

УДК 821.133.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3

Ю.О. ІВЛЕВА

доктор філософії з філології

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА ЗБІРКИ ПОЛЯ ЕЛЮАРА ТА МАНА РЕЯ «LES MAINS LIBRES»

Ця стаття є частиною більш детального вивчення «пкітопоезії» як феномену та визначення її місця в жанровій системі сюрреалізму на прикладі збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres» («Вільні руки»).

Жанровий репертуар сюрреалістів визначається незвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень, а короткий час існування нових жанрів, що не встигли визріти в усталену форму, ускладнює вивчення жанрової системи цього художнього напрямку, тож вона залишається малодослідженим полем у літературознавстві. Створені в межах сюрреалізму форми та жанри поезії не здобули достатньо широкого наукового осмислення, що дозволило б цілісно їх систематизувати. Серед сучасних літературознавців до творчої спадщини П. Елюара звертається дедалі більше вчених, однак одиниці з них фокусуються на специфіці його збірки «Les Mains libres». Зокрема, у цьому дослідженні ми спираємося на праці таких науковців, як S. Caron, J.-L. Benoit, M. F. Leudet, C. Leconte, I. Еренбург, С. Великовський, Т. Балашова, Ю. Довга, І. Медведєва, О. Беніна, В. Соловейчик тощо. Це зумовлює необхідність заповнення тих прогалин, які на сьогодні існують у сфері вивчення сюрреалістичної поезії в її революційних формах, до яких належить і «пкітопоезія» метра сюрреалізму – французького поета Поля Елюара. Її ми розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв, інтермедіальності. Вивчення елюарівської «пкітопоезії» видається актуальним як у руслі осмислення доробку поетів-сюрреалістів, так і в контексті елюарознавства, де все ще залишається недостатньо розкритою постать П. Елюара як новатора, практика інтермедіального мистецтва. Отже, *мета* цієї статті полягає у виявленні своєрідності поетики «пкітопоезії» Поля Елюара в збірці «Les Mains libres», створеній спільно з Маном Реєм. Аналізуються як літературознавчі, так і психолінгвістичні засоби вираження подвійного коду на прикладі дуовіршів. Визначено, що саме інтермедіальний підхід як ключовий метод дослідження зображення межового стану, в якому сюрреалістичні образи переплітаються на рівні поетичного слова та малюнка, створюючи нові сенси, зумовлює поетику «Les Mains libres» як збірки, що створювалася «у чотири руки», і це в подальшому дозволить проаналізувати більш ґрунтовно як феномен «пкітопоезії» зокрема, так і внесок поета та художника в його розробку.

Ключові слова: Поль Елюар, інтермедіальність, «у чотири руки», «пкітопоезія», сюрреалізм, поетичний текст, графічні образи, дуовірші, подвійний код.

Жанровий репертуар сюрреалістів визначається надзвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень. Система жанрів сюрреалістичної поезії – розгалужене явище, умови формування якого характеризуються коротким часовим проміжком існування самого сюрреалізму як мистецької епохи. Однак ця система поки що лишається поза увагою як українських, так і зарубіжних учених.

Поняття «пкітопоезія», розроблене теоретично В. Браунером та явлене П. Елюаром у збірці “Les Mains libres”, втілює інтермедіальні пошуки сюрреалістів ХХ ст. в цілому, а також унікальний досвід співтворчості двох митців-сюрреалістів на принципово новому рівні, який виходить далеко за межі традиційної співпраці поета та художника-ілюстратора. Тож

«пиктопоезію» П. Елюара розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв. Інтермедіальна сутність цієї збірки полягає в об'єднанні зусиль поета та художника, які рівною мірою долучилися до цього творчого експерименту.

Спільна робота Поля Елюара та Мана Рея над збіркою "Les Mains libres" починається 1936 р., коли Ман Рей поділився з поетом малюнками, зокрема портретами, виконаними на початку року (сюди увійшли й малюнки "Burlesque" («Бурлеск»), "La glace cassée" («Розбитий лід»). П. Елюар вирішив проілюструвати ці малюнки своїми віршами. Це підтверджується у листах Елюара до Галя: "*Depuis que je suis rentré de Cannes, je travaille beaucoup. J'ai fait 40 poèmes pour illustrer des dessins de Man Ray*" (Відтоді, як я повернувся з Канн, я багато працюю. Я написав 40 віршів, щоб проілюструвати малюнки Мана Рея) [Gateau, 1982, р. 263]¹.

Відповідно, можемо зробити висновок про те, що в цьому випадку малюнок передує поезії, що саме собою є інноваційним підходом до ілюстрації. Дослідниця книжкової ілюстрації С. Жоліве називає такий підхід «зворотною ілюстрацією», оскільки тут «ілюстрацією» виступає не малюнок, а поетичний текст. На думку С. Жоліве, "Les Mains libres" у її сюрреалістичному контексті ставить під сумнів відношення «текст-образ», а точніше сам зв'язок поезії та образотворчого мистецтва з точки зору здатності останнього відтворювати візуально ті образи, які втілені спочатку в поезії [Jolivet, 2015].

Власне, сама збірка являє собою альбом малюнків, до кожного з яких на розвороті сторінки додано відповідний вірш. Таким чином, її автори дійсно демонструють співпрацю, у форматі якої малюнки передують поетичному роз'ясненню. За цим роз'ясненням «ілюстрацій», запропонованих поетом, – композиція «у чотири руки», яка володіє органічною монолітною системою, безсумнівно, більш складною, ніж здається на перший погляд.

Збірка не лише ідейно має такий формат, але й назвами композицій, позначених великою кількістю топонімів, ніби переносить читача у простір середземноморської подорожі: "Avignon" («Авіньйон»), "Les Tours d'Eliane" («Вежі Еліана») чи "La plage" («Пляж»).

Частина малюнків у збірці подібні до фотокарток туристичних проспектів. Прикладом є, зокрема, малюнок під назвою "Le tournant" («Поворот»), де пейзаж можна побачити з ракурсу, із якого його, вочевидь, споглядали самі друзі, коли мчали повз скелі на авто неподали від узбережжя Французької Рив'єри (мал. 1.1).

Аналізуючи формат збірки "Les Mains libres", слід також зауважити, що її визначення як щоденника підтверджує зміст деяких поетичних творів. Яскравим прикладом є подвійний вірш «Авіньйон», який фіксує в репортажному стилі атмосферу подорожей:

*"Nous ne sommes restés qu'un moment à Avignon.
Nous avons hâte d'arriver à l'Isle-sur-Sorgue
Où René Char nous attendait"*
[Ray, Eluard, 1937].

