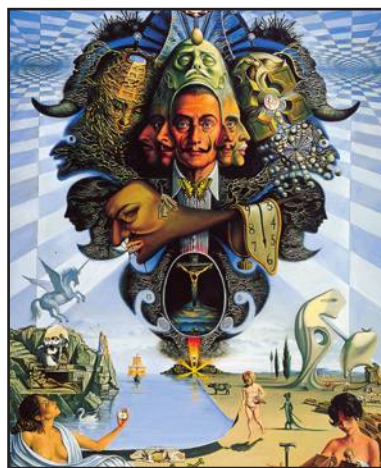
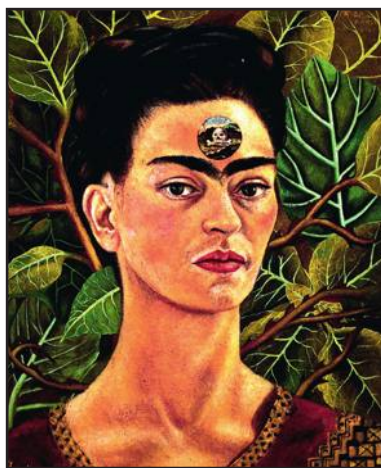
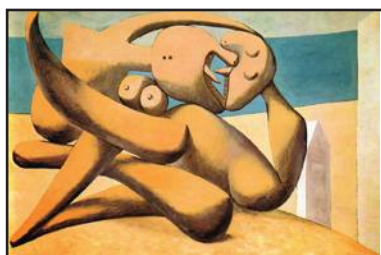




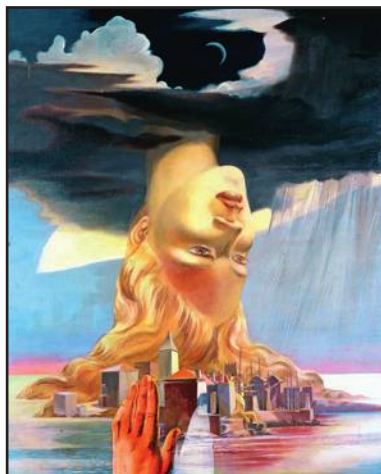
СЮРРЕАЛИЗМ



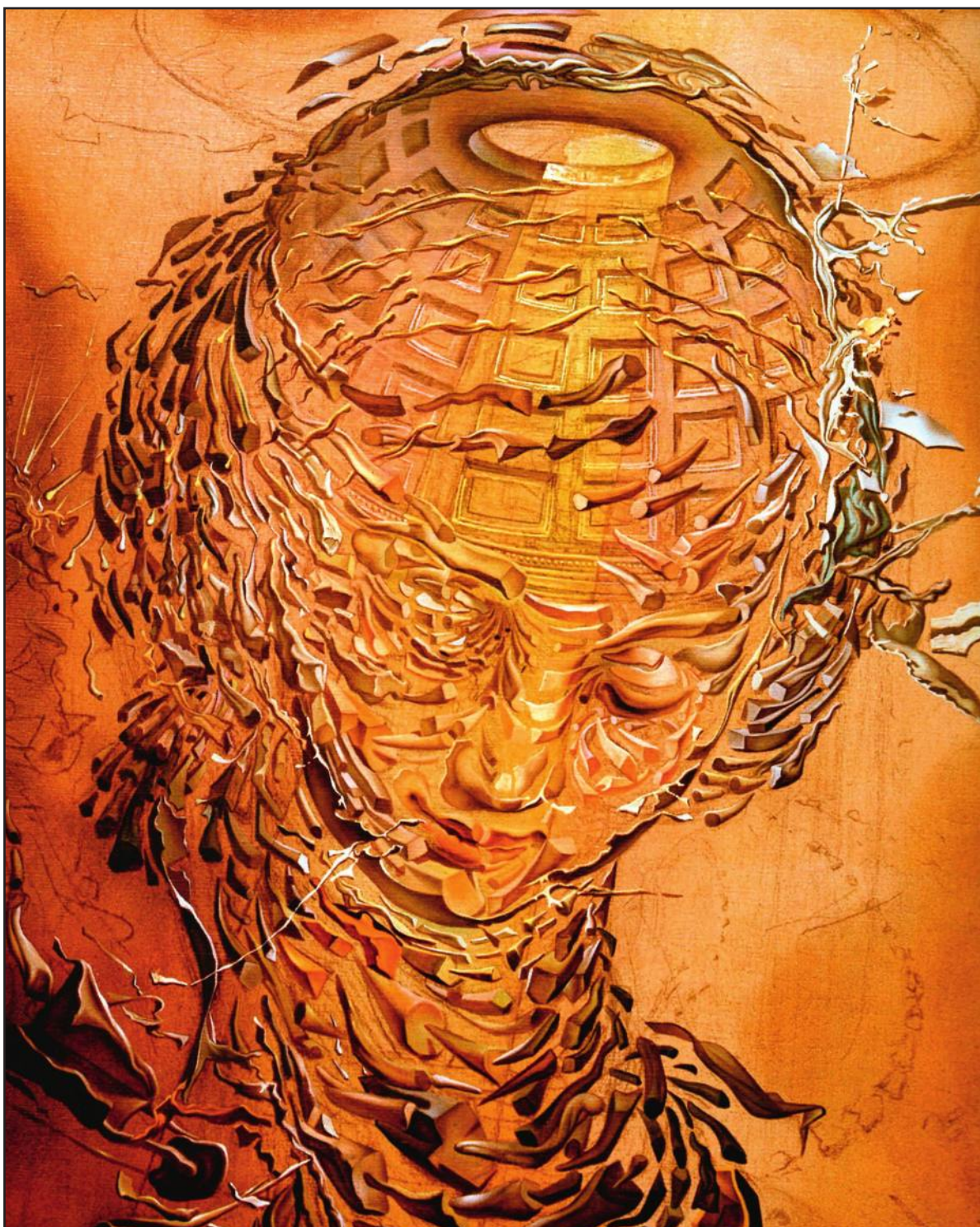
«Энциклопедия сюрреализма — первое издание подобного рода на русском языке.



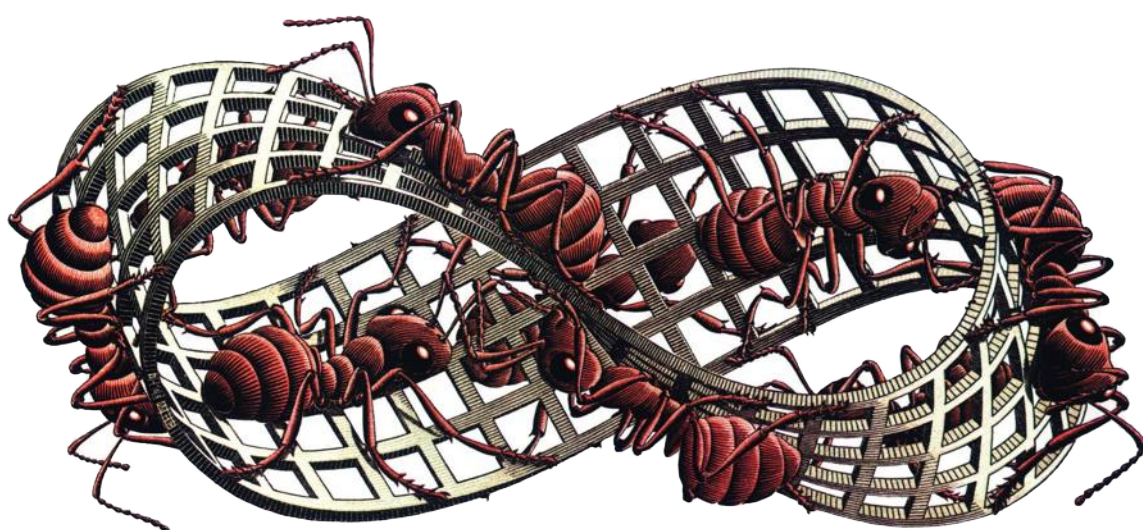
Она включает 224 статьи как биографического, так и терминологического свойства, освещающие все стороны деятельности сюрреалистов на протяжении полувекового существования группы.



Большое количество иллюстраций (в книге их более 2800) делает это издание поистине уникальным.



СЮРРЕАЛИЗМ



СЗКЭО
Санкт-Петербург

Б79 Большая иллюстрированная энциклопедия. Сюрреализм. — Санкт-Петербург, СЗКЭО, 2017, — 256 с.: ил.

Книга посвящена сюрреализму (от франц. «sur» — сверх, над) — одному из ведущих художественных направлений в мировом искусстве первой половины XX века.

Сюрреализм — «искусство высшей реальности» — явился блестящим выразителем внутренних противоречий и душевного разлада человечества в период между двумя мировыми войнами. Став наследником идей символизма, дадаизма и метафизической живописи, творчески переосмыслив их открытия, сюрреализм, в свою очередь, дал толчок к возникновению и развитию таких направлений в мировом искусстве, как магический реализм в США и фантастический реализм в Австрии, а также значительно повлиял на дальнейшее развитие современного искусства: своим рождением ему во многом обязаны абстрактный экспрессионизм и поп-арт, а также хэппенинг, перформанс, концептуальное искусство. Издание содержит биографии художников, стоявших у истоков сюрреализма и в разные годы тесно связанных с этим движением: Беллмера, Браунера, Дали, Дельво, Дюшана, Магритта, Массона, Миро, Рэя, Танги, Эрнста и др.

Энциклопедия богато иллюстрирована, она адресована всем, кто интересуется историей искусства и культуры.

А

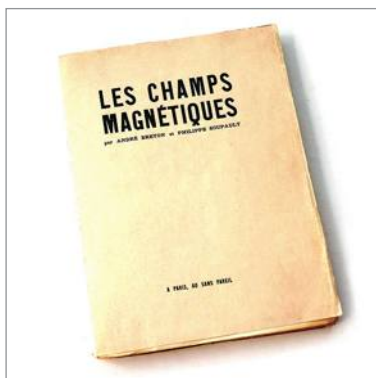
abstraction création art non figuratif 1932

1	1932	1932
2	1932	1932
3	1932	1932
4	1932	1932
5	1932	1932
6	1932	1932
7	1932	1932
8	1932	1932
9	1932	1932
10	1932	1932
11	1932	1932
12	1932	1932
13	1932	1932
14	1932	1932
15	1932	1932
16	1932	1932
17	1932	1932
18	1932	1932
19	1932	1932
20	1932	1932
21	1932	1932
22	1932	1932
23	1932	1932
24	1932	1932
25	1932	1932
26	1932	1932
27	1932	1932
28	1932	1932
29	1932	1932
30	1932	1932
31	1932	1932
32	1932	1932
33	1932	1932
34	1932	1932
35	1932	1932
36	1932	1932
37	1932	1932
38	1932	1932
39	1932	1932
40	1932	1932

Обложка журнала. 1932

АБСТРАКЦИЯ-ТВОРЧЕСТВО

Объединение, основанное в 1931 году в Париже бывшими участниками группы «Круг и квадрат» во главе с Мишелем Сёфором. Название группы красноречиво указывало на приверженность абстрактному искусству, что привело в его ряды целый ряд значительных художников того времени, не связывавших себя тесно с конкретными группировками. Так, в течение ряда лет в творческой жизни объединения участвовал Жан Арп. Многие члены группы впоследствии дополнили ряды сюрреалистов, среди них Горки, Зелигманн, Паален.



Оригинальное издание
«Магнитных полей» 1920 года

АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

Один из основополагающих способов создания сюрреалистического произведения литературы, своего рода записывание слов и фраз «под диктовку» Бессознательного. Первые автоматическое письмо было применено Бретоном и Супо в их совместном произведении «Магнитные поля» (1919). Первое «чисто сюрреалистическое сочинение» родилось, по словам Бретона, из желания «замарать бумагу похвальным презрением к тому, что могло бы иметь продолжение в литературной форме». Книга писалась в течение нескольких недель весны и лета 1919 года.

Появившись на свет за пять лет до официального рождения сюрреализма (1924), эта книга дала толчок к его возникновению.

Особое место в истории сюрреализма занимает «Растворимая рыба» – сборник «автоматической» прозы Андре Бретона, которую автор предполагал издать отдельной книгой, снабдив предисловием. Однако в процессе работы предисловие разрослось и перешло на первый план, превратившись в «Манифест сюрреализма», в то время как сама книга превратилась в послесловие.

В своем «Манифесте сюрреализма» (1924) Бретон дал однозначное определение нового художественного движения: «СЮРРЕАЛИЗМ, сущ., м. р. – Чистый психический автоматизм, посредством которого возможно выражение

реального функционирования мысли в письменной, устной или любой другой форме. Диктовка мысли без всякого контроля со стороны разума, вне всяких эстетических или моральных ограничений».

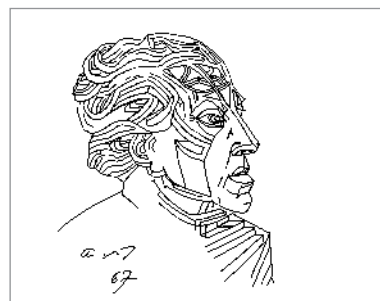
Почти все члены группы сюрреалистов, в большей или меньшей степени, предавались этому высвобождению психической активности. Но были и исключения: например, Рене Кревель, который относился к автоматизму скептически.

Спустя 10 лет Бретон в своем «Автоматическом послании», включенном в книгу «Рассвет» (1933), назвал историю автоматизма «историей постоянных неудач». Оглядываясь назад, он испытывал разочарование: основополагающая концепция сюрреализма не принесла желаемых результатов. Его пугала перспектива превращения автоматизма в безответственный лепет. И все же на закате своей жизни в интервью корреспонденту «Монд» в январе 1962 года Бретон вновь подчеркнул: «Автоматизм всегда лежит в основе поэтической деятельности, которую он выдвигает. Именно она создает образы, раскрывающие неведомые сокровища духа...»

Французская критика скептически относилась к автоматизму. «Их автоматическое письмо начинено побрякушками, а вовсе не бессознательным», – писал Дени Рош в 1975 году.



Массон А. Рисунок. 1924



Массон А. Портрет Андре Бретона. 1967



Массон А. Убийство. 1931



Массон А. Женская аллегория. 1925

Художники, входившие в группу сюрреалистов, пытались создать пластический аналог автоматизма. Отголосок этих поисков явственно звучит в первых рисунках Андре Массона, а также в многочисленных техниках, таких как декалькомания, придуманная Домингесом, фроттаж – изобретение Макса Эрнста, или фомаж, созданный воображением Паалена.



АГАР, Эйлин
(1904–1991)

Английская художница аргентинского происхождения.

Родилась в Буэнос-Айресе, однако большую часть своей жизни прожила в Лондоне: родители привезли ее в Англию, когда ей было всего два года. С 1924 года брала уроки живописи у Леона Ундервуда, а в 1925 году поступила в Школу Слэйда, где занималась в течение двух лет. С 1928 по 1930 год училась живописи в Париже.

В 1933 году Агар стала полноправным членом Лондонской группы сюрреалистов. Ее работы были отобраны Роландом Пенроузом



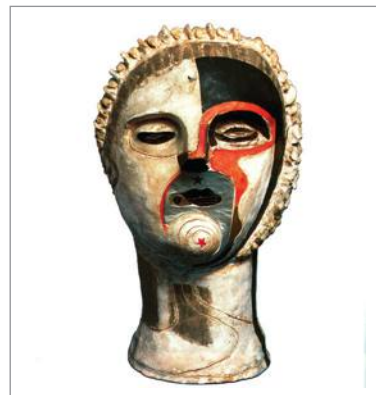
Эйлин Агар (сидит, вторая
справа) среди участников
Международной сюрреалистической
выставки в Лондоне. 1936

и Гербертом Ридом для Международной сюрреалистической выставки 1936 года в лондонской галерее Нью Барлингтон.

Агар неоднократно выставлялась с сюрреалистами, как в Англии, так и за ее пределами. Начиная с 1936 года она активно экспериментировала в различных техниках, активно используя новые материалы. Агар пробует свои силы в скульптуре, фотографии и особенно коллаже, используя в нем самые неожиданные материалы, а также смело заявляет о себе в изобретенном сюрреалистами жанре предмета, создав целый ряд композиций, в том числе знаменитого «Ангела Анархии» (1936–40).

В 1960-х годах ее живопись по своим качествам сближается с ташизмом, однако в ней со всей определенностью просматриваются сюрреалистические мотивы и образы.

Подобно другим английским сюрреалистам, Агар мало интересовалась политическими



Агар Э. Ангел Милосердия. 1934



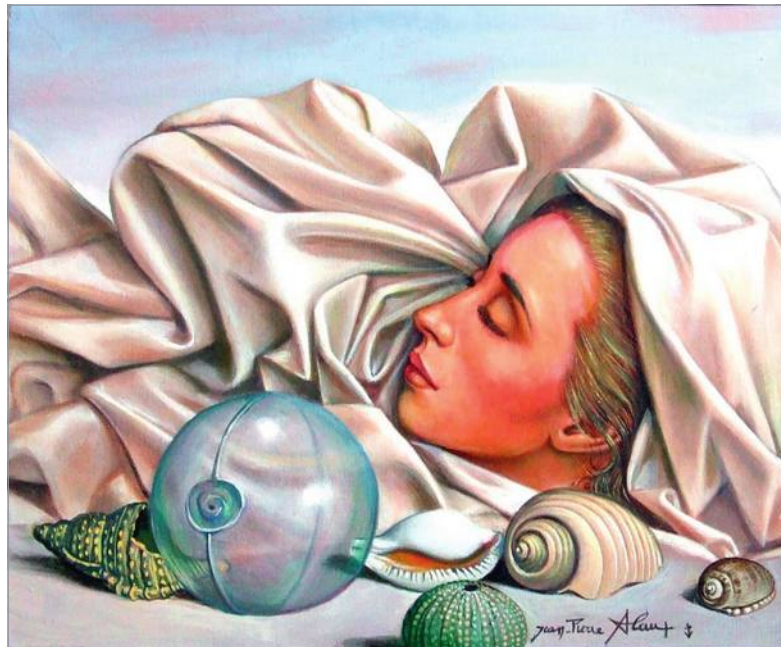
Агар Э. Ангел Анархии. 1936–40



Агар Э. Фигуры в саду. 1981



Аггар Э. Автобиография. 1934



Алокс Ж. Шар рыболовной сети



Аггар Э. Голова Дилана Томаса. 1960

доктринами сюрреализма, а также не разделяла интереса своих континентальных коллег к вопросам психопатологии. Ее творчество, глубоко символическое и образное, абсолютно аполитично и лишено чрезмерной заумности.

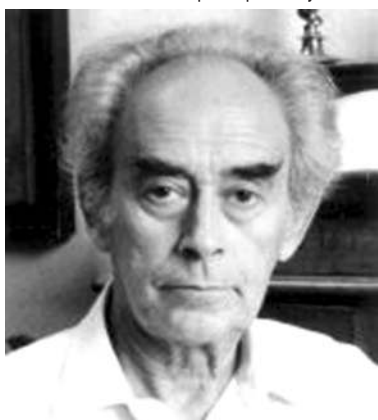


Аггар Э. Три символа. 1930



Алокс Ж. Посвящение Дали

увеличение, вызванные гипертрофированной фантазией Алокса, сближают его творчество с символизмом и особенно с сюрреализмом. В центре его внимания постоянно находятся ключевые темы сюрреализма: Жизнь, Смерть, Любовь, Время. К сожалению, подчас для художественного решения этих тем художник нередко прибегает к затертым образам и штампам. Его картины буквально переполнены Песочными Часами, Шахматными Досками, Музыкальными Инструментами, а также всевозможными модификациями Земного Шара (то в виде мяча, то в виде знака инь-ян), что создает впечатление скороговорки, в то время как основная мысль никак не выделена. Исключение составляют психоделические морские пейзажи, в которых стихия воды преподносится художником как олицетворение женского начала, подчас пугающего своей глубиной и скрытой силой.



АЛОКС, Жан-Пьер
(р. 1925)

Французский живописец.

Потомственный художник, Алокс представляет седьмое поколение известной династии, существующей с начала XVIII столетия. В 1943 году поступил в парижскую Школу изящных искусств, где учился в течение шести лет. С 1949 года его работы появляются на художественных выставках на самых разных площадках: от Морского музея до Музея современного искусства.

В 1951 году состоялась первая персональная выставка работ художника (за полвека творческой деятельности он организовал их свыше тридцати). Неоднократно получал Гран-при и медали (первая золотая медаль – в 1951 году) на французских и международных выставках. В 1975 году Алокс стал живописцем Морского министерства Франции. В 1988 году художник удостоен ордена Почетного легиона.

Таинственные и загадочные женские образы его полотен, вписанные в тщательно придуманную фантастическую среду, служат выражением метафизических исканий художника. Его картины эклектичны: в них в все перемешано, реальность и вымысел. Гротеск и пре-



Алокс Ж. Двойное созерцание



Алокс Ж. Гравитация



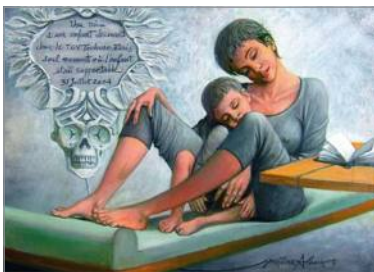
Алокс Ж. Посвящение лошадям.



АПОЛЛИНЕР, Гийм
(1880–1918)

Французский поэт, романист и драматург. Настоящее имя – Вильгельм Аполлинерий Костровицкий. Мать будущего поэта была полькой, имя отца так и осталось неизвестным.

Учился в лицее Сен-Шарль в Монако. В 1898 приехал в Париж, где опубликовал свои первые стихи. В 1913 году вышел его первый сборник – «Алкоголи», принесший Аполлинеру известность. На раннем этапе своего творчества испытал влияние символизма. Большая часть его стихов написана в годы Первой мировой войны: в 1918 году они составили сборник «Каллиграммы», в котором многие стихи написаны в форме рисунков. Поэт с восторгом встретил войну, усмотрев в ней новейший апофеоз Красоты.



Алонс Ж. В поезде



Алонс Ж. Женщина в ванне

В 1916 году его, уже знаменитого поэта, посетил молодой Андре Бретон. «Знавшие его прослынут редкостными счастливыми», — напишет он позднее в своей книге «Смолкнувшие шаги» (1924). Аполлинер стал одним из кумиров будущих сюрреалистов (Арагон называл его не иначе, как «чародей»), которые, потрясенные его смертью в 1918 году, в память о нем избрали названием своего будущего художественного направления слово «сюрреализм», которое он употребил одним из первых в предуведомлении к своей драме «Грудь Тиресия» (1917).



Гийом Аполлинер в мастерской Пикассо

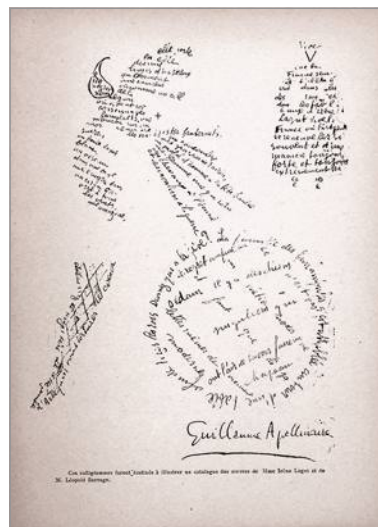


Жан Метценже. Набросок к портрету Гийома Аполлинера. 1911



«Грудь Тиресия». Обложка. Рисунок Сержа Фера. 1918

Доподлинно неизвестно, действительно ли Аполлинер первым использовал это слово. Споры не утихают и по сей день. А тогда, в 1924 году, группа сюрреалистов при обсуждении этого вопроса раскололась на два лагеря. Голль и Дерме отдавали приоритет Аполлинеру, в то время как Бретон возражал им, относя появление этого слова к более ранним временам — Рембо, а возможно, и Лотреамона. Яркий талант, великолепная эрудиция, личное обаяние, исключительный художественный вкус сделали Аполлинера кумиром богемы. Среди его почитателей были не только сюрреалисты, но и художники других направлений: Руссо, Шагал, Пикассо, а также кубисты, которым он посвятил свою книгу «Художники-кубисты» (1913).



Одна из «каллиграмм» Аполлинера



Пикассо П. Портрет Аполлинера. 1916



А. Руссо «Муза, вдохновляющая поэта» в шаржированном духе изображены Г. Аполлинер и его возлюбленная М. Лорансен. 1909



Арагон и Бретон в 1929 году

АРАГОН, Луи (1897–1982)

Французский поэт.

Родился в Париже. Арагон был незаконным сыном префекта полиции: он стеснялся своего сомнительного происхождения и тщательно скрывал этот факт своей биографии от друзей.

До войны Луи готовился стать врачом, в 1916 году поступил на медицинский факультет, откуда год спустя был призван в армию. В 1917 году судьба свела Арагона с Андре Бретоном, который проходил медицинскую практику в том же военном госпитале Валь-де-Граса. Вместе с Филиппом Супо, который вскоре присоединился к ним, они образовали неразлучную троицу друзей и единомышленников: они зачитываются Лотреамоном и Аполлинером, много спорят о литературе, ее настоящем и будущем.

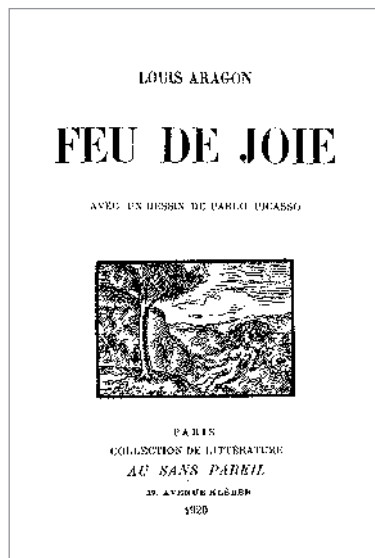
В 1919 году Арагон с друзьями основал журнал «Литература», на страницах которого велась шумная полемика о судьбе послевоенной французской литературы. Пристальное внимание группы привлек «Манифест Дада» (1918), опубликованный Тристаном Тцара, что привело к резкому повороту к дадаистскому образу мышления.

1920-е годы — время невероятной творческой активности Арагона. Одна за другой выходят его книги: «Анисе, или Панорама» (1920), «Парижский крестьянин» (1920), «Свободомыслие» (1924), «Волна грез» (1924), «Трактат о стиле» (1928), в которых сюрреалистическая трактовка образов и событий постепенно берет верх. Арагон приобретает славу блестящего писателя. Вместе с тем он является верным и ближайшим сообщником Бретона эпохи первых сюрреалистических баталлий. В коллективном памфлете «Труп» (1924), направленном против недавно скончавшегося Анатоля Франса, Арагону принадлежит наиболее резкий текст, начинающийся словами: «Вы когда-нибудь давали пощечину мертвецу?»

Мишель Лерис в своей книге «Среди авгуров» (1982) упомянул, сколь важную роль играл вначале Арагон для Бретона. «Я вспоминаю первые годы сюрреализма, — пишет он, — Арагон тогда был коадьютором Бретона. Когда Бретон высказывал какую-нибудь мысль, и ему не совсем удавалось ее донести, именно Арагон находил для нее подходящую упаковку». В то же время и Арагон в те годы находился под гипнозом нечеловеческого обаяния Бретона. Всецело разделяя одну из бретоновских идей о том, что роман — вырождающийся, ультрабуржуазный жанр литературы, презираемый настоящими сюрреалистами, он уничтожил рукопись своего крупного романа «Защита бесконечности» (уцелело лишь несколько его фрагментов).

В 1928 году произошла встреча Арагона с Эльзой Триоле (своейченицей поэта Маяковского), которая стала его женой. Безусловно, ей принадлежит основная роль в его повороте к коммунизму, начавшемся в 1930 году. И когда два года спустя вспыхивает «дело Арагона», спровоцированное выходом его поэмы «Красный фронт», он открыто встает под коммунистическое знамя, отказавшись от поддержки своих прежних товарищей. Этот поступок был встречен с негодованием в группе сюрреалистов, которая откликнулась на него коллективным памфлетом «Подстилка!» (1932). Эльзар счел необходимым сделать личное заявление: «Непоследовательность становится расчетом, мастерство становится интригой, Арагон становится другим и его имя больше не может связываться со мной».

Последующие пятьдесят лет Арагон прожил вдали от сюрреалистических баталлий. Он был редактором коммунистических газет, писал стихи и прозу, став убежденным сторонником «социалистического реализма». Его перу принадлежит сборник «Статьи о современном



Обложка книги «Огонь радости»



Арагон (справа) беседует с Мэн Рэем. 1971

Луи Арагон и Андре Бретон в 1916 году

Aragon Le paysan de Paris



Обложка книги «Парижский крестьянин». 1926



Обложка журнала «Литература», издававшегося А. Бретоном, Л. Арагоном и Ф. Супо с 1919 по 1924 год

искусстве» (1981), в котором размышления о творчестве Эрнста и Массона перемежаются с рассуждениями о «социалистическом реализме».

После разрыва с сюрреалистами Арагон ни разу не встречался с Бретоном, что не помешало ему в 1966 году откликнуться на смерть бывшего друга статьей в «Леттр франсез», воздав ему должное, что привело в бешенство остатки «банды Бретоны».

Порвав с сюрреализмом идеологически, Арагон никогда не отрекался от книг, написанных в его русле, и от деклараций, в которых с особой силой проявился его гений провокатора и мастера эпатажа. Так, по признанию Бретоны, сюрреалистический манифест 1927 года в защиту Чаплина «Руки прочь от любви» «почти полностью принадлежал перу Арагона». Им также сочинена значительная часть манифеста, посвященного фильму Бунюэля «Золотой век» (1930).

АРМСТРОНГ, Джон (1893–1973)

Английский художник.

В 1913–1914 годах посещал занятия в Школе искусств Сент-Джон, которые были прерваны непродолжительной службой в армии. В 1928 году в галерее Лечестера в Лондоне состоялась первая персональная выставка художника, которая сыграла важ-



Армстронг Дж. Спящая голова. 1938

ную роль в его дальнейшей судьбе. Он стал членом группы «Unit One», образованной в 1933 году: в нее входили крупнейшие художники Великобритании, многие из них были сюрреалистами. В 1934 году Армстронг принял участие в выставке группы в галерее Мэйор, после которой в его живописи появились сюрреалистические мотивы.

Во время Второй мировой войны Армстронг служил в качестве официального военного художника. Все увиденное и пережитое за эти годы прочно вошло в его искусство впечатляющими и зловещими образами разрушения.

После войны Армстронг широко выставлялся. Его послевоенное творчество нередко несет в себе обличительный смысл – результат разочарований и обманутых надежд. Символизм образов – также одна из характерных черт его полотен. Картины Армстронга написаны в кропотливой манере, каждая деталь любовно и подробно прописана. Цвета приглушены, словно поверх изображения наложена калька – оно словно погружено в легкую дымку неопределенности и недосказанности. То же можно сказать и о сюжетах, остающихся до конца не ясными. Некоторая отстраненность и сдержанность полотен как нельзя точно отражают характер их создателя – педантичного и строгого англичанина с натурой джентльмена.



Армстронг Дж. Король Кофетута и нищенка. 1953–54



Армстронг Дж. За родину. 1938

АРП, Жан (Ганс) (1887–1966)

Французский живописец и скульптор.

Родился в Эльзасе, провинции, за обладание которой между Францией и Германией идет давний спор. Этим объясняется двойное имя художника, который предпочитал, чтобы его звали Жаном. Поначалу Арп учился в Школе декоративного искусства в Страсбурге (1904), а затем, с 1905 по 1907 год, в Веймарской художественной школе и в Академии Жюлиана в Париже.

В 1911 году совместно с художниками Вильгельмом Гимми, Вальтером Хельбигем и Оскаром Люти он создал группу «Der Moderne Bund» («Современный союз»). На первой же выставке объединения, состоявшейся в том же году, помимо Арпа был представлен ряд



Юйти Вернер, Софи Тойбер и Жан Арп в Асконе, 1920



Жан Арп. 1934



Арп Ж. Захоронение птиц и бабочек. Портрет Цара. 1916–1917

выдающихся художников: Гоген, Ходлер, Матисс, Пикассо.

В 1912 году в Мюнхене Арп знакомится с Кандинским и становится членом группы «Синий всадник», оказавшей значительное влияние на его личность. На второй выставке группы он показывает свои работы. В 1913 году в Кёльне Арп встречается с Максом Эрнстом, существенно повлиявшим на его творчество.

В 1915 году Арп перебрался в Цюрих, где своими геометрическими коллажами принял участие в выставке «Современные настенные ковры, вышивка, живопись и рисунок». В последующие годы Арп много экспериментировал в технике коллажа: однако, в отличие от коллажей кубистов (которые резали бумагу ножницами) и дадаистов (которые использовали фрагменты газет и фотографий), он избрал новую технику бумажного коллажа, используя в качестве материала рваную цветную бумагу. Неровные силуэты его композиций создают ощущение внутренней энергии, заключенной внутри деталей.

В Цюрихе Арп жил с лета 1915 по 1919 год. Здесь произошла его встреча с Софи Тойбер,

которая преподавала текстильное проектирование в школе прикладного искусства. Софи не только стала единомышленником Арпа и соавтором многих его работ этого периода, но и его женой (1922).

В 1916 году Арп становится сотрудником «Кабаре Вольтер», принимает самое активное участие в создании группы Дада. Круг его интересов в эти годы значительно расширяется: он пишет цикл симультанных стихов, иллюстрирует произведения Гюльзенбена и Цара, оформляет издания журналов «Кабаре Вольтер», «Дада», «391».

Не забывает художник и о своем увлечении пластикой. Его ярко раскрашенные абстрактные деревянные рельефы на первый взгляд кажутся лишь забавой, что вполне отвечает эстетике дадаизма, однако за показной не-



Арп Ж. Женщина. 1927



Арп Ж. Мадам Торс в шляпе с волнами. 1916



Арт Ж. Пост. 1938



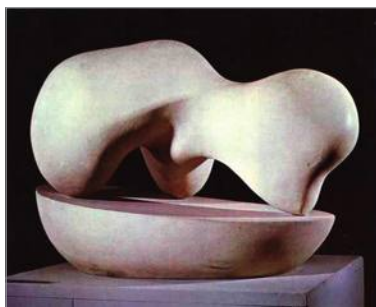
Арт Ж. Композиция



Жан Арп в своей студии в Клармате в 1960-62 (фотография Этьена Вайля)



Арт Ж. Человеческая конкреция. 1953



Арт Ж. Человеческая конкреция. 1933



Арт Ж. Человеческая конкреция. 1935



Арт Ж. Вилка и салфетка. 1924

серьезностью художника всегда скрывается сложная интеллектуальная деятельность и глубокая творческая проницательность.

В 1919–1920 годах Жан Арп, в компании Макса Эрнста и Теодора Бааргельда, переехал в Кёльн, где возглавил немецкую группу дадаистов. Здесь он принял участие в выставке «Ранняя дадаистская весна» в пивоварне Винтера.

В этот период художник создал множество деревянных коллажей и барельефов, отличающихся той произвольностью и импровизационным началом, которые характерны для автоматизма дадаистов, а впоследствии и сюрреалистов. Вместе с Максом Эрнстом Арп изобрел коллажную технику, получившую название «Fatagaga» – Fabrication de tableaux garantis gasométrique, что буквально переводится, как «газометрическое изобретение законно охраняемых картин». Обоим художникам связывала тесная дружба, в которой, наряду с обменом творческими идеями, было место и шутке. В 1921 году друзья обменялись дадаистскими текстами, полными иронии и озорства. Так, свой текст «Арп» Эрнст начал словами: «В знак признания его выдающихся достижений в области скульптуры его именем поначалу была названа гора в Швейцарии. Позднее дадаисты превознесли его до небес и сделали звездой в созвездии Единорога (между Малым Псом и Орионом). Теперь он стал скромнее и доволь-



Арт Ж. Перевернутая черная туфля с двумя каблуками под черным сводом



Композиция. 1938

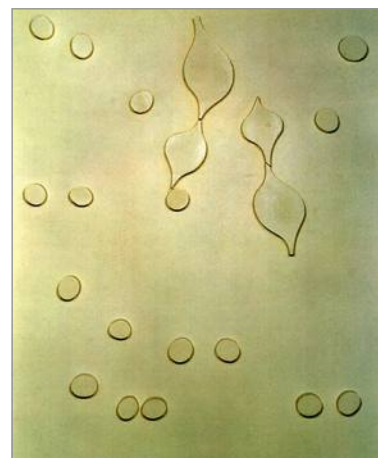


Жан Арп в студии. 1926-28

ствуется сознанием того, что, может быть, через несколько лет люди будут прогуливаться в сопровождении его подвижных художественных произведений. Он презирует все гениальное и масляную живопись».

В 1920 году Арп предпринял поездку в Берлин, где познакомился с Куртом Швиттерсом, Эль Лисицки и кругом берлинских дадаистов, по приглашению которых принял участие в Первой международной дада-ярмарке, а также сотрудничал с «Альманахом Дада». В конце 1920 года он переехал в Париж.

В последующие годы его теоретические статьи публикуются в ведущих литературных и искусствоведческих журналах Европы: «Der Sturm» (1923), «Me-chano» (1923), «Merz» (1923), «G» (1924), «De Stijl» (1924). Некоторое время Арп живет в Ганновере, где в соавторстве с Куртом Швиттерсом работает над совместным романом «Проволочная весна Франца Мюллера», а также участвует в пятом номере журнала «Merz». В 1925 году он вновь ненадолго приехал в Париж, где принял участие в Первой выставке сюрреалистов, открывшейся в галерее Пьер, на которой были



Арт Ж. Листья и капли. 1920

представлены также полотна Де Кирико, Клее, Массона, Миро, Мэн Рэя, Пикассо, Эрнста. Впоследствии он много раз участвовал в выставках группы, к участникам и идеям которой питал глубокую симпатию.

В 1926 году Арп переезжает в местечко Медон под Парижем. Он по-прежнему участвует в выставках, издает сборники стихов, ведет самый активный образ жизни. Постоянно находясь в поисках нового, Арп сближается с группой «Круг и квадрат», а затем сменившей его «Абстракция-Творчество». В 1930 году



Художник и скульптор Жан Арп. 1949



Арт Ж. Часы. 1924



Жан Арп в своем саду под Парижем



Арп Ж. Метаморфоза
(Раковина-Лебедь-Равновесие-Ты). 1935



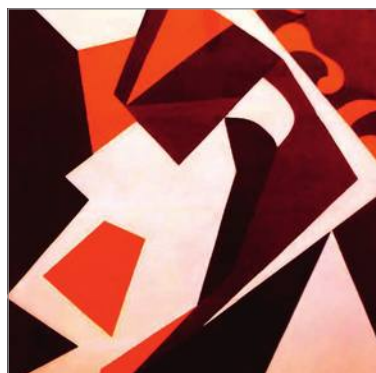
Арп Ж. Экспрессивные формы. 1932



Арп Ж. Птолемей III



Арп Ж. Пастух облаков



Арп Ж. Геометрические формы



Арп Ж. Пейзаж. 1926



Арп Ж. Точка-запятая. 1927



Арп Ж. Абстрактная композиция



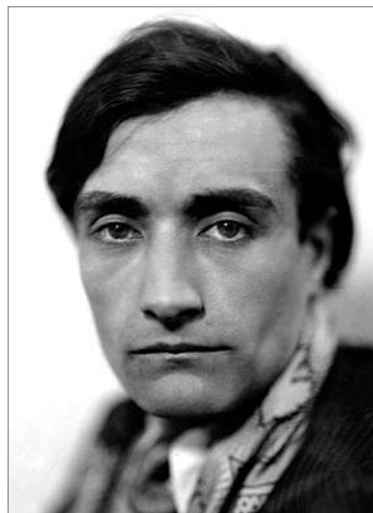
Арп Ж. Лес. 1916

Разразившаяся война и последующая оккупация Франции заставили художника покинуть Медон и перебраться сначала на юг Франции, а затем в нейтральную Швейцарию. Лишь в 1946 году Арп снова вернулся в Медон.

В 1958 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке состоялась ретроспективная выставка произведений Арпа. На ней были представлены работы, созданные более чем за сорокалетнюю творческую жизнь. Среди показанных на ней работ были «Квадраты, размещенные согласно законам вероятности» (коллаж, 1916–1917); «Стол с яйцом» (деревянный рельеф, 1922); «Человеческая конкреция» (бетон, 1935) и «Птолемей» (известняк, 1953).

До последних дней Арп вел активную творческую жизнь: участвовал в выставках, издавал стихи, делал иллюстрации, плакаты, принял участие в украшении здания ЮНЕСКО в Париже.

За свою яркую и долгую жизнь Арп попробовал свои силы в самых разных видах и жанрах, «примерил на себя» множество «измов». Он стоял у истоков дадаизма, оставил заметный след в абстракционизме, дал свою, оригинальную и самобытную версию сюрреализма. Однако неуемная жажда творческой свободы, постоянное стремление к независимости и нонконформизм не позволили ему примкнуть окончательно ни к одному из художественных направлений: до последних дней он так и оставался великим одиночкой.



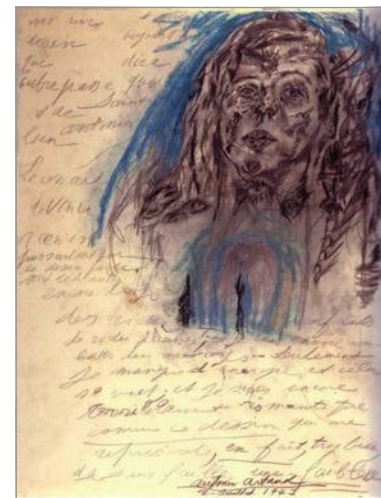
АРТО, Антонен
(1896–1948)

Французский поэт, актер и реформатор театра.

Детство и отрочество Арто отмечено болезнью и страданиями: слабое физическое здоровье в сочетании с неуравновешенной психикой делает его пациентом клиники для душевнобольных. В 1920 году он переехал из Марселя в Париж, где снискал известность

главным образом своей радикальной программой преобразования драматического искусства, особенно идеей «театра жестокости», сформулированной им в одноименном манифесте 1932 года. Арто считал, что по своему воздействию театр схож с чумой: он «заставляет людей увидеть, наковы они на самом деле, он срывает маски, обнажая ложь, распушенность, низость и лицемерие мира». В 1920-х – начале 1930-х годов Арто был связан с различными экспериментальными труппами, получив в 1927–1929 годах почти единственную за всю его жизнь возможность реализовать свои идеи на сцене Театра Альфреда Жарри, одним из основателей которого являлся. Режиссура Арто предполагала покончить с «диктатурой речи», опираясь преимущественно на использование невербальных элементов театра, таких как звук, свет, жесты, мимика.

Участие Арто в сюрреалистическом движении было недолгим (с 1924 по 1926 год и часть 1928 года), но ярким и активным: в



Страницы рукописи Арто



Арто А. Иллюзии души. 1946



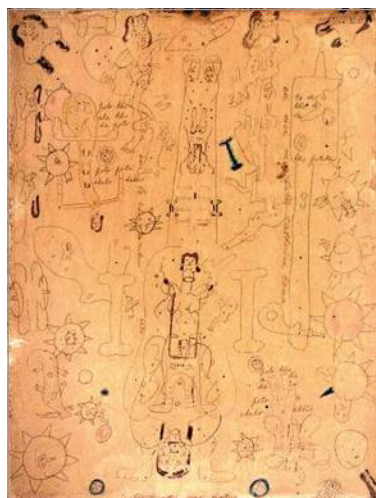
Арто А. Маленькая меланхолия



Арто А. Сексуальные неловкости Бога. 1946

Арто А. Поли в шпильках.
(Портрет Поли Тевенен) 1947

течение нескольких месяцев 1925 года он возглавлял Бюро сюрреалистических исследований и даже выполнял роль руководителя группы. В качестве главы Центрального комитета он подписал коллективную декларацию

Арто в роли Марата в фильме
А. Ганса «Наполеон». 1927

Арто А. Сущность и ее зародыши



Арто А. Автоматизм. 1948

1925 года, которая начиналась следующими словами: «Пять членов движения – Арто, Буаффар, Лерис, Массон, Навиль – поставили подписи под следующими пунктами:

1. Прежде всех сюрреалистических и революционных интересов, в их духе главенствует некое состояние яростной страсти.
2. Они считают, что именно эта яростная страсть поможет им как можно быстрее достичь того, что можно было бы назвать сюрреалистическим озарением».

Страстный мятежный дух, который Арто принес в группу, не на шутку встревожил Бретона, который почувствовал, что теряет контроль над ситуацией. Он поспешил оттеснить импульсивного конкурента, тем более что между ними к тому моменту возникли разногласия политического свойства. Разразившийся в конце 1926 года скандал повлек за собой разрыв, который сопровождался обменом памфлетами. Группа сюрреалистов с Бретоном во главе опубликовала в 1927 году текст «При

средственной материи завершение действия, которое нормально могло происходить лишь в сокровенных рамках мозга». После разрыва с сюрреалистами Арто больше не предпринимал попыток войти в какую-либо группу, сохранив отношение только с членами «Большой игры».

После крушения надежд, связанных с театром (о чем он поведал в своем сборнике «Театр и его двойник» (1938)), Арто неожиданно отказался от многообещающей карьеры киноактера. Это трудно объяснить, учитывая тот факт, что его участие в фильмах «Наполеон» Абеля Ганса и «Жанна Д'Арк» Дрейера стало ярким и заметным кинособытием тех лет. Он совершает путешествие в Мексику (1936), затем в Ирландию (1937). По возвращении, после приступа безумия его помещают в психиатрическую клинику в Гавре. Последующие десять лет его жизни прошли в разных психиатрических лечебницах. Арто и там не прекращает писать (его письма позднее были опубликованы в сборнике «Письма Родеза»), а также рисовать, что является для него своеобразным средством терапии. Постоянно повторяющиеся мотивы его рисунков (череп, гробы и изуродованные части тела), вероятно, отражают тяжелые последствия лечения электрошоком.

В 1946 году, когда Арто был выписан из родезской лечебницы, он был встречен в столице с почетом: церемония чествования, организованная Андре Бретоном, проходила в театре Сары Бернар. Последние отпущенные ему два года жизни он много писал: к нему вернулось сюрреалистическое вдохновение прежних времен. С тем же иступлением он бичует религию, социальные институты, семью, медицину (от которой много претерпел за последнее десятилетие). За год до смерти выходит в свет его книга «Ван Гог – самоубийца общества» (1947), основная идея которой сводится к тому, что доктор Гаше склонил Винсента к самоубийству, пойдя на это в интересах общества.

13 января 1947 года состоялось последнее публичное выступление Арто на большой публике. Его лекция в театре Старой Голубятни называлась «С глазу на глаз». Зал был полон: многообещающую лекцию пришли послушать самые разные люди: Бретон, Жид, Камю, Мишо, Брак и другие. Атмосфера была накалена до предела. «Великолепным спектаклем Театра жестокости» назвал эту лекцию Жорж Шарбонье.

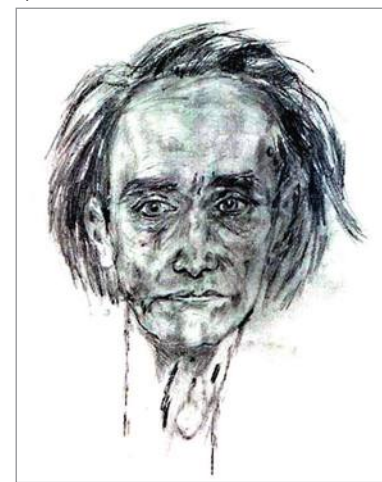
В конце 1947 года по заказу французского радиовещания была записана передача с участием Арто, которая называлась «Чтобы покончить со спорами о Боге» и которая была запрещена сразу же после записи. Запрет вызвал скандал и шумиху в прессе, что никак не повлияло на результат: наложенное вето было снято лишь четверть века спустя, 5 марта 1973 года. В этот день в Париже вновь зазвучал голос великого бунтаря, о котором Андре Бретон однажды сказал: «Молодежь навсегда признает своим это обожженное знамя».



Арто А. Автоматизм. 1947



Антонен Арто. 1947

Арто А. Автоматизм.
17 декабря 1946

АРЧИМБОЛЬДО, Джузеппе

(ок. 1527–1593)

Итальянский живописец и рисовальщик.

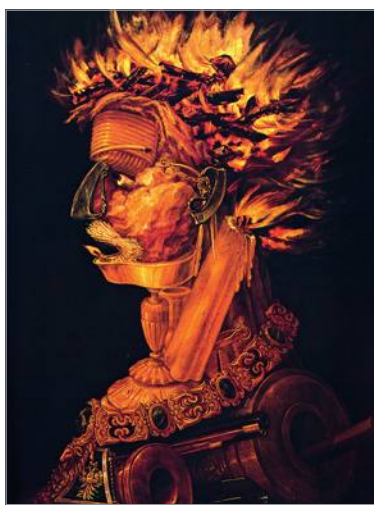
Самобытный представитель позднего маньеризма, Арчимбольдо состоял на службе в качестве придворного художника при пражском дворе Рудольфа II, императора из династии Габсбургов. В его обязанности входило создание декораций для празднеств, приобретение произведений искусства для императорской коллекции, а также проектирование и устройство водных сооружений. Однако главной обязанностью Арчимбольдо было писание королевских портретов, а также приведение в порядок и украшение знаменитого «Кабинета», в котором размещалась коллекция картин и всевозможных редкостей или, как их называли в те времена, курьезов. Один из современников, видевший это собрание, слышавшее лучшим в Европе, упоминает «вазы в виде животных и драконов, музыкальные автоматы, мозаики из перьев колибри, астролябии, квадранты, корень мандрагоры». Возможно, именно в «Кабинете» черпал Арчимбольдо свое вдохновение.



Арчимбольдо Д. Автопортрет. 1575



Повар (картина-перевертыш). 1570



Арчимбольдо Д. Огонь. 1566



Арчимбольдо Д. Вертумн. 1590

Кисти художника принадлежит семнадцать станковых картин. В созданных им символических портретах-аллегориях в единый художественный образ прихотливо сплетаются «представители» фауны (цикл «Стихии»), флоры (цикл «Времена года»), а также различные предметы: горшки, кастрюли, рабочие ин-



Огородник (картина-перевертыш). 1590



Арчимбольдо Д. Вода. 1566



Арчимбольдо Д. Лето. 1573

струменты, даже книги. Портреты-аллегии Арчимбольдо пользовались у современников столь большим успехом, что породили множество подражаний, получивших название «арчимбольдесок».

Особый интерес представляют картины-перевертыши, при повороте на 180 градусов меняющие не только жанр, но и смысл изображения. Так, портрет бравого кабацера в сверкающих латах, перевернутый вниз головой, оказывается аппетитным жарким на начищенной до блеска сковородке. Подобные шутки, вполне в духе великого мэтра сюрреализма Сальвадора Дали, уже в XX столетии обратили на себя внимание художников-сюрреалистов, не без основания усмотревших в Арчимбольдо своего предтечу.

АССОЦИАЦИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ (А. Е. А. Р.)

Созданная в марте 1932 года П. Вайяном-Кутюрье, эта организация была близка компартии и идеям коммунистического преобразования общества. Сюрреалисты, также не чуждые этого, были допущены к участию в ней. Андре Бретон одно время даже входил в ее бюро. Он призвал всю группу войти в Ассоциацию.

Позиции Бретона резко противопоставил свою позицию политической неангажированности Сальвадор Дали. Несмотря на декларацию 1931 года, в которой он заявил, что ставит свое искусство на службу революции, он категорически отказался вступить в А. Е. А. Р. в составе группы сюрреалистов. Позднее в своей книге «Дневник одного гения» Дали со свойственной ему иронией так описал эту ситуацию: «Соблазненные благородством идеи и сбитые с толку двусмысленным названием, сюрреалисты скопом туда записались и оказались в большинстве в этой ассоциации, где управляли бюрократы средней руки. Первейшей заботой А. Е. А. Р., как и всякой ассоциации подобного рода, со временем обреченной погрузиться во мрак забвения и изначально

страдавшей полной никчемностью, было поскорее созвать какой-нибудь «Грандиозный Всемирный Конгресс». И хотя цель его было предвидеть совсем не трудно, я был единственным, кто разоблачил ее заранее. Дело шло к тому, чтобы перво-наперво ликвидировать всех писателей и всех художников, которые хоть что-то из себя представляли, а главное – тех из них, кто был способен выдвинуть или поддержать какую-то хоть мало-мальски крамольную, подрывную, а следовательно, революционную идею». Последующие события показали его правоту.

Всего через год, в 1933-м, Бретон и Элюар были со скандалом изгнаны из нее: причиной послужила резкая критика СССР в журнале «Сюрреализм на службе революции».

И в последующие годы А. Е. А. Р. неустанно нападала на сюрреалистов и лично на Бретона. В 1938 году она предпринимала попытки сорвать путешествие Бретона в Мексику, что-бы помешать его встрече с Троицким.



