

*M.A. Kuzmin and his creative method  
by the example of the translation  
of the poem "Don Juan"  
by G.G. Byron*

*The article deals with the specific features of the translation method of M.A. Kuzmin by the example of the poem "Don Juan" by G.G. Byron. There is suggested the unknown translation of the poem that is kept today in the Russian State Archive of Literature and Art to the specialists and the qualified readers. The author aims to reveal the reason why the work of M.A. Kuzmin wasn't appreciated by the critics and remained unpublished.*

Key words: *M.A. Kuzmin, "Don Juan", G.G. Byron, artistic translation.*

(Статья поступила в редакцию 26.06.2020)

**О.С. ГОРЕЛОВ**  
(Иваново)

**ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ ФОРМА  
НЕ-ЖАНРА И ДВОЙНОЕ ЖАНРОВОЕ  
ОПРЕДЕЛЕНИЕ («Надя» А. Бретона  
и «Турдейская Манон Леско»  
Вс. Петрова)**

*Рассматриваются жанровые реализации сюрреалистического кода в литературе. Через сопоставительный анализ текстов «Надя» А. Бретона и «Турдейская Манон Леско» Вс. Петрова характеризуется использование диалектической формы не-жанра, а также двойное, парадоксальное жанровое определение, вводящее принципиальное для сюрреализма противоречие.*

Ключевые слова: *сюрреалистический код, роман, военная повесть, рассказчик, стиль.*

Жанрологические проблемы не индивидуального творчества, а целого направления или стиля корректнее формулировать и решать через специальные стилевые коды – абстрактные надтекстовые структуры, регулирующие и программирующие художественные реали-

зации в том или ином стиле. Среди прочих выделяется сюрреалистический код литературы. Изначально формируясь в качестве общей базы сюрреалистических концептов и практик, сюрреалистический код в дальнейшем претерпевает собственную эволюцию, что обеспечивает многообразие воплощений сюрреалистического как такового в литературе уже второй половины XX и начала XXI в., в том числе в литературе, не всегда напрямую ассоциирующейся с сюрреализмом как литературным движением.

Наряду с определением минимальных нарративных жестов, интонаций и сюжетных схем, при которых создаются благоприятные условия для сюрреалистического кода, необходимо уточнение и жанровых условий: в каких жанрах, жанровых формах и нарративных формулах этот код имеет больше шансов актуализироваться. Сам стилевой код, хотя и становится, подобно жанру, общей рамкой для реализации текстов, является более высоким уровнем по отношению к жанру. При этом если перед сюрреализмом как эстетической и художественной системой стояла задача преодоления жанровых границ, разрушения некоторых традиционных жанров, то код, наоборот, исходит из вариативности жанровой системы, позволяя в новейшее время осуществлять сюрреалистическое через расширенный круг форматов.

Жанрологические вопросы, относящиеся к сюрреалистическому искусству, ставятся в исследованиях в основном казуально. Такие решения ad hoc могут прояснять, например, предпочтения сюрреалистов в драматургических формах [3] или характер внутрижанровых трансформаций [7]. Обобщающие работы как отечественных, так и зарубежных ученых посвящены все же тем жанрам, о которых высказывались определенным образом сами сюрреалисты (роман, детектив, мелодрама и т. д.) или которые устойчиво ассоциируются с практиками сюрреалистических игр и автоматического письма (записи сновидений, коллаж и др.).

Пожалуй, единственное исключение – это работа В.И. Пинковского [5], в которой он критически анализирует архитектурные тенденции сюрреалистической поэзии и на их основе создает жанровые модели, не столько описывающие, сколько объясняющие жанровое творчество сюрреалистов. Именно такой

подход может действительно помочь при разговоре о стиле, построенном на противоречивом жесте отказа (в данном случае от жанровых форм и систем), требующем вдумчивой деконструкции и последующего исследовательского моделирования в рамках сильной научной программы. В сущности, подобной проективной моделью, которая нацелена, правда, на обнаружение не только жанровых предустановок, можно считать и сюрреалистический код.