*(Ми залишилися тільки на мить в Авіньйоні.
Ми з нетерпінням чекали приїзду на острів сюр-Сорж
Де нас чекав Рене Чар).*



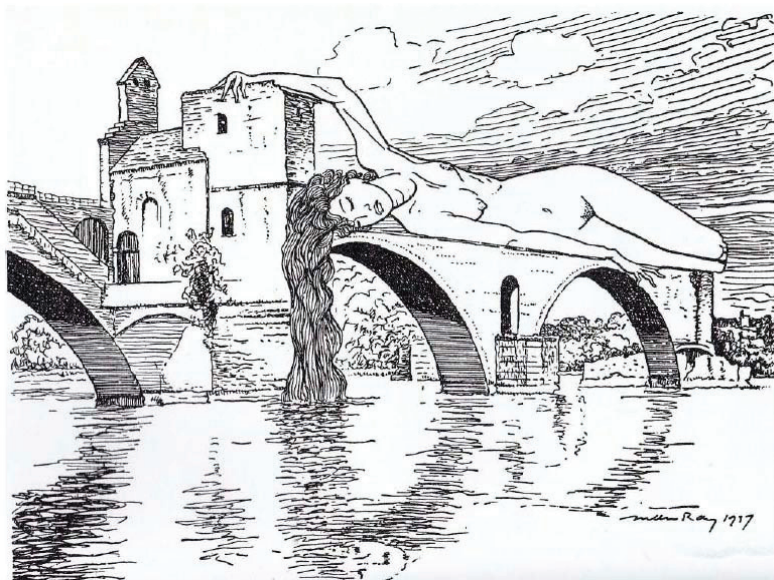
Мал. 1.1. "Le tournant"

Загалом, значна увага в збірці приділена саме описам відомих курортів, відвіданих під час подорожей пам'яток. Образи «персонажів» у збірці "Les Mains libres" відцентровані – це данина поваги тим, хто був разом зі співавторами на півдні Франції влітку, у 1936 і 1937 рр. Таким чином, архітектоніка збірки викликає асоціації зі своєрідним гімном дружбі й творчості, як графічний, так і поетичний.

¹ Тут і далі – переклад авторки статті.

Звернемо пильнішу увагу на саму побудову збірки. Вона складається з двох неоднакових частин, яким передує фронтиспіс (вступний малюнок) та передмова П. Елюара.

У збірці “Les Mains libres” роль фронтиспіса виконує зображення фрагмента відомих арок моста XIII ст. Сен-Бенезет (Pont Saint-Bénézet), розташованого на річці Рон у місті Авіньйон, більш відомої під топонімом Pont d’Avignon (Пон-Д’Авіньйон) (мал. 1.2). Вважаємо, що зображенням моста автори відкривають символічний портал, дають шифр, послання, які дозволять глядачеві / читачеві пройти, як говорив П. Елюар, “suppression des distances”: від малюнку до вірша, від одного уявного об’єкта до іншого – але, можливо, перш за все від одного друга до іншого, оскільки цей фронтиспіс відображає дружбу Мана Рея і П. Елюара. Отже, цей малюнок відкриває збірку “Les Mains libres” під знаком дружби, співпраці та творчості.



Мал. 1.2. Man Ray, “Le pont brisé”, 1917 р.

На самому малюнку Ман Рей не лише відобразив міст Сен-Бенезет, а й доповнив його гігантською оголеною жінкою, яка нагадує сплячу богиню, що своїм розпущеним волоссям «малює» додаткову арку на мосту. Права рука жінки лежить на мосту, ліву руку вона опустила на дві каплиці, які розташовані позаду нього – Сен-Бенезет і Сен-Ніколас (вони займають ліву третину малюнка). Її довге волосся занурене в Рон, а обличчя відображається у воді.

На нашу думку, фігуративний реалізм цього малюнка поєднує в собі певну казковість і гротескність, а еротизм задає основну тональність. Біографи й коментатори сходяться на тому, що зображенням моста автор хотів висловити ідею зустрічі двох мистецтв, розділених між двома уявними світами, між двома способами вираження.

Це підтверджує й триєдність композиції “Le pont brisé”, у якій дивним чином поєднуються пропорції голого жіночого тіла, яке, немов на любовному ложі, умліває на мосту, холодного каменю моста й будівель, і навколишньої природи. При цьому елементами встановлення такого зв’язку, гармонії та синтезу є руки й волосся жінки – саме вони є тими невлітими з першого погляду, але відчутними «мостами» між елементами пейзажу.

Малюнок має назву “Le pont brisé”, тобто «Зламаний міст». Трактуючи назву, можемо припустити, що «зламаний» тут відноситься не стільки до самого мосту, скільки до його сприйняття – ми бачимо вже не просто конструкцію мосту, а вабливі обриси еротичного тіла, силует рук, м’якого волосся. У буденне сприйняття читача вривається та «ламає» його бурхлива уява митців, творців цього фронтиспіса та збірки загалом.

Ламаються й кордони, які традиційно встановлені і для людського сприйняття навколишньої дійсності, і для мистецтва. Саме порушити межі, розмити їх та змішати елемен-

ти того, що раніше здавалося непоєднуваним, – одна із цілей сюрреалізму як мистецького напрямку. Тож і назва, і сюжет малюнку, і коментар до нього з перших же хвилин ознайомлення зі змістом збірки налаштовують на те, що колишні обмеження будуть скасовані, а між роз'єднаними елементами встановляться «містки», які породять нове унікальне трактування.

Малюнок передає чуттєвість та відчуття щастя: плавні обриси жіночого тіла, мирний ідилічний пейзаж уже з перших сторінок дають прогноз щодо змісту збірки, налаштовують читача на її сприйняття. До малюнку додано також словесний коментар, який належить перу Поля Елюара:

“Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. Le coeur tremble.

Le dessin de Man Ray : toujours le désir, non le besoin. Pas un duvet, pas un nuage, mais des ailes, des dents, des griffes.

Il y a autant de merveilles dans le fond d'un verre de vin que dans le fond de la mer. Il y a plus de merveilles dans une main tendue, avide que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons. Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose.

Une bouche autour de laquelle la terre tourne. Man Ray dessine pour être aimé”.

(Папір, біла ніч. Безлюдні пляжі очей мрійника. Серце тремтить.

Малюнок Мана Рея: завжди бажання, а не потреба. Не пух, не хмара, а крила, зуби, кігті.

На дні келиха вина є стільки чудес, скільки на дні моря. У витягнутій спраглий руці більше чудес, ніж у всьому, що відокремлює нас від того, що ми любимо. Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо.

Rot, навколо якого обертається земля. Ман Рей малює, щоб бути коханим) [Ray, Eluard, 1937].

З процитованої вище передмови одразу стає очевидною сюрреалістична асоціація слів: текст містить слова, наявні в змісті збірки. «Папір» відноситься до письма й малювання, «біла ніч» – до любові, «безлюдні пляжі» оголошують про головний «Пляж». «Очі мрійника» містять метафоричний образ очей і чарівництва, «рот» (зуби) – один з улюблених символів сюрреалістів. Незважаючи на відсторонену алегоричність, властиву цьому напрямку, жіночий рот викликав у художників-сюрреалістів прямолінійну низку асоціацій: чуттєвість, таємниця, спокуса.

Лексема «дива», в свою чергу, відноситься до сюрреалістичної конфронтації між об'єктивною реальністю і внутрішнім всесвітом. «Дива» дотичні до того, що читач побачить, знайде, інтерпретує. Це слово набуває особливого кольору в контексті сюрреалізму (пошук чудового, казкового, яке перевершує реальність, прагнення до самореалізації). «Спраглий» також може означати спрагу сенсу, яку відчуває читач. «Бажання» нагадує про центральну тему цих еротичних робіт, а «руки» – повторюваний мотив, заявлений, починаючи з назви збірки.