Арчимбольдо Д. Флора. 1591



Арчимбольдо Д. Библиотекарь. 1566



Арчимбольдо Д. Эрцгерцогиня Анна, Дочь императора Максимилиана II Итальянского. Ок. 1563

Б



Иоганнес Баадер (анфас) и
Рауль Хаусман. 1919

БААДЕР, Иоганнес (1875–1955)

Немецкий архитектор и писатель, вождь дадаистов.

С 1892 по 1895 год Баадер учился в инженерно-строительной школе Штутгарта. Там же он осознал, по его собственному выражению, свою «харизматическую одаренность». В 1903–1905 годах он входил в объединение художников, занимавшихся сооружением надгробных памятников. Человек масштабного мышления, Баадер был автором идеи создания гигантского всемирного храма, строительство которого должно было завершиться через 1000 лет, то есть в 2905 году.

В 1917 году произошла его встреча с Раулем Хаусманом, вместе с которым он присоединился к движению Дада. В своем манифесте «Кто такой дадаист?» Баадер писал: «Дадаист – это человек, любящий жизнь во всех ее проявлениях; дадаист с уверенностью заявляет: „Да, да, да! Жизнь есть не только здесь, но и там, там, там!“ Таким образом, истинный дадаист в совершенстве владеет всей палитрой проявления жизни на земном шаре, который достиг уже зрелого возраста и принадлежит всем людям – от гротескного смеха над самим собой до священных слов божественной мессы. И я позабочусь о том, чтобы на этой земле люди жили и впредь. Люди, которые контролируют свой разум и силой своего разума создают новое человечество. *Верховный дада*».

Баадер был непревзойденным мастером скандала, за ним прочно закрепилась репутация возмутителя спокойствия. В программном документе «Дада-мероприятия», составленном Раулем Хаусманом, приведен целый ряд акций, среди которых самые безумные – дело рук Баадера. «17 ноября 1918 года Баадер

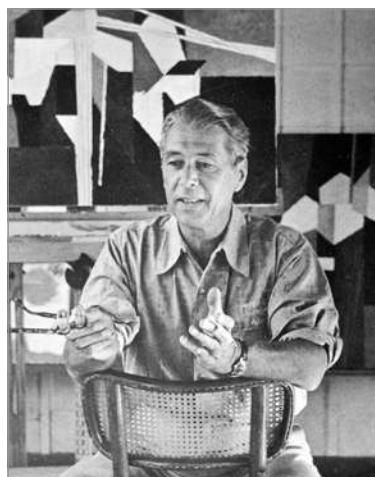
отправился на воскресную службу в центральный собор Берлина. Когда придворный проповедник уже собирался обратиться к прихожанам, Баадер громко закричал: „Минуточку! Я хочу спросить, что значит для вас Иисус Христос? Вам на него начихать!“ Продолжать он уже не мог; поднялся гвалт, Баадер был арестован, и против него было выдвинуто обвинение в богохульстве...

Безусловно, об этом происшествии писали все газеты. Позднее, в 1919 году, Баадер поехал в Веймар, где тогда заседало социал-демократическое правительство. С трибуны зала заседаний он прервал прения и стал разбрасывать в собрании написанную им и отпечатанную в огромном количестве листовку „Зеленый труп“. Это было даже зафиксировано в стенографическом отчете Народного собрания, и, безусловно, этим сообщением пестрели на следующий день все газеты. „ДАДАисты хулиганят!“ В листовке помимо прочего говорилось: РЕФЕРЕНДУМ – готовы ли немецкий народ предоставить верховному дада свободу действий? Если результат опроса будет положительным, то Баадер гарантирует всем порядок, мир, свободу и хлеб... Мы взорвем Веймар, местом ДА-ДА будет Берлин!..»

6 февраля 1919 года на встрече дадаистов в помещении зала «Рейнгольд» Баадер был провозглашен «Президентом земного шара». Он носил также титулы: «Президент Республики Дада», «Верховный Дада» и «Дада-пророк».

Однако с уходом дада со сцены личность Баадера, скандалиста и ниспровергателя ос-

нов, оказалась невостребованной. Его уход из жизни в доме престарелых в Нижней Баварии прошел никем не замеченным.



БАЙЕР, Херберт (1900–1985)

Американский живописец, дизайнер, график, фотограф.

Родился в Австрии. В 1917–1918 годах служил в австрийской армии. В 1919 году изучал архитектуру под руководством профессора Шмидтхаммера. В 1920 году работал вместе с архитектором Эммануэлем Маргольдом в Дармштадте. В 1921 году в Веймаре поступил в знаменитую школу Баухаус, где в течение нескольких лет учился живописи у Василия Кандинского. Также Байер посещал занятия по книжному дизайну и типографике: именно



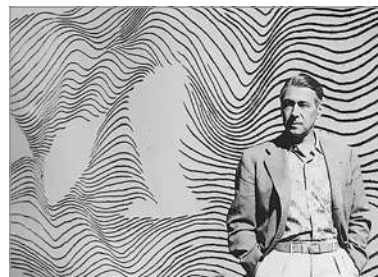
Баадер И. Посвящение Гуттенбергу. 1920



Рихтер Г. Портрет Баадера. 1915



Байер Х. Спокойной ночи Мари. 1932



Байер Х. Профиль. 1929



Байер Х. Архитектурный проект. 1924



Байер Х. Коллаж. 1932



Байер Х. Стабильная стена. 1936



Баадер И. Величие и гибель Германии. 1920



Байер Х. Семь завихрений. 1948



Байер Х. Аэропорт. 1932

в этот период он создал свой «Универсальный алфавит», каждая буква которого представляет какую-нибудь любовную позу. В 1925 году Байер покинул Баухаус. Он переехал в Дессау, где до 1928 года преподавал дизайн и искусство книги.

Следующее десятилетие Байер прожил в Берлине, где был востребован прежде всего как коммерческий художник, сотрудничая с ведущими журналами и рекламными агентствами. В последующие годы, уже в Америке, он сделал блестящую карьеру модного дизайнера.

Его рекламные плакаты и обложки журналов всегда неожиданны, оригинальны и остры, а наличие элемента сверхъестественного сближает их с картинами сюрреалистов. Хотя художник и не примыкал к движению непосредственно, черты сюрреализма проявляются в его творчестве. Больше того, его оригинальные идеи, такие как глаза, глядящие с ладоней рук, неоднократно цитировались и тиражировались впоследствии.

Особенно влияние сюрреализма ощутимо в работах 30-х годов. Многие работы этого десятилетия выполнены в выразительной технике фотоколлажа, что позволяет помещать реальные предметы в ирреальную среду – один из излюбленных сюрреалистских приемов.

БАЛЛЬ, Гуго
(1886–1927)

Немецкий поэт, драматург и театальный режиссер, один из основателей Дада.

Родился в семье коммивояжера. В юности по настоянию родителей обучался азам

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
a a a
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
waluba ssubuda uluw ssubuda
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Балль Г. Караван. 1917



Гуго Балль на одном из дадаистских представлений. 1916

коммерции, работая у торговца кожаными изделиями. С 1906 по 1909 год изучал германистику, историю и философию в Мюнхенском и Гейдельбергском университетах, после чего приступил к работе над диссертацией на тему «Ницше в Базеле». Однако, увлеченный театром, Балль бросил учебу в университете и поступил в театральную школу в Берлине, где получил основы режиссерского мастерства. Вскоре появляются его первые драматические произведения: трагикомедия «Нос Микеланджело» (1911) и набросок комедии «Палач из Брешии», которая была завершена в 1914 году.

Балль начал театральную карьеру в 1911 году в качестве художественного руководителя драматического театра в Плауэне,



Гуго Балль в кабаре Вольтер читает «звуковые стихи». 1916



Эмми Хэммингс и Гуго Балль. 1918

а год спустя перешел в «Мюнхенский театр комедии». Эти годы очень плодотворны: им написаны первые теоретические работы о театре, его стихи публикуются в берлинском журнале «Die Aktion», наконец, он знакомится с Кандинским и его концепцией искусства.

5 февраля 1916 года в Цюрихе Балль совместно с Тцара, Янко, Арпом и Эмми Хеннингс (ставшей его женой) открывает «Кабаре Вольтер» – этот день можно считать днем основания Дада. Он активно участвует в формировании репертуара, пишет манифесты, сочиняет музыку, придумывает шутовские инсценировки. Об этой яркой и полной событий и открытий поре он поведал в своем «Цюрихском дневнике».

К этому времени относится одно из самых любопытных изобретений Балля – «звуковые стихи». 23 июня 1916 года он записал в своем дневнике: «Я придумал новый вид стихов – «стихи без слов», или звуковые стихи, в которых вибрация гласных оценивается и распределяется лишь по силе приступа. Сегодня вечером я читал первые такие стихи. Для выступления я придумал специальный костюм: ноги, вставленные в высокие, доходящие до бедер, блестящие голубые трубы из картона, походили на колонны, а сам я в нижней части напоминал обелиск; огромный, вырезанный из плотной бумаги золотой воротник, обклеенный ярко-красной бумагой с обратной стороны, был сложен на шее таким образом, что я, поднимая и опуская локти, мог размахивать ими, как крыльями; на голове высокий цилиндрический шаманский колпак в белую и голубую полоску.

По трем сторонам подиума, выходящим к публике, я поместил пюпитры и торжественно ставил то на один, то на другой свою разрисованную красным карандашом рукопись. А поскольку Тцара знал о моих приготовлениях, то получилась настоящая маленькая премьера. Все сгорали от любопытства. Так как я в качестве колонны ходить не мог, то меня в темноте вынесли на трибуну, и я начал медленно и торжественно декламировать:

гады бери бимба
гандриди лаули лонни кадори
гадьма бим бери глассала
гандриди глассала туффм и зимбрабим
гласса глассала туффм и зимбрабим...»

Днем позже, 24 июня, Балль делает в дневнике запись, призванную объяснить суть этого лингвистического эксперимента: «В звуковых стихах мы целиком и полностью отказываемся от языка, испорченного журналистами и ставшего невозможным. Мы возвращаемся к сокровенной алхимии слова, отказываемся от уже существующего слова и сохраняем таким образом для поэзии ее последнюю священную территорию. Мы отказываемся от сочинительства из вторых рук, то есть от пользования словами (не говоря уже о предложениях),

которые не были придуманы лично и исключительно для собственного употребления».

Начиная с 1917 года Балль уходит от дадаизма. В последнее десятилетие своей жизни он все чаще обращается в своих статьях к религиозно-философским аспектам, что свидетельствует о его обращении к католицизму. Финал его жизни освещен светом дружбы с Германом Гессе, первым биографом которого он стал.



БАЛТУС

(1908–2001)

Французский художник.

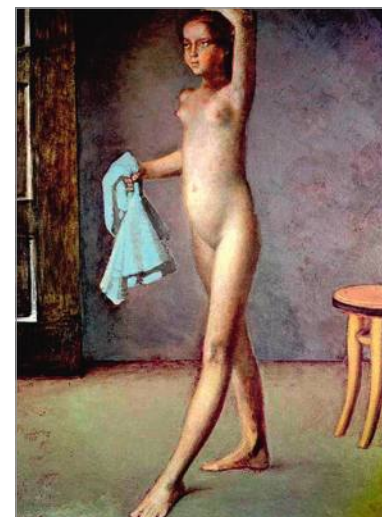
Настоящее имя – Бальтасар Клосовский.

Бальтус родился в Париже в художественной семье. Его отец, Эрих Клосовский, был историком искусства и художником, а мать, Элизабет Доротея (урожденная Спиро) – известной художницей, работавшей под псевдонимом Баладина.

Юные годы художника прошли в Париже, Женеве и Берлине. Хотя Бальтус не получил специального образования, он дотошно и подробно изучал живопись старых мастеров, копируя их картины в Лувре. Затем он продол-



Бальтус. Девочка с кошкой. 1937



Бальтус. Обнаженная с полотенцем. 1981–82



Бальтус. Белая юбка. 1937



Бальтус. Кот с зеркалом. 1989-1994



Бальтус. Спящая Тереза. 1938



Бальтус. Терпение. 1943



Бальтус. Спящая девушка. 1943

Бальтус всегда работал в фигуративной, внешне вполне реалистической манере. Он не отходил от нее даже тогда, когда радикально настроенные художники-авангардисты провозглашали этот метод реакционным и политически ангажированным. Однако сюжеты и настроение его картин далеки от реализма. В своих произведениях Бальтус создал своеобразный, полупризрачный мир, балансирующий на границе сна и реальности. Этот мир, насыщенный пропитанным ощущением болезненности и смутных предчувствий, населен молодыми девушками, едва вступившими в пору половой зрелости. Действие (а точнее, бездействие) картин, неспешно, словно во сне, разворачивается в строгих, полупустых интерьерах: взорам зрителя предстают их юные обительницы в соблазнительных позах, спящие или мечтающие, лениво играющие с кошкой или меланхолично рассматривающие



Бальтус. Счастливые дни. 1944

свое отражение в зеркале. Живописная манера этих полотен Бальтуса напоминает милых его сердцу старых мастеров, однако открытые сюжеты столь современные, что могли бы служить иллюстрацией к исследованиям Зигмунда Фрейда, посвященным детской сексуальности. Надо отметить, что наследие Фрейда оказало значительное влияние на развитие искусства XX века, а начиная с середины 20-х годов было активно востребовано сюрреалистами и художниками их круга.

Первая значительная выставка работ Бальтуса состоялась в 1934 году в парижской галерее Пьер. Его первая музейная выставка состоялась в 1956 в Нью-Йорке, в Музее современного искусства, которому принадлежит несколько самых значительных полотен художника. Он много работал для театра, что отразилось и на его живописи, построенной подчас как театральная мизансцена. С 1961 по 1977 год Бальтус занимал пост директора Французской академии на вилле Медичи в Риме. С 1977 года художник отошел от участия в художественной жизни и поселился в Швейцарии. В 1983-1984 Центр имени Жоржа Помпиду совместно с музеем Метрополитен организовал большую ретроспективную выставку его работ в Париже и Нью-Йорке.



Бантинг Дж. Автопортрет. 1937

БАНТИНГ, Джон (1902-1972)

Английский живописец и акварелист.

Бантинг родился в лондонском районе Челси. В 1921 году посещал вечерние классы Школы искусств в Вестминстере, где учился у Джорджа Менински, портрет которого он написал в 1924 году. В 1922 году побывал в Париже, где брал уроки живописи.

В 1925 году в Лондоне на улице Фицрой Бантинг арендовал мастерскую. Круг его общения широк и разнообразен: он входит в контакт с художниками Блумсбери, а в 1927 году становится членом Лондонской группы. В 1929 году он был приглашен принять участие в выставке объединения «Seven and Five».



Бантинг Дж. Сюрреалистическая композиция

В 1930 году художник переехал на континент. Вместе с Эдвардом Саквилл-Уэстом он совершил путешествие по югу Франции. Приехав в Париж, Бантинг снял мастерскую. Его жизнь в городе, по праву считавшемся столицей искусств, сыграла особенно важную роль в становлении его как художника: здесь произошла очень важная для него встреча с вождем сюрреалистов Андре Бретоном, он познакомился с художниками Дюшаном и Джанометти, а также поэтом-сюрреалистом



Бантинг Дж. Взрыв. 1931



Бантинг Дж. Сюрреалистическая композиция. 1934



Бантинг Дж. Змея в траве. 1931



Бантинг Дж. Три Грации. 1930

Рене Кревелем. Он стал одним из первых британских художников, присоединившихся к движению сюрреалистов.

В 1930-е годы Бантинг много работает, в том числе и для театра – выполняет декорации к балетам «Помона» (1930) и «Прометей» (1936). В 1931 году в галерее Уэртхейм состоялась персональная выставка его картин. С 1932 года художник активно работает как дизайнер книги, выполняя оформления для изданий «Hogarth Press». В мае этого же года он посещает Нью-Йорк.

В 1936 году Бантинг принял участие в Международной выставке сюрреалистов в Лондоне, а также в знаменитой выставке «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм» в Нью-Йорке. В конце 1937 года художник оказался в Испании, объятой огнем Граждан-



Бантинг Дж. Поклонение. 1929

ской войны, где в Мадриде познакомился с Эрнестом Хемингуэем.

В 1939 году художник был приглашен на должность арт-директора в компанию «Strand Films». С 1941 года он был также художественным редактором журнала «Our Time». В годы войны Бантинг часто посещал собрания сюрреалистов, которые проходили в ресторане «Барселона», в лондонском районе Сохо.

В 1947 году Бантинг переехал в Ирландию, где и обосновался, до конца дней работая плодотворно. В историю искусства он вошел в первую очередь как наиболее интересный представитель британского сюрреализма в области печатной графики.



БАРАНОВ-РОССИНЕ, Владимир

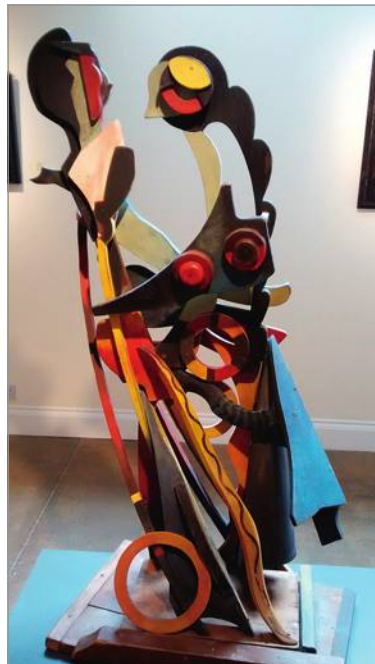
(1888–1944)

Русский художник.

Родился на Украине в городе Херсоне. Учился в Одессе (1902–1903) и Петербургской Академии художеств (1903–1907). С 1907 по 1910 год принимал участие в первых выстав-



Баранов-Россине В. Абстрактная композиция №3



Баранов-Россине В. Ритм

ках русского авангарда: «Венок» (Москва, 1907–1908), «Звено» (Киев, 1908), «Венок-Стефанос» (Санкт-Петербург, 1909).

В 1910 году Баранов уехал в Париж, где близко сошелся с французскими авангардистами. Особенно теплые отношения сложились у него с Робертом и Соней Делоне – основателями орфизма. Годы, проведенные в Париже, наложили на его индивидуальность заметный отпечаток: он прошел через увлечение фовизмом и кубизмом, был живым свидетелем расцвета Парижской группы.

В 1913–1914 годах он выставлялся в Салоне Независимых и был замечен Гийомом Аполлинером и Андре Сальмоном. Будучи в Париже, взял себе псевдоним «Даниэль Россине», а вернувшись в Россию, стал подписываться двойной фамилией. С 1915 по 1917 год Баранов-Россине жил в Норвегии. Первая его персональная выставка состоялась в Копенгагене. После Февральской революции вернулся в Россию, где влился в авангардное движение. Развивая идеи Скрябина, Баранов-Россине создал «оптофон» – тип «цветового» фортепиано. Два цветовизуальных концерта были даны им в 1923–1924 годах в Москве в



Баранов-Россине В. Адам и Ева



Баранов-Россине В. Сфинкс Петербурга. 1909



Баранов-Россине В. Суд Париса. 1928



Баранов-Россине В. Дорога в деревню. 1910



Баранов-Россине В. Лежащая обнаженная. 1925-29

театре Вс. Мейерхольда и Большом театре. В 1918 году в здании упраздненной Академии художеств им была организована творческая мастерская.

В 1925 году Баранов-Россине эмигрировал в Париж вместе с женой Полиной Букур и сыном от первого брака Евгением. В эмиграции он много концертировал, давая «оптоконцерты» по всей Европе: в Париже, Риге, Берлине. Не забывая и об искусстве: по-прежнему регулярно выставлялся в Салоне Независимых. В 1934 году принял участие в Международной выставке в Париже.

Художественная ситуация тех лет не могла не отразиться на творчестве Баранова-Россине, чрезвычайно чуткого ко всякого рода изменениям. В его полотнах уже с середины 1920-х годов проявляются элементы сюрреализма. И хотя он остается в стороне от деятельности группы Бретона, многие его картины тех лет эстетически и формально близки ей.

Итог его жизни трагичен. Художник отказался покинуть оккупированную Францию. В 1944 году он пропал без вести, по всей видимости, окончив свои дни в одном из нацистских лагерей.

БАРРА, Эдуард (1905–1976)

Английский художник.

В молодые годы учился в частной школе, затем, с 1921 по 1923 год, в политехникуме в Челси.

В 1927 году произошла его встреча с Полом Нэшем, который познакомил Барра с авангардными журналами, в которых особое внимание художника привлекла графиня Георга Гросс, подтолкнувшая его сделать ряд коллажей и рисунков (а также несколько гравюр на дереве) в дадаистском духе.

Барра был одним из первых британских художников, испытавших на себе влияние сюрреализма – направления, которое стремилось выразить в искусстве тайный мир подсознательного. И хотя основными темами



Барра Э. Без названия. 1940



Барра Э. Палачи. 1935

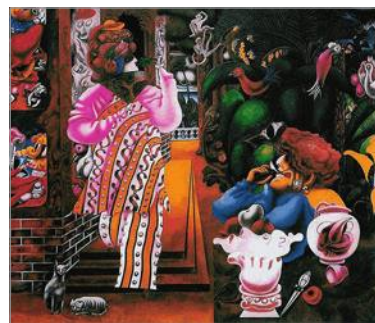


Барра Э. Женщина-слон. 1952-54

художника были повседневные сцены на улицах и в барах, они удивительным образом передавали столь характерное для сюрреализма пограничное состояние между сном и явью. Полотна Барра густо населены вызывающе одетыми женщинами, рабочими, матросами, солдатами, а также людьми без определенных занятий; их окружают декорации, словно взятые из фантастического сна. Тяготение к



Барра Э. Танцующие скелеты. 1934



Барра Э. Гроза в джунглях. 1931

гротеску и резкие сатирические ноты в его картинах сближают его полотна 30-х годов с произведениями экспрессионистов, и особенно – Георга Гросс.

Человек замкнутый и весьма независимый, обладавший к тому же слабым здоровьем (с молодых лет художник страдал артритом), Барра предпочитал жить в Брайтоне, вдали от бурной жизни лондонской богемы. Он любил путешествовать, и когда позволяло здоровье, отправлялся в путь: так он посетил Париж, Тулон, Нью-Йорк, Бостон. Однако основное время художник проводил в кабаках и забегаловках самого низкого сорта, ночных клубах, дансингах и кинозалах, в которых искал без особого труда находил темы для своих картин, чаще всего выполненных в технике акварели. Нередко случалось, что картина писалась на нескольких акварельных листах, которые затем соединялись.

Первая персональная выставка художника была открыта в галерее Лейстера в 1930 году. Он также принимал активное участие в групповых выставках – с объединениями «Art Now» и «Unit One» в галерее Мэйор в 1933 и 1934 годах, а также в Международной выставке сюрреалистов 1936 года. В 1938 году Барра совершил путешествие в Мексику.

Глубоко потрясенный братоубийственной бойней в Испании и разразившейся вскоре Второй мировой войной, Барра переживает тяжелый душевный кризис. Как следствие этого, его искусство приобретает мрачный характер, тема смерти, рока звучит в нем в эти годы с особенной силой.

Лишь после 1952 года художник обратился к «малым» живописным жанрам, натюрморту и пейзажу, которыми до этого пренебрегал. Он также отдавал много времени и сил другим видам искусства: иллюстрировал книги, делал эскизы костюмов и декораций к спектаклям и балетам, которые шли с большим успехом, активно участвовал в выставочной деятельности.

В 1985 году в галерее Хэйворд состоялась большая ретроспективная выставка художника.



БАТАЙ, Жорж (1897–1962)

Французский писатель и философ.

В 1922 году закончил Эколь де Шарт в Париже, защитив дипломную работу «Рыцарский орден, стихотворная повесть XIII века» и получив квалификацию архивиста-палеографа. В том же году поступил на службу в парижскую Национальную библиотеку, где проработал двадцать лет.

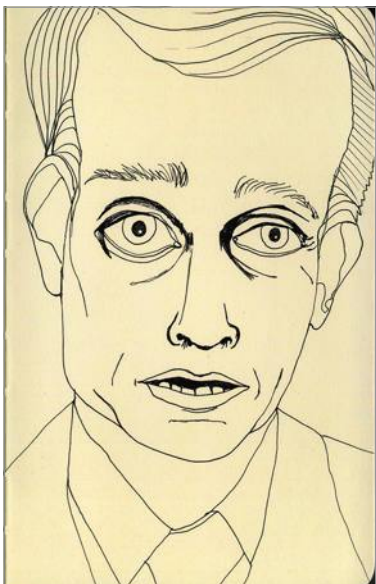
Париж 1920-х годов предоставлял пылкому молодому человеку блестящие возможности. В эти годы он познакомился с русским философом-эмигрантом Львом Шестовым: под его влиянием Батай начал читать Достоевского, Кьеркегора, Паскаля, принял участие



Барра Э. Корнуольский пейзаж с фигурами и оловянными рудниками



Барра Э. Мексиканская церковь



Жорж Батай



Обложка издания «История глаза» Жоржа Батай с иллюстрациями Ханса Белмера. 1928

в переводе на французский язык книги Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» (1925). Помимо вышеуказанных мыслителей, он проявлял интерес к трудам Фрейда и сочинениям скандального маркиза де Сада. Позднее он обратился к трудам Гегеля и Маркса, рассматривая первого с позиций нищезнания, а учение второго предлагая обогатить революционными открытиями Фрейда.

Вторая половина 20-х годов отмечена тяготением Батай к сюрреализму. Однако он так и не стал членом группы Бретона. «Мои устремления идут вслед за сюрреализмом, рядом с ним», — напишет он в своей книге «Внутренний опыт» (1943). Он не разделял увлечения сюрреалистов автоматическим письмом, однако печатался в их журналах. Батай высоко оценил фильм Бунюэля и Дали «Андалузский пес», особенно тот шокирующий кадр, где бритва разрезает глазное яблоко.

Его отношения с Бретоном с самого начала не были ровными: окончательно их испортило то, что Батай предоставил возможность публиковаться в редактируемом им журнале «Документы» тем, кто был изгнан Бретоном из группы (среди диссидентов были Деснос, Лерис, Лимбур, Массон, Рибмон-Дессен и другие). Бретон подверг его позицию резкой критике во втором манифесте сюрреализма, увидевшем свет в декабре 1929 года. В ответ Батай поставил свою подпись под коллективным антибретоновским памфлетом «Труп» (1930).

Что-то вроде примирения с сюрреалистами наступило только в 1935 году в рамках

движения «Конкратака» (одним из инициаторов которого был Батай), объединившего интеллектуалов левого толка. Основными лозунгами движения были антинационализм, антикапитализм, антипарламентаризм, даже антидемократия, а основной целью — замена мифов фашизма мифами моральной и сексуальной революции. Основными источниками вдохновения «Конкратаки» были сочинения маркиза де Сада, Фурье, Ницше. Члены движения принимали участие в уличных манифестациях и беспорядках, поэтому нет ничего удивительного в том, что год спустя оно перестало существовать.

С 1936 года Батай начал организацию тайного общества «Асефаль», и вместе с тем одноименного журнала, первый номер которого вышел в том же году. Общество было создано в 1937 году: одним из его незыблемых правил было не подавать руки антисемитам. В том же году Батай стал одним из организаторов социологического коллежа, одной из задач которого была разработка социологии «священного», способной дополнить марксистский анализ исследованием иррациональных фактов социальной жизни. В тот же период Батай организовал Общество коллективной психологии, нацеленное на изучение роли психологических, в том числе бессознательных, факторов в социальной жизни. На первый план для Батай выдвинулись проблемы смерти как основы социальных отношений, вины, греха, зла, внутреннего опыта.

В 1946 по инициативе Батай начал выходить журнал «Критика», где одна за другой стали появляться его статьи «Моральный смысл социологии», «Тайна Сада», «Переход от животного к человеку и рождение искусства», «Коммунизм и сталинизм», «Сад (1740–1814)». Он также является автором следующих работ: «О Ницше» (1945), «Метод медитации» (1947), «Литература и зло» (1957), «Эротизм» (1957) и других. Один из лидеров левых интеллектуалов во Франции, Батай, по характеристике Мартина Хайдеггера, имел «самый светлый ум во Франции».

В 1952 году Батай был награжден орденом Почетного легиона.

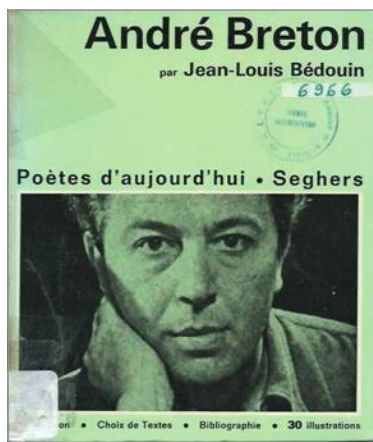


БЕДУЭН, Жан Луи (1929–1996)

Французский поэт, художник и критик.

Бедуэн принадлежит к поколению художников, которые пришли в сюрреализм на волне нового, послевоенного подъема движения. Он был ревностным последователем пикто-поэзии — жанра, изобретенного румыном Виктором Браунером и сочетающего в себе элементы поэзии и изобразительного искусства. Разделяя интерес некоторых членов группы к композициям из трехмерных объектов, Бедуэн выполнил целый ряд «сюрреалистических предметов», активно используя в качестве материала для работы то, что находил в морской прибрежной полосе. Свои композиции он называл «предметами, сбившимися с пути».

Молодой художник активно участвовал в жизни группы вплоть до ее распада в 1969 году. Бедуэн был среди тех, кто неотрез отказался признать конец сюрреализма, и не



Обложка книги «Андре Бретон». 1950

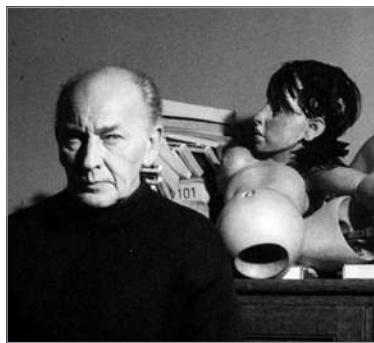


Обложка книги «Поэзия сюрреалистов». 1964

Обложка книги «Двадцать лет сюрреализма. 1939–1959». 1961

задумываясь примкнул к тем, кто пытался продлить жизнь группы публикацией «Бюллетен де лезон сюрреалист».

В 1950 году, в возрасте двадцати лет, Бедуэн написал книгу о Бретоне, сделав это одним из первых. Под его редакцией выходит «Антология сюрреалистической поэзии». Его художественные интересы чрезвычайно широки: помимо поэзии, критики и пиктопоэзии Бедуэн сделал для радио серию передач, а также снял фильм «Изобретение мира» (1952) (совместно с Бенжаменом Пере и Мишелем Зимбакка).



БЕЛЛМЕР, Ганс (1902–1975)

Немецкий художник польского происхождения.

Беллмер родился в городке Катовицы (верхняя Силезия) в патриархальной семье, угнетаемой жестоким и деспотичным отцом. Именно в детстве берет начало тема, навязчиво преследующая художника на протяжении всей его жизни — тема куклы, подсказанная воспоминаниями о юной кузине, потерявшей невинность.

После Первой мировой войны Беллмер приехал в Берлин, где поступил в техническую школу, давшую ему прочную основу точного и выразительного рисунка, впоследствии так прославившего его графику. В Берлине он завязал дружбу с Жоржем Гросом, под влиянием которого находился какое-то время. Попав в среду немецких дадаистов, живущих и творящих ярко и с азартом, поддавшись их обаянию, он впервые пробует себя в качестве художника.

В 1932 году Беллмер увидел спектакль по сказке Гофмана «Песочный человек», который буквально заворожил его. С этого момента



Беллмер Г. Композиция. 1974



Беллмер Г. Литография 1947.



Беллмер Г. Литография Четыре женщины



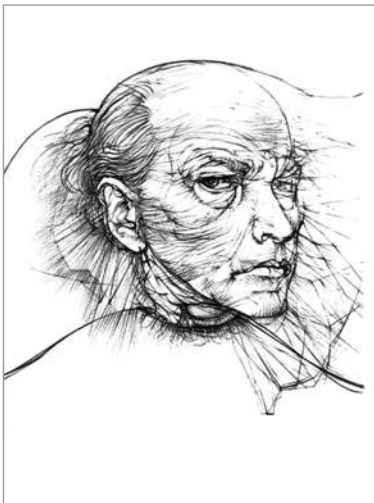
Беллмер Г. Три сестры



Беллмер Г. Кукла. 1936

его не оставляет мысль, подобно сказочному Коппелиусу, создать свою Коппелию, куклу, в которой отразятся, как в зеркале, не только противоречия и внутренние конфликты его искаленной в детстве души, но также язвы и уродства окружающего мира. В 1934 году в Берлине, в своем ателье рекламного рисунка, Беллмер создает книгу «Кукла» (Die Puppe), основой которой стали многочисленные фотографии, изображающие в различных позах и ракурсах созданную Беллмером «модель».

В 1935 году прославленный сюрреалистический журнал «Минотавр» (№ 6) опубликовал отрывки из книги Беллмера под броским названием «Модификации и сборка сочлененной малютки», сопровождаемые рядом фотографий, зафиксировавших «вариации монтажа несовершеннолетней с подвижными конечностями». Вот маленький образчик беллмеровского текста, взятый из этой книги: «Прилаживать суставы, сочленения друг к другу, выжимать из шаров и из радиуса вра-



Беллмер Г. Автопортрет



Беллмер Г. Фото из книги «Кукла». 1934



Беллмер Г. Кукла. 1936



Ганс Беллмер с Уникой Церн



Беллмер Г. Пейзаж 1700. 1965



Беллмер Г. Кукла. 1935



Беллмер Г. Двойная кукла. 1933–1935

щения образ детских поз, тихонько следовать контуру ложбинок, вкушать наслаждение от округлости, создавать красоту, внося в нее, не без злорадства, тень деформации... обнажать тайные робкие мысли маленьких девочек, вскрывать самые сокровенные глубины этих мыслей».

Скандалность этой публикации была ошеломляющей: куклы Беллмера поразили сочетанием абсолютной реальности и вместе с тем полной абсурдности, завораживающей «садистичности» предлагаемого зрелища. Вызывающий фетишизм, откровенность поз, в сочетании с открытым эротизмом текстов, были абсолютно в русле эстетики сюрреалистов, поклонявшихся Фрейду и превозносивших скандального маркиза де Сада. Эта публикация кардинально изменила судьбу художника: сообщество сюрреалистов раскрыло ему свои объятия.

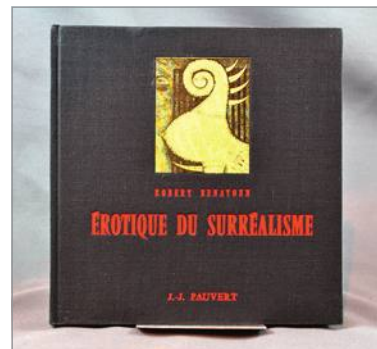
Первая встреча Беллмера с сюрреалистами произошла, однако, значительно раньше, зимой 1924–1925 годов, когда он впервые посетил Париж. Но полноценным членом группы, к тому же активным и влиятельным, художник стал только в 1938 году, когда, скрываясь от нацистов, перебрался в Париж. Он стал близким другом Поля Элюара, который был восхищен его странными и волнующими «куклами». В годы оккупации Франции немецкими войсками Беллмер вынужден скрываться: он бедствует, испытывает невероятные лишения, но остается верен сюрреалистической идее, продолжает участвовать в деятельности группы. Ни разу он не отошел от сюрреализма, варьируя до бесконечности свою излюбленную тему, в которой на первый план выдвигаются мотивы разрушения, деструкции.

Значительное место в наследии Беллмера занимают его рисунки, выполненные тщательно и скрупулезно: в них чувствуется вкус, великолепное знание формы и немецкой художественной традиции рисования, восходящей к Дюреру и Гольбейну. Именно рисунки придают творчеству Беллмера правильный ракурс, наглядно показывая, что перед нами не повредивший рассудком маньяк, а художник, для которого вопрос формы является главным.

В послевоенные годы Беллмер живет в Париже. Он по-прежнему много работает, принимает участие в международных выставках сюрреалистов: в галерее Мейт (1947), в галерее Кордье (1959) и других. Почти с самого начала став в среде сюрреалистов культовой фигурой, Беллмер лишь к 1960-м годам получил широкое признание. Свои взгляды на искусство он изложил в книге «Краткая анатомия физического подсознательного, или Анатомия образа», опубликованной в 1957 году.

В 1950-х годах произошла встреча Беллмера с Уникой Церн (1916–1970), художницей и писательницей. Между ними установились тесные отношения: художник ввел Унику в круг сюрреалистов, она подружилась с Мэн Рэем, Браунером, Эрнстом. Благодаря поддержке Беллмера она приняла участие в Международной выставке сюрреалистов 1959 года. Однако тяжелый психический недуг, которым страдала художница, не дал ей вполне реализовать свой талант. Последние восемь лет своей жизни Уника Церн провела большей частью в психиатрических лечебницах. Беллмер оказался бессилен перед ее болезнью: шизофрения прогрессировала, и в 1970 году Уника Церн покончила жизнь самоубийством, бросившись вниз с балкона апартаментов, которые она делила с Беллмером. Ее изуродованное тело на парижской мостовой было до боли похоже на одну из беспомощных «кукол» художника.

Смерть Уники Церн потрясла Беллмера до глубины души: он ненадолго (всего на пять лет) пережил свою любимую, последние годы жизни страдая от паралича. Его работы последних лет мрачны и как-то особенно безнадежны.



«Эротика сюрреализма». 1965

БЕНАЮН, Робер (1928–1996)

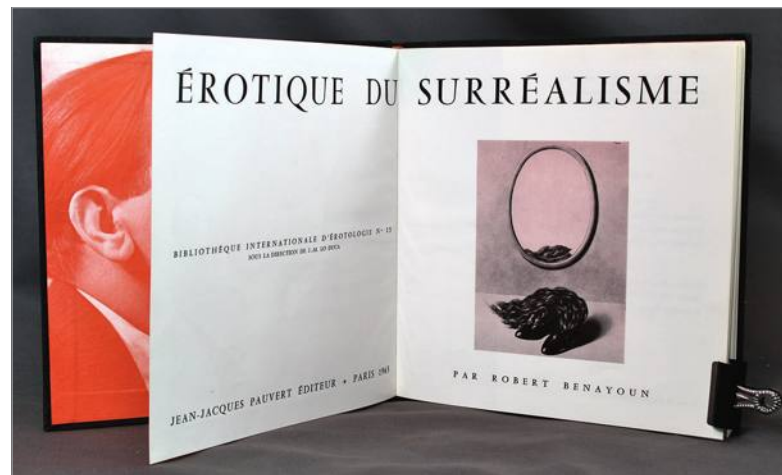
Французский писатель, художник, кинокритик.

Он принадлежит к тому поколению, которое влилось в группу сюрреалистов после войны, в конце 40-х годов. Именно с этого времени Робер Бенаюн начинает принимать активное участие в деятельности группы. Он явился одним из основателей журнала «L'Age du cinéma» (1951–1952), регулярно публикуя на своих страницах произведения Бретона, Пера и других и даже посвятившего сюрреализму специальный номер. Также Бенаюн – активный сотрудник журнала «Позитиф», на страницах которого регулярно появляются его статьи о кино. Несколько позднее, в конце 1960-х – начале 1970-х, он сам поставит два фильма: «Парижа не существует» (1969) и «Серьезный, как радость» (1975). Его перу принадлежит целый ряд монографий о деятелях кино (Бастере Китоне, Джерри Льюисе, Джоне Хьюстоне, братьях Маркс, Вуди Аллене, Аллене Рене), а также исследование «Коминсы и кинематограф».

Бенаюн выступал также как автор коллажей, еще больше сближающих его с сюрреализмом. Им составлена и опубликована также «Антология нонсенса» (1957). Однако наиболее известна его книга «Эротика сюрреализ-



«Эротика сюрреализма». 1965



«Эротика сюрреализма». 1965



Кукла. 1933-35



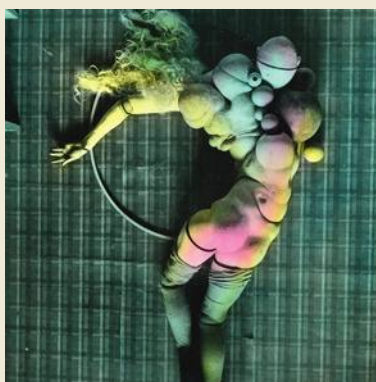
Кукла. 1933-35



Кукла. 1935



Кукла. 1935-49



Кукла. 1935-49



Кукла. 1938



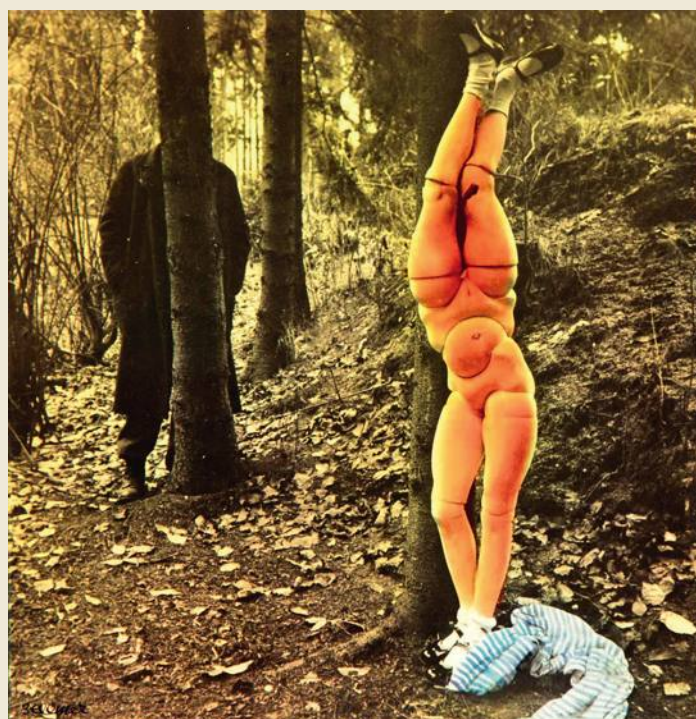
Кукла. 1935-49



Кукла. 1936



Кукла. 1933-35



Кукла. 1936



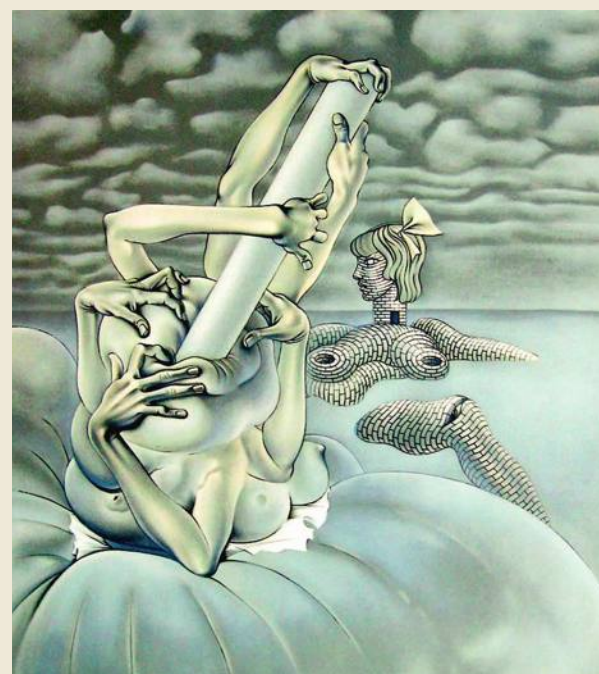
Цефалопод. 1939



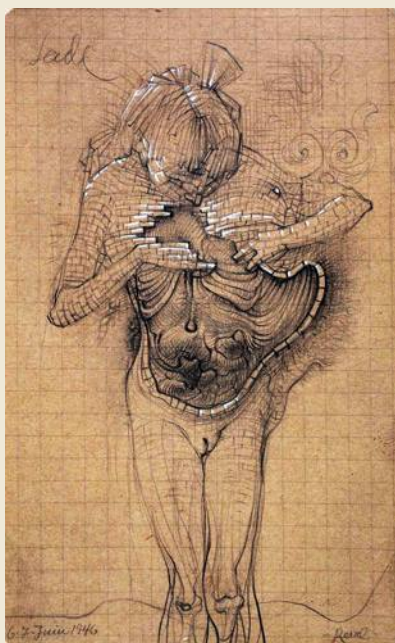
Крутящийся волчок. 1937-52



Автопортрет. 1942



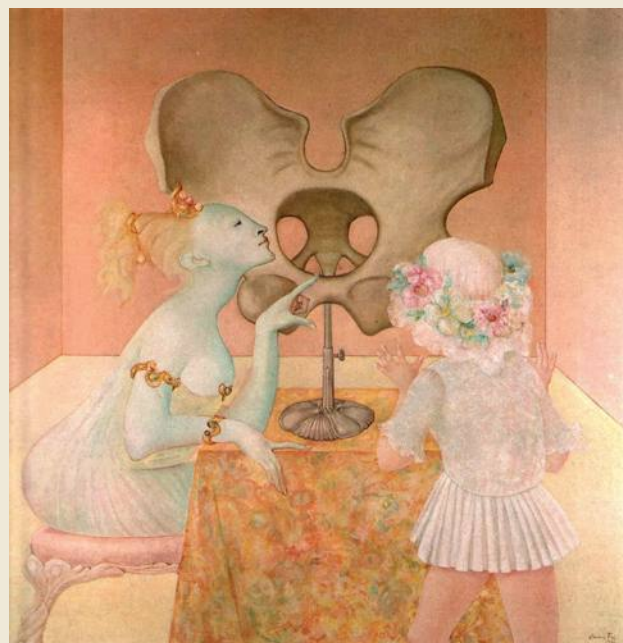
Литография. 1974



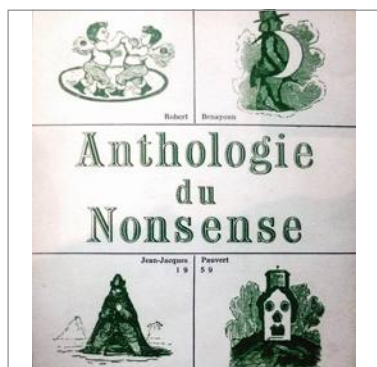
Литография La Nuit. 1946



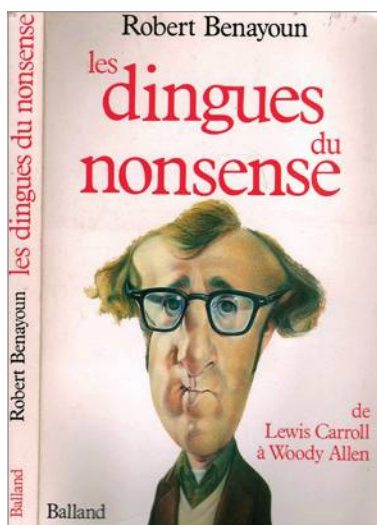
Ганс Беллмер с женой Уникой Цорн



Литография. 1974



«Антология нонсенса». 1957



«Les Dingues du nonsense». 1988

ма» (1965) – глубокое и интересное исследование одной из ключевых тем движения. Им также написано множество статей и эссе для различных сюрреалистических журналов, в том числе – «Медиума».

БЛЮМЕ, Петер

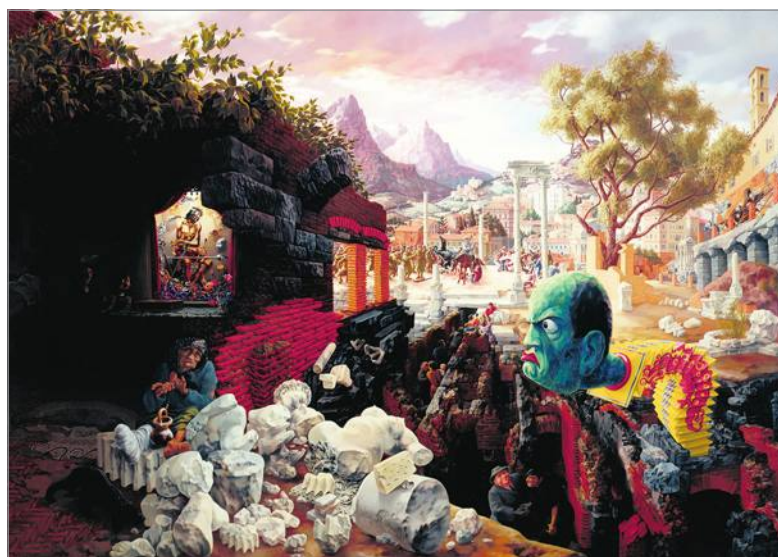
(1906–1992)

Американский живописец.

Родился в России. В 1911 году семья будущего художника эмигрировала в Америку, обосновавшись в Нью-Йорке. Детство Блюме прошло в Бруклине. С 13 лет он посещал вечерние классы школы искусств, затем учился в Образовательном центре и Художественном институте дизайна. В 1921 году Блюме принял американское гражданство. В 1925 году к творчеству девятнадцатилетнего художника проявил интерес Чарльз Дэнниел, в те годы один из немногих торговцев картинами современных художников.



Блюме П. Юг Скрантона. 1931



Блюме П. Вечный город. 1937

В 1930-е годы Блюме – один из самых известных американских живописцев, его популярность год от года растет. В 1934 году картина художника «Юг Скрантона», написанная под впечатлением от автомобильного путешествия по Америке, предпринятого художником в 1930 году, была показана на 32-й Международной художественной выставке в Питсбурге и принесла 27-летнему автору Гран-при и восторженные отзывы самых взыскательных критиков. В 1942 году картина была приобретена музеем Метрополитен после того, как получила главный приз на выставке «Artists for Victory».

В поисках «настоящей Америки» Блюме избегал больших городов. Но и на сельских просторах он не нашел буколически-пасторального мира. С жесткостью и жестокостью глаз художника фиксирует печальную и пугающую метаморфозу старого доброго уклада под натиском новых технологий.

Картины Блюме ирреальны, но эта ирреальность пугающе похожа на тот мир, который нас окружает. Тщательная, скрупулезная живописная манера Блюме (художник восхищался мастерами эпохи Возрождения и всячески стремился им подражать) не оставляет сомнения в том, что перед нами не сон, а явь, страшная, порой отталкивающая в своей определенности и детальности. Художник признавался, что все его картины были подсказаны какой-то реальной жизненной ситуацией, которая, по мере перенесения на холст, приобретала сюрреалистическое звучание. «Как только я переношу свои впечатления на холст, – говорил он, – все логические связи теряют свой смысл».

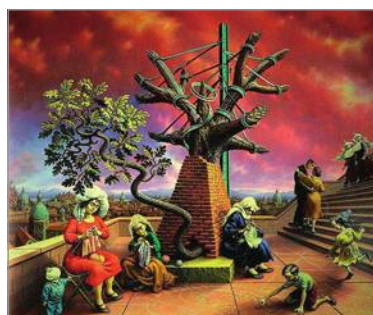


Блюме П. Свет мира. 1932

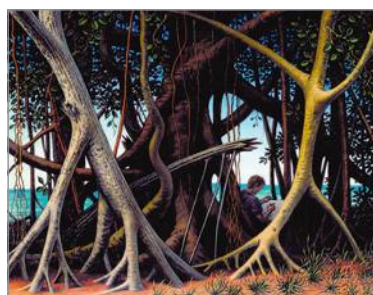
Блюме был убежден, что художник не должен оставаться в стороне от борьбы Добра и Зла. «Мы, художники, должны решительно встать на сторону прогресса и цивилизации против варварства и реакции и всеми силами способствовать созданию лучшего социального строя», – считал он.



Блюме П. Скала. 1948



Блюме П. Дерево Тассо. 1977



Блюме П. Дерево Баньяна. 1961



Журнал «Большая игра». 1928

БОЛЬШАЯ ИГРА

(Le Grand Jeu)

Литературное и художественное объединение, близкое сюрреализму. Зародилось в городе Реймсе в среде лицестов, образовавших поначалу небольшое товарищество под названием «Братство простаков».

Первоначальное название очень точно отражало эстетические воззрения молодых людей: стремление к интуитивному и спонтанному



Члены группы «Большая игра». 1920

Одна из программных работ Блюме – его монументальное полотно «Вечный город» (1937), вызвала оживленные и горячие споры. Она появилась как воспоминание о двух годах (с 1932 по 1934), проведенных художником в Италии. Блюме стал свидетелем празднования десятой годовщины фашистского режима в Риме, что подтолкнуло его выразить свои чувства в остроготескной форме. Мрачная атмосфера полотна, напоминающего босховские видения Ада, подчеркивает открытое неприятие того, что на глазах всего мира берет верх. Художник активной жизненной позиции,



Большая Игра. Слева направо: Робер Мейра, Роже Жильбер-Леконт, Роже Вайян и Рене Домаль



Рене Домаль

познанию мира, обретению простоты и наивности детского восприятия. В своем желании добиться цели они прибегали к опасным экспериментам с личностью: в их арсенале были гипноз и различные экстрасенсорные воздействия. Основу группы составили Роже Жильбер-Леконт, Рене Домаль, Роже Вайян и Робер Мейра.

