

Е.С. Мартынова

## ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА СЮРРЕАЛИЗМА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

---

**Аннотация.** Искусство XX в. заметно отличается от размеренной художественной жизни предшествующих столетий. В данной статье речь пойдет о наиболее значимых культурных феноменах, сформировавших облик столетия. Для первой половины XX в. основополагающим художественным жанром бесспорно является сюрреализм. Во-первых, сюрреализм при всем своем радикализме обладает чрезвычайно богатой генеалогией. Во-вторых, сюрреалисты сумели выработать четкую художественную концепцию. И, наконец, в-третьих, именно в идеологии сюрреализма следует искать корни философии постмодернизма, основного течения уже второй половины XX в. В данной работе была предпринята попытка проанализировать основные художественные течения начала XX в. с точки зрения того влияния, которое они оказали на становление сюрреализма. Статья посвящена проблеме генезиса сюрреализма, в ней дана подробная характеристика этого культурного феномена, которая включает в себя разделы по эстетике сюрреализма, его литературно-философским истокам, а также главу, где подробно обосновывается влияние предшествующих художественных концепций на его становление. Несмотря на свою оригинальность, методология сюрреализма являлась творческим переосмыслением предшествовавших художественных концепций и во многом опиралась на их открытия. Кроме того, теоретические воззрения сюрреалистов были основаны на мало совместимых друг с другом литературно-философских источниках, что обусловило разнонаправленность и парадоксальность, изначально присущие сюрреализму.

**Ключевые слова:** сюрреализм, символизм, конструктивизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, эстетика, феноменология, экзистенциализм, психоанализ.

Сюрреализм был общеевропейским культурным явлением, его влияние распространялось на все виды искусства, включая литературу, кино, художественную фотографию. Кроме того, многие идеологи сюрреализма сами являлись писателями или критиками, а само движение с самого начала получило теоретическое оформление. Все эти факторы обусловили пристальный интерес к этому движению, что повлекло за собой многочисленные публикации по данной тематике. «К сожалению, мы пока не имеем в своем распоряжении книги по сравнительной истории последнего столетия, которая могла бы помочь нам проследить параллели между научными открытиями с одной стороны, и художественными концепциями с другой», – писал Бретон в эссе «Кризис объекта»<sup>1</sup>. Таким образом, даже корифеи

сюрреализма указывали на необходимость рассматривать художественные течения во взаимосвязи с философскими идеями эпохи.

### Художественные концепции конца XIX – начала XX в. и их влияние на становление сюрреализма

Уоллес Фуоли пишет, что по важности и значению сюрреализм можно сравнить с коммунизмом и нэтомизмом, именно эти «три революции» определили облик современного мира. Как пишет Балакиан, слово *сюрреализм* имеет несколько значений. «Первоначально это был сплоченный духовный союз художников и писателей, которые работали под одной торговой маркой, вместе решали художественные задачи, писали для одних периодических изданий, иногда даже сотрудничали при создании одной работы. Но если посмотреть шире, он олицетворял собой духовный кризис, предо-

---

1 Surrealists on art. Edited by Lucy R.Lippard. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1970. P. 51.

пределенный развитием идеологической мысли в XIX столетии...»<sup>2</sup>. Некоторые исследователи определяют сюрреализм как наиболее яркое проявление авангарда. «Сюрреализм занимает в русле авангарда особое место. Именно ему суждено было оказать самое сильное влияние на все искусство XX века. Он пошел дальше других авангардных школ в сопоставлении несопоставимого, соединении разнородных качеств, сближении казалось бы принципиально чуждого. Ошеломляющая метафора стала эмблемой этого направления, и именно свободная дерзкая ассоциативность в основном и была воспринята искусством и последующими поколениями»<sup>3</sup>.

Сюрреализм – явление настолько многогранное, что ему сложно дать четкое определение, которое охарактеризовало бы его с предельной точностью. «Историки искусства рассматривали сюрреализм как пережиток классической изобразительной традиции в век абстракционизма. Психологи диагностировали сюрреализм как кризис подросткового периода, инициированный взрослыми людьми. Сталинисты определяли его как симптом кризиса буржуазного общества»<sup>4</sup>. Далее Кардинал пишет, что ни одна из этих формулировок не является верной, так как все они отличаются несколько односторонним подходом к такому сложному явлению, как сюрреализм и, без сомнения, основаны на изначально предвзятом отношении к этому движению. По мнению Кардинала, сюрреализм был скорее духовным феноменом, нежели конкретной идеологической доктриной.

Сергей Дубин пишет, что сюрреализм бьет все возможные рекорды долголетия в искусстве: его официальное рождение приходится на 1924 год, а прекращает он свое существование в 1969 году, когда Жан Шюстер объявляет о конце исторического сюрреализма в своем манифесте «Четвертая песнь». При этом он делает оговорку, что официальные хронологические рамки всегда относительно и с трудом применимы к художественному течению. В своем творчестве сюрреалисты

тяготели к индивидуализму, несмотря на попытки Бретона канонизировать основополагающие художественные методы. «В то время как истинные сюрреалисты стремились избежать стереотипов, присущих маньеризму, их работы все еще подвергаются риску быть отождествленными с жесткой системой теоретических постулатов, которые подрывают индивидуализм и всю сюрреалистическую экспрессию сводят к банальному повторению официально одобренных тем»<sup>5</sup>. Исследуя сюрреализм, не следует чрезмерно увлекаться интерпретацией манифестов и программных заявлений, тем более, что формирование замкнутой системы эстетических предпочтений противоречило бы их миропониманию как таковому.

Вернер Хофман писал о современном искусстве, что оно находится под воздействием самых разных факторов: это и этическая установка на творческую свободу, и сознательное стремление создавать антиискусство, противоположное искусству классическому, и, разумеется, желание удовлетворять потребности художественного рынка. Подобной шкалой ценностей руководствовались в своем творчестве и сюрреалисты. Тяга к экспериментам с изобразительными средствами в какой-то степени присуща всем модернистским течениям, разница лишь в том, что сюрреалисты подобным образом стремились привнести в произведение принципиально новое содержание, а показная экстравагантность была явлением вторичного порядка. Далее Хофман пишет: «попытка определить иррациональное начало рациональными средствами представляет существенную дилемму, с которой, к примеру, столкнулся сюрреализм, попытавшийся вывести бессознательное на уровень осознания»<sup>6</sup>. По мнению Хофмана, искусство всегда брало на себя представительскую функцию, когда необходимо было обозначить сферу иррационального, магического, сакрального. Он также отмечает, что критерии оценки произведения искусства также претерпели существенные изменения: традиционные декоративная и сакральная составляющие отходят на второй план, а первостепенное значение приобретает интеллектуальная нагрузка. Хофман рассматривает искусство как способ освоения мира и ориентации в нем: «искусство есть некото-

<sup>2</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 165-166.

<sup>3</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 24-25.

<sup>4</sup> Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970. P. 9.

<sup>5</sup> Matthews J.H. The imagery of surrealism. New York, Syracuse University Press, 1977. P. 228.

<sup>6</sup> Хофман В. Основы современного искусства. СПб., 2004. С. 21.

рое конвенциональное понятие, которому каждая эпоха дает иное, собственное наполнение»<sup>7</sup>. В своей теоретической работе он дал четкую характеристику не только современному искусству, но и современному искусствоведению. Начиная с эпохи модерна художники в основном создают произведения, с трудом поддающиеся интерпретации традиционными методами, а современная наука хоть и обогатилась новыми подходами, их зачастую оказывается недостаточно для полного раскрытия замыслов художника. К тому же, наиболее радикальные представители творческой богемы давно уже провозгласили «смерть искусства» и заявили о том, что в искусстве вообще бесполезно искать какой-либо смысл. «Там, где нельзя более проследить смысловые слои, единственной ценностной величиной произведения искусства становится формальный слой, и эта величина вбирает в себя тогда предположение о его содержательном смысле...»<sup>8</sup>.

Художественные искания начала XX в. в первую очередь были направлены на поиск новых изобразительных средств; для искусства этого времени характерно стремление к типизации, повышенной экспрессии, созданию универсального языка символов. С одной стороны, все эти инновации были направлены на раскрытие внутреннего мира человека, его психического и эмоционального состояния, с другой – на усиление выразительности и информативности произведения искусства. Переход к новым формам изобразительного творчества произошел скачкообразно, несмотря на довольно длительный подготовительный период. После признания Ван Гога натуралистичный цвет и гладкая манера письма перестали быть неотъемлемым компонентом качественной живописи. Работы Гогена привлекли внимание к примитивным культурам и приучили видеть в них не только художественную незрелость с точки зрения европейской культуры, но и качественно иную шкалу ценностей. Творчество Сёра стало примером использования научных методов для решения художественных проблем. А творческий метод Сезанна послужил непосредственной основой для формирования кубизма.

Исследователь сюрреализма сталкивается не только с довольно запутанной генеалогией движения, также приходится учитывать тот факт, что

многие художники, к сюрреализму примыкавшие, испытывали влияние других течений, а порой и вовсе отходили от него. Весьма показательна творческая эволюция Пикассо, который прошел через «голубой» и «розовый» периоды, кубизм, энгризм, неоклассицизм, сюрреализм и т.д. Это движение было многогранным и неоднозначным: каждый художник развивал определенные аспекты сюрреалистической эстетики, отбрасывая другие, так или иначе примыкая к течению. Многие авторы отмечают, что это искусство чрезвычайно сложно интерпретировать. «Всё, что было сделано сюрреалистами, выражало убеждение в том, что их намерения принципиально не поддаются объяснениям... В конечном счете сюрреализм ускользает из сетей эстетических и моральных ценностей, которые столь долгое время служили благодатным полем для критиков. Он характеризуется не поддающимся определению качеством, которое уподобляет его искусству отпавшему мистическому обряду – для одних отталкивающего, для других дерзкого, и для многих неоправданного»<sup>9</sup>.

Предысторию авангарда Турчин начинает с модерна, на который была возложена историческая миссия соединения эстетических программ романтизма с достижениями промышленного переворота. Модерн был течением чрезвычайно противоречивым, что в некоторой степени сближает его с сюрреализмом; в нем сплелись воедино иррационализм и научный расчет, восхищение техникой и страх перед надвигающейся эрой индустриализации, утонченный декоративизм и нарочитая утилитарность. Уже тогда эклектика становится господствующим художественным методом. За свое недолгое существование модерн так и не смог выработать определенной позиции в отношении действительности: принять ее или отвергнуть, погружившись в мечтательный ретроспективизм. Для авангарда характерно выражение в полемической форме противопоставление себя прежним традициям творчества и сложившимся социальным стереотипам. Как и предшествовавший ему модерн, авангард был нацелен на радикальное преобразование человеческого сознания посредством искусства, при этом его утопическая художественная стратегия была гораздо более решительной. Если модерн удовлетворялся созданием изысканных очагов красоты и тайны, противостоящих низмен-

<sup>7</sup> Там же. С. 30.

<sup>8</sup> Там же. С. 31.

<sup>9</sup> Matthews J.H. The imagery of surrealism. New York, Syracuse University Press, 1977. P. 238.

ной материальности бытия, то авангард, напротив, запечатлевал намеренно огрубленную повседневность, хаотическую ритмику современного города. Экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм были проявлениями иррациональной линии авангарда, хотя существовало и рациональное направление, представленное конструктивизмом.

Т. Балашова в своей статье «Многоликий авангард» выделяет несколько общих признаков, свойственных модернистским течениям начала прошлого века. Это и громкий отказ от традиций прошлых эпох, и новое понимание задач искусства – эстетическое новаторство они понимали как общественный акт, изменяющий не только художественный язык, но и психологию человека, его отношения с окружающим. «Сюрреализм претендовал не менее чем на тотальную переоценку всех эстетических ценностей. Он не уважал ни одну из академических традиций, и меньше всего классическую традицию капиталистического общества последних четырех столетий», – пишет Герберт Рид<sup>10</sup>.

Шенье-Жандрон пишет о методологической двойственности, присущей сюрреализму – это стремление расширить семантическое поле языка и одновременно углубить чувственный опыт. В то же время, она подчеркивает, что авангард преимущественно обращается к человеческому разуму, а сюрреализм апеллирует к бессознательному. Она также отмечает близость авангарда к **СИМВОЛИЗМУ** – оба движения активно развивали тему символа в искусстве. Символисты пытались лишить образ конкретного смысла и превратить его в знак, намекающий на извечную тайну мироздания. Многие исследователи отмечают, что идеологическая база сюрреализма была крайне противоречивой. Как пишет Смолин, «от реализма сюрреалисты впитали способность мыслить узнаваемыми образами – предметами, от авангарда – полную беспощадность к реальному и манипулирование им в своих интересах»<sup>11</sup>.

