



УДК 821.133.1.09:7.037.5

## Диалог в сюрреализме и конструирование групповой идентичности («Процесс над Барресом», 1921)

М. Е. Балакирева

Балакирева Маргарита Евгеньевна, преподаватель департамента иностранных языков, Санкт-Петербургская школа гуманитарных наук и искусств, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), mebalakireva@hse.ru

Статья посвящена исследованию диалога в произведении коллективного творчества сюрреалистов «Процесс над Барресом» и его роли в конструировании групповой идентичности. Сам диалог превращается у сюрреалистов в метатехнику: с одной стороны, он часто используется как творческий инструмент, с его помощью создаются коллективные произведения и трансформируются сюрреалистические практики; с другой стороны, направленность на диалог внутри группы характеризует особые формы социального взаимодействия у сюрреалистов. В данной работе речь пойдет о групповой коммуникации и о том, как коллективный диалог, накладывая на участников моральные и этические ограничения, формирует групповую идентичность и подготавливает окончательный разрыв группы А. Бретона с ДАДА.

**Ключевые слова:** сюрреализм, диалог в авангарде, коллективное творчество.

### Dialogue in Surrealism and Construction of Group Identity (A Trial of Barres ("L’Affaire Barrès"), 1921)

М. Е. Balakireva

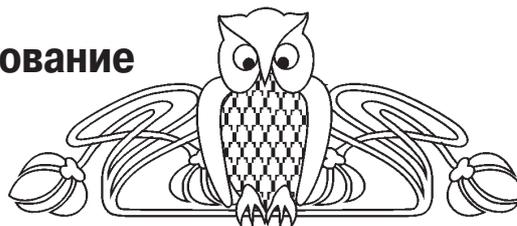
Margarita E. Balakireva, <https://orcid.org/0000-0002-7198-3214>, National Research University Higher School of Economics (St. Petersburg), 123 Griboyedova Canal Emb., St. Petersburg 190068, Russia, mebalakireva@hse.ru

The article is devoted to the study of dialogue in the surrealist work “The Process of Barres” and its role in the construction of the collective identity. The surrealists turn the dialogue into a meta-technique: on the one hand, it is often used as a creative tool, with its help collective works are created and surreal practices are transformed; on the other hand, the focus on dialogue within the group characterizes the special forms of social interaction among the surrealists. In this paper, we will talk about group communication and how collective dialogue, imposing moral and ethical restrictions on participants, forms collective identity and prepares the final break of Breton’s group with DADA.

**Keywords:** surrealism, avant-garde dialogue, collective creation.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-433-438>

Диалог, как способ передачи и обмена информацией, занимает особое место в творческих практиках исторического авангарда. Однако каждая авангардная группа по-своему осваивает и инструментализирует диалог, в соответствии с присущими ей идейными и творческими уста-



новками. Так, если в дадаизме в основе диалога лежит отрицание факта коммуникации<sup>1</sup>, то в сюрреализме, частично отвергающем и частично присваивающем опыт дадаистов, диалог, сохраняющий «дадаистскую» форму<sup>2</sup>, превращается в ключевой инструмент творчества, своеобразную метатехнику. Сюрреалистический диалог строится по двум моделям. Первая – *классическая форма коммуникации* – вопрос и ответ, диалог анкетного типа, где задающий вопрос ожидает более-менее осознанного ответа на него. Подобный диалог характерен для сюрреалистических анкет или же для «Диалогов», подвиды сюрреалистических коллективных игр. В обоих случаях соответствие ответа вопросу может варьироваться от абсолютного до частичного. Вторая модель – берущая начало в дадаистских произведениях (назовем ее *неклассической формой коммуникации*) – являет собой механическое сцепление разрозненных на первый взгляд реплик<sup>3</sup>. Примеры подобных диалогов встречаются в ранних пьесах сюрреалистов или в коллективных выступлениях (в частности, в «Процессе над Барресом»). Обе модели диалога<sup>4</sup>, помимо функции чисто литературной («поэтической»), наделяются функцией социальной: когда сам диалог, *соучастие* в нем и понимание «зашифрованного» послания, принятие правил коммуникации и этических норм, лежащих в основе общения, отделяет «своих» от «чужих», тех, кто готов «играть», и тех, кто отказывается от «сюрреалистических авантур»<sup>5</sup>. В процессе коммуникации диалог «создает» группу, в диалоге очерчивается и укрепляется групповая идентичность. То, как происходит разделение на «своих» и «чужих» и как определенным образом выстроенный диалог способствует унификации группы, будет показано в данной работе, посвященной социализирующей функции диалога в одном из первых «документов» сюрреализма – «Процессе над Барресом»<sup>6</sup>, письменно зафиксированном протоперформансе, результаты которого были напечатаны в журнале «Литтератур» (№ 20, август 1921).