В 1925 году группа перебралась в Париж. Ее ряды активно пополняются новыми членами, такими как художник Жозеф Сима, бывший сюрреалист Монни де Булли, Морис Анри, Зденко Рейч и Роже Кайюа.

В 1928 году был создан журнал «Большая игра», одно лишь название которого, предложенное Вайаном, вызвало негодование в рядах сюрреалистов: по фатальному совпадению, под тем же названием одновременно с журналом вышел поэтический сборник Бенжамена Пере. Впрочем, журнал просуществовал недолго: в 1930 году вышел третий и последний его номер.

Усмотрев в молодой и амбициозной группе своих конкурентов, Бретон предложил «Большой игре» сотрудничество, которое не могло быть долгим: при некоторых общих чертах у движений были разные цели, да и возраст не способствовал объединению (члены «Большой игры» были значительно моложе сюрреалистов). В марте 1929 года общее собрание, созванное по инициативе Бретона, выдвинуло против Р. Вайяна (а значит и группы в целом) обвинение в том, что он опубликовал в одном из журналов хвалебную статью об одном из «монстров» сюрреализма, префекте полиции Шиаппе. Последовал громкий разрыв «Le Grand Jeu» с сюрреалистами, что не помешало последним вести агентурно-подрывную работу в рядах непокорной группы. Так, во Втором манифесте сюрреализма Бретон открыто обратился к Рене Домалю с предложением присоединиться к его группе.



Сима Ж. Портрет Рене Домалю. 1929

В ответ на это Домаль опубликовал в последнем номере журнала «Большая игра» (1930) открытое письмо Андре Бретону, содержащее категорический отказ, сформулированный с презрительным сарказмом. «Берегитесь, Андре Бретон, – писал он, – не попадите в учебники по истории литературы; мы же стремимся только к одной награде – быть вписанными потомками в историю катаклизмов». Пожелание попасть в учебники, стать частью истории литературы в среде сюрреалистов, не признававших и презиравших любые авторитеты, звучало оскорбительно.

После этого группа просуществовала недолго: ее распад произошел в 1932 году. Некоторые из бывших членов группы, в их числе Анри, Рейч, и Кайюа, примкнули к сюрреалистам, успешно завершив тем самым бретоновскую «программу дестабилизации».

Оба лидера распавшейся группы, Домаль и Жильбер-Леконт, какое-то время еще общались, но в 1934 году расстались окончательно. С этого момента каждый из них вел свой собственный поиск «абсолюта»: Домаль – в рядах последователей Гурджиева, Жильбер-Леконт – в обществе наркоманов. Оба ушли из жизни почти одновременно, с разрывом в шесть месяцев: это случилось в 1943–1944 годах. И тому, и другому было 36 лет.



Босх И. Автопортрет

БОСХ, Иеронимус

(ок. 1450–1516)

Нидерландский живописец Северного Возрождения.

Настоящее имя – Иеронимус ван Акен. Сведения об этом художнике крайне скудны. Доподлинно известно лишь то, что он родился в местечке Хертогенбос в Голландии, состоял в братстве Богоматери (религиозного общества, включающего в себя как монахов, так и мирян) и на протяжении почти сорока лет, вплоть до своей смерти, писал картины. Дед художника, как и его отец, а также трое дядьев также были художниками: возможно, поэтому он



Босх И. Корабль дураков. 1490



Босх И. Слышащий лес и Зрячее поле

подписывал свои картины названием родного города – Den Bosch.

Исследователи его творчества до сих пор ищут ключ к пониманию гротескных и иносказательных образов Босха. Одни видят в нем гениального мыслителя, черпавшего вдохновение в трудах средневековых мистиков; другим он представляется интеллектуалом-книжечем, поклонником и знатоком богословских трудов; третьи изображают его фанатиком-психопатом, членом тайной еретической секты. Вряд ли мы когда-нибудь узнаем правду об этом человеке. Однако кем бы ни был Босх в действительности, он создал

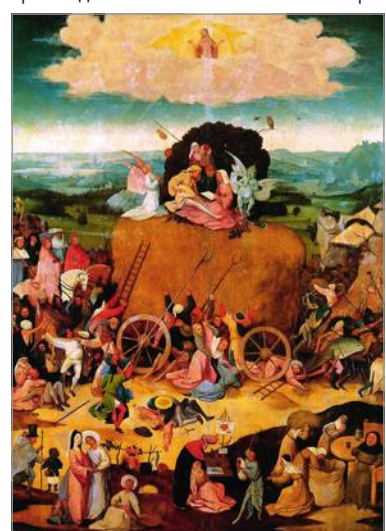
неповторимый художественный мир, который спустя почти пять веков будоражит воображение и поражает мастерством и богатством фантазии.

Кисти Босха принадлежат несколько триптихов. Самый ранний из них, «Воз сена» (1500), изображает телегу с высоким стогом сена в середине. Вокруг стога кипит жизнь: со всех сторон его окружает множество людей разных сословий, а также фантастических чудовищ. Картина, по всей видимости, иллюстрирует старинную фламандскую поговорку: «Мир – это стог сена: каждый хватает, сколько может». Одержимые желанием урвать свой кусок, персонажи картины вытесняют ее центра в шутовском хороводе, создавая вселенскую картину человеческой глупости и жадности.

«Искушение св. Антония» (1505) – триптих, изображающий мир призрачных видений, являющихся монаху. Фигуру святого непросто найти на картине, которая буквально кишит отвратительными созданиями, стоящими, сидящими, лежащими, ползающими, прыгающими среди мрачных развалин. Силы зла заполняют почти всю картину. И кто знает: быть может, эта маленькая фигурка в середине картины именно своей молитвой и удерживает все сонмище ужасных тварей в рамках полотна, не дает им заполнить мир.

«Сад земных наслаждений» (1504) – самое крупное творение Босха не только по своим размерам (в развернутом виде триптих представляет собой полотно 2,1 x 3,9 м), но и по художественному масштабу. Поражают воображение не столько сцены Ада, несомненно, пугающие и отталкивающие, сколько фантастический мир Рая, невообразимые пейзажи которого художник силой своей фантазии наделил не менее абсурдными персонажами. Странный сад, населенный нелепыми гротескными фигурами, выглядит чем угодно, только не обителью счастья и успокоения.

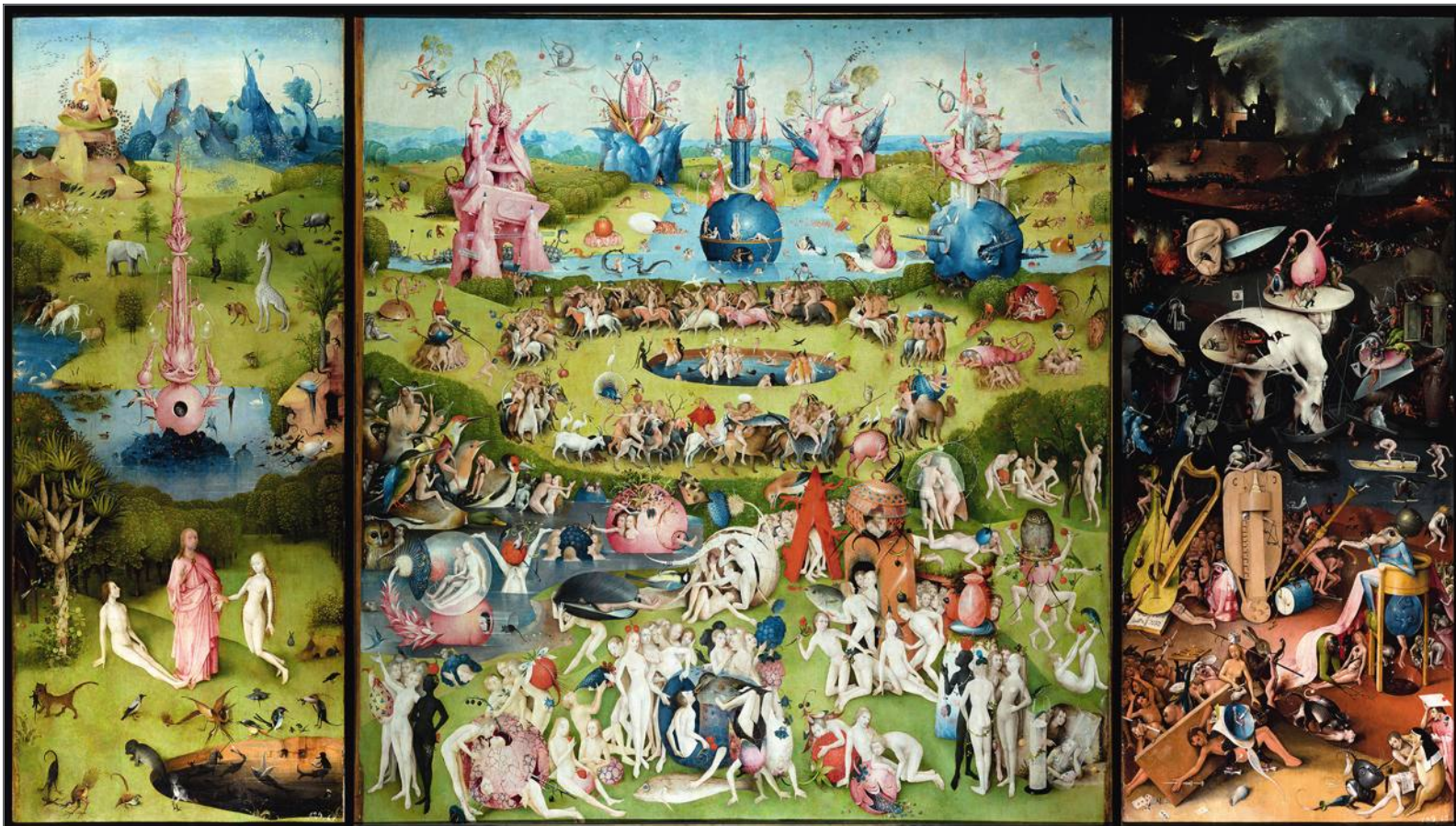
Причудливые фантазии Босха, несомненно, производили сильное впечатление на современников.



Босх И. Воз сена (центральная часть триптиха). 1500



Босх И. Испытание святого Антония (триптих). 1505



Босх И. Сад земных наслаждений (триптих). 1505

менников. Влияния его яркого таланта не сумел избежать даже такой самобытный художник, как Питер Брейгель Старший, в некоторых своих картинах отдавший дань босховским фантастическим образам и сюжетам.

Творчество Босха дисгармонично. Оно явно идет вразрез с современным ему искусством, идеалами которого были гармония и совершенство формы. Сатира и гротеск, стремление к аллегории сближает его с искусством средневековья. Станным образом живопись,

казавшаяся архаичной во второй половине XV столетия, в первой половине XX века вдруг оказывается актуальной и ультрасовременной: эсхатологические мотивы Босха нашли свое отражение в полотнах экспрессионистов, а чуть позднее сюрреалисты объявили его своим «духовным отцом». Причудливый мир Босха вполне отвечал теории автоматизма, согласно которой художник фиксирует любые образы, возникающие в его сознании в процессе работы. Андре Бретон, духовный вождь нового движения, назвал Босха «совершенным визионером».

аппаратуру для ночных съемок. Яркие и незабываемые впечатления той ночи легли впоследствии в основу одной из самых знаменитых фотосерий Брассая – «Ночной Париж», 60 фотографий из которой были опубликованы в виде альбома в 1933 году. Также широкую известность приобрели его серии «Праздничная Севилья» (1954), и, особенно, «Граффити» (1961), которую составили фотографии надписей и рисунков на стенах парижских предместий.

Хотя Брассай и не стал постоянным членом группы, он участвовал в выставках сюрреалистов, а с 1933 года публиковал свои фотоработы в журнале «Минотавр». У него сложились теплые отношения с художниками, входившими в группу. Он охотно снимал их: среди его фотографий есть замечательные портреты художников Миро и Пикассо, с которым с 1932 года его связывала крепкая дружба. В 1937 году в Париже вышла книга Бретона «Безумная любовь», иллюстрированная фотографиями Брассая.

Блистательный фотомастер, умевший видеть тайну в повседневном, Брассай проявил себя

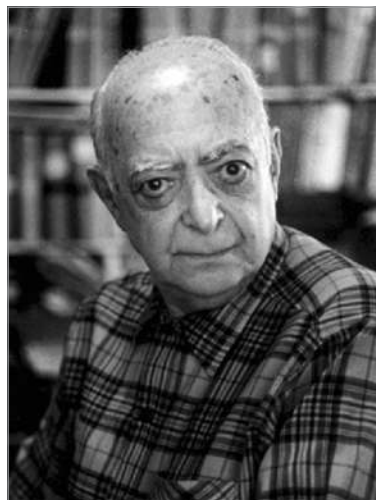
также талантливым мастером слова, опубликовав несколько книг прозы: «История Марии» (1949), «Слова, повисшие в воздухе» (1977), а также книгу воспоминаний «Пикассо и компания» (1966).



Босх И. Два монстра



Босх И. Человек-дерево



БРАССАЙ

(1899–1984)

Венгерский фотохудожник.

Настоящее имя Дьюла Халаш.

Родился в венгерском местечке Брассо (нынешний Брашов на территории Румынии) – отсюда его псевдоним. Учился живописи в Будапеште, затем в Берлинской академии искусств, где познакомился с Василием Кандинским и художниками немецкого авангарда. В 1923 году Брассай приехал в Париж, где стал заниматься журналистикой. Здесь произошло его сближение с группой сюрреалистов.

Брассай начал заниматься фотографией только в 1930 году, после того, как познакомился с фотографом Андре Кертешем: их встреча произошла однажды ночью в Париже на Новом мосту, где Кертеш настраивал



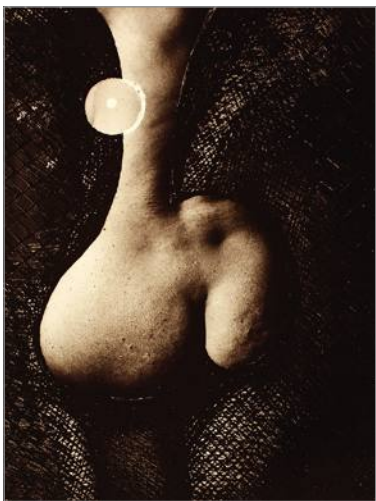
Брассай. Без названия. 1934–35



Брассай. Испытание святого Антония. 1967



Брасай. Мостовая



Брасай. Женщина-амфора. 1935



Брасай. В Фоли-Бержер. 1931-32

**БРАУНЕР, Виктор**
(1903–1966)

Румынский живописец и график.

В 1921 году поступил в Школу изящных искусств в Бухаресте. Почти сразу Браунер стал на родине одним из самых активных деятелей авангарда: он тесно сотрудничает с «UNI», журналом дадаистского и сюрреалистического направления. В 1924 году вместе со своим другом, поэтом Иларе Воронкой, он основал

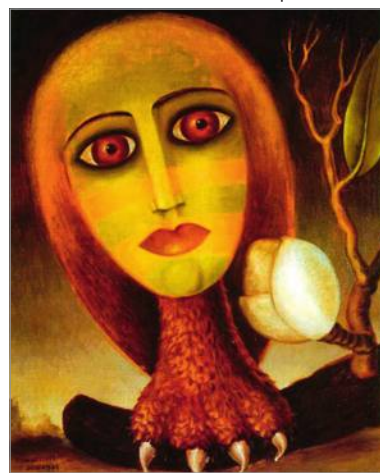
журнал «75 Н. Р.», в котором опубликовал свой «Манифест пиктопоэзии», впервые заговорив о синтезе поэзии и изображения. К реализации этой идеи он приступил вплотную лишь четверть века спустя, в 1947 году, уже живя в Париже и будучи известным художником.

Браунер впервые появился в Париже в 1925 году и остался там. Вскоре, под влиянием живописи Джорджо Де Кирико, он ищет сближения с сюрреалистами, но в группу не вступает. Только в 1932 году художник официально стал членом парижской группы: красноречивым свидетельством этого стала первая парижская выставка его работ в галерее Пьер (1934), торжественно открытая самим Бретоном. С этого момента художник участвует во всех групповых выставках объединения.

В 1935 году Браунер покидает Францию и возвращается в Бухарест, где тайно вступает в коммунистическую партию, в то время находящуюся в подполье. Но в партии он пробыл недолго: возмущенный политическими процессами в СССР, он выходит из рядов компартии. В 1938 году Браунер вновь возвращается во Францию.

Тема странных и загадочных совпадений – одна из любимых у сюрреалистов. В жизни и творчестве Виктора Браунера она обрела мистический, зловещий оттенок. Дело в том, что еще в 1931 году художник написал «Автопортрет с вырванным глазом» – мрачная метафора, ставшая страшной реальностью семь лет спустя, в 1938 году, когда художник лишился левого глаза во время драки в баре.

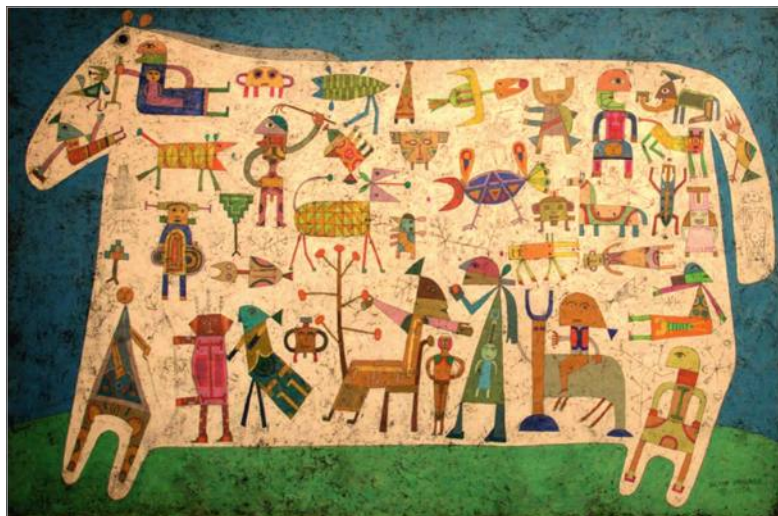
То, что для простого человека является несчастным случаем, сюрреалисту представляется мистическим знамением. Пьер Мабиль в своем эссе «Глаз художника» (1938), опубликованном в «Минотавре», попытался проанализировать этот случай «пагубного глаза». «Необъяснима внезапная вспышка, возникшая между людьми, которые знакомы очень давно, – писал автор, – и отношения между которыми казались окончательно установившимися. Однако что-то нарушило равновесие, и неожиданно возникла непредвиденная ссора. Ни в тот момент, ни позже никто так и не смог выяснить ее истинные причины. Все



Браунер В. Химера. 1941



Браунер В. Приглашение к полету. 1958



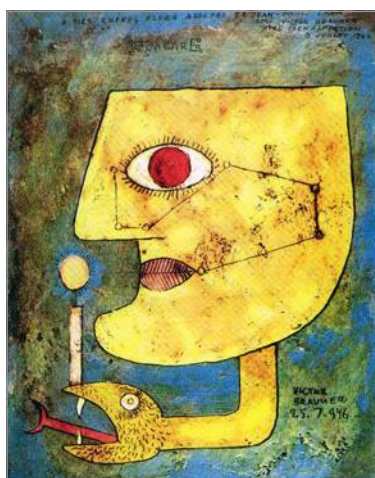
Браунер В. Аллегория. 1954



Браунер В. Портрет Андре Бретона. 1934



Браунер В. Светлячок. 1933



Браунер В. Рисунок. 1946

произошло внезапно и быстро. Д. вдруг охватил сильный гнев к одному из его приятелей. Встревоженные друзья поспешили вмешаться и разняли ссорящихся, чтобы помешать назревающей драке. Виктор Браунер сдерживал того, на кого напали. И вот Д. в совершенном иступлении высвобождает руку, хватает первое, что подвернулось – стакан, и швыряет его. Залитый кровью Браунер падает; на лице его висит вырванный левый глаз.

Такова официальная версия несчастного случая, который, чтобы считаться таковым, должен опираться на тот факт, что никто не мог этого предугадать. Однако нужно кон-

статировать, что вся прежняя жизнь Браунера была прелюдией к этой драме, которая дает ключ к пониманию психологии художника, представляет его прежнюю деятельность в ином свете.

Последующий за этим период творчества был отмечен мрачными видениями и галлюцинациями: часто его называют периодом «сумерек» или «химер». Художник отдаст дань эзотеризму, однако не порывает с идеями сюрреализма. Личная трагедия усугубилась трагедией мировой: Франция, а вместе с ней и те, кто не успел, не смог или не захотел покинуть страну, оказались в оккупации. В 1940 году художник живет на юге Франции без права выезда, но сохраняет связь с сюрреалистами, скрывающимися в Марселе. Он не перестает работать: впервые берется за скульптуру, много сил отдает созданию сюрреалистических «предметов».

В 1945 году художник возвращается в Париж. Он активно работает, принимает участие в Международной выставке сюрреалистов (1947).

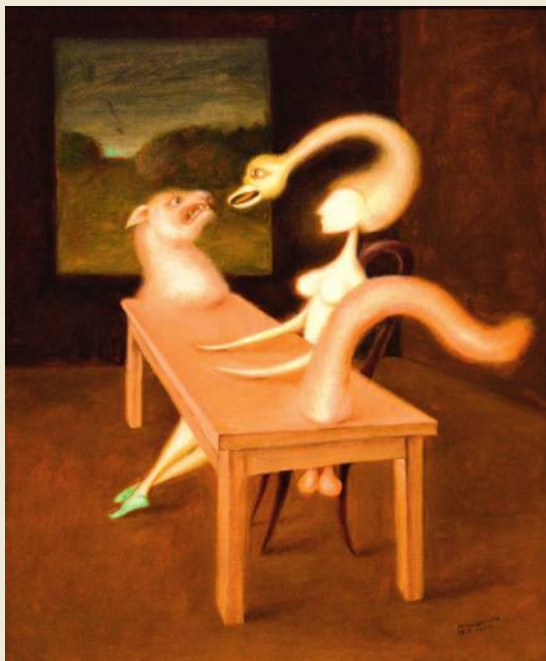
В 1948 году Браунер был исключен из группы за так называемую «фракционную деятельность». На самом деле он лишь отказался голосовать за исключение из рядов группы Бретона своего друга Роберто Матта, который был обвинен в том, что спровоцировал самоубийство Аршила Горки. Несколько молодых людей проявили солидарность с Браунером – и также были исключены. Лишь спустя одиннадцать лет Браунер был вновь торжественно



Браунер В. Восход месяца. 1946



Браунер В. Портрет Марсель Ферри. 1934



Чары



Композиция. 1938



Тотем раненой субъективности II. 1948



Сюрреалист. 1947



Интервидение (совместно с Маттой). 1955

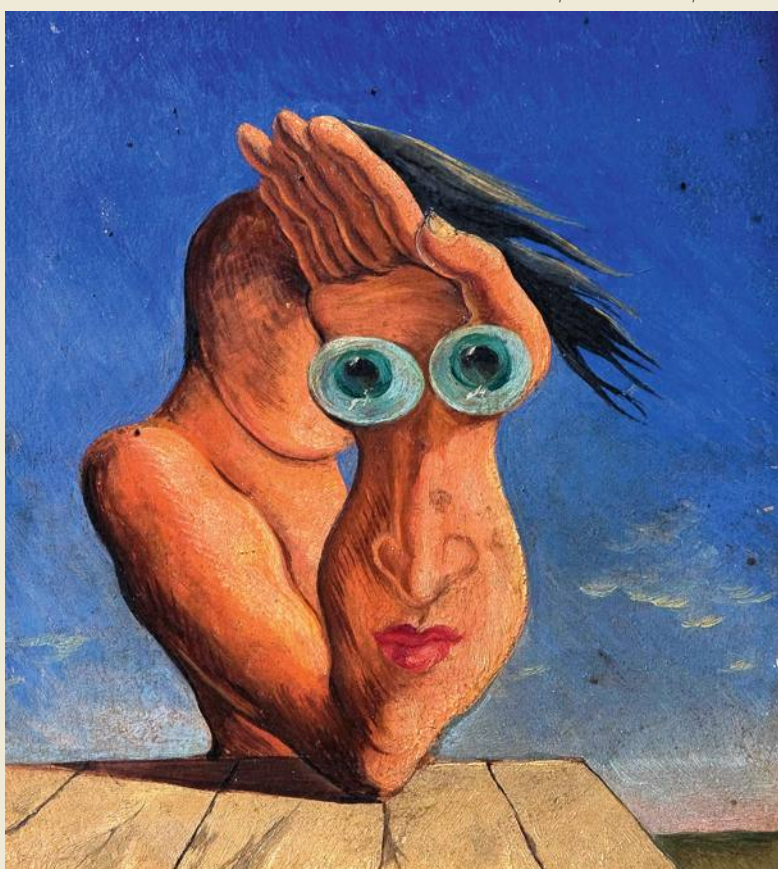


Фрика в виде страха. 1950



Композиция

Искусство Браунера – сложный сплав видений и образов, продиктованных подсознанием и страхами цивилизованного европейца, с экзотическими архетипами коренных народов Северной и Южной Америки. Многие его образы в своей первооснове восходят к древним тотемам.



Композиция с портретом. 1930-35



Волчья скамья. 1939-47



Преступление царь-бабочки. 1930



Браунер В. Лев, Свет, Свобода. 1941



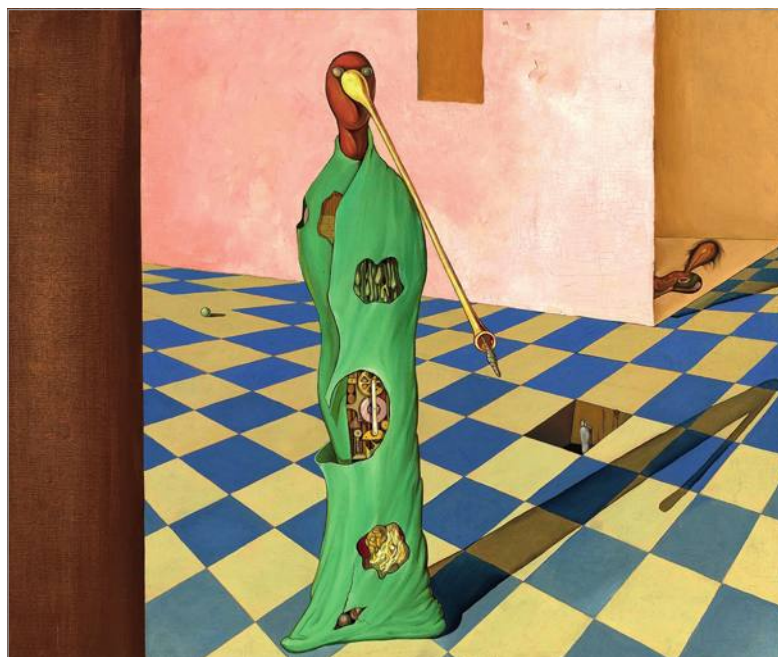
Браунер В. Автопортрет с вырванным глазом. 1931



Браунер В. Анагогия. 1947



Браунер В. Поэт Рене Шар. 1950



Браунер В. Индикатор пространства. 1930



Браунер В. Двойная голова. 1963



Браунер В. Малое телосложение. 1934

Виктор Браунер и
Андре Бретон. 1948

Виктор Браунер. 1964

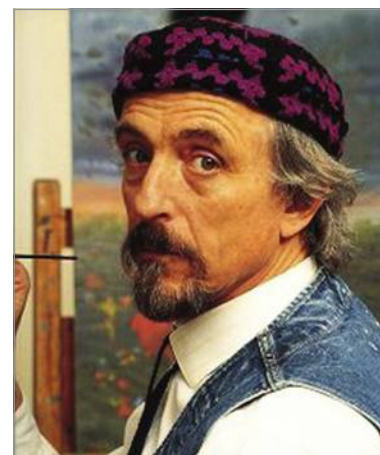


Могила Виктора Браунера

принят в члены группы, впрочем так же, как и Матта.

В последние годы жизни Браунер тяжело болел. Он ушел из жизни в один год с Бретоном, в тот самый год, когда его живопись экспонировалась на престижном Венецианском биеннале в персональном зале.

Искусство Браунера – сложный сплав видений и образов, продиктованных подсознани-

БРАУЭР, Арик
(р. 1929)

Родился в Вене в семье мастерового. В юные годы вынужден был скрываться от нацистов из-за своего еврейского происхождения. После войны учился в Венской академии изящных искусств у профессора Альберта Пэриса Гютерсло. Впоследствии вместе со своими товарищами по учебе художник выступил одним из создателей венской школы фантастического реализма, став наряду с Фуксом, Хауснером и Лемденом ее ярчайшим представителем. В 1950-е годы Брауэр жил в Израиле, где приобрел известность как исполнитель народных песен. В 1958 году художник посетил Париж. В израильском селении Эйн Ход Брауэр построил магический дом, который сам спроектировал и оформил. Он предпринял паломничество по странам Европы и Востока, проделанное большей частью на велосипеде. Участие Брауэра в бесчисленном количестве выставок сделало его имя известным во всем мире. «Я рисую, сколько себя помню, – признался он в одной из бесед. – Последние тридцать лет я пишу 7–8 часов ежедневно».

Характерная черта живописного стиля Брауэра – пульсирующие люминисцентные цвета, отличающиеся призрачной красотой. Рассуждая об истоках своей манеры, Брауэр вспомнил один значимый эпизод: «Однажды



Браунер В. На месте происшествия. 1930



Браунер В. Пловец сумрака. 1956

ем и страхами цивилизованного европейца, с экзотическими архетипами коренных народов Северной и Южной Америки. Создавая свою почти знаковую, но очень емкую, образную иконографию, художник опирался на фрески и барельефы индейцев, многие его образы в своей первооснове восходят к древним тотемам.



Брауэр А. Колыбель мечты



Брауэр А. Последняя песня. 1976



Брауэр А. Как бык. 1968



Брауэр А. Без названия. 1966

вечером на израильском пляже мне попала в руки раковина, и я вертел ее в руках, разглядывая в лучах заходящего солнца. Внезапно я осознал, что цвет начинает светиться, когда он усиливается другим цветом. Я тотчас же поспешил домой и принялся писать. Поразительно, как такая мелочь, как раковина, способна изменить течение и саму суть человеческой жизни. Знать и осознать что-то в живописи – не одно и то же. То, что я осознал, не было для меня новостью (я знал это и раньше), но только с этого момента я смог использовать это в живописи. В эту минуту я оказался готов принять это».



Брейгель П. Вавилонская башня. 1563



Брейгель П. Художник и знаток. 1565-68



Брейгель П. Слепые. 1568



Брейгель П. Триумф Смерти. 1562

Все картины Брейгеля пронизаны простонародным духом. Они буквально перенасыщены подробностями и деталями. Темы его полотен нарочито приземлены – крестьянские праздники, игры детей, каждодневный труд; персонажи – крестьяне и ремесленники, люди простые и грубые. Его живописная техника, однако, отнюдь не груба; аккуратно нанесенные тонкие слои краски великолепно

неизвестны. Считается, что он был учеником Питера Кука ван Альста, а позже сотрудничал с издателем Иеронимусом Коком, который гравировал многие рисунки Брейгеля, и среди них серии «Семь смертных грехов» и «Семь добродетелей» (1558), в которых проявился интерес художника к гротеску Иеронимуса Босха. В течение 1552 и 1553 годов Брейгель путешествовал по Италии, где постигал премудрости живописного мастерства.

Вернувшись из Италии, художник некоторое время прожил в Антверпене: здесь он написал свое первое значительное полотно – «Падение Икара» (1558). Миф о древнегреческом герое предстает на нем, как незначительное, едва заметное событие, в то время как основное внимание уделено простому крестьянскому труду: так художник освобождался от влияния итальянского искусства.

В 1563 году Брейгель переехал в Брюссель. Здесь он женился и жил жизнью процветающего буржуа, пользуясь признанием современников и постоянно имея заказы от влиятельных покровителей.



Брейгель П. Аллегория Благоразумия



Брейгель П. Большая рыба пожирает маленьких. 1556



Брейгель П. Падение ангелов. 1562

передают насыщенность и разнообразие цвета. За свою приверженность к крестьянской тематике Брейгель получил от современников прозвище Мужичий.

Во многих картинах мастера персонажи прорисованы подробно, однако их лица лишены индивидуальности и напоминают маски. Все дело в том, что Брейгеля мало интересовала человеческая индивидуальность. Объектом его внимания был человек-тип. Именно такими людьми населен мир, созданный фантазией Брейгеля.

Аллегория, иносказание – излюбленный творческий прием, к которому Брейгель прибегает вслед за Босхом. В картинах «Фламандские пословицы» (1559), «Битва Карнавала с Великим Постом» (1559), «Страна Лентяев» (1567) художник разворачивает перед нами панораму человеческих пороков и слабостей. Босховский дух вновь появляется в таких поздних картинах Брейгеля, как «Падение ангелов» (1562) и «Безумная Грета» (1562). В «Триумфе смерти» (ок. 1562) звучание актуальной в те годы темы «пляски смерти» усиливается благодаря мрачному, внушающему ужас пустынному пейзажу, на фоне которого армия скелетов уничтожает все живое. Эта картина особенно выделяется на фоне в целом полнокровного и жизнеутверждающего творчества Брейгеля своей безысходностью. Гладкая манера письма, подробность прорисовки деталей позволяют провести параллель между ней и антивоенными полотнами Дикса и Блюме, а также эсхатологическими полотнами Дали.

Картина «Вавилонская башня» (1563) с ее фантастической архитектурой также может рассматриваться в качестве прообраза многих сюрреалистических пейзажей.



Брейгель П. Фламандские пословицы. 1559



Брейгель П. Падение Икара. 1558

Блистательным заключительным аккордом творчества Брейгеля стала его картина «Слепые» (1568): шестеро слепцов цепочкой двигаются вперед, неуверенно держась друг за друга, и последний еще не догадывается о том, что первый уже падает в яму. Картина навеяна словами евангельской притчи из Евангелия от Матфея: «А если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму». Картина отразила глубокое разочарование художника в окружающей его жизни.

За пятнадцать лет напряженной работы Брейгель прошел колоссальный путь от робкого подражателя до мощного, самобытного мастера: когда он умер, ему было всего 44 года. Он также положил начало прославленной династии художников: два его сына, Питер и Ян, также были выдающимися живописцами своего времени.

**БРЕТОН, Андре**
(1896–1966)

Французский поэт, основоположник сюрреализма.

Бретон родился в нормандском городке Тиншебрее (департамент Орн) в купеческой семье. Его отец некоторое время служил в канцелярии жандармерии (что впоследствии дало повод недругам Бретона назвать его «сыном жандарма»), затем перешел в частный сектор и начал скромную карьеру «кадрового служащего» одного из предприятий парижского округа.

Андре был единственным сыном в семье, и родители постарались дать ему образование в соответствии с понятиями буржуа о респектабельности: церковная школа, потом – колледж Шапталль. Однако юноша мало интересовался

чем-либо, кроме поэзии: уже в колледже он написал первые стихи, выдержанные в духе Малларме. Под давлением родителей, мечтающих о прочном общественном положении для своего сына, Бретон в 1913 году едет в Париж, где начинает изучать медицину, в дальнейшем предполагая заниматься психиатрией. Разразившаяся Первая мировая война нарушила его планы.



Андре Бретон. 1918

Мобилизованный в начале 1915 года в качестве санитаря, он отбывал службу в военных госпиталях, в одном из которых судьба свела его с Аполлинером, в те годы признанным поэтом. Это знакомство открыло череду важных встреч, кардинально изменивших всю дальнейшую жизнь Бретона. Аполлинер познакомил молодого поэта с Филиппом Супо, его будущим соратником и соавтором. Вскоре в одном из нантских госпиталей Бретон встретил Жака Ваше, восхитившего его своей непринужденностью и решимостью снести до основания всех и вся, за исключением Альфреда Жарри (единственного, кого он признавал). Еще одна встреча с молодым поэтом Луи Арагоном, открывшим для него Лотреамона с его «Песнями Мальдорора», стала решающей в выборе им дальнейшего пути. Внезапная смерть Аполлинера, последовавшая в ноябре 1918 года, и почти совпавшая с ней гибель Ваше в январе 1919 года глубоко потрясли Бретона, воспринявшего это как сигнал к действию. Именно в 1919 году было положено начало сюрреализму, который в течение следующего полувека будет влиять на умы, сначала в Европе, а потом и по всему миру.

Можно сказать, что история сюрреализма начинается с текста, написанного Бретоном и Супо за две недели весны 1919 года: «Магнитные поля» стали первой попыткой автоматического письма. Фрагменты этого сочинения были опубликованы в журнале «Литература»,

который непосредственно перед этим был основан Арагоном, Бретоном и Супо. Вскоре к тройке друзей присоединился Элюар, а чуть позднее – один из основателей дадаизма Тристан Тцара, который вовлек их в азартную дадаистскую деятельность. Одна за другой следуют акции явно провокационного толка, самой яркой из которых стал скандальный «процесс Барреса» в 1921 году.

Консервативные родители Бретона не могли понять и одобрить деятельность своего сына, которая казалась им недостойной серьезного человека: один за другим следуют упреки в «экстравагантности», неизбежно приведшие к разрыву с семьей. Хотя нельзя сказать, что усилия родных, направленные на то, чтобы дать Бретону «приличное» образование, пропали для него даром. Помимо встреч, которые не состоялись бы, не будь занятий медициной, надо отметить еще тот факт, что психология и психиатрия, в которой специализировался Бретон, много дали ему для формирования доктрины сюрреализма, в котором эта область человеческого знания играет не последнюю роль. Всерьез интересуясь психоанализом, Бретон в 1921 году даже предпринял поездку в Вену, где имел встречу с Зигмундом Фрейдом, о чем позднее сам поведал.

Достаточно быстро Бретон начал понимать, что дадаизм с его огульным эпатажем и отрицанием всего ведет в тупик. В своем тексте «Отриньте все» (1922) он призвал своих друзей выйти из него. Накопленный к тому моменту опыт автоматического письма и практики сновидений окончательно убедили Бретона в необходимости обобщить все это: в 1924 году он публикует знаменитый Манифест сюрреализма, в котором заявляет о рождении нового движения. С этого момента Бретон становится единовластным лидером группы, сплотившейся вокруг него.



Андре Бретон и Лев Троцкий. 1938



Пикассо П. Портрет Бретона. 1923



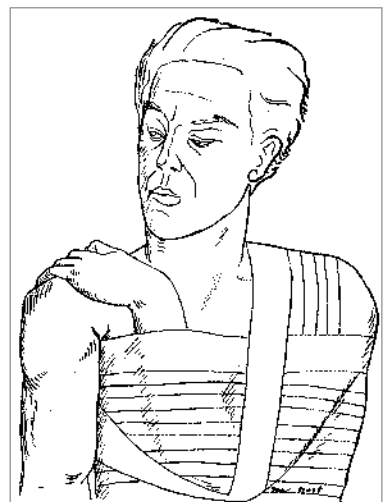
Андре Бретон с плакатом работы Пикабиа



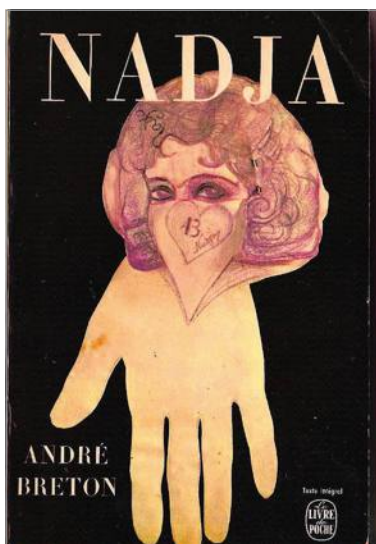
Бретон перед «Загадкой дня» Де Кирико



Бретон А. Для Элизы. 1947



Эрнст М. Портрет Андре Бретона. 1923



Обложка книги «Надя». 1938



Бретон, Элюар, Тцара и Пере. 1922

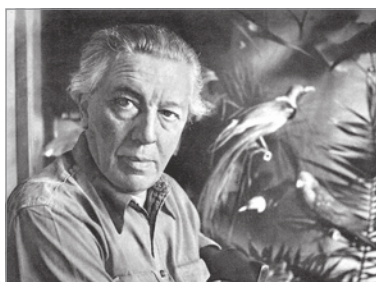


Бретон А. Без названия

С первых же дней группа сюрреалистов во главе с Бретоном разворачивает бурную деятельность. Одной из первых ее публичных акций становится опубликование совместного памфлета «Труп», направленного против недавно скончавшегося Анатоля Франса. В создании документа участвовало шесть человек. Текст Бретона под названием «В захоронении отказать» был резким и граничил с неприличием. «Лоти, Баррес, Франс – отметим счастливым знаком год, который свалил этих трех зловещих стариканов, – идиота, предателя и полицейского», – говорилось в нем. Разразился громкий скандал, в результате которого Бретон и Арагон потеряли свои места консультантов при меценате Жаке Дусе.

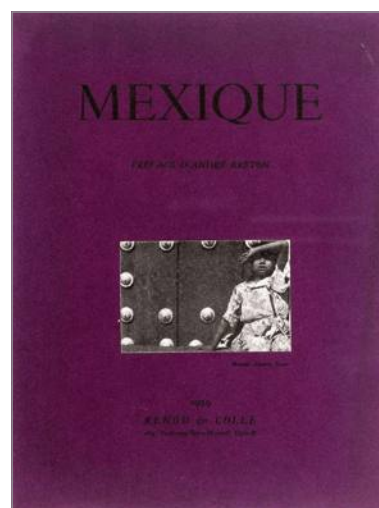
Дальше скандалы следовали один за другим: дело анархистки Жермены Бертон, скандал и драка на банкете в честь Сен-Поля Ру, открытое письмо Полю Клоделю – список можно продолжать.

Атмосфера конфликта и скандала, спровоцированная сюрреалистами, вскоре охватила и саму группу. Очень скоро начались «чистки», последовали массовые изгнания: авторитарный характер Бретона только способствовал этому. В 1926 году группу покинули Витрак, Супо и Арто – ближайшие соратники Бретона.



Андре Бретон. 1962

Глубокий внутренний кризис охватил группу в 1929 году с опубликованием Второго манифеста сюрреализма, в котором Бретон в крайне язвительной форме обрушился на всех исключенных, а также добровольно вышедших из движения. Оппозиционеры немедленно отреагировали публикацией памфлета, направленного против Бретона, с продуманной жесткостью назвав его так же, как и скандальный текст против Франса шестилетней давности – «Труп». Этот документ, появившийся в январе 1930 года, подписало 12 человек: Барон, Батай, Буаффар, Витрак, Деснос, Карпентер, Кено, Лерис, Лимбур, Морис, Превер и Рибмон-Дессен.



Обложка книги «Мексика». 1939

Эти внутренние катаклизмы могут показаться необдуманными и стихийными, разрушающими группу изнутри, подрывающими ее основы. Но это только на первый взгляд. При более внимательном рассмотрении можно усмотреть во всех этих скандалах хорошо продуманную политику гениального режиссера, направленную на постоянное обновление, непрерывный приток свежих кадров, а значит и свежих идей. Так, например, в 1930 году ряды группы Бретона пополнили Бунюэль и Дали, после чего сюрреализм возродился с новой, небывалой силой.

Интересный факт: Бретон, которого направо и налево склоняют обиженные им соратники, никогда не остается в одиночестве. Он всегда окружен толпой последователей, готовых внимать ему, следовать его курсу. Почти всегда он сохраняет или возобновляет впоследствии дружеские отношения со своими оппонентами: так было с Арто, Массоном, Превером, Супо. Лишь тех, кто отказался от сюрреализма в пользу коммунистической партии, он навсегда вычеркивает из своей жизни, как бы дороги ни были ему эти люди: так случилось с Арагоном и Элюаром.

И это по меньшей мере странно, потому что и сам Бретон с 1927 по 1935 год состоял в КПФ (он разорвал свои отношения с коммунистами, лишь когда начались «московские процессы»). В 1927 году он даже призывал к коллективному вступлению в коммунистическую партию, осознавая определенную близость ее целей с устремлениями сюрреалистов.

В 1930-е годы Бретон активно завоевывает мировое пространство. Он организует ряд выставок не только в Париже, но и в других европейских городах: одна из крупнейших выставок состоялась в Лондоне в 1936 году.

Сюрреализму уже тесно в рамках парижской группы. Стремясь распространить свое влияние в Европе и за океаном, Бретон несколько различных поездок. Он налаживает связи с сюрреалистическими группами в других странах, например в Праге, которую он посетил в 1935 году. В 1938 году он совершил поездку за океан, в Мексику, целью которой была встреча с Троцким и создание при его

поддержке группы «независимых революционных художников» (F. I. A. R. I.). Эта идея так и не была реализована: помешала начавшаяся Вторая мировая война и убийство Троцкого в 1940 году.

С началом войны Бретон вновь был демобилизован: в 1939–1940 годах он служил военным врачом. В 1941 году Бретон эмигрировал в США, где также попытался наладить работу сюрреалистической группы. В 1942 году в Нью-Йорке он совместно с Дюшаном организовал большую выставку работ сюрреалистов под названием «Первые документы сюрреализма», которая в значительной мере повлияла на дальнейшее развитие американского искусства. С 1942 по 1944 год Бретон в компании Эрнста и Дюшана издает в Нью-Йорке журнал «VVV», в первом номере которого



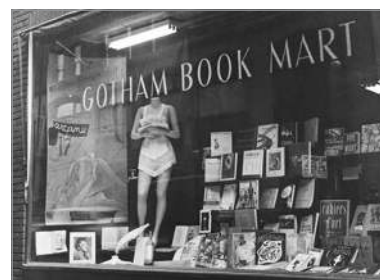
Андре Бретон в 1938 году



«Что такое сюрреализм». 1934



Бретон беседует с Риверой и Троцким. 1938



Витрина книжного магазина «Готам Бук» (оформленная М. Дюшаном) к презентации книги Бретона «Аркан 17». 1945



Бретон А. Рисунок-коллаж (совместно с Ламом). 1940

публикует свои «Прологомены к третьему манифесту или нет», так и не ставшие новым манифестом движения.

Вернувшись в Париж в 1946 году, он вновь обратился к литературному творчеству. Одна за другой выходят его книги, в том числе «Беседы» (1952), «На все четыре стороны» (1953) и «Магическое искусство» (1957). Не забывает он и о выставочной деятельности: в 1947 году он организует одну из самых значительных международных выставок в парижской галерее Мейт.

Последние двадцать лет своей жизни Бретон посвятил непрерывной борьбе за автономию движения, которое распространилось по всему миру. Движение сюрреалистов все время своего существования постоянно подвергалось нападкам с разных сторон: как со стороны сталинистов в период «холодной войны», так и со стороны новых групп, жаждавших свергнуть с престола покрытого славой предшественника.

Летом 1966 года у Бретона внезапно обострилась болезнь дыхательных путей. Он умер 28 сентября в Ларибуазьере. «Я ищу золота времени», – выбито на его могильной плите.

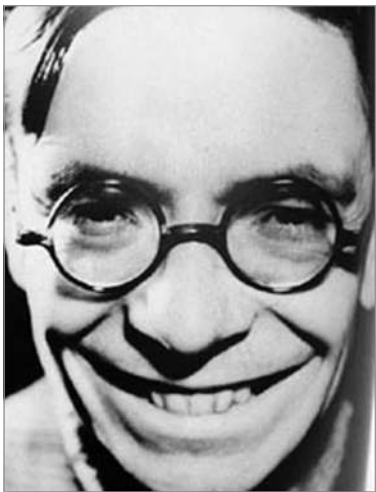
Официально сюрреализм пережил своего создателя всего на три года. Нет никакого сомнения в том, что сюрреализм не просуществовал бы почти полвека без поддержки



Андре Бретон. 1953

Бретона: своей невероятной популярностью он обязан его удивительной способности увлекать за собой.

Бретона трудно назвать великим поэтом, скорее он был великим организатором масс и блистательным руководителем. Однако нельзя не признать тот факт, что он обладал неоспоримым художественным и поэтическим даром. Его литературные произведения, такие как «Надя» (1928), «Сообщающиеся сосуды» (1932), «Безумная любовь» (1937), «Аркан 17» (1945), заняли достойное место в ряду лучших творений французской литературы XX столетия.



БРЮЕН, Камиль (1907–1977)

Французский поэт и художник.

Родившийся в Нанте, Камиль Брюен очень быстро проявил вкус к приключениям и исследованию тайн, а также стремление к независимости: его юность прошла в переулках старого порта. В 1926 году Брюен приехал в Париж. Он сразу же окунулся в ночную жизнь столичной богемы, ночи напролет шатающейся по кафе в поисках интересных встреч и новых открытий. В 1927 году вышел его первый сборник стихов юного поэта.

В Париже Брюен сошелся с молодыми ниспровергателями старых догм, пришедшими из дадаизма: Тцара, Дюшаном, Арпом и Пикабиа. Его новые друзья были неистощимы по части выдумок и большие мастера нарушать покой и общественный порядок, а также по-



Брюен К. Нью-Йорк. 1955



Брюен К. Композиция. 1951



Брюен К. Композиция

Брюен К. Фотоколлаж
(совместно с Арпом). 1951

трясать основы любого толка, будь то поэзия, театр, живопись.

Брюен дружил и тесно сотрудничал с Юбаком. В 1934 году они выпустили совместную книгу поэм и фотографий.

В 1930-е Брюен выступает как мастер сюрреалистических предметов. Он является автором концепции, получившей название «похождения предметов». Суть ее состоит в том, что композиции, составленные художником из разных объектов, быть может, никак не связанных между собой, после завершения отправляются не в нейтральное помещение выставочного зала, а в живую городскую среду, в шумную и разноцветную атмосферу улиц, где обретают свой особый смысл, порой отличный от первоначального.

В 1937 году на конференции, посвященной «похождениям предметов», он подробно описал свои пластические эксперименты, дав им четкие и понятные обоснования. С присущим ему юмором, Брюен называл некоторые из

своих «предметов» «брюоскопиями». Материалы конференции впоследствии были опубликованы.

Создав «похождения предметов», Брюен сказал свое решительное и революционное слово в и поэтико-эстетической организации пространства, подготовил почву для появления искусства инсталляции.

Работы Брюена экспонировались в крупнейших мировых музеях современного искусства. Нантский Музей изобразительного искусства в период с 1959 по 1972 год организовал несколько выставок знаменитого земляка.



Буаффар Ж. Автопортрет. 1929

БУАФФАР, Жак Андре (1903–1961)

Французский писатель и фотограф.

Активный член «первой волны» сюрреализма, Буаффар активно участвует в создании первых программных документов: его подпись есть под предисловием к первому номеру журнала «Сюрреалистическая революция» (1924), с которым он тесно сотрудничал и позднее, печатая в нем свои статьи, а также публикуя свои фотографии. Некоторые из них впоследствии послужили иллюстрациями к книге Бретона «Надя».

Отношения Буаффара с лидером сюрреалистов разладились после «чистки» 1929 года,



Буаффар Ж. Карнавальная маска. 1930



Буаффар Ж. Мухи на бумаге. 1930



Буаффар Ж. Без названия. 1929

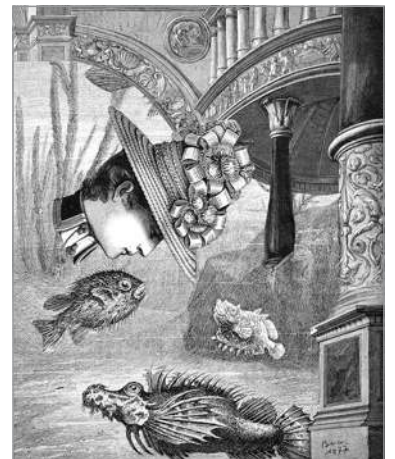
которой предшествовал Второй манифест сюрреализма, опубликованный Бретоном. Покинув группу, Буаффар присоединился к оппозиционерам и принял участие в составлении памфлета «Труп» (1930), направленного против Бретона, после чего возвращение в ряды «правоверных» сюрреалистов стало невозможным.

В последующие годы он сотрудничал с журналом «Документы», выходившим под редакцией Батая, куда время от времени давал свои фотографии. Постоянные скандалы и не утихающая шумиха вокруг сюрреализма (порой сознательно культивируемая самими сюрреалистами) окончательно отвратили Буаффара от движения: последние два десятилетия своей жизни он посвятил медицине.

БУКАЙЛЬ, Макс (1906–1996)

Французский художник, поэт, математик.

Родился в местечке Сен-Круа в Нормандии. Профессор математики, он с 1930 года посвящает себя поэтическому творчеству и искусству коллажа.