Повертаючись до питання структури збірки “Les Mains libres”, варто зауважити також, що перша частина книги містить 30 малюнків і віршів, тоді як друга є меншою за обсягом – 24 малюнки та вірші. У структурі збірки також наявні окремі частини, присвячені тій чи тій тематиці. Наприклад, частина, присвячена маркізу де Саду, включає в себе два уявні портрети, які представляють самого маркіза та містять традиційний коментар П. Елюара. Розділ під назвою “Portraits” включає шість малюнків – портретів друзів.

Характерно, що малюнки в збірці представлені не в хронологічному порядку. Роботи Мана Рея, створені безпосередньо 1937 р., змішані з малюнками 1936 р. Кожний розділ закінчується малюнком-віршем із позначками “La liberté” та “Les amis”, що презентує головні цінності, які сповідують П. Елюар та Ман Рей. Розділ “Les amis” перегукується з розділом “Portraits”, тоді як розділ “La liberté”, з одного боку – з ідеологією маркіза де Сада, з іншого – з думкою про звільнення від моралі (вільне кохання). У соціальному плані лейтмотив свободи пов'язаний з поглядами (особливо П. Елюара) на історичні події кінця 1930-х рр., із почуттями від звільнення народних мас з-під гніту еліт.

Розглядаючи концепт “la liberté”, який червоною ниткою проходить через усю збірку, звернемося й до трактування її назви, у яку цей концепт винесений як основоположний. «Свобода» у всіх її іпостасях – і в особистому житті, і у світогляді, і в соціально-політичних

поглядах, і в мистецтві – власне, і стала тим, що об'єднало двох друзів – П. Елюара та Мана Рея. Заголовок “Les Mains libres” означає не тільки «вільні руки», але й «вільну гру» уяви, органічне поєднання рук художника та розуму поета. Свобода – це ще й утілення ідеї сюрреалізму як мистецького напрямку. Як говорив про сюрреалізм Сальвадор Далі, «сюрреалізм – повна свобода людської істоти і її право марити».

Однак є і більш тривіальне пояснення назви збірки “Les Mains libres”, яке, попри це, не скасовує наведеного вище. Воно враховує зв'язок образу вільних рук із цілком конкретним форматом сюрреалістичного мистецтва, – з автоматичним письмом, яке високо поцінювали сюрреалісти і про яке сам Ман Рей говорив: “*Les mains libres parce que je laissais la main faire ce qu'elle voulait*” (Руки вільні, бо я даю своїй руці робити все, що вона хоче) [Ray, Eluard, 1937].

«Свобода» стосується і читачів збірки, які, не менш, ніж її автори, вільні інтерпретувати та розуміти зміст так, як самі забажають. Протистояння малюнка й тексту занурює читача в загадковий простір. Глядач рефлекторно, за звичкою, вдвляється в обидва елементи – малюнок і вірш, – а потім так само несвідомо шукає їхні першопричини, неминуче намагаючись вибудувати «містки» між першим і другим.

У досліджуваній збірці поетичний твір неможливо, на нашу думку, відокремити від малюнка, який ця поезія, так чи інакше, ілюструє та «продовжує», доповнює. Самі автори визначили малюнок першочерговим у збірці. Відповідно, сюрреалістичні образи збірки “Les Mains libres” аналізуватимемо, розглядаючи малюнок і відповідний йому поетичний твір як ціле.

Досліджуючи образну систему збірки, перш за все, звернемося до її тематики. Зокрема, серед основних тем, порушених у “Les Mains libres”, необхідно відзначити такі:

– *руки*: одна з центральних тем у збірці, починаючи з її назви. Руки можуть мати вигляд делікатний, еротичний, іноді жорсткий;

– *жінка*: ця тема також є домінантною, жінка виступає як об'єкт бажання, просто об'єкт, іноді пригноблений і розчавлений;

– *шиття і пряжа*: тема нагадує дитинство художників (мати П. Елюара, як і Мана Рея, була швачкою, а його батько – кравцем), а також асоціюється з вічними образами пряжі, нитки як уособлення життя;

– *свобода*: представлена численними метафорами й іншими художніми засобами;

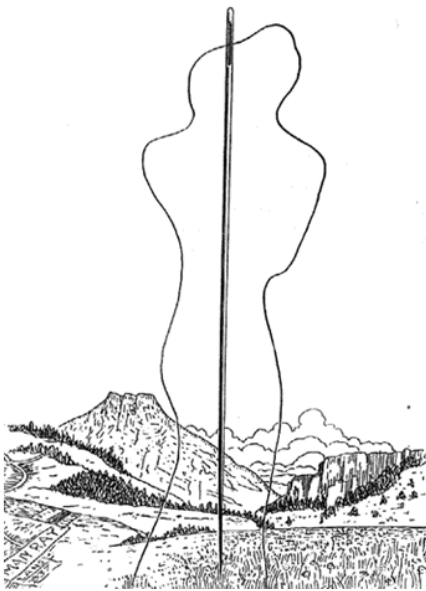
– *природа й архітектура*: вносять відповідний колорит й атмосферу до збірки, відображаючи досвід спільної подорожі, завдяки спогадам про яку й народилася збірка.

У композиції “L'évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук виступає в одній композиції з образом ниток (“L'attente”, “Solitaire”), або жіночий силует розташований поруч з нитками (“Femme portative”). Основні тематичні образи по-різному поєднуються, скомбіновані, вони утворюють нові смисли та продовжують ідею «зламаного моста», заявлену у фронтиспісі.

Аналізуючи текстову складову “Les Mains libres”, варто пам'ятати, що поезія П. Елюара являє собою опис, розвиток, коментар або ж випадкове розширення малюнків Мана Рея, часто – у досить незрозумілих для читача відношеннях. Дві фантазії – поета й художника – перетинаються ірраціонально.

Необхідно зазначити, що в збірці “Les Mains libres” малюнки дійсно є головним компонентом – вони повною мірою втілюють талант художника-сюрреаліста. Кожен з малюнків детально досліджений та інтерпретований – більшість з них перегукується з попередніми роботами Мана Рея, особливо, його світлинами. При цьому їх сюжети тісно пов'язані з глибинними смислами, доступними, власне, лише самому Ману Рею. Не завжди П. Елюару вдається упіймати, відчутти ці тонкі, ледве вловимі зв'язки. Проте, він і не повинен цього робити, адже маніфест збірки, який читається між рядків та в її заголовку, стверджує – обидва автори вільні творити так, як самі відчувають.

Яскравим прикладом такої незвичної інтермедіальної співпраці є вже перший малюнок-дует / вірш, під назвою “Fil et aiguille” (мал. 1.3). Тематично можемо віднести його до групи «Шиття і пряжа». На малюнку бачимо характерний для сюрреалізму «подвійний» образ – голка з ниткою, що виконують одночасно роль людської фігури, яка, мов привид, нависла над гірським пейзажем.