Можно выделить несколько коррелирующих друг с другом общих тенденций такой реализации:

- предпочтительное использование не полемической формы антижанра, а диалектической формы *не-жанра* (это наиболее близкий к сюрреализму вариант, когда отрицание не снимает саму жанровую рамку, что и вводит внутреннее противоречие вместо радикального авангардистского разрушения или, наоборот, инновации; антижанры пытаются преодолеть и снять противоречия критикуемого жанра, не-жанры эти противоречия сохраняют);

- двойное, парадоксальное жанровое определение, также вводящее принципиальное противоречие (например, метафизический водевиль);

- объединение в одном тексте жанровых структур массового и маргинального искусства;

- перформативное перенацеливание, драматизация недраматургических жанров, а также ослабление сценоцентричности драматургических;

- обращение к формам перформативной поэзии;

- развитие жанровых форм, выделившихся из концептов и литературных мотивов (например, сон, сумерки).

В рамках этой статьи мы сконцентрируемся на первых двух тенденциях и проведем сопоставительный анализ текстов «Надя» (1928) Андре Бретона и «Турдейская Манон Леско» (ок. 1946) Всеволода Петрова.

Критика того или иного жанра не всегда приводила к отказу от него и в текстах сюрреалистов, и в текстах, актуализирующих сюрреалистический код. Гораздо чаще происходит внесение противоречия.

Так, жестко критикуемый жанр романа мог превращаться в антироман в досюрреалистской или послесюрреалистской литературе, но собственно сюрреалистические тексты такого рода точнее было бы определять как

не-романы\*. Другой жанр, детектив, который А. Бретон во втором манифесте не принимает за его служение полицейскому методу, благополучно трансформируется в не-детектив, которых достаточно много в постсюрреалистическом кино (вплоть до последних десятилетий), но можно найти примеры и в послевоенной литературе, например, тексты французского писателя Л. Мале, сочетающего детективное начало с сюрреалистическим. Именно в наиболее устойчивых жанрах, зависимых от логических закономерностей и линейных последовательностей, легко осуществляются минимальные сдвиги, создающие сюрреалистический эффект, не разрушающий жанровую структуру в целом (и наоборот, как писали сюрреалисты, записи бессвязных видений должны вестись протокольно, строго научным способом). Результат действия этого механизма особенно заметен в малых строгих формах, в частности в сонетах или хайку (например, в поэзии Р. Шара).

В 1940-е гг. сюжет «Нади» А. Бретона о случайной встрече рассказчика с сюрреалистической девушкой повторяется в не-повести (точнее не-военной повести) «Турдейская Манон Леско» Вс. Петрова, посвященной памяти М. Кузмина. Эти тексты объединяет тип героя-рассказчика – биографически максимально приближенный к реальному автору, узнаваемый сюрреалистический тип «влюбленного в любовь». Несмотря на то, что в одном случае это авангардистски настроенный горожанин-поэт, а с другой – офицер-книголюб, любящий культуру XVIII в., оба довольно рационально и скрупулезно записывают-рассказывают свою историю встреч, в ходе которых один постигает законы сюрреальности, а другой, по крайней мере на уровне слов, – романтического мировосприятия. Впрочем, в этом романтизме заметен призрак сюрреалистического ревизионизма: «Может быть, весь романтизм и заключается в том, чтобы не бояться пошлости и дурного вкуса, даже не знать, что они существуют» [4, с. 52]. Любовь заставляет его забыть себя и приглядеться к сюрреальному, нечеткому: «Я вспомнил свои прежние мысли о счастье: раньше оно представлялось мне каким-то гётевским, ровным и бесконечным, каким-то итогом знания, творчества и свободы. Все это исчезало рядом с Верой. “В ро-

\* Впрочем, известны случаи обозначения и с приставкой *анти-*. Например, авторское определение *антишопэма*, которое дано Р. Десносом пьесе «Площадь Звезды».

мантизме другое счастье, – подумал я. – Романтизм разрывает форму, и с него начинается распад стиля. Тут юность и бунтарство. <...> В романтизме нет тоски, потому что он *не обращается к прошлому*; у него и нет прошлого. Вместо тоски в нем томление: *предчувствие или ожидание того, что будет*» [4, с. 69–70]. Советский дискурс предлагает термин *романтизм*, но приведенные характеристики относятся, конечно, не к романтизму, которому был присущ культ прошлого, а скорее к модернистскому стилю.

