# Сальвадор Дали и сюрреализм

Курсовую рабоут выполнила Татьяна Борознина (КГУ)

**1. У истоков сюрреализма. Искусство дада.**

Выразителями иррациональности бытия и последователями нетрадиционных средств выражения своего отношения к миру были многие великие художники: голландец Иеронимус Босх, английский живописец и поэт-романтик Уильям Блейк, «принц грез» - француз Одилон Редон и даже немецкий пейзажист Каспар Давид Фридрих. Но наибольшее развитие иррациональный взгляд на мир получил в творчестве сюрреалистов.

В промежутке между 1910 и 1920 годами - в исторически насыщенное, переломное и трагическое время - в искусстве происходят события, предсказавшие пути развития сюрреализма. Нужно упомянуть такое имя, как Джордже де Кирико - автор странных протосюрреалистических фантазий.

И все же более непосредственно и сильно определил дальнейшее так называемый дадаизм, не случайно фигурировавший рядом с сюрреализмом в названии итоговой нью-йоркской выставки 1936 года. Дадаизм, или искусство дада, - это дерзкое, эпатирующее "антитворчество", возникшее в обстановке ужаса и разочарования художников перед лицом катастрофы - мировой войны, европейских революций и, как казалось, самих принципов европейской цивилизации. Кружки, группы, выставки, журналы, общественные акции дадаистов смущают покой мирной Швейцарии уже в 1916 году, а с 1918 года эта волна прокатывается по Австрии, Франции и Германии.

Сюрреалисты многим обязаны этому богемному анархизму, выбравшему себе названием не то словечко из детского лексикона, не то бредовое бормотание больного, не то шаманское заклинание дикаря: "дада".

Дадаизм в принципе отвергал всякую позитивную эстетическую программу и предлагал "антиэстетику". К нему пришли художники разных направлений - экспрессионисты, кубисты, абстракционисты и прочие. "Программа" и "эстетика" дадаизма заключалась в разрушении всяких эстетических систем и всякого стиля посредством того, что сами дадаисты восхищенно именовали "безумием". Для них "разумное, доброе, вечное" обанкротилось, мир оказался безумным, подлым и эфемерным, и они пытались сделать самые последовательные выводы из того жизненного опыта, который объединил француза Дюшана, испанца Пикабиа, немца Макса Эрнста, румына Тристана Тцара и некоторых других.

Среди прочего принципы дадаизма выразились в использовании готовых предметов фабричной выделки (позднее появился и утвердился термин ready-made). Тем самым воинствующая антипластичность и "антихудожественность" их намерений получала радикальное воплощение. Но все же главным видом деятельности дадаистов стало абсурдизированное зрелище - то, что впоследствии возродилось под именами "хепенинга" и "перформанса".

После нескольких скандальных акций такого рода происходит итоговая экспозиция дадаистов в Париже в мае 1921 года, буквально в преддверии рождения группы Бретона. Он сам и его друзья уже там. На выставке были представлены и живописные произведения, и графика, и коллажи, и готовые объекты в духе Дюшана, но суть дела вовсе не в том, какие именно вещи были выставлены и какими особенностями они отличались. О "произведениях искусства" можно было и даже следовало вообще забыть, поскольку, согласно замыслу устроителей, в подвальном помещении галереи "О сан парейль" не было освещения, так что разглядеть экспонаты было физически невозможно. Кроме того, специально посаженный за ширмами человек непрерывно осыпал присутствующих ругательствами, что, разумеется, никогда не может способствовать осмотру выставки. Никто ее и не смотрел, тем более что там было нечто другое, на что можно было полюбоваться. Спектакль был своеобразный. Андре Бретон якобы освещал выставку, время от времени зажигая спички. Луи Арагон мяукал. Другие тоже были заняты по мере своих сил и способностей. Рибмон-Дессень непрерывно восклицал: "Дождь капает на голову!" Филипп Супо и Тристан Тцара играли в догонялки, и так далее.

То был своего рода подпольный скандальный карнавал, словно предназначенный для таких людей, как Сальвадор Дали, который любил подобные шабаши и знал в них толк. Но его-то и не было: он еще занимался тем, что писал в Барселоне свои ранние реалистические картины, в которых еще нет почти ничего от будущего Дали.

Бунт дадаистов был недолговечным, и к середине 20-х годов он исчерпал себя. Другие идеи и течения вышли вперед. Но верным продолжателем дадаистской традиции скандалов и публичных выходок стал именно Дали.

**2. Сюрреализм. Идеи и воплощения.**

Первым сюрреалистическим произведением считают опубликованные в 1919 “Магнитные поля” А. Бретона и Ф. Супо, а сюрреалистическое движение как таковое начинает функционировать с 1924. Термины “сюрреализм”, “сюрреалистический” впервые появляются в 1917 в программе Ж. Кокто к “сюрреалистическому балету” “Парад” Э. Сати и почти одновременно в предисловии и подзаголовке “сюрреалистической драмы” Г. Аполлинера “Груди Тиресия, сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом” (1918), причем, как утверждал поэт и драматург П. Альбер-Биро, он сам подсказал это слово Аполлинеру. В 1924 поэт И. Голль пытался организовать авангардистскую школу вокруг выпущенного им единственного номера журнала “Сюрреализм”.