Букайль М. Коллаж. 1977



Букайль М. Коллаж



Букайль М. Коллаж

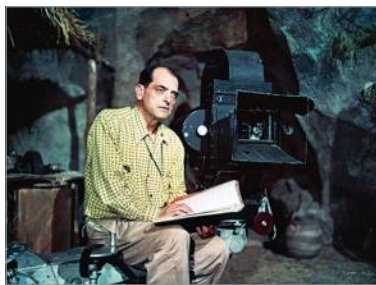


Букайль М. Коллаж



Его плодотворные опыты в этих видах искусства были прерваны войной, в течение которой, с 1939 по 1945 год он был узником тюрьмы.

В 1946–1947 годах Букайль примкнул к движению сюрреалистов: в эти годы он много работает в области коллажа. Кроме того, он приобрел известность как исследователь в области живописи и скульптуры.



БУНЮЭЛЬ, Луис (1900–1983)

Испанский кинорежиссер.

Родился в деревне Каланда (провинция Нижний Арагон) в центральной Испании в многодетной семье зажиточного землевладельца. Получил воспитание в иезуитском колледже в Сарагосе: здесь его впервые посетили сомнения в истинности религиозного вероучения, которые переросли в убежденный атеизм в годы учения в Мадридском университете (1917–1924). В Мадриде Бунюэль сблизился с поэтами Ф. Гарсия Лоркой, Р. Альберти, а также с художником Сальвадором Дали.

В 1925 году Бунюэль приехал в Париж, где познакомился и близко сошелся с группой художников-сюрреалистов, эстетическая программа которых, направленная на революционные преобразования в искусстве и в жизни, была ему близка. Среди его друзей тех лет – Андре Бретон, Сальвадор Дали, Ив Танги, Макс Эрнст.



Дали С. Портрет Бунюэля. 1924

Вскоре, при участии Дали и материальной поддержке матери, Бунюэль снял и представил на суд группы и широкой публики фильм «Андалузский пес» (1928), выстроенный по методу автоматического письма. В нем оживают, обретают плоть сюрреалистические видения и фантасмагорические сны его создателей. Бретон, известный своей авторитарностью, выразил недовольство тем, что авторы опубликовали свой сценарий в «Revue du cinéma». Однако просмотр фильма привел группу в полное восхищение, реабилитировав «нарушивших дисциплину» авторов. В декабре 1929 года в журнале «Сюрреалистическая революция» Бунюэль писал: «Никакого „Андалузского пса“ не существовало бы, если бы не было сюрреализма».

Отношение к Бунюэлю стало еще более теплым с появлением его нового фильма – «Золотой век» (1930), созданного так же не без участия Дали. Снятый с предельным натурализмом, фильм был насквозь пропитан кошмарным духом и идеями, почерпнутыми из творчества маркиза де Сада. В сюрреалистическом манифесте, приуроченном к выходу фильма, говорилось: «Поставленный в то время, когда разоряются банки, вспыхивают бунты и пушки начинают выходить из арсенала, „Золотой век“ – один из тех фильмов, которые должен посмотреть каждый, кого пока еще не волнуют вести, публикуемые в газетах с позволения цензуры. Это необходимое моральное дополнение к тревогам буржуазии, действие фильма будет прямым, именно в силу его сюрреалистического характера. Итоговый пессимизм, вышедший из самого сердца правящего класса в результате распада его оптимизма, становится, в свою очередь, могучей силой, разлагающей этот класс, приобретает значение отрицания, тотчас же утверждаясь в антирелигиозном, а стало быть, революционном действии, поскольку борьба против религии это также и борьба против мира. Переход от государственного пессимизма к действию предопределен Любовью, принципом зла в буржуазной демонологии, который требует в жертву все: положение, семью, честь, – но его поражение в социальной сфере влечет за собой рождение бунта. Подобный процесс можно наблюдать в жизни и творчестве



Кадры из фильма «Золотой век». 1930



Кадры из фильма «Андалузский пес». 1928

Кадр из фильма «Андалузский пес». 1928

маркиза де Сада, современника золотого века абсолютной монархии, которые были прерваны беспощадными моральными и физическими репрессиями одержавшей победу буржуазии».

Дали, один из соавторов фильма, не был однако доволен результатом. В своей книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» он вспоминал: «Я был ужасно разочарован. Фильм стал нарисованной моими идеями. С первого же образа, безо всякой поэзии, атаковалось католичество. Все же он произвел некоторое впечатление. Особенно удалась сцена неудавшейся любви, когда неудовлетворенный партнер жадно сосет большой палец ноги мраморного Аполлона. Бунюэль, который спешно уехал в Голливуд, где, он думал, его ждут сказочные контракты, даже не был на премьере фильма».

Восхищение создателями «Золотого века» переросло в группе сюрреалистов в обожание, которого удостоиваются только мученики, после того, как вокруг фильма разразился невероятный скандал, за которым последовал запрет на публичный показ (отмененный лишь полвека спустя). Префект Шиап, отдавший распоряжение о запрете, навсегда попал в список «монстров» сюрреализма, что, собственно говоря, как ни парадоксально, обессмертило его имя.

Выход «Золотого века» на экраны был саботирован крайне правыми, устроившими погром в помещении Студии 28, где, на фоне выставки сюрреалистов, развернувшейся в фойе, состоялась демонстрация фильма.

Сальвадор Дали в той же книге вспоминает: «В фильме есть кадры: подкатывает шикарный автомобиль, водитель распахивает дверцу и достает ковчег, чтобы поставить его на тротуар (крупный план). Потом из машины появляются две прекрасные женские ноги. Это был момент, выбранный группой хулиганствующих молодчиков, – они швырнули в экран бутылки с черными чернилами. В ответ на крики „Долой бошей!“ они стреляли в воздух, бросали вонючие бутылки и банки со слезоточивым газом. Только кончился газ, как публику доконали сторонники „Французской акции“. Полетели осколки стекла. Все фойе студии 28, где размещалась выставка сюрреалистических кар-

тин, было разгромлено. Одно из моих полотен спасла билтерша – спрятала его в туалет, но остальные разорвали в клочья. Полиция прибыла слишком поздно. Беда уже произошла».

Скандал вокруг просмотра «Золотого века» и последующее запрещение фильма побудили сюрреалистов к созданию еще одного манифеста на двух листах под названием «Дело о „Золотом веке“», в котором были изложены и разоблачены факты и их последствия: в качестве подтверждения прилагались тексты и фотографии.

В годы Гражданской войны в Испании режиссер, не задумываясь, встал на сторону республиканцев. Спасаясь от преследований фашистского режима, он был вынужден эмигрировать в США.

За период с 1932 по 1947 год Бунюэль не поставил ни одной игровой полнометражной картины. Однако с 1947 года, с переездом в Мексику (в 1949 году режиссер принимает мексиканское гражданство), в творчестве Бунюэля начинается новый этап. Одна за другой появляются его ленты «Забытые» (1950), «Робинзон Крузо» (1952), «Он» (1953), «Преступная жизнь Арчибальдо де ла Круза» (1955), «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961), «Ангел-истребитель» (1962), «Дневник горничной» (1964), «Симеон-столпник» (1965), «Дневная красавица» (1966), «Млечный путь» (1969), «Тристана» (1970), «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и «Этот смутный объект желаний» (1977).

Его фильмы не раз удостоивались международных призов на престижных фестивалях: в его послужном списке пять (!) наград Каннского фестиваля (1951), (1959), (1960), (1961), (1962), в том числе Главный приз за фильм «Виридиана» (1961); две премии Венецианского фестиваля (1965), (1967), в том числе Главный приз за фильм «Дневная красавица» (1966); две премии «Оскар» в номинации «Иноязычный фильм» за ленты «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и «Этот смутный объект желаний» (1977).

За столетия творческой деятельности, начиная с «Андалузского пса» (1928) и заканчивая картиной «Этот смутный объект желаний» (1977), Бунюэль ни разу не отошел от сюрреалистической «линии», при этом полностью сохранив собственную индивидуальность. Сюрреализм его поздних лент несколько отличается от того, с которого он начинал: не столь эпатажный, хотя и по-прежнему острый, он более ироничен и миролюбив. Однако в них есть все основополагающие идеи сюрреализма: автоматизм, абсурд, чудесное, случайное и необъяснимое, культ сновидений.

Последние годы жизни Бунюэль, увенчанный славой и удостоенный всех мыслимых призов, в том числе и за вклад в мировое кино (в Сан-Себастьяне (1977), Москве (1979) и Венеции (1982)), жил тихой размеренной жизнью в Мексике. На склоне лет, окончательно потеряв слух, а затем и зрение, он поведет о своем трудном и противоречивом творческом пути в книге мемуаров «Мой последний вздох» (1982).



Буржуа Л. Паук



Луиза Буржуа. 1949

БУРЖУА, Луиза (1911–2010)

Американский скульптор, живописец и график французского происхождения.

Родитель Луизы держали в Париже реставрационную мастерскую, специализирующуюся на реставрации старинных шпалер. В ней художница получила свои первые уроки изобразительного искусства.

В 1932 году Луиза поступила в Сорбонну, где изучала математику, геометрию и философию. С 1936 года она начала серьезно заниматься искусством в различных художественных школах Парижа: Школе изящных искусств, Академии Жюлиана, Академии Рансона. Буржуа знакомится с Бранкузи и Леже, обратившими ее внимание к скульптуре. В 1938 году она вышла замуж за американского искусствоведа и критика Роберта Голдотера, автора фундаментальной монографии «Примитивизм в современном искусстве», и переехала в Нью-Йорк, где в течение двух лет училась жи-

вописи. В 1939 году ее работы были показаны на выставке эстампов в Бруклинском музее.

Еще до своего отъезда в Америку художница была знакома с искусством сюрреалистов. В годы Второй мировой войны, когда центр сюрреалистического движения переместился из Европы на американский континент, Буржуа близко сошлась со многими сюрреалистами, тесно общалась и работала вместе с Миро и Массоном.

Полные смутной тревоги, пронизанные ощущением неопределенности, ее работы никого не оставляют безучастным. Используя прием сопоставления несовместимых объектов и материалов, что сближает ее искания с искусством сюрреалистов, Буржуа апеллирует к подсознанию зрителя – вместилищу всякого рода неудовлетворенных желаний и пода-



Буржуа Л. Леди в ожидании. 2003



Буржуа Л. Паук в музее Гуггенхайма в Бильбао. 1999



Рэй М. Луис Бунюэль. 1928



Катрин Денев в фильме Луиса Бунюэля «Дневная красавица». 1967



Буржуа Л. Приглашающие руки. 1996



Буржуа Л. Кривой дом. 1990



Буржуа Л. Пять. 2007



Буржуа Л. Паук. 2003



Буржуа Л. Паук



Буржуа Л. Без названия. 2002

вленных эмоций. Художница признавалась, что движущей силой ее искусства был страх. Страх перед ужасами войны, перед неясным будущим, перед суровым отцом, преодолеть который ей помогало искусство. В одном из своих интервью Луиза Буржуа отмечала: «Я начала заниматься искусством, потому что оно отгораживало меня от тяжелых обеденных разговоров, когда мой отец рассуждал о том, какой он добрый и замечательный... Я брала белый хлеб, смачивала слюной и лепила фигурку отца. Когда фигурка была готова, я начинала отрезать ее ноги и руки ножом. Это...помогло мне тогда. Это был важный этап, определивший отчасти мою будущую профессию». Эти воспоминания детства легли в основу ее композиции «Разрушение отца» (1974).

Большинство работ Буржуа – не скульптура в классическом понимании этого слова. Они выполнены в эстетике сюрреалистического предмета и блестяще сконструированы по законам этого жанра. Предметы Буржуа монументальны и мифологичны, часто они апеллируют к классическим образцам. Появление фрагментов и сколов классических статуй в ее композициях обозначает и обнажает тот конфликт, который всегда существует между старым и новым, при этом не превознося новое. Есть ощущение, что Буржуа отстраняется от своих работ, глядя на них как бы со стороны, порой с некоторой опаской и недоверием.

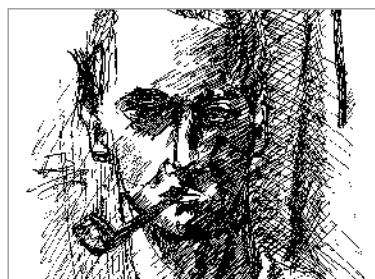
Всемирное признание получили ее «Пауки» – металлические фигуры огромных насекомых, которые экспонировались художницей практически во всех крупных городах мира прямо на улицах. Зловещие силуэты гигантских железных тварей в урбанистическом пространстве мегаполисов воспринимаются не только как масштабная сюрреалистическая акция, но и как зловещее пророчество человечеству, оказавшемуся на пороге экологической катастрофы.



Бьерке-Петерсен В. Жизненный цикл. 1943

Более пяти десятилетий создает художница свои впечатляющие видения, однако слава пришла к ней только в конце творчества. Ее новаторское отношение к материалам скульптуры, например, применение различных пластмасс, каучука, гипса и даже тканей, оказало значительное влияние на последующие поколения художников.

Луиза Буржуа – всемирно признанный мастер, ее выставки проходят в крупнейших выставочных залах и музеях мира. На Биеннале в Венеции 1999 года художница была удостоена персональной экспозиции. В 2001–2002 годах в помещении Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге с большим успехом прошла выставка ее скульптур, предметов и литографий.



Бьерке-Петерсен В. Автопортрет

БЬЕРКЕ-ПЕТЕРСЕН, Вильгельм (1909–1957)

Датский художник и теоретик искусства.

Бьерке-Петерсен родился в Копенгагене в семье, непосредственно связанной с искусством: его отец, Карл В. Петерсен, был известным искусствоведом и директором художественного музея. Молодые годы будущего художника прошли в атмосфере

поклонения искусству, он был окружен прекрасными образцами живописи прошлого. С детства он прекрасно разбирался в стилях и направлениях, что впоследствии сыграло не последнюю роль в разработке собственных художественных теорий.

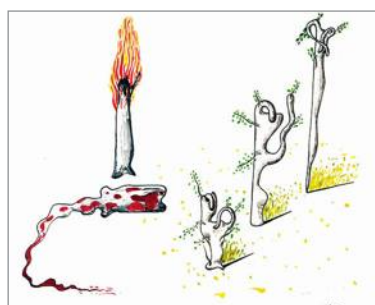
Сначала он брал частные уроки, а в 1929 году поступил в Академию искусств в Осло. В 1930–1931 годах Бьерке-Петерсен учился в знаменитой школе Баухаус, где его учителями были Клее, Кандинский и Шлеммер. Вдохновленный идеями абстракционизма, он стал по возвращении в родную Данию центральной фигурой в художественной жизни страны 1930-х годов.

Отдавая дань абстрактному искусству, Бьерке-Петерсен сыграл значительную роль в формировании датского сюрреализма. Он был основателем художественной группы «Linien», издававшей одноименный журнал и проводившей линию абстрактного сюрреализма в духе Миро, а также принимал участие в издании журнала «Konkretion», пользовавшегося поддержкой самого Бретона.

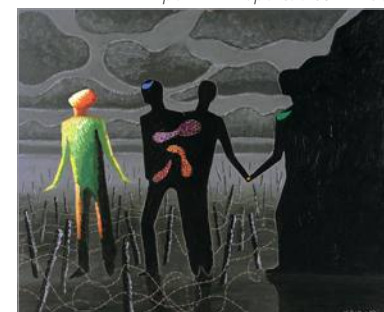
В 1935 году Бьерке-Петерсен оставил группу и вместе со своим другом Вильгельмом Фредди (творчеству которого он посвятил эссе)



Бьерке-Петерсен В. Антриса Брумт-Мари Олссон. 1935



Бьерке-Петерсен В. Без названия. 1934



Бьерке-Петерсен В. Ужасы войны. 1945

сформировал сюрреалистическую группу, которая влилась в международное сюрреалистическое движение, преодолев границы национальной школы. К этому году относится его сочинение, написанное в форме манифеста, – «Почему я сюрреалист».

До и после войны художник неоднократно участвовал в крупных парижских выставках сюрреализма. Однако к 1950 году, несколько разочаровавшись в сюрреализме, он вернулся к абстрактной манере.



Бэкон Ф. Френсис Бэкон. 1952

БЭКОН, Френсис (1909–1992)

Английский живописец.

Фрэнсис Бэкон родился в Дублине, в семье англичан, и провел большую часть детства в переездах между Ирландией и Англией. Отец художника, Эдвард Антони Мортимер Бэкон,



Бэкон Ф. Автопортрет. 1971



Бэкон Ф. Август 1972 года (Триптих). 1972



Бэкон Ф. Май–июнь 1973 года (Триптих). 1973



Бэкон Ф. Портрет Люсьена Фрейда. 1956



Бэкон Ф. Спящая фигура. 1959

происходил от побочной ветви рода сэра Френсиса Бэкона, знаменитого философа и политического деятеля времен Елизаветы Английской. Он был старше своей жены на двадцать лет и, по воспоминаниям самого Бэкона, отличался в высшей степени строгим, нетерпимым, деспотичным и критическим характером. Из пятерых детей в семье Бэконов Фрэнсис был вторым по счету.

В возрасте 16 лет Бэкон был вынужден покинуть родительский дом, в 1925–1927 годах жил в Берлине и Париже. После просмотра выставки Пикассо в галерее Пауля Розенберга он окончательно решил стать художником.

Бэкон ни у кого не учился живописи специально, можно сказать, что он был самоучкой. Он неистово занимался живописью и время от времени выставлял свои картины. По возвращении в Лондон в 1929 году Бэкон устроил небольшую выставку масляной живописи и акварели. На страницах журнала «Студия» появляется статья о нем, написанная Мишелем Лерисом.

В 1933 году Бэкон представил несколько работ на Международную выставку сюрреалистов в галерее Барлингтон в Лондоне, но был отвергнут как «недостаточно сюрреалистический». Звучит парадоксально, поскольку



Бэкон Ф. Три этюда фигур у подножия Распятия (центр. часть). 1944



Бэкон Ф. Три этюда фигур у подножия Распятия (Триптих). 1944

никто из английских художников не сумел на уровне интуиции так остро почувствовать разрушительную стихию сюрреализма.

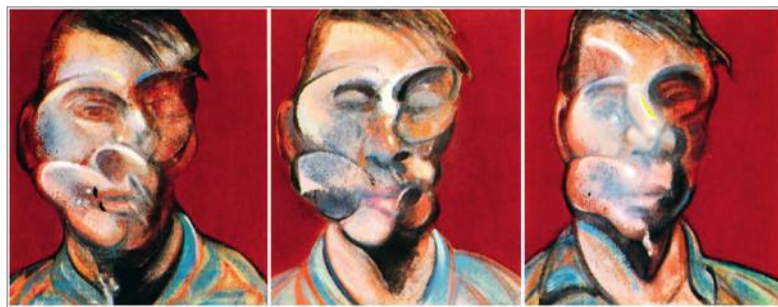
В 1937 году его работы были экспонированы на выставке «Молодых Британских Художников» в Лондоне, рядом с полотнами Грэма Сазерленда, оказавшего на него значительное влияние.

В годы войны Бэкон был признан не годным к военной службе из-за астмы: он служил в подразделении Лондонской гражданской обороны. В 1942 году художник, сознавая несовершенство своей техники, не способной передать нюансы его эмоций и ощущений, уничтожил больше десятка своих живописных работ.

Хотя в ранних произведениях Бэкона прослеживается заметное влияние творчества

Грэма Сазерленда, он очень быстро создал свой собственный, ярко индивидуальный стиль, всегда узнаваемый по искажениям человеческих форм. Слово высеченные в отвратительных глубинах человеческой психики, они наделены чудовищной силой ночных кошмаров. В значительной степени видения Бэкона – отражение его самого: скандалиста, алкоголика, игрока, гомосексуалиста и сексуального извращенца, в глазах британского обывателя являющегося воплощением Порока.

С 1944 года начался период последовательного развития творчества Бэкона; уже в первом произведении нового этапа – «Три этюда фигур у подножия Распятия» (1944) человеческие фигуры приобретают гротескные формы. Все три части картины олицетворяют



Бэкон Ф. Этюды к автопортрету (Триптих). 1973



Бэкон Ф. Этуд с картины Веласкеса
«Портрет папы Иннокентия X». 1953



Бэкон Ф. Голова VI. 1949



Бэкон Ф. Живопись. 1946

конец всякой надежды. Во время создания этой композиции художник сильно пил. Впоследствии он признавался: «Это одна из тех картин, которые я мог писать только в подпитии. Думаю, алкоголь помогал мне быть немного раскованнее».

Основная тема живописи 1940-х и 1950-х годов – изображение одинокой фигуры в интерьере. Бэкон использует в своих картинах образность призрачного и фантастического, в композиционную структуру полотна включаются непонятные, неопределенные части тел, отрубленные головы, фигуры, прикованные к стулу или кровати. Человеческое тело на полотнах Бэкона изменяется до неузнаваемости, но от этого его картины не становятся абстракциями. Скорее наоборот, они более чем реальны, это реальность кошмара. Грубо изуродованные и разъятые формы вызывают ощущение ужаса, отвращения и одиночества – к этим темам Бэкон возвращался на протяжении всей своей творческой жизни.



Френсис Бэкон в своей мастерской

Часто картины Бэкона имеют реальный прототип – будь то картины старых мастеров, кадры из кинофильмов или газетные фотографии, которыми был усыпан пол его мастерской. В серии вариаций на тему «Портрета папы Иннокентия X» (1951) Бэкон анализирует возможности выражения крайнего душевного напряжения. В основу этого устрашающего образа положена парафраза гениального портрета Диего Веласкеса, о котором изображенный на нем папа сказал: «Слишком похож». Забрызганный кровью, с мучительно искаженным лицом, папа предстает перед нами заключенным в отливающее металлом «прокрустово ложе» собственного трона. Он пронзительно кричит, беспомощно сжимая кулаки, по мере того, как его фигура исчезает, растворяется в хаосе окружающего его фона.

В картинах 1960-х и 1970-х годов содержание живописной пластики несколько меняется: на смену невнятным человеческим фрагментам приходят вполне антропоморфные фигуры со скрюченными конечностями и искаженными чертами. Введение в картины нового круга предметов и образов (фотоаппараты и фотографии, зеркала, тени, газеты и зрители) сгущает атмосферу абсурда, царящую на картинной плоскости. Картина «Этюды человеческого тела» (1970), написанная в этот период и выдержанная в новой эстетике, – наглядное тому подтверждение.

Работы Бэкона, наряду с картинами Фрейда и Николсона, представляли искусство Великобритании на XXVII биеннале в Венеции, хотя сам художник не удостоил выставку своим присутствием. В 1955 году в Институте современного искусства в Лондоне состоялась первая ретроспективная выставка его работ. Большие ретроспективные выставки Бэкона были организованы также в галерее Тейт в Лондоне (1962), в Гран-Пале в Париже (1971) и в музее Метрополитен в Нью-Йорке (1975).

Френсис Бэкон умер в Мадриде 28 апреля 1992 года. Уникальное в своей пугающей откровенности видение человека сделало его одним из самых влиятельных художников послевоенного периода не только в Британии, но и во всем мире. В полотнах этого художника отразились все противоречия современного мира, его разочарования, страхи, отчужденность и одиночество. Искусство Бэкона с трудом поддается стиливым определениям, однако можно с уверенностью говорить о сходстве его фантастических кошмаров с фантазиями сюрреалистов.

БЮРО СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

(Le Bureau de Recherches Surrealistes)

Объединение поэтов и художников, стоящее непосредственно у истоков рождения сюрреализма.

Штаб-квартира «Бюро» размещалась в доме № 15 по улице Гренель. Его основной целью было проведение исследований, связанных

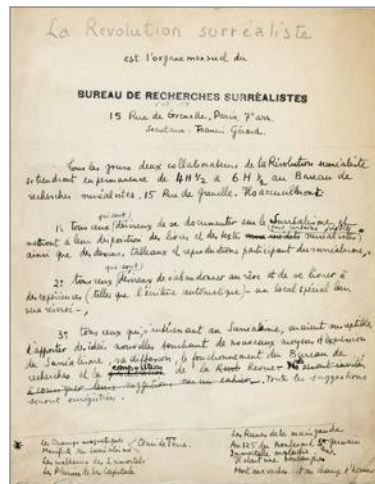
с психической деятельностью человека, в которых активно использовалась практика автоматического письма, широко применялось гипнотическое воздействие. Однако главной целью «Бюро» было создание архивов, вмещающих в себя все, что касается «бессознательной деятельности ума»: снов, фантазий, тайных желаний, чистых совпадений, случайных встреч. Результаты исследований публиковались в журнале «Сюрреалистическая революция».

Первоначально обязанности секретаря исполнял Франсис Жерар. Однако очень скоро эти функции были переданы Антонену Арто, который в течение нескольких месяцев 1925 года руководил группой.

27 января 1925 года «Бюро сюрреалистических исследований» опубликовало коллективный манифест, под которым подписалось 26 человек, и среди них Арагон, Арто, Бретон, Деснос, Кено, Кревель, Лерис, Лимбур, Малкин, Массон, Мориз, Пере, Супо, Элюар, Эрнст. Документ стал ответом на критические выпады прессы в адрес публикаций «Бюро». В нем говорилось следующее:

«Ввиду неверной интерпретации наших опытов, по глупости усвоенной публикой, считаем необходимым заявить, специально для современных косноязычных критиков, литературных, драматических, философских, энзегетических и даже теологических.

1. У нас нет ничего общего с литературой. Но мы, как и все, способны, в случае необходимости, воспользоваться ею.
2. Сюрреализм – не новое или более простое средство выражения, это даже не метафизика поэзии: это средство полного освобождения духа и всего, что на него похоже.
3. Мы полны решимости свершить Революцию.
4. Мы приклеили слово СЮРРЕАЛИЗМ к слову РЕВОЛЮЦИЯ исключительно для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже совершенно отчужденный характер этой революции.
5. Мы не претендуем на какое-либо изменение в нравах людей, но хотим продемонстрировать хрупкость их мыслей: они установили свои дрожания дома на подвижном фундаменте с пустыми полостями.
6. Мы делаем Обществу торжественное предупреждение: пусть оно следит за собой – ни один ложный шаг, совершенный его духом, не останется без нашего внимания.
7. Общество найдет нас на каждом повороте своей мысли.
8. Мы специалисты по Бунту. Нет такого средства, которое мы не были бы способны применить в случае необходимости.



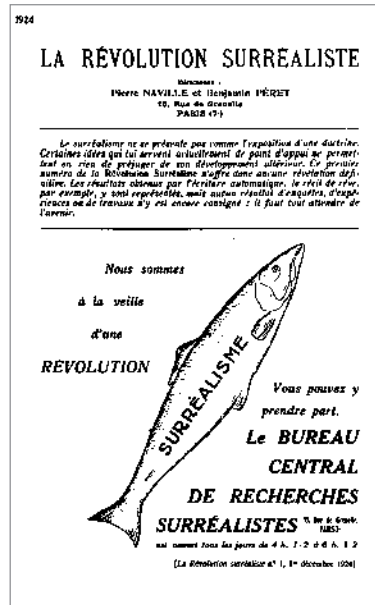
Протокол Бюро сюрреалистических исследований. 1925

9. Повторяем еще раз специально для западного мира: сюрреализм существует.

Но что же это за новый изм, который прикрещен теперь к нам?

СЮРРЕАЛИЗМ – не поэтическая форма. Это крик духа, который обращается к себе самому, в отчаянии решился он разорвать свои путы и при необходимости воспользуется материальными молотками».

Манифест 27 января 1925 года стал одним из программных документов сюрреализма: за все годы активной деятельности группы он не утратил своей актуальности.



Объявление в журнале «Сюрреалистическая революция» (№ 1, декабрь 1924) об открытии Бюро сюрреалистических исследований



Члены Бюро сюрреалистических исследований на улице Гренель (фото М. Рэя). 1925

В



ВАГЕНААР, Виллем
(1907–1999)

Голландский художник.

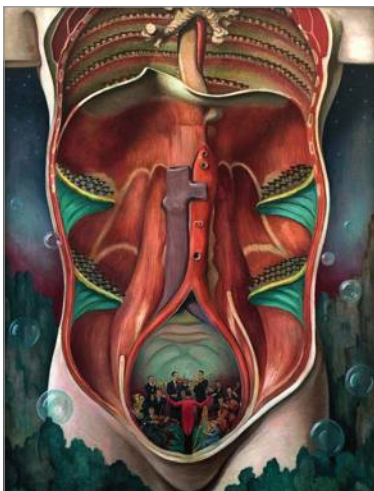
Вагенаар был одним из пионеров сюрреализма в Нидерландах. В 1927 году он посетил Париж, где вошел в контакт с группой сюрреалистов, возглавляемой Бретоном. Вернувшись в Утрехт, Вагенаар открыл небольшую галерею под названием «Норд», в которой начал экспонировать работы Мэн Рэя и Макса Эрнста, а также продавать сюрреалистические журналы и книги.



Ван Баарен Т. Коллаж

Галерея «Норд» вскоре стала центром голландского сюрреализма. В ней собирались художники, духовно и эстетически близкие новому движению, такие как Моезман, Вийманс, а также Виллем Ван Лейсден, под руководством которого были организованы живописные классы, не замедлившие дать свои плоды: голландская живопись все больше стала тяготеть к сюрреализму.

К концу 1930-х годов вокруг Вагенаара и его галереи окончательно сформировалась Утрехтская группа сюрреалистов. Помимо уже перечисленных художников, в нее вошли фотограф и писатель Эмиль Ван Меркерен, поэт Луис Леман, автор коллажей Тео Ван Баарен, автор предметов Крис Ван Гиль.



Ван Лейсден В. Время музыки



Ван Лейсден В. Автопортрет с куклой.

ВАН ЛЕЙСДЕН, Виллем
(1886–1974)

Голландский художник.

Родился в Утрехте, однако большую часть жизни провел в местечке Маарсен в его окрестностях.

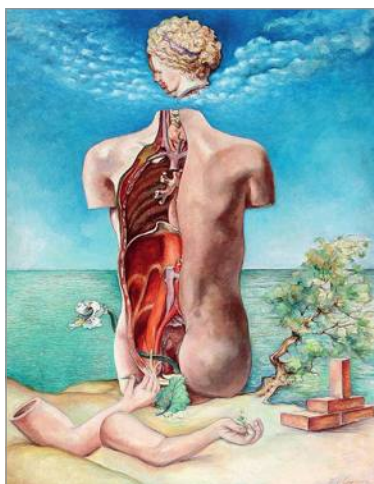
Ван Лейсден вырос в ортодоксальной многодетной семье, исповедовавшей кальвинизм и отличавшейся строгостью нравов. Он был одним из девяти детей, пятеро из которых умерли в раннем детстве.

Родители мальчика мечтали о юридической карьере для сына. Но его явные склонности к искусству и полное равнодушие ко всему остальному убедили их отдать его в Школу искусств. После окончания школы художник учился три года в Академии искусств в Гааге, после чего поступил в Королевскую Академию в Амстердаме, где учился граверному искусству у Питера Дюпона. Гравюры этого периода говорят о зрелом мастерстве художника и обнаруживают его интерес к метафизической стороне жизни. На правительственную стипендию Ван Лейсден совершает поездки в Бельгию и Францию, во время которых много и плодотворно работает в жанре пейзажа.

Начиная с 1911 года художник последовательно переживал увлечения различными



Ван Лейсден В. Конец



Ван Лейсден В. Цветок зла. 1955

авангардистскими направлениями: кубизмом, футуризмом, экспрессионизмом, которые открыли ему новые творческие горизонты.

В 1920-е годы Ван Лейсден контактировал с группой «De Stijl», возглавляемую живописцем Мондрианом и архитектором Рейтвельдом, а также отдал дань конструктивизму. Постоянный творческий поиск, дегустирование новых форм и идей к началу 1930-х годов привели художника к сюрреализму.

Сюрреализм стал для Ван Лейсдена спасительным выходом из тупика беспредметности, в который его завел конструктивизм. Художник до конца дней оставался верен ему. Основные идеи, питавшие творчество Ван Лейсдена, – проблема Добра и Зла, пограничные между сном и реальностью, а также опосредованный эротизм, возникающий временами как потребность изживания в себе сексуальных табу, наложенных строгим религиозным воспитанием. Известно, что Ван Лейсден проявлял интерес к трудам Фрейда, и это многое объясняет в его творчестве.

В ряде работ художника появляется мотив манекена – деревянной куклы с подвижными суставными шарнирами, к которой при



Варо Р. Зимняя аллегория. 1948



Варо Р. Башня Кентавра. 1943



Варо Р. Голод. 1938

отсутствию живой природы нередко прибегают художники, чтобы изобразить тот или иной ракурс. О глубокой продуманности этого образа говорит тот факт, что он с маниакальной последовательностью появляется в полотнах художника на протяжении сорока лет. Изображение неживой куклы, обладающей всеми внешними антропоморфными признаками не раз бралось на вооружение сюрреалистами: достаточно вспомнить мертвый мир метафизических полотен Де Кирико и Кара или тревожно-зловещие инсталляции Беллмера. И в этом смысле Ван Лейсден совершенно органичен в этой традиции.



ВАРО, Ремедиос
(1908–1963)

Испанская художница.

Ремедиос Варо родилась в семье инженера-гидравлика, получила образование в монастырской школе.

В 1934 году она поступила в Академию Сан Фернандо, где уже в самых ранних работах проявилась ее склонность к рисованию по воображению. Овладев академической грамотой, Варо отправилась в Барселону, где быстро вошла в художественные круги богемного толка, а оттуда переехала в Париж. В 1937 году в Париже она вступила в брак с



Варо Р. Волшебный полет. 1958



Варо Р. Персонаж. 1958



Варо Р. Бессонница. 1947



Варо Р. Солнечная музыка. 1955

французским поэтом Бенжамином Пере, который ввел ее в группу сюрреалистов. (Брак с Пере был первым, но не последним в жизни Варо: позднее, уже в Мексике, она вышла замуж за уроженца Австрии издателя Вальтера Грюена, с которым не расставалась до конца дней. Грюен был состоятельным человеком, что позволило художнице творить, не думая о заработке.)

В ранних парижских работах Варо ясно просматривается влияние сюрреализма: например, в картине «Праздные куклы» (1938), где вытянутые фигуры персонажей – это капли воска на поверхности доски.

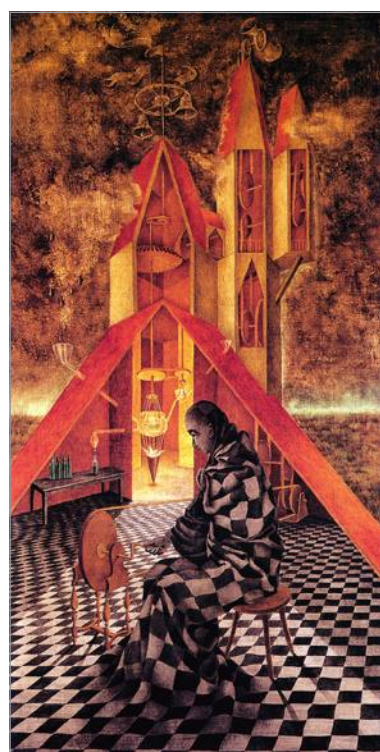
После прихода к власти нацистов для сюрреалистов наступили нелегкие дни: ведь их

творчество было одной из форм «дегенеративного искусства», подлежащего уничтожению. В 1942 году Варо покинула Францию и эмигрировала за океан, в Мексику, где в те годы находились многие сюрреалисты: Паален, Каррингтон и другие. Ее выставка в Мехико собрала рекордное число зрителей. Последние два десятилетия жизни художницы связаны с Мексикой, которую она не покинула до конца дней.

Своеобразным ключом к пониманию творчества Варо является фраза из Первого манифеста сюрреализма (1924), принадлежащая Андре Бретону: «Чудесное всегда прекрасно». Рассматривая ее полотна, волнующие особой, странной, неповторимой красотой, словно попадаешь в волшебный мир грез и несбывшихся фантазий. Персонажи ее полотен оду-



Варо Р. Влюбленные. 1963



Варо Р. Бесплезная наука, или Алхимик. 1958



Варо Р. Исследование истоков Ориноко. 1959



Варо Р. Фургон. 1955

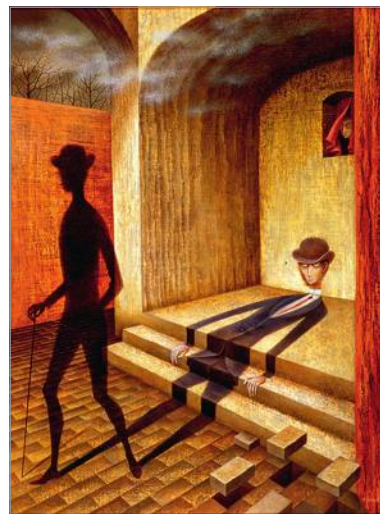


Варо Р. Вампиры-вегетарианцы. 1962

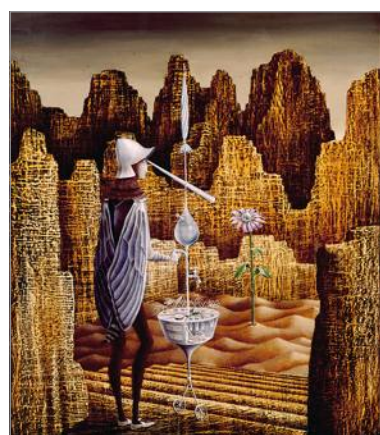
хотворенны и утонченны, они словно являются обладателями какой-то вселенской тайны, а причудливый мир, окружающий их, предстает ее мистическим отражением. Ее полотна населяют мудрецы и маги, алхимики и музыканты, а также самые невероятные персонажи с головами птиц и колесами вместо ног.

Основная тема картин Варо – поиск духовного измерения, в котором художница сама находилась всю свою жизнь.

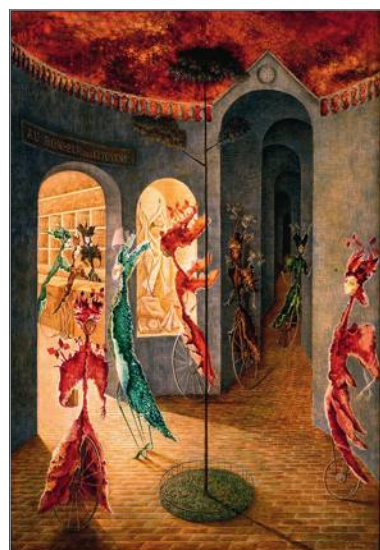
Она изучала мистические тексты разных культур, ее записные книжки (до сих пор неопубликованные) пестрят арабскими именами и исламистскими понятиями. Среди книг, к которым она постоянно обращалась, были сочинения Блаватской, Гурджиева, Эрхарта, Успенского, Книга Суфиев, а также труды Фрейда и Юнга. Средневековая алхимия, пифагорейство, легенда о Святом Граале, грегорианские песнопения, картины Иеронимуса Босха и романы Германа Гессе были ступенями духовного совершенствования художницы. О ее интересе к магии и мистике красноречивее всяких слов говорят картины «Жонглер», «Создатель птиц», «Гармония» и другие.



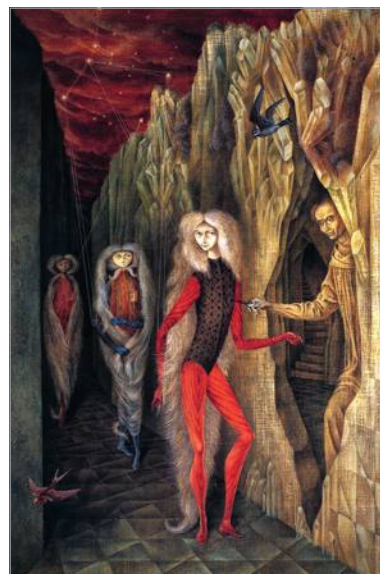
Варо Р. Феномен. 1962



Варо Р. Открытие геолога-мутанта. 1961



Варо Р. Женское счастье. 1956



Варо Р. Портрет доктора Игнасио Шавеза. 1957



Веронский ткач. 1956



Неожиданный визит. 1958



Три Судьбы. 1956



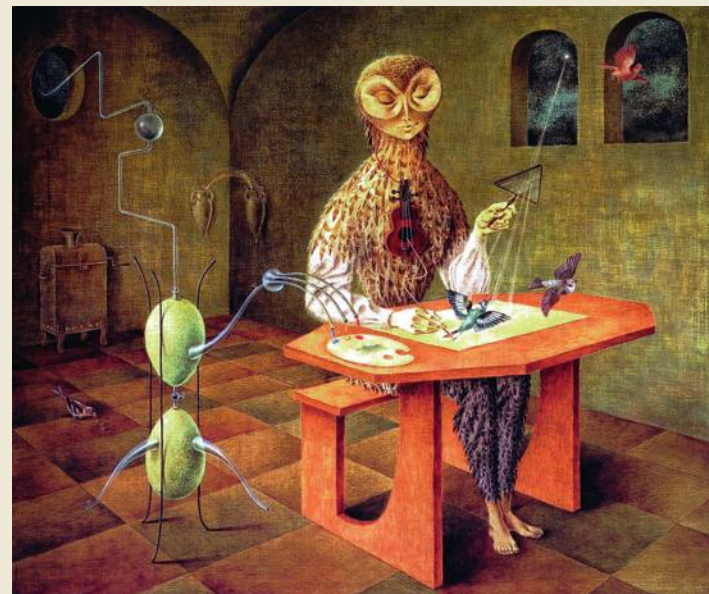
Вращающийся натюрморт. 1963



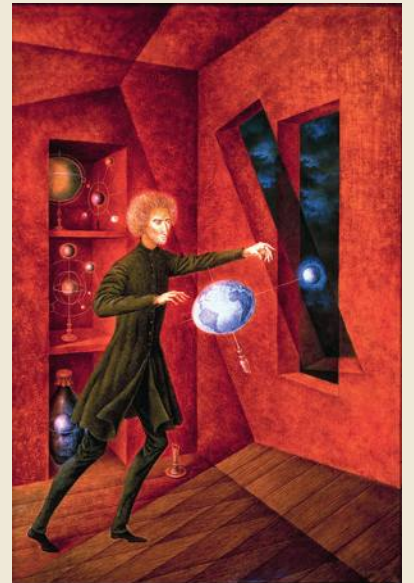
Ловец звезд. 1956



Персонаж. 1961



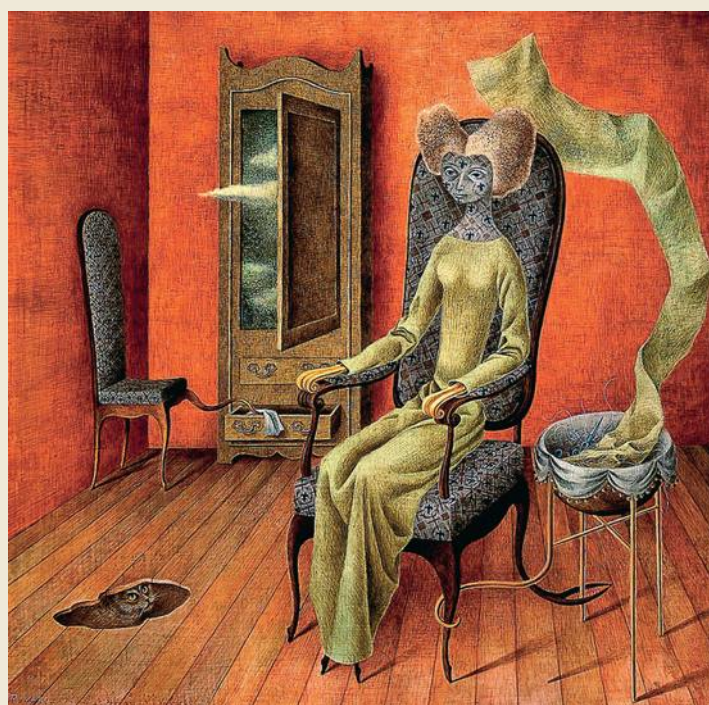
Создание птиц. 1957



Феномен невесомости. 1963



Непостижимое движение. 1959



Подражание. 1960



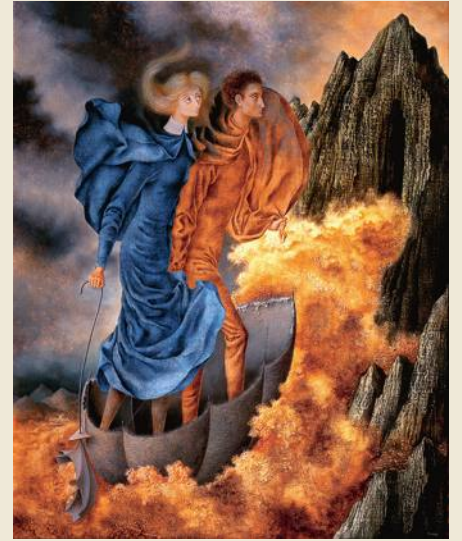
Столкновение. 1959



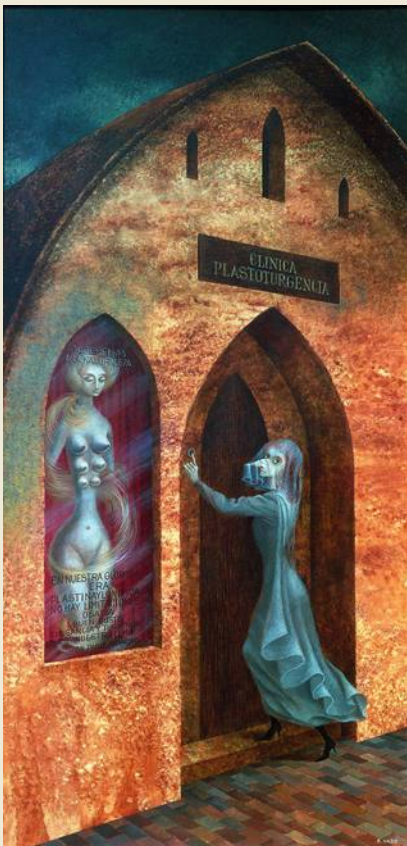
В сторону Башни (левая часть триптиха). 1961



Ткущие земную мантию (центр. часть триптиха). 1961



Ночной побег (правая часть триптиха). 1962



Визит к пластическому хирургу. 1960



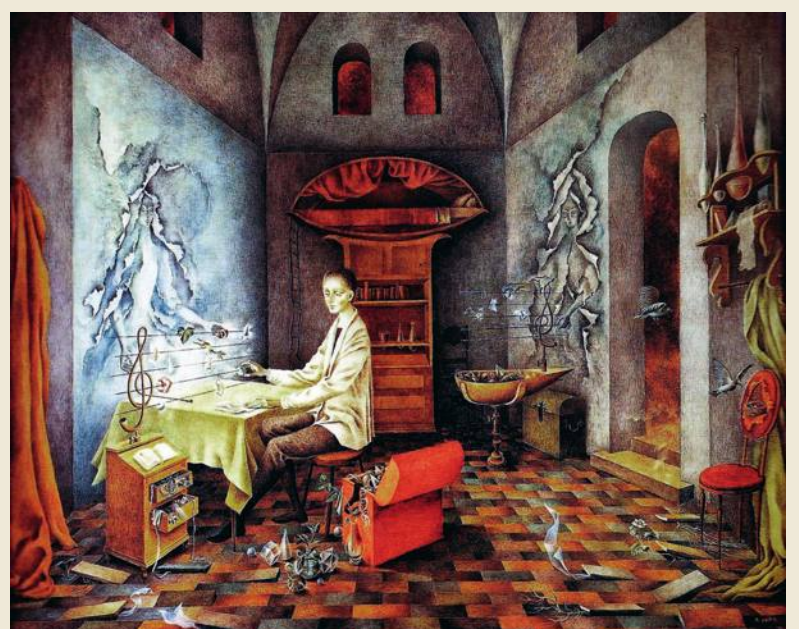
Непокорная фабрика. 1961



Бродяга. 1957



Флейтист. 1955



Гармония. 1956

Обладая системным мышлением, которым во многом была обязана отцу – инженеру, Варо выстраивала свои картины как своего рода модели «малых вселенных»: в каждой из них есть центр – «светило», вокруг которого вращаются по своим «орбитам» планеты-предметы. Она проявляла интерес к физике, астрономии, биологии. На одной из картин, «Феномен невесомости», главный персонаж изображен похожим на создателя «Теории относительности» – те же торчащие в стороны седые эйнштейновские волосы. Герой пребывает в некотором замешательстве: он открыл феномен невесомости, и в полном соответствии с его изобретением земля буквально уходит у него из-под ног.

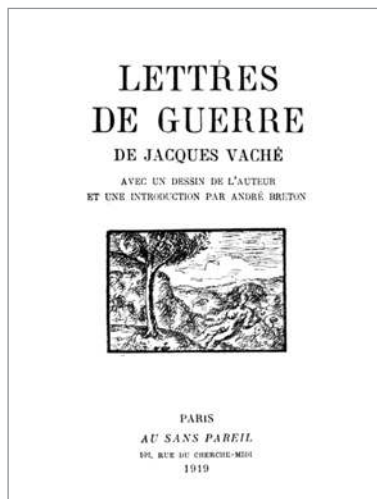


Варо Р. Зов. 1961

Варо была страстной поклонницей научной фантастики, а также талантливой научно-популярной литературы, в частности книг Айзека Азимова. Из них она черпала свои знания о космологии, генетике, эволюции. Персонаж ее картины «Флейтист» – своего рода духовный двойник Чарльза Дарвина – из окаменелостей и ископаемых животных и растений возводит Башню, основательное здание Эволюции. Музыка Флейтиста служит организующим принципом, гарантией Гармонии.

Романтическая любовь – еще одна тема, красной нитью проходящая через все творчество Варо. Та самая «Безумная Любовь», в которую свято верили сюрреалисты и которая, по их убеждению, является мостом, переброшенным в иной мир. Любовники в «Триптихе» Варо молоды и отчаянно смелы. Они способны на дерзкий побег, в котором лодку заменяет чудесный зонт – один из тех сюрреалистических предметов, которые с переменой среды обретают иную, сюрреальную функцию.

Предметы в картинах Варо (как и сами картины) – суть символы нового измерения, в котором царят свободный дух и воображение, не скованное никакими условностями.



Обложка книги «Письма с войны». 1919



Жак Ваше. 1918

ВАШЕ, Жак (1895–1919)

Французский литератор, один из авторитетов сюрреализма.

До встречи с Бретоном Ваше практически не был известен никому. Он принадлежал к небольшой группе лицеистов-ниспровергателей из Нанта, где даже не был лидером. Когда началась Первая мировая война, Ваше ушел на фронт, был ранен и направлен на лечение в нантский госпиталь. Здесь в 1916 году произошла его встреча с Андре Бретоном, работавшим там санитаром. Молодые люди быстро сблизились: изящный дендизм Ваше, а также его жаждущий разрушения темперамент восхитили Бретона, впоследствии не раз отмечавшего «высшую степень дезангажированности» своего кумира.



Ваше Ж. Рисунок к «Письмам с войны». 1918

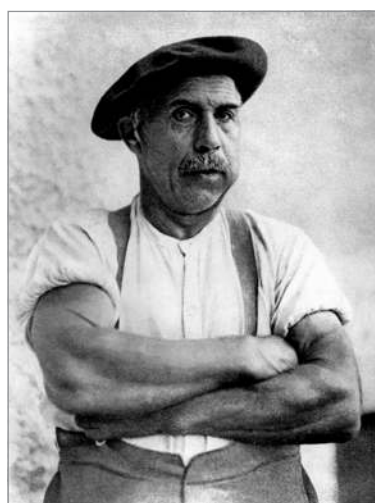


Жак Ваше. 1918

Фатальный уход из жизни Жака Ваше в начале 1919 года от передозировки опиума Бретон расценил как самоубийство. Все последующие годы он тщательно культивировал свою догадку, создавая миф о погибшем друге в полном соответствии с идеями сюрреализма. В 1920 году Бретон предпринял публикацию фронтовых писем Ваше Арагону, Френкелю и ему самому. До конца жизни он не усомнился в том, что их встреча была важнейшим событием в его жизни. Имя погибшего друга поэт поместил в один ряд с теми, кого считал предтечами сюрреализма: Лотреамоном, Рембо и Жарри.

В среде сюрреалистов сложился своеобразный культ Ваше, несмотря на незначительное по размеру литературное наследие последнего. Члены группы наизусть знали фрагменты «Военных писем». В течение полувека существования группы никто не поставил под сомнение созданный Бретоном миф.

Не так давно были обнаружены и другие письма Ваше, которые вместе с «Военными письмами» были опубликованы в 1989 году под названием «Семьдесят девять писем с войны».



ВЁЛЬФЛИ, АДОЛЬФ (1864–1930)

Швейцарский художник-любитель.

Сын каменотеса и прачки, Вёльфли был младшим из семи детей в семье. С раннего детства он познал тяготы бедной жизни: с 8 лет Вёльфли трудился наравне со взрослыми, сначала пастухом, а позднее – лесорубом и разнорабочим. Неполных десяти лет мальчик был отдан в приют.

