

# Сюрреализм

Сюрреализм (от фр. *surréalisme*, буквально «сверх-реализм», «над-реализм») — направление в искусстве двадцатого века, сложившееся в 1920-х годах. Отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм. Выдающимися мастерами сюрреализма в живописи стали Сальвадор Дали, Рене Магритт, Хуан Миро, Макс Эрнст.

*Картиночки по традиции будут позже.*

## Теория и история движения

### Календарик

1917—Аполлинер создает слово „сюрреализм которое вскоре использует Андре Бретон

1919 — начинает выходить периодическое издание „ *Litterature*“

1922 — сюрреалисты порывают с дадаизмом

- — Андре Бретон печатает свои „Манифест сюрреализма<sup>11</sup>“, что определяет официальную дату возникновения движения
- — первая выставка сюрреалистической живописи (Париж)

1932 — выставка сюрреалистической живописи в Нью-Йорке

1941 — Бретон, Эрнст, Массон и другие художники-сюрреалисты выезжают в США

1966 — Андре Бретон умирает в Париже

Слова «сюрреализм», «сюрреалистический» впервые появляются в 1917 г. на программке к «сюрреалистическому балету» «Парад» Э.Сати и Ж.Кокто и почти одновременно — в предисловии и подзаголовке «сюрреалистической драмы» Г.Аполлинера «Грудь Тиресия», причем, как утверждал поэт и драматург П.Альбер-Биро, именно он подсказал это слово Аполлинеру. В 1924 поэт И.Голль пытался организовать авангардистскую школу вокруг выпущенного им единственного номера журнала «Сюрреализм». Бретон резко отмежевывается от «поэтического авангарда», заявляя, что для него термин «сюрреализм», хотя и был изобретен Аполлинером, имеет значение, близкое к «супернатурализму» Ж. де Нерваля, со свойственными этому понятию ониризмом и мистицизмом. Таким образом, Бретон отбрасывает ближайшую традицию и тем же самым жестом связывает себя с традицией романтизма и символизма.

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М. Эрнст, М. Рэй, И. Тапти, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 2

В сюрреализме были выработаны особые формы фигуративности, резко отличные от изобразительности реалистического типа.

Это направление, унаследовавшее воинственно-нигилистические установки предшествовавшего ему движения дада, стремилось к радикальному перевороту в соотношении реального и идеального, к полной «революции сознания», которая должна была включить в себя как одно из частных следствий революцию социальную. Сюрреалисты хотели стереть границы между материей и духом, найти ту точку, в которой «жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, коммуникабельное и некоммуникабельное, высокое и низкое больше не воспринимаются как противоречия».

Как полагал Бретон, такая точка была найдена в глубинах подсознания, которое, будучи освобожденным от контроля разума, от культурных и социальных наслоений, продуцирует собственную «реальность», отличную от той, которую познает бодрствующий разум. В этом пункте идеология сюрреализма опиралась на учение Фрейда. На фрейдовском подсознательном, обнаруживающем себя в автоматических действиях, случайных оговорках, но более всего — в сновидениях, Бретон и его соратники пытались выстроить мировоззрение, кардинально переворачивающее отношение между объективным и субъективным, реально существующим и воображаемым. Уже в первом манифесте сюрреализма (1924 г.) Бретон писал: «И поскольку никоим образом не доказано, что «действительность», меня задевающая, удерживается при этом и в состоянии сна, что она не тонет в беспмятстве, не должен ли я приписать сновидению качество, в котором порой отказываю действительности, а именно: убежденность в его бытии, на какое-то время лишаящем меня возможности в нем усомниться? Не должен ли я в большей степени полагаться на свидетельства грез, нежели на возрастающий с каждым днем уровень самосознания?»

С еще большей определенностью высказывался молодой Арагон: «То, что мыслится, существует». В идеологии сюрреализма греза (или сон, мечта — *reve*) наделялась свойством объективности, в противоположность «субъективизму» рационального, то есть «искаженного» цензурой разума, восприятия.

Первый манифест сюрреализма заканчивается знаменитым определением: «Чистый психический автоматизм, посредством которого намерены выразить устно, письменно или каким-либо иным образом действительное функционирование мысли. Диктовка мысли за пределами всякого контроля, осуществляемого рассудком, вне всякой эстетической или нравственной заинтересованности».

В сюрреалистической практике апробировались самые различные способы отключения или подавления сознания — алкогольное и наркотическое опьянение, спровоцированный транс, сон наяву, автоматические действия, игры в случайность. Участникам этого движения идеальным казалось состояние безумия, галлюцинаторного бреда. Абсурдные акции, которыми так увлекались первые сюрреалисты, были для них не только формой «антибуржуазного протеста», но и

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Масон, Х. Миро, Р. Магритт) | 3

Последовательное осуществление такой программы делало невозможным художественное творчество. Первые участники движения с энтузиазмом отрекались от литературы и искусства, а свои занятия автоматическим письмом, имитацию сомнамбулических состояний и отчеты о сновидениях рассматривали лишь как лабораторные опыты по высвобождению стихии бессознательного.

Размежевание дада и будущих сюрреалистов наметилось к 1922 г. С марта 1922 г. Бретон возглавил новую серию журнала «Литератур», пригласив художников Мэн Рея, Пикабия и Дюшана к сотрудничеству и к оформлению журнала. Тогда же Бретон создает Интернациональный комитет духа. Он интересуется анализом сновидений и потому, увлеченный учением Зигмунда Фрейда, посещает этого ученого в 1921 г. в Вене. Окончательно назрел конфликт Тцара с Бретоном. Бретон заявил даже, вопреки действительности, что Тцара «не является отцом дада». О разрыве было торжественно сообщено в журнале. В группе Бретона все чаще начинают употреблять слово «сюрреализм».



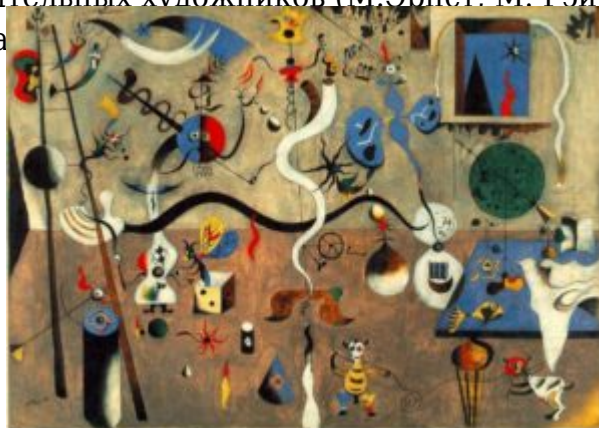
Миро. *Вспаханная земля*. 1924

В 1923 г. окончательно закладываются основы будущего движения. К «Литератур» примыкают новые члены, среди них наиболее известны Рене Кревель, Роберт Деснос, Роже Виктрак. Бретон встречается с Пабло Пикассо, Элюар приезжает в Рим, чтобы посмотреть выставку Д. де Кирико и лично познакомиться с художником. Андре Массой делаются первые «автоматические рисунки» — импровизации без заранее заданной программы. Он снимает студию совместно с Хуаном Миро, в творчестве которого наметился отход от кубизма. Под влиянием живописи де Кирико делает свои первые шаги в живописи Ив Танги. Организационные и общие эстетические представления сюрреализма были созданы. Манифест 1924 г. подтвердил это окончательно.

Близкими оказались сюрреализму работы некоторых дадаистов, начавших с ними сотрудничать, и особенно Макса Эрнста. Этот художник рано стал использовать в своих произведениях иррациональные образы снов, магическую достоверность абсурдно собранных воедино деталей. Эрнст часто применял фотофрагменты, любил заниматься коллажами, прихотливо соединял вырезки из старинных журналов. Миро в 1924 г. пишет

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М. Эрнст, М. Рэй, картины «Вспаханная земля» и «Карнавал Арлекина» — заметные сюрреалистические произведения, в которых детский примитивизм сочетался с неолитической символикой и абстрактными пятнами яркого цвета.

Гротесковые, дафлеподобные существа, таинственные знаки словно переходят в другие, неземные измерения — измерения солнца и иных звезд, преображаясь таинственным образом прямо на глазах у зрителя. Крупным представителем нового искусства становится приехавший, как и Миро, из Испании Сальвадор Дали. Используя уроки де Кирико, начал свою деятельность «Ватто сюрреализма» самоучка И. Танги, изображая в несколько однообразных серых или фиолетовых, словно тающих, сумерках биоморфные существа, ведущие непонятную жизнь в бескрайних пустынях. Для стиля этих мастеров характерны «мягкие» структуры, словно оплывающие, теряющие четкость. В это же время продолжал свои «автоматизмы» и Андре Массой. Мэн Рей начал опыт с «рейграммами» — отпечатками на светочувствительной поверхности положенных предметов.