Сюрреализм, столь жаждущий тотальной свободы, все же не допускает мысли о том, что сознание может избежать изначально присущих ему тревожных сомнений, порождающих состояние несчастья. По мнению Балакиан, трагическое воспри-

ятие мира сближает сюрреализм с символизмом; по этому аспекту она также проводит параллель с критическим реализмом. «Символизм, изначально задуманный как движение, противостоящее реализму, оказался скорее его вариацией, нежели антитезой»<sup>12</sup>. **Символисты** понимали символическое пространство как непреодолимый лабиринт, в котором блуждает человеческое сознание, в натурализме аналогичная ситуация, только там источником дискомфорта являются непреложные законы природы и фиксированные социальные нормы. Таким образом, обе концепции постулируют беззащитность человека перед внешним миром. Символизм, как и модерн, был преемником декаданса, пришедшегося на 70-80-е гг. XIX в., декаданс отрицал большинство современных ему научных и художественных методов – позитивизм, реализм, неоакадемизм. В связи с этим Турчин называет декадентство «дадаизмом XIX столетия». Тем не менее, ряд исследователей подчеркивают, что символизм и сюрреализм сформировались под влиянием различных философских концепций. «Католицизм, неоплатонизм и учение Плотина составили философскую базу для многих символистов, в то время как на сюрреализм сильнее всего повлияли марксизм и фрейдизм»<sup>13</sup>. Повторяя некоторые идеи романтиков, символисты провозглашали разрыв между «миром мечты» и «миром реальности». В то же время сюжеты для своих полотен символисты зачастую черпали в античной мифологии, что сближает их с классической традицией европейского искусства.

Декларативное отрицание авангардом искусства символизма, как и всего предшествующего, при всей кардинальности стадийного перелома художественной системы не исключало естественной преемственности авангарда по отношению к этим течениям. «Важнейшим аспектом мирозерцания символизма, воспринятым и усвоенным авангардом, является приоритет интуиции, бессознательного над рациональным, дионисийства над аполлонизмом, пиетет хаоса доначального, связанный, с одной стороны, с борьбой с позитивизмом, а с другой, – с интересом к архаике и народному, а в авангарде еще и к самодеятельному и детско-

<sup>10</sup> Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964. P. 118.

<sup>11</sup> Смолин А.А. Сюрреализм как квинтэссенция реально-го и сверхреального: Автореф. дис. ... к. филос. н. Барнаул, 2005. С. 13.

<sup>12</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 4.

<sup>13</sup> Henning E.B. The Spirit of Surrealism. Catalog of an exhibition held at the Cleveland Museum of Art, Oct. 3-Nov. 25, 1979. P. 35.

му творчеству»<sup>14</sup>. Символизм дал мощный толчок развитию авангарда, который позаимствовал у него абстрактную ритмику форм, отчужденный от реальности цвет, намеренно искаженную перспективу. «Стремление к синтезу искусств, его программность в культуре символизма есть ее типологическая особенность, перешедшая в своеобразной форме к авангарду, при всем его предпочтении анализа перед синтезом»<sup>15</sup>. Родственность символизма и сюрреализма несомненна – оба движения проповедовали отказ от изображения действительности, создание некоей новой «высшей реальности». В художественном плане это проявилось в отсутствии четкого композиционного построения, повышенном внимании к деталям.

Идеологически сюрреализму был достаточно близок **футуризм** с его культом технического прогресса и революционным отрицанием классического культурного наследия. «Глубинная – на уровне философии творчества – связь футуристов-авангардистов с символизмом может быть обнаружена, во-первых, в общей кантианской основе – идее создания в творчестве новой реальности, во-вторых, в утверждении значения интуиции, вплоть до статуса основополагающей...»<sup>16</sup>. В своем необузданном стремлении к обновлению искусства футуристы были весьма радикальны, их программные заявления насыщены шокирующими метафорами, в частности, музеи они сравнивали с кладбищами: «Слишком долго вся Италия была одной большой баракхолкой. Мы очистим ее от бесчисленных музеев, расплотившихся, как кладбища после чумы»<sup>17</sup>.

Манифест футуризма написан ярким образным языком, приведем наиболее значимые положения этого документа.

«4. Мы утверждаем, что наш мир стал прекраснее: к его прежним достоинствам добавилось еще одно – великолепие скорости. Гонимый автомобиль с множеством труб, извивающихся словно змеи и изрыгающих пламя, автомобиль, грохочущий как разрывы картечи, прекраснее, чем «Самофракийская Победа».

8. Мы только вступили в новое столетие!.. Так чего же оглядываться назад, когда мы всего лишь приоткрыли таинственную дверь в невозможное. Пространство и время остались в прошлом. Мы живем в абсолюте, потому что создали вечную, вездесущую скорость»<sup>18</sup>.

В своем манифесте футуристы воспевали современную индустриальную цивилизацию с ее впечатляющими достижениями и техническими открытиями. «Мы славим вокзалы, заглатывающие чадящих железных змей, и фабрики, дымом своих труб вцепившиеся в облака. Мы хотим воспеть мосты, перепрыгивающие, словно гимнасты, через сверкающие лезвия рек..., и широкогрудые паровозы, похожие на гигантских стальных коней в сбруе из труб, пританцовывающих и бьющих от нетерпения копытами по рельсам; и скользящие по небу аэропланы, пропеллеры которых стрекочут, как трепещущие на ветру флаги, и ревут, как рукоплещущая толпа»<sup>19</sup>. Эту же мысль в своей статье развивает Т. Балашова: «Футуризм преклонялся перед современной техникой и стремился осуществить симбиоз науки и искусства перенесением на полотно или в ткань стиха шумных, угловатых примет города, машинной цивилизации»<sup>20</sup>. Герберт Рид также подробно анализирует теоретические сочинения футуристов. «Манифест (футуристов) 1910 г. весьма логичный документ. Он начинается заявлением о том, что растущая потребность в правде больше не может быть выражена теми формами и цветом, как это было в прошлом: предметы перемещаются и движутся, мгновенно меняются, именно этот универсальный динамизм должен передать художник»<sup>21</sup>. «Подобное подчеркивание динамических жизненных характеристик началось еще с импрессионистов, но они никогда не пытались решить в живописи или скульптуре проблему движения статичных объектов. Решение футуристов было довольно наивным: галопирующая лошадь, говорили они, имеет не четыре ноги, а двадцать...»<sup>22</sup>. «Футу-

<sup>18</sup> Там же. С. 48-49.

<sup>19</sup> Там же. С. 49.

<sup>20</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 23.

<sup>21</sup> Read H. A Concise History of Modern Painting. New York, Washington, 1975. P. 109.

<sup>22</sup> Ibid. P. 110.

<sup>14</sup> Азизян И.А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 24.

<sup>15</sup> Там же. С. 25.

<sup>16</sup> Адашкина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 14.

<sup>17</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М., 2002. С. 49.

ризм был символическим искусством, попыткой выразить концептуальные идеи в пластических формах»<sup>23</sup>, – резюмирует Герберт Рид. Фовизм, экспрессионизм и кубизм были предельно индивидуалистичны, футуризм, напротив, социализирован, политизирован и агрессивен. Отдельные элементы футуризма присутствуют в идеологиях дадаизма, позднего экспрессионизма, сюрреализма и поп-арта. «Несмотря на то, что первоначальные задачи дадаизма и футуризма были диаметрально противоположными – футуристы прославляли войну и современное индустриальное общество, в то время как дадаисты однозначно отрицали и то, и другое – футуризм повлиял на методы дадаистов»<sup>24</sup>.

**Кубизм** отразил новые тенденции во всей их сложности и противоречивости: стремление к демократизации художественного творчества, отказ от камерного искусства, вера в науку и технический прогресс. В кубизме художественное творчество рассматривалось как созидательный акт, в результате которого должна быть создана некая новая реальность, существующая параллельно с окружающей действительностью, но не являющаяся ее производной. Кубизм отрицает реалистический метод творчества и не стремится к правдоподобию изображению действительности, он стремится выразить суть предметов, низводя формы до основных геометрических схем. Если живопись импрессионистов провозгласила условный характер цвета, то кубисты выразили свой подход к реальности через условный характер пространства. Художественный метод кубистов предполагает разложение предметов на составные части с последующим объединением этих частей в абстрактное целое с некоторыми элементами декоративизма. Таким образом, это было все же интеллектуальное искусство, ориентированное на аналитическое восприятие мира, хотя иногда в кубизме можно проследить влияние более ограниченного примитивизма. Но примитивное искусство, которое было ассимилировано искусством европейским, дало мощный толчок развитию художественной мысли, которая отныне строилась на принципиально иной системе ценностей. Теперь искусство становилось в первую очередь инструментом познания.

**Кубизм** не располагал основательной философской базой, но он мог быть интересен с точки

зрения формальных художественных открытий. Постепенный отход от иллюзионистической образности уже присутствует в символизме, постимпрессионизме, фовизме, но наиболее радикальную ломку этого художественного метода осуществил кубизм. «Кубизм считал самым существенным отменить прежние законы зрительного восприятия и освободиться от «банального вида вещей», заставить зрителя увидеть предмет – в пределах плоскости – с разных сторон, да еще привнося знание о связях изображаемого предмета с другими»<sup>25</sup>. Насколько нам известно, многие сюрреалисты взяли на вооружение этот метод – необычные ракурсы и абсурдные сочетания привычных вещей – их излюбленный художественный прием. Но наиболее важным изобретением кубистов был коллаж. Михаил Бусев на примере отношения к коллажу пытается проследить эволюцию западного искусства XX века. «Впервые внедренный кубистами, он затем использовался футуристами и дадаистами, а после сюрреализма практиковался адептами ряда других заметных художественных течений, например, поп-арта»<sup>26</sup>. «В коллаже фрагмент реальности (изображение, предмет), существующий до создания данного произведения, непосредственно включается в его ткань и наделяется новым пластическим или символическим смыслом»<sup>27</sup>, – так он определяет специфику этого художественного метода. Попытки интерпретации кубистического коллажа методами психоанализа вызывали искреннее удивление у Пикассо, который рассматривал коллаж только как средство достижения дополнительной пластической выразительности. Воображение от природы наделено непреодолимым стремлением к абсурдному – сюрреалисты это осознавали и активно использовали. Жорж Брак в своем «Гитаристе» впервые ввел буквы алфавита в живописное полотно, которые, изъятые из своего привычного контекста, обрели новые, неконвенциональные значения. И если натурализм стремился к максимально точному воспро-

<sup>25</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 23.

<sup>26</sup> Бусев М. Коллаж: от кубизма к сюрреализму // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 98.

<sup>27</sup> Там же. С. 98-99.

<sup>23</sup> Ibid. P. 112.

<sup>24</sup> Henning E.B. The Spirit of Surrealism. Catalog of an exhibition held at the Cleveland Museum of Art, Oct. 3-Nov. 25, 1979. P. 7.

изведению эмпирических фактов на живописной плоскости, то модернистский коллаж, придавая обыденным вещам статус произведения искусства, по сути является его логическим продолжением. Крайняя стадия натурализма – отказ художника от творческого преобразования действительности, возможно, и явилась той точкой отсчета, с которой началось новое понимание искусства. В центре внимания художника-кубиста не внешняя сторона предмета или явления, а конструкция, архитектура, не фактура, а структура. Работая над образом, он стремится максимально освободить его от всего преходящего, изменчивого, непостоянного, выявить его подлинную сущность. Новая реальность сюрреалистов, напротив, постоянно видоизменяется, трансформируется; фантастические образы, порожденные воображением, плавно перетекают одно в другое; отсутствуют постоянные величины, и зритель попадает в своего рода головокружительный калейдоскоп. В отличие от сюрреализма кубизм не имеет ничего общего со свободой от каких бы то ни было правил и ограничений. Освобождение, которое провозглашали кубисты, было освобождением от устаревших правил во имя утверждения новых, более универсальных. В целом идеология кубизма предполагала поиски объективных методов творчества, в то время как сюрреализм проповедовал крайний субъективизм как единственно правильный творческий метод.

**Экспрессионизм** провозглашал субъективные ощущения и подсознательные импульсы основой художественного творчества. Он пытался показать внутренний мир человека в момент предельного духовного напряжения. Это искусство духовной растерянности, отчаяния, безудержного пессимизма, анархического бунтарства. Петер Зельц писал: «Чтобы лучше понять экспрессионизм его нужно рассматривать в совокупности с релятивистскими и субъективными тенденциями в современной психологии, науке и философии – тенденциями, в которых многие экспрессионисты были хорошо осведомлены»<sup>28</sup>. Гордон подчеркивает, что на творчество экспрессионистов особенно повлияли философские идеи Ницше. «Так как работы психоаналитиков не были известны пионерам экспрессионизма, то их интерес к сновидениям следует объяснять именно влиянием Ницше»<sup>29</sup>. Таким образом, можно говорить о том, что

экспрессионизм и сюрреализм опирались на одни и те же философские источники.

Основными художественными принципами экспрессионизма являлись сознательное искажение форм реального мира, стремление вызвать у зрителя физиологический страх перед окружающим его хаосом жизни, втянуть его в болезненную экспрессию переживаний художника. Подобно сюрреализму экспрессионизм основывался на мысли о некоей первоначальной субстанции, заложенной в глубинах человеческого духа и существующей независимо от сознательной деятельности человека. Только спонтанный творческий акт способен проткнуть истину и обнажить скрытую духовную субстанцию. Однако под воздействием мировой войны экспрессионисты обратились к внешнему миру и стали изображать явления окружающей действительности, а их новая утопическая программа включала в себя критику милитаризма и призывы к социальному миру.

