

УДК 821.133.1(091)-3"19"

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА А.БРЕТОНА «БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ»

Инга Валерьевна Сулова

старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614900, Пермь, Букирева, 15. sus67@list.ru

Статья посвящена анализу заглавной книги трилогии мэтра французского сюрреализма А.Бретона «Безумная любовь» (1937). Определяя произведение как «роман-эссе», автор статьи выходит на проблему своеобразия жанровых трансформаций эпохи модернизма. «Безумная любовь» вписывается в контекст творчества Бретона и французской литературы первой половины XX столетия. Рассматриваются проблемы кризиса романа, актуальные для рубежных периодов в истории культуры, пограничных ситуаций историко-литературного процесса.

Ключевые слова: французская литература; сюрреализм; Андре Бретон; жанр; роман-эссе; роман-манифест.

Как известно, в области литературного творчества сюрреалисты отдавали исключительный приоритет поэзии, считая, что это единственный эстетический язык, способный выразить идеи сюрреалистического «чудесного», объективного случая, реализовать принципы автоматического письма и т.д. Отрицание/опровержение сюрреалистами романа стало одной из интереснейших страниц в современной истории жанра. Напомним некоторые стратегии критики, развернутые А.Бретоном (1896-1966) в «Манифесте сюрреализма» (1924): роман «вульгарен», воплощая преимущественно «материалистическую», «реалистическую», «позитивистскую» точки зрения, игнорируя волю воображения, «свободу духа»; роман изобилует «описаниями» и «рассуждениями», маскируя «отсутствие чувств»; несмотря на заявленный психологизм, роман всегда имеет дело со «сформировавшимся человеческим типом» [Бретон 2004: 350-353]. Общее заключение А.Бретона можно сформулировать так: роман – низкий, примитивный жанр, воплощающий косную буржуазную культуру. Радикализм сюрреалистов выразился в почти официальном запрете жанра романа в творческой практике для членов группы¹.

Все созданное сюрреалистами вне поэтического или драматического формата определяется как «проза». *Неоднородность* характера сюрреалистической прозы, как в оценке общего ее контекста, так и в оценке конкретных произведений, отмечается большинством исследователей. На-

пример, Л.Г.Андреев говорит о невозможности разделить сюрреалистическую теорию и практику, о том, что, сочетаясь, они порождают «особый жанр сюрреалистической прозы». Далее в своих рассуждениях авторитетный исследователь дает и такое определение: «сюрреалистический художественно-теоретический жанр» [Андреев 1972: 115, 121; выделено мной – И.С.]. Французский историк сюрреализма Ж.-Ш.Жандрон, представляя прозаические документы различных авторов, часто даже в отношении одного документа выстраивает целые синонимические ряды жанровых обозначений: «эссе», «фрагмент», «отрывок», «документ», «роман», «повесть», «текст» и т.п., не конкретизируя и не уточняя. По ее мнению, сюрреалисты «стремятся уничтожить само различие “литературного” и “нелитературного”, и даже – “художественного” и “нехудожественного”» [Шенье-Жандрон 2002: 98].

Итак, сюрреалистическая проза носит смешанный, синтетический характер. Это связано с тем, что она изначально обладает *универсальным значением*, ориентирована на выражение и субъективно-личностного, и идеологического, и философского, и теоретического смыслов. Можно говорить о том, что сюрреалисты предвосхитили постмодернистские практики по стиранию жанровых и видовых границ. Тенденциозно в данном случае высказывание Л.Арагона: «...я нахожу ничтожно малыми различия, которые мы делаем между литературными жанрами: поэзия, роман,

философия, максимы, – все для меня одинаково *слово* (tout m'est également *parole*)» [цит. по: Chenieux-Gendron 1983: 17]. Художественная составляющая крупных прозаических произведений сюрреалистов – жанровые начала романа или повести, а малые произведения соотносимы со стихотворениями в прозе, рассказами. Соотношение «художественного» и «нехудожественного» в каждом конкретном случае индивидуально. Нас в данном исследовании интересует крупная форма с явно выраженным романским началом. Подобных произведений, несмотря на запреты и остракизмы в адрес романа, в период 1920-30-х годов было создано достаточно, но «официальными» сюрреалистическими романистами, как правило, называют Л.Арагона (1897-1983) и Р.Кревеля (1900-1935).