Миро. Карнавал Арлекина. 1924

Первая групповая выставка художников была (открыта в 1925 г. в парижской галерее Пьер. В ней приняли участие де Кирико, Г. Арп, П. Пикассо, П. Клее, М. Эрнст, А. Массой, Х. Миро. Для консолидации художников больше всего усилий приложили Бретон, Деснос и Элюар, которые, кстати, и сами неоднократно обращались к опытам в сфере изобразительных искусств (а художники-сюрреалисты часто бывали поэтами). Они ходили по мастерским, ездили к де Кирико в Италию и к Дали в Испанию. Брето и Элюар помогали устраивать первые общие и индивидуальные выставки сюрреалистов, писали предисловия к каталогам, пропагандировали новые имена в прессе. Помимо привлеченных на первую выставку они находили все новые имена, среди них друга Десноса — Ж. Малкина, стремившегося к сюрреалистической мифологизации действительности. Деснос покровительствовал Танги, а Бретон, чтобы поддержать Массона, купил его композицию «Четыре элемента».

С 1924 г. идет интенсивное формирование групп сюрреалистов во многих странах, начиная с Югославии, где руководителем нового художественного объединения становится Марко Ристич. Спустя два года возникает одна из сильнейших сюрреалистических групп в Европе — бельгийская, представленная такими поэтами и художниками, как Р. Магритт, П. Дельво, П. Нуже, А. Сурис, М. Леконт. Другой видной группой стала английская, куда входили скульпторы, живописцы, поэты и теоретики

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М. Эрнст, М. Рэй, авангарда: Г. Мур, Г. Рид, Р. Пенрозе, П. Нэщ. Кроме того, стоит назвать Чехословакию (В. Незвал, Ж. Стриги, Тойен), Японию (Т. Окамото), Польшу (Ю. Тувим), Румынию (В. Браунер, Л. Трост), Австрию (Ф. Паален), Германию (Г. Баллмер), Данию (В. Фрэдди), Италию (А. Савно), Чили (Р. Эчаурена), Швейцарию (К. Зелигман), Испанию (О. Домингуэз, С. Дали, Х. Миро), а также Египет и Турцию. Интернационализация движения усилилась к середине 30-х гг. Все группы сюрреалистов взаимодействовали с парижской, многие представители зарубежных объединений часто оставались работать во Франции. Большое значение имело устройство совместных выставок; первая интернациональная выставка была проведена в 1935 г. в Лондоне. В 30 — 40-х гг. подобные экспозиции организовывались вдали от Парижа.

## Особенности творческих методов

Основное понятие сюрреализма, сюрреальность — совмещение сна и реальности. Для этого сюрреалисты предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «ready-made». Сюрреалисты были вдохновлены радикальной левой идеологией, однако революцию они предлагали начать со своего сознания. Искусство мыслилось ими основным инструментом освобождения.

Это направление сложилось под большим влиянием теории психоанализа Фрейда (правда, не все сюрреалисты увлекались психоанализом, например, Рене Магритт относился к нему весьма скептически). Первейшей целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духа от материального. Одними из важнейших ценностей являлись свобода, а также иррациональность.

Сюрреализм коренился в символизме и первоначально был подвержен влиянию таких художников-символистов, как Гюстав Моро (фр. Gustave Moreau) и Одилон Редон.

Сюрреалисты выполняли свои работы без оглядки на рациональную эстетику, используя фантасмагорические формы. Они работали с такими тематиками, как эротика, ирония, магия и подсознание.

Нередко сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода, ради того, чтобы достичь глубин своего подсознания. Они провозглашали неконтролируемое создание текстов — автоматическое письмо. Одна из техник сюрреализма была изобретена Вольфгангом Пааленом (фьюмаж).

Однако хаотичность образов порой уступала место их большей продуманности, и сюрреальность становилась не просто самоцелью, но обдуманном методом высказывания идей, стремящихся разорвать обыденные представления (пример тому — зрелые работы классика сюрреализма Рене Магритта).

Неутомимыми изобретателями автоматических и полуавтоматических методов были художники-сюрреалисты. По образцу знаменитой литературной игры в «изысканный

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 6

труп» был создан метод коллективного продолжения рисунка вслепую. В автоматическом движении карандаша или кисти по бумаге вырос абстракционизм Андре Массона. Оскар Домингес ввел в обиход «декалькомании» (складывание двух листов бумаги, на один из которых наносилось густое пятно гуаши) и «литохронии» (вмятины, получающиеся от завертывания в бумагу различных предметов). Вольфганг Паален придумал «фюмаж» (конфигурации, возникающие в результате задымления плоскости горящей свечой). Миро иногда прибегал к отпечаткам ладони на холсте. Ганс Арп еще в свой дадаистский период был инициатором коллажей, фиксирующих случайное расположение брошенных клочков бумаги. Ман Рей создавал «рейограммы», то есть комбинации силуэтов реальных предметов, полученные на светочувствительной бумаге. Способы работы вслепую — аналог автоматического говорения без мысли в практике сюрреалистической «литературы».



Эрнст. Слон Целебес. 1921.

*Celebes 1921 Max Ernst*

1891-1976 Purchased 1975.

Галерея Тейт.

<http://www.tate.org.uk/art/work/TO1988>

Художники были против клиширования образов, более того, они скорее готовы были разрушать любые стереотипы. Подобное относится и к деланию формы — носительнице образов. Тут может быть использован принцип «удвоения»: человек-руина, человек-шкаф, слон-насекомое и т. п. Мастер мог неожиданно создавать одну форму из другой, потом из них — следующую. Не менее характерен «принцип натуралистической пермутации», т. е. соединения в одном изобразительном объекте разнородных элементов, как живых, так и взятых из мира техники и мертвой природы. **«Слон Салеб»** Макса Эрнста — фантастическое видение в пустыне, некий кувшин времен древних ацтеков и одновременно одушевленный механизм. Знали художники и прием «trompe d'oeil» — иллюзионистического обмана зрения, когда пытались выписать по натуралистически точно какой-нибудь объект, чтобы убедить зрителя в возможности его реального существования. Прием этот знал Эрнст, а за ним — Танги, Дали и Магритт.

Помимо этих основных приемов художники придумали и много других, постсюрреалистически оригинальных: деколлаж — снятие, расклеивание верхних слоев объекта; фротаж, натирание, с тем чтобы оставался след; фюмаж — одымление, обкуривание; булетизм — стрельба бьющимися сосудами с краской; флотаж — плавание каких-либо объектов на воде; кулаж, или дриппинг, — накалывание, беспорядочная разливка краски; протаж (от имени божества Протея) — пропитка

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М. Эрнст, М. Рэй, И. Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 7

разной среды, компресс, сдвигание. Оскар Домингуэз предложил «декалькоманию» без объекта, т. е. копирование без предмета копирования. Наконец, имелась и осцилляция — покачивание между изменяющимися величинами. Широко сюрреалисты пользовались фотомонтажом, полученным им в наследство от дадаизма. От дадаизма шло увлечение «реди-мейд». Число объектов на выставках сюрреалистов все возрастало, особенно много их было представлено в 1936 г. Наметилась теоретическая их классификация: 1) натуральный объект; 2) реди-мейд; 3) найденный объект; 4) объект сновидений; 5) объект-фантом; 6) ассамбляж; 7) машины; 8) оптические машины; 9) коробки; 10) мобильный объект; 11) любимый объект; 12) разрушаемый объект и др. Мастером создания таких объектов (куда еще, несомненно, необходимо добавить манекены, как бы перешедшие из живописи де Кирико) было много, хотя особой выдумкой здесь отличался Дали. Самым известным сюрреалистическим объектом стал «Меховой чайный сервиз» М. Оппенгейм из Германии, представлявший чашку и блюдце, обтянутые кожей с шерстью.

По традиции, идущей от симультанного декламирования футуристов и дадаистов, в группе сюрреалистов практиковались коллективные игры. Одной из самых известных стала игра «изысканный труп». Правила были просты: один из участников писал на бумаге желаемое слово, за ним — следующий и т. д. В первый раз получилась фраза: «Изысканный труп будет хлебать прекрасное вино». Так стала называться (по первым двум словам) и сама игра.