### «Процесс над Барресом»: коллективный суд над моралью

Первым коллективным выступлением сюрреалистов стал знаменитый «Процесс над Барресом», где участники группы, считавшие себя то время парижскими дадаистами, устроили суд



над Морисом Барресом, писателем и кумиром молодежи<sup>7</sup>, обвиненном в «покушении на устойчивость духа»<sup>8</sup>. Результаты суда были напечатаны в № 20 журнала «Литтератюр»<sup>9</sup>, последнего номера, опубликованного группой до разрыва с ДАДА. Суд был тщательно подготовлен, расписан и продуман<sup>10</sup>, однако поставить «спектакль» так, как задумывали участники, не удалось: некоторые дадаисты посчитали, что действие не соответствует духу ДАДА, и отказались играть по намеченному плану (например, Т. Тцара, вызвавший недовольство у А. Бретона своим издевательски-веселым тоном).

«Процесс» – первая акция сюрреалистов, в основу которой был положен моральный принцип, первый поиск устойчивых этических норм, первые попытки вырваться из дадаистского разрушительного (хоть и животворного) хаоса. Само внезапно появившееся желание устроить шутовской суд, пусть и оформленный по всем правилам дадаистского представления, с обвиняемым-манекеном, переодетыми присяжными и судьями, кажется не совместимым с духом ДАДА. Постановочный характер самого действия<sup>11</sup> не отвечал дадаистским убеждениям, не отвечало им обвинение Барреса в «покушении на устойчивость духа», а тем более оценка его «моральной чистоты».

Во вступительной речи Бретон обвиняет Барреса в том, что он «посягнул на репутацию мыслителя», отыскал компромисс между «идеями» и ее письменным воплощением, злоупотребил доверием поколения:

«Даже если предположить, что слово может порождать силу, <...> можно заметить, что слова Барреса могут удовлетворить лишь самые низменные вкусы (*les appétits les plus vulgaires*)»<sup>12</sup>.

Бретон «нападает» на писателя с позиции господствующей элитарной культуры, как ее утонченный почитатель. Концепция верной и неверной литературы, верного и неверного поведения соотносится с жизнями А. Рембо<sup>13</sup> и И. Дюкаса, ключевых для сюрреалистического движения фигур. Верность принципам оказывается важнее собственно произведения: если действительность изменяется и не соответствует творческим ожиданиям, а отказаться от нее писатель не в состоянии, то он должен отказаться от творчества. Баррес же подчиняется обстоятельствам и изменяет себе, что в глазах Бретона является «увуливанием» (*escamotage*) и мошенничеством. Более того, Баррес отказывается от личной ответственности автора перед теми, на кого он напрямую оказывает влияние, отказывается признавать, что жизнь автора затрагивает не только его самого, но и тех, кто наблюдал за ней и ставил себе в пример:

«Значимость жизни касается не только того, кто ее прожил. <...> Она способствует <...> воспитанию других личностей. Вот откуда необходимость, которую мы испытываем, восхвалять или

клеймить то или иное поведение, писать золотые посвящения или же воздвигать костры» (4).

Моральная ответственность и внутренний императив отвечать за «созданное» в любой момент творчества является для Бретона и его группы важнейшей характеристикой достойного творчества. Баррес обвиняется не просто в измене, разрывающей непрерывную линию творчества на то, что было до войны и после. Он совершает более страшное преступление – разрывает свое существование на жизнь и творчество, на идеи и поступки, которые не соотносятся друг с другом. У идей Барреса нет цели, они пусты и оттого изменчивы:

«...идеи сами по себе ничего не стоят: значимость их определяет смысл, который в них вкладывают; а идеи Барреса никогда не определял никакой смысл» (6–7).