Мал. 1.3. "Fil et aiguille"

Назва вірша "Fil et aiguille", а також символіка голки й нитки у вигляді жіночої фігури, яка представлена на малюнку, ілюструє насамперед своєрідний шифр, розгадавши який, глядач / читач зможе зрозуміти образність і наступних малюнків-віршів збірки. Завдання художника полягає в тому, щоб дещо розладнати сприйняття реальності, яке має глядач. Реальні пропорції художник замінює більш сюрреалістичними. Не випадково саме ця замальовка відкриває збірку "Les Mains libres".

Своєрідний малюнок Мана Рея Поль Елюар проілюстрував чотиривіршем

*"Sans fin donner naissance
À des passions sans corps
À des étoiles mortes
Qui endeuillent la vue"*
[Ray, Eluard, 1937].

*(Безкінечно народжувати
Безтілесні пристрасті
Мертвих зірок*

Що оплакують це видовище).

Для Мана Рея звернення до образу голки та нитки, які формують силует людини, очевидно, перегукується з його фотороботами "Rayogramme" (1928 р.) та "Needle and thread" (1965 р.). А деякі дослідники вбачають у силуеті людини на цих зображеннях силует матері художника з однієї з фотокарток його сімейного архіву. Останню думку підтверджує і вже згаданий вище факт: мати Мана Рея, як і мати П. Елюара, була швачкою.

З мистецтвознавчої точки зору не можемо не відзначити вплив фотомистецтва на збірку загалом, адже Ман Рей не лише графік, але й фотограф, і більшість його малюнків, що увійшли до "Les Mains libres", мали своїм першоджерелом більш ранні фотороботи митця. Фотографія посідає особливе місце у творчості модерністів, зокрема сюрреалістів. Лише фотороботи С. Далі являють собою прецедент у світі мистецтва сюрреалізму. Ман Рей же кладе фотографію в основу графічного компонента збірки "Les Mains libres", змалювавши зі світлин використані в малюнках образи. Така природа малюнка як графічного компонента «піктопоезії» двох митців цікава тим, що фотографія, як зазначає С. Зонтаг, виконує роль «підтвердження реальності» та посилення відчуттів [Зонтаг, 2002, с. 30].

Ман Рей «перекладає» фотографію мовою графіки, образотворчого мистецтва. Таким чином він робить графічний компонент збірки більш універсалізованим, адже, за словами М. Сапарова, фотографія наслідує дійсність, фіксує її, тоді як образотворче мистецтво вдається до більш умовних способів передачі реальності [Сапаров, 1982, с. 82]. Відповідно, графічні малюнки Мана Рея як елемент збірки пройшли власний шлях від фіксації фотографом об'єктів дійсності до образного переосмислення цих об'єктів Маном Реєм уже як художником.

Окрім мистецької характеристики малюнка-вірша "Fil et aiguille", можна простежити й філософсько-психологічне підґрунтя використання в ньому сюрреалістичних образів нитки та голки. Зокрема, не можна не згадати в цьому контексті фрейдистську теорію, яка була в той час особливо популярною. Виходячи з психоаналізу та звернення З. Фрейда до інтерпретації так званого «Едіпового комплексу», можна простежити в малюнку й еротизований підтекст. Як відомо, З. Фрейд безліч образів та символів трактував з точки зору людського лібідо – так, усі гострі, довгасті об'єкти він трактував як символ чоловічого начала. У цьому випадку таким символом виступає голка.

Тож розглядати зміст малюнка можна і з цієї позиції, керуючись цитатою психоаналітика Ж. Лакана: «Нитка співвідноситься з голкою, як жінка з чоловіком» [Каліна, 2010, с. 182]. Дійсно, саме нитка утворює образ жінки, пронизаний голкою, що асоціюється з фаліч-

ним символом. Жіночий образ – образ матері, поданий в еротизованому, хоч і схематизованому, контексті, – пряме посилання на «Едіпів комплекс», думку про плотський зв'язок чоловіка з власною матір'ю. За теорією З. Фрейда та його послідовників, будь-яку жінку у своєму житті чоловік сприймає саме через архетип матері, безпосередньо пов'язаний із власною матір'ю. А в контексті світової міфології можемо згадати й про нитку як символ життя (особливо яскраво ця тематика розкрита завдяки образам міфологічного походження: нитка Аріадни, богині Мойри з кужелем, де нитка – людська доля й життя). Матір дає життя – розпочинає нитку людського буття, – і цією рисою наділена будь-яка жінка в одній зі своїх іпостасей – материнській.

Відповідно, трактування змісту малюнків Мана Рея, попри відсутність його власних коментарів до них, може бути досить глибоким і різноплановим. Будучи, на перший погляд, малозрозумілими, його малюнки насправді досить очевидні для інтерпретації, якщо врахувати біографічний контекст, а також провідні теорії, що дозволяють розкрити можливий зміст використаних художником образів.

Однак, попри, здавалося б, схожі дитячі спогади та міцну дружбу, П. Елюар навряд чи зумів повною мірою осягнути та дешифрувати інтимність генезису цього малюнка. Тому він проектує на малюнок Мана Рея свій власний внутрішній простір, власні захоплення та особистий досвід. Та й чи могло бути інакше у збірці, яка покликана маніфестувати свободу й вільну співпрацю двох митців?

Поет по-своєму інтерпретує малюнок – до певної міри його конотації перегукуються з мотивами греко-римської міфології, де нитка часто фігурує як символ нескінченності (*sans fin*), а також людської долі – від народження (*naissance*) і до смерті. У будь-якому випадку, саме таке лексичне поле розгортання концепту часу та його трагічні конотації помічаємо в елюарівському чотиривірші. Космічне розширення поезії, виражене сполукою “*sans fin*”, множина іменників “*passions*” та “*étoiles*” та зоряний мотив виступають вербальним обрамленням малюнка, надаючи природі, особливо небу, виняткового поетичного трактування.

Цікавими є й звукові ефекти цієї поезії. Неминучість розгортання й плину життя і часу, виражена на лексичному рівні, передбачається й плинністю алітерацій у фрикативах [f] та сибілянтах [s]. Звучать вони й тінню відлуння в носових [sã] (які повторюються у вірші тричі) та приблизним асонансом у внутрішніх римах складу [or].

На звуковому та стилістичному рівні аналізований чотиривірш надзвичайно органічно розкриває ідею нескінченного повторення, підкріпленого анафоричним “*à des*”. Саме таке пульсуюче повторення тих самих звуків, здається, перетворює вірш на переспів, яскраво ілюстрований уже звуковим навантаженням першого рядка, який відкривається і закривається асоціацією [ã], що укладає мову вірша у свого роду звуковий цикл. Цей самий прийом повтору асимілює “народження” (*naissance*), згадане у першому рядку, зі смертю, лексичне поле якої насичує весь фінал поезії: “*étoiles mortes*”, “*endeuillent*”.