Многие образы художников имели ярко выраженную эротическую окраску, что опять-таки помогало выводить сознание за грани реальности. В сюрреалистических журналах печатались отрывки из «Кама-Сутры». Художник К. Трувиль создал картину «О, КамаСутра!» (1946). А. Бретон в работе «Глупая любовь» (1937) сравнивал эротические действия с психическим автоматизмом. Бенжамен Пере ввел понятие «сублимированная любовь»: это то зеркало, «где ты видишься сам». Обнаженные красавицы прогуливаются по пустынным ренессансным городам в картинах бельгийца Поля Дельво; много внимания эросу уделял Сальвадор Дали. Художники-сюрреалисты коллекционировали порнографические открытки, что вошло в обычай с Э. Мане, со второй половины XIX в. Магритт написал в 1947 г. картину «Философия будуара», где перед зрителем происходит метаморфоза: нижняя рубашка неожиданно обретает плоть обнаженной женской фигуры. Эротическая тема появляется в работах «поздних» сюрреалистов, особенно Л. Финни и Ф. Лабисса. В 1959 — 1960 гг. в Париже была организована выставка «Эрос».

## Макс Эрнст

Макс Эрнст, сын художника, работающего в школе для глухонемых, родился 2 апреля 1891 года в Брюль близ Кельна, В 1908 году он начинает изучение философии в Бонне. Знакомится с художником Августом Макке (1887—1914) и скульптором Гансом Арпом (1887—1966), которые впоследствии станут его близкими друзьями. Эрнст начинает рисовать. Он также много читает, знакомится с работами Фрейда, Аполлинера, Рембо (1854—1891). Принимает участие в спиритических сеансах. В 1914 году Эрнста мобилизуют в артиллерию, а потом переводят в отряд картографов. На войне Эрнст получил ранение... Демобилизовавшись в 1918-м, художник женится на Лоу Штраус. В 1922 году после рождения сына Джимми брак распадается.



*Эрнст. Первому ясному слову. 1923*

В Кельне Эрнст становится одним из наиболее известных дадаистов и выступает на стороне коммунистов. Свои коллажи он представляет на берлинской Международной выставке Дада в 1920 году. Благодаря этому на него обращает внимание Андре Бретон, который приглашает художника в Париж. Вместе с Арагоном, Тцарой и Супо Бретон решает организовать выставку работ Эрнста, что в связи с антисемитскими настроениями, господствующими во Франции после первой мировой войны, было вызовом общественному мнению. Эрнст не получает визу, и весной 1922 года выставка проходит без него. Через несколько месяцев Андре Бретон и Макс Эрнст встречаются в Тироле, а потом Бретон и Поль Элюар (1892—1952) с женой Талой направляются в Кельн. Макс становится другом Элюара и... любовником его жены. Воспевающий свободную любовь Элюар не протестует. Он пишет стихи, вдохновляясь работами Эрнста, а тот в свою очередь иллюстрирует поэмы Элюара, они вместе издают несколько сборников. В 1924 году, после официального появления сюрреализма, Эрнст включается в движение, из которого его в будущем будут дважды исключать — в 1934 и 1954 годах. В 1922 году он поселяется в Париже. Это время заполнено работой и любовью к Мари Берт Оранш, которая в его глазах обладает „красотой фигур Боттичелли». Однако, он бросит и ее ради молоденькой ирландки Леоноры Каррингтон, художницы, как и он сам, с которой познакомится в 1937 году. Эта страстная любовь закончится драматически: Леонора, больная психически, эмигрирует в США, где найдет пристанище и Эрнст, но уже с другой любимой. На Пегги Гуггенхайм художник женится, но брак продлится всего год, поскольку уже в 1942 году Эрнст вновь влюблен. Он выезжает в Аризону с художницей Дороти Танинг, на



Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И. Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 9  
которой женится в 1946 году. Он возвращается во Францию в 1953-м и здесь умирает 1 апреля 1976 года.

Макс Эрнст с наибольшей целеустремленностью применял автоматические и полумеханические техники, основывая свое творчество на приемах фротаж (перевод рисунка рельефных фактур на бумагу натирающими движениями грифеля), гратажа (процарапывание красочного слоя гребенкой и другими предметами), коллажа из гравюрных изображений, дрипинга (раскачивание над холстом наполненной жидкой краской банки с отверстием внизу).

Макс Эрнст неоднократно рассказывал об открытии им фротаж. Еще в детстве его зачаровывала находившаяся рядом с кроватью панель из красного дерева: рисунок древесного среза служил стимулом к непровольной игре образов, возникающей при погружении в дремоту. Такие фантазии, явившиеся в состоянии полусна, позднее сознательно провоцировались художником, доводились им до галлюцинаций. Однажды, в пасмурный день его поразил деревянный пол с углубленными прожилками и множеством царапин. Бросив наугад несколько листов бумаги, он натер их черным графитом, получив таким образом копию древесной структуры. На ней уже можно было обозначить конфигурацию проецируемых видений.

Изобретенный в 1925 году фротаж стал основным приемом Эрнста. Он широко применял его сначала в графике, потом в живописи, используя самые различные материалы: листья растений, мешковину, фактуру пастозной живописи, нити, монеты, раковины, поверхность камней и штукатурки и т. п.

Понятно, что привлекательность этой техники состояла в «объективной случайности»: образ не создавался художником, а лишь обнаруживался им в материале. В статье «По ту сторону живописи» Эрнст писал:

«Процедура фротаж... исключая всякое осознанное влияние духовного начала (разума, вкуса, морали), сводящая к минимуму активность того, кого мы до сих пор называли «автором», обнаруживает свою сущность в качестве точного эквивалента «автоматического письма». Автор присутствует при рождении своего произведения в роли зрителя, безучастного или увлеченного, и тишь наблюдает этапы его становления».

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И. Ганги, А. Массон, Х. Мирó, Г. Магритт) (10 г.). Рассмотрим одну из таких картин — «Охотник» (1926 г.).



Эрнст. Охотник. 1926

Полотно заполняют извивающиеся очертания полурастительных и полуживотных форм. Одно из них с некоторым усилием можно уподобить сидящей человеческой фигуре; причудливый монстр, очевидно, добыча охотника. В правой нижней части картины формы становятся более отчетливыми, и здесь можно различить ружье,

лежащую собаку и за ней — картинную раму. Видимо, последняя деталь символична и должна означать живой образ, выхваченный художником из стихии пятен и линий, пойманный им и заключенный в раму живописного полотна. Движущаяся галлюцинация остановлена, воплощена в красочной материи. Художник — визионер-охотник, объективирующий свои фантазии посредством языка.

Столь отчетливый символизм редок в творчестве Макса Эрнста. Как правило, его картины представляют собой поток почти нерасчлененных форм, в котором едва брезжут очертания странных чудовищных фигур. Художник часто изображал лес. Но и сами его картины подобны дремучим зарослям, сквозь которые с трудом прокладывает себе путь зрение. В сюрреалистическом журнале «Минотавр» Эрнст выражал такой взгляд в запутанной, смутной метафоре: «Что такое лес? Сверхъестественное насекомое. Доска для рисования. Что делают леса? Они никогда не отступают рано. Они ждут лесоруба. Что такое лето для лесов? Будущее: в это время года массы теней смогут превратиться в слова; и существа, наделенные даром красноречия, будут бесстрашно обыскивать полночь в нулевой час».



Эрнст. Поцелуй. 1927

Макс Эрнст часто прибегал и к другому полуавтоматическому способу: обмакивал длинную нить в краску и затем протягивал ее в различных направлениях по холсту. Так выполнена, например, картина «Поцелуй» (1927 г.), где переплетающиеся нитяные петли создают подобие контура слитых в объятии фигур. Нитяной след то совпадает с фигурами, то резко отходит от них, благодаря чему возникает ощущение непреднамеренности, случайности и неустойчивости образа. Эрнста интересует не содержательный или эмоциональный, и даже не формальный аспект живописи, а именно зыбкая граница между неорганизованной, внечеловеческой материей и произволом налагаемого на нее видения, то есть

В одной из статей Эрнст рассказал о впечатлении, произведенном на него иллюстрированным каталогом наглядных средств обучения: «Я вижу материалы из самых разных областей — математики, геометрии, антропологии, зоологии, ботаники, анатомии, минералогии, палеонтологии и пр., элементы столь различные по своей природе, что абсурдность их объединения приводит в замешательство и зрение, и разум, вызывает галлюцинации, придает изображенным объектам новые, быстро меняющиеся значения. Я ощутил внезапное повышение своей зрительной способности, увидел, как на ином фоне возникают новые объекты. Чтобы их закрепить, достаточно было добавить красочное пятно или пару штрихов, линию горизонта, намек на пустыню, небо, русло реки и т. п.».