Прозаическое наследие А.Бретона также весьма внушительно: его составляют манифесты, статьи, открытые письма, исследование культурологического типа («Antologie de l'humour noir», 1940), пространная «искусствоведческая» статья («Le Surréalisme et la peinture», 1928) и др. Однако фундаментальная его часть – трилогия «Безумная любовь» («L'amour fou», 1937). Помимо заглавной (последней), ее составляют книги: «Надя» («Nadja», 1928), «Сообщающиеся сосуды» («Les Vases communicants», 1932), а также присоединенная позднее «Аркан 17» («Arcan 17», 1944). У трилогии особый статус. Во-первых, она излагает историю школы, ее теоретические и философские основы в *процессе их становления* – 20-е, 30-е, 40-е гг. соответственно. Во-вторых, книги содержательно связаны: им присущ исповедальный пафос, каждая из них посвящена конкретной женщине и обозначает ее роль в личной и творческой судьбе Бретона. Жанровая природа книг трилогии явно неоднородна. Наиболее известной частью в России является «Надя» (опубликована в 1994 г. в переводе Е.Гальцевой), и в российском литературоведении последних десятилетий делаются попытки определения его жанрового статуса [см., например, Швейбельман 2004: 130-138; Сулова 2006: 103-106]. Судьба других книг цикла гораздо менее «благополучна», поэтому данная статья представляет собой опыт жанрового анализа центральной книги – «Безумная любовь».

Во французском литературоведении встречаются, например, такие жанровые характеристики этого произведения: «la forme poétique», «les grandes entreprises narratives», «l'autobiographie», «d'auto-analyse» [Chenieux-Gendron 1983], «лирический роман», «лирический текст» [Шенье-Жандрон 2002]. В советском/российском литературоведении используются следующие жанровые обозначения: «роман» [Дубин 1999], «пове-

ствовательно-эссеистская книга» [Балашов 1995: 251], «лирическая проза» [Балашова 2006], «эссе», «трактат» [Андреев 1972]. Мы же полагаем, что данная книга – показательный образец сюрреалистического *романа-эссе*. В творчестве Бретона эта жанровая форма приходит на смену роману-манифесту конца 20-х гг. («Надя»), что означает естественный отход от радикализма и декларативности первого десятилетия сюрреалистической деятельности. Сюрреалистическая идея уже утвердила себя, соответственно меняется пафос. Манифест – программный *документ*, он *утверждает, пропагандирует, определяет*. Логическая стройность, декларативность, теоретический прагматизм – обязательные содержательные атрибуты манифеста, тогда как эссе – жанр предельно свободный, рефлексивный.

Теории эссе в общепринятом формате не существует, это явно неканонический жанр². Исследователи склонны обозначать это явление как «наджанровую систему», «сверхжанр», «синтетическую форму сознания» [Эпштейн 1988: 334, 345], «промежуточный жанр» [Зыкова 1980: 19]. В.Е.Хализев, комментируя эссеистику в системе «внеродовых форм», дает ей следующее определение: «...непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней <...> Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими» [Хализев 2002: 356]. Основное качество эссе – направленность на «самораскрытие и самоопределение индивидуальности» [Эпштейн 1988: 335]. Создателем жанра признается М.Монтень (1533-1592), а его «Опыты» («Les essais», 1580-1588) – первым жанровым прецедентом. То, что данный тип книги и, соответственно, образ мысли, формируется в эпоху Возрождения – принципиально. Проблемы Бытия, проблемы истории и культуры исследуются здесь через призму *личного* опыта конкретного человека, который и является мерой всех вещей. По сути, Монтень излагает философию антропоцентризма: «Вот уже несколько лет, как все мои мысли устремлены на меня самого, как я изучаю и проверяю только себя, а если я изучаю что-нибудь другое, то лишь для того, чтобы неожиданно в какой-то момент приложить это к себе или, вернее, вложить в себя <...> Нет описания более трудного, чем описание самого себя, но в то же время нет описания более полезного <...> Жить – вот мое занятие и мое искусство» [Монтень 1991: 198-199].

