена по законам ассоциативной логики. Пруст, анализируя механизм возникновения чувства, буквально оформляет в слова язык души, как бы переводит иррациональный язык души на язык логики и тем самым делает его понятным. Не случайно так много внимания Пруст уделял грамматической красоте фразы. Пруст показывает душевное состояние одного героя, Джойс – многих героев, которые, так или иначе, сталкиваются друг с другом в течение дня. Джойс делает акцент на глубинных слоях психики, на области «бессознательного».

В романе «Улисс» приемы «потока сознания» доведены до совершенства, именно там появляются разные варианты «потока сознания» и особый «женский» «поток сознания», или «поток сознания» в его чистом виде, который представлен в последнем 18 эпизоде, когда Молли Блум засыпает и в полудрёме вспоминает не только прожитый день, но и всю свою жизнь: «...может быть он сейчас проснулся и думает обо мне или видит сон про меня но кто же подарил ему этот цветок он сказал что купил чем-то от него пахло хмельным

только не виски и не пивом может этим их сладковатым клейстером для афиш какой-нибудь ликёр хорошо бы посмаковать тех напитков что потягивают театралы в цилиндрах зелёные жёлтые и видно сразу что дорогие однажды помню отведала окунула палец к тому американцу что разговаривал с отцом о марках у него ещё белка была а он изо всех сил удерживался чтоб не заснуть после последнего раза мы принялись за портвейн и паштет был отличного вкуса солоноватый да и я себя чувствовала чудесно тоже устала повалилась сразу к себе и как каменная заснула пока не проснулась от этого ужасного грома...» [37, с. 160]. Автор не применил в этом эпизоде ни одного знака препинания, показав даже на грамматическом уровне бесперерывность, бесконечность, хаотичность течения человеческих мыслей.

Во второй половине XX века метод «потока сознания» был усвоен представителями французского «нового романа» (Мишель Бютор, Натали Саррот). В реалистической литературе XX века «поток сознания» применяется как прием изображения душевного состояния героя, как, например, в прозе Уильяма Фолкнера, во многом благодаря влиянию модернистской литературы.

Таким образом, «поток сознания» в литературе явился действенным инструментом исследования психики человека, и эффективным средством постижения объективной действительности.

#### **2.1.4 «Поток сознания» в музыке**

В музыке XX века возникает направление, схожее по концепции с «поток сознания», где любое новое впечатление меняет ход всего направления мыслей. Таким музыкальным потоком случайностей, вторгающихся в общее музыкальное полотно и меняющее его, явилась алеаторика.

Алеаторикой (лат. *alea* – игра в кости, жребий) называется «направление музыкального искусства, произведение которого основывается на философском представлении, что всё в жизни – случайность» [38, с.404]. Данное музыкальное направление освобождает композитора от «штампов», от «серийной техники».

Основали алеаторику К. Штокгаузен, который в 1957 г. написал фортепианную пьесу, состоящую из 19 кусков, которые можно было играть в любой последовательности, и В. Вулес, создавший в 1961 г. «Третью сонату для фортепиано», в которой одни фрагменты играют импровизационно, другие

– вообще не играют, а некоторые переставляются местами. В 60-е г.г. в духе алеаторики создают свои произведения Дж. Кейдж, С. Буссотти, К. Вольф и др.

Случайность входит в музыку алеаторики двумя путями. Во-первых, механически – бросаются кости, разыгрываются партии в шахматы, карты или шашки, и таким образом определяется последовательность вступления партии музыкантов или порядок исполнения произведения.

Вторжение импровизации в музыкальный текст является вторым путём вторжения случайности. Обычно партитура пишется особыми «знаками-символами» (кружки, крестики, линии различной изломанности и т.д.), а затем свободно интерпретируются.

### **2.1.5 «Поток сознания» в абстрактном искусстве**

Стремление к неосознанной передаче истинного движения мыслей не могло не отразиться в изобразительном искусстве. Воплощение цветовых впечатлений и фантазий художника, поток сознания, запечатлённый в цвете, проявился в абстракционизме – «течении в искусстве, принципиально отказывающемся от каких-либо признаков изображения реальных предметов в живописи, скульптуре и графике» [39, с.396].

Программа абстракционизма порывает с общественными и познавательными задачами художественного творчества, заменяет их выражением чисто субъективных эмоций и подсознательных импульсов. В практическом применении программа реализовывалась через отвлечённые формы и элементы (линии, цветовые пятна) неизобразительных композиций, которые предназначались для выражения стихийности чувств автора.

В целом, абстракционизм можно разделить на два течения – психологический и интеллектуальный. Начало психологическому абстрактному искусству положил В.В. Кандинский, нарисовавший в 1909 году картину «Гора», на которой изображались размытые очертания, отдаленно напоминающие гору. Главную роль в картине играла не точность передачи изображаемого предмета, а цвет, который в картине был выразителен и лишён каких-либо устойчивых изобразительных ассоциаций. Психологический («лирический») абстракционизм передавал моментальный снимок душевного состояния человека. В дальнейшем, в этом же русле абстрактной живописи творят Д. Поллок и А. Мансирер.

Родоначальником второй тенденции, – логического («интеллектуального») абстракционизма, – считается голландец Пит Мондриан, автор геометрических абстракций. П. Мондриан начинал с реалистических пейзажей, а затем стал подчинять изображаемое определённым схемам. В результате формы жизни постепенно превращались в чисто геометрическую конструкцию. От кубизма он заимствовал принципы подхода к реальности, развивая и перерабатывая эти принципы, достигал последовательного геометрического стиля, черчения.

Течение супрематизм принадлежало к логической абстракции. Основы супрематизма были заложены К. Малевичем в 1913 году картиной «Чёрный квадрат». Позднее, в 1920 году, в очерке «Супрематизм, или мир отображения» Малевич изложил свою эстетическую концепцию, согласно которой искусство вечно и непреходяще благодаря своей вневременной ценности.

Близкими по конечным результатам к абстракции были и некоторые открытия сюрреалистов

В 1935 году канарским художником Оскаром Домингесом был придуман способ, близкий к чистому автоматизму, – «декалькомания без задуманной цели» (или «декалькомания желания»). Данный способ состоял в наложении чистого листа на другой лист бумаги, который предварительно беспорядочно покрывался чёрной краской, при этом конечный результат не возбранялось слегка «подправить» [3, с.95, 270].

Другим способом, близким к декалькомании Домингеса в поисках живописного эквивалента автоматическому письму, стал фроттаж («frottage» - натирание), изображённый в 1925 году Максом Эрнстом, который был неистощим на выдумки. Способ был найден случайно – при рассматривании растрескавшегося паркета художник приложил к нему чистые листы бумаги, которые затем натёр графитом. Данный эксперимент был повторён на всём, что попадалось под руку [3, с.203, 275]. Возникающие при этом изображения теряли всякую связь с материалами, с помощью которых и на которых они отпечатывались, приобретая облик «первоначального наваждения». Экспериментируя с различными материалами для «фроттажей», Эрнст искал первоначальные импульсы, которые были скрыты в материи, а вместе с тем и расшифровывал с помощью получаемых образов своё подсознание.