Так возникли абсурдистские коллажи из «готовых» изображений печатной графики. Художник приравнивал их к «словесным коллажам», то есть объединению в одной фразе обрывков разных предложений.

В живописи Эрнст прибегал и к приему декалькомании: нанесенная на холст жидкая краска раздавливалась

стеклом, возникшая конфигурация затем завершалась и прорабатывалась в деталях от руки. Так была написана, например, его известная картина *«Глаз тишины»* (1943 г.).

Отметим, сколь значительная роль отводится в этих методах дремлющему, парализованному сном сознанию. Соответственно этому резко сокращается и творческий процесс. Налицо не только стремление к высвобождению образа, но и обратная тенденция к погружению его в сумрак подсознательного, в не проясненную светом человеческого зрения материю. Не случайно Макс Эрнст в период своего пребывания в Америке стал вдохновителем одного из крайних направлений абстракционизма—«живопись действия» основывалась на его технике дрипинга. Не случайно и то, что именно этот художник еще в 1910—1911 годах увидел «черты гениальности» в искусстве сумасшедших и «решил до конца исследовать сумеречные и полные опасности зоны, заключенные в безумии».



*Эрнст. Глаз тишины. 1943*

Джузеппе Гатт сравнивает искусство Эрнста с кораблем, у штурвала которого стоит

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 12  
слепой навигатор: «И когда в конце такого путешествия приходишь к совершенно неведомым берегам, все оказывается неподвижным, проникнутым леденящим кровью молчанием, и единственное, что несомненно,— ясное сознание того, что находишься в незнакомом месте».

Все это в принципе не отличается от искусства Пикассо. Особенно близки картины-фротажи пикассовской скульптуре. Но Эрнст еще больше расширил сферу случая и слепой материальности, подчиняющей себе сознание и творчество художника.

В живописи Макса Эрнста реализовались программные установки сюрреализма на вытеснение активного миропонимания техникой грезопроизводства.

## Ман Рэй



Ман Рэй (имя при рождении — Эммануэль Радницкий; 27 августа 1890, Филадельфия — 18 ноября 1976, Париж) — французский и американский художник, фотограф и кинорежиссёр. Один из важнейших представителей сюрреалистической фотографии и фотографии Нового видения.

Старший сын еврейских эмигрантов (Мейлах Рудзицкий и Маня Лурия) из Ковенской губернии. В 1897 году семья переехал в Нью-Йорк, в 1912 году из-за постоянных антисемитских выпадов сменил фамилию на Рэй. В 1908—1912 годах Ман Рэй изучал искусство в Нью-Йорке.

*Man Ray, 1913, Пейзаж ( Paysage Fauve ), акварель на бумаге, 35,2 x 24,6 см, Смитсоновский американский художественный музей*

Когда он учился в школе, он часто посещал местные художественные музеи, где изучал произведения старых мастеров. После окончания школы Рэю была предложена стипендия для изучения архитектуры, но он решил продолжить карьеру художника. Родители Мэн Рэй были разочарованы решением своего сына заняться искусством, но они согласились перестроить скромные жилые помещения семьи, чтобы комната Рэя была его студией . В течение следующих четырех лет художник оставался в семейном доме. За это время он неуклонно работал над тем, чтобы стать профессиональным художником. Рэй зарабатывал деньги как коммерческий художник и был техническим иллюстратором в нескольких компаниях Манхэттена.

Примеры его работ этого периода указывают на то, что он пытался в основном рисовать картины и рисунки в

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М.Рэй, И.Танги, А.Масо). Стилях 19-го века. Он уже был страстным поклонником современного искусства авангарда, такого как европейские модернисты, которого он видел в галерее Альфреда Штиглица и работал в школе Ашкан. Однако, за некоторыми исключениями, он еще не смог интегрировать эти тенденции в свою работу. Художественные классы, которые он периодически посещал, включая поездки в Национальную академию дизайна и Лигу студентов искусств, мало пригодились ему. Когда он поступил в школу Феррера осенью 1912 года, он начал период интенсивного и быстрого художественного развития.



*Ман Рэй, 1922, Безымянная райография, фотолаборатория из желатинового серебра, 23,5 x 17,8 см*



*Ман Рэй. Объект для уничтожения*

Ман Рэй увлекся фотографией Альфреда Штиглица. Благодаря Штиглицу Рэй познакомился с европейским авангардизмом. Первая персональная выставка художника состоялась в Нью-Йорке (1915). В 1918 начал всерьез заниматься фотоискусством и кинематографом, экспериментировал с различными технологиями (фотограмма (райография), соляризация и др.). Вместе с М.Дюшаном и Франсисом Пикабиа Ман Рэй основал нью-йоркское отделение дадаизма, выпустил первый и единственный номер журнала «Дада в Нью-Йорке» (1920). В 1921 переехал в Париж. Его авторству также принадлежит целый ряд известных и ярких дадаистских предметов и инсталляций, созданных как самостоятельно, так и в соавторстве с другими художниками. Так в 1923 году он создал своё творение

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, **«Объект для И.Танги, А. Масон, Х. Миро, Р. Магритт» | 14 уничтожения»**, который представлял собой обычный метроном, на маятник которого был прикреплен обрезок фотографии женского глаза.

Он внес значительный вклад в движение Дада и сюрреалистов, хотя его связи с каждым были неформальными.

Вместе с Хансом (Жаном) Арпом, Максом Эрнстом, Массоном, Миро и Пикассо участвовал в коллективной выставке сюрреалистов в парижской галерее Пьер (1925). Снял несколько авангардистских фильмов (Морская звезда, по стихотворению Р.Десноса, и др.), а также снялся сам в знаменитом фильме Рене Клера «Антракт». Создал серию известнейших фотопортретов Эрика Сати, Джеймса Джойса, Гертруды Стайн, Жана Кокто, серию ню, для которой позировала молодая художница-сюрреалистка и одновременно подруга Ман Рея, Мерет Оппенгейм (1934). Вместе со своей ассистенткой Беренис Эббот открыл фотографию Эжена Атже, введя его в круг внимания сюрреалистов и более широкой публики.

В 1940—1951 годах снова жил в США, преподавал живопись и фотографию. В 1946 году он женился на Жюльет Браунер с которой жил уже шесть лет. Вместе с Максом Эрнстом и Доротеей Таннинг они сыграли двойную свадьбу — пары были свидетелями друг у друга. В 1951 году вернулся в Париж и жил там вплоть до своей смерти. В 1963 году был принят в игровое сообщество авангардистов «Коллеж патафизики», созданное в память Альфреда Жарри. Похоронен на Кладбище Монпарнас.

## **Ив Танги**

Ив Танги, сын бретонского моряка, родился 5 января 1900 года в самом сердце Парижа, в расположенном возле площади Конкорд Министерстве морского флота. После смерти отца, в возрасте семи лет его отправляют в Бретань; мать остается в столице. Через четыре года Ив возвращается в Париж и становится учеником лицея Монтанье. В 1914 году он знакомится и близко сходитя с Пьером Матиссом, сыном знаменитого художника. Танги не любит учиться, он предпочитает таскаться по известным плохой репутацией углам Парижа. Совсем не занимается младшей сестрой, опеку над которой поручила ему мать. В 18 лет он идет по стопам отца, капитана корабля дальнего плавания, и поступает на корабль. Танги знакомится с Латинской Америкой, Африкой, Португалией, Англией. В 1920 году Танги призывают в армию и определяют в гарнизон, расположенный в Люневилле, на востоке Франции. В знак протеста он ест пауков и собственные грязные носки, после чего его быстро демобилизуют и возвращают в Париж. Здесь Танги занимается случайной работой, пока не находит себе девушку, Жанетт Дюкрок.

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, Поэт и сценарист Жак Превер (1900—1977), отбывает воинскую повинность в тех же местах, что и Танги. Они живут в одном бараке. После окончания службы друзья находят друг друга в Париже и вместе с Марселем Дюшамелем, которого также знают еще с армейских времен, составляют неразлучную тройцу.