«Неканонический», «становящийся» характер объединяет жанры эссе и романа. Сергей Зенкин в размышлениях о новых тенденциях в развитии

французской эссеистики отмечает, что «жанр эссе – подобно жанру романа и во многом параллельно ему – в современной французской литературе послужил одной из главных лабораторий, где осуществлялись творческие эксперименты по “отмене” или же “преодолению” литературы» [Зенкин 1995: 798]. С начала XX века, в эпоху модернистской трансформации всей жанровой системы, эссеистское начало особенно активно. По мысли М.Эпштейна, эссеизм, «проникая в роман», во-первых, «демифилогизирует его образность, выводит к тем жизненным основаниям, из которых она развилась», во-вторых, «универсализирует эту образность, возводя ее к *сверххудожественным* обобщениям» [Эпштейн 1988: 365]. В ключевых произведениях литературы XX века доля эссеизации предельно велика, в качестве примера можно привести «В поисках утраченного времени» М.Пруста, «Человек без свойств» Р.Музиля, «Иосиф и его братья» Т.Манна.

Роман-эссе синтезирует основные родовые свойства и «романа», и «эссе». Главным его качеством является ослабление художественного начала, но вместе с тем «художественность, включаясь в сверххудожественное целое, вовсе не стирается, а, напротив, резче заостряется в своей специфике, которая фокусируется на контрастном для нее фоне» [Эпштейн 1988: 369]. Для романа-эссе характерен особый *тип композиции* (важнейшие ее параметры: фрагментарность, произвольность, спонтанность, разомкнутость), особый *тип сюжета* – он реализует, прежде всего, историю интеллектуального, эмоционального переживания. Традиционную сюжетную прагматику, фабулу роман-эссе упраздняет. *Хромотоп* романа-эссе измеряется исключительно координатами внутреннего мира повествователя, но обязательна установка на всеобщность, приметы реального мира, реального времени, образ Истории значимы в произведениях этого жанра. *Повествование* в романе-эссе возможно только от первого лица, от «Я», от субъекта. Субъект повествования автобиографичен («Я, Андре Бретон»), среди персонажей преобладают реальные исторические лица – спутники, соратники, «свидетели Истории». Синтез художественного и нехудожественного, реализуемый в произведениях этого жанра, гармонично соответствует бретонской доктрине «открытого настежь произведения», которую он выразил еще в 20-е годы («Манифест сюрреализма», «Надя»).

Сюжет романа «Безумная любовь» в равной мере организуют история любви героя-повествователя, *осмысление* основ сюрреалистической *этики* (а не утверждение доктрины, как было ранее), обоснование понятий «объек-

тивного случая» (*hasard objectif*), «конвульсивной красоты» (*la beauté convulsive*), а также самые широкие размышления о современной европейской истории. Важно, что, в отличие от предыдущих прозаических работ и, прежде всего, романа-манифеста «Надя», в «Безумной любви» отсутствуют апелляции к коллективному «Я», к мнению группы³. Повествование сосредоточено исключительно на личности автобиографического героя. Книга состоит из семи фрагментов, все они в разное время, начиная с 1934 г., были опубликованы в сюрреалистической печати. Каждый фрагмент, безусловно, содержательно самостоятелен, как могут быть самостоятельны эссе в сборнике, но, объединившись в книгу, они создают *художественное целое*, обладающее внутренней логикой и последовательностью. Этот порядок нельзя устранить, не разрушив целое – роман.

Романное начало книги реализуется на уровне повествования об *истории любви* Андре Бретона и Жаклин Ламба. Эта любовь проходит все фазы развития: предвосхищение/пророчество, мистическая встреча, предсказанная всем опытом жизни и творчества, апогей любви, ее кризис и предчувствие разлуки. Размышления о любви осуществляются в терминологии сюрреалистической теории. «Объективный случай» и «конвульсивная красота» – важнейшие этапы истории любви. Герой-повествователь показан *становящимся, изменяющимся, воспитуемым* жизнью и любовью. Итоги «безумной любви»: книга и дитя. Союз с Жаклин Ламба оказался недолговечным, Андре Бретон был разлучен с дочерью. Сам факт отцовства и дальнейшие драматические обстоятельства невероятно «очеловечивают» образ «метра сюрреализма». От своей личной истории А.Бретон «перекидывает мосты» к всеобщему в его понимании – к великой Любви, к истории сюрреализма и сюрреалистической идее, к истории мира. Именно на уровне всеобщего (в рассуждениях о всеобщем) осуществляется эссеизация повествования.

Роман «Безумная любовь» условно можно разделить на три части. Первая часть – эпизоды с первого по четвертый включительно. Это Введение в историю Безумной любви. Открывается повествование описанием видений, грезой идеальной пьесы, которая явно принадлежит к числу тех, что «предлагает нам интеллектуальный театр». Герой размышляет: «Именно так мне хотелось бы начать пьесу <...> В этой идеальной пьесе, о которой я говорю, занавес опускается после эпизода, играемого почти за сценой или, во всяком случае, в глубине абсолютно пустой сцены. Я твердо убежден, что такая уравновешенная конструкция необходима...» [Бретон 2006: 7].