Экспрессионизм оказал весьма неоднозначное влияние на сюрреализм, причем это выразилось не только в эстетике художественных форм, но и в некоторых мировоззренческих установках; об этом пишет Базилевский в статье «Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма». Автор подразделяет все художественные направления на две группы исходя из доминирующих изобразительных приемов: это течения, склонные к натурализму в передаче действительности, и другие, сознательно ее искажающие в угоду тем или иным творческим задачам. Принцип образной деформации реальности – основополагающее качество как экспрессионизма, так и сюрреализма. В качестве предтеч экспрессионизма Турчин называет гротески Босха и Гойи, спиритуализм Грюневальда и Эль Греко; иногда в нем прослеживаются черты готической иконографии. Барокко с его мистицизмом и нарочитым пафосом также представляет собой явление, по духу родственное экспрессионизму. «Поэтика обоих направлений – наследников романтизма – включена в общее семейство деформирующих поэтик (наряду с импрессионизмом, символизмом, кубизмом, футуризмом, дадаизмом, конструктивизмом и т.д.) и условно противостоит поэтикам воссоздающим (классицизма, сентиментализма, реализма)»<sup>30</sup>, – пишет

<sup>28</sup> Gordon D.E. Expressionism. Art and Idea. Yale University Press, New Haven and London, 1987. P. 2.

<sup>29</sup> Ibid. P. 21.

<sup>30</sup> Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 34.

Базилевский. Термин «деформация» он определяет как «динамическое сочетание тождеств и различий, отличающееся от картины мира, приемлемой в данную эпоху для здравого смысла, статистически усредненного вкуса, представлений о прекрасном и т.д.»<sup>31</sup>. По мнению Базилевского, это одно из средств образного познания мира и усиления воздействия художественного образа. «Деформация позволяет вычленивать единичное из ряда условно-тождественного, обнаружить в явлении динамический контраст сущностей, проявить и выразить его многообразные связи с картиной мира в целом»<sup>32</sup>. Человек является создателем языка, посредством которого он описывает реальность, таким образом он пытается объективировать свой опыт, но при этом действительность оказывается в зависимости от языка, через который ее пытаются выразить. Даже если художник пытается «объективно» воспроизвести реальность, на плоскость картины она все равно попадает искаженной, преломляясь через призму его личностного восприятия, как сознательного, так и бессознательного. Следовательно, всякий образ – уже есть деформация. «Именно деформация создает поэтическую модальность, то есть нечто глубоко отличное от понятийного (формально-логического) и эмоционального отражения, хотя и родственное им»<sup>33</sup>. Деформация не обязательно ведет к деконструктивизму, любая переакцентировка смыслов, усиление одних черт за счет отказа от других ведет к искажению реальности.

«Экспрессионизм и сюрреализм – проявления гносеологического голода, реакции на недостаточность картины мира, явленной прежним художественным языком»<sup>34</sup>. В сюрреализме доминирует игровое начало, экспрессионизм экзальтированно серьезен. Оба течения постулировали способность искусства освободить человека и обновить мир, «различает их направление постигающего импульса: если экспрессионизм в своем эзотерическом поиске предельно спиритуалистичен, то сюрреализм ищет необычайное в оккультном снятии дуализма материального и духовного»<sup>35</sup>. Базилевский также подчеркивает антиэлитарность сюрреализма, его обращение к всеобщему опыту – всякий может

стать творцом сюрреальности. В целом поэтику экспрессионизма он определяет как напряженную духовную концентрацию, а сюрреализм сравнивает с состоянием медитативного созерцания. «Экспрессионизм и сюрреализм – две подсистемы одной, деформирующей эстетической парадигмы»<sup>36</sup>, – подытоживает Базилевский. «Экспрессионисты, как и футуристы, – дети городской цивилизации, технической эры, но в отличие от футуристов переводят ее в негативный план, враждебный человеку»<sup>37</sup>.

Подобно **конструктивизму**, сюрреалисты обращались к научному знанию, в частности, Бретон писал, что современные открытия разрушили картезианско-кантовскую теорию мироустройства, в связи с чем многие аксиомы утратили своё значение, а то, что прежде казалось разумным и логичным, перестало быть таковым. Развитие технической мысли, казалось, должно было найти адекватное отражение в произведениях искусства, но, как показала практика, искусство не долго шло в ногу со временем. «С конца XIX века между наукой и искусством стало наблюдаться отчуждение, с течением времени оно все более возрастало. После недолговременного альянса с позитивизмом искусство взбунтовалось и нашло убежище в мечтах, не подозревая, что вскоре наука заявит о своих правах на мечты как на законную область исследования»<sup>38</sup>. Наука беспощадно разрушала все мистическое и сверхъестественное. По мнению Аполлинера, поэт всегда был предтечей научных открытий. «Разве не он задумал самолет за столетия до того, как техники смогли претворить в жизнь легенду об Икаресе?»<sup>39</sup>. Аполлинер также был яростным противником модернизации творческого процесса, в частности фотографии, ведь призвание искусства – создавать новую реальность, а не механически воспроизводить предметный мир. Он высоко оценивал кубистов, называя их искусством концептуальным, стремящимся к созиданию; он видел в их работах синтез науки и метафизики. Также он предсказал, что тенденции развития современного искусства таковы, что ско-

<sup>31</sup> Там же. С. 35.

<sup>32</sup> Там же. С. 35.

<sup>33</sup> Там же. С. 35.

<sup>34</sup> Там же. С. 37.

<sup>35</sup> Там же. С. 39.

<sup>36</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 24.

<sup>37</sup> Там же. С. 24.

<sup>38</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 51.

<sup>39</sup> Ibid. P. 57.

ро человек перестанет быть центральным объектом изображения. Аполлинер чутко уловил принципиальное отличие между творцом предыдущих эпох и художником новой формации. В прежние времена живописец был искусным интерпретатором жизни, теперь, подобно ученому, он конструирует новую реальность безо всякой божественной помощи, присваивая себе статус творца-демиурга. «Задачей старого искусства было вызвать эмоции у зрителя или читателя, современное искусство подобно веселой игре, которая вызывает не симпатию или сострадание, а удивление и порой раздражение»<sup>40</sup>.

Особенностью сюрреализма как философии была претензия на всеобъемлющее значение выдвинутых им принципов, стремление к выработке всеохватывающей концепции, преодолевающей односторонность субъективного идеализма и вульгарного материализма. И кубизм, и футуризм, и даже абстракционизм претендовали на право называться «модернистским искусством», данные течения убеждали в своей органической связи с новым веком, ознаменованным повсеместным вторжением техники во все сферы деятельности человека. Но их восприятие новой эпохи было несколько однобоким – эти направления отмечали только научно-технические достижения и совершенно не отражали социальное содержание эпохи. В этом плане только сюрреализм был социально-направленным и довольно политизированным движением, а из предшествовавших ему движений лишь экспрессионизм развивал ряд утопических социальных концепций.

Однако наиболее сильное влияние на сюрреализм оказало движение **дадаистов**. Турчин называет дадаизм прото-поп-артом. Большинство художественных течений начала XX в. заявляли о своей устремленности в будущее и провозглашали смерть старого искусства. В политических воззрениях они все были склонны к латентному анархизму, проповедуя революцию в умах. «Когда Гюльзенбек, инициатор немецкого дадаизма, сказал: «Дада – это немецкий большевизм», он был прав на тот период времени, как бы нелепо это не звучало»<sup>41</sup>. В советской историографии дадаизм

нередко называли «антихудожественным хулиганством». «С общественной бессмыслицей дадаисты боролись бессмысленностью творчества. Они утверждали примат бессознательного, примитивно-инфантильного отношения к реальной действительности»<sup>42</sup>. Т. Каптерева отмечает, что почти все художники-дадаисты в свое время прошли через увлечение кубизмом.

Движение дадаизма зародилось в Цюрихе в годы Первой Мировой войны в среде художников-эмигрантов, штаб-квартирой дадаистов стало кабаре «Вольтер» на улице Шпигельгассе. «Выходцы из буржуазных кругов, эти молодые художники стали оппонентами существующего порядка как по этическим, так и по эстетическим причинам»<sup>43</sup>. Легенда гласит, что слово «дада» основоположники этого направления нашли, ткнув наугад в словарь. «Это было не случайностью, а верным признаком регресса, что художники Кабаре Вольтер, подобно детям, вместо тщательного обдумывания подходящего названия для своего движения предоставили его выбор воле случая»<sup>44</sup>. По этому поводу Феркауф пишет: «Спонтанное перелистывание словаря вполне согласуется с методом свободных ассоциаций, распространенным в практике психоанализа»<sup>45</sup>. Этому слову можно приписать несколько значений: детская деревянная лошадка, бессвязный младенческий лепет, навязчивая идея, шаманское заклинание, двойное утверждение в славянских языках. Неизвестно, какой именно смысл привлек дадаистов, но любое из предполагаемых значений довольно точно отражает сущность движения, которая заключается в принципиальном отсутствии этого смысла. Со смесью цинизма и отчаяния дадаисты наблюдали за кровавой бойней, разыгравшейся на фронтах Первой Мировой. После Вердена, утверждали они, считать себя разумным созданием человек просто не имеет права. Война наглядно продемонстрировала несостоятельность современной цивилизации, которую уже нельзя было назвать гуманистической.

<sup>40</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 61.

<sup>41</sup> Verkauf W. (ed.) Dada, Monograph of a Movement. New York: Wittenborn, 1957; Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Switzerland, 2nd edition, 1961. P. 14.

<sup>42</sup> Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987. С. 188.

<sup>43</sup> Verkauf W. (ed.) Dada, Monograph of a Movement. New York: Wittenborn, 1957; Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Switzerland, 2nd edition, 1961. P. 12.

<sup>44</sup> Ibid. P. 76.

<sup>45</sup> Ibid. P. 76.

За короткий период своего существования движение получило солидное теоретическое оформление – история дадаизма насчитывает семь манифестов. Программа дадаистов заключалась в разрушении любого стиля, любой эстетики, а их главным видом деятельности были абсурдные представления и шокирующие выходки. «С самого начала своего существования дадаисты, унаследовавшие высокопарную риторичку Маринетти, провозгласили себя активным движением, что на практике означало попытку расшатать мертвый груз всех античных традиций, художественных и социальных, нежели позитивное стремление создать новый стиль в искусстве...Скорее анархисты, чем социалисты, а в некоторых случаях протофашисты, дадаисты заимствовали лозунг Бакунина: разрушение – тоже своего рода созидание»<sup>46</sup>. Дадаизм культивировал пафос разрушения всего и вся, эпатаж как таковой, протест против всего. Он не выдвигал позитивных идеалов и был насквозь пронизан пессимизмом. Это был бунт против надоевшей действительности, а в сущности – против всего человеческого прошлого и настоящего. «Дадаисты отрицали все, что до этого времени считалось священным и непоколебимым, высмеивали отечество, религию, мораль и честь – разоблачали ложные ценности, которым поклонялись словно идолам»<sup>47</sup>. Принципами дадаизма стали разрыв с традициями мировой культуры и отрицание ее ценностей, пессимизм, ощущение потерянности и бессмысленности бытия.

Дадаисты выступали против принципа «искусство ради искусства» и презирали художников, которые создавали прекрасные образы и тем самым игнорировали ужасы окружающей действительности. «Во весь голос заявить о реальности, разрушить отжившие институты, сорвать маски – это был осмысленный протест, интуитивно схватывающий сущность происходящего и не всегда обусловленный конкретными историческими связями и предпосылками»<sup>48</sup>. Творческий метод и философия дадаизма содержат множество противоречий. «Они заявляли, что искусство стало рациональным, и в то же время хотели наконец разру-

шить господство неадекватности действительности рационализма. В этом они бессознательно следовали тенденциям своего времени, против которых, по их мнению, они протестовали; они были такими же жертвами, как и солдаты во время Первой мировой»<sup>49</sup>.

«Дадаизм противопоставлял себя кубизму, футуризму и экспрессионизму; он отвергал их как «формализмы», вырождение антинатурализма, несмотря на то, что активно использовал их формальные открытия для выражения собственных идей»<sup>50</sup>. Участники этого движения демонстративно порывали с предшествующей художественной традицией, но полностью отказаться от нее не могли. «Фактически, дадаизм был синтезом всех предшествующих художественных течений и, что бы ни хотели выразить дадаисты, они использовали их достижения»<sup>51</sup>. Дадаизм – художественное воплощение бессмысленного безумия, экспрессионизм – эмоциональное изображение отчуждения человека во враждебном мире, в конструктивизме преобладала тема одиночества и беспомощности перед лицом всепоглощающей индустриализации, а в поэтике сюрреализма господствовала тема изумления перед таинственным и непознаваемым миром. «Дадаизм олицетворял суровое осознание реальности, в то время как сюрреализм был погружением в бессознательное, где уже не действовали законы традиционной психологии»<sup>52</sup>.

Безусловно, именно дадаизм оказал определяющее влияние на сюрреализм, который выступил его законным преемником. «Ни дадаизм, ни сюрреализм не являются явлениями изолированными. Их нельзя разделить; они – необходимые условия существования друг друга, подобно тому как всякое начало должно иметь свое логическое завершение, а конец – свою первопричину»<sup>53</sup>, – пишет Рихтер. «Бретон не только принял концепцию дадаизма, но и последовательно развил ее во всеобъемлющую теорию, которая включала в себя сновидения и случайности, отнесенные к разряду галлюцинаций. Именно эта теоретическая и методологическая инфраструктура отличает сюр-

<sup>46</sup> Read H. A Concise History of Modern Painting. New York, Washington, 1975. P. 119.