В 1883 году Вёльфли полюбил девушку и сватался к ее отцу, но получив отказ, бросил работу и записался в армию. Это юношеское переживание оставило глубокий след в его душе и, возможно, стало причиной его тяжелого душевного недуга. Спустя какое-то время он начал проявлять аномальную склонность к



Вёльфли А. Психиатрическая лечебница Бонд-Хинн. 1910



Вёльфли А. Ангел. 1920



Вёльфли А. Гигантский город. 1911



Вёльфли А. Швейцарский федерал. 1920

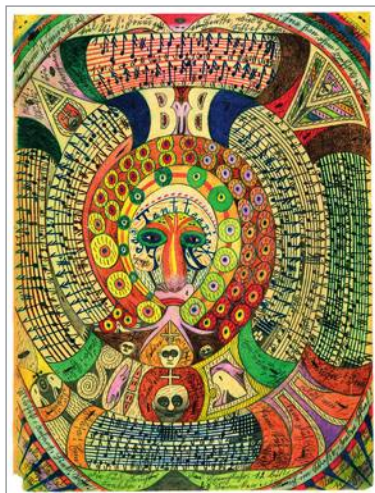


Вёльфли А. Гельвеция. 1915

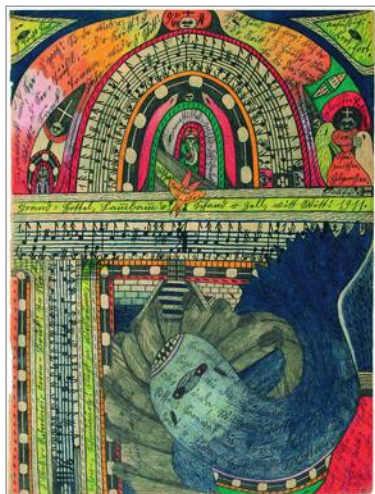
маленьким девочкам, что не раз приводило к арестам. Наконец, после очередного случая, 25-летний Вёльфли был осужден на два года тюрьмы.

Несколько лет спустя, в 1895 году, за преступление того же рода он был признан умалишенным и помещен под постоянный надзор в психиатрической лечебнице Вальдау в Берне, где находился до самой смерти в 1930 году. Первые десять лет пребывания в лечебнице больной настолько страдал страшными галлюцинациями, что его вынуждены были изолировать от других пациентов клиники.

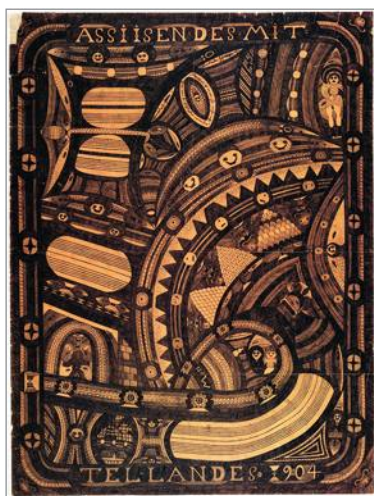
После четырех лет, проведенных в больнице Вальдау, Вёльфли начал рисовать. Самые ранние из сохранившихся работ датированы 1904 годом: это нервные орнаментальные рисунки, выполненные карандашом на газетной бумаге. Объединяя зрительные образы, слова и нотные знаки, его ранние работы предвосхищали основные мотивы его последующей работы. В 1908 году, когда в Вальдау пришел



Вёльфли А. Lea Tantara. 1911



Вёльфли А. Кормление рыб. 1911



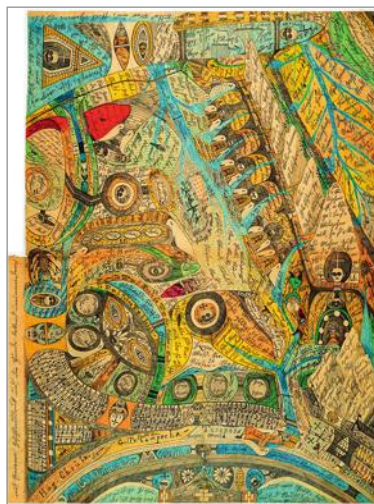
Вёльфли А. Выездной суд Средиземья. 1904



Вёльфли А. Южный лондон. 1911



Вёльфли А. Роза австралийских пастухов. 1911



Вёльфли А. Гольф в Мексике. 1911



Вёльфли А. Панорама острова Невебрангер. 1911

войне, в ходе которой Дуфи преобразается в св. Адольфа II. Многочисленные иллюстрации в тексте повествования напоминают причудливые лабиринты или мистические мандалы, смысл которых до сих пор не разгадан.

За несколько дней до своей кончины Вёльфли сожалел о невозможности завершить последнюю часть своей автобиографии – грандиозный финал, включающий почти 3000 песен, который он назвал «Похоронный марш». В 1972 году уникальный труд Вёльфли был показан в Европе и США. В 1975, спустя 45 лет после кончины художника, его творческое наследие, включающее автобиографию и иллюстрации к ней, а также около восьмисот отдельных рисунков, было передано психиатрической клиникой Вальдау Музею изобразительных искусств в Берне.



Массон А. Портрет Витрака

ВИТРАК, Роже

(1899–1952)

Французский драматург.

Один из первых членов парижской группы сюрреалистов и, вероятно всего – единственный драматург-сюрреалист.

Отдав дань увлечению Дада, Витрак вместе с Кривелем основал журнал «Авантюр». Он также публиковался в журнале «Литтератор».

В 1924 году Витрак одним из первых воспринял идеи сюрреализма и сразу же занял в группе ведущее положение. В его квартире устраивались первые коллективные сеансы



«Театр Альфреда Жарри» (Арто, Витрак)

доктор Вальтер Моргенталер, Вёльфли был погружен в эпический автобиографический проект, который поглотил оставшиеся двадцать два года его жизни. Текст фантастической автобиографии, перемежающийся с поэтическими строками, нотами и сопровождающийся 3000 иллюстраций, включает более 25000 страниц. Начиная с 1910 года Вёльфли непрерывно работает над своим проектом: по его просьбе ему была предоставлена отдельная палата, которая вскоре была украшена его рисунками с пола до потолка. В этой палате художник провел почти двадцать лет.

Переплетенные вручную самим Вёльфли, сорок пять томов его сочинений в конце концов достигли высоты более шести футов. Автобиография Вёльфли, причудливая смесь действительности и вымысла, начинается как рискованная географическая мировая экспедиция, героем которой является Дуфи (детское имя автора), и разворачивается в грандиозное повествование о космической



Витрак Р. Афиша к спектаклю
«Виктор, или власть детей»

автоматического письма, в результате которых родилась книга Бретона «Растворимая рыба» (1925) (давшая жизнь Первому манифесту сюрреализма) и блистательный поэтический сборник самого Витрака «Познание смерти» (1926). Витрак стал одним из четырех участников знаменитого спонтанного «путешествия-инициации» (в котором кроме него приняли участие Арагон, Бретон и Мориз), предпринятого в мае 1924 года и не имевшего ни плана, ни конечной цели.

Однако два года спустя, в 1926 году, Витрак, наряду с Супо и Арто, был исключен из группы: косвенной причиной изгнания стало открытие «Театра Альфреда Жарри», в создании которого Витрак сыграл не последнюю роль.

В 1928 году написанная Витраком 3-актная пьеса «Виктор, или Дети у власти» в постановке Антонена Арто была сыграна на сцене Театра Елисейских полей: она стала последним спектаклем «Театра Альфреда Жарри». «Эта драма, — писали создатели по поводу данной постановки, — то лирическая, то ироническая, то прямолинейная, была направлена против буржуазной семьи и складывалась из: адюльтера, инцеста, непристойностей, гнева, сюрреалистической поэзии, патриотизма, безумия, стыда и смерти».

В том же году Бретон попытался вернуть бывшего соратника в лоно сюрреалистского движения: его имя (как и имя Арто) вновь появилось в оглавлении «Революсьон сюрреалист», однако желанное примирение так и не состоялось. Чуть позже, отвечая на резкий тон Второго манифеста сюрреализма, опубликованного Бретоном, Витрак поставил свою подпись под антибретоновским «Трупом».

В последующие годы Витрак не имел никаких отношений ни с Бретоном, ни с сюрреализмом. Однако его драматическое творчество сохранило глубинную связь с движением, которому он посвятил годы своей юности.

Помимо драмы «Виктор», названной выше, его перу принадлежат пьесы «Тайны любви» (1927), «Трафальгарский удар» (1934) и «Барышни широких просторов» (1938), а также несколько поэтических сборников и целый ряд киносценариев.



ВУНДЕРЛИХ, Пауль
(1927–2010)

Немецкий художник, скульптор и литограф. Родился в Берлине. С 1947 по 1951 год учился в Академии изящных искусств в Гамбурге, после чего совершенствовался в офорте и литографии. С 1961 по 1963 год художник жил в Париже. После возвращения в Гамбург в 1963 году был приглашен на должность профессора той же Академии, которую закончил 12 лет назад. С тех пор Вундерлих жил в Германии, однако часть года традиционно проводил во Франции.



Вундерлих П. Великий момент. 1997



Вундерлих П. Карин Шенекс

перемещает зрителя в мир сюрреалистических грез, полных символов и легкого эротизма, приправленных изрядной дозой иронии.

В 1983–1986 годах художник много и активно занимался скульптурой. Темы его скульптур и объектов тесно связаны с его картинами, рисунками и литографиями. Скульптуры и объекты художника сочетают в себе ясность идеи с изящностью исполнения.

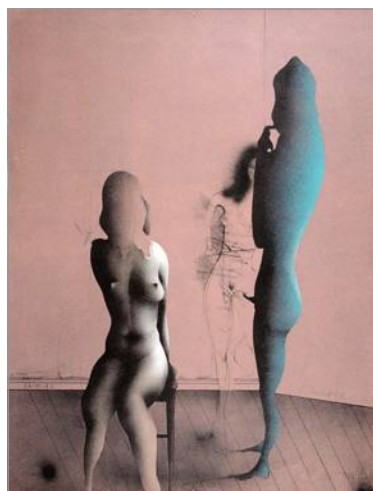
С 1987 года Вундерлих сосредоточил свои силы на литографии. Он постоянно экспери-



Вундерлих П. Бегущие девушки. 1970



Вундерлих П. Без названия



Вундерлих П. Трн. 1969

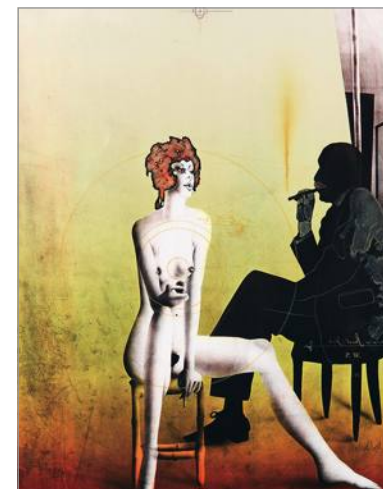


Вундерлих П. Голубое яйцо. 1969

Первая персональная выставка художника состоялась в 1963 году в США. В том же году он встретил фотохудожницу Карин Шенекс (р. 1938), с которой связал свою жизнь. Супруги составили неожиданный творческий дуэт: нередко Вундерлих использует ее фотоработы как основу для своей живописи и графики.

В 1965 году художник начинает активно путешествовать по всему миру с выставками. С 1970 года он живет в разных концах света: в Нью-Йорке, Париже, городах Италии, Бельгии и Швейцарии. Его выставки с успехом проходят в Лондоне и Париже, Бельгии и Японии.

Вундерлих принадлежит ко второму поколению мастеров фантастического реализма. Художники этого направления отдавали дань традиции, оставаясь при этом современными. Мифологические сюжеты, к которым он нередко прибегает, трактуются им в русле проблем сегодняшнего дня и изображаются с беспристрастием и немецкой педантичностью. С холодной отстраненностью Вундерлих



Вундерлих П. Олимпия



Вундерлих П. Завтрак на траве. 1977

ментирует, в частности, с цветом, делает литографии большого размера.

1990-е годы – десятилетие активной выставочной деятельности. Большие ретроспективные выставки Вундерлиха состоялись во многих крупных городах Европы и мира: Лондоне (1991) и Дармштадте (1991), Копенгагене



Вундерлих П. Рокровка. 1984



Вундерлих П. Талия. 1985



Вундерлих П. Джоана позирует

(1992) и Брюсселе (1993), Токио (1994) и Осане (1995), Лондоне (1996) и Барселоне (1996).

ВЫСТАВКИ СЮРРЕАЛИСТОВ

Наряду с выпуском журналов и манифестов, важнейшую роль в формировании и развитии нового движения, в его борьбе за влияние во Франции и во всем мире играли выставки сюрреалистов. Они были более эффективным средством воздействия на умы, поскольку позволяли быстро донести художественные идеи группы до зрителя, обозначить границы своих притязаний, показать то новое и необычное, что несет с собой сюрреализм.



Джакометти А. Дворец в четыре часа утра. 1932



Интерьер сюрреалистической выставки

Начиная с первой выставки 1925 года, проходившей в Париже в галерее Пьер, эти мероприятия неизменно становились центрами скандалов. Странные и необычные работы художников, экстравагантное оформление выставочных залов, неадекватное, порой шокирующее поведение участников скандальной группы как нельзя лучше способствовали этому: ведь создание шумихи, постоянное стремление запугивать обывателей, с первых дней существования движения было его жизненным кредо.

Именно выставки стали действенным инструментом в решении основной задачи сюрреализма – «совершить Революцию» (Декларация 27 января 1925 года), на много десятилетий сделали это направление доминирующим в мировом искусстве.

Своей громкой мировой славой сюрреализм обязан в первую очередь целому ряду международных выставок, которые проходили не только в Париже, но и в крупнейших городах и столицах мира: Нью-Йорке, Лондоне, Чикаго, Мехико, Праге, Милане и т. д.

Перечислить здесь все выставки группы не представляется возможным, не говоря уже о колоссальном количестве персональных экспозиций. Тем более что сюрреализм как художественное направление существует и по сей день, несмотря на распад группы в 1969 году, и выставки, в том числе и ретроспективные, продолжают открываться по всему миру. Однако необходимо более подробно остановиться на нескольких из них, стяжавших движению сюрреалистов «прикизненную» славу. Это поможет немного лучше понять и узнать это яркое и противоречивое художественное направление.



Дали С. Телефон-омар. 1936

1936 ВЫСТАВКА СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТОВ

Проходила в мае в Париже (галерея Шарля Раттона).

На выставке были представлены как природные предметы: кристаллы, куски породы, обломки, старые вещи, которые, по словам Бретона «должны расцениваться как осадок нашего желания», так и сюрреалистические предметы, выполненные Дали, Эрнстом, Джакометти, Домингесом, Дюшаном, Магриттом, Рэем, Миро, Пикассо, Беллмером, Оппенгейм, Танги, Арпом и другими.

Это было обновление сюрреализма, позволившее ему расширить свою аудиторию, пойти до самой широкой публики, и оказать решающее воздействие на искусство. По сути дела, выставка утвердила появление в изобразительном искусстве нового вида – сюрреалистического предмета, который, не являясь, строго говоря, скульптурой, в то же время обладал всеми присущими ей признаками.

Идея «сюрреалистического предмета», по сути, является продолжением идеи «ready made», выдвинутой Дюшаном еще в 1913 году. Однако первый создается руками художника, комбинируется, в то время как второй просто получает от художника новое название.

«Выставка сюрреалистических предметов» ввела в художественный обиход понятие «поэтический предмет», как альтернативу обыденному, рутинному предмету. «Очень важно любой ценой усилить средства защиты,



На выставке 1938 года

которые можно противопоставить завоеванию чувственного мира вещами, которыми (скорее по привычке, чем по необходимости) пользуются люди. Надо здесь, как и всюду, преследовать обезумевшего зверя «потребления» и «привычки», – писал по этому поводу Андре Бретон в своей работе «Кризис предмета» (1936).

1938 МЕЖДУНАРОДНАЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА (Exposition Internationale du Surréalisme)

Проходила с 17 января по 24 февраля в Париже (Галерея изящных искусств, бульвар Сент-Оноре, 140).

В выставке принимали участие 70 художников из 14 стран мира: Австрии, Англии, Бельгии, Германии, Дании, Испании, Италии, США, Румынии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции и Японии.

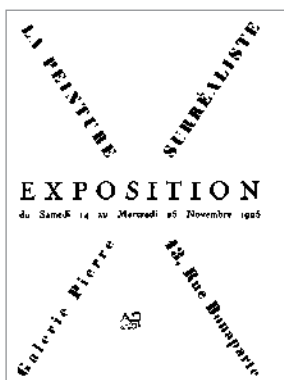
По случаю Международной выставки 1938 года были забыты прежние разногласия: движение должно было выглядеть сплоченным в глазах публики. Выставка объединила значительные художественные силы. Организаторами выступили Бретон и Элюар, дизайнером и куратором – Марсель Дюшан, «мастером по световым эффектам» – Мэн Рэй.

Дали, расставшийся с группой еще в 1934 году, также принял в ней участие, причем не только как художник, но и как консультант (наряду с Максом Эрнстом). Элюар и Эрнст участвовали в групповых выставках в последний раз.

Выставка открылась 17 января 1938 года в Парижской галерее изящных искусств. Прямо у входа посетителей ждала встреча с инсталляцией мастера скандала Сальвадора Дали – «Дождливое такси». Далее шла «Сюрреалистическая улица», подобная аллее сфинксов, только населенная манекенами из воска и папье-маше работы Дали, Домингеса, Дюшана, Эрнста, Анри, Массона, Рэя, Арпа, Матта, Миро, Паалена, Зелигманна и других. Пройдя «сквозь строй» манекенов, зритель попадал в зал (оформленный Марселем Дюшаном) с настоящим прудом в центре, обсаженным растениями, в котором отражалась неубран-



Дали С. Дождливое такси. Международная выставка 1938 года



Афиша Первой выставки сюрреалистов. 1925



Афиша Международной выставки сюрреалистов. 1938



Афиша Международной выставки сюрреалистов в Мехико. 1940



Афиша парижской выставки 1938 года



Фотографии с выставки 1938 года

ная постель. Пол зала был усыпан опавшими листьями, на декорирование потолка было использовано 1200 пыльных угольных мешков. Среди экспонатов зала особенно выделялись «Полусферическая ротационная машина» Дюшана, «Ультрамбель» Зелигманна и «Меховой столовый прибор» Мерет Оппенгейм.

Дюшан, занимавшийся оформлением выставки, намеренно предусмотрел очень скудное освещение выставки. Зрители передвигались по залу в полумраке. Увидеть картины на стенах можно было, лишь подойдя вплотную и долго и пристально вглядываясь. Мэн Рэй, выполняющий на выставке роль «мастера по световым эффектам», выдавал желающим из числа зрителей карманные фонарики, с помощью которых можно было разглядеть лишь какие-то детали, в то время как все остальное пространство экспозиции было погружено в полумрак. Картина выставочного зала с блуждающими в нем тут и там зрителями, вооруженными фонариками и пытающимися с их помощью разглядеть что-нибудь, сама по себе являлась сюрреалистическим действием небывалого масштаба. Таким образом, задолго до появления современных перформансов сюрреалисты реализовали идею неразрывной связи предметов экспозиции, выставочного помещения и зрителя.

В день открытия выставки, помимо выше-названных странностей, посетителей ждало множество сюрпризов, рассчитанных на все органы человеческих чувств: полумрак, царящий в залах, еще более усиливался чадом, распространяемым стоящей в середине одного из залов жаровни. К запаху дыма примешивался аромат кофейных зерен, резкая на-кофоническая музыка давила на барабанные перепонки, приглашенные танцоры исполняли истерические танцы.

Выставка вызвала скандал: в прессе иронические замечания чередовались с гневными отповедями. Наибольшим успехом у многочисленных фоторепортеров пользовалась галерея манекенов: они были почти в каждой газетной статье. Главная цель была достигнута: публика валом повалила в галерею, чтобы своими глазами увидеть это «безобразие». Это был настоящий успех. В целях пропаганды движения наряду с каталогом выставки было подготовлено издание «Краткого словаря сюрреализма», составленного Бретоном и Элюаром и включающего, наряду с текстами об участниках группы, цитаты и терминологические статьи, посвященные движению.

Выставка 1938 года стала последним актом солидарности сюрреалистов «первого призыва»: после нее Элюар и Эрнст, стоявшие у истоков движения, отошли от группы, и Бретон остался в одиночестве.

1942 ПЕРВЫЕ ДОКУМЕНТЫ СЮРРЕАЛИЗМА (First Papers of Surrealism Exhibition)

Проходила с 14 октября по 7 ноября в Нью-Йорке (особняк «Whitelaw Reid», Мэдисон-авеню, 451).

Вторая мировая война заставила покинуть Европу многих сюрреалистов, которые нашли приют в Америке. В 1942 году Андре Бретон встретился в Нью-Йорке с Марселем Дюшаном, чтобы обсудить возможность организации первой международной выставки сюрреалистов в США. Выставка получила название «Первые документы сюрреализма».

Марсель Дюшан разработал для нее простое, экономичное решение, направленное на то, чтобы нейтрализовать пышный интерьер особняка: позолоченные лепные украшения, росписи потолка, хрустальные люстры и другие «архитектурные излишества», чуждые эстетике сюрреализма. Он приобрел шестнадцать миль обычной белой бечевки и натянул ее в разных направлениях внутри помещения. Причудливое, паутинообразное переплетение веревок, натянутых посреди зала, создавало определенный барьер между зрителем и картинами, развешенными по стенам. Дюшан вновь использовал в дизайне интерьера выставки идею препятствия: только теперь зрителю мешал смотреть картины не сумрак (как это было на выставке 1938 года),



Марсель Дюшан на выставке 1942 года



Пегги Гугенхайм на выставке 1942 года



Интерьер выставки 1942 года

а тенета из бечевки. Чтобы увидеть картину, зритель должен был подолгу искать точку, где веревки не мешали бы ему, или подойти поближе, преодолевая это препятствие. Таким образом, идея о том, что восприятие искусства требует от зрителя определенных усилий, нашла здесь свое буквальное воплощение. Некоторые участники выставки выразили свое неудовольствие тем, что по прихоти господина Дюшана зритель не сможет увидеть картины без искажения.

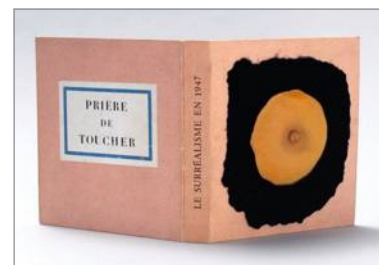
Разумеется, не обошлось без сюрпризов в день вернисажа. Спланированный организаторами выставки «запах недр» был оставлен американской публикой без внимания, зато затеянная подростками игра в мяч многих зрителей вывела из равновесия. На требования посетителей выставки прекратить возню, дети отвечали, что Дюшан пригласил их поиграть именно в это время.

1947 МЕЖДУНАРОДНАЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА (Exposition Internationale du Surrealisme)

Проходила с 7 июля по 30 сентября в Париже (галерея Мейт, улица Тегеран, 13). Это была первая международная выставка движения, состоявшаяся после войны. В ней приняли участие как те, кто в годы оккупации оставался во Франции в условиях подполья, так и те, кто эмигрировал в Америку, а теперь вернулся в Париж. Бретон, занимавшийся устройством выставки, пригласил для организации пространства интерьера галереи Мейт, где должна была состояться выставка, Марселя Дюшана, который привлек к разработке дизайна интерьеров архитектора Фредерика Кеслера.

Кеслер разработал план интерьера, в котором воплотились идеи Дюшана: «Зал Суеверий» с композицией «Антипабу», «Зал Дождя» с падающей с потолка водой и бильярдным столом, запутанный лабиринт бесконечных тупиков, образованных множеством щитов, перегородивших помещение и обтянутых зеленым сукном, и наконец, шутка «Le Rayon vert» – композиция, состоящая из фотографии с изображением моря и линии горизонта, на которую были наложены цветные стекла, создавая оптическую иллюзию реального пейзажа. Композиция была установлена позади круглого отверстия в сукне, а подсветка сзади делала иллюзию полной – зритель, заглянувший в отверстие, словно попадал в другой мир. Традиционный для выставок сюрреалистов полумрак словно притягивал к нему взоры посетителей. «Le Rayon vert» наглядно демонстрировал, что между иллюзией и реальностью нет практически никаких границ.

При участии сюрреалиста Энрико Донати Дюшан выполнил каталог deluxe, из обложки которого выступала резиновая женская грудь, снабженная надписью «Priere de toucher»



Каталог выставки 1947 года



Выставка 1938 года



Каталог выставки «E.R.O.S.», 1959



Бретон и участники выставки на фоне инсталляции Мерет Оппенгейм. 1959

(«Просьба потрогать») – тонкая и остроумная пародия на музейные этикетки «Просьба не трогать», умело противопоставляющая живое современное искусство реликтовому музейным образцам.

1959–1960 МЕЖДУНАРОДНАЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА (E. R. O. S.)

(Exposition Internationale du Surrealisme) Проходила с 15 декабря по 15 февраля в Париже (галерея Даниеля Кордье, улица Меморениль, 8).

Само название выставки указывает на ее тематику, к которой сюрреалисты все годы существования движения питали неослабный интерес. Для оформления выставки «E. R. O. S.» вновь был приглашен гордый на выдумки Марсель Дюшан. Французский дизайнер Пьер Фуше выполнил эскизы сложного, лабиринтообразного интерьера. Основной «изюминкой» оформления стал зеленый цвет затянутых бархатом стен, придавший пространству помещения томную чувственность. Стены помещения, на традиционных выставках несущие лишь конструктивную функцию, здесь стали источниками самых разных звуков, от тяжелых вздохов и стонаний до эротических стонов. Воздух был отравлен дразнящими ароматами духов и благовоний. В сумрачном интерьере, пол которого был засыпан толстым слоем песка, из которого то там, то здесь вздымались вверх сталактитообразные формы, в тусклом свете зрителю представлялись картины. Как всегда оригинально был решен каталог выставки, в комплект которого входил набор эротических открыток.

В ночь открытия выставки посетителям вернисажа предстало неожиданное и шокирующее зрелище – композиция Мерет Оппенгейм, представляющая собой живую обнаженную женскую модель, лежащую на обеденном столе и декорированную всякого рода яствами. Сей необычный стол находился в маленькой комнатке рядом с основным выставочным помещением. Посетители выставки приглашались присесть к этому эротическому столу и отведать приготовленные угощения. В остальные дни работы выставки живая модель была заменена восковым манекеном.

Г



ГЕЙСЛЕР, Индржих
(1914–1953)

Чешский поэт, критик, автор коллажей.

Гейслер родился в Чехословакии, здесь же он начал свою поэтическую карьеру. В 1938 году он присоединился к группе пражских сюрреалистов, в которой близко сошелся с художниками Тойен и Индржихом Штырски. Под их влиянием Гейслер начинает заниматься коллажем, экспериментировать в области фотомонтажа. Свои фотоработы он называет фотогравюрами.

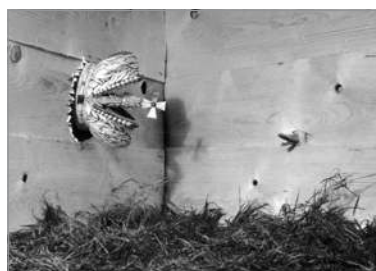
В годы нацистской оккупации Гейслер вынужден, как и вся пражская группа сюрреалистов, работать в подполье. После войны, в 1947 году, незадолго до коммунистического переворота в Праге, он и Тойен покидают Чехословакию и уезжают в Париж, где вливаются в состав парижской группы. В Париже Гейслер становится одним из издателей журнала «Неон»: он проявляет себя неутомимым изобретателем, в особенности, в области книг-предметов. В своих работах Гейслер стремится объединить слово и предмет в единую образно-смысловую структуру. Он смело вводит в свои книги-предметы небольшие



Тойен, Индржих Гейслер и Карел Тейге. Прага. 1940



Гейслер И. Без названия. 1942



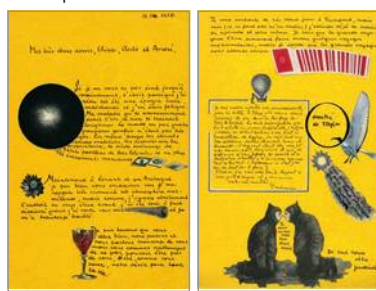
Гейслер И.

На этот раз это – почти вражда. 1935

трехмерные объекты: лампочки, нитки жемчуга, шестерни, колесики. Такова книга-предмет «Безумная любовь» (1950), исполненная по мотивам сочинения Бретона.

Значительный интерес представляет письмо Гейслера, выполненное в соавторстве с Тойен в технике коллажа под названием «Письмо от 18 августа 1950 года». Оригинальное послание адресовано Андре Бретону: в нем авторы излагают план выпуска очередного номера журнала «Неон» и обращаются к Бретону с предложением об участии в этом проекте.

В 1951 году вместе с Жоржем Гольдфейном Гейслер приступил к созданию «Сюрреалистического киножурнала», выходу которого помешала его внезапная смерть. В 1963 году журнал «Фазы» опубликовал исследование Гольдфейна, посвященное творчеству Гейслера.



Две страницы «Письма 18 августа 1950 года» (совместно с Тойен). 1950



ГЁРЛЕ, Генрих
(1895–1936)

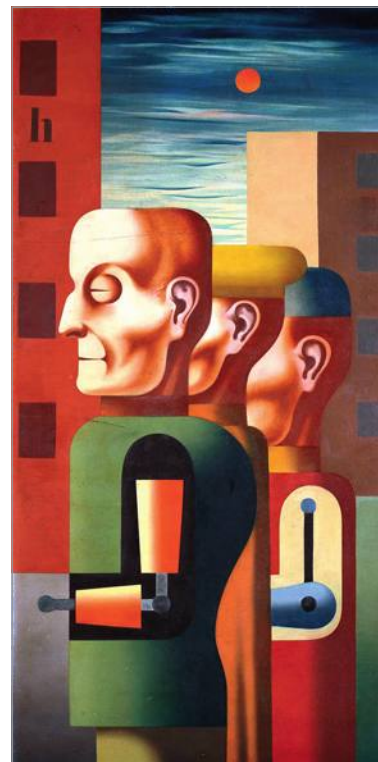
Немецкий художник.

Родился в Кёльне. В 1910 году, после окончания народной школы, Гёрле покинул родной дом. Бродяжничая по Бельгии и Голландии, он примкнул к цирковой труппе, в которой проработал целый год. Вернувшись в 1912 году в Кёльн, Гёрле начал посещать занятия в школе прикладного искусства. В 1913 году он организовал собственное ателье, которое посещал Макс Эрнст. Первые работы, относящиеся к этому времени, – гравюры на дереве и карнавальные карикатуры. Гёрле становится навсегда «Клуба св. Гереона» и божьего кружка «Люнисты». Он знакомится со своей будущей женой Ангеликой Финк, сотрудничает в журналах «Акцион» и «Симплиссимус».

В годы Первой мировой войны Гёрле служил в артиллерии телефонистом, а с окончанием ее, в 1918 году, вернулся в Кёльн. Здесь он познакомился с деятелями дадаистского движения: Зейвертом, Шмитцем, Фройндлихом, принимал участие в работе дадаистской группы «Бюллетень Д». На осенней выставке 1919 года Гёрле показал свои работы вместе с работами дадаистов. Вместе с женой он участвовал в постоянно действующей в ателье Редершайда выставке группы «Stupid» («Тупые»), выпустил папку эстампов под названием «Живые». В 1920 году в «самиздате» вышла папка его работ «Калекки».

Творчество Гёрле 1920-х годов приобретает остросоциальное звучание, что становится одной из причин его отхода от дада-движения: на большой выставке Дада в пивоварне Винтера ни он, ни его жена уже не участвуют.

В 1920–1923 годах творчество Гёрле входит в первую пуристско-конструктивную фазу. В этот период он поддерживает дружеские отношения с группой «Леворадикальная моло-



Гёрле Г. Три инвалида. 1930



Генрих Гёрле. 1928–30

дежь Аахена», работает в линогравюре, пишет картины маслом.

С 1930 года в творчестве Гёрле начинается вторая пуристско-конструктивная фаза. Особое внимание художник уделяет графике: он работает в технике граттажа, исполняет рисунки тушью и карандашом, а также создает большие живописные полотна. Темы его картин, «Калекки», корнями уходят в его дадаистское прошлое.

В последние три года перед смертью Гёрле обратился к религиозной тематике: он пишет в основном картины на евангельские сюжеты, а также обращается к жанрам натюрморта и морского пейзажа. Обострившаяся форма туберкулеза (вероятно, доставшегося ему в



Гёрле Г. Памятник безымянным протезам. 1930



Гейслер И. Безумная любовь (книга-предмет). 1950



Грегори Г. Груши. 1930

наследство от отца, умершего от той же болезни еще во время Первой мировой войны) вынуждает его переехать на Мальорку, где художник и скончался в 1936 году.

ГИЛЛЕСПИ, Грегори (1936–2000)

Американский художник.

Родился в Россел-Парке, штат Нью-Джерси. С 1954 по 1960 год Гиллеспи учился в школе Купер-Юнион в Нью-Йорке, а с 1960 по 1962 год – в Художественном институте в Сан-Франциско, по окончании которого два года жил и работал во Флоренции. С 1964 по 1970 год художник жил в Риме, где посещал Американскую академию.

Персональная выставка художника, состоявшаяся в 1966 году в галерее Форум, сделала Гиллеспи одним из самых известных художников Америки. Яркая, глубоко индивидуальная интонация его многочисленных автопортретов, фантазмагорических пейзажей и почти лубочных сюжетных картин сразу выделила его из ряда современников, по большей части отдававших дань абстрактному искусству.

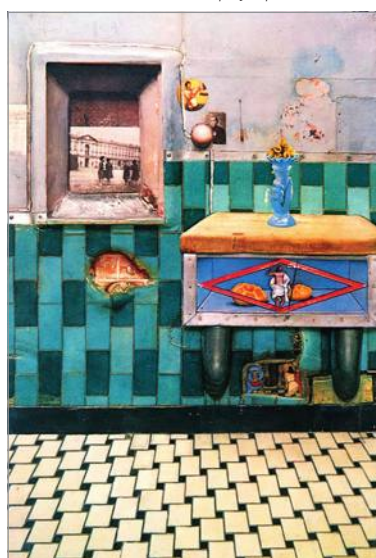
После этого персональные выставки следовали одна за другой: выставка в Музее искусств в Афинах (1970), три выставки в галерее Форум (1968, 1970, 1973), ретроспективная выставка в Вашингтонском музее Джозефа Хиршхорна (1977). В сорок лет художник познал славу и известность, которую закрепили его



Гиллеспи Г. Грег и Пег. 2000



Гиллеспи Г. Автопортрет в триумфальной позе



Гиллеспи Г. Святыня хлеба. 1969



Гиллеспи Г. Римская стена II. 1967



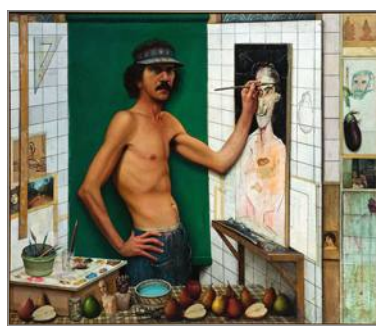
Гиллеспи Г. Моя тетушка. 1988



Гиллеспи Г. Змеиная живопись. 1973



Гиллеспи Г. Медитация двух женщин



Гиллеспи Г. Автопортрет. 1980–81

выставки в Оклахоме, Риджфилде, Нью-Йорке, Ричмонде.

В 1981 году его работы были представлены на большой выставке американских реалистов, организованной Академией изящных искусств Пенсильвании. Выставка была показана в Ричмонде, Окленде, Лиссабоне, Мюнхене и Нюрнберге. В 1991–1992 годах полотна Гиллеспи были показаны на «Выставке американского реализма и фигуративного искусства 1952–1990» в пяти крупнейших художественных музеях Японии.

Большая ретроспективная выставка картин художника была организована в 1999 году Музеем искусств в Афинах: она была также показана в Музее современного искусства в Сан-Диего и в Центре искусств в Кембридже.

На первый взгляд у Гиллеспи мало общего с сюрреализмом. В его полотнах есть конкретный сюжет, внятная форма, нет места снам и видениям. Однако его отношение к форме, ее

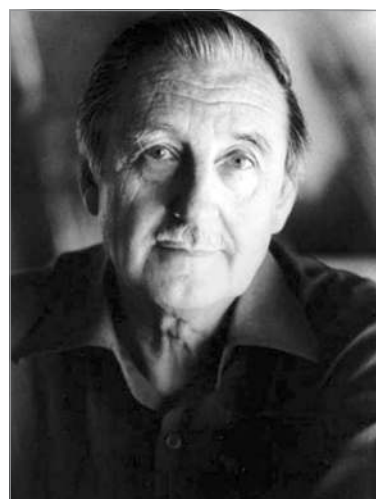


Гиллеспи Г. Угол студии. 1983–86

филигранная утрировка, вносящая в полотно легкое ощущение потусторонности, создающая у зрителя ощущение смутного беспокойства и дискомфорта, позволяют говорить о его причастности к магическому реализму – своего рода преемнику сюрреализма на американской почве.

Картины Гиллеспи полны иронии и самоиронии. Они забавны и метафоричны: тантрические божества в них причудливо сочетаются с реалиями американской жизни, а его «реалистическая», почти фотографическая живописная манера является тонкой пародией на псевдореализм и натурализм.

Картины Гиллеспи находятся в нью-йоркском музее Метрополитен, а также в крупнейших музеях Бостона, Афин, Ричмонда, Сан-Диего. До своей смерти в апреле 2000 года художник жил и работал в Массачусетсе.



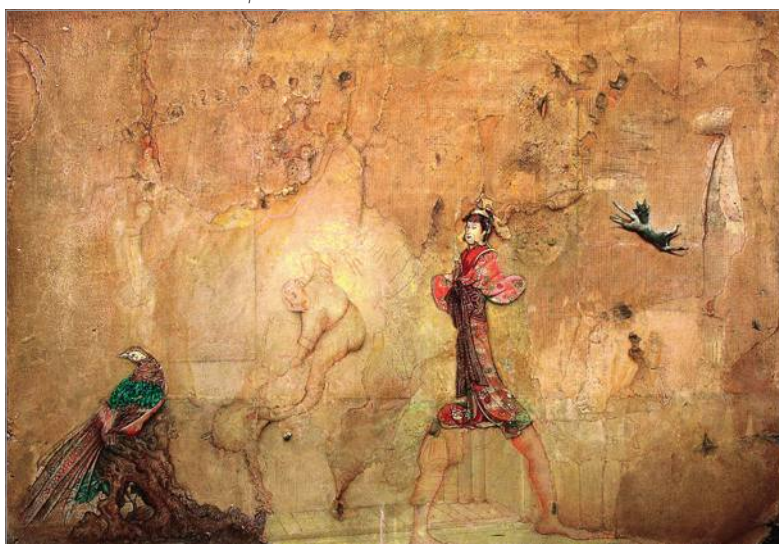
ГЛИСОН, Джеймс (1915–2008)

Австралийский художник.

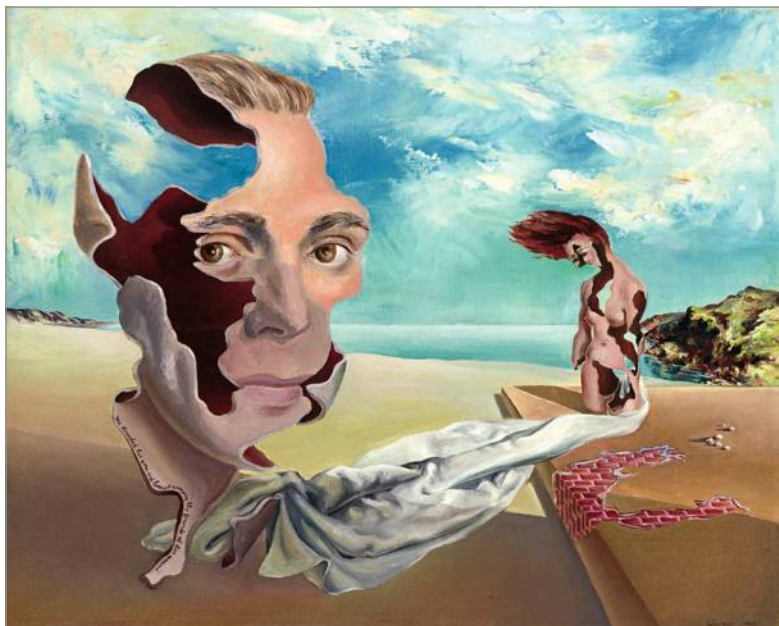
Родился в Хорнсби. С ранних лет Глисон проявлял способности к литературе и изобразительному искусству, которые ему помогла развить его тетя: по словам самого художника она «знала все техники и показала мне, как надлежит смешивать краски». В 1937 году он поступил в Педагогический колледж при Сиднейском университете. Он также изучал искусство в Техническом колледже Восточно-



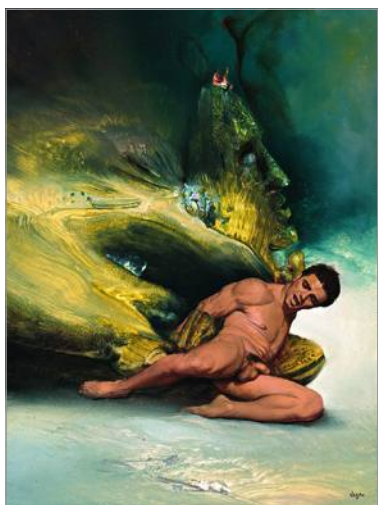
Глисон Дж. Запращивающее устройство



Гиллеспи Г. Птица, человек, японская игрушка и сумасшедший пес. 1983



Глисон Дж. Коррозия



Глисон Дж. Мужская модель и Сфинкс



Глисон Дж. Психопейзаж



Глисон Дж. Ганимед I. 1979



Глисон Дж. Без названия



Глисон Дж. Пророк



Глисон Дж. Боевые атомы. 1938



Глисон Дж. Выход-вход. 2002



Глисон Дж. Суд Париса III



Глисон Дж. Этап потемнения. 1991

го Сиднея. Его учителем была Мэй Марсден, выпускница Школы Южного Кенсингтона, которая убедила его предпочесть карьеру живописца судьбе поэта.

Художник много путешествовал по Европе, испытал на себе влияние итальянских мастеров, а также сюрреалистов, под воздействием которых в 1940-х годах он сформировал свой живописный стиль. В картинах Глисона легко можно усмотреть влияние Дали и Макса Эрнста, творчество которых было близко художнику. В его ранних работах также бросается в глаза влияние грубой манеры английского художника Люсьена Фрейда, с которым Глисон познакомился во время своего пребывания в Лондоне. Питательной средой для творчества Глисона периода становления (1940–1950-е годы), несомненно, были идеи психоанализа, почерпнутые из трудов Фрейда.

Две мировые войны, пришедшие на молодые годы художника, окрасили его творчество в цвета тревоги и безысходности. В одном из интервью Глисон сказал: «Я представляю себе

сюрреализм, как разновидность экспрессионизма, не эмоционального, но неизбежно выражающего подсознательный опыт и внутренние процессы души. Я родился в годы войны, вырос между двумя войнами и начал работать накануне новой войны. Все это не могло не влиять на мое творчество».

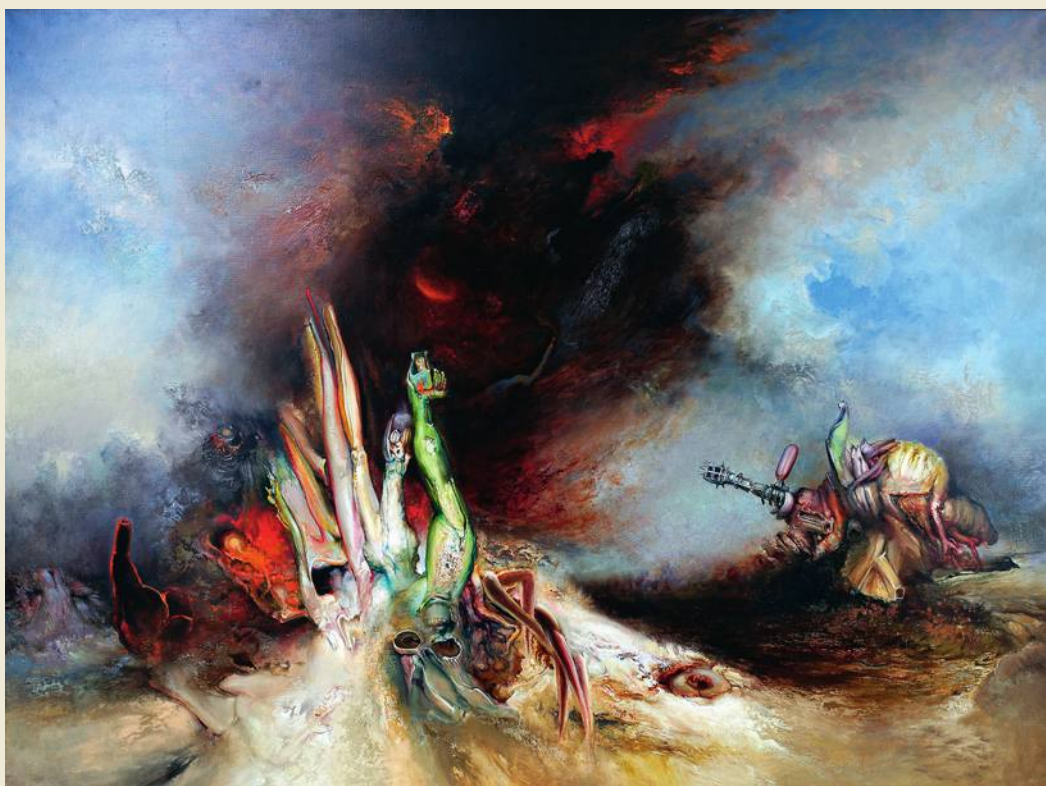
Картины Глисона полны мифологических и библейских цитат, а также реминисценций классической живописи. Мифологические пейзажи художника, выполненные с привлечением эффектной техники декалькомании, производят впечатление первозданного хаоса, в котором человеческие стаффажные фигурки выполняют лишь роль масштаба, что лишний раз подчеркивает беспомощность человечества перед мощными силами стихий и глобальных катаклизмов. Таковы картины художника «Греческий миф», «Падение Икара», «Кадм и его братья», «Сфинкс» и другие, в которых мотив Рок звучит с истинно античной величественной торжественностью.



Три дикаря. 1988



Примавера выходит из скалы. 1966



Огонь. 1995



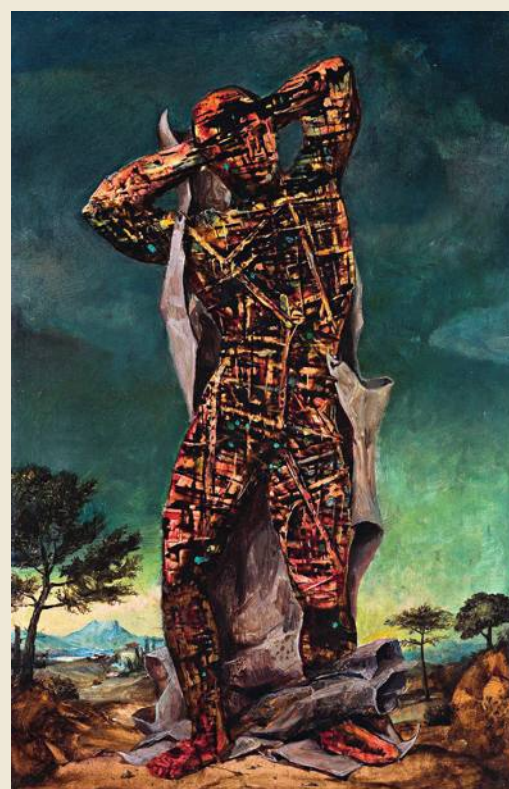
Человек-ножницы, спрятавшийся под вершиной холма оракула. 1976



Шторм. 1998



Отношение к молнии леди-горы. 1939



Человек в классическом пейзаже. 1953



Сад в Сочи. 1943



Водопад



Мягкая ночь. 1947



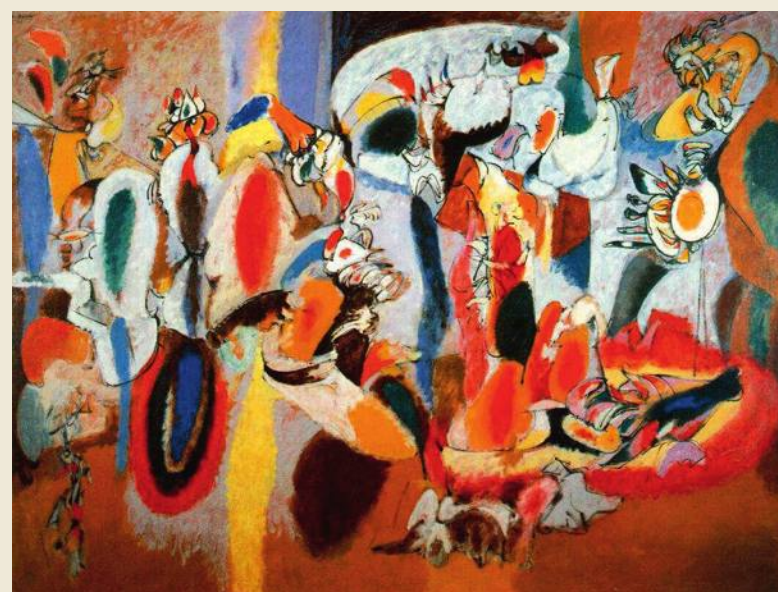
Молочай одного года. 1944



Плуг и песня. 1947



Колдовство. 1944



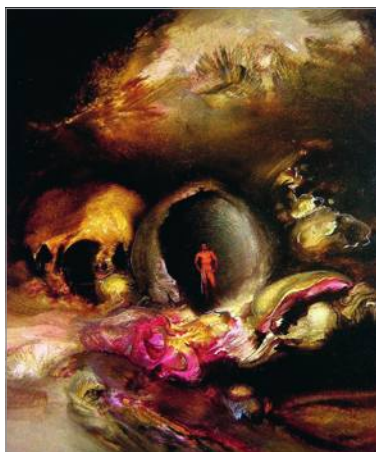
Печень в петушином гребне. 1944



Глисон Дж. Психопейзаж



Глисон Дж. Психопейзаж



Глисон Дж. Вариации на странную тему



Глисон Дж. Общие обязанности. 1984

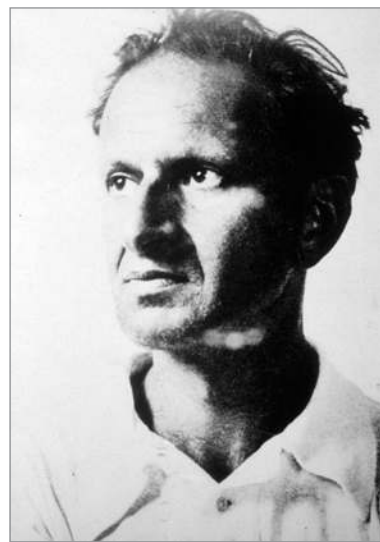


Глисон Дж. Пейзаж с автопортретом в снотках. 1994

Для Глисона граница между прекрасным и безобразным, равно как и между добром и злом, существует лишь умозрительно. «В Природе, в Космосе роза и вирус сосуществуют», – говорит он. Картины Глисона красивы и тревожны в одно и то же время. Художник балансирует между красотой и безобразием. Мутации форм в его поздних картинах – уже не чудесные античные метаморфозы: в них сквозит явная угроза, выраженная Глисоном с невероятной пластической мощью. Гармония цвета оборачивается апокалиптическими образами Распада, Разрушения и Смерти.

Глисон считается в Австралии «художником-сюрреалистом № 1», а также почитается как авторитетный художественный критик. С 1950 года им организовано более 40 персональных выставок, его работы находятся в крупнейших картинных галереях страны (включая Национальную галерею Австралии), а также во многих частных коллекциях. С 1976 по 1982 год он был членом первого Совета Австралийской национальной галереи. В 1975 году за заслуги в области искусства Глисон был награжден орденом Австралии. В 1988 году Университет Макквари присудил ему докторскую степень.

Джеймс Глисон сумел сказать в сюрреализме свое слово. Исключительная сила воображения, высокое живописное мастерство художника, глубокое философское понимание им жизненных процессов ставят его в один ряд с выдающимися мастерами XX столетия.