Цікаву інтерпретацію цього чотиривірша у своєму аналізі представила С. Карон. Вона вважає, що анафоричні повтори другого і третього рядків поезії посилаються на два способи мистецького вираження – поезію, яка породжує «безтілесні пристрасті» (*passions sans corps*), тобто емоції, і живопис, який втілюється в «мертвих зірках» (*étoiles mortes*), тобто має природу штучну, безтілесну [Caron, 2013]. Відповідно, у збірці, яку практично відкриває цей чотиривірш, поет і художник прагнуть відкинути зашкарублі способи представлення дійсності і, таким чином, підтверджують намір разом винайти новий спосіб доступу до реальності. Відмовляючись від «скорбного погляду» (*vue endeuillée*), який стигматизує останній рядок “*Fil et aiguille*”, два художники намагалися «звільнити бачення» відповідно до мети, яку як сам П. Елюар, так і сюрреалісти загалом, визначали для мистецтва.

Зі стилістичної точки зору, художню форму “*Fil et aiguilles*” можна розглядати як метонімію: нитка передбачає графічну лінію як привілейований елемент цього мистецтва, а голка, перо – його вістря, яке, за словами П. Елюара в передмові до збірки, характеризує “*griffe*” Мана Рея.

З точки зору метрики, звукового наповнення та стилістики цікавим є вірш П. Елюара до малюнка “*Le don*”, який зображує молоду оголену жінку з довгим волоссям і нахиленою головою, її тіло відкинута назад в емоції насолоди (мал. 1.4). Інтермедіальність композиції уже в тому, що сам малюнок був натхненний фотографією. Композиція зухвала, овіяна еро-

тизмом. Вона перегукується зі фронтиспісом збірки та багатьма іншими композиціями, просякнутими еротизмом, оспівуванням краси жіночого тіла. Відлуння цього еротизму міститься і в поетичній ілюстрації П. Елюара:



Мал. 1.4. "Le don", 1937 р.

життєствердність, робить жінку присутньою тут і зараз, такою, яка віддає себе почуттям (що зображено й на малюнку Мана Рея).

Як це часто буває в поезії П. Елюара, він створює графічний зв'язок між малюнком і віршем, просодичну криву, яка відтворює відповідну графічну криву. Щоб розкрити зміст цього метричного прийому, визначимо метричні типи складів у кожному із рядків:

- Рядок 1 – октосилабічний
- Рядок 2 – олександрійський
- Рядок 3 – олександрійський
- Рядок 4 – олександрійський
- Рядок 5 – шестискладний

Таким чином, вірш складається з п'яти рядків: октосилабічний і шестискладний рядки обрамлюють три олександрійські рядки, реалізуючи у такий спосіб кільцеву форму поезії. Олександрійський метричний тип дозволяє відтворити в розгортанні тексту повноту, аналогічну напруженому й еротичному тілу на малюнку. Така сама кільцева єдність виявляється й на рівні лексики, яка за своєю семантикою також виражає повноту: "noyau", "figue", "roue".

Зазначена вже крива також трапляється, з одного боку, у фонічному хіазмі між першою строфою терцету та двовіршем: *noyau figue* [nwa / fi] / *fille noire* (fi / nwa), а з іншого боку – це тематичне світло, яке слідує за сходом "plein soleil", щоб закінчитися "la nuit d'un feu mûr". Таким чином, вірш силою слів конкретизує жіночий образ, створює таку саму еротичну фігуру.

На стилістичному рівні ця поезія містить декілька алегоричних образів. Це, передусім:

– *Жінка і сонячний вогонь*: жінка в П. Елюара – це жінка-зірка, сонячна жінка, яка генерує світло, зосереджуючи в собі всі кольори глибокої життєвої сили: чорний, сонячно-жовтий, криваво-червоний та колір стиглого вогню. Таким чином, світлові плями «розсіяні» по всій поезії: вони створені «внутрішнім зором» поета (як підказує зображення "paupières closes", які зберігають образ зовнішнього світу), щоб погляд міг продовжувати свій шлях до освітлення внутрішнього буття;

– *Життєва сила крові*: характерний для П. Елюара образ «колеса» ("sang fait la roue") стосується динамічності кровообігу в організмі, є аналогією функції між маршрутами й кровонесними судинами, які ведуть життєвий потік з його вогнища-серця на периферію – до обличчя, рук, шкіри, губ, грудей – вільно відкритих для гри бажання;

*Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et la chaleur brillante dans mes mains tendues*

*Elle est la fille noire et son sang fait la roue
Dans la nuit d'un feu mûr.*

*Це думка, наче ядро інжиру
Вона – повне сонце під моїми закритими повіками
І сяє тепло в моїх простягнутих руках*

*Вона – чорна дівчина і її кров робить коло
У ночі стиглого полум'я (переклад наш – Ю.І.)*

Перш за все, у цій поезії основним метричним прийомом виступає анафора "Elle est". Вірш, таким чином, можна сприймати як безпосередню відповідь на малюнок – жінка, запропонована для споглядання, і є "noyau figue pensée", "le plein soleil", саме вона є тією "la fille noire". Дієслово "est" своїм теперішнім часом виражає

– *Стиглий вогонь / стиглий плід*: вогонь у П. Елюара часто є символом романтичних стосунків, як енергія, походження живих сил. Тому природно, що цей образ також пов'язаний із зображенням рослини, яка може процвітати та плодоносити. Стигли плоди – один з найпростіших еротичних образів. Жінка порівнюється зі стиглим плодом, готовим до того, щоб її «спожив» чоловік – з'їв, як фрукт, зірвав, як квітку, чи випив, як вино із достиглих ягід. Дозрілий плід, отже, концентрує в собі весь любовний процес;

– *Повнота кола*: із найпершого рядка П. Елюар говорить про повноту – “*Elle est noyau figue pensée*”, де ядро фігового плоду є очевидним зображенням центру, можливо, навіть центру землі. Сам інжир із його чуттєвою округлістю символізує стиглість та родючість, тоді як «повне сонце» (замкнене під повіками) – внутрішній вогонь, тепло якого випромінюється в простягнутих руках, і яке запалює кров, яка «робить коло», що замикається (аналогічно до того, як метрично замкнутим у собі є і сам вірш).

Відповідно, у цьому вірші, у його органічному зв'язку з ілюстрованим малюнком, убаचाємо особливу глибину та завершеність: поет оприявнює концепти любові, еротики, життя, яке «стиглий плід» жіночого тіла собою уособлює, органічно вплітаючи образи ядра, кола, сонця до метричної структури вірша, яка також відтворює коло, замикаючись та символізуючи ту саму безкінечність та вічність буття.

Розглянуті приклади поезії П. Елюара у її єдності з малюнками Мана Рея підтверджують інтермедіальну природу збірки “*Les Mains libres*”. При цьому сам тип інтермедіального зв'язку в цьому випадку визначити досить складно. За класифікаціями І. Раєвськи, А. Тімашкова [Тімашков, 2011] та Є. Шиньєва [Шиньєв, 2009], які виокремлюють конвенціональну, нормативну та референціальну інтермедіальність, не можемо однозначно з'ясувати її тип, використаний авторами збірки “*Les Mains libres*”. Інтермедіальність, що стала наслідком творчого союзу та діалогу митців у цьому випадку включає елементи всіх цих видів.