<sup>47</sup> Verkauf W. (ed.) Dada, Monograph of a Movement. New York: Wittenborn, 1957; Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Switzerland, 2nd edition, 1961. P. 10.

<sup>48</sup> Ibid. P. 10.

<sup>49</sup> Ibid. P. 74.

<sup>50</sup> Ibid. P. 16.

<sup>51</sup> Ibid. P. 18.

<sup>52</sup> Ibid. P. 22.

<sup>53</sup> Richter H. Dada: art and anti-art. London, Thames and Hudson Ltd., 1978. P. 195.

реализм от дадаизма. Это было неизбежно, чтобы недисциплинированность дадаистов в конечном итоге уступила место упорядоченной теории, которая обобщила все их открытия»<sup>54</sup>.

### Литературно-философская база сюрреализма

«Из сравнительного сопоставления литературы и изобразительного искусства очевидно, что все направления, течения и стили, формирующиеся в последней трети XIX в., достигающие максимума на рубеже веков и дающие о себе знать еще в первой трети XX столетия, основаны на тех же философских, эстетических и психологических источниках. Можно говорить о влиянии трансцендентальной натурфилософии, ярко проявляющейся в своеобразном протоэкзистенциализме (Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, А. Бергсон, В. Соловьев), о намеренном восприятии теософии (Е. Блаватская) и антропософии (Р. Штейнер), о необыкновенном развитии психологии (З. Фрейд, К. Юнг)»<sup>55</sup>. Следовательно, поскольку различные художественные направления формируются в одной и той же среде, то некоторые совпадения в их доктринах представляются вполне закономерными. Фридрих Ницше однажды написал: «XIX век ознаменован не победой науки, а победой научного метода над наукой... Научный метод объективен, обезличен, рационален и этим он отличается от правильного поиска истины, который всегда инстинктивен»<sup>56</sup>. Ницше не выступал против науки как таковой, но научные методы конца XIX века, по его мнению, были весьма симптоматичны для этого века декаданта.

«Сюрреализм, подобно легендарному фениксу, был рожден из праха и пепла. Группа молодых писателей и художников, которые стали именовать себя сюрреалистами, участвовала в сожжении и погребении той идеологии, которую несколькими годами ранее горячо принимали, но вскоре забросили как поверхностную и лишнюю будущего»<sup>57</sup>. На катастрофы своего времени дадаисты смотре-

ли с презрительной ухмылкой, а не со слезами на глазах. «Но прошло время, и дадаисты осознали, что их идеология была даже более поверхностной, чем окружающий мир, против которого они протестовали»<sup>58</sup>. В своей книге Балакиан подробно анализирует теоретическую базу сюрреализма, основу которой составили прежде всего философские воззрения Фрейда и Ницше. «Прежде чем найти отражение в искусстве, сюрреализм стал философским учением и образом жизни. Дадаисты, превратившись в сюрреалистов во главе с Андре Бретоном, стали искать философскую базу для своего искусства. Ницше, который был так популярен в конце века, казался им слишком деструктивным и эгоцентричным; размышления о страдании Кьеркегора были слишком пассивными, чтобы послужить импульсом для нового мировосприятия»<sup>59</sup>.

Сюрреализм – явление радикально новое для художественной культуры XX века, но в то же время обладающее сложной, разветвленной и, можно даже сказать, практически безграничной генеалогией. «Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений», – так Анри Бретон определял сущность этого движения. Корни сюрреализма уходят в романтизм: слова «бунт» и «революция» – ключевые в его арсенале. А присущий этому течению тотальный релятивизм позволил Сартру уподобить его философской традиции скептицизма. Для своей идеологической платформы сюрреалисты позаимствовали ряд постулатов из дадаизма, который являлся его непосредственным предшественником. Дадаизм довольно быстро сошел со сцены, так и не сформулировав концептуальных программ обновления искусства, ограничившись безудержной критикой его тогдашнего состояния.

Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого «Я» от оков сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимаемых ими как «уродливые» порождения буржуазной цивилизации. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного и искусство призвано вывести их оттуда, выразить их в произведениях. Эстетическое воздействие произведений сюрреализма строится на сознательной абсолютизации

<sup>54</sup> Ibid. P. 195.

<sup>55</sup> Кшицова Д. Стиль модерн – феномен интеграции и дезинтеграции символизма и авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 55.

<sup>56</sup> Gordon D.E. Expressionism. Art and Idea. Yale University Press, New Haven and London, 1987. P. 1.

<sup>57</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 91.

<sup>58</sup> Ibid. P. 92.

<sup>59</sup> Ibid. P. 92-93.

принципа художественных оппозиций. На мировоззрение художников этого направления оказали заметное влияние интуитивизм Анри Бергсона, философия Вильгельма Дильтея, фрейдизм. По признанию Сальвадора Дали, мир идей Фрейда означал для него столько же, сколько мир Священного Писания для средневековых художников или мир античной мифологии для Ренессанса<sup>60</sup>.

Сюрреализм – художественное воплощение агностицизма; он исходит из того, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность. Провозглашается эстетический релятивизм – нет ничего определенного. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. Из средства познания мира метафора превращается в способ придания ему иллюзорности, загадочности.

Развитая культура всегда традиционна. Её задача – репродуцировать во всем объеме сложившуюся систему социально-экономических и духовных отношений. Сугубо новаторское искусство всегда односторонне, оно отказывается от традиции и поэтому не в состоянии схватывать существенное, не может связывать прошлое, глубинное с настоящим, нарождающимся; в нем не реализуется в полной мере содержательная задача искусства. Такое искусство связано с процессом поиска новых форм, но в конечном итоге этот поиск абсолютизирует форму, превращает ее в символ. Подобная поверхностная новизна наиболее адекватна атмосфере духовной растерянности и потери гуманистических ориентиров, атмосфере общества, вступившего в период распада.

Задачи движения были и характерны, и не вполне характерны для эпохи авангардистского экстремизма. Сюрреализм намеревался подрывать устои культурной картины мира, используя новейшие достижения мысли, науки, техники, философии и апеллируя к искусству и литературе прошлого, в которых можно было предположить визионерские, иррационалистические, абсурдные или параноидальные смыслы. «...изрядный потенциал культуры пускается в ход для того, чтобы освободиться от репрессивности сознания, мора-

ли и языка»<sup>61</sup>. Не было у сюрреалистов более почитаемых авторов, нежели Фрейд, Ницше и Маркс, идеи которых и заложили основу провозглашенной сюрреалистами культурной парадигмы. «Все великие идеи суть либо идеи «господствующего класса» (Маркс), либо они служат прикрытием для «воли к власти» и звериного нутра человеческого (Ницше), либо являют собой сублимацию подсознания (Фрейд) – и легко понять, что в этом самом подсознании прячутся такие вещи, о которых и намекнуть нельзя прилюдно»<sup>62</sup>. «Фрейд вовсе не предлагал вернуться назад, признать заблуждения цивилизации и следовать путем природы. Его привлекала своего рода демистификация культуры»<sup>63</sup>. Быть просвещенным человеком, по Фрейду, означает понять и признать варварские и животные истоки самой культуры. Человек сублимировал свои первобытные инстинкты в благородные фикции высокой культуры. Таким образом, «быть человеком, согласно парадоксальной новой философии, означало отдавать себе ясный отчет в том, что человеческого в человеке крайне мало»<sup>64</sup>, а преобладает до-человеческое, архаическое начало. Мораль и разум, т. е. основополагающие принципы цивилизации, вызывали у радикальных сюрреалистов резкую неприязнь, умеренные представители движения также относились к ним весьма скептически. «Текущее, случайность, неразрешимость, хаос и бесцельная игра вернее соответствуют структурам реального, нежели какая-либо упорядоченность, какой-либо однозначно позитивный закон»<sup>65</sup>. Все художники-сюрреалисты, при всех своих несходных манерах и индивидуальных стилях, неизменно отдавали дань различным случайным методам, осмысленно стремились к абсурду. Случайно бросившийся в глаза предмет тесно связан с подсознанием. Над случаем не властвует насилие разума, культуры.

Сюрреализм, вначале оформившийся из дадаизма и затем перешедший в оппозицию к нему, со временем обогатился другими течениями в европейской культуре того времени. В частности,

<sup>60</sup> Рене Магритт: альбом / Авт.-сост. Л.А. Дьяков. М., 1998. С. 10.

<sup>61</sup> Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: альбом. М., 2000. С. 25.

<sup>62</sup> Там же. С. 26.

<sup>63</sup> Там же. С. 23.

<sup>64</sup> Там же. С. 24.

<sup>65</sup> Там же. С. 25.

основу сюрреалистического метода составили феноменология, структурная лингвистика, экзистенциализм, психоанализ. Художник-сюрреалист как бы хочет сказать зрителю: я вытряхну из тебя самодовольство, избавлю от банальности. Создается впечатление, что сюрреалисты тщательно просчитывали все наши эмоции – что и как мы будем чувствовать, глядя на их произведения. Их целью было открытие новых возможностей, освобождение от традиций, которые выставлялись в смешном виде. Но они не отказывались от традиции как таковой, всячески обыгрывали ее. Это принципиально важный момент, позволяющий определить место сюрреализма в истории европейского искусства. Одновременно с сюрреализмом развивалась экзистенциалистская концепция действительности, их сближает стремление стать мировоззрением и ответить на поставленные временем вопросы. И сюрреалисты, и экзистенциалисты отмечали отчужденность и одиночество человека в современном мире, который представлялся им порочным и абсурдным. Но экзистенциализм ограничивался выявлением и постулированием абсурдного миропорядка и не предлагал никаких рецептов для выхода из подобной ситуации. Сюрреализм, напротив, стремился разрушить существующий мир и на обломках старого мира построить новый, истинный.

Философский фундамент сюрреализма, его эстетика модернизировались по отношению к предшествующим романтизму и символизму за счет субъективно-идеалистических школ начала века. В 20-х гг. довольно популярным философом и теоретиком искусства был Анри Бергсон. Из теоретических положений Бергсона сюрреалисты заимствовали понимание искусства как массового гипноза и воздействия на зрителей чисто формалистическими приемами, при этом отрицалось смысловое значение произведений искусства. Его учение представляло собой полную противоположность марксизму. Художественное творчество, основанное на интуиции, он противопоставлял интеллектуальному познанию мира и рассматривал его как мистический процесс иррационального проникновения в сущность жизненных процессов. По мнению Бергсона, существует особая логика воображения, которая не имеет ничего общего с логикой разума, а порой и противостоит ей. «Теоретики модернистского искусства почерпнули у Бергсона мысль объявить свое антиреалистическое творчество не новым эстетическим направ-

лением, а новым способом мировосприятия»<sup>66</sup>, – пишет Куликова. «Автоматическое письмо» – один из основополагающих принципов сюрреалистического творчества – можно сопоставить с процессом вчувствования в подлинную сущность, который описывал Анри Бергсон. К идеям Бергсона обращались не только сюрреалисты, но также и символисты, экспрессионисты, футуристы. Широко используя отдельные положения философии Бергсона для формирования своих эстетических взглядов, они все же не нашли в его учении целостной системы, которая могла бы составить психологическую основу художественного творчества и помочь им в создании конкретных иррационалистических творческих приемов. Между интуитивизмом Бергсона и учением Фрейда о бессознательном можно проследить ряд общих методологических предпосылок. Как пишет Куликова, «фрейдизм...являлся в известном смысле продолжением интуитивистского подхода к проблемам гносеологии»<sup>67</sup>. Однако Фрейд, в отличие от Бергсона, подчеркивал превосходство разума над подсознанием, считая его всего лишь причудливым преломлением сознательного мыслительного процесса. Среди философов также ценились Э. Гуссерль, родоначальник феноменологии, Г. Риккерт, представитель неокантианства, Р. Авенариус, основатель эмпириокритицизма, представители «философии жизни» Г. Зиммель и В. Дильтей. Характерной особенностью учения Дильтея было возведение случайного в ранг значительного, что было воспринято сюрреалистами в виде принципа «объективной случайности». Определенное влияние на авангардистское искусство оказали эстетические воззрения А. Шопенгауэра, Б. Кроче, учение С. Кьеркегора, развитое К. Ясперсом и М. Хайдеггером.

«Фактически, это было парадоксально, пытаться совместить марксизм, основанный на разуме, с иррациональными способами познания, которым сюрреалисты отдавали приоритет»<sup>68</sup>, – пишет Вальдберг. Однако Хеннинг подчеркивает, что Маркс и Фрейд были ориентированы на решение социальных проблем, поэтому их мало интересовал мистицизм, так привлекавший символистов. «Гегель, Фейербах, Маркс, Кант и Ницше – все пред-

<sup>66</sup> Куликова И.С. Сюрреализм в искусстве. М., 1970. С. 22.

<sup>67</sup> Там же. С. 31.

<sup>68</sup> Waldberg P. Surrealism. Thames and Hudson, London, 1965, reprinted 1978.