ГОЛЛЬ, Иван

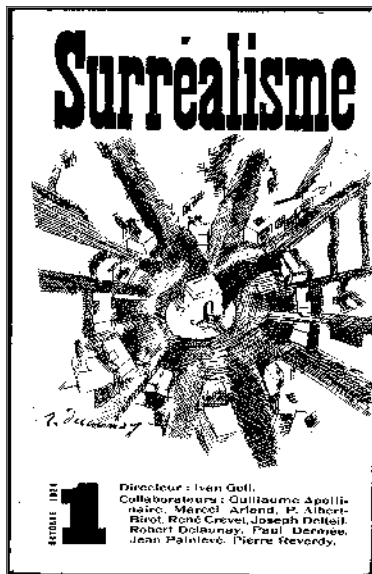
(1891–1950)

Франко-немецкий поэт и критик. Настоящее имя – Исаак Ланг.

Учился в Меце, в разные годы также посещал другие немецкие университеты. В 1913–1914 годах в Берлине Голль принимал участие в движении экспрессионистов. С 1914 по 1919 год он жил в Швейцарии, где в годы войны сблизился с пацифистской группой, возглавляемой Роменом Ролланом и Анри Жильбо. Свою поэму «Реквием по погибшим» (1916) Голль посвятил пострадавшим в результате войны. В Цюрихе он встретил Клэр Стадер, немецкую писательницу и журналистку, которая впоследствии стала его женой. Голль также знакомится с лидерами дадаизма: Арпом, Тцаря и Пикабия.

В 1919 году Голль с женой приезжают в Париж. Они быстро завязывают знакомства в богемной среде художников и писателей: их друзьями становятся Делоне, Леже, Мальро, Сандрар, Шагал. Он составляет и публикует антологию немецкой и французской поэзии.

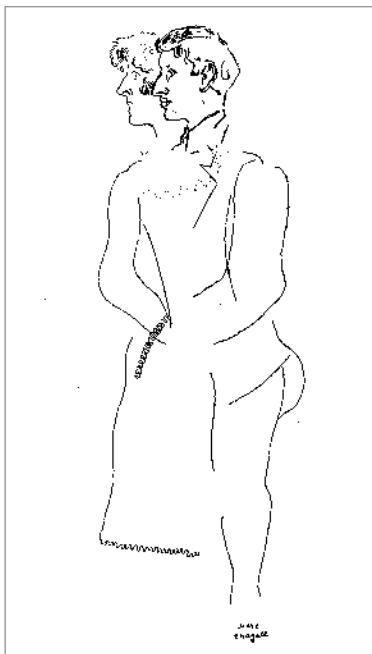
В 1924 году Голль выпустил журнал «Сюрреализм» (вышел всего один номер), пытаясь опередить Бретона, также претендовавшего на этот термин. В своем «Манифесте сюрреализма» он писал: «...Подделка под сюрреализм, измышляемая некоторыми



Обложка журнала «Сюрреализм». 1924



Тихань Л. Портрет Ивана Голля. 1927



Шагал М. Клэр и Иван Голль

экс-дадаистами, чтобы озадачить бюргера, исчезнет с горизонта. Она провозглашает „всевластие сна“ и называет Фрейда новой музой. Как будто учение Фрейда возможно перенести в мир поэзии! Не называется ли это перепутать психиатрию с искусством? Ее психический механизм, базирующийся на сне и равнодушной игре мысли, никогда не сможет разрушить наш психический организм. Потому что последний учит нас, что реальность всегда права, что жизнь истиннее, чем мысль». Однако силы были неравны: Бретон и его команда были сплоченнее и агрессивнее двух поэтов (на стороне Голля выступил также Поль Дерме).

Несмотря на то что он проиграл «битву за сюрреализм», Голль сдался не сразу. Он

предпринял попытку создания «сюрреалистического театра», и в ноябре 1926 года ему удалось организовать вечер «сюрреалистических танцев» при участии известной немецкой танцовщицы и актрисы Вальески Герт. Бретон и его друзья попытались саботировать представление, завязалась потасовка, в ходе которой Голль подбил Бретону глаз.

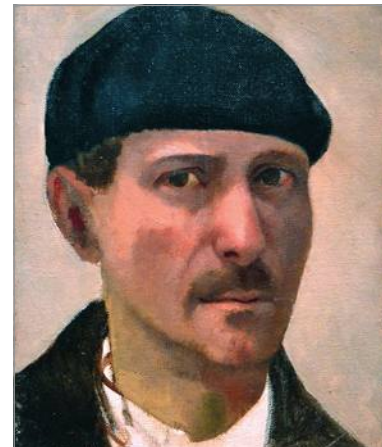
В 1939 году, стремясь избежать преследования нацистов, Голль с супругой покинули Францию и эмигрировали в США, где оставались до 1947 года. В 1943 году Голль начал издавать журнал «Полусфера», в котором печатал работ Сен-Жона Перса, Бретона, Боске, Зелигманна, Миллера, а также стихи молодых американских поэтов.

Лейкемия, которой он страдал с 1944 года, разлука с Францией, а также трагедия Хиросимы вдохновили его на создание поэм, в которых богатый индивидуальный язык сочетается с мистическими мотивами алхимии и кабалы.

По возвращении во Францию Голль опубликовал собрание своих сочинений, оформленное авторскими рисунками.

Его поэтическим завещанием стала книга «Трава Мечты» опубликованная посмертно его вдовой Клэр Голль.

Фонд Ивана и Клэр Голль, созданный под эгидой Фонда Франции в 1991 году, раз в два года присуждает и вручает Международную поэтическую премию среди франкоязычных авторов.



Гонсалес Х. Автопортрет. 1920

ГОНСАЛЕС, Хулио

(1876–1942)

Испанский живописец и скульптор.

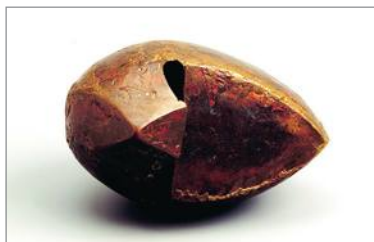
Родился в Барселоне. С детских лет Хулио и его старший брат Жоан помогали отцу в его литейной мастерской, а вечерами посещали занятия в Школе изящных искусств. Он неоднократно показывал свои работы по металлу на промышленных выставках в Барселоне (1892, 1896, 1898), а также на Всемирной выставке в Чикаго (1893). В 1897 году в одном барселонском кафе, завсегдатаем которого он был, Гонсалес познакомился с Пабло Пикассо.



Гонсалес Х. Обра



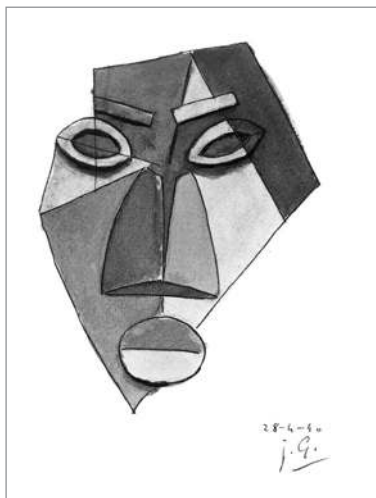
Гонсалес Х. Фигура с шариками. 1938



Гонсалес Х. Голова. 1935



Гонсалес Х. Хризантема



Гонсалес Х. Мальтийское лицо. 1940

После смерти отца в 1896 году Гонсалес принял решение продать семейное дело и вместе с братом и сестрами перебраться во Францию. В 1900 году Гонсалес приехал в Париж, где быстро нашел друзей, среди которых были Хуан Грис и Макс Жакоб. Он попытался сделать карьеру художника, но столкнулся с трудностями: парижские салоны не торопились брать его работы. Лишь в 1903 году он впервые стал участником парижской выставки Национального общества изящных искусств. В 1907 году он принял участие в выставке Салона Независимых. В 1909 году на Осеннем салоне Гонсалес показал не только скульптуру, но и живопись. В течение 1910–1920-х годов он еще не раз участвовал в выставках этих объединений.

Смерть брата в 1908 году ввергла художника в глубокую депрессию, из которой он, по совету друга Пако Дуррио, искал выход в работе с металлом, из которого делал небольшие рельефы и круглые скульптуры.

Только в 1920-х годах Гонсалес выделил скульптуру как приоритетное направление



Гонсалес Х. Рыба-ракушка. 1941

своего искусства. В 1927 году художник вернулся к своим ранним скульптурам, чтобы переделать их. Год спустя, в 1928 году, Гонсалес побывал на заводе автомобильной фирмы «Рено» в Булонь-Бийанкур, где изучал методы автогенной сварки, которые впоследствии с успехом использовал в своих сварных металлических скульптурах. В 1928–1932 годах Гонсалес оказывал техническую помощь своему товарищу и соотечественнику Пабло Пикассо, который в те годы увлекся скульптурой из металла. Он учил Пикассо технике сварки, а взамен, в результате общения с «учеником», получил мощный энергетический заряд и богатый запас идей, которые Пикассо генерировал на ходу. В сварных скульптурах Гонсалеса, выполненных в этот период, влияние пластических идей Пикассо весьма ощутимо.

Первая персональная выставка Гонсалеса, включавшая в себя живопись, скульптуру, графику, ювелирные изделия, была открыта в 1922 году в галерее Поволовски в Париже. В следующем году столь же разнообразная по представленным видам искусства выставка состоялась в парижской галерее Камелеон. В том же 1923 году Гонсалес принял участие в первом Салоне Монпарнаса. В 1924 году его работы были включены в показ «Друзья Монпарнаса» в Салоне Тюильри и Осеннем салоне в Париже.

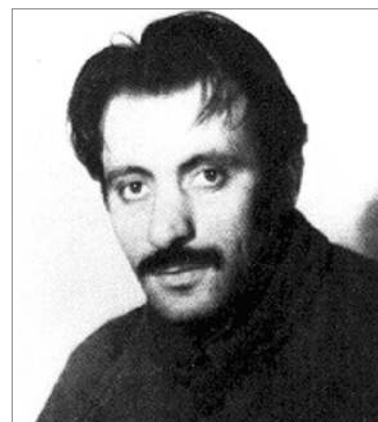


Горки А. Сад в Сочи. 1941

1930-е годы были чрезвычайно плодотворными для художника. В 1930 году в Галерее Франции в Париже состоялась персональная выставка скульптур Гонсалеса. В 1934 году он показал шесть скульптур на групповой выставке в Цюрихе, среди участников которой были Жан Арп, Макс Эрнст, Альберто Джакометти и Жоан Миро. В 1937 году его работы были представлены в Испанском павильоне Всемирной выставки в Париже, а также на выставке «Кубизм и абстрактное искусство» в нью-йоркском Музее современного искусства.

В 1937 году художник вступил в брак с Марией-Терезой Руа, ставшей его верной спутницей до конца дней. Однако обретенное семейное счастье было омрачено глобальными политическими катаклизмами: в Испании шла Гражданская война, а вскоре и вся Европа была втянута в Мировую войну. Эмоциональные переживания этих лет легли в основу целого

ряда скульптур, в которых Гонсалес отказался от абстрактной формы: они в аллегорической форме изображают страдания и муки. Годы оккупации Франции немецкими войсками Гонсалес с женой провели в местечке Аркель в окрестностях Парижа. Здесь художник и скончался от инфаркта 27 марта 1942 года.

ГОРКИ, Аршиль
(1904–1948)

Американский художник.

Настоящее имя – Возданик Манук Адоян.

Родился в небольшой деревушке Хоргом в Западной Армении. В 1915 году семья Горки стала одной из жертв геноцида армянского народа. В 1920 году вместе с сестрой Вартути он сумел эмигрировать в США.

Будущий художник жил сначала в Бостоне, Провиденсе и Уотертауне, штат Массачусетс. Учился в Школе дизайна Род Айленд, Высшей технической школе в Провиденсе и Новой школе дизайна в Бостоне. Взяв имя Аршиль Горки (как символ перенесенных им страданий, а также под влиянием русского писателя Максима Горького), художник в 1925 году переехал в Нью-Йорк, где поступил в Центральную школу искусств: в ней он



Аршиль Горки и Андре Бретон. 1945–48



Гонсалес Х. Зеркало. 1934



Гонсалес Х. Дафна. 1930–36



Гонсалес Х. Сидящая женщина II. 1935



Гонсалес Х. Мадам Кактус



Гонсалес Х. Руна. 1937

проучился до 1931 года. В начале учебы Горки находился под заметным влиянием Сезанна, а с 1928 года – Пикассо, после того, как познакомился с его работами.

В 1930-е годы молодой художник ищет свой стиль: он много работает и много выставляет. Первая персональная выставка художника состоялась в 1934 году в галерее Мэллон в Филадельфии. В 1938 году в нью-йоркской галерее Бойер открылась большая выставка его работ. В 1941 году Художественный музей Сан-Франциско организовал его выставку. С 1935 по 1939 год он работал в рамках федерального художественного проекта в качестве художника-монументалиста: в частности, Горки принимал участие в создании росписей для аэропорта Ньюарк.



Горки А. Пейзажная таблица. 1945

«свободную и неограниченную игру аналогиями», о которой пишет Бретон в предисловии к каталогу выставки картин Горки, состоявшейся в 1945 году в галерее Жюльена Леви в Нью-Йорке.

1946 год стал «черным годом» в жизни художника. Внезапно на него обрушиваются невероятные беды: пожар в мастерской, во время которого сгорела значительная часть его полотен; страшный диагноз – рак, который ему поставили во время обследования, и тяжелая операция, последовавшая за этим; дорожная авария, в результате которой он стал калекой. В довершение всех бед жена Горки, которую он горячо любил, ушла от него к его другу – художнику Матта. В июле 1948 года в местечке Шерман, Коннектикут, не выдержав тяжелых ударов судьбы, Аршил Горки покончил с собой. Его самоубийство вызвало большой резонанс в группе сюрреалистов и повлекло за собой исключение Матты, который был объявлен причиной этой смерти, а вслед за ним – Браунера, отказавшегося осудить Матту.

Страстно влюбленный в искусство, Горки прошел все этапы увлечения самыми разными течениями XX столетия, пока не выработал свой собственный стиль. Работы художника, особенно последнего периода, были согреты памятью о родине и о детстве. Об этом красноречиво говорят названия картин: «Сады Хоргома» (так первоначально назывался цикл картин «Сады Сочи»), «Абрикосовые духи», «Фартук моей матери».

Искусство Горки – волнующая поэма, которая повествует о любви и тоске по родине. Не случайно большая ретроспективная выставка, которая проходила в нью-йоркском Музее Гугенхайма в 1984 году, анонсировала его искусство как «американо-армянское».

ГРАДИВА

Героиня одноименного романа В. Иенсена, которая в ходе повествования излечивает психику героя. Имя «Градива» переводится как «идущая вперед». Эта история стала поводом



Дали С. Моя жена, обнаженная, смотрит на свое собственное тело, ставшее лесенкой, тремя позвоночниками колонны, небом и архитектурой. 1945



Гала в шляпке по эскизу Дали. 1937



Витрина галереи «Градива»

для психоаналитической интерпретации, которой Фрейд посвятил свою работу «Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена» (1907). Данная работа – первое обширное исследование такого рода.

Фрейд высоко ценил тот психический потенциал, который, по его мнению, содержался в любом произведении искусства. «...Художники – ценные союзники, – считал он, – а их свидетельства следует высоко ценить, так как обычно они знают множество вещей меж небом и землей, которые еще и не снились нашей школьной учености».

Художник Сальвадор Дали, страстный почитатель Фрейда, называл Градивой свою «музу» – Галу. Мастер сюрреалистических аналогий, художник усмотрел в сюжете Иенсена случай, подобный своему. Процесс чудесного исцеления он описал в своей книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» (1942). «Только взявшись за роман во фрейдовской интерпретации, – писал он, – я сразу же сказал: „Гала, моя жена, в сущности является Градивой“, моей Победой, моей женой. Но для этого надо, чтобы она излечила меня. И она излечила меня благодаря своей беспримерной, бездонной любви, глубина которой проявилась на практике и превзошла самые амбициозные методы психоанализа».

В 1937 году имя героини Иенсена было использовано Андре Бретоном в качестве названия картинной галереи сюрреалистов. Образ «идущей вперед» как нельзя более подходил для сюрреалистического движения, проповедовавшего основы психоанализа, а также претендовавшего на роль революционного авангарда, ведущего за собой.

ГРАТТАЖ

(фр. «grattage» – процарапывание, выскабливание)

Прием, который заключается в том, что красочный слой изображения процарапывается обратной стороной кисти, скребком, ножом или другим острым предметом. Граттаж вносит в живопись элемент графичности. При этом процарапывание расческой позволяет одним



Эрнст М. Лес. 1927



Горки А. Без названия. 1944



Горки А. Организация. 1933-36



Горки А. Фартук моей матери. 1944



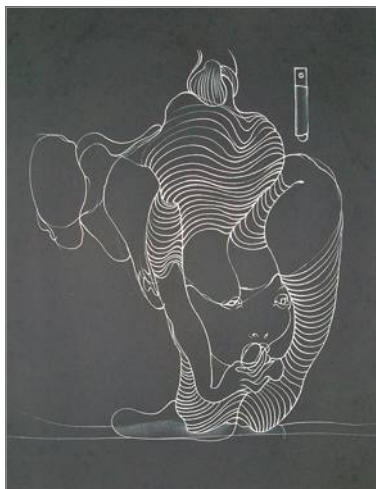
Горки А. Страдание. 1947



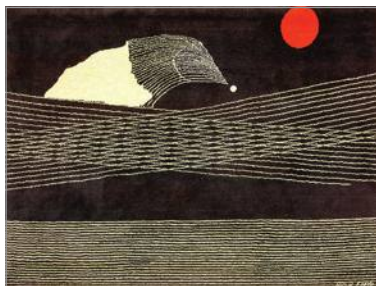
Соьер Р. Портрет Горки. 1940

Начиная с 1941 года Горки работает в найденном им индивидуальном стиле, в котором полу-абстрактные формы сочетаются с живой, текучей живописной манерой. Живопись Горки интуитивна: сочетая в себе чувственный рисунок и эмоциональный колорит, она основана на принципе автоматического письма, идею которого выдвинули сюрреалисты. Горки искренне восхищался картинами Жоана Миро и Андре Массона, а также преклонялся перед талантом чилийца Роберто Матта.

В 1944 году Горки познакомился с Бретоном и другими сюрреалистами, нашедшими в Америке убежище от преследования нацистов. Бретон, которому принадлежит честь «открытия» молодого художника для европейского зрителя, считал его одним из самых крупных живописцев Америки. Действительный контакт с Бретоном и Маттой побуждает Горки вновь открыть для себя автоматизм и практиковать



Беллмер Г. Без названия



Эрнст М. Комета. 1950

движением руки получить целую систему строго параллельных линий.

Граттаж как прием был впервые применен еще в искусстве XIX века: в некоторых работах Гюстава Моро и Редона абрисы и элементы декора процарапаны прямо по фону. Однако изобретателем граттажа считается художник-сюрреалист Макс Эрнст, который регулярно использовал этот прием, причем не только в живописи, но и в графике.



ГРОС, Георг
(1893–1959)

Немецкий живописец и график.

Настоящее имя – Георг Эренфрид.

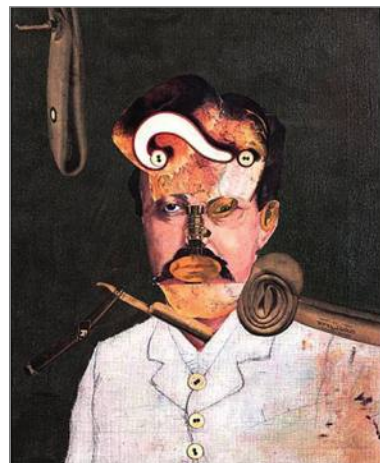
Родился в Берлине. В пятнадцатилетнем возрасте Грос увлекся карикатурой, что впоследствии сыграло свою роль в формировании его творческого почерка. С 1909 по 1911 год будущий художник учился в Королевской Академии художеств в Дрездене, затем – в берлинской Художественно-промышленной школе.

В 1914 году Грос ушел добровольцем в армию, год прослужил в Берлине. После демобилизации, в сентябре 1915 года, познакомился с Херцфельде и Мейднером, стал сотрудничать с журналом «Аktion». Год спустя, в сентябре 1916 года, он поменял имя Жорж на Георг и стал работать в журнале Виланда Херцфельде «Нойе Югэнд». А еще годом позже выходом в свет первой серии его рисунков началось многолетнее сотрудничество с издательством «Малик».

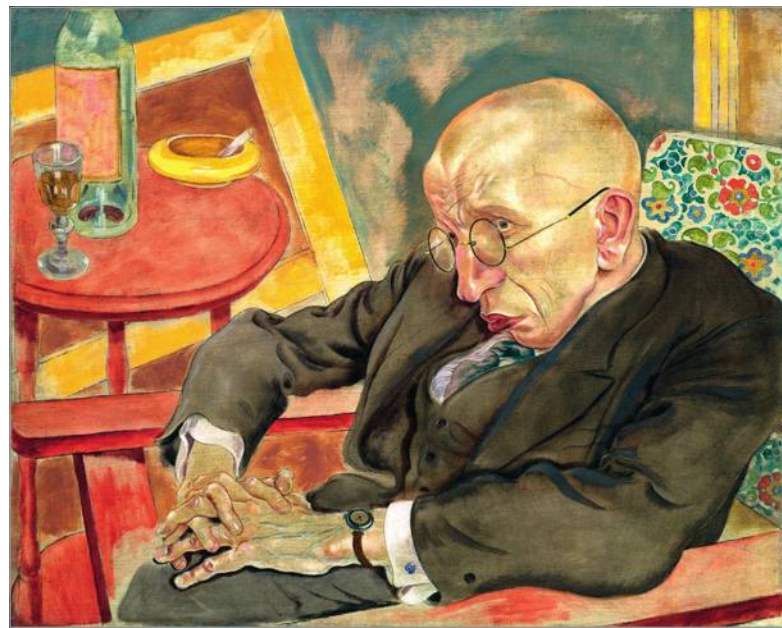
В послевоенные годы Грос проявил себя одним из наиболее ярких и активных деятелей немецкого авангарда. Он принимает активное участие в жизни берлинских дадаистов, становится членом «Клуба Дада», «составляет» первые коллажи. В 1919 году совместно с Джоном Хартфилдом он создает «Дада – Америка. Виновный неизвестен». Еще один совместный проект двух художников – декорации для кабаре «Шаль унд Раух», которое располагалось в подвале театра Рейнхардта. Эта работа положила начало сотрудничеству Гроса с Максом Рейнхардтом: вплоть до 1930 года художник рисовал эскизы и разрабатывал декорации для его спектаклей.

Но наибольшую популярность Грос снискал в качестве графика: он иллюстрирует книги и другие публикации издательства «Малик», выпускаемые секцией Дада, выставляет свои работы на Первой международной дада-ярмарке: показанная на ней серия его рисунков «С нами Бог» была конфискована властями.

Активная политическая позиция художника выразилась в том, что он, вместе с товарища-



Грос Г. Вспоминая дядю Августа, изобретателя-неудачника. 1919



Грос Г. Портрет поэта Макса Эрмана-Нейсе. 1927

ми – Херцфельде, Хартфилдом и Пискатором, 31 декабря 1918 года вступил в коммунистическую партию Германии.

Начиная с 1921 года его рисунки все больше приобретают политический характер: в 1924 году Грос становится председателем «Красной группы Объединения коммунистических художников». Он неоднократно подвергался нападкам со стороны властей, которые использовали любой случай, чтобы расправиться с Гросом: в 1920 и 1924 годах в связи с «Esse homo» состоялись два судебных процесса над художником, обвиненным в богохульстве. Позднее он вновь подвергся нападкам: на этот раз его обвинили в распространении порнографии и нарушении норм общественной морали.

В конце 1920-х годов Грос присоединился к направлению, получившему название «новая вещественность», или «веризм». «Портрет доктора Нейссе» (1927) – одна из самых характерных картин этого периода творчества художника. Детали портрета нарочито выпуклы, носят подчеркнутый реалистический характер, что является особенностью живописи веристов. Произведения Гроса, созданные в этот период, можно охарактеризовать как резкие обличения политического и общественного строя, открытые и прямые, лишенные лиризма и смягчающего юмора.

После прихода к власти нацистов его работы были изъяты из музеев. В январе 1933 года Грос окончательно переехал в США, сначала в Нью-Йорк, а с 1936 года – на Лонг-Айленд. В 1938 году художник принял американское гражданство.

По приезду в США в стиле и общей направленности творчества художника произошли существенные перемены. Поздние работы



Грос Г. Без названия



Грос Г. Взрыв. 1917



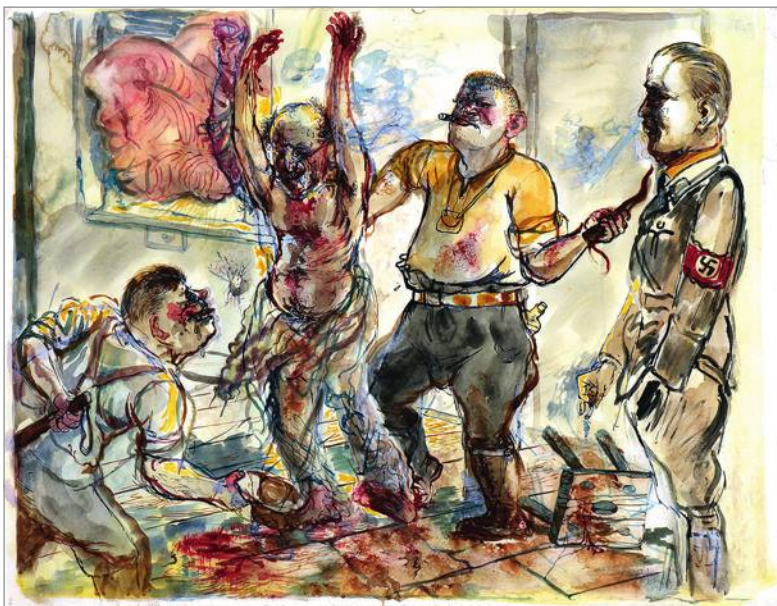
Грос Г. Азиататор. 1928



Грос Г. Без названия. 1920



Грос Г. Джон-душитель. 1918



Грос Г. Серый день



Грос Г. Посвящается Оскару Паницце. 1917-18

**ГЮГО, Валентина**
(1887–1968)

Французская художница.

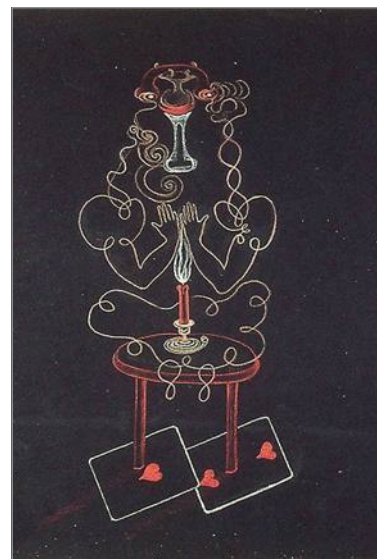
Валентина Гюго (в девичестве – Гросс) родилась в Булонь-сюр-Мер. С 1907 по 1910 год училась в разных художественных школах. В 1919 году она вышла замуж за Жана Гюго, правнука великого писателя.

Ранний период творчества Гюго отмечен совместной с мужем работой для театра и кино в качестве художника по костюмам: наиболее известная ее работа в этой области – костюмы к «Страстям Жанны д'Арк» Дрейера (1926–1928).

В 1926 году художница познакомилась с Элюаром и Бретоном, которые пригласили ее принять участие в работе Бюро сюрреалистических исследований, что было равносильно принятию в группу сюрреалистов. Вместе с двумя поэтами художница образовала творческий коллектив по исполнению «изысканных трупов» – коллективных рисунков, которым члены группы чрезвычайно увлекались в те годы.

В 1929 году Гюго пережила бурный роман с Элюаром, результатом которого стал разрыв с мужем, официально оформленный только в 1932 году. За романом с Элюаром последовал роман с Бретоном, продолжавшийся с 1930 по 1932 год. И это при том, что она была старше обоих поэтов почти на 10 лет.

В 1930–1937 годах Гюго принимает активное участие в движении сюрреалистов. В эти годы она начинает заниматься живописью и фотографией, а также плодотворно работает как книжный иллюстратор: оформляет книги своих соратников Элюара, Бретона, Шара, Кревеля, а также кумиров сюрреализма – Лотреамона, Арнима, Рембо. В эти годы она много работает в жанре портрета: ее кисти принадлежит целый ряд портретов товарищей по группе, в том числе групповой портрет «Созвездие» (на котором изображены Элюар, Бретон, Тцара, Пере, Кривель и Шар). Свои живописные полотна художница впервые показала в 1936 году на нью-йоркской



Гюго В. «Изысканный труп» (совместно с Бретоном и Кнутсен). 1931



Грос Г. Автопортрет

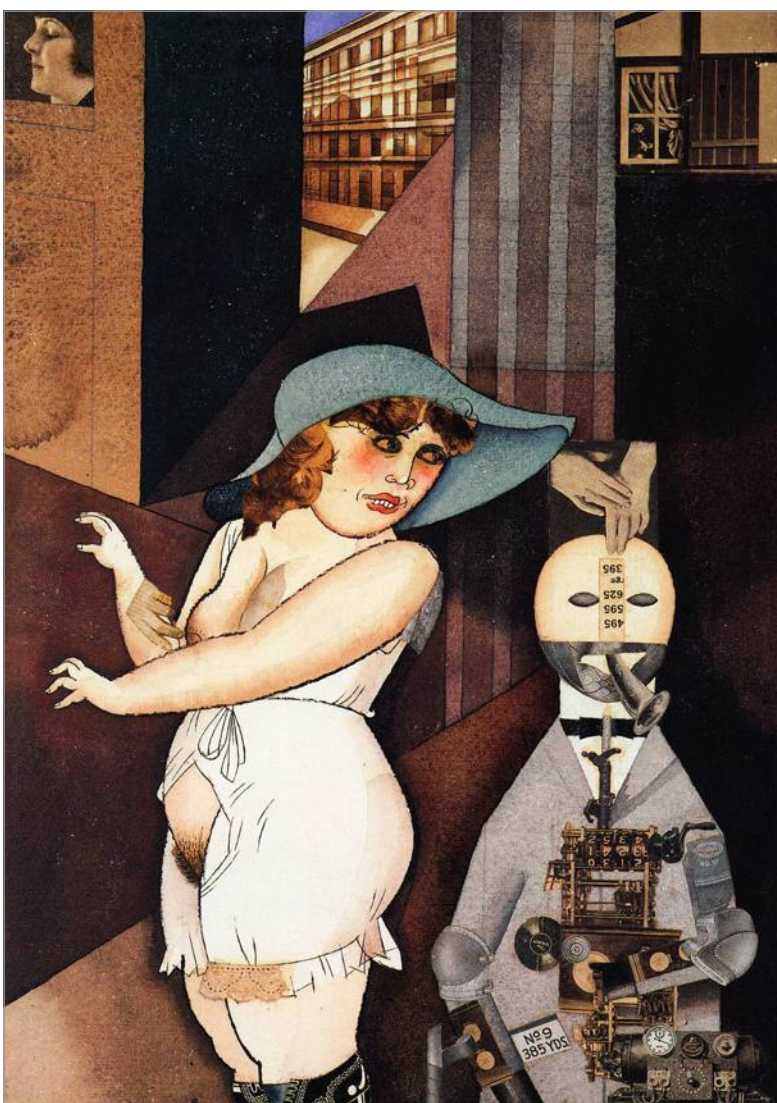
художника говорят об отказе от политической борьбы средствами искусства и о все возрастающем интересе к чисто живописным и техническим проблемам. Обличительный пафос его произведений уступил место философской созерцательности. В 1954 году Грос был избран членом Национального института искусства и литературы. В течение 20 лет он преподавал в нью-йоркской Лиге изучающих искусство.

В последние годы жизни Грос совершил турне по городам Европы, где его картины были приняты с восторгом. Художник умер в Берлине в возрасте 66 лет.

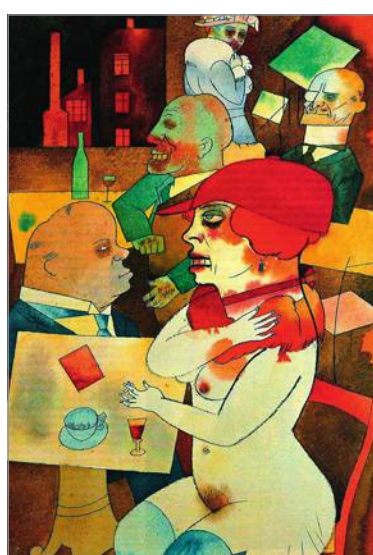
Грос Г. Допрос

ЛИТЕРАТУРА:

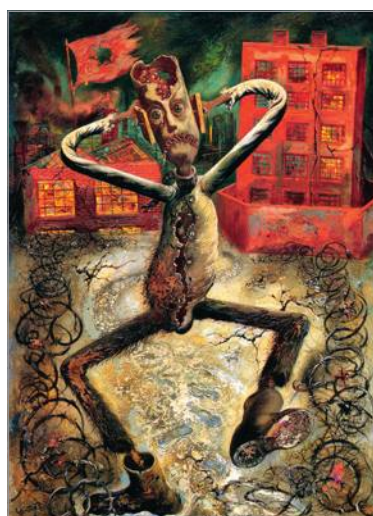
Гросс Г. Мысли и творчество. М., 1975



Грос Г. Даум выходит замуж за своего педантичного автомата Джорджа в мае 1920 года



Грос Г. Ночное кафе. 1918



Грос Г. Танцующий серый человек. 1949



Гюго В. Оливия



Гюго В. Любовники Парижа (портрет Валентины Гюго и Андрэ Бретона). 1930



Гюго В. Созвездие (Элюар, Бретон, Тцара, Пере, Кревель, Шар). 1935



Гюго В. Душа подсолнуха. 1934

выставке «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм».

Творчество Валентины Гюго чрезвычайно разнообразно: это портреты и фантастические композиции, гравюры и акварели, книжные иллюстрации и разработки костюмов. Несмотря на свою самобытность, оно было единодушно проигнорировано критиками. Гораздо большее внимание привлекала ее яркая личная жизнь, ее многочисленные романы, а также феминистические убеждения, которые толкали ее, одну из первых женщин-сюрреалистов, утверждать себя в группе, состоящей практически из одних мужчин, в которой к тому же на первых порах бытовало полупрезрительное, снисходительное отношение к женщинам.

Валентина Гюго прожила долгую жизнь. Она умерла в 1968 году в Париже, в возрасте 80 лет, в полном одиночестве. Лишь девять лет спустя, в 1977 году в Париже состоялась ретроспективная выставка ее работ.



ГЮЛЬЗЕНБЕК, Рихард
(1892–1974)

Немецкий поэт и эссеист, один из основателей дадаизма.

Родился в Гессене в семье аптекаря. С 1911 года изучал в Мюнхене историю искусств и литературу: его профессорами были Кутчер и Вёльфлин. Зимой 1912–1913 годов Гюльзенбек провел в Париже, посещая лекции по философии.

В Мюнхене он сотрудничал с журналом «Революцион»: здесь же осенью 1912 года произошла его первая встреча с Гуго Баллем, вместе с которым он впоследствии станет творцом дадаизма.



Гюго В. Сон 21 Декабря
1929 года (Автопортрет)

В 1914 году Гюльзенбек приехал в Берлин, чтобы изучать медицину. Вместе с тем он активно публикуется в столичных литературных журналах «Акция» (с марта 1914 года) и «Нойе Югенд» (с 1917 года).

В 1916 году Гюльзенбек переезжает в Цюрих, где принимает самое активное участие в первых шагах Дада. Он – неперенный участник эксцентрических представлений кабаре «Вольтер». Гуго Балль в марте 1916 года оставил в своем «Цюрихском дневнике» следующую запись о нем: «9-го выступал с чтением Гюльзенбек. Во время выступления он не выпускает из рук свою бамбуковую тросточку и размахивает ею, яростно рассекая воздух. На слушателей это действует завораживающе. Его считают высокомерным, да он и выглядит так. Ноздри подрагивают, брови вздернуты. На губах играет ироническая улыбка, усталый, но все же аккуратный рот. Под бой барабанов, рев, свист и смех он читает... Его стихи – это попытка объединить в одну просветленную мелодию все наше невыразимое время со всеми его трещинами и разрывами, со всем его коварным и безумным добродушием, со всеми шумами и глухим гулом. Из развернувшейся невообразимой пропасти выглядывает, зло-радно улыбаясь, безмерный ужас с головой горгоны». В 1916 году в Цюрихе вышли сборник его стихов «Фантастические молитвы» и стихи «Шалабен шалабай шаламечомай» с рисунками Жана Арпа.

В 1918 году Гюльзенбек совместно с Юнгом, Гроссом и Хартфилдом организует в Берлине «Клуб Дада» и становится его «летописцем». В 1920 году в издательстве «Эрих Райсс» он выпустил «Альманах Дада», а в издательстве «Штегеман» в Ганновере – книжку под названием «Вперед, дада».

В 1920 году в журнале «Дада» (№ 3) Гюльзенбек опубликовал под псевдонимом «Алексис» гротескный текст «Посещение кабаре „Дада“», в котором изображено фантастическое шествие (вполне в босховском духе), которого, конечно же, никогда не было, хотя в нем фигурируют имена известных представителей движения Дада, в том числе и самого автора. Текст носит бурлескный и откровенно шутовской характер, это – блестящая иллюстрация эстетических и художественных пристрастий и приоритетов Гюльзенбека.

«...Под огромным балдахном внесли так называемого Президента Вселенной, бывшего подмастерья портного, Иоганнеса Баадера, со всеми свидетельствами безумия и вакхического отупения. Из его ушей струями лилась горячая вода, а на заднице, в которой он, говорят, хранил „материал“ для создания своего бессмертного произведения „Любовная жизнь дадаистов“, были пришиты бок-

серские перчатки. Рядом с Президентом шли дадасоф Хаусман и тот самый Гюльзенбек, которому приписывают учреждение всего этого безобразия. Дадасоф ехал верхом на сове, олицетворяющей собой мудрость, и держал в руках символы Заратустры – змею и орла. „Мир как проблема познания есть табу-дада, – изрек он. – Исходя из всеединого, мы придем к свиньям, вот так-то“. При этих словах один из господ в нашей компании, видимо когда-то с усердием читавший Гегеля и Шопенгауэра, сильно возбудился. Маршал пропаганды Гросшел с литаврами, символом дадаистского мирового господства. Сразу за ним следовал известный дадаистский министр транспорта и монтер-дада Хартфилд. Это был цвет общества. Бесконечное шествие продолжалось. Верхом на коровах, лошадях или пешком, с детскими дудками и трещотками шествовали дадаисты всех стран мира, все с характерным дадаистским выражением на лице. Среди них был трубадур и бонвиван парижского дадаистского движения г-н Тристан Тцара в форме служащего метрополитена. Курт Швиттерс, всемирно известный автор „Анны Блюме“. Шум и гам стоял такой, что наши барабанные перепонки рыдали, как малые дети. Голова шла кругом. Никто не понимал, что бы все это значило. Вдруг подмастерье портного, Баадер, заорал что есть мочи: „Дада – это победа космического разума над разумом демиургов! Дада – это кабаре мира, так же как мир – это кабаре „Дада!“ Дада – это бог, дух, материя и жаркое из телятины одновременно“.

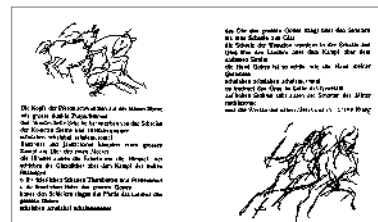


Объявление о
выходе книги
«Вперед, дада. История
дадаизма». 1920

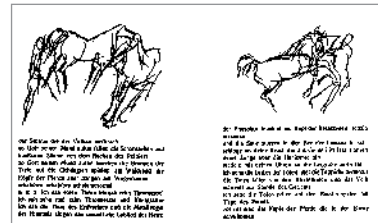
Титульный
лист книги
«Фантастические
молитвы». 1916

В том же году вместе с Хаусманом и Баадером, Гюльзенбек предпринял многодневное турне с лекциями, которое описал в своем эссе «Дада-турне». Целью мероприятия была пропаганда идей Дада, а также возможность воздействовать на общественное мнение за пределами столицы.

В последующие годы Гюльзенбек отошел от дадаизма. В 1920-е годы он совершил несколько круизов на корабле, работал иностранным корреспондентом. В 1936 году Гюльзенбек перебрался в Нью-Йорк: впоследствии он получил американское гражданство, работал психиатром и психоаналитиком.



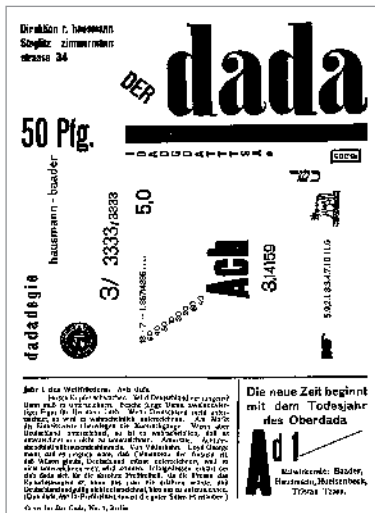
«Шалабен шалабай шаламечомай»
(с рисунками Арпа). 1916



«Шалабен шалабай шаламечомай»
(с рисунками Арпа). 1916



Грос Г. Работать и не сомневаться!
(рисунки на обложке журнала). 1919



Титульный лист журнала «Дада». 1919



Дада «Дада победит». Плакат по случаю повторного открытия запрещенной полицией выставки «Ранняя весна Дада». 1920

что мир систем рухнул и что эпоха, требующая оплаты наличными, начала по бросовым ценам распродажу развенчанных философий. То, что нагоняет на лавочников страх и будит муки совести, у дадаистов вызывает светлые улыбки и приятное успокоение...

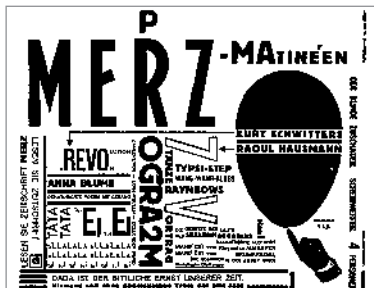
Пристрастие дадаистов к мистификациям и розыгрышам в полной мере проявилось уже в самом названии движения и отношении к той шумихе, которую подняли вокруг него газетчики. Тристан Тцара в своем «Манифесте Дада» (1918) утверждал, что «слово „дада“, явившееся для журналистов окном в неведомый мир, в нашем понимании не обладает никакой магической силой». С присущим ему сарказмом он писал: «Всякий зритель, пытающийся объяснить (познать!) слово – интриган: уютно устроившись на обитом ватой мягком диване, убежище от всех своих проблем, он манипулирует своими инстинктами... Первая мысль, возникающая в таких головах, носит бактериологический характер: нужно по крайней мере установить этимологическое, историческое или психологическое происхождение этого слова. В газетах пишут, что хвост священной коровы у негров племени кру называется ДАДА. В определенных районах



Хьюго Балль и Эми Хеммингс



Швумтерс К. Собор эротической нищеты (мерц-колонна). 1923



Швумтерс К. Мерц-программа. 1923



Швумтерс К. Доремифасолясида. 1930



Приглашение на мерц-доклад (с портретом Швумтерса)

Италии ДАДА называют „игральные кости“ и „мать“. ДАДА – это „деревянная лошадка“, „кормилица“, двойное утверждение в русском и румынском языках. Пишущие ученые видят в нем искусство для грудных младенцев, а сюсюкающие святоши – возвращение к резкому и буйному, шумному и монотонному примитивизму».

ДАДА В ЦУРИХЕ (1916–1919)

Принято считать датой рождения дадаизма 1916 год, когда в цюрихском «Кабаре Вольтер» собрались вместе Гуго Балль, Рихард Гюльзенбек, Тристан Тцара, Жан Арп и Марсель Янко. Цюрих был идеальным убежищем для представителей европейской интеллигенции, ищущих здесь покой от ужасов мировой войны.

Главной формой самовыражения дадаистов в Цюрихе были вечерние представления. Эти яркие и шумные выступления состояли из скетчей, импровизаций, песен и танцев, сопровождавшихся шумной музыкой. Читались симультантные стихи, часто в разных концах зала одновременно и на разных языках. Все это происходило под шум и рев собравшейся в кабаре публики на фоне картин и предметов, выставленных тут же.

О репертуарной политике этих импровизированных концертов и атмосфере, царящей на них, можно судить по дневниковым записям Гуго Балля, сделанным им в феврале 1916 года:

«6 февраля

„Танец смерти“ под аккомпанемент хора революционеров... Было много русских. Они создали оркестр балалаечников аж из двадцати человек и хотят быть постоянными посетителями кабаре.

7 февраля

Стихи Блеза Сандра и Якоба ван Ходдиса. Я читаю „Взлет ясновидящего“ и „Safe Sauvage“. Мадам Леконт дебютирует с французскими песнями. Юморески Регера и 13-я распада Листа.

11 февраля

Приехал Гюльзенбек. Он выступает за усиление (негритянского) ритма. Будь его воля, он бы всю литературу заменил барабанной дробью.

26 февраля

...Не поддающийся определению дурман овладел всеми. Маленькое кабаре грозит развалиться и превратиться в буйство сумасшедших эмоций.

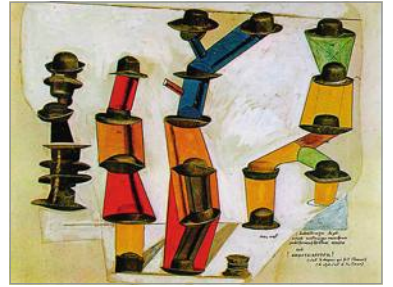
27 февраля

...Молодой рабочий Эрнст Тапе читает новеллу „Эгоист“. Русские поют хором „Не шей ты мне, матушка, красный сарафан“.

Цюрихские дадаисты использовали также другие, более традиционные способы пропаганды своих идей. Они издавали журнал «Дада», который редактировал Балль, читали лекции, публиковали свои стихи, многочисленные брошюры и манифесты, написанные в форме речевки и заклинаний. В одном из



Швумтерс К. Мерцбай. 1923



Эрнст М. Человека делает шляпу. 1920



Швумтерс К. Мерц № 50. 1922

них, приуроченному к Первому вечеру Дада в Цюрихе, Гуго Балль писал: «Хотите достичь вечного блаженства? Произнесите „Дада“. Хотите стать знаменитым? Произнесите „Дада“. С благородными жестами и изящными манерами. До полного помешательства, до потери чувств. Как ликвидировать все складное и журналистское, все ладное и складное, все заморализованное, зарифмованное и разукрашенное? Произнесите „Дада“. Дада – это вселенская душа. Дада – это кульминация. Дада – это самое душевное цветочное мыло в мире».

С уходом в 1917 году из группы Балля и Гюльзенбека, а годом позже – Тристана Тцара, группа цюрихских дадаистов перестала существовать, уступив поле битвы берлинской группе.

ДАДА В БЕРЛИНЕ (1918–1920)

В 1917 году Рихард Гюльзенбек прибыл из Цюриха в Берлин, где возглавил группу дадаистов. В отличие от цюрихской группы, в нее входили по преимуществу художники, занимавшие по отношению к власти позицию открытой конфронтации: они объявили войну Веймарской республике. Их искусство было крайне политизированным, отсюда и выбор средств, бьющих точно в цель: памфлет, политический плакат, фотомонтаж, листовка, карикатура. Лидерами берлинских дадаистов стали художники Георг Грос и Джон Хартфильд, а также «верховный дада» Иоганнес Баадер, «дадасоф» Рауль Хаусман и Ханна Хёх. Коммунистические и анархические идеи в их произведениях и публичных акциях вытеснили спонтанный дух отрицания цюрихской группы.

О социальной направленности группы можно судить по названиям дадаистских текстов Рауля Хаусмана: «Против собственности», «Пролетарий и искусство», «Памфлет против веймарского понимания жизни», «Анархист-индивидуалист и диктатура», «Немецкий убийца сердится», «О мировой революции». В программном заявлении группы, озаглавленном «Что такое дадаизм и чего он хочет в Германии?», говорилось: «Дадаизм требует:

1. Международного революционного объединения всех творческих и мыслящих людей во всем мире на основе радикального коммунизма.

2. Введения прогрессивной безработицы путем полной механизации всех видов деятельности. Только безработица предоставляет человеку возможность самому познать правду жизни и научиться переживать.

3. Немедленной экспроприации собственности (социализации) и введения коммунистического питания для всех, а также создания принадлежащих обществу светлых и зеленых городов-парков, в которых будут жить свободные люди».

В арсенале берлинских дадаистов не последнее место занимали публичные заявления, а также различные дада-мероприятия, дада-вечера, дада-утренники, дада-турне, с помощью которых они стремились расширить свое влияние.

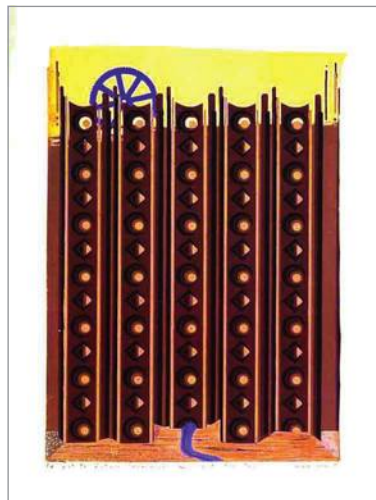
В 1919 году в магазине торговца произведениями искусства Отто Бурхарда на Лютцов-Уфер, 13, Грос и Хартфилд организовали «Первую международную дада-ярмарку». В своей статье «Вместо введения», посвященной этой экспозиции, писал: «Дадаизм – это реакция на все попытки отрицания действительности, которые были движущей силой импрессионистов, экспрессионистов, кубистов и футуристов (не хотевших капитулировать перед фотопленкой); но дадаизм не пытается вновь конкурировать с фотоаппаратом, он не стремится вдохнуть в него душу, отдавая предпочтение (как импрессионисты) самому плохому из фотообъективов – человеческому глазу или (как экспрессионисты) переворачивая аппарат и изображая мир, существующий лишь в собственной груди. Дадаисты говорят: если раньше огромное количество времени, любви и усилий тратилось на то, чтобы нарисовать человеческое тело, цветок, шляпу, густую тень и пр., то сегодня нам достаточно взять ножницы и вырезать из картин или фотографий то, что нам нужно; а если речь идет

о вещах небольшого объема, то нам вообще не нужны никакие изображения, мы берем сами эти вещи, к примеру перочинный нож, пепельницу, книгу и пр., то есть вещи, которые прекрасно нарисованы на картинах старого искусства, хранящиеся в музеях, но в том-то и дело, что там они всего лишь нарисованы».

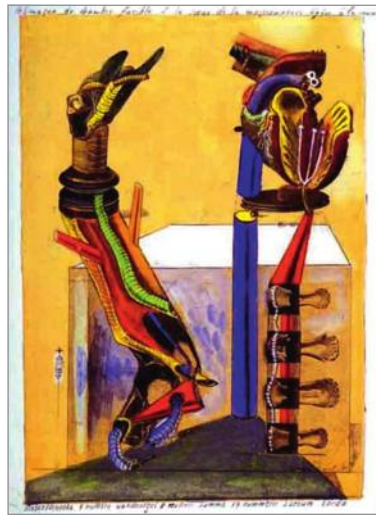
Выставка привлекла к себе не только внимание прессы, которая пестрела отрицательными отзывами, но и берлинской полиции, усмотревшей в одном из экспонатов оскорбление власти, что повлекло за собой судебную тяжбу.

ДАДА В ГАННОВЕРЕ (1919–1923)

Движение Дада в Ганновере связано исключительно с именем голландца Курта Швиттерса, который ввел в искусство понятие «Мерц» (от слова «коммерция») – так он называл свои



Эрнст М. Маленькая фистула, говорящая Тук-Так. 1920



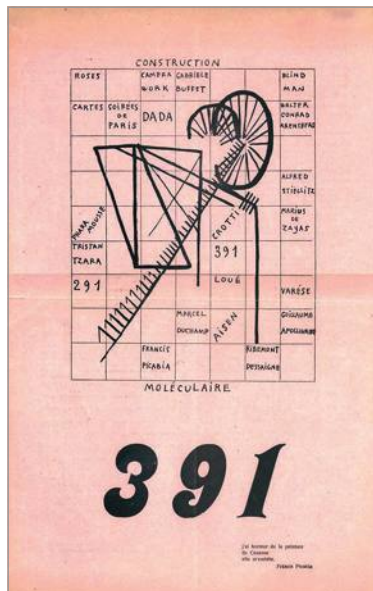
Эрнст М. Комнатная улитка. 1920



Арп Ж. Птицы в аквариуме. 1920



Эрнст М. «Встреча друзей». В переднем ряду слева направо: Рене Кревель, Макс Эрнст (сидит на коленях Ф. Достоевского), Теодор Френкель, Жан Полан, Бенжамен Пере, Йоханнес Теодор Бааргельд, Робер Деснос. В заднем ряду: Филипп Супо, Ханс Арп, Макс Мориз, Рафаэль Санги, Поль Элюар, Луи Арагон (с лавровым венком вокруг талии), Андре Бретон, Джордж де Кирико, Гала Элюар. 1922



Пикабия Ф. Обложка журнала «391» (№8)



Арп Ж. Форма земного леса. 1917

произведения, иронически подчеркивая тем самым их «практическое» значение.