Зародившись в атмосфере разочарования, характерного для французского общества после Первой мировой войны, сюрреализм принимает форму всеобъемлющего протеста против культурных, социальных и политических ценностей. В сюрреалистской борьбе за “освобождение” эстетическое и этическое начала слиты воедино. Сюрреалистский канон формулируется в тройственном лозунге: “Любовь, красота, бунт”. “Переделать мир”, как говорил Маркс, “изменить жизнь”, как говорил Рембо: для нас эти два приказа сливаются в один”, — провозглашал Бретон (1935).

С точки зрения философии для сюрреализма характерен антирационализм и субъективизм, в своей теории он опирается на труды Беркли, Канта, Ницше, Бергсона и др., и особенно на Гегеля, воспринятого в 20-е гг. через призму толкования Кроче. Сюрреалисты проявляли также большой интерес к алхимии и оккультным наукам. Решающее влияние на сюрреализм оказал психоанализ Фрейда, который парадоксальным образом соединяется с творчеством де Сада, рассматриваемого сюрреалистами как предтеча фрейдизма. Используя концепты, темы и примеры из фрейдовского психоанализа, сюрреалисты создают свой поэтико-терапевтический или анти-терапевтический метод, своего рода “альтернативный психоанализ”. В “Манифесте Сюрреализма” Бретон дает каноническое определение сюрреализма: “Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни”.

Главным средством выражения сюрреализма Бретон провозглашает “автоматическое письмо”, термин, восходящий к понятию “автоматизм” в психиатрии (П. Жанэ, Г. де Клерамбо, Р. де Фюрсак), в парапсихологии и спиритизме (Т. Флурнуа, Ф. Мейер, У. Джеймс) и аналогичный методу “свободных ассоциации” Юнга и Фрейда. Первое поэтическое произведение автоматического письма, “Магнитные поля”, согласно свидетельству Бретона и Супо, было результатом непосредственного записывания ассоциации, “мыслей” со скоростью, с которой они приходили им в голову.

«Магнитные поля»:

Свисают бесцветные газы

Щепетильностей три тысячи триста

Источников снега

Улыбки разрешаются

Не обещайте как матросы

Львы полюсов

Море море песок натурально

Бедных родителей серый попугай

Океана курорты

7 часов вечера

Ночь страны гнева

Финансы морская соль

Осталась прекрасного лета ладонь

Сигареты умирающих.

Теория автоматического письма Бретона постулирует ритмическую эквивалентность мысли и слова, устного или письменного, а значит, “вне слов мысли не существует”, т.е. речь идет об “абсолютном номинализме” (Арагон). Автоматическое “мысле-говорение”, “мысле-письмо” Бретона — это не овеществление или деградация мысли-субстанции при ее вербализации, но “разговаривание-мысли”, или “оформленная-мысль”, что, с одной стороны, позволяет избежать условной банальности обычного литературного дискурса, а с др., придает декларируемой Бретоном спонтанности и произвольности организованный характер. Теория автоматического письма декларирует особый статус поэта, который сводится к статусу нейтрально-постороннего “регистрирующего аппарата”. Реализуя идею Рембо “Я — это другое”, субъект автоматического письма оказывается частью мира, который через него проходит, он “растворяется” в объекте: он един и рассеян, пассивен и активен одновременно. “Язык исчезает как инструмент, но это потому, что он становится субъектом” (М. Бланшо).

Эстетика сюрреализма идет от Лотреамона: “прекрасный..., как случайная встреча швейной машины и зонта на анатомическом столе”, т.е. красота заключается в самом принципе коллажа, позволяющего сопоставлять рядом логически несвязуемые между собой образы. “Красота будет конвульсивной, или ей не быть” — ключевая формулировка эстетики сюрреализма, данная Бретоном в конце его романа “Надя” (1928) и продолженная в виде антитез в романе “Безумная любовь” (1937): “Конвульсивная красота будет эротической - сокрытой, взрывающейся - неподвижной, магической - случайной, или ей не быть”. Конвульсивная красота, сформулированная как оксюморон, умонепостижима, ее осмысление эквивалентно вовлеченности в ее ритм, в чем Бретон следует за Гегелем, у которого абсолютное знание и опыт становятся синонимами. Приписывая красоте то, что Фрейд говорил о либидозной энергии, Бретон выводит эстетику за пределы художественного творчества в сферу незнакового телесного. Эстетическое воздействие сюрреалистической красоты может быть однородно эротическому наслаждению или, наоборот, повергать в неосознаваемое и чисто физическое беспокойство и замешательство. С. Дали пародийно продолжает идею телесности красоты в полемической фразе: “Красота будет съедобной, или ей не быть”, и говорит также об “устрашающей красоте” (1933). Красота, которая “будет” “или ей не быть”, — это красота, которая еще не имеет места, она не реальна, но возможна, и только в единственном своем “конвульсивном” качестве, оказывающемся аналогичным некоему фантому, неотступно ее сопровождающему.