восхитили попытки сюрреалистов достичь синтеза объективного и субъективного опыта, стремясь к единой реальности, высшей по отношению к отдельным проявлениям бытия: тому, что Бретон называл сюрреальностью»<sup>69</sup>. Хеннинг пишет, что в XIX в. западная философская мысль пыталась преодолеть разрыв между теоретическими доктринами эмпирического материализма и рационалистического идеализма. Кант подразделял бытие на две части: видимый мир, доступный чувственному познанию, и так называемый мир «вещей в себе», который мы никогда не сможем познать, но о существовании которого нам известно. Гегель, в свою очередь, развил эту идею и доказал, что объективную реальность можно выразить только субъективно. Фейербах же на основе объективного идеализма Гегеля впервые сформулировал концепцию материализма, он писал, что не мысль порождает объект, а объект порождает мысль. «Религиозная концепция Фейербаха во многом совпадает со взглядами сюрреалистов. Например, он утверждал, что миф и религия раскрывают скорее внутреннюю жизнь человека, нежели сущность предполагаемого божества»<sup>70</sup>. Но главная заслуга Фейербаха заключалась в том, что его идеи подготовили почву для появления марксизма с его концепцией диалектического материализма, явившейся логическим продолжением классической немецкой философии. Ницше сюрреалисты ценили прежде всего за скептическое отношение к христианской морали. Сюрреалисты искали выход своему мистицизму без помощи религии, они отвергали уединенный мир агностиков, так же как и религиозный комфорт предшествующих эпох; «их мистицизм не только вообрал в себя концепцию свободы, но и обогатил ее широким использованием воображения, которое сюрреалисты постоянно практиковали и активно распространяли»<sup>71</sup>. Как писал Пьер Реверди, современный человек больше не верит в чудеса, но эти чудеса – ничто, по сравнению с тем, какие фантазмы порождает воображение, соприкасаясь с повседневной реальностью.

Европейская культура XX в. также испытала сильное влияние философско-художественной про-

зы Фридриха Ницше, который в своих произведениях выступал с критикой буржуазной культуры и проповедовал нигилистическое отношение ко всяким нравственным принципам. К тому времени европейская интеллигенция давно уже была погружена в споры о необходимости и пределах нравственности – тотальный имморализм Ницше мало кого оставил равнодушным. Но фрейдизм вызвал более широкий общественный резонанс, поскольку это был не просто абстрактный философский тезис, а научное течение, постулаты которого можно было проверить на практике. Мораль и разум Фрейд считал вторичными и во многом обременительными порождениями социальных отношений. Семья, религия, государство, логические понятия и эстетические нормы – все эти институты с точки зрения фрейдизма следует понимать как нечто условное. Безусловной и неопровержимой является бессознательная жизнь, которая существовала задолго до того, как появились этические и эстетические понятия. Ницшеанский культ сильной личности с налетом романтизма стал одним из ключевых образов так называемой «новой мифологии», которую создавали сюрреалисты. Влияние идей Ницше прослеживается и в предшествовавших сюрреализму течениях, таких как экспрессионизм и итальянский футуризм. «В основном футуристическом манифесте 1909 г., к примеру, Филиппо Маринетти развил ницшеанский принцип творения посредством разрушения в таких антиретроспективных наставлениях как «сжечь музеи» и антисентиментальных как «убить лунный свет»»<sup>72</sup>.

Алькуи и Балакиан в своих работах подробно анализируют философскую составляющую идеологии сюрреализма; в отличие от других исследователей, традиционно называвших Фрейда и Ницше, они особенно выделяют наследие Гегеля. Герберт Рид также подчеркивает влияние Гегеля на сюрреализм: «Если искать философское обоснование сюрреализма в прошлом, то начать следует именно с Гегеля... Гегель затрагивает все основные проблемы философии: кажется, что он собрал воедино мысли всех предшествующих философов, систематизировал их и сократил до чистейших выводов»<sup>73</sup>. Именно Гегель был родоначальником диалектической традиции в европейской философии – его тру-

<sup>69</sup> Henning E.B. The Spirit of Surrealism. Catalog of an exhibition held at the Cleveland Museum of Art, Oct. 3-Nov. 25, 1979. P. 37.

<sup>70</sup> Ibid. P. 39.

<sup>71</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 17.

<sup>72</sup> Gordon D.E. Expressionism. Art and Idea. Yale University Press, New Haven and London, 1987. P. 19.

<sup>73</sup> Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964. P. 115.

ды явились отправной точкой для большинства последующих мыслителей. «В пересмотре вековых представлений об окружающем мире и в своих попытках снять антитезу между материей и мышлением, которая была общепринятой на протяжении столь долгого времени, сюрреалисты опирались на Гегеля; а для подкрепления своего убеждения в том, что сознание может превосходить границы, установленные логикой, они обращались к открытиям Фрейда в области бессознательного»<sup>74</sup>.

Бретон неоднократно заявлял, что он восхищается Гегелем, вероятно, его покорили выводы Гегеля о диалектическом синтезе и единстве противоположностей, он также считал, что именно у Гегеля Маркс почерпнул и развил концепцию диалектического материализма. «Современные физики утверждают, что не только органический мир, не только земля, на которой мы живем, но и вся вселенная постоянно подвергаются изменениям. А диалектика – не что иное, как логическое объяснение того, как эти изменения происходят»<sup>75</sup>. Примечательно, что дадаисты, оказавшие наиболее существенное влияние на сюрреализм, весьма скептически и даже с нескрываеваемой иронией относились к учению Гегеля. «Диалектика – занятная машина; она банальным образом подводит нас к точке зрения, которой мы и без того уже придерживались»<sup>76</sup>, – такое определение диалектики мы находим в манифесте дадаистов.

Однако Гегель всегда предпочитал дискурсивный язык интуитивным догадкам, универсальные истины личным убеждениям. Тем не менее, ряд его высказываний заставляет усомниться в том, что анархически настроенные сюрреалисты могли обращаться к его философии, ведь он заявлял, что если человек прав, но он противопоставляет себя обществу, то это приравнивается к отрицанию его правоты. «Двойственность стремлений всегда контрастирует с ясностью идей, с другой стороны, идея, вырванная из контекста, также сохраняет амбивалентность»<sup>77</sup>. Из постулатов Гегеля сюрре-

алисты заимствовали мысль о превосходстве конкретного над абстрактным, определение знания как связующего звена между мыслью и объектом. «Вслед за Гегелем сюрреалисты сделали вывод о том, что истинное понимание бытия зависит от правильного понимания того, как соотносится субъективное и объективное, что, в свою очередь, означало отказ от идеализма, искавшего нечто более совершенное, нежели конкретные проявления реальности»<sup>78</sup>. Балакиан далее пишет, что влияние Гегеля можно проследить и в отношении сюрреалистов к метафоре, которую они рассматривали не как простую форму речи, а как способ кристаллизации основной идеи. К тому же, метафора содержит в себе не только когнитивный, но и эмоциональный аспект, что позволяет более точно передать сущность предмета. «И Гегель, и Фрейд – оба указали пути достижения свободы: с одной стороны, через гиперболизированное абстрагирование, с другой – посредством освобождения от чрезмерной логики»<sup>79</sup>. На первый взгляд кажется странным тот факт, что они черпали вдохновение из, казалось бы, мало совместимых друг с другом источников, но нельзя забывать об их изначальной ориентации на мир парадоксов, что выражалось в стремлении показать несоответствия в обыденном, а противоречия, напротив, раскрыть как различные проявления единого целого.

Прежде чем заняться литературной деятельностью, Бретон изучал психиатрию; психоанализ стал для него своеобразным мостом между научным подходом к предмету исследования и философской рефлексией, свойственной людям творческих профессий. Как было сказано выше, дадаисты всячески подчеркивали свое пренебрежение не только к наследию прошлых эпох, но и к новейшим достижениям науки и философии. Не избежал этой участи и столь почитаемый сюрреалистами психоанализ, о котором Тристан Тцара писал в первом манифесте дадаизма: «Психоанализ – это опасная болезнь, которая притупляет враждебное отношение человека к действительности и систематизирует его гражданскую ответственность»<sup>80</sup>. В наследии Фрейда сюрреалистов особенно интересовали

<sup>74</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 94.

<sup>75</sup> Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964. P. 115.

<sup>76</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М., 2002. С. 136.

<sup>77</sup> Alquie F. The Philosophy of Surrealism. The University of Michigan Press, 1965. P. 39.

<sup>78</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 105.

<sup>79</sup> Ibid. P. 108.

<sup>80</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М., 2002. С. 136.

толкования сновидений, различные психические отклонения, т.н. автоматическое письмо. Одним из центральных в эстетике сюрреализма является понятие «объективной случайности». «Условием рождения нового искусства Бретон считал наложение грезы на явь; не просто предпочтение сновидению, но именно полное равноправие, смещение пригрезившегося и реально видимого»<sup>81</sup>. Ещё Генрих Гейне писал: «Я верю, что художник не может почерпнуть из природы все свои образы, а наиболее поразительные открываются ему в его собственной душе...»<sup>82</sup>.

Сюрреализм одним из первых откликнулся на новые открытия в области психоанализа. «Сюрреализм, по сути, первым в полный голос заговорил о значимости мира подсознания, столь же непознаваемого, как и внешний мир, но более привлекательного, чарующе-загадочного»<sup>83</sup>. В наше время, когда парапсихологические явления введены в сферу науки и начинают получать объяснение, значение сюрреализма как культурного феномена заметно возрастает. В период кристаллизации движения исследование сфер подсознания было связано с именем З. Фрейда. «Культ эроса, свободного, неподдавленного желания, нарушение всех табу лежало в основе этического кредо сюрреализма, заявившего о необходимости разрушить систему моральных и интеллектуальных координат, уважавшихся в течение веков»<sup>84</sup>. Подобное отсутствие смыслообразующей парадигмы впоследствии стало фундаментом постмодернизма. Однако на деле между Фрейдом и Бретоном шла достаточно ожесточенная полемика, предмет исследования у них был общим, но методология существенно отличалась. Можно сказать, что сюрреалисты в своих психологических изысканиях пошли дальше самого Фрейда. Сюрреалисты применяли к искусству такие положения психоанализа, которые сам Фрейд к художественному творчеству никогда не отно-

сил. «Фрейд показал, что сознание функционирует на закодированном языке, который содержит в себе скрытые смыслы, а сознательные действия подчас могут быть продиктованы непознаваемыми и порой устрашающими мотивами»<sup>85</sup>. По мнению Фрейда, образы, мысли, затаенные желания и воспоминания проникают в сновидения из подсознания человека, куда они были вытеснены его сознанием и где они присутствуют в виде бессознательных комплексов. Сновидения и галлюцинации так привлекали сюрреалистов по той причине, что в них впечатления от окружающей реальности переплетаются с фантастическими образами, созданными воображением. С точки зрения психоанализа, алогичные образы, возникающие, например, в сновидениях, более точно раскрывают сущность реальности, нежели логически сформулированные концепции. «Сюрреализм – это не прорыв в сновидения и в трансцендентное, это попытка проникнуть туда, что более реально, нежели логический и объективный мир»<sup>86</sup>. Сюрреалисты, хотя и опирались на психоанализ, свою методологию строили с точностью до наоборот. В то время как Фрейд пытался по возникавшим в сновидениях алогичным образам восстановить логику жизненных процессов, вытесненных в виде комплексов в подсознание, сюрреалисты целенаправленно стремились к созданию малопонятных произведений, с трудом поддающихся объяснению. Теоретики сюрреализма практиковали различные способы ухода от действительности – сон, гипноз, вызываемые наркотиками галлюцинации. Прежде всего они хотели исследовать подсознание, сумасшествие, галлюцинации и прочие пограничные состояния. Сюрреалисты первыми заинтересовались творчеством душевнобольных, по их мнению, мышление таких людей обладает тем идеальным синтезом реального и воображаемого, к которому должен стремиться художник.

В качестве своей идеологической базы сюрреалисты не привлекали концептуальные разработки предшествующих эпох, они обращались к конкретным авторам, наследие которых, по их мнению, могло помочь прояснить их принципиально новый подход к искусству. Из мира литературы Бретон выделяет Данте, Гюго и Шатобриана. На формирова-

<sup>81</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 26.

<sup>82</sup> Waldberg P. Surrealism. Thames and Hudson, London, 1965, reprinted 1978. P. 25.

<sup>83</sup> Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 26.

<sup>84</sup> Там же. С. 27.

<sup>85</sup> Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970. P. 10.

<sup>86</sup> Alquie F. The Philosophy of Surrealism. The University of Michigan Press, 1965. P. 84.