Впервые слово «мерц» появилось в композиции, выполненной Швиттерсом еще в 1918 году: это был коллаж из различных материалов, одним из компонентов которого были четыре буквы на обрывке газетного объявления. Эти четыре буквы по воле художника стали неперенной составляющей художественных понятий, которые своим творчеством утверждал Швиттерс: мерц-живопись, мерц-сцена, мерц-постройка. «Слово „мерц“, когда я его „создавал“, не имело никакого значения. Теперь оно имеет значение, которое я ему придал. Значение понятия „мерц“ меняется в зависимости от изменения познания тех, кто продолжает работать в духе этого понятия.

Мерц означает освобождение от всяких оков, с целью художественного созидания. Свобода – это не необузданность, а результат строгого художественного отбора. Мерц означает также терпимость по отношению к разного рода ограничениям из художественных побуждений. Каждому художнику должно быть позволено „составлять“ картину, например, из одних промокашек, если он в состоянии это сделать».

Швиттерс утверждал, что границы между видами в современном искусстве сглаживаются, что ведет к их полному исчезновению. «Видов искусства не существует, – утверждал он, – они были в свое время искусственно выделены. Есть одно единое искусство. Мерц – это обычное произведение искусства и не является чем-то особенным».

В своих выступлениях и статьях Швиттерс стремился отмежеваться от берлинского дадаизма. В 1921 году он заявил, что все дадаисты делятся на две группы: истинных и



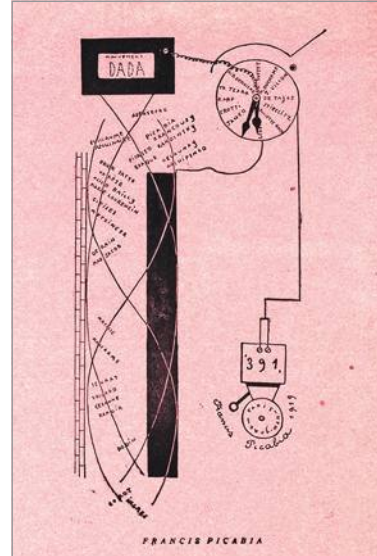
Гала Элюар среди кельнских дадаистов. 1921

фальшивых. Он назвал их «сердцевинными и оболочными дада, причем последние живут преимущественно в Германии». К сердцевинным Швиттерс относил цюрихских дадаистов, и в первую очередь Жана Арпа. «Изначально существовали лишь „сердцевинные“ дадаисты, образующие ядро, „оболочные“ же под руководством Гюльзенбека отслоились от этого первоначального ядра и при отделении прихватили определенную его часть. Отдирающие „оболочки“ сопровождалось громкими воплями, распеванием „Марсельезы“ и раздачей „пинков“ локтями – эту тактику Гюльзенбек применяет до сих пор...»

Собственными силами в Ганновере с 1923 по 1932 год Швиттерс издавал журнал «Мерц», на страницах которого публиковал свои манифесты и полемические заметки.

ДАДА В КЁЛЬНЕ (1919–1922)

В 1919 году Макс Эрнст приехал в Кёльн после четырех лет, проведенных на фронте. Именно он, а также приехавший из Цюриха Жан Арп, стали ключевыми фигурами кельнской группы дадаистов и сформировали ее неповторимое лицо. Они участвовали в создании дадаистских представлений, поставленных по цюрихскому образцу. Дадаистским духом детской игры пронизаны «литературные портреты», которые друзья посвящали друг другу. «Начиная с детского возраста, – писал Арп в эссе „Дадамакс“ (шутиливое прозвище Эрнста), – он пускает изо рта гигантские шары цветного воздуха. В пустоте они завязываются тоненькими ниточками и мочатся: из них через шланг с юмором сочится большое человеческое сердце». Эрнст интонационно вторит ему в своем эссе «Арп»: «Если сделать моментальный снимок продольного среза поперечного разреза его оригинальной фантазии, то мы обнаружим там вперемешку салат из морских продуктов и волшебных заклинаний, невест ныряльщиков с их гермафродитами, внятное кудахтанье вместе с их маленькими яйцами и древнюю вражду краснокожих, кардиналов и пурпурных улиток. Богатство его представлений бьет ключом и делает



Пикабия Ф. Дада-схема. 1919

его язык красочным, точным, чувственным, фантастичным и постоянно наглядным, вплоть до портретной схожести».

Жан Арп был художником, неистощимым на выдумки. В Кёльне он создал целый ряд барельефов из раскрашенного дерева – синтез коллажа и скульптуры, выполненных в импровизационной дадаистской манере. В соавторстве с Эрнстом Арп изобрел коллажную технику, получившую название «Fata Morgana» – «Fabrication de tableaux garantis gasométrique», что буквально переводится, как «газометрическое изобретение законно охраняемых картин». Он также публиковал в Кёльне свои поэтические произведения.

Макс Эрнст, в свою очередь, посвящал себя изобретению новых техник, а также модернизации уже существующих. К этому периоду его творчества относятся первые фроттажи – рисунки, в которых наряду с живым рисованием использовалась техника притирки различных рельефных поверхностей. Он смело модернизирует коллаж, используя таблицы из учебников биологии и анатомии, которые он дорисовывает и «оживляет» различными текстурами природного происхождения. Одна из композиций Эрнста этого периода, «Напластование скал, природный дар гнейсового испандского мха...» (1920), выполненная в абстрактной манере, изображает найденные в природе органические формы, расположенные поверх печатной репродукции, обведенной краской, что придает ей фантазмагорический характер. Так художник пытался реализовать свое желание «трансформировать банальные страницы рекламных объявлений в драматический показ своих самых тайных стремлений». Используя готовые предметы, культивируя в своих работах «случайный результат», Эрнст уже в 1920 году вплотную подошел к эстетике сюрреализма.

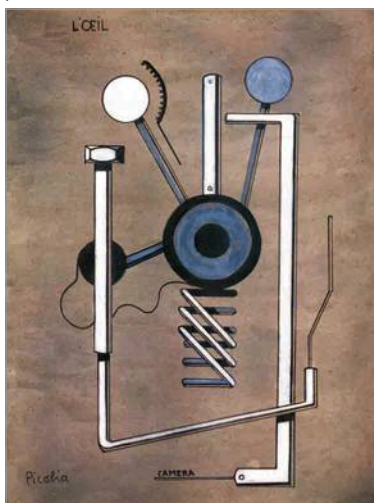
Пластические поиски Арпа и Эрнста не могли не привлечь парижских коллег, усмотревших в кёльнских дадаистах родственный дух. Бретон, узнав о кёльнском «Дадамаске», еще в 1920 году организовал выставку его работ: это событие многими исследователями трактуется как начало парижского дадаизма. А в 1921 году Поль Элюар специально ездил в Кёльн, чтобы заказать Эрнсту оформление своего нового поэтического сборника. В последующие годы оба лидера кёльнского дадаизма тесно сотрудничали с парижской группой сюрреалистов.

В 1920 году в Кёльне состоялась скандальная выставка дадаистов, «самая веская и неотразимая» в истории дада, по мнению историка дадаизма Жоржа Юнье. Для ее проведения было выбрано помещение в центре города, но пройти в него можно было только через



Пикабия Ф. Я снова вспоминаю мою дорогу Урди. 1914

мужской туалет при кафе. «В центре зала, – пишет Юнье, – стояла девочка, одетая в библейские одежды и читавшая непристойные стихи. В углу высилось сооружение Бааргельда „Флюидоспектр“ – аквариум с красными разводами маслянистой жидкости на дне, на



Пикабия Ф. Глаз. 1919



Дюшан М. Фонтан. 1917

котором покоился будильник, локон волос небрежно плавал в воде подобно Млечному Пути, а на поверхности возникала красивая, точеная из дерева рука. Рядом находился предмет, созданный Максом Эрнстом из твердой древесины, к нему был прицеплен топор. Чтобы испытать ощущение рубки деревьев, зрителей приглашали лупить топором по данному предмету». Посетители получали не только эту возможность, но и право крушить экспонаты, что отвечало концепции Дада, отрицающего ценность искусства.

ДАДА В НЬЮ-ЙОРКЕ (1913–1921)

Американский дадаизм тесно связан с именами двух европейцев: Марселя Дюшана и Франсиса Пикабия, работы которых, показанные на нью-йоркской Армори-шоу 1913 года, первой в Америке выставке современной европейской живописи, вызвали национальный скандал.

Одна из работ Пикабия, «Я снова вспоминаю мою дорогу Урди» (1914), представляет собой композицию из плоских, абстрактных форм, синтезирующих в себе биоморфные и механические качества. Эстетика механизмов оказалась привлекательной для художника. Он создавал фантастические конструкции, чьи названия и общий биомеханический вид были одновременно и гимном и приговором индустриальному обществу, созданному человеком. Его «Любовный парад» (1917), созданный во время очередной поездки в Нью-Йорк, символизирует превращение биологического сексуального порыва в механический. В 1919 году Пикабия участвовал в движении цюрихских дадаистов. Через Арпа, которому он оставил свои биомеханические работы, они стали известны в Кёльне и оказали значительное влияние на Макса Эрнста. В том же году Пикабия перебрался в Париж, где участвовал в жизни парижской группы дадаистов, а позднее – сюрреалистов.

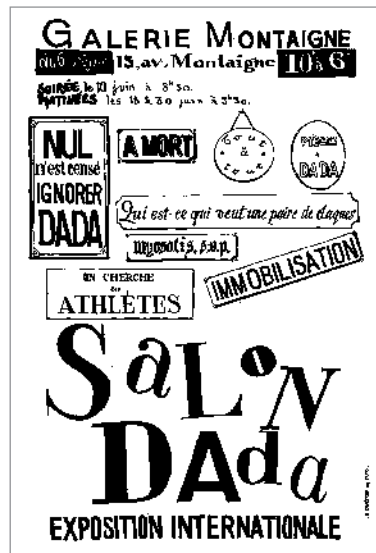
Большую роль в становлении американского дадаизма (а также всего авангардного искусства в целом) сыграла выдвинутая Дюшаном концепция «ready made» (готовых вещей) – предметов ширпотреба, волей художника «произведенных» в ранг произведений искусства. Давая предметам новые названия (подчас остроумные и парадоксальные) и помещая их в экспозицию, Дюшан тем самым давал понять, что искусство – это не мастерство иллюзии, когда художник на плоском холсте создает иллюзию пространства, а в первую очередь идея, которая может быть заключена и в готовый предмет. Неизбежный диссонанс, возникавший между привычной функцией предмета и той, которую придавал ему художник, приобретал скандальный характер, что было вполне в духе дадаизма. Американская публика бурно отреагировала на появление на выставке Нового Общества Независимых художников 1917 года обыкновенного писсуара, купленного Дюшаном в магазине сантехники и получившего, в соответствии с концепцией «ready made» громкое название «Фонтан». Характер неприкрытой провокации носила также композиция художника «L.H.O.O.Q.» (1919) – репродукция «Моны Лизы», на которой карандашом пририсованы усы и борода. То, что для публики было актом вандализма, для художника было способом его борьбы с традиционными формами искусства и незыблемостью авторитетов.

ДАДА В ПАРИЖЕ (1919–1924)

В 1919 году Дюшан и Пикабия знакомятся с Тцарой и предлагают ему перебраться в Париж, где к тому времени уже возникла группа молодых поэтов, сплотившихся вокруг Андре Бретона. Здесь бывший лидер цюрихских дадаистов немедленно связывается с группой журнала «Литтератур». Получив свежий импульс, дадаизм в 1920–1922 годах переживает



Дадаисты на вернисаже выставки Эрнста (Пьер, Шарлуэн, Супо, Риго, Бретон). 1921



Афиша «Салона Дада». 1921

новый расцвет, теперь уже в Париже, который станет и его лебединой песней. Группа постоянно пополняется новыми членами: среди них Рибмон-Дессен, Деснос, Крель, Витрак, Пьер, Риго, Мэн Рэй (большинство из них в скором времени волеется в ряды сюрреалистов). Дадаизм вновь громко заявил о себе в самых разных областях искусства: театре, кино, музыке, изобразительном искусстве. Устраиваются и выставки. Одна из них состоялась в мае 1921 года в подвальном помещении парижской галереи «О сан парейль».

Выставка получилась вполне в традициях кёльнских дадаистов. На ней были показаны живописные и графические работы, коллажи и готовые предметы. Однако главной особенностью выставки стали не представленные произведения, а дух эпатажа, царящий на ней. Увидеть что-либо мешал полный мрак, в котором время от времени вспыхивал огонек: это один из устроителей выставки, Андре Бретон, зажигал спички, «освещая выставку». Из-за ширмы, за которой сидел некто, неслабы отборная брань. Остальные члены группы – участники выставки – развлекались, как могли. Луи Арагон мяукал, Филипп Супо и Тристан Тцара гонялись друг за другом в темноте, Рибмон-Дессен без перерыва повторял: «Дождь капает на голову!» В царящей суматохе всем было не до искусства.



Пикабия Ф. Какодилатовый глаз. 1921



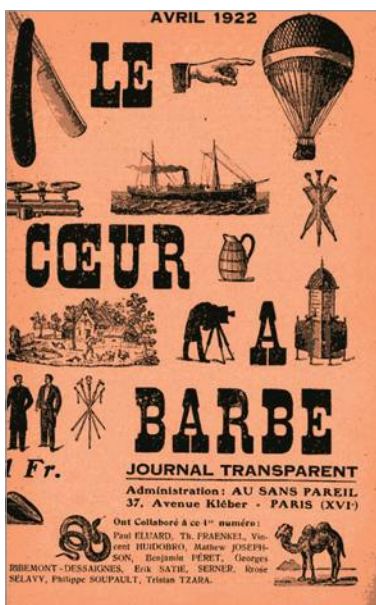
Дадаисты. Фото Мэн Рэй. 1930

Задний ряд: Мэн Рэй, Жан Арп, Из Танги, Андре Бретон.

Передний ряд: Тристан Тцара, Сальвадор Дали, Поль Элюар, Макс Эрнст, Рене Крель



Фестиваль Дада в Париже (Элюар, Суню, Бретон, Френкель). 1920



Альманах «Бородатое сердце». 1922

В течение трех лет не иссякает поток заявлений, манифестов, всякого рода провокаций. Однако шумные парижские скандалы через некоторое время начинают вызывать у будущих сюрреалистов раздражение. Их уже не устраивает скандал ради скандала, дух всеобщего отрицания, которым пронизан дадаизм. В голове их лидера уже зреет план создания новой группы, с серьезной программой, железной дисциплиной, с конкретно поставленными задачами и ясной перспективой.

Значительные разногласия между Бретоном и Тцарой проявились уже в ходе «суда над Барресом» (1921). В 1922 году вспыхнувшая между ними полемика спровоцировала заявление Бретона «Отриньте все», с которым он обратился к членам группы со страниц «Литератора», что ознаменовало отказ от дадаизма. Окончательный разрыв сопровождался стычкой двух, теперь уже враждующих, группировок, «украшившей» публичную акцию под названием «Бородатое сердце», проходившую в июле 1923 года в театр Мишель. Этот момент можно считать датой рождения нового движения, натиску которого дадаисты вынуждены были уступить. Наступила эпоха сюрреализма.

Дадаизм стал той благодатной почвой, которая дала жизнь росткам сюрреализма. Бретон, создавая свою группу, многое взял у своих предшественников: стратегию скандалов, преклонение перед бессознательным, автоматизм. Да и могло ли быть иначе – ведь в



Группа парижских дадаистов (Кротти, д'Эспарбес, Бретон, Ригу, Элюар, Рибмон-Дессен, Пере, Френкель, Арагон, Тцара, Суню). 1921

состав группы сюрреалистов вошли те, кто так или иначе примыкал к дадаизму: Арп, Эрнст, Дюшан, Рэй, Деснос, Кревель, Пикабия. Последнему принадлежит заявление, сделанное им в 1925 году, что сюрреализм Бретона – это тот же дадаизм, перекрашенный в рекламный воздушный шар фирмы «Бретон и Компания».



Сальвадор Дали (фото М. Рэя). 1933

ДАЛИ, Сальвадор (1904–1989)

Испанский художник.

Один из величайших мастеров XX века, Сальвадор Хасинто Фелипе Дали Даменч Куси Фаррес родился в каталонском городе Фигерасе, близ Барселоны, в доме нотариуса. Он был единственным ребенком в семье (его брат, тоже Сальвадор, умер еще до его рождения).

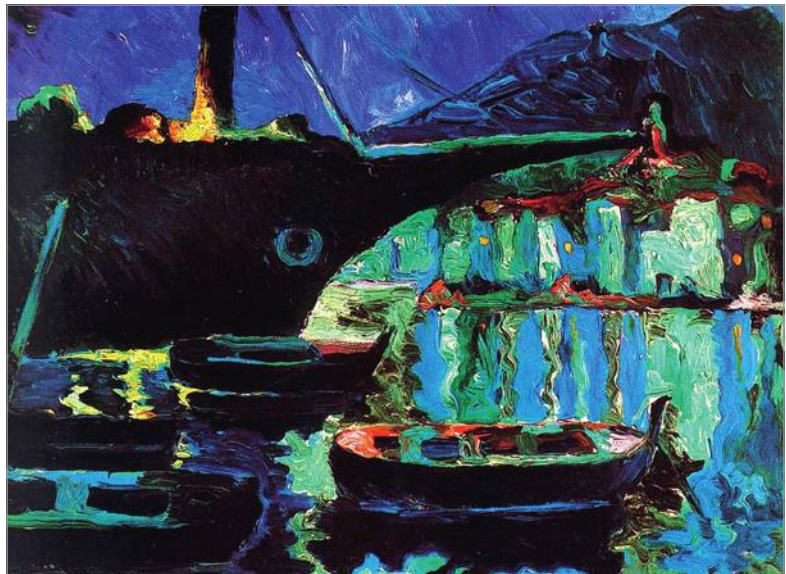
Детство Дали было отмечено яркими эмоциональными впечатлениями, многие из которых предвосхитили его позднейшие идеи и видения. С невероятными подробностями он описал свои детские грезы и эксцентрические выходки в книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» (1942) (далее в тексте ТЖ), в которой причудливо переплелись реальность и фантазия. Очень непросто отделить одно от другого, да и вряд ли нужно: жизнь сюрреалиста такова, какой он желает видеть ее сам. Первые же



Семья Дали в Каданесе. 1910



Обложка книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали». 1952



Дали С. Порт в Каданесе (Ночь). 1919



Дали С. Парусник. 1918

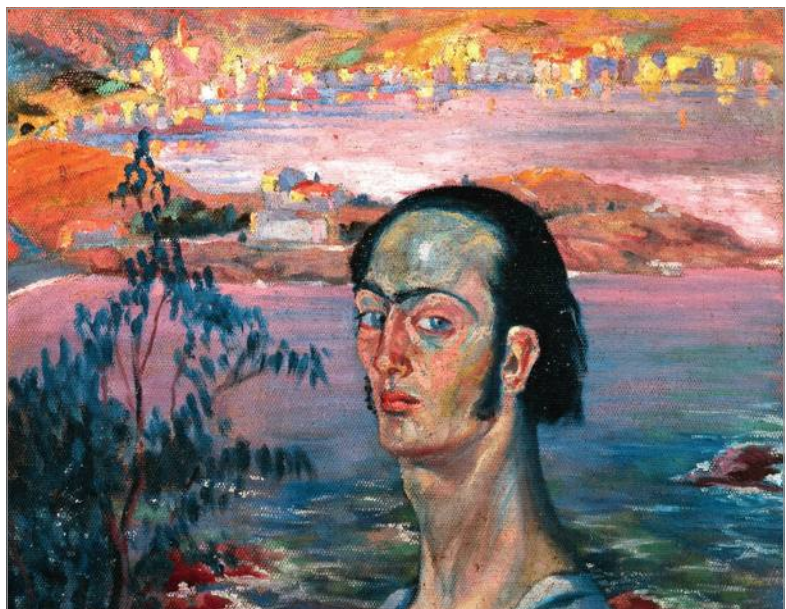


Дали С. Озеро в Вилабертране. 1920

строки книги «Ну не гений ли я? В шесть лет я хотел стать поваром. В семь – Наполеоном. Да и позднее мои притязания росли не меньше, чем тяга к величию», не оставляют сомнения в том, что перед нами человек незаурядный и крайне эксцентричный. Вся последующая жизнь мэтра – яркое тому подтверждение. Триумфальные годы зрелых лет блестяще изложены им в другой автобиографической книге «Дневник гения» (1964) (далее в тексте ДГ) – сочинении, не менее эксцентричном. Да и можно ли ожидать другого от человека, сказавшего однажды во всеуслышанье: «Сюрреализм – это я!»

Для Дали с самого детства не существовало незначительных мелочей и деталей – все было одинаково важно. Даже в имени, данном ему при рождении, он усматривал сакральный, почти мессианский смысл – ведь Сальвадор в переводе с испанского означает «Спаситель». «Родители окрестили меня Сальвадором, как и брата. И – по значению имени – мне было предназначено ни много ни мало как спасти Живопись от небытия модернизма, и

это в эпоху катастроф, в той механической и обыденной вселенной, где мы, к счастью и несчастью, живем. Если бы я мог попасть в Прошлое, Рафаэль и иже с ним казались бы мне истинными богами. Наверно, я единственный, кто понял, почему сегодня невозможно приблизиться хотя б ненамного к совершенству рафаэлевских форм. Мое собственное творчество кажется мне большим несчастьем. Как бы я хотел жить в эпоху, когда ничего не надо спасать! Но, возвращаясь в Настоящее, почитаю благом, что, оценивая многих мастеров гораздо выше себя, я тем не менее ни за что на свете не желал бы поменяться местами ни с кем из живущих ныне». (ТЖ)



Дали С. Автопортрет с рафаэлевской шеей. 1920–21



Дали С. Портрет моей кузины. 1923

С малых лет единственной страстью Дали было искусство. Горячо любимый матерью, он не знал отказа ни в чем. С удивительно теплым чувством, к которому примешивается легкая ирония, он вспоминает, как упрямил мать отдать ему под мастерскую помещение старой домашней прачечной, служившей кладовой. Это была первая в его жизни мастерская. «Она была такой тесной, — пишет Дали, — что цементная лохань занимала ее почти целиком... Внутри цементной лохани я поставил стул, на него, вместо рабочего стола, горизонтально положил доску. Когда было очень жарко, я раздевался и открывал кран, наполняя лохань до пояса. Вода шла из резервуара по соседству, и всегда была теплой от солнца. В узком пространстве между лоханью и стеной теснились самые странные предметы. Стены я увешал картинами, которые рисовал на крышках шляпных коробок, похищенных в ателье моей тетушки Каталины. Усевшись в лохань, я нарисовал две картины: одна изображала Иосифа, встречающего братьев,



Дали С. Автопортрет. 1921



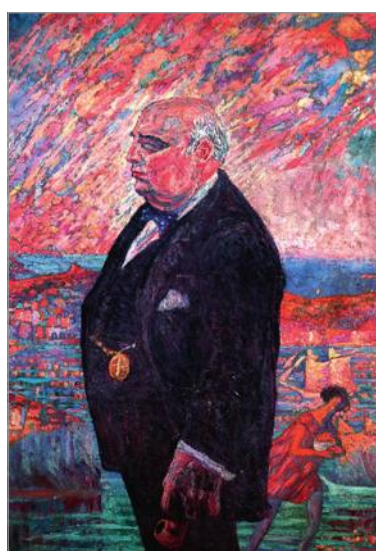
Дали и Лорка в Фигерасе. 1927



Дали С. Вид Каданеса с горы Пани. 1921



Дали С. Каданес. Вид на город. 1921



Дали С. Портрет моего отца. 1920-21

другая, немного подражательная, была навеяна „Илиадой“: Троянская Елена смотрит вдаль. Последнюю я сопроводил названием собственного изобретения: „И спящее сердце Елены наполнилось воспоминаниями...“ На втором плане виднелась башня, на которой был различим некто маленький: конечно, это был я сам. Еще я вылепил из гончарной глины копию Венеры Милосской, получив от этого истинное эротическое наслаждение. И приволок в прачечную всю подшивку „Art Jouins“, которую подарил мне отец, даже не подозревая, что она так сильно повлияет на мою судьбу. Я как свои пять пальцев знал все иллюстрации из Истории Искусств с малых лет. Особенно мне нравились „нью“, „Золотой век“ и „Источник“ Энгра казались мне лучшими картинами в мире». (ТЖ)

Наделенный от рождения богатым и ярким воображением, Дали жил в мире собственных грез. В конце концов он уже сам затруднялся сказать, что было на самом деле, а что он вообразил. Многие образы будущих картин художника берут начало в его детстве. Шокирующие своей абсурдностью, и вместе с тем удивительной конкретностью, они питали его сюрреалистическое творчество, приводя в смятение соратников, эпатируя современников. Свои детские фантазии Дали называл «ложными воспоминаниями». «Разница между ними и подлинными, — писал он, — такова же, как между фальшивыми и настоящими бриллиантами: фальшивые выглядят более естественно и ярче сверкают. Уже тогда я любил ностальгически вспоминать действо, которого на самом деле не было. Якобы я

наблюдаю, как купают голенького младенца. Меня не интересует, мальчик это или девочка, я смотрю на ягодицу, где в дыре величиной с апельсин так и кишат муравьи. Малыша вертят из стороны в сторону, на миг укладывают на спину, и я думаю — муравьев вот-вот раздавят. Но ребенок вновь на ножках — и муравьев больше не видно. И дыра исчезла. Мне трудно определить дату появления этого ложного воспоминания, но оно из самых ярких». (ТЖ)

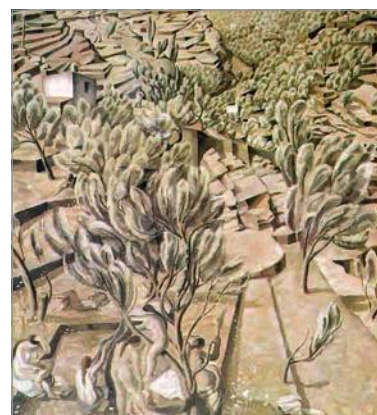
Дали с детства отличали пылкий ум и способность видеть вещи «не как все» — одна из особенностей истинного сюрреалиста. Его цепкий глаз подмечал малейшие несообразности, аномалии, несоответствия, из которых впоследствии рождались тревожные и волнующие образы его полотен. Уже в юношеских своих экспериментах он смело сопоставлял несовместимое, скрещивал живое и неживое, стремился к созданию иллюзии. В книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» автор приводит множество примеров своей ранней сюрреалистической деятельности. Один из них наиболее показателен.

Как-то раз Дали нарисовал на двери сарая натюрморт с вишнями. Сочные плоды получились как живые, но именно это «как» и не устраивало молодого Дали. Чтобы добиться большей достоверности, он взял несколько черенков от съеденных вишен и погрузил их в еще свежую краску изображенных плодов. Нарисованные вишни с реальными веточками стали более чем реальными. Но этот результат до конца не устраивал Дали. Художник извлек из одной вишни червячка и поместил его в одну из дырочек, проделанных древооточком в двери как раз в том месте, где был нарисован один плод, завершив тем самым исключительно сюрреальную картину.

А вот другой случай, описанный Дали: «В Каданесе у самого берега моря рос кустарник. Вблизи на нем можно было различить тоненькие неправильной формы листочки на тонких стебельках, дрожавшие при малейшем



Студенческий билет Дали. 1924-25



Дали С. Источник в Хорнете. 1923



Дали С. Кубистский автопортрет. 1923



Дали С. Натюрморт. 1924



Дали среди учеников Академии Сан-Фернандо. 1922-23



Дали С. Пуристский натюрморт. 1924



Дали С. Портрет Анны Марии. 1924



Дали С. Венера и моряк. 1925



Дали С. Венера и моряк. 1925

ветерке. Однажды мне показалось, что некоторые из листьев шевелятся, когда другие неподвижны. Каково же было мое удивление, когда я заметил, что они перемещаются! Я взял один листок и осмотрел его. Оказалось, что это насекомое, которое по виду ничем не отличалось от листа, если бы не крохотные, почти не заметные лапки. Это открытие изумило меня. Мне казалось, что я раскрыл один из важнейших секретов природы. Мимикрия помогла кристаллизации параноидальных изображений, которые призрачно населяют большинство моих нынешних картин». (ТЖ)

Острая наблюдательность, желание проникнуть в тайны природы, интерес к мироустройству, стремление стереть грань между искусством и жизнью сближают молодого сюрреалиста Дали, как это ни парадоксально, с мастерами эпохи Возрождения, которыми, кстати, художник искренне восхищался всю жизнь.

В 1921 году Дали поступил в Академию художеств Сан Фернандо в Мадриде. Ему стоило большого труда убедить родителей в том, что живопись – его призвание. Отец, нотариус Сальвадор Дали, считал, что искусство – не способ заработать на жизнь, а «лишь развлечение души, которому можно предаваться на досуге». Однако, учитывая предрасположенность сына к искусству с самого детства, а также «умственную лень», проявленную им «во всех иных сферах», он дал свое согласие.

Учеба в академии давалась Дали без особого труда. Точнее будет сказать, что он не особенно утруждал себя выполнением обязательных заданий. Его взрывной темперамент и странное эксцентрическое поведение (выражавшееся в экстравагантной манере одеваться и держать себя, а также совершать странные, на первый взгляд немотивированные поступки) в значительной степени осложнили его жизнь и стали причиной его отчужденности, а впоследствии и исключения из стен академии. Вот как сам Дали описывает один из инцидентов: «Стремление всегда и во всем противопоставлять себя миру толкает меня на экстравагантности, которые не то прославили, не то ославили меня в мадридской художественной среде. Как-то раз в художественном классе после натуры нам предложили зарисовать готическую статуэтку Девы. Профессор порекомендовал каждому делать то, что он «видит», и вышел. Повернувшись к работе спиной, что возможно только в неистовой жажде мистифицировать всех и вся, я начал рисовать, вдохновляемый каким-то каталогом, весы – и изобразил их со всей возможной точностью. Студийцы сочли, что я и впрямь свихнулся. К концу сеанса явился профессор, чтобы поправить и прокомментировать наши работы, да так и ослепел перед моим рисунком. Студийцы окружили нас в тревожном молчании. Я дерзко заявил слегка сжатым от застенчивости голосом: «Может быть, вы видите Богоматерь как все люди, а я вот вижу весы». (ТЖ)

В 1922 году Дали сблизился с группой студентов, среди которых были люди, впослед-



Дали С. Портрет моего отца. 1925



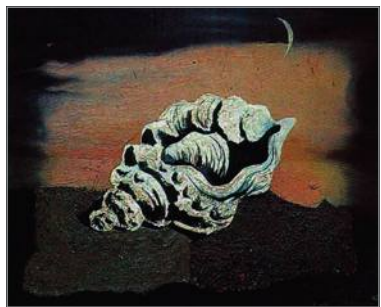
Дали С. Спина девушки. 1926



Дали С. Annapam и рука. 1927



Дали С. Венера и амурсы. 1925



Дали С. Раковина. 1928

ствии прославившие свои имена и родную Испанию: Луис Бунюэль и Фредерико Гарсиа Лорка. Странный вид и эксцентрическое поведение Дали поначалу были непреодолимой границей между ними. Но однажды один из членов группы случайно увидел живописные работы Дали, который в те годы увлекался кубизмом в манере Гриса (что в стенах Академии было крайней смелостью), пригласил его присоединиться к ним. С элегантным эгоцентризмом, свойственным ему, Дали вспоминал: «...Меньше чем за неделю я произвел на них такое впечатление превосходства, что вскоре вся группа повторяла: „Дали сказал то-то...“, „Дали нарисовал то-то...“, „Дали ответил...“, „Дали думает, что...“, „Это похоже на Дали...“, „Это далинийское...“ Вскоре я понял, что они все у меня возьмут и ничего не дадут. Все, чем они располагали, было у меня в квадрате или в кубе. Мне нравился только Гарсиа Лорка». (ТЖ) Постоянная сосредоточенность на себе, крайний эгоцентризм делали его одиноким даже в большой компании приятелей: он невольно противопоставлял себя коллективу, в котором находился. Позднее то же самое произошло и с группой парижских сюрреалистов, членом которой он так по-настоящему и не стал.

Экстравагантность Дали распространялась не только на общение, но и на его учебу в стенах академии. В своей книге он описывает



Дали С. Фигура у окна. 1925



Дали С. Девушка из Ампурдана. 1926



Дали С. Сидящая девушка со спины. 1925

пари, в которое, впрочем, верится с трудом. «Перед выставкой на высшую художественную премию я заключаю пари, что сделаю конкурсную работу, ни разу не прикоснувшись кисти к полотну. И выполняю это условие: пишу заданный сюжет, с расстояния в метр набрызгивая на холст краски, которые образуют нечто наподобие удивительной живописи пуантилистов. Рисунок и колорит так точны и удачны, что я получаю первую премию». Что бы это ни было, реальный случай или часть «мифа Дали», этот эпизод показывает нам человека исключительных амбиций с невероятным желанием побеждать.

В 1926 году Дали предпринял первую поездку в Париж, подарившую ему встречу со своим кумиром – Пикассо.

«Впервые я пробыл в Париже всего неделю с тетушкой и сестрой. Состоялось три важных визита: в Версаль, в музей Гревен и к Пикассо. Меня представил Пикассо художник-кубист Мануэль Анхело Ортис из Гранады, с которым меня познакомил Лорка. Я приехал к Пикассо на улицу Ла Боети такой взволнованный и почтительный, как будто был на приеме у самого папы.

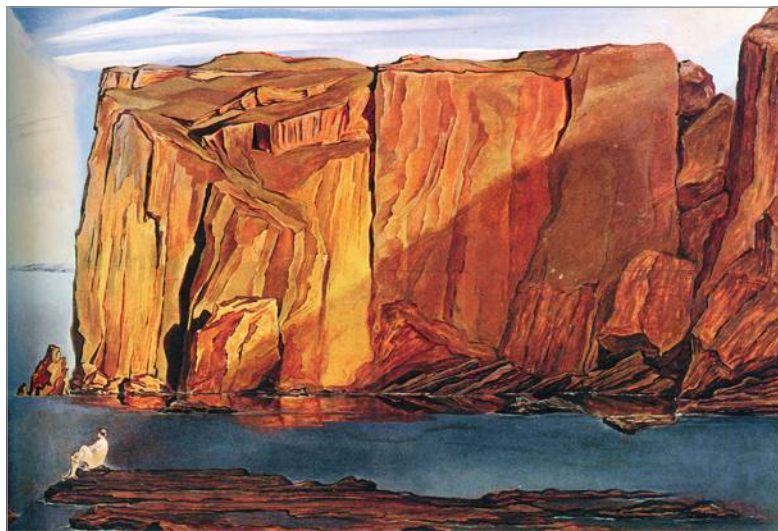
– Я пришел к вам прежде чем посетить Лувр, – сказал я ему.

– И правильно сделали, – ответил он.

Я принес бережно упакованную маленькую картину „Девушка из Фигераса“. Он рассматривал ее в течение четверти часа и не сделал

ни одного комментария. Потом мы поднялись на верхний этаж, и Пикассо показал мне множество картин. Он ходил взад-вперед, таскал огромные холсты и устанавливал их на мольберте. В загроможденном хаосе мастерской он находил все, что хотел показать мне, совершая титанический труд для меня одного. С каждым следующим холстом он бросал на меня такой мудрый и живой взгляд, что я вздрагивал. Я уходил, также не сказав ни слова. На пороге мы обменялись взглядами, означавшими: „Понимаешь?“ – „Понимаю!“». (ТЖ)

Пикассо занимал в «мифологии Дали» значительное место. Это был один из его любимых художников (конечно, в той мере, в какой таковые могли быть у Дали). Не раз он отмечал его высокую и значительную роль, ставя рядом с отцом, наделяя его титулом «духовного отца». «Согласно Фрейду, – пишет Дали в „Дневнике гения“, – герой – это человек, восстающий



Дали С. Скалы Пенья-Сегат. 1926



Дали С. Лежащая женщина. 1926



Дали С. Кубистическая фигура. 1926

против отцовского авторитета, против отца, которого он в конце концов побеждает. Так было с моим отцом, который был очень привязан ко мне. Сейчас, на небесах, он может быть счастлив уже от того, что благодаря ему его сын стал героем. То же и с Пикассо – моим духовным отцом. Несмотря на то, что я восстал против его авторитета, Пикассо доставляло это удовольствие при жизни. Если кому-то суждено стать героем, лучше быть им дважды, чем не быть совсем». О том, насколько высоко Дали ценил Пикассо, можно судить по речи, произнесенной им в Мадриде, в сентябре 1958 года, в которой он призывал художника вернуться в родную Испанию. Начинает он ее со следующего заявления: «Пикассо испанец – и я тоже испанец! Пикассо гений – и я тоже гений! Пикассо коммунист – и я тоже нет!»

Что касается теорий Фрейда, то они еще в студенческие годы оказали на молодого Дали огромное влияние. Настолько, что он трижды ездил в Вену, чтобы увидеть отца психоанализа. «По утрам я ходил смотреть на полотна Вермеера в собрании Чернин, – вспоминал художник, – а во второй половине дня не ходил смотреть на Фрейда, поскольку каждый раз мне сообщали, что он убыл в деревню для поправки здоровья. В памяти сохранились печальные прогулки по Вене, скрашенные шоколадными тортами и визитами к антикварам. Вечера я проводил у себя один в долгих воображаемых беседах с Фрейдом. Однажды он даже оказал мне честь, проводив меня до отеля в Саше, и остался у меня в номере до самого утра, укрывшись за пыльными портieraми». (ТЖ) По словам самого Дали, теории Фрейда стали для него тем, чем Священное писание было для художников Средневековья и мифы античности – для Ренессанса.

Позднее, в 1936 году, при посредничестве Цвейга ему все же удалось увидеться с вели-

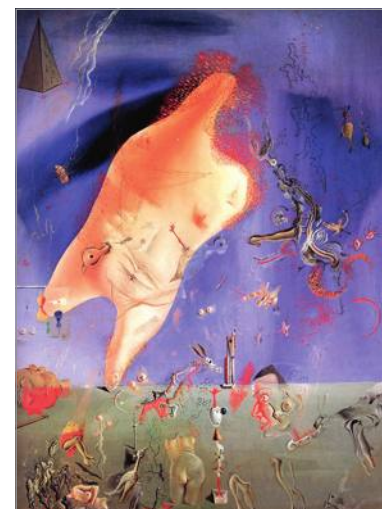
ким ученым в его лондонском доме. В своей автобиографии он оставил об этой встрече следующую запись: «Вопреки моим ожиданиям мы говорили мало, но поедали друг друга глазами, Фрейд ничего не знал обо мне – только живопись, которая его восхищала. Я казался ему разновидностью „интеллектуального“ денди. Позже я узнал, что произвел на него при встрече совершенно противоположное впечатление. Собираясь уходить, я хотел оставить ему журнал со своей статьей о паранойе. Раскрыв журнал на странице, где было напечатано мое исследование, я попросил его прочитать, если у него найдется для этого время, Фрейд продолжал внимательно смотреть на меня, не обращая ни малейшего внимания на то, что я ему показывал. Я объяснил ему, что эта не причуда сюрреалиста, а статья, претендующая на подлинную научность. Несколько раз повторил ему название и пальцем подчеркнул его на странице. Он был невозмутим и равнодушен – мой голос от этого становился все громче, пронзительней,



Дали С. Арлекин. 1926-27



Дали С. Корзина с хлебом. 1926



Дали С. Мелкие остатки. 1927-28



Дали С. Призрачная корова. 1928



Дали С. Сюрреалистическая композиция. 1928



Дали С. Натюрморт в лунном свете. 1928

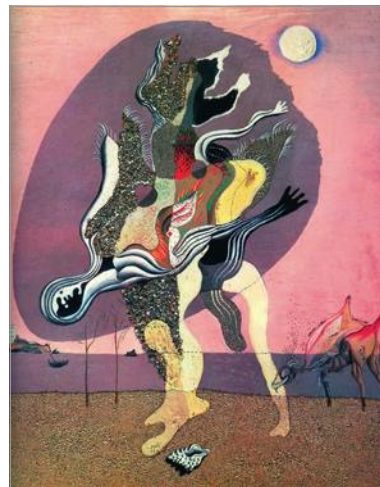
настойчивей. Тогда Фрейд, продолжая изучать меня, поскольку стремился при этом уловить мою психологическую сущность, воскликнул, обращаясь к Стефану Цвейгу: «Сроду не видел такого – настоящий испанец? Ну и фанатик!». (ТЖ) Авторитет Фрейда не защитил его от пристального взгляда художника, во всем без исключения видевшего сюрреалистические образы: череп гения психоанализа предстал ему в виде улитки, из которой, «если хочешь переварить его мысль, надо выковыривать ее иголкой».

В своем творчестве Дали, пожалуй, был самым последовательным фрейдистом. Все свои тайные пороки и комплексы художник сублимировал на холсте: творчество и в целом сюрреалистическая деятельность для него были своеобразным способом очищения, избавления от всего, что тяготило и угнетало его.

Увидев Париж однажды, честолюбивый молодой художник не оставляет идею покорить эту столицу искусств: он чувствует в себе

достаточно сил для этого. Однако отец решительно против этого. Совершенно неожиданно помог Миро. «Как-то пришла телеграмма от Жоана Миро, уже хорошо известного в 1926 году, он сообщал мне, что придет в Фигерас в сопровождении своего торговца Пьера Лойба. Мой отец разволновался и поверил, что мне необходимо поехать в Париж надолго. Миро понравились мои последние картины, и он великодушно взял меня под свое покровительство. Зато Пьер Лойб отнесся к моим произведениям с искренним скептицизмом. Пона Лойб беседовал с моей сестрой, Миро отозвал меня в сторонку:

– Эти парижане, – сказал он, – намного глупее, чем мы думаем. Вы убедитесь в этом, когда приедете. Но это не так легко, как кажется. А через неделю я получил письмо от Пьера Лойба, который, вместо того, чтобы предложить блестящий контракт, написал мне дословно следующее: «Ставьте меня в известность о своей деятельности, но то, что вы делаете, для начала очень невнятно и лише-



Дали С. Тлеющий осел. 1928



Дали С. Неутоленные желания. 1928



Гала Элюар. 1927



Сальвадор Дали. 1929



Дали С. Купальщик. 1928

но индивидуальности. Работайте, работайте! Развивайте ваши бесспорные способности. Надеюсь, что придет день, когда я смогу заняться вами».

Почти одновременно отец получил письмо от Миро, который объяснял ему, как мне необходимо поехать в Париж, и заканчивал так: «Я совершенно уверен, что вашего сына ждет блестящее будущее». (ТЖ)

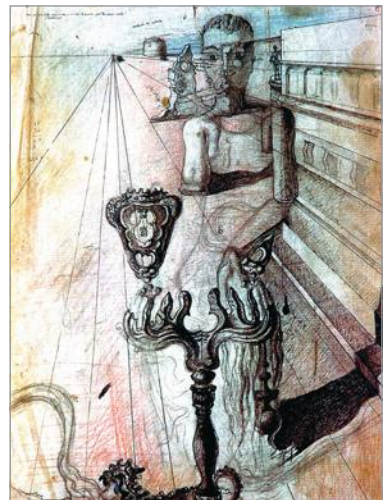
В 1929 году Дали приезжает в Париж, где его встречают с триумфом: еще бы – ведь он один из авторов первого сюрреалистического фильма «Андалузский пес». Работа над фильмом началась в 1928 году. Вот как об этом вспоминает сам Дали: «Примерно в то же время Луис Бунюэль рассказал мне идею фильма, который он хотел поставить, а его мать финансировать. Его идея показалась мне сомнительной и примитивно авангардистской: ожившая от первой до последней страницы газета. Финал: газету подметает с тротуара гарсон из кафе. Я сказал, что это отдает дешевой сентиментальностью, не стоит ломаного гроша, но у меня есть другой сюжет, короткий и гениальный, совершенно иной, чем современное кино. И правда, сценарий у меня был уже написан. Бунюэль был в

восторге и сообщил мне, что придет в Фигерас. Мы стали работать вместе, уточняя второстепенные детали фильма, который должен был называться «Андалузский пес». С нашим произведением Бунюэль уехал в Париж. Он взялся за постановку и монтаж. Немного позднее, уже находясь в Париже, я вблизи наблюдал за ходом нашего фильма, участвуя в постановке и бесконечно беседуя каждый вечер с Бунюэлем, который автоматически соглашался со всеми моими предложениями». (ТЖ)

Вряд ли мы сегодня узнаем доподлинно, какова степень участия в фильме каждого из соавторов. Дали во всех книгах настаивает на своем приоритете. Судя по тому, как он описывает процесс реализации идеи фильма, несомненно, ему принадлежат наиболее эпатажные образы. «Фильм добился того, чего я хотел, – писал он. – В один вечер он разрушил все десять послевоенных лет лжеинтеллектуального авангардизма. Неземная вещь, которую называли абстрактным искусством, пала к нашим ногам, смертельно раненная, чтобы уже не подняться, – после первых кадров нашего фильма: глаз девушки, разрезаемый бритвой. В Европе больше не осталось места для маниакальных прямо-угольников Мондриана.



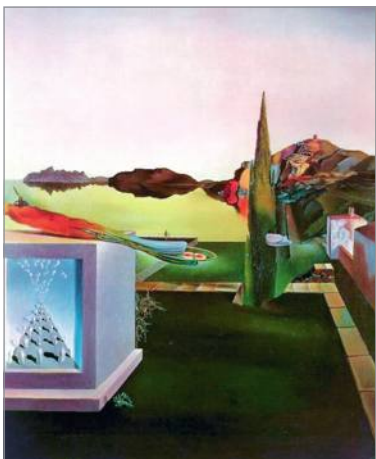
Дали С. Аккомодация желания. 1929



Дали С. Человек-невидимка (этюд). 1929



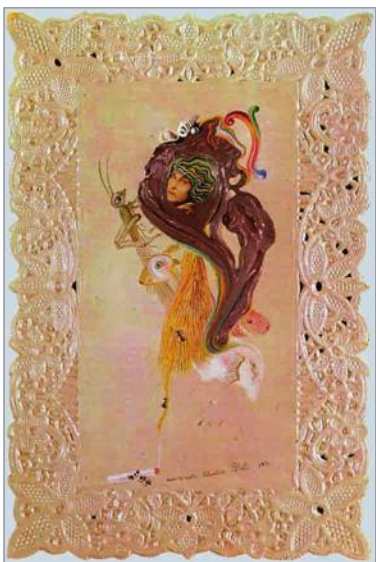
Дали С. Человек-невидимка. 1929



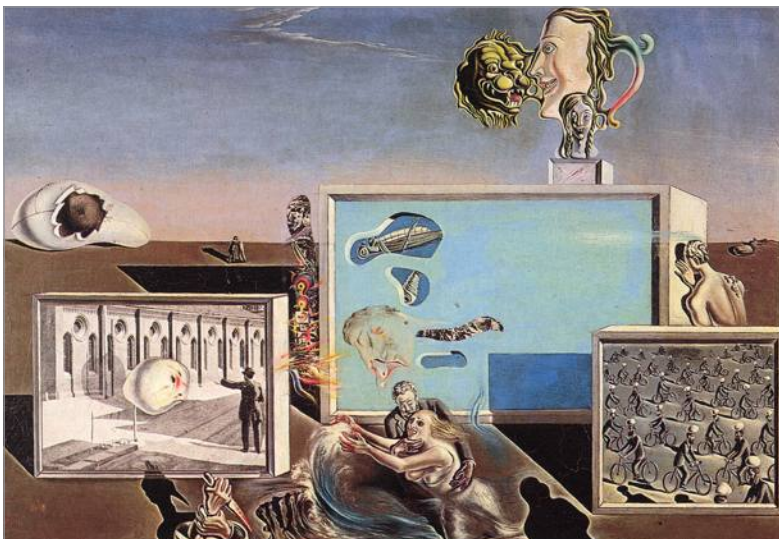
Дали С. Сюрреалистический предмет, показатель одноименной памяти. 1932



Дали С. Профанация гости. 1929



Дали С. Первый портрет Гала. 1931



Дали С. Просвещенные удовольствия. 1929

Студийные режиссеры – это, как правило, люди, которые уже ничему не удивляются. Наш признался, что думал, будто ему снится сон, когда мы представили ему список всего необходимого: голую женщину с морским ежом под каждой подмышкой, маску без рта для Бачева и другую маску, где вместо рта росли волосы, как куст подмышкой, четырех смердящих ослов, размещенных на четырех роялях, настоящую оторванную руку, коровий глаз и три муравейника.

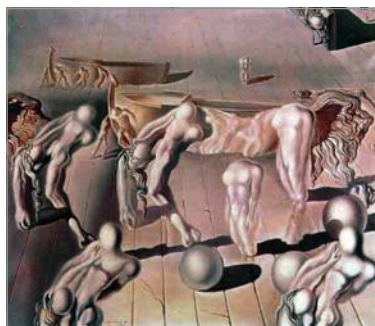
Должен сказать, что постановка доставила немало хлопот, особенно когда мы снимали сцену со смердящими ослами. Я добился эффекта разложения с помощью трех бидонов липкого клея, который вылил на них. Я выдавил им глаза из орбит и раскромсал раны ножницами. Еще я подрезал их отвислые губы, чтобы лучше были видны зубы. Для пущего впечатления пришлось увеличить челюсть. Походило на то, как если бы ослы изрыгали собственную смерть на другие челюсти – клавиши роялей, черные, чернее, чем полсотни гробов». (ТЖ)

Поэт и философ Эухенио Монтес, откликнувшийся рецензией на фильм, отмечал: «Это дата в истории кино, дата, отмеченная кровью, как этого желал Ницше, как всегда это делалось в Испании».

«Андалузский пес» мгновенно сделал имя Дали известным в среде сюрреалистов. Он становится членом группы Андре Бретона, знакомится с Элюаром, Магриттом, Арпом, Танги, Эрнстом, Тцарой, Кревелем и другими. В это же время произошла встреча, ставшая, по признанию самого художника, решающей в его жизни – встреча с Галой. Этот роман, вернее, творческий союз, длившийся более полувека (вплоть до смерти Гала в 1982 году), был волнующим и плодотворным. Гала была музой Дали, которой он слепо поклонялся. Она заменила ему мать, жену, любовницу, друзей, сумев воплотить в себе все эти качества. Она уравновешивала его взрывной испанский темперамент, была рядом в дни тяжелой депрессии и психических срывов, помогала ему бороться с одолевавшими его с детства комплексами. Она была главной помощницей и советчицей, первым критиком, и конечно, потрясающей моделью, которой мы обязаны появлению десятков (если не сотен) портретов и картин, на которых она предстает то Мадонной, то Венерой. Без сомнения, Гала была для него всем: художник буквально боготворил ее. «В одиночку постичь и выразить смысл жизни, – писал он, – значит сравниться с великими титанами Возрождения. Такова моя жена Гала, которую я обрел себе на счастье. Ее мимолетные движения, жесты, ее выразительность – это все равно что вторая Новая Симфония: выдает архитектурные контуры совершенной души, кристаллизующиеся в благодати самого тела, в аромате кожи, в сверкающей морской



Дали С. Портрет Эмилио Терри. 1930



Дали С. Невидимые спящая женщина, лошадь и львы. 1933

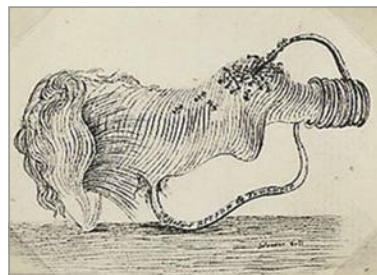


Дали С. Преждевременное окостенение станции. 1930

пене ее жизни. Выражая изысканное дыхание чувств, пластика и выразительность материализуются в безукоризненной архитектуре из плоти и крови.