«Идеальная пьеса» – автобиографический герой («я часто ставил себя на его место»), эпизодная структура, проблемная направленность («любовь», предвосхищение женщины, «лес разных указателей», «конвульсивная красота» и т.д.) – является аллегорическим прообразом всего романа. Важнейший эпизод этой пьесы: то ли за стойкой кафе, то ли на скамейке сидят семь или девять женщин «в светлых, трогательно-нежных платьях», входит мужчина «и узнает первую, вторую... узнает всех: он их любил, и они его любили, с одной его связывали годы, с другой всего день. И сразу наплыв темноты» [Там же: 8]. Данный фрагмент – увертюра к роману, здесь задается весь комплекс проблем самого разного свойства, которые будут осмыслены в дальнейшем. И прежде всего: что есть любовь, возможна ли вечная любовь к единственной женщине? («... l'esprit s'ingéniant à donner l'objet de l'amour pour un être *unique* alors que dans bien des cas les coduction sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion» [Breton 1937: 9]). Отчасти данная «увертюра» может быть соотнесена с «Театральным прологом» к «Фаусту» Гете.

В третьем фрагменте развивается концепция объективного случая («ключевой встречи»). Рассказывается о покупке на блошином рынке весной 1934 г. двух «онирических, параноидальных предметов» – металлической полумаски («родственницы шлема») и большой деревянной ложки «удивительно дерзкой формы: когда ложка касалась стола своей выпуклой стороной, ее ручка была приподнята, так как опиралась на изящную туфельку» [Бретон 2006: 24]. Полумаску купил скульптор А.Джакометти, она помогла ему впоследствии завершить работу над женской фигуркой («выражением желания любить и быть любимым», по мысли А.Бретона), туфельку – сам Бретон. Туфелька с каблучком башмачком, пройдя ряд ассоциаций-метаморфоз, явно обнаружила свой сексуальный смысл («туфелька – ложка – пенис – хорошо выполненный муляж пениса»), желание обладать туфелькой «символизировало тоску по женщине – *незнакомой, но единственной*» [Там же: 29]. Т.о. маска и ложка – это «ультраматериальные формы инстинктов жить и любить», провоцирующие и стимулирующие их.

Собственно история любви («вторая часть») – это четвертый, пятый и шестой эпизоды. Четвертый эпизод повествует об истории знакомства Бретона с Жаклин Ламба: «...возмутительно прекрасная женщина <...> Кажется, я скоро не смогу сделать ни шагу без этой руки, легшей на мой локоть, без пробуждающего меня к жизни волшебного прикосновения ее груди» [Там же: 36-37]. Первая встреча, первый опыт общения, пер-

вый день любви реализуются как блуждание в открытом пространстве весеннего ночного Парижа: «Улочки все раздваивались, почти необъяснимо – то налево, то направо, в зависимости от капризных петель ее пути». Комментируя свой «первый день», А.Бретон пытается «восславить *лирическое поведение*» вообще, ибо это одна из главных задач сюрреализма – объяснять законы лирического поведения, разгадывать таинственные соотношения». Сам автор называет пятый эпизод «рассмотрением интеллектуальных истоков этой волшебной встречи». Оказывается, встреча с Жаклин пророческим образом была воплощена еще в стихотворении 1923 г. («Подсолнух»). Эпизод заканчивается констатацией факта: «14 августа я оформил брак с неотразимой Повелительницей ночи подсолнуха».