ние стилистики сюрреализма также определенное влияние оказали творчество Жерара де Нерваля, немецкие романтики и английская «готическая» новелла. Хеннинг также отмечает, что техника автоматического письма Бретона в какой-то степени напоминает прозу Марселя Пруста, наполненную внезапно всплывающими воспоминаниями. Уильям Блейк был весьма почитаем в среде сюрреалистов, а из поэтов особым уважением пользовались Рембо, Бодлер, Лотреамон, маркиз де Сад. «По Бодлеру, произведение искусства, по существу, – продукт воображения, но в то же время оно реально»<sup>87</sup>. Если Лотреамон показал привлекательность преступлений, то маркиз де Сад сыграл важную роль в становлении самосознания и легитимизации тайных желаний. Балакиан посвятила отдельную главу творчеству Лотреамона. Она пишет, что о его жизни известно очень мало, он не вел дневников и не оставил мемуаров, единственное, что можно утверждать – для своего времени он был очень начитанным человеком. Именно он впервые ввел научную терминологию в поэтический лексикон, тем самым предвосхитив многие открытия в области экспериментов с художественным языком. Безусловно, на творчество Лотреамона повлияла теория Дарвина, которая буквально перевернула традиционные христианские представления о человеке и научно доказала несостоятельность гипотезы о его божественном происхождении; она постулировала, что он произошел от низших биологических форм. В середине XIX в. шла яростная полемика между последователями Дарвина, выдвинувшего биологическую теорию происхождения человека, и его оппонентами – сторонниками теологической концепции мироустройства; это оказало огромное влияние на последующее развитие философской мысли, что привело к широкому распространению атеизма и спровоцировало духовный кризис, сопутствовавший человеку на всем протяжении XX столетия. Это был колоссальный переворот в мировоззрении: «обнаружив, что он потомок обезьяны и брат пиявки, человек больше не верил, что он создан по образу и подобию Божьему»<sup>88</sup>. Герой Лотреамона называет человека безупречной обезьяной – в этих словах сквозят и презрение, и сарказм, и горькое сожаление. Отсюда следует вывод,

что если человек не далеко ушел от обезьяны, то и ангелы не могут быть совершенными, и даже Бог теряет свою величественность. Поскольку человеческое поведение зачастую напоминает повадки животных, Лотреамон предлагает примириться с животным миром и перестать считать человека венцом природы; таким образом, в итоге он приходит к своего рода пантеизму, считая его необходимой предпосылкой мировой гармонии. Мальдорор Лотреамона вызывает прямые ассоциации с Грегором Самсой Франца Кафки. После превращения в насекомое Грегором полностью овладели примитивные инстинкты, его жизнь превратилась в кошмар – эта метаморфоза символизирует исключение из человеческого общества, и обратного пути нет. Герой Лотреамона, напротив, не испытывает никакого дискомфорта и находит подобную жизнь весьма привлекательной.

Сюрреалисты отвергали мир, но одновременно они хотели изменить его. Антисоциальное поведение в жизни и художественный анархизм в творчестве – таким было их кредо. Но, несмотря на свое бунтарство, их идеология была созидательной. Тяга к духовному перевороту порождала активную социальную позицию, в связи с чем становится понятным их увлечение коммунизмом. Но их увлечение коммунизмом носило, можно сказать, философский характер, их привлекало все новое и радикальное, активными пропагандистами они никогда не были. К тому же, вскоре они обнаружили, что в странах, где культивировалась коммунистическая идеология не очень приветствуется свобода, а это уже шло вразрез с их базовыми установками. Сюрреалисты пошли по пути интеллектуализации эстетического переживания, принципиально отказываясь воплощать навязываемые государством стереотипы. «...искусство либо определяют как своего рода игровое отклонение в рациональном миропостижении, либо его понимают как абсолютную противоположность такому миропостижению, поскольку искусство иррационально по определению»<sup>89</sup>.

В сюрреализме присутствует некоторое противоречие между исходными интуитивизмом и спонтанностью и стремлением к активному преобразованию внешнего мира. «Но при этом наблюдается еще одно расхождение – авангардистская мысль, ницшеанская по своей природе, то рвется

<sup>87</sup> Fowlie W. Age of Surrealism. Bloomington, Indiana University Press, 1960. P. 26.

<sup>88</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 28.

<sup>89</sup> Хофман В. Основы современного искусства. СПб., 2004. С. 20.

переделывать мир, то подвергает его сомнению»<sup>90</sup>. Одним из главных противоречий, раздиравших сюрреализм изнутри, были разнонаправленные политические векторы: с одной стороны, анархо-индивидуалистическая дадаистская основа, с другой – неизбежное тяготение к социальной революции. Если обратиться к их программным заявлениям, становится очевидно, что в группировке отсутствовал единый идеологический знаменатель. «...будучи подчас анархическим, в стиле Бакунина и Кропоткина, авангард мечтает об упорядоченной и коллективистской революции, и вместе с тем, будучи анархическим в смысле Макса Штирнера, он мыслит лишь в индивидуалистических терминах: он провозглашает не свободу вообще, но Мою Свободу»<sup>91</sup>. Еще один парадокс – охваченные революционным порывом, сюрреалисты рвались переделать мир, но при этом нередко заявляли о необходимости раскрепостить дух и вернуться к первобытному обществу почти что в духе Руссо. «Стремясь к будущему, в котором субъект мог бы проявить всю силу своей энергии, они ищут корни в архаике»<sup>92</sup>.

Бретон был скорее картезианцем, нежели гегельянцем. Всеохватывающий бунт, отрицание авторитетов, саботирование правил, ирония и культ абсурда – своем тотальном стремлении к революции им было не столь важно, от чего именно освободиться. Он отмечает, что сюрреалисты не были в оппозиции к коммунизму, раскрепощение духа их интересовало куда больше, нежели гражданские свободы и либерализация социальных отношений. Но и полного взаимопонимания с социализмом у них быть не могло – история не знала еще таких революционных движений, которые бы не перерождались в тоталитарные режимы с последующим отрицанием каких бы то ни было свобод. Тем не менее, очевидно, что между революцией культурной и революцией социальной существует определенная связь. Таким образом, философия сюрреализма представляет собой своего рода «эклетиическую окрошку», в которой перемешались самые разные литературно-философские традиции.

<sup>90</sup> Шенье-Жандрон Ж. Понятие поэтического субъекта в творчестве сюрреалистов и авангардистов. Проблемы методологии // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 12.

<sup>91</sup> Там же. С. 12.

<sup>92</sup> Там же. С. 14.

### Эстетика сюрреализма

Уже само название этого направления подчеркивает его антиреалистичность: термин сюрреализм означает надреализм (от фр. «sur» – над). Но даже этот термин не вполне устраивал участников движения, они утверждали, что слово «супернатурализм» более соответствует характеру нового искусства. Поскольку сюрреалисты отказались от воспроизведения явлений окружающей действительности, то, следовательно, они отказались и от реалистического метода как такового. Художественный метод сюрреалистов можно охарактеризовать как формализм или формотворчество – создание необычных, причудливых форм и их последующая компоновка, основанная на парадоксальном сочетании несовместимых друг с другом предметов. «Тот факт, что сюрреалисты унаследовали от дадаистов определенное пренебрежение к «формализму» и «пуризму» поздних стадий импрессионизма породил некоторое непонимание их отношения к живописной технике... По их мнению, нет ничего более бесполезного, чем искусство, сосредоточенное исключительно на передаче внешних аспектов реальности – эффектов освещения, пространства, масс и объемов»<sup>93</sup>. С точки зрения сюрреалистов, подобная живопись – чисто механическое действие, и она не представляет никакой художественной ценности. Историки искусства придумывали множество определений для феномена сюрреализма. «Его называли по-разному – логическим завершением романтизма, применением фрейдизма к искусству, запоздалым цветком декаданса, проявлением духовного кризиса, выраженном в стремлении уйти от действительности»<sup>94</sup>. Можно сказать, что сюрреализм – художественно-эстетическая вариация идей интуитивизма, фрейдизма, дополненная стилистическими находками предшествующих течений, в первую очередь, дадаизма и метафизической живописи.

Сюрреализм был течением интернациональным, что проявилось также и в том, что его философская база включала в себя не только новейшие достижения западной философской мысли, но в какой-то степени опиралась и на восточные мистико-религиозные и оккультные учения, в частности,

<sup>93</sup> Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964. P. 127.

<sup>94</sup> Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970. P. 9.

некоторые положения теоретиков сюрреализма близки идеям дзэн-буддизма. «...их мистицизм не только вобрал в себя концепцию свободы, но и обогатил ее широким использованием воображения, которое сюрреалисты постоянно практиковали и активно распространяли»<sup>95</sup>.

Художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному и иррациональному. Истоки сюрреализма его основатели находили в живописных и литературных произведениях, культивирующих страшное, абсурдное, неожиданное. Общность исходных эстетических постулатов романтизма и сюрреализма все же относительна, во многом внешняя и не захватывает их художественных концепций. В отличие от романтической, художественная мысль сюрреалистов алогична, в ней царят произвольно-капризные ассоциации и причудливые сравнения. Реальность сверхреального, подлинность таинственного и загадочного, невероятность обыденного становятся сферой интересов художника. «Чудо – это внезапное нарушение привычного порядка вещей, удивительная диспропорция. В некотором смысле это отрицание реальности, однажды воспринятое как чудо, что впоследствии приводило к гармонии реального и сверхъестественного. Подобные отношения утвердились в сюрреальности...»<sup>96</sup>, – писал Луис Арагон. Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительны – границы между ними стираются. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, расплывается, искажается; нет ничего постоянного и определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Хаос мира порождает хаос художественного мышления – таков принцип эстетики сюрреализма.

В «Манифесте сюрреализма» Бретон провозглашает парадокс основополагающим художественным методом: он пишет, что чем более отдаленными являются сближаемые реальности, тем более эмоциональным и выразительным будет полученный образ. «Родовой признак сюрреализма – это досконально выписанные и легко узнаваемые предметы, поданные, однако, в соче-

таниях, которые ставят в тупик. Сюрреалистическая предметность близка предметности театра абсурда: бытовое здесь предстает в чудовищных комбинациях, порождая ощущение фантазмагории. Если воспользоваться терминологией структурализма, лексические единицы почти банальны, а синтаксис – их соединение – экстравагантен до крайности»<sup>97</sup>. По мнению Алькуи манифест Бретона позволяет сделать вывод о том, что единственным критерием, по которому он оценивает образ, является его красота. Бретон как-то сказал: «В дурном вкусе моей эпохи я стремлюсь пойти дальше, чем остальные»<sup>98</sup>. Как заметил Алькуи, «эстетические различия – простое следствие различной морали»<sup>99</sup>.

В сюрреалистической «сверхреальности» теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Натуралистически достоверные подробности сочетаются с невероятными фантазмагорическими видениями, эти сочетания пугающе противоестественны. «Объединение несопоставимых объектов или размещение предмета в совершенно несвойственной ему среде – характерная черта сюрреалистического искусства, например, человеческий глаз в камне Эрнста или магриттовский паровоз, появляющийся из камина»<sup>100</sup>. Правдивость деталей призвана убедить зрителя, что созданная художником картина достоверна. Но поэтика сюрреализма предполагает нарушение естественных связей между правдиво воссоздаваемыми предметами и их замену связью иллюзорной, при которой несмотря на внешнее сходство предметы утрачивают свои физические свойства. Сюрреализм погружает зрителя в другие миры, с одной стороны, напоминающие привычный мир обыденных вещей, но с другой – это пространство, организованное совершенно по другим законам, одновременно пугающее и магнетически притягивающее. Это параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которые иногда погружается

<sup>95</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 17.

<sup>96</sup> Surrealists on Art. Edited by Lucy R. Lippard. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1970. P. 38.

<sup>97</sup> Балашова Т. Многоликий авангард. // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 29.

<sup>98</sup> Alquie F. The Philosophy of Surrealism. The University of Michigan Press, 1965. P. 9.

<sup>99</sup> Ibid. P. 32.

<sup>100</sup> Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970. P. 33.

наше «Я», когда разум по той или иной причине ослабляет свой контроль над ним. Алогичность сюрреалистических образов вполне согласуется с их методологической установкой, постулирующей невозможность исключительно рационального постижения искусства. «Зритель не должен понимать разумом – он поддается очарованию, которое способно вызывать в нем не только «позитивный восторг», но загадочность тех или иных образов может спровоцировать ощущение потерянности от невозможности разумного постижения, и даже то состояние, которое Рембо называл «расстройством всех чувств»<sup>101</sup>.

Сюрреалисты выступали против существующей действительности, а современную цивилизацию они объявляли источником всех зол. Их идеология с самого начала носила активный и, можно даже сказать, агрессивный характер. Они не призывали к революции в традиционном смысле этого слова – нужно лишь отказаться от разума, логики, от привычного восприятия вещей, абсурдного разграничения прекрасного и уродливого, правдивого и ложного, отказаться от всех традиций и порвать с привычными нормами человеческих взаимоотношений. Основой своего искусства сюрреалисты провозглашали конфликт между разумом и темной стороной человеческой личности, которая незримо присутствует в подсознании и рано или поздно может вырваться наружу. Этим и объясняются многочисленные сцены жестокости, которыми изобилуют сюрреалистические картины. «Вполне возможно, что некую миссию предотвращения вселенской катастрофы и взяли на себя сюрреалисты. Рисуя чудовищные картины предчувствий будущего, предвещая апокалипсис, пугая страшными видениями, они вызвали или стремились вызвать обратную реакцию, возвращая человеку человеческое»<sup>102</sup>. В теории Фрейда также присутствует положение о кровожадной и жестокой природе человека, и сюрреалисты последовательно его воплощали в своем творчестве. Поэтика сюрреализма искала адекватные формы для выражения жестокой реальности XX в., поэтому многие художественные образы содержат в себе элемент насилия и жестокости. Склонность человека к на-

силию обычно нейтрализуется социальными нормами, но косвенным образом она все же проявляется, находя выход в вооруженных конфликтах, что наглядно показала Первая мировая война.

Сюрреалистический принцип «свободных ассоциаций» – художественное осуществление приемов фрейдистского психоанализа. Соединение несоединимого, сближение несопоставимого, интуитивизм, смутная ассоциативность – все эти принципы восходят к психоаналитической технике. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на случай, иллюзию, фантазию, сновидение. Стремление выявить логику алогичного становится ведущим принципом этого направления. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до степени парадокса.