Именно Дюшамель снимает маленький домик на улице дю Шато, за дворцом Монпарнас. В этом домике друзья будут обитать втроем. Однако их дружба не переживет испытания сюрреализмом, в который включатся все трое.



Танги. *Череда остатков*. 1932

В конце 1923 года из окна автобуса Ив увидел в витрине галереи картину Джорджо де Кирико „Мозг ребенка». Это была та самая картина, которая шестью годами раньше заставила Бретона выйти на этой же остановке. Иву Танги двадцать три года. Он решает стать художником.

В 1925 году он знакомится с сюрреалистами. В декабре его представляют Бретону, и у них завязываются дружеские отношения. Бретон будет иметь на Танги огромное влияние. С этого времени Танги будет активно участвовать в собраниях сюрреалистов, пока в 1939 году не выедет в Соединенные Штаты. Там он поселится вместе с американской художницей Кей Сейдж, с которой познакомился еще в Париже и которая вскоре станет его женой.

В 1926 году Танги переходит из лагеря экспрессионизма в лагерь сюрреализма, где он вскоре становится одним из ведущих представителей направления. „Танги создал некую собственную планету, во многом предшествующую пейзажам научной фантастики последней трети XX века“, — говорит российский искусствовед М. Герман.

Моряк Танги, становясь художником, переносит на полотно огромные морские пространства. Он разворачивает композицию картины „**Череда остатков**“ на берегу, контрастирующему своей густонаселенностью с бескрайней пустыней жутковато-таинственной водной глади. Приглушенные краски этого океана, у кромки прибоя которого появляется странное облако не то тумана, не то песка, контрастируют с причудливо изломанными очертаниями фантастических существ, населяющих побережье. Эти „существа-предметы“ кажутся вылепленными из воска или пластилина. Они — прекрасный пример того самого, сюрреалистического сопоставления твердой и мягкой материи, о которой так много рассуждает в своем творчестве Дали.

Друзья-сюрреалисты придумывают названия для работ Танги и утверждают, что сам он

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Масон, Х. Миро, Р. Магритт) | 16

пишет, когда находится в трансе. 30 е годы для него — период интенсивного творчества. Современники рассказывали, что в это время Танги работает „как сумасшедший“, реализуя себя как сюрреалистический художник и, одновременно, выводя на поверхность воспоминания своего бретонского детства. Эти реминисценции не случайны, ведь пуританское католическое образование сочеталось с кельтскими легендами, рассказами о ведьме Моргане и о Мерлине, голоса которых еще звучат в лесу Броселанд.

Основная тематика Ива Танги — причудливые пейзажи-«галлюцинации». Посредством традиционных приемов (перспектива, четкий рисунок, моделировка, светотень) художник создавал своего рода иллюзионистические абстракции. Впечатления детства и юности Танги, связанные с морем, оказали определенное влияние на его творчество. Он использовал в своей живописи формы амёб, морских и земноводных животных, плавные линии и очертания дыма и облаков, пульсаций в воде и дрожащий свет.

После 1939 года Танги открывает для себя необъятные просторы Америки, и пространство его холстов с этого времени становится еще более распахантым и пугающе неподвижным...

Танги всегда работает в пустом ателье, убранством напоминающим монастырскую келью. В его полотнах царит дух бесконечности. Эта странная живопись на самом деле бесконечно печальна. Возможно, это грусть ребенка, который в семь лет стал сиротой, потеряв мать...

В 1948 году Танги получает американское гражданство, однако широкого признания его творчество на этом континенте не достигнет. Изысканной живописи Танги Америка предпочтет откровенный эпатаж Сальвадора Дали.

Свою недолгую, но необычайно насыщенную жизнь художник окончил в своем доме на ферме в Вудбери (Коннектикут) 15 января 1955 года. Верный завещанию своего друга, Пьер Матисс развеет прах Ива Танги у берегов Бретани.

## **Андре Масон**

Родившийся 4 февраля 1896 года в Балани-сюр-Терен (на север от Парижа), Масон проводит детство во Франции и в Бельгии, куда семья переезжает в 1905 году. 11-



*Танги. Воображаемое количество. 1954; 98,5×81 см*



Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, летний Андре начинает обучение в Королевской Академии изобразительных искусств в Брюсселе. А с 1912 года учится в парижской Ecole de Beaux-Arts. В 1915 году его призывают на фронт, где он вскоре получает ранение. После окончания войны Массон женится на Одетте Кабаль; у них рождается дочь Лили. В начале 20-х они переселяются на Монпарнас, на улицу Бломе; там Массон знакомится со многими художниками. Его частым гостем был скульптор и художник Жан Дюбуфе (1901—1985), а также писатели Антонен Арто (1896—1948), Мишель Лойрис (1901—1990), Жорж Батай (1897—1948), Жорж Лимбург (1900—1970) и Роланд Тюаль (1902—1956). В квартире на улице Бломе играют в шахматы, карты и домино. По ночам молодые люди искусства посещают злачные заведения.



*Массон. Бокалы. 1935*

В 1924 году к Массону приходит Бретон, и с этого времени художник принимает участие во встречах сюрреалистов (дружбе с Бретоном настал конец в 1929 году). Через год Массон покидает Париж, разводится с Одетт и выезжает на юг Франции, а позже в Испанию. В 1934 году, в Барселоне, он женится на Розе Макле, с которой будет иметь двоих сыновей — Диего и Луи. После возвращения во Францию, в 1936 году, он мирится с Бретоном, чтобы снова порвать с ним в 1943-м. Причина конфликтов — разные политические взгляды. Во время войны Массон находится в США и только в 1947 году возвращается во Францию, где поселяется в Толоне, неподалеку от Экс-ан-Прованс. С 1957 года половину года он проводит в деревне, а половину — в Париже. В 1965 году, по заказу министра культуры Андре Мальро (1901—1976), художник расписывает плафон Театра Одеон.

Массон умирает в Париже 28 октября 1987 года.

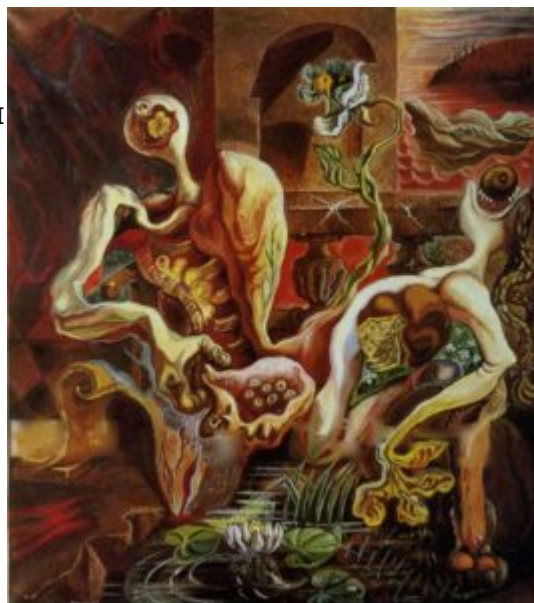
Работы Массона созданы под влиянием фовиста Андре Дерена, но после 1923 года художника начинает привлекать кубизм. На волне этого интереса и возникают многочисленные натюрморты. В 1924 году Массон выставляет свои работы в парижской Галерее Симон. Выставка привлекла внимание Андре Бретона, который покупает одну из картин и убеждает художника присоединиться к сюрреалистам (Через тридцать лет „папа“ сюрреализма, критикуя разносторонность интересов Массона, назовет его „сюрреалистом, опровергающим себя“.).

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, Массон, как многие сюрреалисты, будет некоторое время увлечен практикой „психического автоматизма“). Его творческий почерк необычайно индивидуален и вряд ли подпадает под какую либо классификацию Одним из источников вдохновения служит для мастера греческая мифология. Массон увлеченно экспериментирует с материалами и техникой, например, добавляет в краску песок.

**„Превращение любовников“** — прекрасный пример раскованности и откровенности изобразительного языка живописца. Глубокая чувственность лежит в основе этих образов В пространстве, ограниченном

лестницей и классической балюстрадой, взрывается страсть любовников, сплетенных, подобно растениям, и окровавленных, подобно освеженным тушам. Рты разинуты в столах наслаждения, превращающего их в фантастических монстров — полуживотных, полулюдей Мужчина протягивает в роте перламутровую раковину, символизирующую матку, словно вырванную из лона женщины

„Любовный акт одновременно поэтический и чудовищный, возвышенный и гротескный. Эротизм Массона не скрывает ни той грубой силы, которую несет в себе, ни низменных инстинктов, из которых возникает, и — поскольку абсолютно понятно, что речь тут идет о чем то реальном, а не кажущемся — это меняет весь характер изображения», — замечает французский писатель Ноель, автор книги „Массон: La chair du regard» (1993).