Пятый эпизод – кульминация истории любви. Гимн, апофеоз. Лиризация повествования достигает высочайшей концентрации. Место действия – Канарские острова (Тенерифе, вулкан Тейде и долины Ортава) – «сверхчувственные зоны земного шара», «страна грез». Буйство, красота, волшебство природы островов рождает ассоциации с Эдемским садом, с миром наивных детских фантазий о «масленичных», «хлебных», «сосисочных» деревьях, о жизни без бремени материальных забот. Возлюбленная вписывается в экзотический природный пейзаж как самый яркий и благоухающий цветок: «Разнообразие столь непохожих цветов – это все ты, – и среди них – в красном пеньюаре, в сером, обнаженную – я тебя, изменчивая, всегда люблю» [Бретон 2006: 63]. Описание природного пейзажа перетекает в описание «пейзажа страсти». Непостоянство природы острова сопоставляется с законами внутреннего мира человека: «в одно мгновение можно все получить, можно все потерять». Тон повествования чрезвычайно возвышен. Описание любви сопровождается рядом высоких аллегорий и метафор. Высока как никогда интертекстуальная насыщенность фрагмента: на поэтическом уровне рассказа о любви выстраиваются аллюзии к Рембо, Кэрроллу, Русселю, Шекспиру, Бодлеру, Руссо, Гете и даже к Святому писанию, на философском и теоретическом – к трудам Маркса, Энгельса, Фрейда, а также физика Жуже, автора книги «Структура новейшей теории физики» (1933). Именно у Жуже Бретон находит подкрепление своей теории «объективного случая», он с удовольствием цитирует физика: «Неожиданность при встрече с новым образом или новой ассоциацией – самый мощный стимул науки: подстегивает логику, заставляет ее искать новые соотношения» [цит. по: Бретон 2006: 65]. Можно предположить, что, по мысли А.Бретона, этот культурный контекст воплощает все богатство

мира. Любовь конденсирует и творческую, и интеллектуальную потенцию человека, открывает миры. Идеи «объективного случая» и «конвульсивной красоты» объединяются в апофеозе желания: «Все, что человек хочет знать, светится на экране (человеческого воображения – И.С.) фосфоресцирующими буквами, буквами *желания* <...> желание единственный двигатель мира, которому человек должен быть послушен» [Бретон 2006: 69]. Заканчивается пятый фрагмент экстаическим обращением к вулкану Тейде: «Teide admirable, prend ma vie!». Огнедышащее жерло вулкана – воплощение тайн земли, женского лона («конвульсивной красоты»), всепоглощающей страсти, творческого усилия.

Шестой фрагмент начинается рассуждениями по поводу мифа о Венере: «Que ce mythe de Vénus est donc à la fois cruel et beau!» Речь здесь идет еще об одном проявлении «объективного случая» – ловушке, расставляемой для влюбленных некими незримыми внешними силами. Место действия – побережье Бретани, пляж «Закрытая гавань». Время действия – 20 июля 1936 г. В отличие от предыдущего фрагмента, природа и пейзаж скудны и однообразны: «Бесцельная ходьба по сухому песку нагнала на меня уныние <...> гнетущее однообразие, слишком неприветливый пейзаж <...> Отчуждение между нами стало еще глубже, подобно тому, как глубже становится русло ручья ближе к скалам» [Бретон 2006: 80]. Впоследствии окажется, что уныние, отчуждение, раздражение были спровоцированы встречей с таинственным домом, где произошло убийство. Провинциальная семейная драма, осмысляясь в концепции «объективного случая», мистифицируется, воспринимается как пророчество гибели любви Андре Бретона и Жаклин Ламба («un trouble durable de l'amour ou tout au moins sur sa continuité un doute grave» [Breton 1937; 127]).

Седьмой эпизод («третья часть») представляет собой письмо, обращенное к маленькой (восьмимесячной) дочери «Экюзетт де Нуарей» («Белочке с орешком»). Письмо пишется холодной осенью 1936 г., а должно быть прочитано весной 1952 г., т.е. через шестнадцать лет. Это своеобразный завет отца: «Как я мечтаю, чтобы целью вашей жизни были красота и любовь, как я их понимаю, в полном значении этих слов...». Дочь для повествователя – новое чувство реальности, будущее, залог бессмертия Безумной любви. Пафос этого фрагмента нельзя назвать сентиментальным, но его лиризм и эмоциональность поражают: «С первого дня меня восхитила ваша ручка. Она порхала вокруг возводимых мною интеллектуальных конструкций, ставя на них печать бесполезности. В этом было что-то таин-

ственно-чудесное, и мне жаль тех, кому не удалось сохранить след звездочки-ладошки на лучших страницах книг» [Бретон 2006: 91]. Письмо к дочери можно определить прологом к будущему творчеству, переходом к следующей фазе осмысления идеи «L'amour fou».