Для сюрреализма характерны примитивистские тенденции. Увидеть мир незамутненным, чистым разумом, глазами ребенка, душевнобольного, дикаря — идеал сюрреалистического наблюдения: “Глаз существует в первозданно-диком виде” (Бретон). Сюрреалисты проявляли большой интерес к примитивному искусству: многие из них коллекционировали “первобытные объекты”, созданные коренными жителями Америки, Индонезии, Океании (не утратив окончательно интереса и к столь любимому кубистами негритянскому искусству), в чем они немало способствовали развитию научной антропологии 30-50-х гг. (особенно М. Лейрис и Б, Пере). Само искусство рассматривается как мифологическое, особый статус субъекта естественно влечет за собой идею коллективного творчества, формулировка которого заимствуется у Лотреамона: “Поэзия делается всеми. Не одним человеком”. Процесс “автоматического” творчества, особенно в технике коллажа, близок “интеллектуальному бриколажу” Леви-Стросса, который и не скрывает сюрреалистического происхождения своего термина. Наряду с широким использованием и пародированием мифов уже существующих (кельтских, индейских и пр.) и в т.ч. литературных и художественных (библейские мифы, Вильгельм Телль, Эдип и пр.), для сюрреализма характерно стремление к созданию собственных мифов, особо обостряющееся в 30-е гг., когда создание “нового мифа” (разумеется, в социальном смысле) расценивается Бретоном как средство борьбы с мифом фашистским.

Один из способов создания сюрреалистами “новой мифологии” — мифологизация мотивов и отдельных образов, заимствованных из современности, научных или художественных произведений “предшественников” и “предтеч”: манекены, яичница, костыли, выдвижные ящики, шляпа-цилиндр, артишок, курительная трубка и пр.; Ницше, Муссолини, Рембо, Фрейд, Троцкий и др.; мотивы или отдельные образы из де Сада, Лотреамона, Рембо, Жарри, Аполлинера, а также Фрейда, Лакана и др. Другой способ мифотворчества — развертывание и реализация метафоры, т.е. имитация мифа вне мифологического сознания.

Юмор, ирония, смеховое начало характерны не только для практики, но и для теории сюрреализма, квинтэссенция которой заключена в концепции “черного юмора” Бретона, позаимствовавшего термин у Ж.-К. Гюисманса. “Черный юмор” позволяет отомстить враждебности мира, делая вид, что встает на его сторону, или перенося свою тоску на безличные механизмы, чтобы парадоксальным образом наслаждаться юмором в самом сердце драмы. Анархически отрицая всякую ценность (вслед за Жарри, призывавшим “разрушать даже руины”), “черный юмор” находится за пределами бахтинского карнавального осмеяния, в котором противопоставлены профанное и сакральное, он приближается к понятию абсурда.

В основе сюрреалистического творчества и деятельности лежит игровое начало. Игра, “отвлеченная от любого материального интереса и полезности”, пробивающая брешь в банальности, игра, противопоставленная труду (в марксистском смысле этого слова, как отчуждающей деятельности), оказывается для сюрреалистов, вслед за Ницше и Малларме, выражением жизненной позиции и ценностей, абсолютной свободы и средством постижения сущности бытия.

Изобретатель различных игр, Бретон создает свою теорию игры только в 50-е гг. под влиянием переведенной в 1951 книги Хейзинги “Homo Ludens”: для Бретона игра привлекательна не сама по себе, но как единств, способ, продуцирующий магическое начало, в котором одновременно проявляется случайность, произвольность. Будучи источником удовольствия и способом исследования мира, игра выявляет “объективную случайность”, одно из ключевых понятий сюрреализма, заимствованное, по утверждению Бретона, у Энгельса. Ж. Батай выбирает иной — разрушительный и завораживающий — вид игр, целиком пребывающий в сфере сакрального: его интересуют “запрещенные игры”, “жестокие игры” (игры со смертью, с эросом), порывающие со смыслом, знанием и приводящие в состояние опьянения, экстаза.

Одним из излюбленных приемов сюрреалистов была демонстрация многовалентности знака, смысл которого может быть даже тождествен его противоположности, как, напр., в произведении М. Дюшана “Женообразный фиговый листок” (1950). Вместе с тем знаковость сюрреалистического образа нередко сополагается с его незнаковой, телесной природой: “Слова занимаются любовью” (Бретон). Абсолютный бунт против знаковой системы и знаковости окружающей культуры выражается в жестокости и насилии над знаком, которые переносятся из тематики сюрреалистических произведений и деяний. Это насилие может выражаться в садистском “извращении” знака, как, напр., это делал М. Дюшан, предлагавший использовать картину Рембрандта в качестве гладильной доски.

В сфере сюрреалистической словесности наибольшего расцвета достигла поэзия (П. Элюар, Л. Арагон, Ж. Превер, А. Арто, Р. Шар, Р. Деснос, Ф. Супо, Г. Лука, О. Пас, В. Незвал, М. Ристич, Т. Деми, Ф.Гарсиа Лорка и др.). Роман (Ф. Супо, Л. Арагон, Ж. Грак и др.), который первоначально был отвергнут Бретоном как “лживый” жанр, в измененном виде был канонизирован в его же романе “Надя”, как “книга, открытая настежь” для “истинной” реальности. Сюрреалисты вводят также новые жанры экспериментального характера: “записи сновидений”, “автоматические тексты”, которые близки стихотворениям в прозе. Особое место занимает пародирование различных устойчивых жанров “коллективного знания” — пословиц (Б. Пере, П. Элюар), глоссариев (М. Лейрис, Р. Деснос). Вполне рациональной самоканонизации служат многочисленные манифесты, коллективные листовки, словари (А. Бретон, П. Элюар, Ж. Пьер) и антологии, созданные сюрреалистами.

В 1913 М. Дюшан, представивший на художественной выставке велосипедное колесо в качестве произведения искусства, положил начало жанру ready-made (1915), активно практикуемому в сюрреализме. “Готовый объект”, а вслед за ним т.н. “сюрреалистический объект”, который может быть и “готовым”, и “составленным из готовых частей”, получают в сюрреализме множество толкований, они рассматриваются как магическая по природе своей “находка”, как иррациональный “объект, увиденный во сне” (Бретон), “основанный на фантазмах и представлениях, которые могут быть провоцированы реализацией бессознательных актов” (Дали).