Удивляющая рассказчика апология плохого вкуса продолжается реабилитацией всего странного и случайного: «Девический романтизм Веры, *пристрастие к неожиданному и странному*, к большим темам – не меньше любви и смерти, – о которых она, по счастью, ничего не умела сказать, – все это находило выход в особенной какой-то привязанности к плохому искусству, в котором она, может быть, умела различать и подлинность, и большие чувства» [Там же, с. 52]. Формально выдерживается даже идея коллекционирования вещей, ведущих к переживанию чудесного: «В ее сундучке, среди вороха набросанных платяев и юбок, было множество сувениров, мелких ненужных вещиц, очевидно связанных с ее жизнью, с ее романами – не такими, каковы они были в действительности, а расцветенными памятью и желанием применить к себе прочитанные, слышанные, с другими случившиеся – красивые, как она думала, – переживания» [Там же, с. 52–53].

Однако стоит отметить существенное отличие в выстраивании перспективы двух текстов: Надя у Бретона – уже идеал сюрреального, хотя само сюрреальное может выбрать и другого субъекта, чтобы транслироваться через него, как это и происходит в финальной части бретоновского текста (она обращена к другой женщине, к С. Мюзар). Веру герою Петрова сам пытается, как Пигмалион, сделать выразительницей идеала.

Идеал этот у Петрова литературен по происхождению: «Вы придумали Верину жизнь и заставили ее пережить эту жизнь, из простой девочки сделали героиню», – говорит герою-рассказчику докторша военно-санитарного поезда Нина Алексеевна, добавляя, что теперь у Веры есть судьба. Номинализм русской литературы наслаивается и превосходит номинализм сюрреалистический. Бретоном литература критикуется как сознательная, рациональная, не-жизненная деятельность («раз ты

существуешь, как только ты одна умеешь существовать, может быть, совсем не обязательно, чтобы существовала эта книга» [2, с. 244]), впрочем, подзаголовок «Нади» противоречиво говорит о другом: «Женщина, преобразовавшаяся в книгу».

Жизнь осмысливается в терминах литературы, обнажая собственные жанровые, архитектурно-структурные, а литература через героев-рассказчиков пытается реализоваться жизненной практикой, но в целом эти процессы указывают на особую драматургию власти. Формально герои ставятся выше героинь, однако именно героини определяют уже своей властью саму субъектность героев, реляционизируя ее\*. Сюрреалистическое воплощение в письме, однако, будет означать новый цикл субъектно-объектных трансформаций. Поэтому Надя сама говорит об этом: «Ты напишешь роман обо мне. Я уверена. Не говори “нет”. Берегись: все слабеет, все исчезает. Нужно, чтобы от нас осталось нечто... Но это ничего не значит: ты возьмешь другое имя; сказать тебе какое, это очень важно. Оно должно быть хотя бы отчасти именем огня, ибо, как только речь заходит о тебе, всегда возвращается огонь и рука, но рука – это не так существенно, как огонь» [Там же, с. 225]. Именно при свете огня, освещающего вагон-теплушку, рассказчик у Петрова впервые рассматривает Веру и отмечает «непонятное сходство с Марией-Антуанеттой»: «У меня был издавна какой-то смутный образ Марии-Антуанетты, не то придуманный, не то прочитанный или где-то увиденный: Мария-Антуанетта стоит у окна, спиной к залу, и с безмерным напряжением смотрит, как бесится народ перед дворцом. Потом она резко поворачивается – ее лицо все мокро от пота. *Существо от пламени, вне формы*, все страсти с ясностью отпечатываются на изменчивом, подвижном лице» [4, с. 64]. Герои «Нади» во время очередного свидания блуждают по замку Консьержери, где перед казнью держали Марию-Антуанетту. Надя представляет сцены времен французской революции, она стихийно меняет направления, ее тянет к местам заключения королевы: «Она еще не оставила мысли о подземелье и, дума-

\* Первые фразы бретоновского текста: «Кто я емь? Может быть, в виде исключения, отдаться на милость известному речению “с кем поведешься...”»; действительно, не свести ли всю проблему к вопросу: “С кем я?”» [2, с. 190]. Ср. с лейтмотивной темой потери себя и субъективации через связь с другим у Петрова: «все забыл и потерял себя и живу только тем, что люблю Веру» [4, с. 25].

ет, что вероятно находится около одного из его выходов. Она спрашивает себя, кем могла бы быть при дворе Марии-Антуанетты. Шаги гуляющих вызывают у нее непрекращающуюся дрожь. Я начинаю нервничать и, отцепив одну за другой ее руки, наконец-то принуждаю ее следовать за мной» [2, с. 219]. Рассказчики четко фиксируют это топологическое возникновение образов героинь при посредничестве трансформирующей материи огня и слова.