Массон. Превращение любовников.  
1938

Эротизм Массона напоминает эротизм книг Жоржа Батая (1897—1962). Но это и не удивительно, ведь художник и писатель были близкими друзьями. Живопись Массона повествует о любви и смерти, причем две эти темы для художника неразделимы. Его интересуют „пограничные состояния», моменты перехода, мгновения между жизнью и смертью. Самому художнику пришлось пережить подобное на войне, когда он тяжело раненным пролежал много часов среди тел погибших товарищей.

Массон глубоко повлиял на становление абстрактного экспрессионизма в Америке. После возвращения во Францию он работал в театре, в книжной иллюстрации. Лауреат Национальной художественной премии (1954). Ему посвящён документальный фильм Жана Гремийона «Андре Массон и четыре стихии» (1958).

## Хуан Миро

Хуан Миро родился в Барселоне 20 апреля 1893 года Будучи сыном ювелира, он стал бы, в соответствии с



планами отца, торговцем Однако тяжелая болезнь, случившаяся у Миро в 1921 году, нарушила семейные планы, и Хуан поступает в обучение к чудаковатому художнику Франческо Тали, который мог дать задание изобразить предмет с закрытыми глазами, на ощупь Возможно, подобные «штудии» и подтолкнули начинающего художника к сюрреализму. В 1919 году Миро посещает Париж, где задерживается на полгода Он встречается с Максом Джакобом (1876—1944), Тристаном Тцарой и Пьером Реверди (1889— 1960), знакомится с американскими писателями Эрнестом Хемингуэем (1889—1961) и Генри Миллером (1891—1980).

Миро. Автопортрет. 1919; *„НАИБОЛЕЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ИЗ НАС ВСЕХ» (БРЕТОН)*  
75×60 см Музей Пикассо, Барселона

Мастерские Миро и Андре Массона на улице Бломе находятся по соседству Благодаря Массону каталонец знакомится с Бретоном, который восхищается его работами и не только покупает много картин, но даже признает его работы доказательством возможности сюрреалистической живописи С этой поры Миро будет принимать участие во всех встречах сюрреалистов, но никогда не вступит в их движение официально. В 1922 году художник покидает Монпарнас и перебирается на Монмартр, неподалеку от улицы Фонтан Он готовит несколько выставок и работает над театральными декорациями Еще одним его увлечением становится создание „объектов — изящных и ироничных скульптур инсталляции („Мужчина и женщина, „Поэтический предмет).

Миро испытывал сильное влияние фовизма, кубизма и экспрессионизма. Он развивается в живопись постепенно, например его работа «Ферма» (1921—1922). Он остаётся в Париже, его работы становятся более сказочными, совпадающими с сюрреализмом, но без следования этому движению. Во многих интервью и трудах в 1930-х, Миро хотел отказаться от обычных методов живописи, достичь формы

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, современного выражения без соблюдения требований или эстетики этих методов. И. Ганги, А. Мэсон, Х. Миро, Г. Магритт) | 20

*Картина должна приносить плоды. Из нее должен возникнуть мир. Не имеет значения, что мы видим на ней — цветы, людей или лошадей, — главное, чтобы она открывала мир или что-то живое.*

В 1929 году на Мальорке Миро женится на Пилар Джан коса Вместе с женой и дочкой Долорес он постоянно путешествует по Франции и Испании. В 1939 году' они решают поселиться в деревне в Варенжвилле, но в 1942 м переезжают в Барселону в родительский дом художника.

В 1947 году Миро направляется в Нью-Йорк. После возвращения в Париж, где проходит его очередная выставка, он уже очень известен. Он делает заказы для ЮНЕСКО, а его гравюры получают награды на Биеннале в Венеции Во второй половине 50-х годов он отказывается от живописи в пользу керамики Теперь Миро работает в специально оборудованной для этих целей огромной мастерской в Пальма де Мальорка В 1959 году художник снова посещает Соединенные Штаты и возвращается к живописи Миро всегда был одиночкой и сохранял дистанцию по отношению к сюрреалистам Только под конец жизни он скажет, что с течением времени он все больше становится сюрреалистом Художник умирает на Рождество, в 1983 году, на любимой им Мальорке.

**«Карнавал Арлекина»** — работа, созданная на почве голодных галлюцинаций. В ту пору художник часто

бывает голоден. Название картины говорит не только и не столько о беззаботной карнавальная жизни, но является аллюзией на французское выражение „geras d'Arlegum» (еда Арлекина) — обозначающего объедки, служащие пищей беднякам. Голод порождает эти пестрые, трепещущие и вибрирующие формы, которые пляшут на холсте, словно круги и пятна перед глазами накануне обморока, абсолютно игнорируя законы притяжения, перспективы и анатомии.

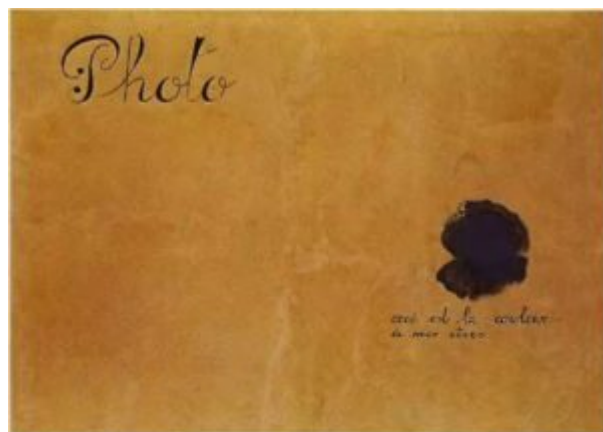


Миро. Карнавал Арлекина. 1924

„Карнавал Арлекина» — одна из программных картин Миро, поскольку иллюстрирует и суммирует всю его творческую эволюцию. В вымышленном „расплющенном» пространстве художник размещает фантастические создания, которые сам характеризует как „соцветие трепещущих рыбок в контакте с лоном женщины

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Масон, Х. Миро, Р. Магритт) | 21  
в форме паука».

Миро присоединяется к сюрреалистам. Он принимает активное участие в собраниях, в сеансах гипноза которые Бретон описывает так: „Присутствует их семь или восемь, они проводят время в ожидании тех минут



Миро. Это цвет моих снов. 1925;  
96,5×129 5 см. Галерея Пьера  
Матисса, Нью-Йорк

забытья, когда при погасшем свете они начнут говорить несознательно, словно погруженные в воздух» Из этого потока сознания рождаются тексты и картины. Чтобы придать окраску этим сновидениям наяву, Миро пишет аскетичную в выразительных средствах картину, которая воссоздает молчаливую странность всего происходящего. Художник называет работу **„Это цвет моих снов»**. Пространство этой картины наполнено пульсацией. Пульсирует живой насыщенный цвет, буквы изысканного шрифта, чернильное пятно, подобное цветку. Миро дает здесь прообраз сюрреалистического пространства, порождающего словообразы. Слова использованы художником двояко: как графические символы и как ассоциативные ряды. Слова „фото» вызывает воспоминание о тех картинках, которые отпечатываются на сетчатке после магниевой вспышки „Фото» также связано с творческим процессом, который художник так описал в 1959 году „Я начинаю писать картину под влиянием шока, который переживаю, когда теряю контакт с действительностью. Причиной подобного шока может быть нитка, торчащая из холста, падающая капля воды или след, который оставляет мой палец на блестящей поверхности картины». Миро утверждает, что работает „как садовник», сеющий цветы на полотне.