Наибольшего расцвета, наряду с поэзией, сюрреализм достигает в живописи (П. Клее, В. Лам, Л. Кэррингтон, Ж. Миро, Г. Белмер, К. Труй, Д. Таннинг, М.В. Сванберг, Ж. Зима, Р. Пенроуз, Ф. Кало, Р. Варо, Р. Тамайо, А. Горки, Л. Фини, П. Дельво и др.). Отрицая идею подражания, Бретон в 1924 создает теорию сюрреалистической живописи, в которой центральное место занимает понятие “чисто внутренней модели” (“Сюрреализм и живопись”, 1924, 1928, 1945, 1965) — аналог автоматического письма в пластических искусствах. Живописцы-сюрреалисты использовали всевозможные приемы, разработанные до них как классическим, так и авангардистским искусством: от подробного копирования реальности, доходящего до фотографической точности, до изображения фантастических реалий и абстракций, изобретали множество игровых “автоматических” техник в живописи: коллаж, фроттаж (М. Эрнст), фюмаж (В. Паален), дриппинг (Д. Поллок), спонтанная декалькомания (О. Домингес), граттаж (Э. Франчес), алхимаж (Л. Новак), фруассаж (Л. Новак) и пр. Самый известный сюрреалистический прием — т.н. “паранойя-критический метод” С. Дали, замышлявший его как “активную” противоположность “пассивному” автоматическому письму: “Спонтанный метод иррационального познания, основанный на критической и систематической объективизации бредовых ассоциаций и интерпретаций”.

Фотография оказывается сюрреалистическим искусством par excellence благодаря гибкости своих изобразительных возможностей, обогащенных изобретением новых приемов. Ман Рей изобретает в начале 20-х гг. метод фотографирования “без объектива”, раскладывая на фотобумаге самые обыкновенные предметы, которые после проявления обретали фантастический вид, несмотря на узнаваемость их контуров. Фотография воспринимается сюрреализмом как искусство, концентрирующее в себе присущую ему непосредственность. Бретон говорил, что “автоматическое письмо... это настоящая фотография мысли”, Дали называл процесс воплощения паранойя-критического метода “фотографией вручную”. Фотография может становиться у сюрреалистов частью коллажа — живописного, скульптурного или текстового (напр., использование фотографий Ж.А. Буаффара в романах А. Бретона).

Для развития кинематографа 20 в. исключительно продуктивна традиция сюрреалистического кино, что выразилось в творчестве Ж. Кокто, А. Мишо, Ж. Ренуара, Л. Малля, Р. Поланского, И. Бергмана, А. Хичкока, Э. Дювивье, Ж. Годара и др.

Несмотря на декларируемое Бретоном неприятие театра, многие сюрреалисты писали и ставили драмы (Бретон, Супо, Пере, Арагон, Ж. Унье, Ж. Неве, Р. Деснос, А. Арто, Р. Витрак, Ж. Грак, Д. Мансур, Ж. Шеаде, Р. Ивчик, Р. Бенайун, Л. Кэррингтон и др.), предвосхищая во многом “театр абсурда” 50-х гг. Сюрреалисты не создали своего театра, однако сюрреалисты-диссиденты Р. Витрак и А. Арто предприняли в 1926-29 попытку организации собственного театра, который назывался “Театр Альфред-Жарри”). Эта реализованная, пусть и ненадолго, попытка существенно повлияла на Арто, создавшего в 30-е гг. теорию “театра жестокости”, изложенную в сборнике “Театр и его двойник” (1938), в котором Арто открыл новые горизонты для театра 20 в.: для жанра хэппенинга вообще и, в частности, Д. Бэка с его “Living Theatre”, для театра Е. Гротовского, Э. Барба, П. Брука, А. Мнушкиной и пр.

Проявив исключительную плодовитость в различных искусствах и став и для искусства, и для массовой культуры 20 в. (особенно в сфере рекламы) богатейшей традицией, сюрреализм оказал также значительное влияние на развитие гуманитарной мысли (Ж. Батай, А. Арто), на структуралистский психоанализ (Ж. Лакан), различные направления, связанные с психоанализом (Г. Розолато), антипсихоанализ (Ж. Делёз и Ф. Гаттари), структурализм и постструктурализм, феноменологию воображения (Г. Башляр и Ж. Дюран), философское творчество (Р. Кайуа, Ж. Полан и др.).

В России сюрреализма как такового не было. Отдельные черты сходства и типологические аналогии с ним можно обнаружить в творчестве В. Хлебникова, обериутов, имажинистов, П. Филонова, Д. Вертова, А. Родченко, фильмах А. Тарковского и пр.

**3. Художественная школа. Сюрреалисты.**

Художественная школа сюрреализма возникла в Париже в 1924 году. Ее основателем являлся Андре Бретон. В своем «Манифесте сюрреализма» Бретон назвал следующие основные приемы нового искусства: автоматизм, использование так называемых обманок и сновидческие образы. В нем же он определял сюрреализм как “чистый физический автоматизм, посредством которого мы стремимся выразить в слове или в живописи истинную функцию мысли. Эта мысль продиктована полным отсутствием всяческого контроля со стороны рассудка и находится за пределами всех эстетических и моральных норм”.