Благодаря увлечению Вольфганга Паалена абсолютным автоматизмом в 1937 году появляется новая живописная техника – «флюмаж» («flumage» –



копчение), состоящая в использовании следов, которые оставались на холсте или листе бумаги от свечи.

Итак, результат всех вышеперечисленных течений живописи должен был увести искусство от реальности и какой бы то ни было внятности. Во всех случаях художники испытывали желание порвать с классической живописью. При всех различиях в этих технических приёмах заметно тяготение к стихийному, инстинктивному, к обнажению подсознания.

## **2.2 Автоматическое письмо: развитие техники коллажа в принципе автоматизма**

Наиболее родственным коллажу и «потoku сознания» оказывается автоматическое письмо – главная категория сюрреалистической эстетики, главный технический прием, метод сюрреализма. Автоматическое письмо – это творчество без контроля сознания, когда скорость письма опережает скорость рефлексии автора. Подсознание сюрреалисты считали единственным источником истины. В итоге автоматическое письмо – это скоростное письмо «под диктовку» бессознательного, неосознанное записывание всего, что приходит в голову, фиксация галлюцинаций, сновидений, грез – любых образов воображения. Главное условие автоматического письма – скорость письма и никаких поправок. Как литературный приём автоматическое письмо впервые заявило о себе в 1919 году в совместном сборнике Андре Бретона и Филиппа Супо «Магнитные поля» («Les Champs magnétiques»). Комментируя в 1930 г. «Магнитные поля», Бретон называет одной из основных особенностей автоматического письма высокую и постоянно меняющуюся скорость письма. С этой точки зрения он характеризует различные тексты, вошедшие в книгу «Магнитные поля». Например, для главы «Зеркало без зеркала» («Зеркало без амальгамы») характерна скорость  $V$ , т.е. большая скорость, такая, чтобы поддерживать главу в нарочито заражающей атмосфере отчаяния. Для главы «Сезоны», где Бретон вспоминает свое детство, проведенное в Бретани, – скорость  $V'$ , т.е. гораздо меньше, чем  $V$ . Самым быстрым, а значит, самым автоматическим, Бретон назвал вполне связный, рационально выстроенный рассказ «Затмения».

Автоматическое письмо – это не просто овеществление, вербализация мысли (и тем самым ее заведомое искажение), а «мысле-говорение», «разговаривание-

мысли», где мысль и слово ритмически эквиваленты. Теория автоматического письма связана с особым статусом поэта: поэт как нейтрально-посторонний «регистрирующий аппарат» (влияние «теории ясновидения» Рембо). Следует отметить, что зачастую сюрреалистические произведения возникали как результат коллективного творчества. Коллективное, «не-авторское» творчество – это результат: 1) ориентации на мифологическое творчество, т.к. у мифов нет конкретных авторов; 2) следствие автоматизма; 3) одно из условий работы – «интересы группы превыше интересов отдельного человека», и с собственными интересами нужно было расстаться. Тексты, как правило, составлялись А. Бретоном, П. Элюаром и Л. Арагоном, подписывались все, кто одобрял заявление. Например, под декларацией, написанной Антоненом Арто, стоит 26 подписей.

Формулируя принципы автоматического письма, теоретики сюрреализма опирались на учение французского философа-интуитивиста Анри Бергсона и на психоанализ Фрейда и Юнга. При этом сам Фрейд считал, что сюрреалисты исказили его учение. В основе автоматического письма лежит метод свободных ассоциаций, впервые примененный Фрейдом на психоаналитических сеансах. Принцип психоанализа, разработанный Фрейдом, основывался на методе свободных ассоциаций: когда человек, отталкиваясь от какого-либо слова или образа, высказывает все, без разбору мысли, которые приходят ему в голову. Так же рождается и сюрреалистическое произведение: он возникает вследствие произвольного с точки зрения логики соединения в тексте (стихотворении, холсте, экране) различных слов или образов. Бретон пишет о том, как он применил к самому себе способ фрейдовской терапии, т.е. метод свободных ассоциаций, который еще раньше практиковал со своими пациентами во время первой мировой войны: «...Я решил добиться от себя того, чего пытаются добиться и от пациентов, а именно возможно более быстрого монолога, о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения и который, следовательно, не стеснен никакими недомолвками, являясь, насколько это возможно, произнесенной мыслью» [13, с. 54].

С принципом автоматизма связан прием коллажа / монтажа, который активно применялся в сюрреализме. Этот прием в поэтике сюрреализма идет от Лотреамона: «прекрасный <...>, как случайная встреча швейной машины и зонта на анатомическом столе» [40], т.е. красота заключается в самом принципе коллажа, позволяющего сопоставлять рядом логически несвязуемые между собой образы. «Красота будет конвульсивной, или ей не быть» — ключевая

формулировка эстетики сюрреализма, данная Бретоном в конце его романа «Надя». Образец сюрреалистического текста – это произвольное, на сколько это возможно, соединение разрозненных фрагментов. В итоге смысл формируется помимо автора и читателя. Слова, сливаясь вместе, в итоге начинают что-то значить. Монтаж распространялся на всех уровнях текста. Напр., возникают метафоры-коллажи – «шины шелковые лапы». В основе этого метафорического образа лежит идентификация кошки и автомобиля, которая подкрепляется труднопереводимыми аллитерациями, передающими звучание мягкости, взрывоопасности и упругости. Эта метафора может служить своего рода моделью сюрреалистической поэзии.

Взяв на вооружение приёмы психоанализа, сюрреалисты пытались добиться монолога, не стеснённого какой-либо недомолвкой, и который, насколько это возможно, будет произносимой мыслью. Прочитируем одно из стихотворений из сборника «Магнитные поля»:

«Les sentiments sont gratuits»  
 Trace odeur de soufre  
 Marais des salubrite's publiques  
 Rouge des l'evres creminelles  
 Marche deux temps saunure  
 Caprice des singes  
 Horloge couleur du jour

«Чувства бесплатны»  
 След запах серы  
 Болота народных здравоохранений  
 Краска для губ преступных  
 Движение два времени рассол  
 Каприз обезьян  
 Часы цвета дня

[Цит. по: 10, с.158-159].

Как видно, элементы «правильного» стиха не могут появиться в

потоке бесконтрольно рождающихся слов: здесь нет членения на строфы, нет «правильных» ритмов, нет какой-либо системы рифмовки.

Связь автоматического письма тесно устанавливается не только с фрейдизмом, но и с дадаизмом, который категорически осуждал разум. Бретоновская «произносимая мысль» полностью связана с известным афоризмом «отца» дадаизма Тристана Тцары («мысль рождается во рту») тем, что не желает иметь ничего общего с разумом, сознанием, осознанием. А. Бретон писал: «В 1919 году моё внимание привлекли фразы <...>, которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными сознанию, но без того, чтобы было возможным обнаружить намеренное их предопределение... Я сначала ограничился тем, что их запомнил. Позже Супо и я решили намеренно вызывать в себе состояние, при котором они возникали. Для этого достаточно абстрагироваться от внешнего мира» [Цит. по: 10, с.60].