## Рене Магритт

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, В. де Врилл, Р. Дали, П. Пикассо, С. Дали, Р. Магритт, И. Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 22



*Рене Магритт, держащий яблоко за стекляннoй дверью своего брюссельского дома. Апрель, 1967*

В феврале 1912 года Рене Магритт, модистка по профессии, бросается в реку и оставляет на воспитание мужу троих сыновей: Рене, Поля и Раймона Рене, который родился 21 ноября 1898 года в Лессине, в Бельгии, с детства проявляет талант к живописи „Живопись казалась мне в то время чем то слегка магическим, а художник обладал невероятной силой“, — напишет он позже С 1916 по 1918 год художник учится в Королевской академии изобразительных искусств в Брюсселе Из всего курса он имеет самые высокие оценки и уже в 1919 году организывает свою первую выставку 28 июня 1922 года он женится на Жоржетт Бергер, которую знает с детства Поскольку Жоржетт теряет ребенка, так и не родив его, Магритт, опасаясь за ее жизнь, решает, что они не будут иметь детей, С этого момента любимая женщина является для него не только женой, но и заменяет ему также мать и ребенка, которого у них так никогда и не будет. Магритт зарабатывает на жизнь на обоевой фабрике, но не перестает рисовать Он становится членом группы бельгийских сюрреалистов, среди которых находятся композитор Масенс (1903—1871) и поэт Камиль Гюисман (1900—1987). Роль Бретона здесь исполняет Поль Нуже (1895—1967).

В поисках собственного стиля Магритт вначале интересуется кубизмом и футуризмом. Переломным моментом для него становится знакомство с творчеством Джорджо де Кирико, что происходит в 1925 году. С этого времени восприятие света, пространства и объема у Магритта приближается к сюрреалистическому. Впоследствии он вспоминает: „Картины, написанные в 1926—1936 годах, были результатом систематического поиска эффекта внезапности, достигавшегося методом расстановки предметов так, чтобы они придавали действительности поэтическое измерение.. “

В 1926 году, после подписания контракта с одной из брюссельских галерей, Магритт может посвятить себя живописи Он продолжает свои эксперименты над связью слов, предметов и их изображений. В следующем году художник едет в Париж, где его принимают французские сюрреалисты Однако в отношениях с Бретоном Магритт сохраняет холодность, хотя до открытого конфликта никогда не дойдет В 1930 году художник возвращается в Брюссель, где вместе с братом открывает рекламное агентство, чтобы пережить тяжелые годы кризиса.

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, А.Танги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) | 23

Опыт тридцатых годов, война и оккупация приводят Магритта на сторону пролетарской революции В 1945 году он записывается в бельгийскую Коммунистическую партию, но дороги Магритта и коммунистов быстро расходятся. Разрыв увеличивается в результате эволюции в эстетических взглядах художника. Во время войны он создает теорию „аментализма“ и „экстрементализма“, в которых „полное солнце“ помещается в центре творческого мировосприятия, что сближает эти концепции с импрессионистическими Подобное изменение живописной доктрины вызвало резкую критику со стороны Бретона, что не мешает живописи Магритта пользоваться огромной популярностью начиная с пятидесятых Более всего художник прославился в Соединенных Штатах, Рене Магритт умирает 15 августа 1967 года в Брюсселе.

Его сухая, трезво-педантичная живопись составляет неожиданный контраст с абсурдностью изображения.

На картинах Магрита мы видим взлетающие в небеса скалы и замки, фигуры аккуратно одетых клерков, дождем сыплющиеся на город, окаменевшие плоды и интерьеры, цветок или яблоко, заполняющие собой всю комнату. Художник как бы стремится дать протокольно точное описание невозможного.

В сюрреалистической группировке (Магритт примкнул к ней в 1927 году) он был, пожалуй, наиболее теоретизирующим художником. «Сюрреалистическую мысль, как я ее понимаю, — писал он, — необходимо вообразить, но она не является воображаемой, она обладает реальностью того же «рода», что и реальность вселенной. Эта реальность иррациональна, ее иррациональность не есть воображаемая, но она должна быть воображена».

«Реальность», которую имеет в виду Магритт, трудно определить, поскольку она не существует. Это, разумеется, не действительный мир, но это также и не мир воображаемый, как он сам о том предупреждает. Она также не имеет отношения ни к мистической потусторонности, ни к глубинной сущности вещей, недоступной человеческому сознанию из-за его ограниченности. Скорее, «реальностью» для него является некий промежуточный мир, представляющий собой определенный разрыв, зияние между миром объектов и независимым от него сознанием.

По мнению Магрита, сознание не имеет своих оснований (raison d'être), равно как и мир принципиально не поддается объяснению. Отвергая и детерминистическую, и



*Рене Магритт. Сын человеческий. 1964. Le fils de l'homme. Холст, Масло. 116 × 89 см. Частная коллекция*

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, вероятностную концепции мира, Магрит говорил: «Я не детерминист, но я также не верю и в случайность. Это понятие лишь служит другому «объяснению» мира. А проблема состоит как раз в том, чтобы не принимать никакого объяснения — ни через случай, ни через причинность. Я не ответствен за свою веру. Я даже не решаю сам, что я не несу ответственности (и так далее до бесконечности), я просто обязан не верить. Не существует никакой исходной точки».

Понятно, что при таком агностицизме задача художника не может быть понята как задача отражения действительности. Не в большей мере оказываются доступными искусству идеи или чувства:

«Эмоция не может быть представлена в живописи».

«Идею нельзя увидеть глазами, идеи не обладают никакой визуальностью, следовательно, никакой образ не может представить идею».

«Если случается, что человек взволнован или заинтересован, рассматривая похожее изображение, из этого нельзя выводить, что оно «выражает» эмоцию или излагает какую-либо идею. Это было бы столь же наивно, как и полагать, например, что пирог «выражает» то, о чем думал пирожник при его изготовлении.

Пикассо сравнивал художника с сапожником, Магрит — с пирожником. Однако и сапоги, и торты имеют свое назначение. В чем назначение живописи? Чем она должна заниматься в том случае, если мир признан непознаваемым, а разум — безосновательным? Бельгийский сюрреалист стремится поместить искусство именно на ничейной полосе, на территории «невозможного», в той пропасти, которая разделяет объективное бытие и деятельность сознания.

Это и есть «не воображаемая, но воображимая реальность». Магрит пытается определить ее полюсы двумя понятиями: «мысль» (pensee) и «тайна» (mystere).



«Мысль... объединяет вещи таким образом, что видимые объекты вызывают представление о тайне, без которой ничего бы не было. Например, ночной пейзаж под солнечным небом и, с другой стороны, гора в форме птицы свидетельствуют, что живопись — как я ее понимаю—вовсе не направлена на формальные изыскания, а имеет дело с мыслью исключительно из-за отсутствия непрерывности в отношении к миру и его тайне».

Под «мыслью» Магрит имеет в виду не какую-то конкретную мысль (это было бы уже идеей), а некую абстрактную, несуществующую в природе мыслительную деятельность, которая «оставляет порождающие ее объекты нетронутыми и ни к чему не сводит их».



Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Массон, Х. Мирó, Р. Магритт) | 25  
*Магритт. Царство света. 1950* Рассмотрим одну из картин, упомянутых в вышеприведенной цитате, — «**Царство света**» (1960 г.). На ней изображен вечерний пейзаж: дом со светящимися окнами, темные силуэты деревьев и их отражения в пруду. Однако все это существует под светлым солнечным небом. Мы не можем связать воедино верхнюю и нижнюю части картины; мысль, пойманная в ловушку противоречия, не находит выхода из него. Тщетность этого усилия и хочет показать нам художник.

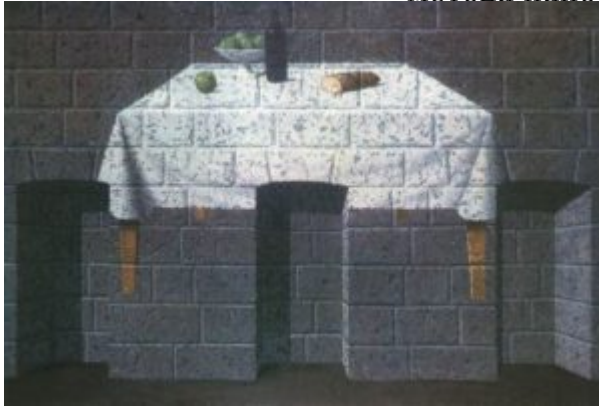
Абсурд такого рода, разумеется, невозможен в реальном мире, как и невозможна подобная работа вхолостую реального мышления, всегда целеустремленного, направленного на конкретный объект или проблему. Искусство, по мнению Магрита, как раз и должно заниматься созданием таких искусственных ситуаций, принуждающих зрителя «думать о Смысле, что означает —о Невозможном». Приводя сознание к неразрешимому конфликту, живопись абсурда надеется продемонстрировать «чистую» мысль, мышление, отрешенное от его обычной деятельности по освоению мира, то есть показать зияющую пустоту, якобы существующую между тем и другим:

«В этом мире, ни утилитарном, ни человеческом, вещи не отсылают больше ни к своей функции, ни к художнику; они сорвались со своих мест и не выражают ничего, что могло бы быть отнесено к их референту». Позднее такое представление о мышлении— мышлении без предмета, без идей, без цели — легло в основу так называемого концептуального искусства.