Деятельность писателя, по мнению сюрреалистов, должна быть подчинена мысли, а мысли должно претворяться в повседневной жизни, иначе написанные им творения не имеют какой-либо ценности. Если же мысль не соответствует проживаемой жизни, то нужно оставить всякую попытку описать эту мысль.

Привнесение в парижский дадаизм подобных этических воззрений на природу творчества и долг писателя трансформирует зародившееся в Цюрихе движение, навязывает дадаистам ответственность перед тем, что ими создается. Долг перед собой и другими (читателями/зрителями) вводит в творчество постулат *моральной целостности и верности* сказанному – а отсюда и верность общей идее, связующим центральным идеям и частностям. Исходя из подобных воззрений, нетрудно понять, почему процесс над Барресом должен быть «серьезным действием». Это не шутовской абсурдистский суд, а своеобразный *социальный эксперимент*, проверяющий участников на способность принять высказанный в обвинительном акте моральный императив и применить его в своем творчестве.

Потому серьезное отношение к спектаклю, тщательно спланированный ход его – это первая попытка изменить случайность и вариативность дадаистской постановки, дать ей солидную основу. «Процесс над Барессом» нужно разыгрывать серьезно, в нем допускаются отступления от общей обвинительной канвы, но не от структуры и общей связующей мысли – хулить или хвалить Барреса, посвятив ему и его моральным / писательским принципам все возможные сценические прения. В этом проявляются первые попытки скрепить группу, которая должна держаться определенной схемы развития – будь то развитие творческое или сугубо социальное, где разные подходы приветствуются лишь при условии, что общий «идеологический» фон сохраняется. Стоит отметить, что в закрепленной литературной традицией версии процесса сюрреалистов-свидетелей нет. Выступающие – либо



незаинтересованные люди, либо члены дадаистской парижской группы, которые позднее не примкнули к сюрреалистам. Однако и эти свидетели придерживаются структуры спектакля, высказывая личное мнение о творчестве и поведении обвиняемого. Свидетели могут относиться к обвиняемому благосклонно (Дж. Унгаретти), вызываясь (С. Ромов), нейтрально и безразлично (Ж. Риго), но хода спектакля они не нарушают, оставаясь в рамках изначально заданной схемы.

Еще один важный аспект сюрреалистского диалога раскрывается в «Процессе» в особом отношении к провокации, направленной на «раскрытие», «узнавание» и «знакомство» с говорящим. Председатель задает провоцирующий вопрос, на который свидетель должен ответить честно и прямо (такой же будет установка поздних игр в вопрос/ответ, столь популярных в группе сюрреалистов в 1920-е гг.). Определенный ответ на вопрос – это своеобразный маркер, позволяющий не только определить «близких по духу», но также измерить степень доверия<sup>14</sup>, возможность открыться членам группы. Каждому свидетелю на процессе председатель (роль его символично получает Бретон, главный «моралист» движения) задает личные вопросы. Так, Риго, утверждающий, что «ум неизбежно ведет к сомнению, к унынию, невозможности получить удовлетворение, в чем бы то ни было», получает достойный своего высказывания вопрос от Бретона: «По Вашему мнению, нет ничего возможного. Как же Вы живете, почему Вы не покончили жизнь самоубийством?» (19). Вопроситель вступает в словесную игру, это риторика, отталкивающаяся от провокации ДАДА, где все ответы равноценны вопросам и где беспричинные связи важнее собственно моральных и этических воззрений; риторика, отталкивающаяся от провокации и преодолевающая ее. Вопросы задают разные аспекты – от идеологии и верования в идеалы до бытовых личных деталей. Риго отвечает на вопросы о том, где служил и кем был на войне («младший лейтенант автомобильных войск»), чем живет сейчас («сутенер», «паразит»). На все вопросы последний дает исчерпывающие ответы – как на настоящем суде, когда «чистота» признаний является залогом моральной чистоты, незапятнанности в моральном и юридическом плане. Это допрос не столько свидетелей о Барресе, сколько членов дадаистского кружка, приглашенных на суд, – отвечать за себя.