Вскоре сюрреалисты получают мировое признание и участвуют в международных выставках. Однако в конце двадцатых годов наступает кризис, связанный с увлечением Бретона коммунистическими идеями переустройства мира, а как говорил русский классик «где много политики, там мало культуры». Выйти из этого кризиса сюрреализм смог благодаря деятельности Рене Магритта и Сальвадора Дали. Последний очень рано отделился от кружка Бретона, ограничивавшего его творческую свободу, и считал себя истинным сюрреалистом. Впрочем, Дали отличало от других и то, что он никогда не стремился ниспровергать классиков и считал, что техника старых мастеров не может быть улучшена.

Давайте рассмотрим личности и творчество некоторых видных представителей сюрреализма.

Андре Массон (1896-1987) – французский художник, одним из первых включившийся в движение сюрреалистов. Он работал методом графического автоматизма: водил индийской тушью по бумаге. Случайно возникающие линии и пятна напоминали некие образы, который при следующем движении руки изменялись. Например, птица могла превратиться в женщину. Экспериментировал Массон и с другими техниками ( напр., создал во второй половине 1920-х годов целую серию картин, которые возникли в результате последовательного выплескивания, бросания на холст клея, песка и краски, с минимальной доработкой кистью. При этом, как он верил, определяет результат не сознание художника, а некое Мировое Бессознательное. Впрочем, сама последовательность приемов выплескивания и бросания (клея, песка, краски) была строго определенной и вполне рациональной: сначала следовало получить на холсте случайные пятна клея, а потом уже пускать в ход песок, чтобы он прилипал к клейким местам.)

Некоторое время он иллюстрировал сюрреалистический журнал «Обезглавленный», но в дальнейшем потерял интерес к сюрреализму и стал театральным художником.

Ив Танги (1900-1955) – другой крупный представитель абстрактного сюрреализма работал в совершенно ином стиле: он тщательно вырисовывал объемные биоморфные фигуры на своих картинах. Первоначально работая моряком, Танги решил стать художником после того, как посетил выставку Джорджо Де Кирико. Чувство необъятности пространства, которое он населил странными существами, возникло у Танги именно в бытность моряком. В его картинах не найти классических образов Де Кирико, он совершенно самобытный художник не похожий ни на кого из представителей абстрактного искусства. Одни из его лучших картин – «Лента излишеств» и «Мама, папа ранен!» - наполнены тревогой. Критики назвали эти пустынные ландшафты «жестоким и дотошным описанием первых дней после катастрофы». Позже в этих картинах стали угадывать предчувствие пейзажей после атомного взрыва.

Хотя Танги стремился избегать ассоциаций, ему это не всегда удавалось: на его картине «Расточители» (1940 г.) монументальные фигуры похожи на человеческие мышцы и геологические образования. На картине «Шуты»(1954г.) изображена некая процессия аморфных фигур. На монохромном полотне выделяется красный прямоугольник, который вызывает ощущение движения.

Макс Эрнст (1891-1976) изучал философию в Боннском университете, где подружился с Арпом, внушившим ему идею о необходимости создания новой концепции искусства. Впоследствии Эрнст становится дадаистом и издает журнал «Личинка стыда», в котором пропагандировались идеи этого движения. В 1922 году Эрнст переезжает в Париж и через пару лет становится видным сюрреалистом. Эрнст изобрел технику фроттажа: однажды он положил бумагу на пол и натер ее графитом. Рельеф растрескавшегося паркета создал на листе выразительную фактуру. Впоследствии фроттажи делали, используя любую негладкую поверхность.

Он стал подкладывать под бумагу или холст какие-нибудь неровные поверхности или предметы (кору деревьев, гравий и т. д. ). Затем, хорошенько нажимая на поверхность, натирал ее сухими или полусухими красками. Получались фантастические конфигурации, напоминавшие то заросли фантастического леса, то таинственные города. В 30-е годы, в тревожное время для немецких художников, Эрнст создает в этой технике фантасмагорические пейзажи (его любимым художником был Каспар Давид Фридрих). Кроме того он экспериментирует и с граттажем, то есть счищает краску с поверхности холста, задавая тем самым новую тему. В этой технике написан «Пейзаж с озером и химерами» - картина, проникнутая мрачным предчувствием.

В годы, непосредственно предшествовавшие второй мировой войне, Эрнст пишет серию городских пейзажей с использованием техники гравировки. На первый взгляд эти произведения напоминают призрачные изображения городов, которые слово вырисовываются на горизонте, однако, присмотревшись, мы замечаем, что это не более чем мираж. Критики рассматривали эти работы как отражение ощущения мрачности и безысходности, охватившего европейцев. Рассудочное начало было при этом отодвигаемо в сторону. Впрочем, не до конца. Все-таки те случайные эффекты, которые получались у Массона и Эрнста, до известной степени направлялись разумной созидательной волей.

Рене Магритт (1898-1967) – один из самых загадочных художников. На картине «Шедевр, или Мистерия горизонта» (1955 г.) лунной ночью на городском пустыре стоят три человека в одинаковых черных котелках. Их фигуры четко вырисованы. Они повернулись в разные стороны, и не один не смотрит на зрителя. Над головой каждого светит ранний месяц. Этот загадочный господин в котелке часто встречается на картинах великого бельгийского художника.

В работе «Путь в Дамаск» (1966 г.) тоже изображен котелок. Но он находится не на голове человека, а висит в воздухе над костюмом клерка. Рядом стоит обнаженный мужчина, которому, вероятно и принадлежит одежда. Магритт представляет человека существом, у которого отсутствует мозг.