Сюрреалисты требовали писать без заранее намеченной цели, писать достаточно быстро, чтобы сохранять в памяти и не пытаться перечитывать написанное. «Какая радость писать, не зная, что такое язык, глагол, сравнение, изменение мысли, тона, не зная структуры времени произведения, условий его завершения, совершенно не зная ни почему, ни как! – пишет П. Элюар в «Заметках о поэзии» (1936). – Красить зелёным, голубым, белым, быть попугаем...» [Цит. по: 10, с. 84].

Одним из методов автоматического письма было погружение в бессознательное состояние, транс и записывание слов, предложений человека, говорящего в этом состоянии. Особенно преуспел в этом Рене Кревель. Сам он называл такие опыты «снами наяву» («*reves parle's*»).

Разберёмся, как происходило общение между человеком и его подсознанием. Для этого обратимся к книге Аллана Кардека «Книга медиумов» (1861 год). В главе XV «Медиумы пишущие или психографы» мы находим информацию о тех медиумах (людях, которые способны общаться с духами), которые в состоянии транса записывают то, что говорят им невидимые духи. Особенно интересны в этом отношении «медиумы механические» и «медиумы сознательные».

В состоянии транса карандашом в руке «контактёра» управляет непосредственно вызванный дух. Рука может двигаться порывисто или очень быстро, в то время как медиум может находиться со спокойным видом и удивляться, что не может управлять собой. То есть получается, что дух может выразить свою мысль посредством своего воздействия на руку. «Когда дух

действует прямо на руку, он даёт ей побуждение, совершенно не зависящее от воли... Особенность этого феномена заключается в том, что медиум не имеет ни малейшего сознания о том, что пишет. Совершенная бессознательность в этом случае составляет то, что позволяет называть медиумов ПАССИВНЫМИ, или МЕХАНИЧЕСКИМИ» [41, с. 189].

В случае с сознательными медиумами картина совсем другая – в контакте с таким медиумом дух действует не на руку, а непосредственно на душу, с которой сливается. Душа под влиянием этого побуждения управляет рукой, рука управляет карандашом. То есть душа принимает мысли постороннего духа и передаёт их. Медиум же, однако, понимает, что пишет, хотя это и ни его собственные мысли.

Однако не важно, являлось ли автоматическое письмо сообщением духа, либо это результат психоанализа самого пишущего. Суть в том, что к 1933 году А. Бретон разочаровался в данной технике создания текста. «Быстрота письма должна была совершенно исключить подделку, не давая возможности автору задумать результат. Но вот и эта быстрота записи, хранильницы подлинности текста, в свою очередь становится объектом выбора, столь важного, что он определяет смысл, природу того, что будет написано. Выбор, который позволяет автору предвосхитить неподдающееся контролю» [Цит. по: 10, с. 66]. Итоги автоматического письма были подведены Бретоном в эссе «Автоматическое послание». И действительно, такой тип творчества практически невозможен. Многие полотна С. Дали производят впечатление тщательно сконструированных символических конструкций, каждый элемент которых не просто поддаётся расшифровке, но и настоятельно её требует. Другое дело, что практически все произведения сюрреалистов были ориентированы на интерпретацию, они изображают не предметы, а их идеи и образы. Соответственно, восприятие сюрреалистических полотен и текстов требует от зрителя и читателя определённой умственной и эмоциональной подготовки. Стремление выразить свои мысли и эмоции на усложнённом языке, принципиальное перескакивание через логические мостики, прихотливая ассоциативность, насыщенность текста непрямыми значениями делают чтение сюрреалистических произведений увлекательной, но не всегда лёгкой работой.

Сюрреалисты, осознав опасность и преднамеренность (хотя лишь частичную) автоматического письма, покинули эту технику написания литературных текстов в своей славной истории и лишь изредка о ней вспоминали.

Автоматическое письмо представляет собой развитие техники коллажа,

его особый вариант. Если в классическом коллаже komponуются материальные, видимые, осязаемые объекты, то автоматическое письмо коллажирует элементы бессознательного (эмоции, ощущения, обрывки мыслей, забытые впечатления, сны и т.п.). Также автоматическое письмо полагается исключительно на случайность, т.е. в отличие от коллажа оно полностью исключает (вернее, пытается исключить) логический подход к komponуемому материалу. Коллаж при автоматическом письме должен возникнуть сам собой, естественным образом, благодаря неоднородности и коллажному строению самой психики человека. Поэтому для сюрреалистов так важна скорость письма.

### **2.3 Тропизмы как вариант приема коллажирования**

Ещё более абстрактно, внесоциально, основано на работе подсознания творчество писателей-«антироманистов», или иначе – «новых романистов». История «нового романа» начинается с 1938 г., когда появился сборник коротких рассказов «Тропизмы» французской писательницы Натали Саррот.

Изначально тропизм – это биологический термин, который обозначает реакцию растения и в целом живого организма на внешнее воздействие. У Натали Саррот тропизмы – это мельчайшие психические реакции («вибрации»), образы, возникающие в сознании человека еще на довербальном уровне. Саррот писала о тропизмах: «В наиболее потаенных уголках нас что-то едва трепещет... Ждать, когда наметятся в густоте тины эти неуверенные продвижения, эти свёртывания, до сих пор пока вновь нечто не высвободится... Можно сказать, что там что-то вроде биения, некая пульсация... Это увеличивается, развёртывается... Это имеет силу, нетронутую свежесть молодых побегов, первых трав, это растёт всё с той же сдержанной силой, проталкивая вперёд слова...» [Цит. по: 10, с. 61]. Таким образом Саррот хочет запечатлеть неуловимое: мысль до того, как она успеет оформиться в слова, т.е. мысль ещё до высказывания, даже до «потока сознания», и прозу Натали Саррот можно рассматривать как постоянный поиск адекватных способов передачи тропизмов.

Роман у Натали Саррот возникает ещё в подсознании и предназначен для того, чтобы адекватно передавать тропизмы. Для этого существует суггестивный метод письма, который не передаёт само психологическое состояние,