«П. Дрие ла Рошель тоже подвергается этическому суду:

В.: – Вы отказываетесь принимать активное участие в процессе, что происходит здесь?

О.: – Поскольку те, кто решились на данный процесс, провозгласили свободу духа, я дам на Ваш вопрос теоретический ответ: если бы речь шла о политическом процессе, вероятно, мое поведение было бы иным.

В.: – То есть, иначе говоря, суждение, кото-

рое Вы выносите по поводу человека, зависит от тех, кто его судит, и от способа, которым его судят, а подобная позиция присуща истинным аристократам (здесь и далее курсив наш. – М. Б.).

О.: – Быть может» (23–24).

Дрие ла Рошель отвечает на вопросы председателя честно и открыто, тем самым покушаясь на «устойчивость духа» ДАДА, словно абстрагируясь от него и принимая во внимание «серьезность» мгновения в суде.

В какой-то степени моральный суд над Барресом-манекеном определил неспособность парижских дадаистов отказаться от культуры как объединяющего морального принципа<sup>15</sup>. Если в сфере вкусов, в «задирании» приличных буржуа, в перекраивании литературной нормы парижские дадаисты усвоили уроки предшественников из Цюриха, то отказаться от культуры как связующего элемента, нормирующего поведение, они не смогли: слишком велик оказался соблазн «свергать идолов юношества» (ср. с Тцара, который не делит участников на благодетелей и злодеев, а просто-напросто обзывает всю аудиторию вместе с обвиняемым «свиньями») (12)).

В «Процессе» появляется элемент группового, коллективного сознания, позволяющего группе сплотиться вокруг общей идеи и общего врага<sup>16</sup>. В ходе допросов даже несколько раз возникает слово «коллектив» (*collectivité*), и всякий раз оно употребляется в контексте осуждения. О коллективе говорят Дрие ла Рошель и Ромов, и суд коллектива (группы лиц) над конкретным писателем поощряется в их речах: ответственность писателя ныне зависит не просто от его личной внутренней убежденности в своей правоте или истинности поступков, но и от его верности тем идеалам, что он передал коллективу, сделал частью моральных воззрений своей эпохи:

«Литератор, личность навязывает область идеального действия; коллектив, если может, требует от писателя-одиночки отвечать за все действия, в которые коллектив был вовлечен под влиянием образов, порожденных упомянутым писателем. <...> Я думаю о коллективе более могущественном, чем тот, который здесь судит Барреса, по меньшей мере, о социальном клане или же политической партии, например, в современном мире доверие писателю целиком и полностью зависит от своего рода касты, которая официально не признана, но существование которой мне кажется очевидным, речь идет о некотором числе профессиональных критиков. Каста эта носит абстрактное и обманчивое имя “последующих поколений”» (Ответ Дрие ла Рошеля) (22–23).

«О.: – <...> Считать Мориса Барреса гениальным человеком – слишком затруднительно для меня. Он оказал пагубное воздействие на коллектив» (Ответ Ромова) (8).

Итак, как видно из анализа «Процесса», сюрреалистическая общность в данном диалоге



лишь намечается, чтобы позднее, со временем, постепенно эволюционировать в оформленный социальный конструкт. Сюрреалисты берут на себя моральное право судить и тем самым уже отличаются от своих предшественников, дадаистов<sup>17</sup>. Социальная позиция для участников группы не менее важна, чем художественная поза. (В данном контексте вопрос Бретона, адресованный Тцара, более чем знаменателен: «Как же можно считаться с Вашими доводами, если Вы никогда не выступаете с позиций общественных?») (10).

#### **«Процесс над Барресом»: фиксация групповой идентичности и разрыв с ДАДА**

Выступление Тцара резко выделяется из стройной череды предугадываемых вопросов и однотипных ответов. Он сразу заявляет, что не верит в «правосудие, даже если оно осуществляется сторонниками ДАДА», поскольку все присутствующие ни что иное, как «банда подлецов, подлецов крупных и подлецов мелких, различия между которыми, в сущности, не стоит принимать в расчет» (10). Тцара не просто начинает свое свидетельство с парадокса («Что знаете Вы о Морисе Барресе? – Ничего. – Значит, Вам нечего сказать? – Отнюдь»), он вступает в игру с обвинениями и оскорблениями в адрес присутствующих<sup>18</sup>.