В специальной работе о теории Магрита немецкий искусствовед Ральф Шиблер приводит показательный список запретных для Магрита понятий, то есть таких, которые употребляются им только в негативном смысле или в кавычках. Среди них: «символ», «тема», «выражение», «намерение», «объяснение», «понимать», «фантастическое», «фигуративное», «композиция», «талант», «восприимчивость», «культура», «вкус», «прогресс». Отказ от распространеннейших терминов объясняется неприятием свойственных искусству задач, отрицанием самой возможности познавательной деятельности. Поэтому неудивительно, что формулировка собственных идей давалась Магриту, по его же признанию, с большим трудом.

«Невозможное» Магрита — это пустая пульсация сознания, замкнутого в самом себе. Правдоподобные сюрреалистические картины ничуть не ближе к правде жизни, чем абстрактная живопись. Назначение их иллюзорности—завести сознание в тупик, заставить «признать» собственную несостоятельность.

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Массон, Х. Мирб, Р. Магритт) | 26



Магритт. Приятна истина. 1966

Картина «*Приятна истина*» (1966) художник считал одной из своих удач. Почти всю ее поверхность занимает изображение кирпичной кладки, на которой, в свою очередь, изображен накрытый скатертью стол с натюрмортом. Что это? Проекция на глухую стену желания человека? Или это его представление о том, что находится за стеной? Или оба изображения совмещены в одной плоскости и существуют только как «реальность» живописи? Эти вопросы должны остаться без ответа, ибо для художника важно лишь привести мысль в состояние смятения, или, как он сам выражается, паники.

Поэтому воздействие живописи должно быть, по мнению Магрита, кратким, мгновенным. Как только проходит ощущение шока, картина больше не нужна. Художник неоднократно и решительно протестовал против символической интерпретации своей живописи:

«Когда люди пытаются найти символический смысл в том, что я пишу, они создают какую-то конструкцию. Они хотят на что-то опереться. И как раз это бесит меня в тех, кто ищет — и умудряется найти — символы. Они хотят какого-то комфорта, чего-то надежного, за что можно уцепиться, чтобы спастись от пустоты».

Изобразительный абсурд ценен сам по себе, его назначение вовсе не состоит в том, чтобы выразить какую-то глубинную сущность вещей, скрытую от непосредственного восприятия. Философствование по поводу живописи Магрита неуместно, поскольку она уже есть философия, философия непознаваемости мира.

При том отсутствии связи сознания с миром, которое характерно для воззрений бельгийского сюрреалиста,

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Танги, А. Магритт).  
внешний объект становится неотличимым от его субъективного образа, что наглядно показано в ряде полотен, изображающих картину в картине. «Падает вечер» (1964 г.) — это разбитое оконное стекло, на упавших осколках которого изображен тот же вечерний пейзаж, который простирается за окном. В «Купальщице от света к тени» (1935 г.) висящий на стене морской пейзаж бросает свет на женскую фигуру, наподобие реального проема в стене. В картине **«Человеческий удел»** (1933 г.) изображение на полотне полностью совпадает с реальным пейзажем за окном. В «Прогулках Эвклида» (1955 г.) тот же сюжет включает в себя еще и тему неразличимости живописных мотивов: из двух идентичных треугольников один оказывается конусовидным завершением башни, а другой — перспективой улицы.



*Магритт. Человеческий удел. 1933*

Комментируя «Человеческий удел», Магрит говорил о том, что такое совпадение внутреннего образа (картина в интерьере) и внешнего (пейзаж за окном) характерно не только для нашего видения, но и для мышления (мысленное перенесение настоящего момента в прошлое). По поводу другой аналогичной картины, «Каскад», он писал: «Природа двух данностей (внутренней картины и окружающей ее листвы) имеет в обоих случаях «пространственный» характер; но при их объединении «пространственный» порядок перестает быть безразличным; на самом деле здесь поставлен вопрос о самой мысли, которая может видеть себя одновременно в лесу и вдали от него».

Конечно, в таких рассуждениях верно схвачена особенность идеального — его способность преодолевать пространство и время, постигать материальный объект посредством внутренней работы с символами. Однако, если рассматривать их в контексте общих воззрений художника, обнаруживается стремление наделить субъективный образ и его референт одинаковой степенью реальности и тем же статусом бытия. Отсюда — подчеркнуто объективистская шизантерность его живописной манеры, совершенно не делающей различий между явью и вымыслом. Эта манера, заключающая в себе полное пренебрежение к форме, означает также и самоустранение художника от задачи выражения обобщающих идей и своего эмоционального отношения к изображаемому.

По поводу фрейдистской интерпретации сновидений Магрит говорил, что «если греза — перевод бодрствующей жизни, то и жизнь в состоянии бодрствования также есть перевод сновидения». Такое представление ведет к инверсиям в духе Пикассо.

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, При всем явном стилистическом различии в искусстве этих художников очевидно их 28 И. Ганги, А. Массон, Х. Миро, Р. Магритт) — сущностное сходство, проистекающее из сходства воззрений. Если Пикассо считал образ условным знаком, Магритт неоднократно просто заменял изображение словесной надписью, стремясь заместить «видимое описание мысли невидимым».

Тот же смысл имеет и реализация словесных метафор в живописи бельгийского сюрреалиста, например: «одеревеневшая женщина» в «Открытии» (1927 г.), «вломиться в дверь» в «Непредвиденном ответе» (1933 г.), «слепая любовь» в «Любовниках», «окаменевшая память» в «Воспоминаниях о путешествии» (1951 г.). Позднее эти приемы стали широко эксплуатироваться в рекламе с целью создания зрительного шока и последующего его разрешения в рекламный призыв. Однако для Магритта это — нарушение правил игры. Реклама создается с целью высказывания какой-либо идеи, пусть узкой, элементарной, но идеи. Для сюрреалиста же важен разрыв между внешним миром (в данном случае — визуальным образом) и «бесосновательным» сознанием (словом) сам по себе. Это очень близко к тому, что Пикассо называл «драмой» или «проблемой».



Магритт. Это не трубка. 1929

Поэтому так же, как и Пикассо, Магритт утверждал идею равенства картинного образа его восприятию: «Тот, кто смотрит на картину, изображает то, что он видит».

Иррационализм Магритта довольно обдуман и систематичен.

В своей знаменитой картине «**Это не трубка**» Магритт показывает различие между предметом и его изображением. Поражающее, провоцирующее полотно иллюстрирует положение самого художника о том, что „предмет вызывает предположения, что за ним скрываются другие» (Магритт, 1929). Этот сюрреалистический тезис связан с образом покрывала, многократно варьирующимся в творчестве Магритта. Закрытое лицо или голова „исчезают» или трансформируются прямо на глазах у зрителя. Спрятанные под плотной тканью лица имеют различные интерпретации. Возможно, этот образ указывает на то, что любовь не признает границ и различий, а может,

Сюрреализм: теория движения и особенности творческого метода наиболее значительных художников (М.Эрнст, М. Рэй, И.Тан). Тан  
художник вспомнит закрытое рубашкой лицо матери, выловленной из реки через 17 дней после самоубийства.

„**Влюбленные**» также затрагивают тему двойственности, отражения, существования в двух ипостасях. Эта же тема присутствует и в „Двойной тайне» — на фоне двойной синевы моря и неба голова женщины распадается, обнаруживая внутреннюю, деревянную структуру. Живопись носит характер коллажа, техники, которую часто использует Магритт. Макс Эрнст отзывался о работах художника как о „живописных коллажах».



Магритт. Влюбленные. 1928

---

Превью: Ман Рэй, 1919. *Seguidilla*, аэрографическая гуашь, ручка и чернила, карандаш и цветной карандаш на картоне, 55,8 × 70,6 см, Музей и сад скульптуры Хиршорна, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия

---

1. Антология французского сюрреализма. Сост.С.Исаев, Е.Гальцова. М., 1994
2. Крючкова В. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М., 1985
3. Турчин. По лабиринтам авангарда
4. Андреев Л.Г. Сюрреализм. История. Теория. Практика
5. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество №106. Сюрреализм
6. Стерьепулу Элени. Введение в сюрреализм стр 77
7. Балашова Т., Гальцова Е. (ред.) Энциклопедический словарь сюрреализма