а вызывает по ассоциации у читателя сходные ощущения. Если раньше читатель соотносил, сравнивал себя с героем романа, то теперь он должен буквально сам занять место героя в художественном пространстве текста, заполнить собой, своими тропизмами пустоту. Такая подстановка возможна потому, что тропизмы – это воплощение коллективного бессознательного, поэтому психологические, социальные и другие характеристики конкретной личности значения не имеют. Носитель тропизмов безразличен, потому что тропизмы – это неиндивидуальная, анонимная (т.е. не имеющая имени), фольклорная, архетипичная речь, подобная клише. Такая речь не может быть воплощена в одном единственном персонаже, и персонаж заменяется коллективным героем, некоей самопорождающейся «внутренней речью». Таким образом, основное место действия в романах Натали Саррот – это надындивидуальное подсознание, где каждое ощущение представляет собой сконцентрированный образ, который может быть развернут в целый сюжет. Внешние события в романе являются только поводом и причиной разыгрывающихся в подсознании трагедий. Например, в последнем романе Саррот «Откройте» описан процесс рождения речи, «анатомия разговора». Роман состоит из 15 фрагментов, сюжет которых составляет сам процесс подбора слов, а действующими лицами являются слова. В романе представлен собой особый вид внутреннего монолога, когда непосредственно сама реальная беседа не воспроизводится, а читателю представлено только то, что происходит в сознании человека до и после произнесения слова: выбор слова, сомнения, сожаления. В предисловии к роману Саррот пишет: «Действующие лица этих маленьких драм – слова, выступающие как самостоятельные живые существа. Когда им предстоит встреча с чужими словами, то мгновенно воздвигается загородка, стена. С внешней стороны остаются только те, кто может оказать визитерам достойный прием. Остальные уходят за загородку, где их накрепко запирают. Но загородка прозрачная, и запертым все видно и слышно. Иногда происходящее вызывает у них непреодолимое желание вмешаться, они не выдерживают и начинают стучать, звать... Откройте!» [42, с. 4]. В результате процесс разговора Натали Саррот представляет в виде следующей цепочки: 1) «внутренняя речь» → «перегородка»: цензура (мораль, этикет, табу, условности) → 2) рождение слова во внешний мир, внешняя речь как воображаемая сцена, где слова играют свои роли → 3) «внутренняя речь» как рефлексия над произнесенным словом.

В качестве «строительного материала» для тропизмов Саррот использует популярные литературные жанры (детектив, авантюрный роман, рыцарский роман,

вестерн и др.). Чаще всего в роли архетипических ситуаций выступают сюжеты сказок, басен и их персонажи. Коды искусства, дополняя природные и социальные, от произведения к произведению занимают все больше места, тропизмы материализуются, становятся уже не способом, а предметом изображения. Ранние произведения Саррот перенасыщены литературными аллюзиями и реминисценциями, в них часто упоминаются и анализируются известные тексты, в качестве сюжетных опор используются скульптуры и картины. В своих поздних романах Саррот переходит к исследованию самого процесса творчества и роли искусства в жизни общества. Персонажами ее книг становятся художественные тексты и их авторы, читатели и критики. В произведениях Саррот мир рисуется только в процессе его восприятия, поэтому люди, вещи и слова оказываются равноценными. Они одинаково описываются, заимствуют признаки друг друга, получают одинаковые функции во фразе, в сюжете



### **3 Особенности функционирования коллажных методов в творчестве Уильяма Берроуза**

Для того чтобы проследить, как функционирует техника коллажа в литературе, мы обратимся к творчеству американского авангардиста, одного из основоположников битничества Уильяма Сьюарда Берроуза (William Suard Burroughs, 1914-1997). На наш взгляд, не лишним будет обозначить некоторые этапы его жизни, которая к тому же сама по себе представляет своеобразный коллаж. У.С. Берроуз сделал ставку на жизнетворчество, т.е. создание и проживание жизни как произведения искусства. В результате о его жизни и о его текстах можно говорить как взаимодополняющих коллажах.

У.С. Берроуз родился 5 февраля 1914 года в городе Сент-Луис штата Миссури. В 1936 г. он закончил Гарвардский университет, после чего изучал антропологию и медицину в Вене. В 50-е гг. он афиширует свои гомосексуальные наклонности и пристрастие к гашишу и ЛСД. В это время Берроуз знакомится в Северной Африке с Алленом Гинзбергом и Джеком Керуаком, вместе с которыми провозглашает идеи «разбитого поколения». В 1953 г. Берроуз под псевдонимом Уильям Ли опубликовал свою первую книгу «Джанки. Исповедь неисправимого наркомана» – наркотический авторепортаж. Вот как вспоминает о Берроузе его современник и большой друг Джек Керуак в романе «В дороге»: «Он проволоч свое длинное тощее тело по всем Соединенным Штатам, а в свое время – и по большей части Европы и Северной Африки, и все только для того, чтобы посмотреть, что там творится. В тридцатых годах он женился в Югославии на русской белоэмигрантской графине, чтобы спасти ее от нацистов. Есть фотографии, где он снят среди интернациональной кокаиновой команды тридцатых: разбойничьи рожи с растрепанными волосами, все опираются друг на друга. На других снимках он, нацепив панаму, обозревает улицы Алжира. Русскую графиню он с тех пор ни разу не видел. Он истреблял грызунов и насекомых в Чикаго, был буфетчиком в Нью-Йорке, вручителем судебных повесток в Ньюарке. В Париже он сидел за столиками кафе, глядя на мелькающие мимо угрюмые лица французов. В Афинах он пил свой узо и разглядывал тех, кого называл самыми безобразными людьми на свете. В Стамбуле он отыскивал свои факты, пробираясь сквозь толпы опиоманов и торговцев коврами. В английских отелях он читал

Шпенглера и маркиза де Сада. В Чикаго он вознамерился ограбить турецкие бани и, наскоро выпив для храбрости, стащил два доллара и пустился наутек. Все это он делал только из желания набраться опыта. Наконец теперь он приступил к изучению наркомании...» [43, с. 174-175]. Именно в это время Берроуз приступил к созданию своего легендарного произведения «Голой завтрак» («Naked Lunch»).

Роман был написан в Танжере (Марокко) – «Мекке» западных интеллектуалов 1960-х гг., поэтому текст насыщен восточными мотивами. Первоначально «Голой завтрак» был напечатан в студенческом журнале «Чикаго Ревью», в отдельном издании роман вышел в 1959 г. в Париже. В США роман был опубликован в 1962 г. и благодаря резким отзывам критикам был запрещен Высшим Судом Бостона. Американская критика писала, что героем и властителем «Голого завтрака» стал героин. Однако скандал вокруг книги имел и обратное действие, он послужил своеобразной рекламой. В результате «Голом завтраком», Берроузом и остальными битниками заинтересовалось большое количество читателей. Мир наркоманских притонов, наркотические галлюцинации, сексуальные игры, психическая и физическая ломка наркомана – все эти темы впервые стали содержанием художественного произведения, оказавшего заметное влияние на современную западную литературу. В 1966 г. Верховный Суд штата Массачусетс реабилитировал «Голой завтрак», ранее обвинявшийся в непристойности. Суд признал, что роман находится под защитой Первой поправки к Конституции США (свобода самовыражения), и отменил ранее вынесенный приговор. Среди свидетелей, дававших показания в защиту «Голого завтрака» на первом судебном процессе, были Норман Мейлер и Аллен Гинзберг. На суде Норман Мейлер сказал: «Я считаю, что по одной причине мы не можем назвать “Голой завтрак” великой книгой, подобной “В поисках утраченного времени” или “Улисс”, – по причине несовершенства структуры <...>. Я не имею представления о том, каким образом скомпонована эта книга. Ее компоненты отличаются друг от друга так, что создается впечатление пира, где поданы тридцать, а то и сорок блюд. Их можно подать в любом порядке» [44, с. 236]. Н. Мейлер сравнил Берроуза с Иеронимом Босхом и назвал религиозным писателем: «при чтении “Голого завтрака” возникает ощущение умерщвления духа, и с более сильным ощущением я не сталкивался ни в одном современном романе. Перед глазами встает картина, изображающая то, как бы вело себя человечество, будь человек полностью отлучен от вечности» [44, с. 237]. То, что Мейлеру показалось «несовершенством структуры», на самом деле является коллажем.