Тем заметнее стремление уйти от литературности, фикциональности происходящего в обоих текстах. Бретон выступает против использования прототипов, называя имена реальных людей, занимая пространство романа под манифестационные заявления, чем, в частности, и создает не-роман: «Я требую называть имена, меня интересуют только книги, открытые настежь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей» [Там же, с. 193]. Вообще этот текст является скорее демонстрацией идей сюрреализма, но не сюрреалистическим текстом по эстетике и методам. Бретон называет «ребячеством» и «скандалом» старую манеру повествовательного романа и осуждает самих «эмпириков романа», которые «выводят на сцену персонажей, отличных от автора, и расставляют их на свой лад и физически и морально <...> Из одного реального персонажа, о котором они претендуют иметь некое представление, они делают двух для своей истории; из двух реальных они без всякого стеснения лепят одного. А мы еще берем на себя труд это обсуждать!» [Там же]. Противостоять этому сюрреализму намеревается субверсивно, и о такой работе пишет Л. Арагон: «Складывать все в истории – буржуазная мания. Я делаю вид, что следую тем же правилам – из меня воспитали прекрасного солдата. Однако тот, кто имеет обо мне хотя бы общее представление, просто расхохочется» [1, с. 288].

Русская модернистская литература особенно в альтернативных линиях, например, в той же кузминской линии, к которой принадлежит и сам Петров, видит эту проблему одной из центральных. В «Турдейской Манон Леско» автором предлагается рекурсивная конструкция: книжные образы мировой литературы проецируются на образы не-повести, а те в диегетическом пространстве сводятся к реальным.

Имена, которыми пользуются как не-псевдонимами – *Надежда* и *Вера*, – дополнительно указывают на топологически пластичный образ идеала, который в каждую минуту может

преобразиться, стереться, измениться. Слова, сказанные про Надю («свободна от всех земных связей, столь мало, но чудесно держится она за жизнь» [2, с. 220]), можно отнести и к Вере. Нечто подобное о ней говорится и в самом тексте: «Вера вне формы. Она похожа на пламя от свечки: мечется во все стороны, и, наверное, достаточно простого дыхания, чтобы ее погасить» [4, с. 29].

Помимо огня как агента топологических непрерывных изменений идентичности (важный аспект сюрреалистического кода в целом) стоит назвать еще мотив ветра. Он преобразуется с помощью метонимического композита: синий (от окружающей синевы) ветер у Бретона («Синева и ветер, синий ветер. Я раньше один только раз видела, как пронесется по этим же деревьям синий ветер» [2, с. 218]) и теплый, тоже синеватый (от окружающего дыма папиросы) ветер у Петрова («Я сел к огню и тихонько сидел, без мыслей, чувствуя, как *остановилось время*, – ничто не двигалось, не менялось, и все полно было только собой, как в живописи: там тоже видишь неподвижную полноту бытия всякой вещи, свободной от времени и от изменений. Только дым от моей папиросы чуть-чуть кружился, как будто дул откуда-то теплый ветерок» [4, с. 12]). Для Веры этот образ становится средством достижения свободы внутри несвободы, любви внутри не-любви. Она спрашивает рассказчика, как по-французски будет «теплый ветер», и говорит: «Когда мне захочется сказать вам “мой милый”, я при всех, на весь вагон буду говорить вам “vent chaud”» [Там же, с. 48].

После этой сцены следует остановка в Турдее, раскрывается магически, языково преобразованная действительность: «У разъезда было французское, какое-то бретонское название: Турдей, а на соседнем холме стояла разоренная вражеским нашествием русская деревня Каменка. <...> Солнце стало светить каждый день, как будто уже начиналась весна; снег на полях оседал. Из-под снега торчали сухие травинки, цветочки, какие-то веточки. Вера их собирала. С этими букетами мы возвращались с наших прогулок» [Там же, с. 48–49]. Французские слова кодируют Любовь в повествовании Петрова точно так же, как и русское имя Надя, программирует новую эстетику у Бретона.