Малюнки Мана Рея – це синтез власне живопису, графіки, фотографії (адже він – фотохудожник, і більшість його малюнків мають зв'язок із його більш ранніми світлинами). Малюнкам митця притаманна й пластичність ліній, яка нагадує нам пластику людського тіла в танці чи театральному мистецтві. Оскільки малюнок підкріплений та продовжений поезією, він набуває і поетичності, бо повторює образи, які наявні у вірші. Тут і вибудовуються «містки», про які йдеться у фронтиспісній композиції, що відкриває збірку. Вірш же – це синтез графічного, літературно-поетичного, а також музичного мистецтва. Таким чином, отримуємо єдність природи чи не всіх видів мистецтва, які утворюють можливість не просто подвійного, а іноді й потрійного, і четвертого метакодування.

Як зауважує В. Шевченко, умови перебування одного медіа всередині іншого призводить до кодування й перекодування [Шевченко, 2013, с. 176]. Одне медіа присвоює значення й смисли іншого, унаслідок чого створюються та нарощуються додаткові смисли, нашарування яких може бути багатограним. Так, у випадку з композицією “*Fil et aiguille*” відбувається таке нашарування смислів, коли синтез графічного й вербально-поетичного у своєму діалозі створює багатозарову символічність, для розгадування якої залучаємо і біографічний, і міфологічний, і культурний, і історичний, і науковий пласти. Поодинці ці твори володіли б, у кращому випадку, частиною цих смислів, які були б не такими однозначними.

Не можемо ігнорувати й ставлення до збірки самих її авторів. П. Елюар не раз вказував (зокрема, у листах до Полана), що ілюструє малюнки свого товариша Мана Рея, а не навпаки. За такого вихідного формату збірки поет ніби зникає за художником, який стає вектором своїх бажань, мрією про свої мрії. Поет пише, що його теж люблять, але через художника. Він бачить світ очима, бажаннями живописця. Так само відзначимо суперечливий характер заборонної формули: “*Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose*” (Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо) у коментарі П. Елюара до фронтиспісу збірки. Цей заклик підтверджує позицію поета, художника, сюрреаліста – доктринальну вимогу, до якої сюрреалісти завжди будуть в опозиції.

Утім, найбільшою мірою цей діалог двох митців втілюється в збірці через поєднання їхніх стихій – візуального мистецтва, з одного боку, та словесного, поетичного – з іншого. За своєю суттю всі піктопоетичні замальовки зі збірки “*Les Mains libres*” засновані на поєднанні непоєднуваного, на руйнуванні об'єктивних просторових відношень.

Особливий інтерес тут представляє саме той механізм народження із синтезу двох кодів третього, який не є при цьому сумою вихідних двох, а являє собою унікальний результат інтермедіального бачення світу. Таким є набуття поезією та малюнком спільних рис, зокрема графічних. Оскільки йдеться не про звичайну чи навіть зворотню ілюстрацію, а про принципово нове мистецьке явище, унікальне у своєму синтезі завдяки діалогу «на рівних» та взаємозв'язку, то цікаво також дослідити особливості сприйняття такого продукту читачем.

А. Валіцька стверджує, що в процесі створення цілісного образу навколишнього світу беруть участь одночасно безліч орієнтаційних відчуттів – простору, часу, ритму, симетрії, кольору, лінії, форми, фактури, запахів [Валицкая, 2019, с. 135]. Під час сприйняття художнього твору читач поринає у його мікрокосм, орієнтуючись на ті відчуття, які цей твір може надати. У випадку «пкітопоезії» на реципієнта впливає одразу декілька каналів відчуттів – значно більше, ніж під час сприйняття вірша чи малюнка окремо.

В акті сприйняття, за А. Валіцькою, орієнтаційні почуття «працюють» спільно, що значною мірою залежить і від якісних характеристик самого об'єкта сприйняття. Як правило, певне почуття домінує. Так, при сприйнятті архітектурної споруди переважає почуття простору та симетрії, у музиці та поезії головним є ритм, у графіці – лінія, а в актах спостереження та милування природними ландшафтами – комплекс почуттів людини [Валицкая, 2019, с. 135].

Коли ж сприймаємо досліджувану збірку П. Елюара та Мана Рея, у нас задіяні всі орієнтаційні почуття, хоч, звісно, домінанту може почергово перебирати на себе те чи інше. Ця тенденція сприйняття твору простежується вже із самого фронтиспису – малюнок тут поєднує власне графіку (мистецтво лінії) й сюжет композиції, який є синтезом природи (пейзаж та жіноче тіло) та архітектури. Це додає відчуття простору, симетрії, пробуджує емоції, навіть сягає глибин підсвідомості, зважаючи на символізм та архетипність образів. Вірш додає сюди ж ритміку й мелодіку мови, більш активно включає уяву читача, яка пов'язує цю частину твору з візуальним компонентом. Почуття та смисли множаться, і все разом це разом творить унікальну симфонію, породжену гармонійним діалогом двох мистецтв.

У цьому реалізується і принцип свободи двох митців у процесі їх спільної творчості – жодне з мистецтв не домінує, не диктує своїх умов та жодне не є ілюстрацією ані в класичному, ані в нетрадиційному розумінні цього явища. У випадку з “Les Mains libres” ідеться радше про взаємну ілюстрацію, коли обидва твори, які утворюють дуалістичний синтез, ілюструють одне одного. Можливість цього виникає саме внаслідок свободи поета словесно-лювати власні почуття, свої відіння, марення, навіяні малюнком. Хоч малюнок і є першочерговим відповідно до його генезису, вірш не доповнює чи ілюструє його, а є цілісним самобутнім твором, пов'язаним із малюнком конвенціональними та референціальними інтермедіальними зв'язками.

Саме ця єдність і зумовлює можливість синкретичності відчуттів, яка творить гармонію та веде до того самого естезису, а можливо й катарсису як його інтуїтивно-чуттєвого наслідку [Валицкая, 2019, с. 135–136].

Отже, вивчення поетики “Les Mains libres” показало, що збірка П. Елюара та Мана Рея має унікальну композицію, яка відтворює ідею співпраці двох митців – поета та художника. Композицію “Les Mains libres” можна визначити як “у чотири руки”, й основними її рисами є:

- візуально-перцептивне сприйняття світу;
- особливий принцип організації художнього простору, коли “літературним текстом” стають, зокрема, і графічні реалії;
- неможливість відокремлення зображення від його словесного відчуття, постійне чергування таких подвійних картин;
- поєднання рівнозначних “парцій” поета та графіка;
- знищення кордонів між різними жанрами або навіть видами мистецтва;
- можливість альтернативного погляду на звичні речі.

Саме такій композиції, а також загальному ідейному навантаженню збірки, породженої сюрреалістичною традицією, завдячує і своєрідна назва, у якій руки виступають і в буквальному сенсі – як руки двох вільних і рівнозначних митців, їхній головний інструмент, – і

як символ, характерний для сюрреалістів. Свобода ж – вища цінність сюрреалізму та мистецтва ХХ ст. загалом, так само, як і життєве кредо обох авторів збірки.

Вивчення особистого внеску обох авторів показало, що “Les Mains libres” можна вважати інтермедіальним твором не тільки завдяки поєднанню поезії та графіки. Аналіз творчого внеску Мана Рея дозволяє говорити, що одним із медіа в цій збірці виступає й фотомистецтво: безліч малюнків, що увійшли до збірки, насправді є інтерпретацією зроблених раніше фотографій Мана Рея. Структурі “Les Mains libres” частково притаманна фотографічність та лінійність, а органічний синтез малюнка й поезії формує три- або навіть чотиришарову інтермедіальність збірки.