Принцип коллажа / монтажа удачно сочетается с используемой лексикой («подзаборный диалект», международный наркоманский и гомосексуальный сленг). Берроуз был медиком по образованию, он автор нескольких опубликованных научных исследований по медицине и антропологии. Вместе с тем в прозе Берроуза нет назидательной интонации, он не рекомендует, но и не отговаривает кого-либо пробовать наркотики. В своей прозе Берроуз продолжает традиции романтической и символистской французской и английской литературы: Томаса Де Куинси («Исповедь англичанина, употребляющего опиум»), Шарля Бодлера («Искусственный рай»), Артюра Рембо («Озарения», которые были написаны под воздействием средств, изменяющих сознание). Берроуз объясняет, почему его привлекает эта тема: «Когда перестаешь расти, начинаешь умирать. Наркоман же никогда не перестает расти». «Я, Уильям Сьюард, капитан здешней перепившейся и обкурившейся подzemки, уничтожу ротеноном Лох-Несское Чудовище и заковбою Белого Кита. Я доведу до состояния Бессознательного Повиновения Сатану и очищу души второразрядных демонов. Я изгоню кандиру из ваших плавательных бассейнов. Я издам папскую буллу о Контроле за Непорочной Рождаемостью...». «А теперь я, Уильям Сьюард, выпущу на волю полчища слов... Благосклонный читатель, Слово набросится на тебя, выпустив железные когти человека-леопарда, оно отгрызет тебе пальцы рук и ног, словно не брезгующий ничем сухопутный краб, оно повесит тебя и, подобно постижимому псу, будет ловить ртом твою сперму, оно огромной ядовитой змеей обовьется вокруг твоих бедер и впрыснет тебе дозу протухшей эктоплазмы... Благосклонный читатель, мы зрим Бога сквозь наши задние проходы в фотовспышке оргазма... С помощью этих отверстий преображай свое грешное тело... Лучший Выход – это Вход...» [45, с. 207, 210].

В октябре 1959 г. Брайон Гайсин продемонстрировал Берроузу метод *cut-up* («разрезок»). У Б. Гайсина и У.С. Берроуза есть книга под названием «Третий ум», которая представляет собой сборник отрывков из их личной переписки, бесед, рисунков, наблюдений и др. Одно из писем Гайсина Берроузу представляет для нас особый интерес. В этом письме Гайсин объясняет Берроузу суть метода «разрезок»: «Я не говорю тебе того, что ты не знаешь... Все, что я тебе хочу сказать о «разрезках», должно звучать как крик отчаяния, пока ты не начнешь использовать это для себя. Ты не можешь мысленно резать, как я не могу мысленно рисовать. Что бы ты ни делал в своей голове, это отражает заранее сложившийся, записанный образ мыслей. Режь, прогрызайся сквозь этот образ мыслей, сквозь все

шаблоны мышления, если хочешь чего-то нового... Разрежь строки слов, чтобы услышать новый голос вне страницы...» [46, с. 64]. Берроуз с радостью принял эту технику, потому что она помогала избавиться от привычки отождествления и идентификации читателя с героем, автора с героем и всем текстом. Сразу после того, как Берроузу была продемонстрирована техника «разрезов», писатель принялся буквально резать черновики, из которых впоследствии получился «Голый завтрак». Окончательный вид и расположение глав романа были определены порядком, в каком материал – по воле случая – посылался в типографию.

Своим произведением Берроуз разрушил форму классического романа. Принцип коллажа полностью отвечает стоящей перед ним задаче – стремлению как можно точнее и убедительнее передать состояние психики наркомана.

Коллаж, введенный как осознанный прием Максом Эрнстом, открыл новые возможно постижения и отражения «другой» реальности. М. Эрнст подчеркивал, что этот способ основан на *произвольном, случайном* соединении друг с другом любых текстовых фрагментов, рисунков и др. Однако он не придавал значения главному фактору, связывающему первоначальный, еще целостный материал с новым произведением. Этим звеном является сам автор, его мироощущение. Автор – создатель коллажа – должен обладать особым, специфическим мироощущением. Специфика заключается в том, что воспринимаемый мир может раскладываться на произвольные элементы и вновь представлять перед автором как новый мир – мир, где старые, привычные вещи приобретают новые смыслы, стороны, формы.

Подобное мироощущение связывает две великие фигуры разных эпох – Иеронима Босха и Уильяма Берроуза. Сходство произведений этих авторов заключается в их понимании общества. Вот какую картину рисует Берроуз в «Голом завтраке»: «...Группа ревущих обезьянопатов раскачивается на фонарях, балконах и деревьях, испражняясь на прохожих. (Обезьянопат – специальное название этого расстройства я сейчас не помню – это тип, убежденный, что он – человекообразная обезьяна. Это заболевание свойственно исключительно армии, и демобилизация его излечивает). Обезумевшие амоки на ходу отрубая головы, лица потные и отрешенные, с мечтательными полуулыбками... <...> Арабские мятежники с визгом и воем кастрируют, потрошат и поливают все горящим бензином... <...> Религиозные фанатики разглагольствуют с вертолетов перед толпой и градом сыплю на людские головы каменные плитки с бессмысленными откровениями... Люди-леопарды, рыча и покашливая, рвут людей на части железными когтями... Куакеутльское Каннибальское общество приступает к

обряду откусывания носов и ушей» [45, с.60]. На наш взгляд, описанные Берроузом персонажи, напоминают монстров с картин Босха. Берроуз всегда подчеркивал, что его творчество – это «плевок в морду извечной машине контроля» [47, с. 16]. Берроуз был против контроля над личностью со стороны религии, полиции, армии и государства в целом, где каждый человек на учете, «под колпаком». В «Голом завтраке» изображена жизнь, подобная жуткому карнавалу Апокалипсиса. Складывается впечатление, что писатель сознательно копирует метод Босха, с помощью которого художник с утонченностью и плутовским юмором выписывал самые ужасные и чудовищные подробности, заставляя зрителя ощущать себя при жизни в преисподней. Фигуры, выписанные Босхом, вызывают у зрителя отвращение. Мы считаем, что Берроуз преследовал подобные цели. Так же, как и Босх, Берроуз заставляет читателя вспомнить об аде, который, по мнению Берроуза, является конечным продуктом научно-технической революции. Собранная в «Голом завтраке» коллекция уродов, безумных гениев, наркоманов, гомосексуалистов, извращенцев, доведенных до скотского состояния людей отражает никчемность людских устремлений и пороков, которые неизбежны, когда человеческое эго подавляется любым видом власти. Дезинтеграция реальности и субъективный монтаж – вот принцип построения модели мира в «Голом завтраке».