Как отмечалось ранее, для сюрреалистов важны два объединяющих аспекта: первый связан с социальной составляющей движения (конформизм внутри неконформистского направления авангарда), второй – с художественной. Тцара не вписывается в группу, образующуюся вокруг Бретона, поскольку на данном этапе своего творческого пути не приемлет идеологических группировок, с одной стороны, и принимает иные художественные отсылки и цитаты, с другой. Баррес – фигура незначительная для интеллектуального пути Тцара, для него суд над писателем не является, как для прочих, судом над кумиром, актом десакрализации и свержения идола анархизма, превратившегося в глашатая национализма в Первую мировую войну:

«Я заявил в начале моего выступления, что не знал ничего о Барресе <...> Я не знаю абсолютно ничего, что произошло с Барресом, но я считаю, что он удобный, и, что очень приятно заявить, господин Баррес остается, несмотря на достойные оправдания факты его жизни, самой великой свиньей века» (11).

А после Тцара дополняет список «великих свиней» именами своих соратников: Андре Бретона, Теодора Френкеля, Луи Арагона, Филиппа Супо, Жака Риго, Дрие ла Рошеля, Бенжамена Пере и проч. (12). На вопрос, знает ли Тцара других великих свиней, помимо Барреса и друзей дадаиста, идеолог ДАДА отвечает:

«Нет; впрочем, я и Мориса Барреса совсем не знал, пока в честь его не затеяли данное мероприятие» (12).

Для Т. Тцара весь процесс – непонятное действие, основанное на прежних моральных, эстетических привязанностях парижских дадаистов<sup>19</sup>, которое всего лишь «делает» рекламу писателю, в честь которого «затеяли мероприятие». И этому действию Тцара отчаянно сопротивляется, в то время как Бретон не менее отчаянно пытается призвать Тцара к порядку и вернуть суд в привычное обвинительное русло:

«В.: – Вы утверждаете, что наглость может составлять сама по себе преступление – покушение на устойчивость духа?»

О.: – Я только что заявил, что господин Баррес – старый дурень. И вынужден добавить, что и защитники Барреса такие же дурни» (14).

Тцара не видит ни моральной, ни этической проблемы в превращениях Барреса. И Баррес ему не столь важен, его дада-«панегирик» направлен против самого судебного действия, столь же серьезного, сколь и бессмысленного, своеобразного «покушения на дух ДАДА».

«Я совершенно точно человек, который яснее всех видит, что здесь происходит. Я всего лишь меняю мнения, и всякое промедление, связанное с этими изменениями, вселяют в меня все большее желание исчезнуть» (11).

Тцара не поддается на провокации Бретона, но и не отвечает на его прямые вопросы: реакция его всегда между полюсами ожидания. Он не поддается ни описанию, ни вписыванию в систему: на вопрос Бретона о том, считает ли он себя абсолютным дураком или хочет, чтобы его поместили в психиатрическую лечебницу, Тцара парирует изящным парадоксом: «Да, я хочу, чтобы меня считали законченным дураком, но не спешу сбежать из психиатрической лечебницы, в которой я проживаю жизнь» (12). Тцара отказывается вести диалог – по правилам, прописанным в набросках к «Процессу», отказывается от принятой логики («Логика – это условность, принятая малым количеством склонностей, которая характеризует грязную галлюцинацию, имя которой человек. Иначе говоря, логики нет» (14)). О логике и ее необходимости у Тцара иные представления, чем у Бретона. Для будущего лидера сюрреалистов без логики нет веры в суждения («Вы допускаете, при таких условиях, что ваши слова, выводы и суждения имеют относительную и временную ценность?» – реплика Бретона (14)). Логика – это то, что должно остаться после разгула дадаистов в литературе. Логика – это то, что объединяет сюрреалистов в суждениях. Их следование морали прежде всего логично. Ответ Тцара – вне полемики с Бретоном, лидер дадаистов не придает своим словам и суждениям большого смысла:

«Мои слова мне не принадлежат. Я владею словами всех, я делаю из них хорошо переме-



шанный рыбный суп, результат случая, ветра, что я лью на свою незначительность и на незначительность этого процесса» (14).