Система образів “Les Mains libres” включає улюблені образи сюрреалістів: образ жінки, частин її тіла – рук, губ, жіночого силуету, насичені фрейдистською символікою образи голки з ниткою, образи природи та архітектурних елементів, а також абстрактні образи – свобода, кохання. Наприклад, у композиції “L'évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук (композиції “L'attente”, “Solitaire”) або жіночий силует (“Femme portative”) виступає поруч з образом ниток. Натомість крізь призму піктопоетичної форми втілення цих образів реалізоване унікальне їх бачення та інтерпретація тандемом художника та поета. Кожен образ трапляється в збірці в низці варіацій, акордних співзвуч з іншими образами, повторюється, окреслюючи коло ключових для обох митців образів-символів. Розшифрування цих образів дозволяє не тільки досягнути глибинний зміст, можливі інтерпретації кожного окремого вірша чи малюнка, але і їх взаємозв'язок та співзвучність у контексті синтезу. Часто той самий образ, виражений у дуалістичній композиції «малюнок-вірш», по-різному розкривається поетом і художником (наприклад, трактування образу жінки в композиції “Solitaire” та в композиції “Le pont brisé”). Однак ці прочитання не суперечать одне одному, а доповнюють, об'єднують досвід поета та графіка. Третім смисловим шаром тут виступає читацька інтерпретація.

Для репрезентації символів у віршах П. Елюара використані лексичні та граматичні засоби. Автор вибудовує лексичні поля, які розкривають символи, відображені в малюнках Мана Рея. Активно використані в поетичних елементах дуовіршів і фонетичні засоби – алітерація, асонанс, анафора.

Стилістика віршів П. Елюара становить окреме поле вивчення, яке включає цілий спектр засобів, найхарактернішими з яких є метафори, епітети, порівняння, персоніфікація, алегорії. Так, композиція “La lecture” заснована на розкритті таємниці жіночого обличчя, прихованого за аркушем на малюнку Мана Рея. На наш погляд, героїню, відповідно до поетичного бачення П. Елюара, можна розглядати тут як алегорію сором'язливості. Наступні рядки вірша більше орієнтуються на сутність малюнка. Лініям, якими Ман Рей підкреслює хвилястість волосся героїні, відповідають вертикалі аркуша, що приховують метафору “bouquet dans un vase de maisons noires”.

Вірші П. Елюара втілюють характерні для сюрреалістичної поетики потік ірраціональних образів, гру уяви. На мовному рівні в текстах відсутні неологізми, немає граматичних відхилень при абсолютно вільному поводженні з пунктуацією, використанні інноваційних графічних форм оформлення тексту поезії. Тут, однак, нової функції набувають слова. Вони виступають не лише як носії певного сенсу, значення, а, потрапляючи в незвичайні контексти, набувають власного життя, не підкорюються ніяким правилам і, поєднуючись, несуть відтінок живого образу незалежно від свого словникового значення. Саме образ стає найціннішим атрибутом «піктопоезії» П. Елюара та Мана Рея та виражається через метафоричне значення. Метафора ж у збірці втілюється у двох площинах: словесно на рівні поезії та візуально – через графічний компонент.

Вагомою для сприйняття поетики збірки є структура віршів П. Елюара, а також їх графічне оформлення. Часто поет використовує лінію як базову графічну категорію для повторення ліній малюнків Мана Рея (наприклад, силует жінки в композиціях “Le pont brisé”, “Fil et aiguille”). «Піктопоезія» П. Елюара тут перемижується з форматом фігурної поетичної графіки, що дозволяє точніше визначити її місце в системі синтетичних жанрів сюрреалізму.

Важливу роль відіграють і паратекстуальні елементи збірки: перитекст та епітекст у її структурі – це і формат журнального оформлення, і вибір авторів щодо передудання ма-

люнка (або ж, навпаки, поезії) під час розміщення творів на сторінках книги. Тут має місце дзеркальність творів один щодо одного, яка додатково розкриває сутність синтезу поезії та графіки у форматі «у чотири руки».

Досліджено досвід П. Елюара та Мана Рея у створенні унікального, інноваційного явища, яке змінило усталене уявлення про відношення тексту та зображення у творі, дозволило переосмислити значення поняття «ілюстрація» в літературі й довести, що поєднання тексту вірша та графічного малюнка у “Les Mains libres” суттєво відрізняється від звичайного включення ілюстрації як допоміжного, другорядного елемента до тексту, який має самостійне й не залежне від другого компоненту значення. У збірці П. Елюара та Мана Рея текст і зображення існують на паритетних началах двох рівноправних «партій»: поета та графіка, коли вірш перетворюється на дуовірш. Накладаючись одна на одну, поезія та графіка утворюють новий тип інтермедіальної поезії – власне, дуовірш. Це нова форма екфрасису, який передбачає не цитування в тексті одного чи декількох інших текстів, а взаємозв'язок, діалог цих текстів між собою. Це й творить унікальну та багатогранну форму інтермедіальності, яка є самобутньою й чекає на термінологічне визначення.

Додатковий інтерпретаційний шар тут створює ще й сам читач збірки, бо він, як і її автори, є вільним у розумінні творів. Тож виявлено, що збірка “Les Mains libres” є свого роду квінтесенцією сюрреалізму, бо втілює його свободу, інтермедіальність, схильність до нових форм, нехтування традиційними правилами мистецтва та будь-якими його обмеженнями, інноваційність, що виявилася в принципово новому, «перевернутому» (порівняно з традиційним) розумінні відношень «малюнок-текст», коли і малюнок, і поезія стають рівнозначними і функціонують як єдине ціле. Жоден із типів мистецтва чи каналів сприйняття в «пиктопоезії» не є домінуючим, а гармонійно поєднується з іншими.

Проведене дослідження демонструє відкритість не лише міжжанрових, а й міжмедійних кордонів, яка зумовлена використанням графічних художніх засобів у межах «пиктопоезії». Це породжує специфічну жанрову форму дуовірша, який визначає особливе місце збірки “Les Mains libres” як творчого відкриття П. Елюара в історії сюрреалізму та у формуванні системи жанрів цього художнього напрямку, що дозволяє позначити напрям подальших досліджень феномену інтермедіальності, характерного для перехідних епох.