Сюжет в романе отсутствует. Текст этой карнавалльно-апокалипсической антиутопии воспроизводит обрывки полуосознанных, бредовых наркотических видений, в которых перемешаны гипертрофированные, доведенные автором до абсурда черты нашего мира и времени. В разорванную ткань повествования Берроуз вплетает большое количество документальных материалов, касающихся «Истории Болезни». Берроуз обнаруживает поистине энциклопедические познания в интересующих его областях. Это обстоятельные экскурсы в историю гомосексуальных традиций (глава «Бенвей»), подробные описания свойств множества наркотиков (глава «Приложение»), воздействие которых он испытал на себе, различные теософские и антропологические концепции. В книге также присутствуют подробные авторские комментарии, включенные прямо в текст: «Скажу по секрету, его ждет горячий укол. (Примечание: это капсула отравленного джанка, продаваемая наркоману с целью его ликвидации. Нередко достается доносчикам. Как правило, горячий укол – это стрихнин, поскольку он по вкусу и виду напоминает джанк)» [45, с. 33].

У Берроуза не было каких-либо определенных политических пристрастий, он не причислял себя ни к анархистам, ни к либералам, ни к консерваторам. Он

обвиняет власть как таковую, в том числе и власть языка. Берроуз не отступает от обвинения власти и в сборнике «Дезинсектор» (1973), в котором удачно соединены метод «разрезок» и авторское намерение разрушить власть языка. Одним из примеров политической сатиры автора является рассказ «В тених предвечерних». Известно, что Берроуз интересовался методом кинематографического монтажа С. Эйзенштейна. «Монтаж – это перерастание внутрикадрового конфликта <...> сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков. <...> Затем – разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте, в нашей установке по отношению к явлению», – пишет Эйзенштейн [48, с. 112]. Именно по такому принципу живет и развивается рассказ Берроуза. Это произведение по содержанию представляет собой киносценарий. По форме рассказ также напоминает киносценарий, и использование принципа монтажа в нем вовсе не случайно.

Рассказ «В тених предвечерних» начинается с авторской ремарки: «Фильм повествует о заговоре с целью взорвать поезд, везущий нервно-паралитический газ с западного побережья на восточное, где его хотят утопить в Атлантике. Заговор не носит политического характера» [49, с. 118]. Заговорщикам противостоит агент ФБР, который действует интуитивно. Под прикрытием съемки документального фильма об Америке, заговорщики медленно продвигаются к намеченной цели убивая, поджигая, насилая всех живых существ, попадающихся им на пути. В конце рассказа поезд взрывается. Персонажи, описанные Берроузом не должны вызывать симпатию, однако читатель им симпатизирует. Причина, на наш взгляд, заключается в коллаже – смешении кадров. Вот автор показывает действия своих героев: «Мисс Лонгридж насиловает двух девушек, голосовавших на дороге. Потом голая убивает их бейсбольной битой.

Они останавливаются на заправке и сигналият. Никто не выходит, и тогда Джонс решает сам заправить бак» [49, с. 123-124], –

и вот следующий кадр: «В этот момент из боковой двери выходит владелец заправки, шериф-убийца негров с шестью засечками на стволе» [49, с. 124]. Читатель понимает, что нет никакой разницы между полицейским – «блюстителем закона» – и преступниками. Заговорщиков всего шестеро, а различных представителей власти в каждой стране, в каждой точке земного шара намного больше, и часто их действия ничем не отличимы от действий людей, находящихся по другую сторону закона.

Другой рассказ Берроуза – «Явление краснозадого совершенства» – как бы

является иллюстрацией теории Берроуза о том, что с помощью коллажа можно управлять толпой. «Иллюзия – оружие революции: распространять слухи

Отправьте десяток операторов с тщательно подготовленными записями на улицу в час пик и увидите, насколько быстро разойдутся вести. Люди не будут знать, где они это услышали, но они это услышат...

Возьмите записанную речь Уоллеса, врежьте туда заикание кашель чихание икоту рык крики боли страха хныканье апоплексические бормотания пускание слюней соплей идиотские звуки сексуальные и животные эффекты и воспроизведите их на улицах станциях метро в парках на политических митингах» [21, с. 266].

В рассказе «Явление краснозадого совершенства» перед собравшимися людьми выступает обезьяна – кандидат в президенты. Эта обезьяна-кандидат лжет слушателям, потакая их низменным желаниям: «И если какая-нибудь страна попробует тявкнуть на великое Американское дело мы одним ударом могущественного Седьмого Флота заткнем эту жалкую марионетку Москвы и Пекина» [50, с. 143]; «Но мы знаем что сейчас в этой стране есть и совсем другие негры и как с ними иметь дело мы тоже знаем пока у нас есть бензиновые насосы. (Громовые аплодисменты)» [50, с. 144]; «Я обязую соблюдать священные американские законы и применять их ко всем нарушителям вне зависимости от расы цвета кожи вероисповедания или социального положения (Громовые аплодисменты)» [50, с. 145]. Избиратели видят в своем кандидате наилучшего лидера страны. Но вот кто-то нажимает кнопку на портативном магнитофоне, и кандидат в президенты начинает вести себя неприлично – испражняться, кидаться на слушателей и др. На магнитофон по принципу «25-го кадра» записаны команды, которые воспринимаются обезьяной на подсознательном уровне и заставляют ее действовать неприлично с точки зрения человека. Начинается хаос, и избиратели видят перед собой не кандидата в президенты, а животное.

Рассказ «Учитель» основан на предсмертном бреде гангстера Голландца Шульца [51]. В одном из интервью Берроуз объяснил, как он создает эффект реалистичности бреда: «Монтаж широко используется в кино. Скажем, в прямое повествование врывается сцена бреда или воспоминание о прошедших событиях. Конечно, писатель может сознательно сконструировать подобную сцену. Мой метод – напечатать исходный материал и затем пропустить через ряд процедур разрезания и складывания. Этим достигается более реалистическая картины бреда,

чем при сознательной реконструкции» [47, с. 16]. Рассказ строится как смена кадров: вот Голландец Шульц в последний день своей жизни посещает подвальное кабаре в Гарлеме, вот – больничная палата, в которой бредит смертельно раненный гангстер. В повествование врываются школьные воспоминания Шульца. В этих воспоминаниях Шульц еще маленьким мальчиком по имени Артур Флегенгеймер. И в эти же воспоминания в свою очередь врываются сцены предсмертного бреда.

Рассказ «Мои ноги сеньор» полностью состоит из цитат из других рассказов того же сборника «Дезинсектор». Например, в приведенном нами ниже отрывке можно обнаружить отсылки к рассказам «Его прозвали “Святой отец”», «Лимонный мальчишка», «Они не всегда помнят».

«Святой отец видит ванную бледно-желтые деревянные панели

унитаз молодые ноги блестящие черные волосы

“Это мои ноги сеньор”

блеск культей омывает его лиловый горизонт <...>

каракулями намаранными каким-то мальчишкой потерявшимся холодными мраморными шариками в комнате <...>

Я был грязью и стоном блестящих черных волосков потерянных ног серебристой бумажкой на ветру отрывистыми звуками далекого города» [20, с. 208-209].

Ср. в рассказе «Его прозвали “Святой отец”»: «Канун Рождества старый джанки продает рождественские брелоки на Норт-Кларк-стрит, его прозвали “Святой отец”» [52, с. 203].