На картине «Память» (1948 г.) нарисован окровавленный гипсовый слепок женской головы. Но этот образ не вызывает отвращения, ибо картина носит отвлеченный характер и воспринимается как сон. Память играла в творчестве Магритта существенную роль, художник считал необходимым как можно более точно изображать предметы, которые его вдохновляли.

В «Красной модели» (1935 г.) на землю перед деревянной стеной поставлена пара ботинок-ног. Десять пальцев тщательно вырисованы. Но на месте лодыжек – шнуровка, а сами они полые. Картины Магритта – жесткие интеллектуальные игры, посредством которых художник пытался заставить зрителя заметить странности, скрытые в обыденном укладе жизни.

**4. Сальвадор Дали ( 1904-1989 )**

Многоликий гений, с присущей ему чисто каталонской изменчивостью (столь заметной также у Пикассо и Миро), Дали очень рано проявил себя как человек необычайно живого ума. В 1920-1925 он испытал искушение писать в духе академизма (он получил образование в мадридской Академии художеств), голландского и испанского реализма, футуризма, кубизма и кубизирующего реализма послевоенного времени (Девушка у окна, 1925. Мадрид, Испанский музей современного искусства). Его пристрастие к изображению подсознательного было инспирировано чтением Фрейда, и Дали серьезно занялся вначале метафизической живописью.

Его первая выставка прошла в ноябре 1925 в Барселоне (гал. Дальмау). В это время он пишет композиции, в которых неустанно изображает морские пейзажи, отпечатавшиеся в памяти с детства, - навязчивая идея, не покидавшая художника никогда (Женщина перед скалами, 1926, Милан, частное собрание). Приезжая в Париж в 1927, а затем в 1928, он знакомится с Пикассо и Бретоном и с готовностью присоединяется к группе сюрреалистов, разрабатывавшей идеи, близкие его собственным, и, по словам Бретона, уже в 1929 полностью внедряется в нее. Дали создал сюрреализму шумную и блестящую рекламу. В 1929 на выставке в гал. Геманс экспонировались его сюрреалистические произведения (Загадка желания. Моя мать, моя мать, моя мать, 1929, Цюрих, частное собрание), иллюстрирующие его теорию критической паранойи, изложенную в книге Видимая женщина (1920). Речь идет о продолжении традиции, берущей свое начало в творчестве Боттичелли, Пьеро ди Козимо, Леонардо да Винчи (который сформулировал ее в своем Трактате о живописи). Затем, благодаря ташизму и фроттажам Макса Эрнста, Дали увлекся изображением на холсте образов, вызванных свободными ассоциациями по поводу случайно избранных форм, имеющих какое-либо значение или нет. Отсюда - его картины, на которых, под видимостью тонкой оптической иллюзии, предметы растягиваются (мягкие часы), растворяются, разлагаются, превращаются в другие предметы; этой же идеей были вдохновлены и интерпретации, подчас неприличные, знаменитых картин (таких, например. как Анжелюс Милле, где в трактовке Дали мужская шляпа прикрывает половой орган в состоянии эрекции). Это было своеобразной интеллектуальной тренировкой художника, в которой, несомненно присутствовал элемент самолюбования и которая не имела границ.

Несмотря на разрыв с Бретоном в 1934, вызванный поведением художника, искусство Дали вырастает именно из сюрреалистической эстетики, в которой он нашел столь близкие ему мотивы: чувство потерянности человека в огромном мире. чувство юмора, и самое главное - полная свобода воображения (Стойкость воспоминания, 1931, Нью-Йорк, Музей современного искусства, Предчувствие гражданской войны, 1936, Филадельфия, Музей искусства). Было бы ошибкой отрицать оригинальность этих мотивов: если свою технику исполнения сам художник с вызывающей гордостью сближал с техникой Мейссонье, то сюжеты, переходящие из одной картины Дали в другую, открывают вселенную его личных переживаний, в которой присутствуют и эротизм, и садизм, и гниение. Влияние Де Кирико, Эрнста и Танги были ассимилированы Дали с явным отвращением к простоте, художник воплотил их под знаком стиля модерн своего соотечественника Гауди, в котором он воспевал ужасающую и съедобную красоту. Все эти мотивы нашли отражение и в поэмах и фильмах художника, снятых в сотрудничестве с Бюнюэлем (Андалузский пес, 1928, Золотой век, 1930).

В 1936 Дали совершает неожиданный и подчеркнутый поворот к итальянскому классицизму, что обозначало разрыв с историческим сюрреализмом. В своем творчестве Дали обращается к самым разным источникам - нидерландскому реализму, итальянскому барокко (Христос св. Иоанна на кресте, 1951, Глазго, Художественная гал.), абстракционизму (в частности, к живописи действия), поп-арту. С 1970-х он нередко прибегает к методам, позволяющим как можно реальнее передать рельефность (наподобие голографии или стереоскопии).

Художник проявил свой талант саморекламы, имевшей целью создать и укрепить в глазах публики миф о Дали как об экстраординарной личности и починном представителе сюрреализма. И эта цель была достигнута посредством головокружительных затей и махинаций, предложений и компромиссов в отношениях с общественностью, политической и религиозной властями.