В конце, после гибели Веры от бомбежки, дует уже «ужасный, безостановочный степной ветер». Вновь подчеркивается ощущение остановленного времени, приводящего в движение топологические метаморфозы неуловимой

субъектности: «Вокруг была жизнь – особенная, ставшая в стороне от всяких определений. Мы с Верой входили в нее *без имени*. Так я снова мог чувствовать Веру живой. Ночь была не темная и не светлая – скорее всего, какие-то *довременные сумерки*, в которых, пожалуй, было и видно, только все расплывалось; предметы становились *бесформенными напоминаниями*. Я шел вперед, не чувствуя движения: *та же* степь оставалась под ногами, *та же* дождь и облака вокруг. Так, может быть, идет душа после смерти. Вера была со мной» [4, с. 98]. О том же говорит герой Бретона: «И пусть принесенное, а может быть, уже взятое обратно Чудом, – Чудом, в которое с первой до последней страницы этой книги моя вера ни единой долей не изменится, Чудо звенит в моих ушах *ее именем, более ей не принадлежащим*» [2, с. 241].

Чтобы сохранить эту сюрреалистическую текучесть идентичностей, в обоих текстах используется поэтика настоящего нарративного времени, стенограмма любовных встреч фиксирует подробности, которые, кажется, никак возбужденным нарратором не отсеиваются, не остаются важных и неважных деталей, значительных и незначительных микрочувственных перипетий. Стилистическая разница при этом, напротив, существенна: телеграфный, минималистичный подход и короткие, сверхкороткие абзацы у Петрова; поток фраз, тянущийся сквозь долгие абзацы и полная мощь французской риторичности у Бретона. Случайности встреч-свиданий в «Наде» противопоставит захваченность обстоятельствами в замкнутом пространстве у Петрова. Эта стесненность пространства (теплушка и скамейка в ней, изба и ее тесные углы), провоцирующая на рассказывание своей истории, является одним из условий сказа.

Сказовая ситуация как раз и распространяется на все повествование и одновременно превращает жизнь уже не в книгу, но в рассказ\*: «Лежа на нарах, надумал себе любовь к этой советской Манон Леско. Мне страшно

\* Ассоциации с жанром сказа, а также идея репрезентации идеала могут отсылать к фигуре Н.С. Лескова. Словесная игра в духе сюрреалистических игр сближает и саму Манон Леско с Лесковым, и собственно литературогенный тип образования героини: «Турдейская Манон Леско» и «Леди Макбет Мценского уезда». Связующим звеном образовавшейся сети «рас(сказ)чик – Лесков – (не)роман – сюрреализм» выступает статья В. Бенямина «Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова», в которой описано противостояние рассказа литературным, печатным формам и в первую очередь роману.

было сказать себе, что это не так, что я ничего не надумал, а в самом деле все забыл и потерял себя и живу только тем, что люблю Веру» [4, с. 25].

Можно отметить и другие инверсивные параллели: для свидания героям Петрова приходится тайно уходить из теплушки, избегать людей, в «Наде» они фланируют по Парижу, сливаются с людьми, Надя любит рассматривать их лица в метро. У Бретона сумасшествие героини (субъективное и двусмысленное) накладывается на реальность, у Петрова объективизированные и недвусмысленные нормы и распорядки войны накладываются на сумасшествие самой любви: слова здесь занимают любовью, а не войной (не-военная повесть). Интересно, что Петров, еще будучи на фронте, читал антологию Б. Лифшица «От романтиков до сюрреалистов»\*\*.

Оба рассказчика учатся «протискиваться головой, затем руками через решетку логики, раздвигать прутья этой презреннойшей из всех тюрем» [2, с. 238], только для бретоновского героя это желание естественно, для героя Петрова это не так, он не воспринимал изначально логику и форму как тюрьму. Хотя, повторимся, и тот и другой чрезвычайно рассудительны в действиях и словах (особенно после переработки повести Бретоном в 1962 г., в результате которой герой оказывается еще более сознательным и отстраненным от своего чувства). В повествовательной ткани петровского текста все же сохраняются элементы сентиментальности, но это скорее сентиментализм как интонация, как прием.

В «Турдейской Манон Леско», помимо создания не-жанра, заложен и другой вариант реализации сюрреалистического – парадоксальное жанровое определение авторской формы: в авторской рукописи Петрова есть жанровый подзаголовок «трагическая пастораль» [6, с. 750]\*\*\*. Возможно, и снятый при публикации (но уже самим автором, Бретоном) подзаголовок «Женщина, преобразившаяся в книгу» можно рассматривать как жанровое определение «Нади».