« – Что случилось сынок?

– Это мои ноги сеньор... судороги... и у меня кончилось лекарство» [52, с. 206].

«Святой отец видит судороги словно деревянные шишки на тощих молодых ногах темные блестящие волосы» [52, с. 206].

Ср. в рассказе «Лимонный мальчишка»: «Блеск культей омывает его путь. Холодные мраморные шарики потерялись в ночи» [53, с. 32].

Ср. в рассказе «Они не всегда помнят»: «Я остановился у фонтана записать в блокнот: “сухой фонтан пустая площадь серебристая бумажка на ветру отрывистые звуки далекого города”» [54, с. 176].

Берроуз – единственный из битников, который выдержал испытание временем и славой. От Генри Миллера он унаследовал звание «Великого Старца». В течение пятнадцати лет Берроуз принимал наркотики, страдал от наркомании,



боролся с ней и излечился. Были в его жизни и другие трагические ситуации – непреднамеренное убийство собственной жены, устойчивая сексопатология и многое другое [55]. Именно на этом биографическом материале родилось творчество, получившее сначала скандальную известность, а затем удостоившееся академических наград и признанное как значительное и симптоматичное явление современной мировой и национальной американской культуры со своими истоками, корнями, связями, традициями и этапами развития.

Творчество У.С. Берроуза оказало влияние на так называемую «химическую литературу». Одним из представителей подобной литературы является молодой шотландский прозаик Ирвин Уэлш, чьи романы называют гимном поколения 90-х. Уэлш дебютировал в 1994 г. со сборником из 15 рассказов «Кислотный дом». Изданный в том же году роман «Trainspotting» («Трэйнспоттинг», или – «На игле») после экранизации в 1996 г. стал бестселлером. Дать точный перевод английского выражения «trainspotting» затруднительно. В российском прокате книга и одноименный фильм, снятый по книге, называются «На игле». Уэлшу также принадлежат романы «Экстази», «Кошмары Аиста Марабу» и «Клей». Кровавые боевики, жесткое порно, химические наркотики и электронная музыка формируют сознание неоднозначных героев Уэлша. Это мир наркоманских притонов, кислотных дискотек, рэив-вечеринок, вся грязь улицы. Так же, как и Берроуз, Уэлш не поучает своего читателя, он отражает ту сторону жизни, которую многие предпочитают не видеть и тем более не хотят об этом говорить.

Итак, У.С. Берроуз воспринимал коллаж как оружие против самоотождествления личности с толпой, личного сознания – с массовым. При помощи метода «разрезки» слово должно было освободиться от стереотипных значений и явиться средством освобождения мышления на уровне языка. В результате Берроуз создал коллажный свободный языковой стиль, соединяющий в единое целое литературный язык и арго («подзаборный диалект», международный наркоманский и гомосексуальный сленг). При помощи коллажа Берроуз адекватно передает состояние изменой психики человека, когда мысли человека путаются, логическое мышление нарушается и на первый план выступают альтернативные логики. Берроуз хотел описать «Историю Болезни», и для этих целей метод коллажа был наиболее удачным.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проследив историю развития коллажа, мы можем прийти к выводу, что на протяжении веков техника коллажа существенно не изменилась. Коллаж – это по-прежнему способ организации единого целого текстового пространства при помощи соединения разнородных элементов. В XX веке изменились функции коллажа. Коллаж эволюционирует следующим образом: от статуса периферийного приема (от времен античности вплоть до модернизма) к универсальному принципу построения текста в постмодернизме. В последнее время эта техника применяется не столько в живописи, сколько в вербальном искусстве. Развивается фотоколлаж, киноколлаж, введенный и используемый Сергеем Параджановым, компьютерный коллаж. Таким образом, техника коллажа, шагнувшая из изобразительного искусства в другие сферы, принесла в создаваемые тексты новое измерение. Если вести речь о литературе, то писатель получил возможность узнать, что такое слова, буквально узнать их на ощупь, и более свободно и точно реализовать свое оригинальное мироощущение. В работе были выделены следующие функции коллажа:

4. протоколлаж (коллаж до введения термина «коллаж») применялся автором, как правило, неосознанно с целью овеществления метафор и был призван освободить воображение зрителя и читателя.
5. в авангардном изобразительном искусстве коллаж использовался осознанно и намеренно с целью создания новой картины мира. В авангарде коллаж является а) основным методом разрушения материального мира и организации нового пространства; б) орудием разрушения традиционного зрительного восприятия; в) технологией стирания пространственных границ; г) способом выражения субъективной точки зрения художника; д) методом отрицания логического мышления; е) выражением хаотичности как внешнего мира, так и внутреннего мира личности. Таким образом, коллаж связан не только с идеей разрушения, но и с формированием нового восприятия.
6. в постмодернизме коллаж является главным средством формирования гипертекстуального культурного пространства. Объектом коллажа

является уже не живая реальность, а текст, в целом вся культура.

В модернизме коллаж был впервые осмыслен как особый технический прием и стал применяться осознанно. Модернизм углубляет и развивает коллаж, порождает родственные техники письма. В целом в XX веке появилось множество разновидностей коллажа, что доказывает важность этого метода для современной культуры. Тотальное распространение коллажа обусловлено разными причинами: 1) пристальным вниманием к особенностям человеческой психики и ее изменениям; 2) развитием технических средств, облегчающих создание коллажного текста; 3) ощущением «приговоренности к традиции», т.е. ощущением того, что «все сказано», и современному автору осталось только повторять, комментировать и перекомментировать, создавая мозаичные тексты, новизна которых будет состоять в особенностях компоновки материала.

Поток сознания, автоматическое письмо и тропизмы представляют собой развитие техники коллажа, его особые варианты. Если в классическом коллаже komponуются материальные, видимые, осязаемые объекты, то в указанных техниках коллажируются элементы бессознательного (эмоции, ощущения, обрывки мыслей, забытые впечатления, сны и т.п.). При всех различиях в этих технических приёмах заметно тяготение к стихийному, инстинктивному, к фиксации подсознания. «Поток сознания» в литературе и искусстве явился действенным инструментом исследования психики человека, и эффективным средством постижения как объективной, так и субъективной действительности. Сам язык есть поток сознания, т.к. в потоке сознания в нераздельное целое сливаются нечленораздельные звуки, слоги, слова и целые предложения. Это делает язык чем-то целым и лишает его рационально-механистических разделений. При помощи тропизмов запечатлевается неуловимое: мысль до того, как она успеет оформиться в слова, т.е. мысль ещё до ее высказывания, даже до «потока сознания». Автоматическое письмо полагается исключительно на случайность, т.е. в отличие от коллажа оно полностью исключает (вернее, пытается исключить) логический подход к компоновке материала. Коллаж при автоматическом письме должен возникнуть сам собой, естественным образом, благодаря неоднородности и коллажному строению самой психики человека. Поэтому для сюрреалистов так важна скорость письма. И поток сознания, и тропизмы, и автоматическое письмо отображают «монтажное» и «коллажное» ассоциативное мышление человека на уровне функционирования мозга.