В своей статье Дубин основное внимание уделяет такой ключевой для сюрреализма категории, как *чёрный юмор*. Бретон характеризовал черный юмор как механизм, позволяющий игнорировать наиболее болезненные факты действительности. «Черный юмор постоянно подчеркивает, с одной стороны, несовершенство и абсурд мироустройства, а с другой – собственные несовершенство и маргинальность по отношению к этому реальному миру»<sup>103</sup>. Он отмечает, что черный юмор имеет много общего как с романтической иронией, так и с новейшим постмодернизмом с его постоянной рефлексией и отстранением от только что достигнутого результата. «Ошеломленные ужасами войны, этой бесчеловечной и бессмысленной бойни, показавшей ничтожность человеческих жизней, тысячами брошенных на службу тщеславному интересам держав, и всю хрупкость возводимого веками здания европейской культуры, дадаисты полагали единственно возможной перспективой фактическое претворение того, что совершено войной де-юре: уничтожение самого принципа торжества человеческого разума и всех его достижений, создание своего рода идеальной *tabula rasa* в культуре – идейного вакуума, возведенного в энную степень»<sup>104</sup>. Одним из основных методологических принципов сюрреализма была попытка десубъективации творческого процесса. По этому поводу Дубин пишет: «как ни парадоксально,

<sup>101</sup> Гальцова Е. Аспекты освоения живописи символизма в эстетике Андре Бретона: Случай Гюстава Моро // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 387.

<sup>102</sup> Рожин А.И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М., 1992. С. 13.

<sup>103</sup> Дубин С. Сюрреализм в контексте авангарда: критерии чёрного юмора // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 57.

<sup>104</sup> Там же. С. 59.

нельзя не отметить здесь определенные параллели с античным подходом к творчеству, превращавшим автора в простой передатчик нисходившего свыше божественного вдохновения или транскриптора канонического сюжета»<sup>105</sup>. Можно также проследить общие черты в методологических установках модерна и постмодерна. «Коллажность модернизма и тотальная цитатность постмодерна продиктованы постоянно рефлектирующим характером самого творчества, вынесенного как бы за пределы личности конкретного автора или конкретной эпохи»<sup>106</sup>.

Так как сюрреалисты уделяли преимущественное внимание литературе, проблемам философии и психологии, стилистические изыскания отходили на второй план. К этому течению примыкали различные художники, которые так и не создали общего стиля. Также не существует и четкого определения сюрреализма, подобного декларациям кубистов или импрессионистов. Но некий общий знаменатель, под который можно подвести творчество даже таких разных художников как Магритт и Миро, все же существовал. Бретон, непосредственный основатель и идейный вдохновитель сюрреализма, может быть назван и первым историком движения. В своих статьях он «реабилитировал» ряд художников, творчество которых считал важным для складывания и последующего развития этого направления. Рубин, посвятивший свою монографию проблемам генезиса сюрреализма, оценивает деятельность Бретона явно с критических позиций. Он критикует его и за неточное определение круга художников, явившихся предшественниками сюрреализма, и за саму манеру изложения своих взглядов, которая отличалась чрезмерной, совершенно неуместной, по мнению Рубина, эмоциональностью. Хотя Рубин признает, что Бретон все же обладал художественным чутьем – он заметил Миро, Эрнста, Танги, Массона, Джакометти задолго до того, как к ним пришло официальное признание. Но его окончательный вывод довольно критичен: составленный Бретоном список предшественников сюрреализма оставляет желать лучшего.

Марсель Жан в своей «Истории сюрреалистической живописи» особенно выделяет прерафаэлитов, Моро, Бёклина, Редона, Руссо, де Кирико и кубистов, которые, по его мнению, предвосхити-

ли многие поиски сюрреалистов. Но и генеалогия, предложенная Жаном, тоже не безупречна – он дает лишь общую характеристику каждому художнику, не останавливаясь на том, что именно у них заимствовали сюрреалисты. В частности, влияние Моро прослеживается только в творчестве Эрнста, но и у него оно быстро сошло на нет. Источником вдохновения для Одилона Редона была живая природа, его «биоморфные изобретения» были усвоены небольшой группой сюрреалистов – его опыты с микро- и макрокосмом заинтересовали Эрнста и Танги. Редон давал своим работам поэтические названия, подчас не связанные с изображаемым; Магритт и Танги тоже любили давать своим картинам отвлеченные названия. Генри Руссо тоже можно причислить к тем, кто подготовил почву для появления сюрреализма. Руссо приписывают высказывание: «Это не я рисую мои картины, некто водит моей рукой». Эти слова вполне созвучны мысли Эрнста, что он не более чем зритель во время создания собственных картин. Автоматизм, неподконтрольность разуму были важнейшими категориями, которые не только сознательно культивировались, но даже считались необходимыми для создания подлинного произведения искусства. Есть свидетельства, что с работами Руссо был хорошо знаком де Кирико. Как пишет Рубин, влияние де Кирико было так велико, что его самого нередко ошибочно причисляли к сюрреалистам. Но его работы и по иконографии, и по стилистике все же заметно отличаются от картин последних. Иератическая застылость фигур и предметов, неестественный свет, необычная перспектива являются характерными чертами стиля де Кирико. Примечательно, что Аполинэр охарактеризовал Руссо как «Учелло нашего времени» (из всех старых мастеров только Учелло был упомянут Бретоном как предтеча сюрреализма). Подобно Учелло Руссо трактовал задний план как плоский фон и при этом выписывал его с такой же четкостью, как и предметы, находящиеся на переднем плане. Есть и такие исследователи, которые полагают, что сюрреализм является органичным продолжением фантазийного искусства, прочно укоренившегося еще со времен средневековья (Клод Рой, Марсель Брион). Однако они забывают о том, что в то время подобное искусство было культурной нормой, а его универсальный язык был понятен каждому. Современные художники создают фантазмагии совсем иного характера – это лишь им одним явившиеся образы, уникальные и персонифицированные, то есть в корне отличные от средневековых универсалий.

<sup>105</sup> Там же. С. 62.

<sup>106</sup> Там же. С. 62.

Желая приобрести дополнительный вес в мире искусства, сюрреалисты издавали иллюстрированные альбомы своих предшественников – художников, работавших в жанре фантастики, – Арчимбольдо, Босха, Дюрера, Блейка, Фюсли, Гойи. В своем манифесте Бретон упоминает ряд художников, которых он считает предшественниками сюрреализма: Учелло, Сёра, Гюстав Моро, Пикассо, Брак, Матисс, Дерен, Дюшан, Пикабия, Де Кирико, Клее, Ман Рэй, Макс Эрнст, Андре Массон. В своей работе Куликова пишет о несостоятельности попыток сюрреалистов обзавестись солидной художественной традицией, привлекая к своей генеалогии известных писателей и художников, обращавшихся к фантастической тематике. «Безусловно, Бретон причислил бы к лику сюрреалистов и Салтыкова-Щедрина, если бы ему довелось прочесть историю города Глухова»<sup>107</sup>. В отличие от неподконтрольного разуму сюрреалистического автоматизма гиперболизированные метафоры Свифта и Гойи жестко логичны, их образы раскрывают острые проблемы социальной действительности, а содержание легко поддается расшифровке. Среди символистов Бретон обращает особое внимание на творчество Шарля Филиже, Шарля Анграна и Одилона Редона. «...у мастеров авангарда возникла потребность в символизации не только цельного образа, но и отдельных элементов формы, интерес к которым возрастал в ходе аналитического расщепления творческого процесса на профессиональные задачи-проблемы...»<sup>108</sup>.

«Произведение искусства не дает ответа – оно задает вопросы. В этом смысле Моро оказывается непосредственным предшественником сюрреализма, и в особенности, Джоржио де Кирико, которого Бретон считал одним из создателей сюрреалистической мифологии»<sup>109</sup>. Живопись Моро произвела сильное впечатление на Бретона. «...Моро обозначает для Бретона не только возрождение магического начала в конце эпохи торжества картезианского разума, но его пример становится воплощением задач искусства вообще, которое не должно довольствоваться

копированием объективной реальности»<sup>110</sup>, – пишет Е.Д. Гальцова.

Пикассо и Брак, как и ранний Де Кирико были скорее разрушителями, чем создателями. Бретон отмечал, что искусство сюрреалистов значительно отличается и от абстракции, и от так называемого чистого искусства, склонного к дематериализации объекта. Картина «Три танцора»(1925) явилась поворотным моментом в творчестве Пикассо, когда под влиянием сюрреалистов он стал изображать пограничные состояния психики. Еще в творчестве Де Кирико и Пикассо проявилась тяга к обезличиванию произведений – некоторые работы хоть и называются портретами, но не имеют с ними ничего общего. Эта деноминация человека как действующего субъекта впоследствии в полной мере проявилась в поп-арте и других течениях, ориентированных на социальные группы. Массовое тиражирование предметов обихода (как и произведений искусства) привело к тому, что человек уже перестал восприниматься как неповторимый и уникальный, он хоть и продолжал считать себя венцом природы, но уже осознал тот факт, что миром подчас правят абстрактные категории, такие как деньги, власть, идеология. «Искажение форм и перспективы, абсурдность неожиданных ассоциаций могут быть использованы как средство выражения ментальных галлюцинаций, придуманных образов, симуляции безумия и, что более важно – для мистического взгляда на жизнь, отделенного от религиозного символизма»<sup>111</sup>.

По формальным особенностям изобразительного языка сюрреалистов можно разделить на два направления. Такие художники, как Хоан Миро, Ив Танги, Андре Массон тяготели к абстракции. Другая группа сюрреалистов – Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Рене Магритт, Поль Дельво – изображали реальные формы и предметы, но в деформированном виде и невероятных сочетаниях. «Именно стиль продолжает быть камнем преткновения для любого исследователя сюрреализма»<sup>112</sup>, – писала Розалинд Краусс в статье «Фотографическая обусловленность сюрреализма». Уильям Рубин также отмечал формальную разнородность этого движения, которое включает в себя и «оплавлен-

<sup>107</sup> Куликова И.С. Сюрреализм в искусстве. М., 1970. С. 58.

<sup>108</sup> Адашкина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 10.

<sup>109</sup> Гальцова Е.Д. Аспекты освоения живописи символизма в эстетике Андре Бретона: случай Гюстава Моро // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 387.

<sup>110</sup> Там же. С. 386.

<sup>111</sup> Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959. P. 156.

<sup>112</sup> Краусс Р. Фотографическая обусловленность сюрреализма // Поэзия и критика. Вып. 1. СПб., 1994. ([http://www.vavilon.ru/metatext/p\\_a\\_c/krauss.html](http://www.vavilon.ru/metatext/p_a_c/krauss.html)).

ную» форму Миро, и сухой реализм Магритта или Дали; в связи с этим он указывал на два полюса, к которым были направлены усилия сюрреалистов: автоматизм абстракции и академический иллюзионизм. «И хотя оба живописных типа слишком уж различны, Рубин считал, что их можно объединить вокруг концепции иррационального представления метафорического образа»<sup>113</sup>. Это кардинальное противоречие подметил еще Бретон, но он так и не смог его разрешить. «В поисках определения сюрреализма он выстраивал цепочки противоречащих друг другу сопоставлений, как, например, между линейностью Магритта и колоризмом Миро, которые поражают своей полной неразрешимостью»<sup>114</sup>.

Живописцы-сюрреалисты использовали всевозможные приемы, разработанные до них как классическим, так и авангардистским искусством: от фотографического копирования реальности до создания фантастических абстракций, изобретали множество игровых автоматических техник. К наиболее известным живописным экспериментам сюрреалистов относятся коллаж, фроттаж (М. Эрнст), фюмаж (В. Паален), дриппинг (Д. Поллок), спонтанная декалькомания (О. Домингес), граттаж (Э. Франчес), алхимаж, фруассаж (Л. Новак) и т.д. Но наиболее характерным для эстетической концепции сюрреализма был параноидально-критический метод С. Дали, который, в отличие от пассивного автоматического письма, предполагал активное познание иррационального, основанное на критической и систематической объективизации бредовых ассоциаций и их интерпретаций. Дали писал, что его творческий метод сводится к непосредственному изложению иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем критически осмысленного. Подобное осмысление он уподоблял процессу проявления пленки в фотографии. Дали интересовался соотношением одушевленного и неодушевленного, по его мнению, взаимодействие этих двух миров сумел передать еще Вермеер – в некоторых работах Дали просматриваются аллюзии к его творчеству. Дали довел до логического завершения натуралистически-иллюзионистическую вариацию сюрреализма, сущность которой заключается в предельно реалистичном изображении фантастических миров, населенных причудливыми существами. Таковы основные черты эстетики сюрреализма.

<sup>113</sup> Там же.

<sup>114</sup> Там же.

## Заключение

По итогам проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

- несмотря на свою оригинальность, методология сюрреализма являлась творческим переосмыслением предшествовавших художественных концепций и во многом опиралась на их открытия;
- теоретические воззрения сюрреалистов были основаны на мало совместимых друг с другом литературно-философских источниках, что обусловило разнонаправленность и парадоксальность, изначально присущие сюрреализму;
- как художественное направление сюрреализм обладал хорошо разработанной теоретической базой, его доктрина содержала конкретные приемы, рекомендованные к использованию, но принципиальное отсутствие жестких рамок предоставляло художникам значительную свободу творчества, чем объясняется многообразие живописных приемов, существовавших в пределах одного художественного течения.