Дали часто настаивает на своем абсолютном превосходстве над всеми лучшими художниками, писателями, мыслителями всех времен и народов. В этом плане он старается быть как можно менее скромным, и надо отдать ему должное - тут он на высоте. Пожалуй, лишь к Рафаэлю и Веласкесу он относится сравнительно снисходительно, то есть позволяет им занять место где-то рядом с собой.

Дали - последовательный представитель радикального ницшеанства XX века. Так вот, даже похвалы и поощрения, адресованные самому Фридриху Ницше, часто похожи в устах Дали на комплименты монарха своему любимому шуту. Напр., художник довольно свысока упрекает автора "Заратустры" в слабости и немужественности. Потому и упоминания о Ницше оказываются в конечном итоге поводом для того, чтобы поставить тому в пример самого себя - Сальвадора Дали, сумевшего побороть всяческий пессимизм и стать подлинным победителем мира и людей.

Дали снисходительно одобряет и психологическую глубину Марселя Пруста - не забывая отметить при этом, что в изучении подсознательного он сам, великий художник, пошел гораздо далее, чем Пруст. Что же касается такой "мелочи", как Пикассо, Андре Бретон и некоторые другие современники и бывшие друзья, то к ним "король сюрреализма" безжалостен.

Эти черты личности - или, быть может, симптомы определенного состояния психики - вызывают много споров и догадок насчет того, как же понимать "манию величия" Сальвадора Дали. Специально ли он надевал на себя маску психопата или же откровенно говорил то, что думал?

Скорее всего, имея дело с этим художником и человеком, надо исходить из того, что буквально все то, что его характеризует (картины, литературные произведения, общественные акции и даже житейские привычки), следовало бы понимать как сюрреалистическую деятельность. Он очень целостен во всех своих проявлениях. Сон и явь, бред и действительность перемешаны и неразличимы, так что не понять, где они сами по себе слились, а где были увязаны между собой умелой рукой. Дали в своем "Дневнике одного гения" с упоением повествует о своих странностях и "пунктиках" - например, о своей необъяснимой тяге к такому неожиданному предмету, как череп слона. Если верить "Дневнику", он мечтал усеять берег моря невдалеке от своей каталонской резиденции множеством слоновьих черепов, специально выписанных для этой цели из тропических стран. Если у него действительно было такое намерение, то отсюда явно следует, что он хотел превратить кусок реального мира в подобие своей сюрреалистической картины.

Здесь не следует удовлетворяться упрощенным комментарием, сводя к мании величия мысль о том, чтобы переделать уголок мироздания по образу и подобию параноидального идеала. То была не одна только сублимация личной мании. За ней стоит один из коренных принципов сюрреализма, который вовсе не собирался ограничиваться картинами, книгами и прочими порождениями культуры, а претендовал на большее: делать жизнь.

В "Дневнике" приведен рассказ о том, как Дали зарисовывал обнаженные ягодицы какой-то дамы во время светского приема, где и он, и она были гостями. Озорство этого повествования "нельзя, впрочем, связывать с ренессансной традицией жизнелюбивой эротики Боккаччо или Рабле. Жизнь, органическая природа и человеческое тело в глазах Дали вовсе не похожи на атрибут счастливой и праздничной полноты бытия: они, скорее, суть какие-то чудовищные галлюцинации, внушающие художнику, однако, не ужас или отвращение, а необъяснимый неистовый восторг, своего рода мистический экстаз.

Будучи прилежным и понятливым последователем Фрейда, Дали не сомневался в том, что всяческие умолчания о жизни тела, подавление интимных сфер психики ведут к болезни. Он хорошо знал, что очень уязвим с этой стороны. О своем психическом здоровье он вряд ли особенно заботился - тем более что фрейдизм утверждает относительность понятий "здоровье" и "болезнь" в ментальной сфере. Но что было крайне важно для Дали, так это творческая сублимация. Он твердой рукой направлял свои подсознательные импульсы в русло творчества и не собирался давать им бесцельно бушевать, расшатывая целостность личности.

Судя по всему, "бесстыдные" откровенности Дали - это форма психотерапии, а она нужна для того, чтобы поддерживать в нужном состоянии свое творческое "Я" (только не в смысле "Эго", а, скорее, в смысле "Ид"). Его собеседники, интервьюеры и читатели волей-неволей исполняют функции психотерапевтов. Он освобождается от какой бы то ни было зажатости, исповедуясь перед нами, именно для того, чтобы жар фантазий и галлюцинаций разгорался без всяких помех и выплавлял бы новые и новые картины, рисунки, гобелены, иллюстрации, книги и все то прочее, чем он ненасытно занимался. Таким образом, он сделал радикальные практические выводы из психологических концепций XX века и поставил их на службу сюрреалистической творческой деятельности.

Основная личностная установка Дали - интенсифицировать поток иррациональных сюрреалистических образов - проявляется столь же резко и решительно и в других сферах, напр., в политической.