У.С. Берроуз воспринимал коллаж как оружие против самоотождествления

личности с толпой, личного сознания – с массовым. При помощи метода «разрезки» слово должно было освободиться от стереотипных значений и явиться средством освобождения мышления на уровне языка. В результате Берроуз создал коллажный свободный языковой стиль, соединяющий в единое целое литературный язык и арго («подзаборный диалект», международный наркоманский и гомосексуальный сленг). При помощи коллажа Берроуз адекватно передает состояние изменой психики человека, когда мысли человека путаются, логическое мышление нарушается и на первый план выступают альтернативные логики. Берроуз хотел описать «Историю Болезни», и для этих целей метод коллажа был наиболее удачным.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <http://slovari.gramota.ru/>
2. Коллаж // Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров; Редкол. А.А. Гусев и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 601.
3. Вермо А., Вермо О. Мэтры сюрреализма / Пер. с фр. – СПб.: Академ. проект, 1996. – 288 с.
4. Квятковский А. П. Центон // Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. — М.: Сов. Энцикл., 1966. — 376 с.
5. Кибиров Тимур. К вопросу о романтизме // Знамя. – 1992. – № 6. – Режим доступа: <http://pechkin.rinet.ru/x/hip/prikol/kibirov.htm>
6. Испанская поэзия в русских переводах. 1792 – 1976 / Сост., автор предисл. И коммент. С.Ф. Гончаренко. – М.: Прогресс, 1978. – 1022 с.
7. Разумовская М.В. и др. Литература XVII – XVIII: Учеб. Пособие для вузов. – Мн.: Университетское, 1989. – 286 с.
8. Стокер Б. Граф Дракула. – Таллинн: Валгус, 1990. – 320 с.
9. Фрай Макс. Реди-мэйд // Фрай Макс. Азбука современного искусства. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/>
10. Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М.: Высш. шк., 1972. – 231 с.
11. Аполлинер Г. Алкоголи. – СПб.: Терция, Кристалл, 1999. – Режим доступа: [http://lib.ru/POEZIO/APOLLINER/apolliner1\\_5.txt](http://lib.ru/POEZIO/APOLLINER/apolliner1_5.txt)
12. Тцара Т. Как самому сделать дадаистическое стихотворение. – Режим доступа: <http://annaz.newmail.ru/LIB/tzara.htm>,
13. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. – М.: Прогресс, 1986. – С. 40-73.
14. Бретон А., Супо Ф. Как вам угодно / Пер. с французского Вас. Кондратьева // Митин журнал. Самиздат. – 1991. – Вып. 41. – С.84-107.
15. Эйзенштейн С.С. Монтаж // Эйзенштейн С.С. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. - 193 с.
16. Ямпольский М. Монтаж // Искусство кино – 2000. – № 3. – Режим доступа:

<http://kinoart.ru/2000/3/27.html>

17. Махлина С.Т. О синергетическом анализе художественного произведения / / Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. №12. – С. 300 – 311. – Режим доступа: [http://anthropology.ru/ru/texts/mahlina/symp12\\_64.html](http://anthropology.ru/ru/texts/mahlina/symp12_64.html)
18. Берков П. Монтаж // Литературная энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. Луначарский А. В. – М.: ОГИЗ РСФСР, Сов. энцикл., 1934. — Т.7. – С. 447.
19. Керви А. Фторид для языка / Здесь, чтобы уйти // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 5-19.
20. Берроуз У. Мои ноги сеньор // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 208 – 209.
21. Берроуз У. Электронная революция // Берроуз У. Голый завтрак. Электронная революция. Последние слова. – М.: Глагол, 2000. – С. 255-296.
22. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. — М.: «Аграф», 2001. – 608 с.
23. Можейко М. А. Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001.— С. 332-334.
24. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский простор, 2001. – 416 с.
25. Бриколаж // Энциклопедия культур. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/b/Brikolaz.html>
26. Можейко М.А. Коллаж // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001.— С. 368-369.
27. Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое (почти все). – М.: Изд-во АО «Х.Т.С.», 1995. – 364 с.
28. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
29. Сэмплер // Музыкальная энциклопедия. Режим доступа: [www.gromko.ru](http://www.gromko.ru)
30. Джемс У. Поток сознания // Джемс У. Психология. – М.: Педагогика, 1991. – С. 56-80.
31. Соколов Саша. Школа для дураков // Соколов Саша. Школа для дураков.

- Между собакой и волком. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 17-193.
32. Лосев А.Ф. Поток сознания и язык // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 253-278.
  33. Сулейманов А. Поток сознания // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 284-285.
  34. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Мн.: Маст. лит., 1986. – 528 с.
  35. Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т.1-2. – 832 с.
  36. Пруст М. В поисках утраченного времени: Беглянка / Пер. с фр. Н.М. Любимова. – М.: Изд-во «Крус», 1993. – 208 с.
  37. Джойс Дж. Улисс // Иностранная литература. – 1989. – № 12. – С. 157-193.
  38. Борев Ю.Б. Алеаторика: человек – игрок в мире случайных ситуаций // Борев Ю.Б. Эстетика: В 2 т. – Смоленск: Русич, 1997. – Т.2. – С. 404-405.
  39. Борев Ю.Б. Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности // Борев Ю.Б. Эстетика: В 2 т. – Смоленск: Русич, 1997. – Т.2. – С. 390-396.
  40. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под. ред. Г. К. Косикова. // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – Режим доступа: <http://www.gothic.ru/>
  41. Кардек А. Медиумы пишущие или психोगрафы // Кардек А. Книга медиумов. – М.: Ренессанс, 1993. – С. 183-193.
  42. Саррот Н. Откройте // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 3-23.
  43. Керуак Дж. В дороге. – СПб.: Амфора, 2000. – 381 с.
  44. «Голый завтрак» в суде // Берроуз У. Голый завтрак. Электронная революция. Последние слова. – М.: Глагол, 2000. – С. 230-252.
  45. Берроуз У. Голый завтрак // Берроуз У. Голый завтрак. Электронная революция. Последние слова. – М.: Глагол, 2000. – С. 21-252.
  46. Гайсин Б., Берроуз У. Третий ум. – Тверь: Kolonna publications, 2002. – 170 с.
  47. Одиэр Д. Интервью с Уильямом Берроузом // Своя сторона. – 2000. - № 1. – С. 15-17.
  48. Эйзенштейн С.М. Метод: В 2 т. – М.: Музей кино Эйзенштейн-центр, 2002. – Т.2. – 687 с.
  49. Берроуз У. В тени предвечерних // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 118-127.
  50. Берроуз У. Явление краснозадого совершенства // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 128-148.

51. Берроуз У. Учитель // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 160-175.
52. Берроуз У. Его прозвали «Святой отец» // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 203-207.
53. Берроуз У. Лимонный мальчишка // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 28-34.
54. Берроуз У. Они не всегда помнят // Берроуз У. Дезинсектор. – Тверь: Kolonna publications, 2001. – С. 176-180.
55. Шаталов А., Могутин Я. Битники: история болезни // Берроуз У. Голый завтрак. Электронная революция. Последние слова. – М.: Глагол, 2000. – С. 5-20.