Список використаної літератури

- Валицкая, А. (2019). *Эстетика понимания. Способы созидания миров*. Москва: Алетейя.
- Зонтаг, С. (2002). *Про фотографію*. Київ: Основи.
- Каліна, Н. (2010). *Психотерапія*. Київ: Академвидав.
- Сапаров, М. (1982). Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово). А.Н. Иезуитов (Ред.), *Литература и живопись* (с. 66-93). Ленинград: Наука.
- Тимашков, А. (2011). Интермедиальность как свойство текста и как авторская стратегия. Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования», 5 (19), 366-368.
- Шевченко, В. (2013). *Форми візуалізації в сучасному журналі*, Київ: Паливода.
- Шиньев, Е. (2009). Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романа В.В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии*, 2 (14). Відновлено з: <http://analculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/>
- Caron, S. (2013). *Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard*. Retrieved from https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Conference_de_Stephanie_Caron_sur_Les_Mains_libres.pdf
- Gateau, J.-Ch. (1982). *Paul Éluard at la Peinture Surréaliste (1910-1939)*. Genève: Librairie Droz S.A.
- Jolivet, S. (2015). *Théma art moderne. Les Mains libres*. Retrieved from <http://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Livret-pedagogique-Les-Mains-libres.pdf>
- Ray, M., Éluard, P. (1937). *Les Mains libres. Le contexte de création*. Retrieved from <https://www.lettresvolees.fr/eluard/autoportrait.html>

POETICS OF COLLECTION "FREE HANDS" BY PAUL ELUARD AND MAN RAY

Yuliia O. Ivlieva, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: ivleva.love1995@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3

Key words: Paul Eluard, Man Ray, intermediality, "in four hands", "pictopoetry", surrealism, poetic text, graphic images, duopoem, double code.

This article is part of a more detailed study of "pictopoetry" as a phenomenon, where we define its place in the genre system of surrealism on the example of Paul Eluard and Man Ray collection "Les Mains libres" ("Free Hands").

The activities of the surrealists expanded the artistic vision of the world to previously unknown boundaries. In particular, we observe these innovative achievements in the field of poetry, where A. Breton, W. Browner, P. Eluard and other representatives of this trend continued to search for new poetic intermediate forms, genre paradigms. The genre repertoire of surrealists is characterized by unusual diversity, exploratory nature and freedom from restrictions, and the short existence of new genres that did not mature in time, complicates the study of the genre system of this art direction, so it remains an unexplored field in literature.

Forms and genres of poetry created within the framework of surrealism did not acquire a broad enough scientific understanding that would allow them to be systematized. Among contemporary French literary critics, more and more scientists turn to P. Eluard's creative heritage, but some of them focus on the specifics of his collection "Free Hands". In particular, in the few works of French scientists (S. Caron, J.-L. Benoit, M.F. Leudet, C. Leconte) considered only some aspects of the nature of the synthesis of graphic and textual components of the collection "Free Hands", and the problem of P. Eluard and Man Ray pictopoetry's poetics as a phenomenon significant for genre researches of surrealists is not staged at all.

As for the specifics of the poetics of P. Eluard's "pictopoetry", it remains almost unexplored today. In the works of I. Ehrenburg and S. Velykovsky, the main attention is focused on the general analysis of P. Eluard's poetry, his experience in the use of free verse and automatic writing. P. Eluard's contribution to the development of visual poetry and the intermediate nature of his works are only partially considered by T. Balashova, Y. Dovga, I. Medvedeva, and the experience of poet's work in tandem with illustrators became the subject of E. Miroshnikova special analysis.

In Ukrainian Eluard's studies, the attention of scientists is focused on the study of biography, some techniques of the poet, for example, the use of free verse and automatic writing (O. Benina, V. Solovey-chik), but not on the pictopoetry's poetics as important sign of poetry of surrealism and its genre innovations.

This fact necessitates the filling of the gaps that currently exist in the study of surrealist poetry in its innovative, revolutionary forms, including the "pictopoetry" of the master of surrealism – the French poet Paul Eluard. "Pictopoetry" as a concept developed theoretically by W. Brauner and revealed by P. Eluard in the collection "Free Hands" (created in collaboration with the artist Man Ray), embodies the intermedia research for surrealists of the twentieth century in general, as well as the unique experience of co-creation of two surrealist artists on a fundamentally new level, which goes far beyond the traditional collaboration of poet and illustrator. Therefore, P. Eluard's "pictopoetry" is understood as an innovative form of surrealist poetry, built on the principle of synthesis of arts, on the intermediality. It seems relevant both in terms of understanding the work of surrealist poets, and in the context of Eluard's studies, where the figure of the poet as an innovator, the practice of intermedia art, still remains insufficiently revealed.

Thus, the purpose of this study is to identify the originality of the poetics of Paul Eluard's "pictopoetry" in the collection "Free Hands". The article analyzes both literary and psycholinguistic means of expressing the double code in the collection on the example of duopoems. It is determined that the intermedia research *method* of the boundary state image, in which surreal images are intertwined at the level of poetic word and image, creating new meanings, defines the poetics of "Free Hands" as a collection created "in four hands". This fact will allow us to analyze more thoroughly both the phenomenon of "pictopoetry" in particular and the contribution of the poet and artist in its development.

References

- Valitskaya, A. (2019). *Estetika ponimaniya. Sposobyi sozdaniya mirov* [Aesthetics of Understanding. Ways to Create Worlds]. Moscow, Aleteyya Publ., 360 p.
- Zontag, S. (2002). *Pro fotografiyu* [About the Photo]. Kyiv, Osнови Publ., 190 p.
- Kalina, N. (2010). *Psihoterapiya* [Psychotherapy]. Kyiv, Akademvidav Publ., 280 p.

Saparov, M. (1982). *Slovesnyiy obraz i zrimoe izobrazhenie (zhivopis – fotografiya – slovo)* [Verbal image and visible picture (painting – photography – word)]. In A.N. lezuitov (ed.). *Literatura i zhivopis* [Literature and painting]. Leningrad, Nauka Publ., pp. 66-93.

Timashkov, A. (2011). *Intermedialnost kak svoystvo teksta i kak avtorskaya strategiya* [Intermediality as a property of the text and as an author's strategy]. *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Novyye gumanitarnyye issledovaniya»* [Orel State University Bulletin. Series "New Humanitarian Studies"], vol. 5, issue 19, pp. 366-368.

Shevchenko, V. (2013). *Formi vizualizatsiyi v suchasnomu zhurnali* [Visualization Forms in a Modern Journal]. Kyiv Palivoda Publ., 340 p.

Shinev, E. (2009). *Intermedialnost kak mehanizm mezhkulturnoy diffuzii v literature (na primere romana V.V. Nabokova «Dar»)* [Intermediality as a mechanism of intercultural diffusion in literature (on the example of V.V. Nabokov's novel "The Gift")]. *Analitika kulturologii* [Analysis of Cultural Studies], vol. 2, issue 14. Available at: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (Accessed 28 April 2022).

Caron, S. (2013). *Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard* ["Free Hands". Man Ray, Paul Eluard]. Available at: https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Conference_de_Stephanie_Caron_sur_Les_Mains_libres.pdf (Accessed 28 April 2022).

Gateau, J.-Ch. (1982). *Paul Éluard at la Peinture Surréaliste (1910-1939)* [Paul Eluard at Surrealist Painting (1910-1939)]. Geneva, Librairie Droz S.A. Publ., 394 p.

Jolivet, S. (2015). *Théma art moderne. Les Mains libres* [Modern Art Theme. ["Free Hands"]. Available at: <http://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Livret-pedagogique-Les-Mains-libres.pdf> (Accessed 28 April 2022).

Ray, M., Éluard, P. (1937). *Les Mains libres. Le contexte de création* ["Free Hands". Creation Context]. Available at: <https://www.lettresvolees.fr/eluard/autoportrait.html> (Accessed 28 April 2022).

Одержано 10.02.2022.