В 1930-е годы Сальвадор Дали не один раз изобразил в своих картинах Ленина и по крайней мере один раз запечатлел Гитлера. В картине "Загадка Вильгельма Телля" Ленин появляется в чрезвычайно странном виде, как персонаж бредового видения. Гитлер фигурирует в картине "Загадка Гитлера" в виде оборванной и замусоленной фотографии, валяющейся почему-то на огромном блюде под сенью гигантской и чудовищной телефонной трубки, напоминающей отвратительное насекомое. Вспоминая эти произведения через много лет (уже после второй мировой войны) в своем "Дневнике", Дали заявляет, что он не политик и стоит вне политики. Обычно этой декларации не верят: как же он мог говорить о своей аполитичности, прикасаясь так вызывающе к самым острым аспектам политической жизни XX века? Правда, о своем отношении к Ленину (то есть, следовательно, ко всему комплексу тех идей, ценностей и фактов, которые с этим именем связаны) художник в "Дневнике" умалчивает, предоставляя нам свободу для догадок. Что же касается Гитлера, то в связи с ним произносится один из самых вызывающих и "диких" пассажей, которые когда-либо сходили с языка или пера Сальвадора Дали. Он пишет, что в его восприятии Гитлер был идеалом женственности . Оказывается, отношение к Гитлеру было у Дали эротическим: художник пылко рассказывает о том, как он был влюблен в манящую плоть фюрера.

Для сюрреализма, в том виде, как его исповедовал Дали, нет ни политики, ни интимной жизни, ни эстетики, ни истории, ни техники и ничего другого. Есть только Сюрреалистическое Творчество, которое превращает в нечто новое все то, к чему оно прикасается.

Сюрреалист всерьез пестовал и культивировал свое сюрреалистическое "Я" теми самыми средствами, которые особенно ценились и почитались всеми сюрреалистами. В глазах "разумных и нравственных" людей радикальная философия сюрреализма, взятая совершенно всерьез и без всяких оговорок (так, как у Дали), вызывает протест. Именно это и нужно сюрреализму.

В той или иной степени Дали обошелся дерзко, скандально, колко, провокационно, парадоксально, непредсказуемо или непочтительно буквально со всеми теми идеями, принципами, понятиями, ценностями, явлениями, людьми, с которыми он имел дело. Это относится к основным политическим силам XX века, к собственной семье художника, к правилам приличий, картинам художников прошлого. Здесь дело не в его личности только. Он взял идеи сюрреализма и довел их до крайности. В таком виде эти идеи превратились, действительно, в динамит, разрушающий все на своем пути, расшатывающий любую истину, любой принцип, если этот принцип опирается на основы разума, порядка, веры, добродетели, логики, гармонии, идеальной красоты - всего того, что стало в глазах радикальных новаторов искусства и жизни синонимом обмана и безжизненности.

Таковы известные "откровения" Дали насчет того, что модернизм - враг истинного искусства, что единственное спасение художника - вернуться к академизму, к традиции, к искусству музеев. Эти декларации, созвучные с программой и деятельностью советской Академии художеств в сталинские и брежневские (впрочем, и более поздние) времена, также насквозь двусмысленны и коварны. Не издевательство ли кроется за ними в устах автора "сумасшедших", играющих с паранойей картин?

Даже друзья-сюрреалисты приняли всерьез выходки Дали и стали его всерьез отрицать, всерьез опровергать. Но ведь лучше всех опровергал Дали сам Дали - и делал это с азартом и выдумкой. В начале 30-х годов, когда в Испании возникли яростные споры о культурном наследии и отношении к нему, Дали демонстративно выступил с призывом полностью разрушить исторический городской центр Барселоны, изобилующий постройками средневековья и Возрождения. На этом месте предлагалось возвести суперсовременный "город будущего".

Дело не в том, что эти анархистские, авангардистские предложения "противоречат" проповеди академизма, классического наследия и "музейного стиля" в живописи. Точнее сказать, то особые противоречия, и устанавливать их вовсе не означает уличать их виновника в непоследовательности или несостоятельности мышления. Этот тип мышления не только не избегает противоречий, он их жаждет, к ним стремится, ими живет. Алогизм, иррациональность - его программа и его стихия. Последовательность и цельность этого мышления достигаются за счет предельного напряжения ради абсолютного и тотального Противоречия. Священное пророческое безумие Спасителя-Сальвадора опровергает всю мудрость мира сего, как и полагается по традиции пророчествования. Противоразумно, безумно создавать смесь из фрейдизма и католицизма, публично оскорблять память любимой матери, носиться с мыслью о "слоновьих черепах", расписывать свое эротическое чувство к фюреру нацистов, проповедовать "музейный стиль" и разрушение исторических памятников.

Но именно таков был способ творчества Сальвадора Дали в жизни и искусстве. Он похож на рискованный эксперимент со смыслами и ценностями европейской традиции. Дали словно испытывает их на прочность, сталкивая между собой и причудливо соединяя несоединимое. Но в результате создания этих чудовищных образных и смысловых амальгам явно распадается сама материя, из которой они состоят. Дали опасен для тихого и уютного устройства человеческих дел, для человеческого "благосостояния" (в широком смысле слова) не потому, что он "реакционер" или "католик", а потому, что он дискредитирует полярные смысл и ценности культуры. Он дискредитирует и религию и безбожие, и нацизм и антифашизм, и поклонение традициям искусства и авангардный бунт против них, и веру в человека и неверие в него.

И поэтому можно утверждать, что сюрреализм, действительно, есть не течение в искусстве, а именно тип мышления, система ментальности, способ взаимодействия с миром и, соответственно, стиль жизни. Сюрреализм стремился по-новому поставить и решить коренные вопросы бытия и экзистенции человека. На меньшее он не соглашался.

**Список литературы:**

Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972;

Антология франц. сюрреализма: 20 годы. М., 1994;

Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996;

http://yanko.lib.ru/books/cultur/encyclopcultXX/es.htm#BM16047 Е.Д. Гальцова

http://www.gothic.ru/art/articles/surr.htm

http://dali.urbannet.ru