Важно подчеркнуть, что после сюрреализма так и не сложилось столь же многогранной художественной системы. Новые направления заимствовали лишь отдельные постулаты сюрреализма, цельного мирозерцания не возникло. Одной из главных характеристик поп-культуры является тотальное усвоение современной городской культуры в любых модификациях, причем в самой не критической форме, что подразумевает одобрение существующего общественного строя. Сюрреалисты всегда ставили себя выше общества, а сложившиеся социальные нормы считали уродливым порождением современной цивилизации. Главная задача, которую ставили перед собой сюрреалисты, – «изменить жизнь и преобразовать мир» – всегда выходила за рамки «чистого» искусства. Поп-арт культивировал образы, почерпнутые из повседневной жизни, которые прежде были исключены из сферы искусства. Следует признать, что сюрреалисты в какой-то степени все же подготовили почву для появления поп-арта. Ведь именно они изобрели так называемые «readymades» – включение готовых фабричных изделий в произведение искусства посредством сообщения им новой трактовки. Эта тенденция получила дальнейшее развитие в поп-арте, провозгласившем своей целью стирание границы между искусством и повседневностью. Не следует забывать, что сюрреалисты заимствовали некоторые теоретические

постулаты дадаизма, следовательно, восприняли и часть его эстетики. Дадаизм был безусловно радикальным движением, ядро его идеологии составлял анархический пафос отрицания всей системы мироустройства. Таким образом, нигилистический по своей сути дадаизм является полной противоположностью поп-арту, концепция которого предполагает принятие всех ценностей буржуазного общества. Другими словами, если проанализировать генезис сюрреализма, а затем и поп-арта, становится понятно, насколько мало общего между двумя этими течениями и насколько неправомерны попытки увязать их друг с другом, исходя только лишь из поверхностного внешнего сходства.

Как было сказано во введении, изучение сюрреализма важно не только для понимания культурной жизни первой половины XX в. Эта тема по-прежнему остается актуальной ввиду непреходящей значимости сюрреализма для большинства художественных направлений, пришедших ему на смену. Его концепция уже содержала в себе основные тезисы, получившие дальнейшее развитие в идеологии постмодернизма. Сюрреализм аккумулировал множество различных традиций, от классического романтизма до радикального абстракционизма, в результате чего он стал неисчерпаемым источником для большинства современных течений.

### Список литературы:

1. Адашкина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 10-22.
2. Азизян И.А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 23-33.
3. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.
4. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 33-46.
5. Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 22-33.
6. Бусев М. Коллаж: от кубизма к сюрреализму // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 98-105.
7. Гальцова Е.Д. Аспекты освоения живописи символизма в эстетике Андре Бретона: случай Гюстава Моро // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 380-391.
8. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М., 2002.
9. Дубин С. Сюрреализм в контексте авангарда: критерии черного юмора // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 54-64.
10. Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987. С. 185-214.
11. Краусс Р. Фотографическая обусловленность сюрреализма // Поэзия и критика. Вып. 1. СПб., 1994. ([http://www.vavilon.ru/metatext/p\\_and\\_c/krauss.html](http://www.vavilon.ru/metatext/p_and_c/krauss.html)).
12. Куликова И.С. Сюрреализм в искусстве. М., 1970.
13. Кшицова Д. Стиль модерн – феномен интеграции и дезинтеграции символизма и авангарда // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 51-66.
14. На грани тысячелетий. Судьба традиций в искусстве XX в. М., 1994.
15. Паке М. Рене Магритт. 1898-1967. Мысль, изображенная на полотне. М., 2002.
16. Рене Магритт: альбом / Авт.-сост. Л.А. Дьяков. М., 1998.
17. Рожин А.И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М., 1992.
18. Смолин А.А. Сюрреализм как квинтэссенция реального и сверхреального: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Барнаул, 2005.
19. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.
20. Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
21. Хофман В. Основы современного искусства. СПб., 2004.
22. Шень-Жандрон Ж. Понятие поэтического субъекта в творчестве сюрреалистов и авангардистов. Проблемы методологии // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 9-22.
23. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002.
24. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: альбом. М., 2000.
25. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. М., 2003.
26. Alquié F. The philosophy of Surrealism. The University of Michigan Press, 1965.
27. Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959.
28. Bohn W. The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous. State University of New York Press, 2002.
29. Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970.

30. Caws M.A. The Surrealist Look: an erotics of encounter. The MIT Press, 1997.
31. Fantastic Art, Dada, Surrealism. Edited by Alfred H. Barr, Jr; essays by Georges Hugnet. The Museum of Modern Art, New York, 1936.
32. Four modern masters: De Chirico, Ernst, Magritte and Miro. New York, Glenbow museum, 1981.
33. Fowlie W. Age of Surrealism. Bloomington, Indiana University Press, 1960.
34. Gablik S. Magritte. Thames and Hudson, London, 1976.
35. Gedo M.M. Looking at art from the inside out: The Psychoiconographic Approach to modern Art. Cambridge University Press, 1994.
36. Gimferrer P. Magritte. Barcelona, 1986.
37. Gordon D.E. Expressionism. Art and Idea. Yale University Press, New Haven and London, 1987.
38. Henning E.B. The Spirit of Surrealism. Catalog of an exhibition held at the Cleveland Museum of Art Oct. 3 – Nov. 25, 1979.
39. Magritte, edited by David Larkin, introduction by Eddie Wolfram. London, 1972.
40. Magritte. Sarah Whitfield. London, The South Bank Centre, 1992.
41. Matthews J.H. The imagery of surrealism. New York, Syracuse University Press, 1977.
42. Matthews J.H. Languages of Surrealism. University of Missouri Press, Columbia, 1986.
43. Read H. A Concise History of Modern Painting. New York, Washington, 1975.
44. Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964.
45. Rene Magritte, text by A.M. Hammacher, translated by James Brockway. Harry N. Abrams, inc. New York.
46. Richter H. Dada: art and anti-art. London, Thames and Hudson Ltd., 1978.
47. Rubin W.S. Dada and Surrealist Art. New York.
48. Sandrow N. Surrealism: theater, arts, ideas. New York, 1972.
49. Schneede U.M. Rene Magritte. Leben und Werk. Verlag M. DuMont Schauberg, Koln, 1973.
50. Spitz E.H. Museums of the Mind. Magritte's Labyrinth and Other Essays in the Arts. Yale University Press, New Haven and London, 1994.
51. Surrealists on Art. Edited by Lucy R. Lippard. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.
52. Twentieth century art theory: urbanism, politics, and mass culture. Edited by Richard Hertz, Norman M. Klein, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1990.
53. Verkauf W. (ed.) Dada, Monograph of a Movement. New York: Wittenborn, 1957; 2nd edition Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Switzerland, 1961.
54. Waldberg P. Surrealism. Thames and Hudson, London, 1965, reprinted 1978.

**References (transliteration):**

1. Adaskina N.L. Simvolizm v tvorchestve khudozhnikov avangarda // Simvolizm v avangarde. M., 2003. S. 10-22.
2. Azizyan I.A. Simvolistskie istoki avangarda. Simvol v poetike avangarda // Simvolizm v avangarde. M., 2003. S. 23-33.
3. Antologiya frantsuzskogo syurrealizma. 20-e gody. M., 1994.
4. Bazilevskii A. Deformatsiya v estetike syurrealizma i ekspressionizma // Syurrealizm i avangard. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma, sostoyavshegosya v Institute mirovoi literatury. M., 1999. S. 33-46.
5. Balashova T. Mnogolikiy avangard // Syurrealizm i avangard. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma, sostoyavshegosya v Institute mirovoi literatury. M., 1999. S. 22-33.
6. Busev M. Kollazh: ot kubizma k syurrealizmu // Syurrealizm i avangard. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma, sostoyavshegosya v Institute mirovoi literatury. M., 1999. S. 98-105.
7. Gal'tsova E.D. Aspekty osvoeniya zhivopisi simvolizma v estetike Andre Bretona: sluchai Gyustava Moro // Simvolizm v avangarde. M., 2003. S. 380-391.
8. Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kel'ne: Teksty, illyustratsii, dokumenty / Otv. red. K. Shuman. M., 2002.
9. Dubin S. Syurrealizm v kontekste avangarda: kriterii chernogo yumora // Syurrealizm i avangard. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma, sostoyavshegosya v Institute mirovoi literatury. M., 1999. S. 54-64.
10. Kaptereva T. Dadaizm i syurrealizm // Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravlenii. M., 1987. S. 185-214.
11. Krauss R. Fotograficheskaya obuslovlennost' syurrealizma // Poeziya i kritika. Vyp. 1. SPb., 1994. ([http://www.vavilon.ru/metatext/p\\_and\\_c/krauss.html](http://www.vavilon.ru/metatext/p_and_c/krauss.html)).
12. Kulikova I.S. Syurrealizm v iskusstve. M., 1970.
13. Kshitsova D. Stil' modern – fenomen integratsii i dezintegratsii simvolizma i avangarda // Simvolizm v avangarde. M., 2003. S. 51-66.
14. Na grani tsysyacheletii. Sud'ba traditsii v iskusstve XX v. M., 1994.
15. Pake M. Rene Magritt. 1898-1967. Mysl', izobrazhennaya na polotne. M., 2002.
16. Rene Magritt: al'bom / Avt.-sost. L.A. D'yakov. M., 1998.
17. Rozhin A.I. Sal'vador Dali: mif i real'nost'. M., 1992.
18. Smolin A.A. Syurrealizm kak kvintessentsiya real'nogo i sverkhreal'nogo: Avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. Barnaul, 2005.
19. Turchin V.S. Po labirintam avangarda. M., 1993.
20. Fuko M. Eto ne trubka. M., 1999.

21. Khofman V. Osnovy sovremennogo iskusstva. SPb., 2004.
22. Shen'e-Zhandron Zh. Ponyatie poeticheskogo sub''ekta v tvorchestve syurrealistov i avangardistov. Problemy metodologii // Syurrealizm i avangard. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma, sostoyavshegosya v Institute mirovoi literatury. M., 1999. S. 9-22.
23. Shen'e-Zhandron Zh. Syurrealizm. M., 2002.
24. Yakimovich A.K. Realizmy dvadtsatogo veka: al'bom. M., 2000.
25. Yakimovich A.K. Dvadtsatyi vek. Iskusstvo. Kul'tura. Kartina mira: ot impressionizma do klassicheskogo avangarda. M., 2003.
26. Alquie F. The philosophy of Surrealism. The University of Michigan Press, 1965.
27. Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. The noonday press, New York, 1959.
28. Bohn W. The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous. State University of New York Press, 2002.
29. Cardinal R., Short R.S. Surrealism. Permanent Revelation. London, 1970.
30. Caws M.A. The Surrealist Look: an erotics of encounter. The MIT Press, 1997.
31. Fantastic Art, Dada, Surrealism. Edited by Alfred H. Barr, Jr; essays by Georges Hugnet. The Museum of Modern Art, New York, 1936.
32. Four modern masters: De Chirico, Ernst, Magritte and Miro. New York, Glenbow museum, 1981.
33. Fowlie W. Age of Surrealism. Bloomington, Indiana University Press, 1960.
34. Gablik S. Magritte. Thames and Hudson, London, 1976.
35. Gedo M.M. Looking at art from the inside out: The Psychoiconographic Approach to modern Art. Cambridge University Press, 1994.
36. Gimferrer P. Magritte. Barcelona, 1986.
37. Gordon D.E. Expressionism. Art and Idea. Yale University Press, New Haven and London, 1987.
38. Henning E.B. The Spirit of Surrealism. Catalog of an exhibition held at the Cleveland Museum of Art Oct. 3 - Nov. 25, 1979.
39. Magritte, edited by David Larkin, introduction by Eddie Wolfram. London, 1972.
40. Magritte. Sarah Whitfield. London, The South Bank Centre, 1992.
41. Matthews J.H. The imagery of surrealism. New York, Syracuse University Press, 1977.
42. Matthews J.H. Languages of Surrealism. University of Missouri Press, Columbia, 1986.
43. Read H. A Concise History of Modern Painting. New York, Washington, 1975.
44. Read H. The Philosophy of Modern Art. London, Faber and Faber, 1964.
45. Rene Magritte, text by A.M. Hammacher, translated by James Brockway. Harry N. Abrams, inc. New York.
46. Richter H. Dada: art and anti-art. London, Thames and Hudson Ltd., 1978.
47. Rubin W.S. Dada and Surrealist Art. New York.
48. Sandrow N. Surrealism: theater, arts, ideas. New York, 1972.
49. Schneede U.M. Rene Magritte. Leben und Werk. Verlag M. DuMont Schauberg, Koln, 1973.
50. Spitz E.H. Museums of the Mind. Magritte's Labyrinth and Other Essays in the Arts. Yale University Press, New Haven and London, 1994.
51. Surrealists on Art. Edited by Lucy R. Lippard. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.
52. Twentieth century art theory: urbanism, politics, and mass culture. Edited by Richard Hertz, Norman M. Klein, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1990.
53. Verkauf W. (ed.) Dada, Monograph of a Movement. New York: Wittenborn, 1957; 2nd edition Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Switzerland, 1961.
54. Waldberg P. Surrealism. Thames and Hudson, London, 1965, reprinted 1978.