Тцара отказывается разыгрывать спектакль и вольно интерпретирует свою роль, завершая выступление дадаистской песенкой.

Неприятие указаний, абсолютная свобода в творчестве и в принятии решений – отличительные черты не только Тцара, но и вообще первых дадаистов, единство которых – в общем порыве отрицания, в объединяющем непохожее / разное / совершенно разорванное в единое целое – самим актом сопоставления этих непохожестей. Все, что нужно Тцара, – это механическое соединение разных творческих порывов. Бретону и его группе нужен костяк, остов, на который будут нанизываться теории, практики, техники. Этим остовом становится моральная, этическая составляющая, ответственность за то, что сюрреалисты делают, если не перед грядущим, то друг перед другом – и в этом кроется одна из основных функций группы (контроль личной ответственности). С другой стороны, группа позволяет судить, выносить суждения и в суждении приходиться к отбору – выбору людей и произведений, «своих» и «чужих». Эта ситуация отбора прекрасно прослеживается и в выборе литературных кумиров и предшественников сюрреализма, и в чисто социальных действиях (включение в коллектив и исключение из него, порицание участников группы за недостойную группу деятельность, например, порицание Десноса за журналистскую деятельность).

«Процесс» стал своеобразным социальным экспериментом, актом самоидентификации, позволившим отобрать среди группы парижских дадаистов «своих», сюрреалистов, готовых вступить в диалог на заданных условиях и обладающих базовыми этическими и моральными принципами. Готовность вступить в игру и подчиниться правилам – одна из фундаментальных особенностей сюрреалистской группы, и на примере «Процесса» видно, как принятие или непринятие правил влечет за собой либо отмежевание от группы, но сохранение индивидуальности (Тцара), либо включение в группу и подчинение участников некоторым над-личностным этическим постулатам – в ущерб личной свободе.

## Примечания

- <sup>1</sup> Подробнее см.: *Sanouillet M. Dada à Paris. Paris : Flammarion, 1993 ; Siepe H. T. Le Lecteur du surréalisme. Paris : Association pour l'étude du surréalisme, 2010. P. 37–48.*
- <sup>2</sup> И в сюрреализме, и в дадаизме диалог строится по принципу сочленения и параллельного совмещения разрозненных образов или суждений, однако сюрреалисты обращаются к интерпретации как основному инструменту преодоления бессмыслицы. Об особенностях диалогов в пьесе Супо и Бретона «Как Вам

угодно» и скетче «Вы меня позабудете», написанных в 1919–1920 гг., см.: *Aspley K. The Breton-Soupault Dialogues // Fotiade R. (ed.). André Breton : The Power of Language. Exeter, 2000. P. 51–72.*