В таком обозначении жанра у Петрова соединяются серьезное и несерьезное, динами-

\*\* «...находясь в ожидании приказа в глухой деревне под Брянском, <...> имел возможность читать книги из сельской библиотеки (обнаружил там антологию переводов Б. Лившица из французской поэзии...)» [6, с. 756].

\*\*\* Еще один автор кузминской линии А. Николев дает жанровый подзаголовок своему тексту «По ту сторону Тулы» (1931) – *советская пастораль*.

ческое и статичное, смертельное и эротическое. Р. Витрак сходным образом определял свою знаменитую сюрреалистическую пьесу «Тайны любви» метафизическим водевилем. Сходное в различном заключается здесь и в драматургичности, которая стоит и за определением «трагическая», и за названием «пастораль».

Кроссмедиальное обозначение пасторали вводит живописный, визуальный сюжет. Рассказчик у Петрова вспоминает о живописце А. Ватто, когда впервые видит Веру: «У нее было смугловатое лицо, небольшие темные глаза, временами зеленые, непонятное сходство с Марией-Антуанеттой, извилистые губы; прелестный овал, очерченный какой-то чистой и почти отвлеченной линией. Во взгляде были стремительность и лукавство: лицо из картины Ватто» [4, с. 15]. О пасторальном у Ватто и об одной из его картин, которую очень любил Бретон, рассуждает и рассказчик в «Наде», причем это одно из удивительных проявлений топологического принципа: «сверхпритягательность, которую излучает “Высадка на Киферу”, когда начинаешь видеть, что *под различными обликами на картине показана одна-единственная пара*» [2, с. 228].

Таким образом, «Турдейская Манон Леско» демонстрирует возможности не-жанра и амбивалентного жанра одновременно. Вероятно, можно назвать этот текст «Надей» сюрреалистического кода в русской литературе.

#### Список литературы

1. Арагон Л. Защита бесконечности // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 247–289.
2. Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 190–246.
3. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: к вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012.
4. Петров В.Н. Турдейская Манон Леско. История одной любви. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016.
5. Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан: Кордис, 2007.
6. «Философские рассказы» (1939–1946) Всеволода Петрова [публикация М.Э. Маликовой] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 749–806.

7. Швейбельман Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX века. Тюмень: Тюм. гос. ун-т, 2002.

\* \* \*

1. Aragon L. Zashchita beskonechnosti // Antologiya francuzskogo syurrealizma. 20-e gody / sost., per. s franc., komment. S.A. Isaeva, E.D. Gal'covej. M.: GITIS, 1994. S. 247–289.

2. Breton A. Nadya // Antologiya francuzskogo syurrealizma. 20-e gody / sost., per. s franc., komment. S.A. Isaeva, E.D. Gal'covej. M.: GITIS, 1994. S. 190–246.

3. Gal'cova E.D. Syurrealizm i teatr: K voprosu o teatral'noj estetike francuzskogo syurrealizma. M.: RGGU, 2012.

4. Petrov V.N. Turdejskaya Manon Lesko. Istoriya odnoj lyubvi. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2016.

5. Pinkovskij V.I. Poeziya francuzskogo syurrealizma: problema zhanra. Magadan: Kordis, 2007.

6. «Filosofskie rasskazy» (1939–1946) Vsevoloda Petrova [publikaciya M.E. Malikovej] // Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2015 god. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2016. S. 749–806.

7. Shvejbel'man N.F. V poiskah novogo poeticheskogo yazyka: proza francuzskih poetov serediny XIX – nachala XX veka. Tyumen': Tyum. gos. un-t, 2002.

#### *Dialectic form of non-genre and double genre definition (“Nadya” by A. Breton and “Turdeyskaya Manon Lesko” by V. Petrov)*

*The article deals with the genre realization of the surrealist code in literature. There is characterized the use of the dialectic form of non-genre and the double paradoxical genre definition introducing the contradiction essential for surrealism by means of the comparative analysis of the texts “Nadya” by A. Breton and “Turdeyskaya Manon Lesko” by V. Petrov.*

**Key words:** *surrealistic code, novel, military story, narrator, style.*

(Статья поступила в редакцию 14.07.2020)