Все семь эпизодов книги связаны лирическим голосом автора, они повествуют, прежде всего, о кульминационных моментах Безумной любви, задавая тем самым ее этапность. Форма романа-эссе позволяет органично адаптировать сюрреалистическую идею к стихии живого бытия человека в самых значительных его ипостасях – любовь, счастье, отцовство, разлука, смерть и т.д. Сюрреализм предстает здесь не столько доктринальной (идеологической, эстетической и т.д.), как было ранее, сколько некой жизненной программой, личностной стратегией человека. Проблема «самоуяснения» (термин Г.К.Косикова), обозначенная в первой части трилогии («Кто я есмь?»), в данном случае достигает интенсивности и экзистенциального накала.

«Безумная любовь» – в полной мере книга «о времени и о себе». «Я» повествователя, прошедшее через горнило любви, не просто ищет выходов в Мир, но соотносит Себя с Миром. Андре Бретон словно отрешается от прагматики и суеты, уясняет мудрость Монтеня: «Этот огромный мир <...> и есть то зеркало, в которое нам нужно смотреться, чтобы познать себя до конца» [Монтень 1991: 130]. Присоединенная к трилогии книга «Аркан 17» рассказывает о следующем шаге в познании Любви и новых испытаниях миром.

¹Одна из причин разрыва А.Бретона и А.Арагона в 1932 г. заключается в пристрастии последнего к роману. Даже Джойс критикуется Бретоном за то, что последний «искушает миражами романного письма» [цит. по: Шенье-Жандрон 2002: 45].

²Об эссеистике как жанре художественной критики и публицистики см., например: [Бочкарева, Пикулева 2009: 61-71; Бочкарева, Загороднева 2009: 70-83].

³Можно вспомнить вступление к роману «Надя»: «Кто я есмь? Может быть, в виде исключения, отдаться на милость известному изречению “с кем поведешься...”»; действительно, не свести ли всю проблему к вопросу: “С кем я?” <...> именно в отношении себя с другими людьми я хочу обнаружить если не корни, то хотя бы отдельные черты моего отличия» [Бретон 1994: 190-191; выделено мной – И.С.].

Список литературы:

Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972.

Балашов Н.В. Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература 1945-1990 гг. М., 1995. С.242-265.

Балашова Т.В. Культ женщины // Андре Бретон Безумная любовь. М., 2006. С.182-189.

Бретон А. Безумная любовь / пер. с франц. Т.Балашовой. М., 2006.

Бретон А. Манифест сюрреализма / пер. с франц. Л.Г.Андреева, Г.К.Косикова // Поэзия французского сюрреализма. СПб., «Амфора», 2004. С.347-388.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2009, №2. С.70-83.

Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Жанровый синтез в эссеистике Обри Бердсли («Искусство рекламного щита» и «Проспект для Вольпоне») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2009, №1. С.61-71.

Зенкин С.Н. Новые тенденции во французской эссеистике // Французская литература 1945-1990 гг. М., 1995. С.797-798.

Зыкова Е.П. «Опыты» М.Монтеня и проблема зарождения жанра эссе // Филологические науки, 1980, №4. С.14-21.

Монтень М.Э. де Опыты / пер. с франц. М., 1991.

Суслова И.В. Роман-манифест как типологическая разновидность «романа о романе» (В.Шкловский «Зоо, или Письма не о любви», А.Бретон «Надя») // Вестник Красноярского Государственного университета, 2006, №3/1. С.203-206.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.

Швейбельман Н.Ф. Поэтика романа А.Бретона «Надя» // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 30-летию основания кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета, 18-20 октября 2004 г. Тюмень, 2004. С.130-138.

Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / пер. с франц. С.Дубина. М., 2002.

Энттейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988.

Breton A. L'amour fou. P.: Gallimard, 1937.

Chenieux-Gendron J. Le surrealisme et le roman, 1922-1950. Leausanne, 1983.

GENRE SPECIFICATION OF THE NOVEL «MAD LOVE» BY A.BRETON

Inga V. Suslova

**Senior Lecturer of World Literature and Culture Department
Perm State University**

The present article is concentrated on the analysis of the main book "Mad Love" (1937) of the trilogy by a master of French surrealism Andre Breton. Classifying the novel as a "novel-essay" the author of the article focuses on the problem of peculiarity of genre transformations in modernism. The novel "Mad Love" is put in the context of the writer's works and French literature of the beginning of the XX century. The problems of novel as a genre crisis, urgent for the turning periods in the culture history, for the borderline conditions of the literature historical process are dealt with.

Key words: French literature; surrealism; Andre Breton; genre; novel-essay; novel-manifesto.