- <sup>3</sup> Вторая модель становится актуальной после отмежевания сюрреалистов от дадаистов, когда вырабатываются собственно сюрреалистические механизмы коллективного взаимодействия (написание автоматических текстов, сеансы гипноза, игры).
- <sup>4</sup> Так, в записи гипнотического сеанса в № 6 журнала «Литтератюр нувель сери» (ноябрь 1922) можно встретить примеры разных моделей диалога. Пример *полного или частичного соответствия* В/О (модель 1): В. – Что знаешь ты о Пере ? О. – Он умрет в вагоне, полном людей. В. – Он будет убит? О. – Да. // В. – Каким животным? О. – Голубой лентой, моей прелестной бродягой. Пример *отсутствующего соответствия* В/О (модель 2): В. – Он скоро встретит де Кирико? О. – Чудо с мягкими глазами как молодой ребенок.
- <sup>5</sup> Хрестоматийным примером «открытости игре» можно считать случай о «чудесных прыгающих семенах» и о конфликте между А. Бретоном и Р. Кайуа. Подробнее см.: *Clébert J.-P. Dictionnaire du surréalisme. Le Seuil, 1996. P. 321.*
- <sup>6</sup> «Процесс над Барресом» является одним из узловых моментов в истории сюрреализма. Это первая попытка очертить групповую целостность и сконструировать групповую идентичность.
- <sup>7</sup> О влиянии Барреса подробнее см.: *Dubosson F. Désadmirer Barrès. Le prince de la jeunesse et ses contrelecteurs (1890–1950). Paris, 2019.*
- <sup>8</sup> *Гальцова Е. Сюрреализм и театр. М., 2012. С. 73.*
- <sup>9</sup> Важно отметить, что в публикации сохранились лишь свидетельства и обвинительный акт. Подробнее см.: *Kahn S. Lettres à Denise Lévy (1919–1929). Paris, 2005. P. 91.*
- <sup>10</sup> О распределении ролей и «постановке» см.: *Гальцова Е. Указ. соч. С. 74.*
- <sup>11</sup> Подробнее о процессе в сюрреализме см.: *Piégay-Gros N. L'affaire Barrès : le théâtre du procès // Les Cahiers de la Justice. 2012. № 4. P. 43–52.*
- <sup>12</sup> *Bonnet M. (éd.). L'Affaire Barrès. Paris, 1987. P. 2.* Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках. Перевод «Процесса» с французского сделан автором статьи.
- <sup>13</sup> «Рембо продолжает [отказавшись от поэзии] испытывать по отношению к миру тот же ужас, что и прежде. Он отчаянно ищет возможности уйти от рабства, но уверенность в том, что это ему не удастся, не вынуждает его отказаться от своего пути» (3).
- <sup>14</sup> Одним из более поздних коллективных текстов, основанных на доверии, можно считать архивы сексуальности (Les Recherches surréalistes de la sexualité), которые сюрреалисты вели с 1928 по 1932 г. (было проведено 12 встреч). Во время сеансов сюрреалисты задавали друг другу откровенные вопросы и давали столь же откровенные ответы на вопросы о частной жизни и сексуальных предпочтениях. Подробнее об этом см.: *Pierre J. (éd.). Recherches sur la sexualité. Janvier 1928 – Août 1932. Paris, 1990.*



- <sup>15</sup> Как отмечает исследовательница Роз Бушоль, сюрреалисты стремились преодолеть «безысходное отчаяние» ДАДА и «пожирающую себя саму анархию» (*Buchole R. L'Evolution poétique de Robert Desnos. Bruxelles, 1956. P. 81*).
- <sup>16</sup> В октябре 1924 г. подобным литературным врагом станет Анатолий Франс: на его смерть сюрреалисты составят коллективный текст-памфлет «Труп».
- <sup>17</sup> Ср. с позицией Тцара: «Мои суждения. Я не сужу. Я ничего не осуждаю. Я сужу себя постоянно и считаю себя маленьким и неприятным типом, кем-то сродни Морису, а впрочем, менее отвратительным» (14).
- <sup>18</sup> Тцара постоянно глумится над торжественностью момента и насмехается над судьями, испытывая их терпение: «– Вы знаете, почему Вас позвали в свидетели? – Естественно, потому что я Тристан Тцара. Хотя я в этом еще не окончательно уверился. – Что такое Тристан Тцара? – Это полная противоположность Мориса Барреса. – Защита, уверенная в том, что свидетель заведует судьбе обвиняемого, спрашивает, осмелится ли свидетель признать это. – Свидетель посылает защиту к черту» (11).
- <sup>19</sup> Так, совсем иначе к «кумиру молодежи» относится Л. Арагон: влияние на него Барреса было столь велико, что «определило установку» всей его жизни, по свидетельствам поэта-сюрреалиста. См.: *Aragon L. Actualité de Maurice Barrès // La lumière de Stendhal. Paris, 1954. P. 261–269*.

---

**Образец для цитирования:**

Балакирева М. Е. Диалог в сюрреализме и конструирование групповой идентичности («Процесс над Барресом», 1921) // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 4. С. 433–438. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-433-438>

**Cite this article as:**

Balakireva M. E. Dialogue in Surrealism and Construction of Group Identity (A Trial of Barres (“L’Affaire Barrès”), 1921). *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 4, pp. 433–438 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-433-438>

---