Когда Гала отдыхает, могу сказать, что она равна своей грацией часовне Темпьетто ди Браманти, что близ собора Святого Петра Монтезио в Риме. И как Стендаль в Ватикане, я позже и независимо от него могу поставить на одну доску стройные колонны с ее гордостью, нежные и упорные перила с ее детскостью, божественные ступени с ее улыбкой. Долгими часами перед мольбертом, украдкой любясь ею, когда она этого не замечала, я твердил себе, что она такое же прекрасное полотно, как работы Вермеера и Рафаэля. Тогда как другие, кто нас окружает, кажутся всегда так мало прорисованными, так посредственно отделанными, что похожи скорее на гнусные карикатуры, намалеванные на скорую руку голодным художником на террасе кафе». (ТЖ)

Возможно, в ней не было и десятой доли тех достоинств, о которых так красочно повествует Дали. Вероятнее всего, он придумал этот образ, как любимый им Дон Кихот создал в своем воображении Дульсинею Тобосскую. Но таков уж был Дали: жажда идеала требовала выхода и находила свое воплощение во всем, в том числе и в создании мифа о «победонос-



Дали С. Большой муравей (эскиз Андре Бретона). 1930

ной богине Гале Градиве», «Елене Троянской», «Святой Елене», «блистательной, как морская гладь, Гале Галатее Безмятежной». Он начинает подписывать свои работы двойным именем «Гала-Дали», воспеваает ее в стихах, посвящает ей свои литературные сочинения.

На самом же деле, если оставить в стороне эпитеты, обильно расточаемые «очарованным рыцарем», мы увидим не особенно красивую женщину, на десять лет старше его (в 1929 году ей было 35), к тому же замужнюю: Гала была женой Элюара и до самой смерти мужа, в 1952 году, состояла с Дали лишь в гражданском браке. Именно Элюар «окрестил» ее Гала, что в переводе с французского значит «праздник». Настоящее имя ее было Елена Дмитриевна Дьяконова, потомствен-



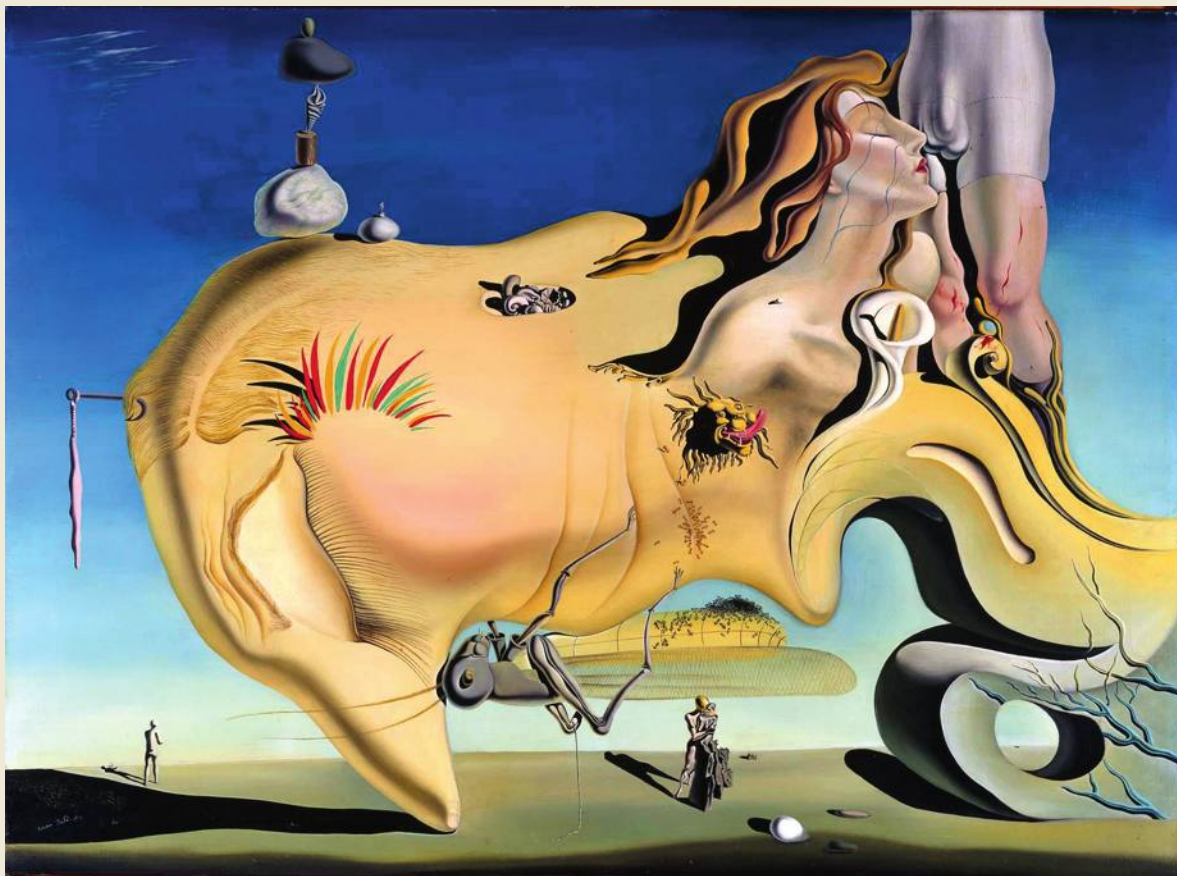
Дали С. Вильгельм Телль. 1930



Дали С. Кровоточивые розы. 1931



Дали С. Невидимые лев, конь и спящая женщина. 1930



Великий мастурбатор. 1929



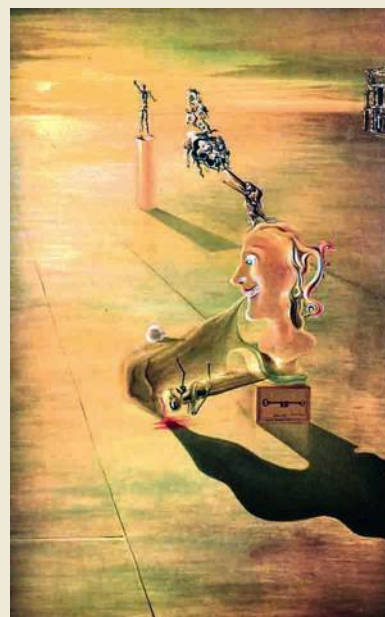
Имперский монумент женщине-ребенку. Гала. 1929



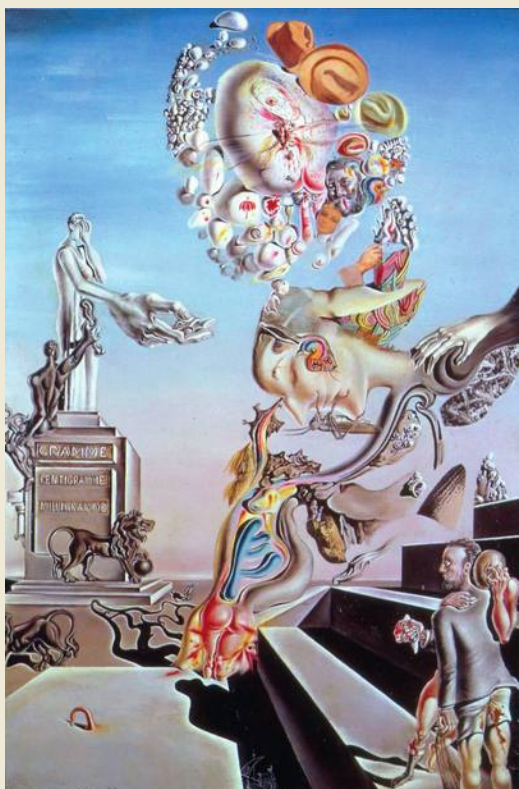
Угрызения совести, или Увязший сфинкс. 1931



Спектр вечера. 1930



Фантазмагора. 1929



Игра втемную. 1929



Загадка желания: Мою мать, мою мать, мою мать. 1929



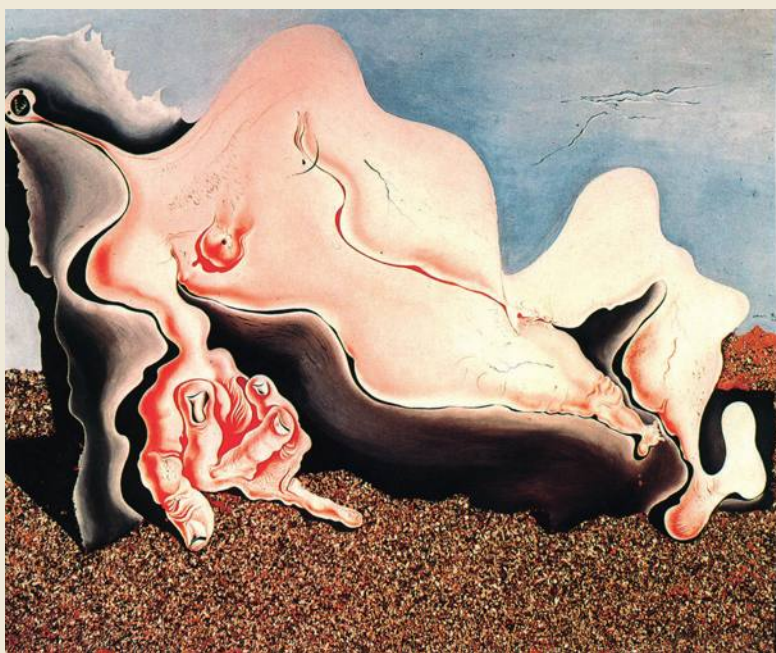
Этюд к картине «Мед слаще крови». 1926



Кубистическая фигура. 1926

Когда у меня появилась первая галлюцинация, я получал удовольствие от своей необычной психики и стимулировал свои «необычности». Каждое утро я немного поливал растение моего безумия, до тех пор, пока оно не стало цвести и давать плоды...

Сальвадор Дали



Купальщица. 1928



Тлеющая птица. 1928



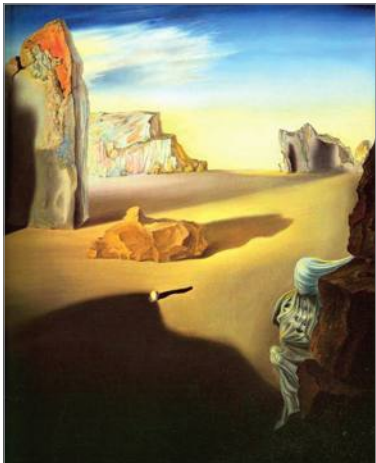
Призрачная корова. 1928



Симбиоз женщины и животного. 1928



Дали С. Спящая женщина в пейзаже. 1931



Дали С. Тени тающей ночи. 1931

ная русская аристократка. Женщина большого ума и внутренней силы, еще до встречи с Дали она носила титул «музы сюрреализма», с появлением же его она стала «музой Дали».

Дали, который был моложе большинства членов группы, дал сюрреализму новый импульс. Скандалы, связанные с его именем, следовали один за другим. В 1929 году на выставке сюрреалистов он показал картину, на которой было написано: «Я плюю на свою мать». Столь экстравагантным способом художник пытался освободиться от своей нежной любви к матери, которую потерял девять лет назад: ведь отныне его сердце должно принадлежать только Гале. Эта акция, выдержанная в классическом фрейдистском духе, привела к разрыву с семьей: возмущенный отец запретил ему возвращаться домой.

Однако помимо интереса к теориям Фрейда, изображению снов, видений и галлюцинаций у молодого и амбициозного художника были и свои идеи. Это с самого начала отразилось на отношениях с группой. Бросался в глаза крайний индивидуализм Дали, его неуправляемость, а также стремление стать неформальным лидером. «Все уже бессознательно догадывались, – вспоминал Дали, – что я пришел разрушить их революционные



Дали С. Французский батон с двумя яйцами на блюде без блюда, пытающийся содомизировать краюшку португальского хлеба. 1932



Дали С. Антропоморфный хлеб. 1932



Дали С. Невидимая арфа – совершенная и посредственная. 1932



Дали С. Растительное превращение. 1931



Дали С. Сердце под вуалью. 1932



Дали С. Утренняя галлюцинация: надвигающаяся тень рояля. 1931



Дали С. Медитация с подпоркой. 1932-34

попытки – их же собственным оружием, но более грозным и лучше отточенным. Уже с 1929 года я выступал против «интегральной революции», развязанной суетой этих послевоенных дилетантов. С таким же жаром, как и они, пускаясь в самые разрушительные и безумные умозрительные построения, я с коварством скептика готовил уже структурные основы будущих исторических ступеней вечной традиции. Сюрреалисты, создавшие группу, казались мне единственным средством, которое служило бы моим целям. Их лидер Андре Бретон был, на мой взгляд, незаменим в главной роли. Я пробовал было править, но мое влияние было бы скрыто оппортунистическим и парадоксальным. Выжидая, я изучал свои сильные места и слабые точки, а также достоинства и недостатки моих друзей, ибо они были моими друзьями. Я поставил перед собой аксиому: «Если ты решишь воевать ради собственной победы, неумолимо разрушай тех, кто схож с тобой. Всякий союз обезличивает. Все коллективное означает твою гибель. Воспользуйся коллективом себе на пользу и потом наноси удар, ударь сильно и оставься один!» (ТЖ)

В 1930 году совместно с Луисом Бунюэлем Дали участвовал в создании полнометражного звукового фильма «Золотой век». «По моей мысли, – писал он, – этот фильм должен был передать силу любви и запечатлеть великопленные творения католических мифов. Уже тогда я был поражен и одержим величием и роскошью католичества». (ТЖ)

Однако у Бунюэля, который заканчивал фильм один, были другие соображения: фильм получился антиклерикальным, что крайне разочаровало Дали. «Я был ужасно разочарован, – писал он. – Фильм стал карикатурой моих идей. С первого же образа, безо всякой поэзии, атаковалось католичество. Все же он произвел некоторое впечатление». Действительно, сюрреалисты приняли фильм восторженно: крамольные идеи и сам дух маркиза де Сада получил в нем зримое воплощение. Однако первый же сеанс для широкой публики был отмечен беспрецедентной провокацией со стороны правых молодчиков. Кинозал и прилегающее к нему выставочное помещение Студии 28 подверглись варварскому погрому: в экран летели бутылки с чернилами, витрины были разбиты, картины порваны.

На следующий день после погрома разразился скандал в парижской прессе. «Несколько дней газеты спорили по поводу моего фильма, – вспоминал художник, – затем он был запрещен префектурой. Некоторое время я опасался, что меня выдворят из Франции. К счастью, общественное мнение было на моей стороне. Скандал «Золотого века» остался висеть над моей головой подобно дамковому мечу, поэтому я решил больше ни с кем не сотрудничать». (ТЖ)



Дали С. Сюрреалистическая композиция с незримыми персонажами. 1926-1931



Дали С. Головокружение. 1930



Дали С. Частичное помрачение: шесть явлений Ленина на рояле. 1931



Дали С. Старость Вильгельма Телля. 1931



Дали С. Свечение Лапорта. 1932



Дали С. Сон кладет руку на плечо человека. 1936

Однако на этом Дали не закончил свою работу в кино. Позднее, в Америке, он будет участвовать в голливудских проектах с Гарпо Марксом (фильм «Жирафы в салате из лошадиного крупа» (1937)) и с легендарным Альфредом Хичкоком (1945), а также совместно с Уолтом Диснеем создаст рисованный фильм «Судьба» (1946). (Десятилетие спустя, в 1957 году Дисней посетит Дали в Кадексе и будет обсуждать с ним план создания фильма «Дон Кихот».)



Дали С. Сигнал тревоги. 1934



Дали С. Призрак Вермеера Делфтского, который можно использовать как стол. 1934



Дали С. Пейзаж с загадочными элементами. 1934



Дали С. Параноические превращения лица Гала. 1932

Были у Дали и личные виды на киноискусство. Ему принадлежит идея «сверхстатичной камеры» – то есть такой, которая во время съемок остается неподвижной и снимает только то, что оказывается непосредственно перед ней. «Если действие выйдет за кадр – тем лучше! – пишет Дали с нескрываемой иронией. – Пусть-ка зритель немного поволнуется, потревожится, помучится от беспокойства, потрепещет от нетерпения, наконец, потопочет ногами от восторга или, еще лучше, от скуки в ожидании момента, когда действие фильма вновь вернется в кадр объектива». (ДГ)

Одно время он был одержим идеей снять фильм под названием «Тачка во плоти». В своей книге «Дневник гения» Дали подробно описывает свой абсолютно сюрреалистический проект: «Я хочу рассказать подлинную историю одной женщины, страдающей паранойей, которая влюблена в тачку, постепенно обретающую все атрибуты некогда любимого ей человека, чей труп везли на этой самой тачке. В конце концов тачка обретает плоть и кровь и превращается в живое существо. Вот почему свой фильм я назову „Тачка во плоти“. Ни один зритель, от самого рафинированного до совсем уж среднего, не сможет остаться равнодушным и не сопереживать мое маниакальное фетишистское наваждение – ведь речь пойдет о совершенно достоверной истории, и к тому же воспроизведенной так правдиво, как не сможет ни один документалист». Наряду с этой «реальной историей» художник предлагал включить в фильм несколько «сцен поистине чудотворных»: пять белых лебедей, взрывающихся изнутри прямо на глазах зрителей; шесть носорогов, один за другим вываливающихся из окон дома прямо в римский фонтан Треви; две тысячи католических священников верхом на велосипедах и с плакатами Маленкова в руках; сотня испанских цыган, занятых расчленением слона на одной из улиц Мадрида (с последующей поножовщиной внутри гигантской грудной клетки); Ницше, Фрейд, Людовик II Баварский и Карл Маркс, распевющие на музыку Бизе свои доктрины, и многое другое. Остается только сожалеть, что столь искрометный проект так и остался нереализованным, и мы не увидим «оживленные» «волшебным фонарем» картины гениального Дали. (В 1954 году вместе с Робером Дешарном он предпримет попытку снять еще один сюрреалистический фильм под названием «Невероятная история кружевницы и носорога», также насыщенный далианскими образами и парадоксальными сопоставлениями.)

Важнейшей составляющей «мифа Дали» была идея о его исключительности, которую он всячески культивировал. О чем бы ни шла речь: о далианских усах, «империалистиче-



Дали С. Утреннее окостенение кипариса. 1934



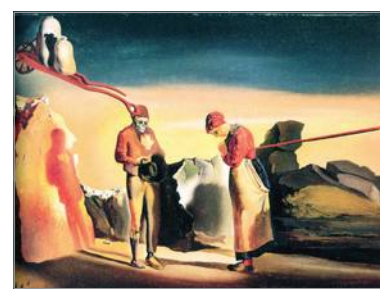
Дали С. Череп с музыкальным придатком, лежащий на ночном столике, который должен был бы иметь температуру гнезда кардинала. 1934



Дали С. Треугольное время. 1933

ских, сверхрационалистических, обращенных к небу, подобно вертикальному мистицизму» (о них он даже напишет книгу «Усы Дали»), или о зубах, ни один из которых «не расположен как надо» – два коренных зуба просто не выросли, зато два молочных зуба выпали только в 1930-м, когда художнику уже исполнилось 26 лет. В своих книгах он рисует образ болезненно чувствительного человека, зависимого от любой мелочи. Показательная история с обретением талисмана – маленького кусочка дерева, сохраненного Дали после первой прогулки с Гала в Кадакесе: «До появления этого кусочка дерева я был напичкан невероятными маниями. Церемония отхода ко сну непременно сопровождалась сумасшествием. Ящики должны были быть закрыты, дверь полуотворена, вещи симметрично разложены на кресле. Малейшее воображаемое нарушение заставляло меня вскакивать и наводить порядок. Мой талисман избавил меня от этих странностей, только бы я мог потрогать его, когда пожелаю... Вот и сейчас я встаю, чтобы прикоснуться к нему. Вот он! И я спокоен». (ТЖ)

Образу нервного и чувствительного творца, балансирующего на границе реальности и грезы, Дали противопоставляет образ приземленных «служащих», которым нет места в иерархии ценностей сюрреалиста. «Всю мою жизнь, – пишет он, – мне действительно было очень трудно свыкнуться с озадачивающей „нормальностью“ существ, которые населяют мир. Я всегда говорил себе: ничто бы я мог произойти, не происходит... Поражает ослепление людей, всегда совершающих одно и то же. Меня также удивляет, почему служащий банка не съедает чек, мне удивительно, что художники раньше меня не додумались рисовать „мягкие часы“...» (ТЖ) Однако, по иронии судьбы, именно люди, олицетворяющие «нормальность», были обладателями бумажников, которые могли решить материальные проблемы творца. Став модным художником, Дали теперь желал быть богатым художником. Он вхож в светское общество, в котором ищет поддержки своим идеям, пытается найти заказчиков. Однако он не питает иллюзий в отношении людей света, его взгляд остр, суждения безжалостны:



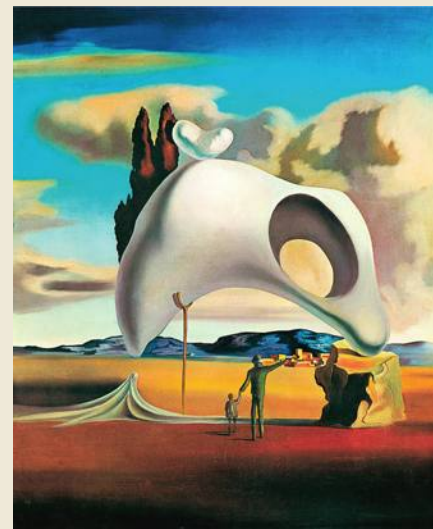
Дали С. Атавизм сумерек. 1933-1934



Дали С. Астральный параноический образ. 1934



Мягкая конструкция с вареными бобами. Предчувствие Гражданской войны. 1936



Остаточные явления после дождя. 1934



Архитектонический «Анжелус» Милле. 1933

Единственное различие между безумцем
и мной в том, что я не безумец!
Сальвадор Дали



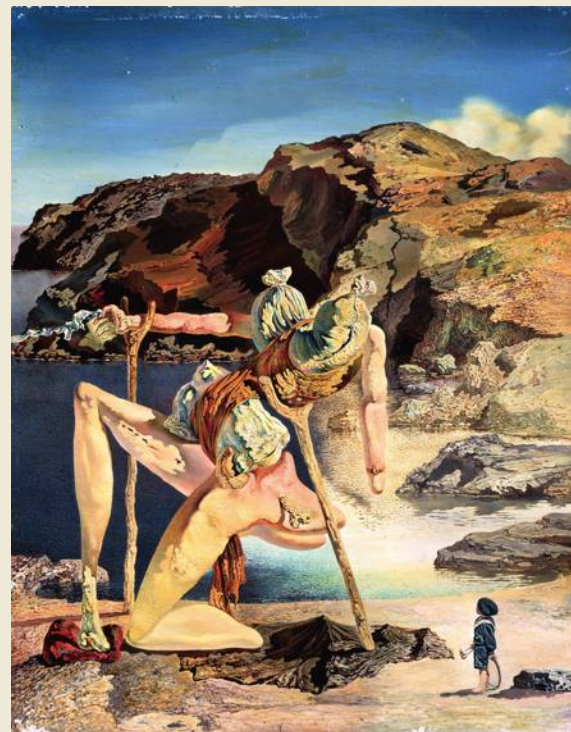
Странный бюрократ-атмосфероцефал,
доящий череп. 1933



Осенний каннибализм. 1936



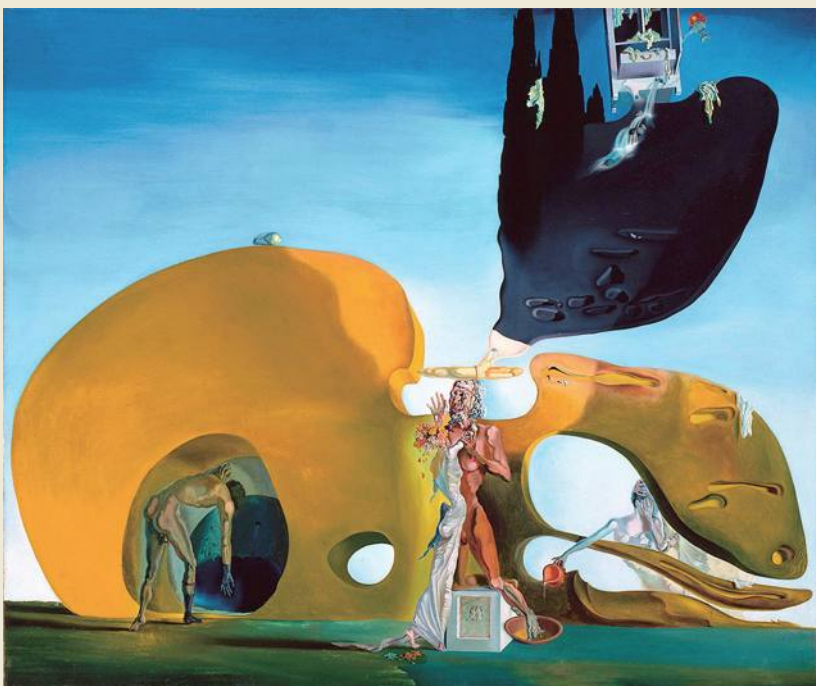
Постоянство памяти. 1931



Призрак сексапила. 1934

Всю мою жизнь мне действительно было очень трудно привыкнуть к озадачивающей «нормальности» существ, которые населяют мир. Я всегда говорил себе: ничто из того, что могло произойти, не происходит... Поражает ослепление людей, всегда совершающих одно и то же. Меня также удивляет, почему служащий банка не съедает чек, мне удивительно, что художники раньше меня не додумались рисовать «мягкие часы»...

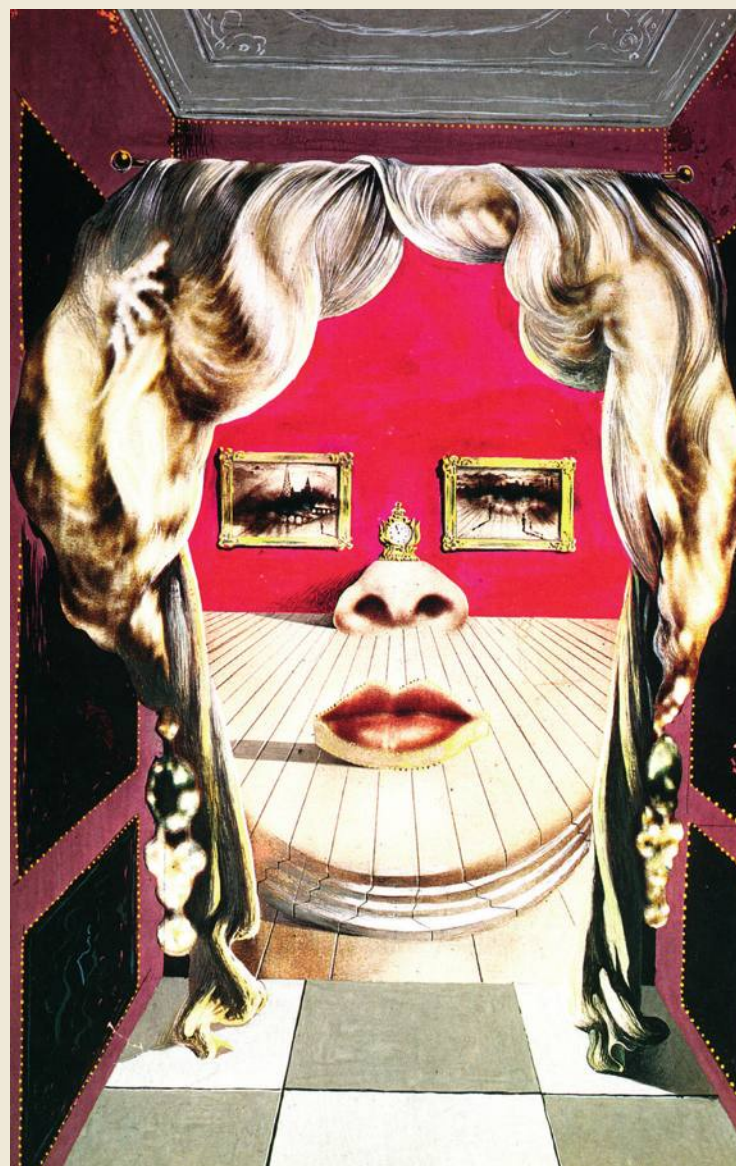
Сальвадор Дали



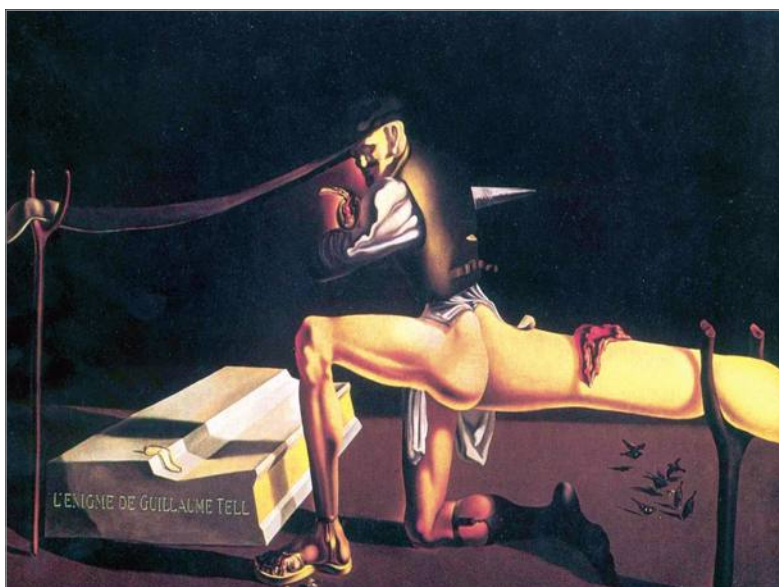
Рождение жидких желаний. 1932



Память женщины-ребенка. 1932



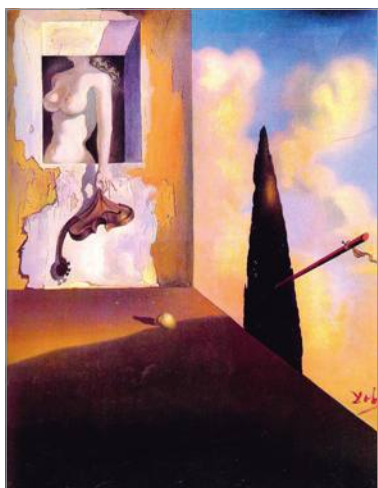
Лицо Мэй Уэст, которое можно использовать как квартиру. 1934-35



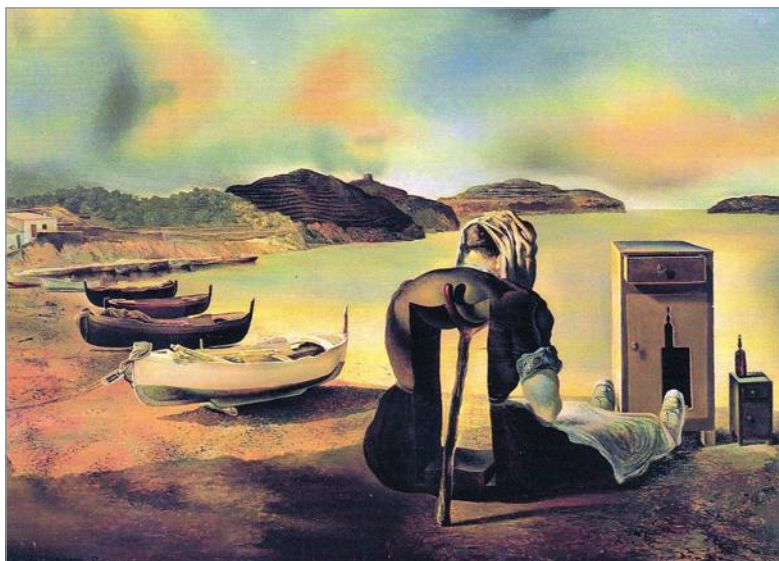
Дали С. Загадка Вильгельма Телля. 1933



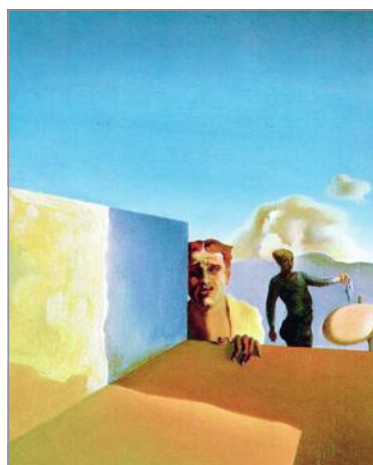
Дали С. Женщина с головой из роз. 1935



Дали С. Мазохистский инструмент. 1933-34



Дали С. Отсадка мебели как продукта питания. 1934



Дали С. Цирюльник, опечаленный жестокостью добрых времен. 1934

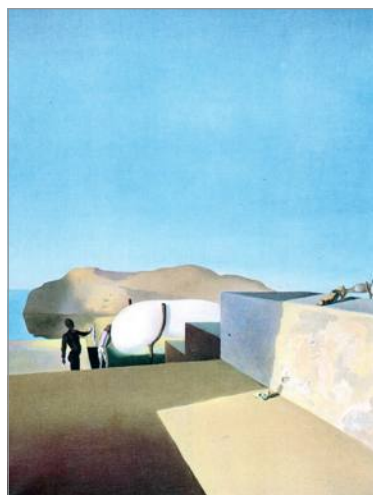
мастурбатор» (1929), «Невидимый человек» (1929) и, конечно, «Постоянство памяти» (1931). «Мягкие часы» Дали – необычайно емкий и пластически выразительный образ, стали символом своего времени, пришедшего на передышку между двумя крупнейшими войнами. В них чувствуется растерянность человека, вдруг осознавшего относительность времени. По признанию самого художника, образ плавящихся часов был навеян впечатлением от перезрелого сыра камамбер, увиденного им как-то вечером в своей мастерской. Если это действительно так, то поразительное свойство дара Дали волшебным образом преобразовать действительность в своем сознании не может не восхищать.

В книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» художник описывает тот момент, когда он впервые показал картину Гала, которая была первым зрителем всех его полотен: «Я наблюдал за тем, как она разглядывает картину и как отражается на ее лице очаровательное удивление. Так я убедился, что изображение производит эффект, ибо Гала никогда не ошибается.

– Думаешь, через три года вспомнишь эту картину?

– Никто не сможет ее забыть, увидев только раз».

Гала оказалась права – именно «Постоянство памяти» принесло Дали мировую



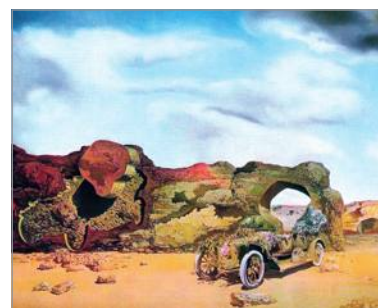
Дали С. Постоянство хорошей погоды. 1932-34



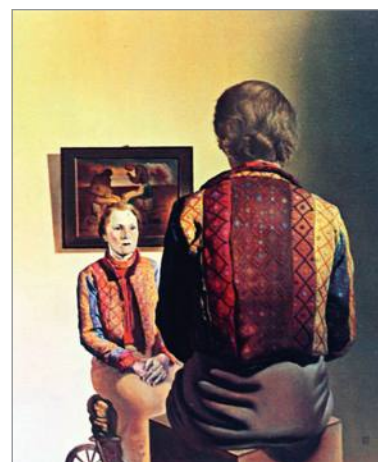
Дали С. Театрик. 1934



Дали С. Явление города Делфта. 1935-36



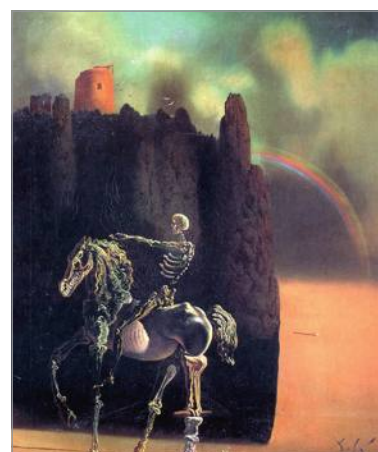
Дали С. Параноико-критическое одиночество. 1935



Дали С. Вечерняя молитва Гала. 1935



Дали С. Таинственные источники гармонии. 1934



Дали С. Всадник смерти 1935



Дали С. Параноическое видение. 1935

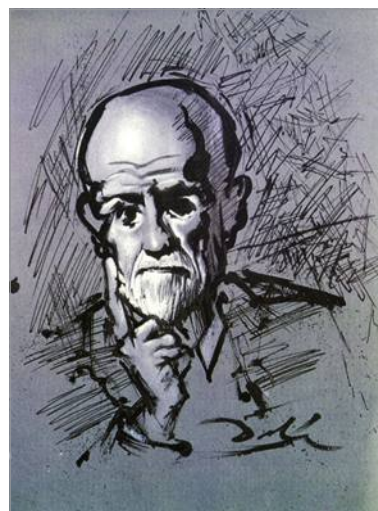


Дали С. Фигура и драпировка на фоне пейзажа. 1935



Дали С. Осенняя головная боль. 1935

известность. «...Некая птица из Америки, – писал Дали, – купила мои мягкие часы, которые я назвал – „Постоянство памяти“. У этой птицы были большие черные крылья, как у ангелов Эль Греко. Крылья эти нельзя было увидеть, зато нельзя было не заметить белого полотняного костюма и широкополой панамы. Звалась птица Джулиан Леви – это был человек, который собирался познакомиться Соединенные Штаты с моим искусством. Джулиан Леви уверял меня, что считает мое произведение потрясающим, но элитарным и не коммерческим. Ничего, он повесит мою картину у себя дома – для личного удовольствия. „Постоянство памяти“ не оправдала таких плохих прогнозов: ее продавали и перепродавали, пока она окончательно не попала в Музей современного искусства, где, несомненно, ее увидело огромное число зрителей. Я часто видел в провинции ее многочисленные копии, сделанные художниками-любителями, которые видели картину только на черно-белых фотографиях и сами придумывали цвета. Она также удостоилась чести привлекать внимание публики в бакалейных и мебельных лавках». (ТЖ)



Дали С. Портрет Зигмунда Фрейда. 1937



Дали С. Испарившийся череп содомизирует рояль на коде. 1934

ночество, и от этого его поступки еще более отчаянны и смелы. Признаваясь в «ненависти к своей эпохе», он решительно отринул все достижения современного искусства, пытаясь построить свою доктрину на классических традициях, переосмысленных с позиций нового времени. «Когда я приехал в Париж, – писал он, – гнилые интеллектуальные круги были под неизбежным влиянием уже отвергнутой мной интуитивизма – его апология инстинкта, жизненного импульса привела к крупным эстетическим потерям. На парижскую интеллигенцию набросилась дикая Африка. Все восторгалось черным искусством, благодаря Пикассо и сюрреалистам. Я краснел от стыда и бешенства, увидев, как наследники Рафаэля упиваются уродством. Мне надо было найти противоядие, поднять знамя против плодов духовного рабства и узости мышления». (ТЖ)

Своеобразное эстетическое кредо Дали изложено в программном документе «Моя борьба», в котором с нарочитой бескомпромиссностью художник поделил весь мир на «за» и «против»:

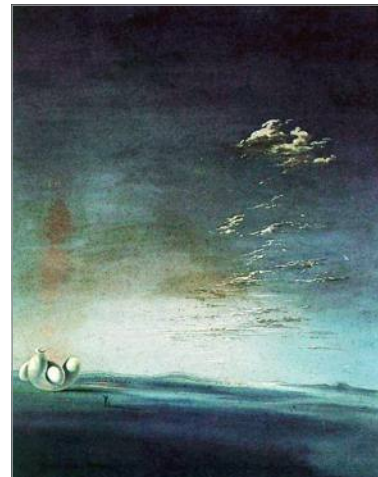
ПРОТИВ

простоты
однообразия
уравниловки
коллектива
политики
музыки
природы
прогресса
механичности
абстракции
молодости
оппортунизма
шпината
кино
Будды
Востока
солнца
революции
Микеланджело
Рембранта
диких предметов
африканского искусства
философии
медицины
призрака
женщин
мужчин
скептического
Времени
гор

ЗА

сложность
разнообразие
иерархию
индивидуальность
метафизику
архитектуру
эстетику
постоянство
мечту
конкретность
зрелость
фанатизм
улитки
театр
маркиза де Сада
Запад
луну
традицию
Рафаэля
Вермеера
ультрацивилизованные
предметы современного искусства 1900 года
Возрождение
религию
магию
Гала
меня самого
мягкие часы
Веру

Этот невероятно любопытный перечень, в котором «политика», «прогресс», «революция» граничат со «шпинатом», и «улитками», не был



Дали С. Ампурданские «ян» и «инь». 1936



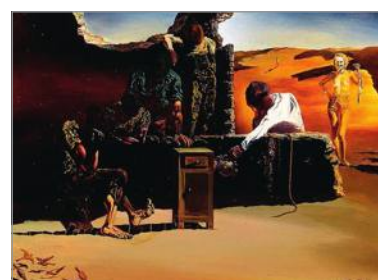
Дали С. Белое безмолвие. 1936



Дали С. Солнечный столик. 1936



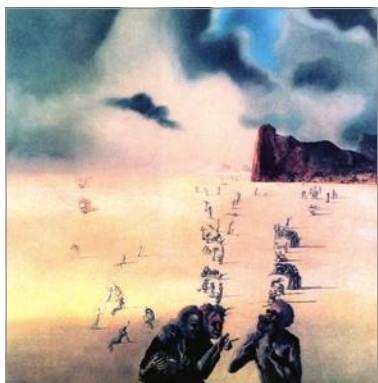
Дали С. Медиймически-параноический образ. 1935



Дали С. Кардинал, кардинал! 1934



Дали С. Жирафы в сне. 1936-37



Дали С. Перспективы. 1936-37

просто чудачеством. На последующие полвека он определил круг симпатий и антипатий чрезвычайно противоречивой творческой деятельности великого мастера.

Растущая популярность художника предоставляла новые возможности для всякого рода мистификаций, на которые Дали был большим мастер: он не раз признавался, что сам не может отличить, где в его искусстве обман, а где правда.

«Меня считали самым сумасшедшим, самым губительным, самым неуправляемым, самым сюрреалистом, самым революционным из всех. Их невежество делает лишь более взрывным мой день и мое небо, в котором я воздвиг монумент ангелам и архангелам классицизма. Это небо будет всегда более мощным и жизнеподобным, чем идеальный ад „Золотого века“, мой классицизм более сюрреалистичным, чем их романтизм, мой реакционный традиционализм более скандальным, чем их недозревшая революционность. Все современные послевоенные потуги были ложными и заслуживали смерти. Традиция же заставила признать себя в живописи и во всем, без чего любая духовная деятельность обречена на небытие. Больше никто не умел



Дали С. Голова женщины в виде битвы. 1936

ни писать, ни рисовать. Все стало на одно лицо и на одну национальность. Уродство и бесформенность были вскормлены ленью. Мастерские слышали лишь разговоры в кафе. Музы вдохновения покинули их Парнас взят на Пуссена. Выходили на улицу пройти и пощупать девок. Художники сотрудничали с оппортунистическими демагогами, непомерные амбиции делали их буржуазными, они пьянели от повального скепсиса, окунувшись в распутство счастья без трагедии и без души! Таковы были мои враги, которые ни перед чем не останавливались, как бешеные псы». (ТЖ)

Однако и у популярности есть своя обратная сторона: ее Дали познал в полной мере. Его идеи схватывали на лету и нещадно эксплуатировали, в то время как сам обворованный художник лишь разводил руками. «Все могли осуществить мои идеи, кроме меня!» – сетовал он. В книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» автор приводит список своих изобретений, которые способны поразить самое смелое воображение:



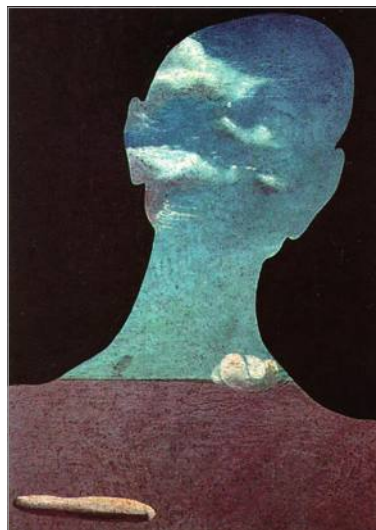
Дали С. Город ящиков. 1936



Дали С. Окраина параноико-критического города. Днем на задворках европейской истории. 1936



Дали С. Большой параноик. 1936



Дали С. Человек с головой, полной облаков. 1936



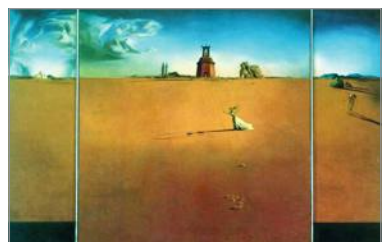
Дали С. Коридор Палладио. 1937



Дали С. Супруги с головами, полными облаков. 1936



Дали С. Тело: день и ночь. 1936



Дали С. Пейзаж с девушкой, прыгающей через веревочку. 1936



Дали С. Антропоморфный секретер. 1936

«Я изобрел: искусственные ногти с маленькими зеркальцами, в которые можно смотреться; прозрачные манекены для витрин. В них наливали воду, в которой, имитируя кровообращение, плавали рыбки; мебель из бакелита, отлитую по эскизам самого покупателя; вращающиеся скульптуры-вентиляторы; очки-калейдоскоп – их следует надевать в машине, если вокруг скучные пейзажи; фотографические маски для современных репортеров; комбинированные макияжи, позволяющие стереть с лица все тени; туфли на пружинках для облегчения ходьбы; осязательное кино, которое посредством очень простого механизма позволяет трогать

все, что видишь: ткани, меха, устрицы, мясо, сабли, собак и пр.;

предметы для самых загадочных психических и психологических наслаждений: одни неприятны настолько, что покупатель разобьет их о стенку на тысячи осколков, другие издадут противные звуки – так вилка сильно скребет по мраморному столу, царапая нервы и доводя до зубного скрежета, покупателя только остается грохнуть такой предмет о стену и услышать приятный мелодичный звон;

предметы, которые не знаешь куда девать и испытываешь удовольствие, когда от них избавляешься, – мазохисты обеспечат огромный успех торговле подобными предметами;

платья с фальшивыми накладными деталями, с анатомической точностью соответствующие тому, что внутри, – чтобы создать образ женщины, отвечающий эротическим представлениям мужчин;

дополнительные фальшивые груди на спине, которые могли бы совершить переворот в моде лет на сто;

ванны всевозможных форм – и даже ванна без ванны, с искусственно подающейся водой; каталог автомобилей аэродинамической формы – такие через десять лет взяли на вооружение все создатели машин».



Дали С. Антепарк из Ампурудана, который не ищет абсолютно ничего. 1936



Дали С. Царица Саломея. 1937



Дали С. Каннибализм вещей. 1937

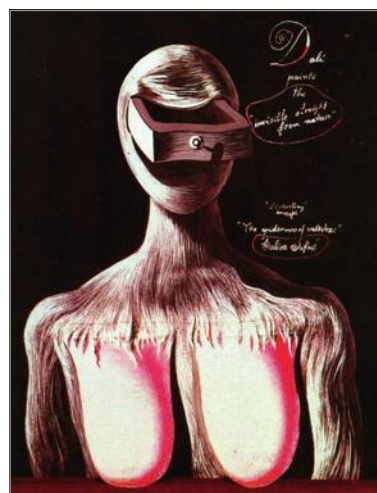
И как по-человечески понятен этот крик души человека, ставшего жертвой собственной популярности: «О ужасный французский добрый здравый смысл! Он сделал из моего имени, обретшего известность, какое-то пугало для воробьев. „О, Дали! Это необыкновенно, но безумно и нежизнеспособно“. А я так хотел, чтобы было жизнеспособно! У общества, которое восторгалось мною и пугалось меня, я хотел всего-навсего отобрать немного золота». (ТЖ)

Это желание «отобрать немного золота» впоследствии ляжет в основу обвинений в алчности, брошенных ему лидером сюрреалистов Андре Бретоном: ему же принадлежит авторство анаграммы имени «Salvador Dalí» – «Avida dollars», что означает «Алчущий долларов». Дали и вправду не скрывал своего пристрастия к презренному металлу, говоря что после Гала он больше всего любит деньги. «Самый простой способ избежать компромиссов из-за золота – это иметь его самому. Когда есть деньги, любая „служба“ теряет всякий смысл... Анаграмма „Жажду долларов“ стала мне вроде талисмана. Она словно превращала поток долларов в мерно струящийся, ласковый дождик».

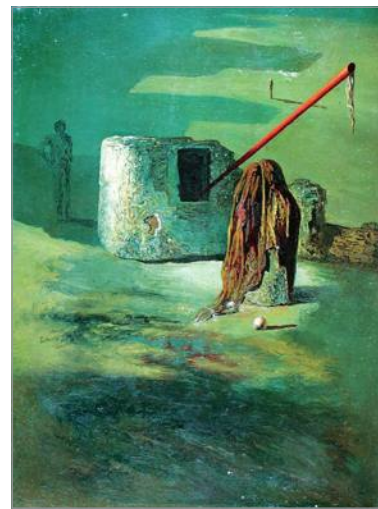
Пока же Дали хоть и скандальный и своенравный, но член группы. В первой половине 1930-х годов он еще не богат, хотя картины его продаются. «Наша сила, Гала и моя», – писал Дали, – была в том, чтобы жить чисто среди этой скуденности – не курить, не колотиться, не нюхать, не расстилаться – всегда одни и вместе, как это было в моем детстве и отрочестве. Мы не только стояли особняком от художников Монпарнаса, но равно отмежевались от коммунистов, сумасшедших, буржуа. Мы стояли в стороне, чтобы сохранить и отстоять наш разум.

Еще нам хотелось, чтобы у нас было свободное пространство, куда можно было бы время от времени уходить. Этим свободным пространством стал Кадакес, где мы укрывались месяцами, оставляя позади Париж, кипящий,

скандалами и эпатажем, чтобы собраться с новыми силами для новых атак на обывателя. Здесь он много работал, по 10–12 часов не выходя из мастерской. Мистические приморские пейзажи Порт-Льигата навсегда пленили его своей суровой и возвышенной красотой. «Порт-Льигат – одно из самых засушливых мест на земле», – писал он. – По утрам здесь царит дикая и жестокая красота, на закате восток становится свинцовым. Морской ветер, который на рассвете играет маленькими, веселыми, как улыбки, волнами, потом стихает, и море, как зеркало, с эпическим спокойствием отражает небо... Порт-Льигат, символ жизни, уединения и аскетичности... Там я научился гранить и оттачивать свой ум, чтобы он стал острым, как секира. Трудная жизнь без укра-



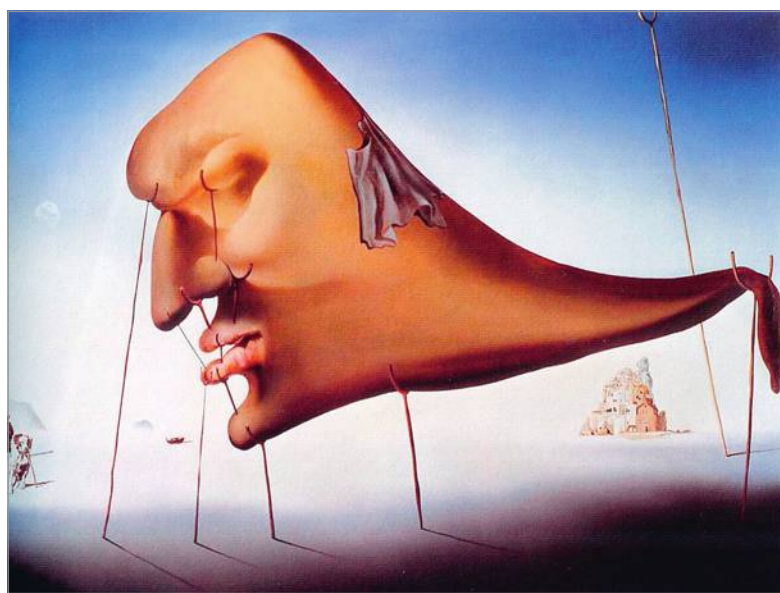
Дали С. Женщина-ящик. 1936



Дали С. Тревога. 1938



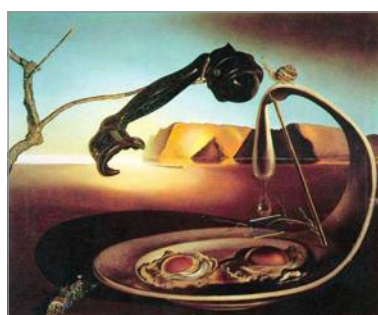
Дали С. Заколдованный пляж с тремя неуловимыми грациями. 1938



Дали С. Сон. 1937



Дали С. Загадка Гитлера. 1939



Дали С. Высокое мгновение. 1938



Дали С. Женщины с головами из цветов находят на пляже останки рояля. 1936

шений и алкоголя, жизнь, озаренная светом вечности... Парижские разгульгостования, городские огни, красоты улицы Мира не выдерживали сравнения с этим глобальным тысячелетним светом, ясным, как чело Минервы. Через два месяца я увидел в Порт-Льигате, как во мне пробуждаются извечные католические основы. Наши души, как и весь пейзаж, купались в рафаэлевском свете. Каждый вечер мы гуляли в моих любимых местах». (ТЖ)

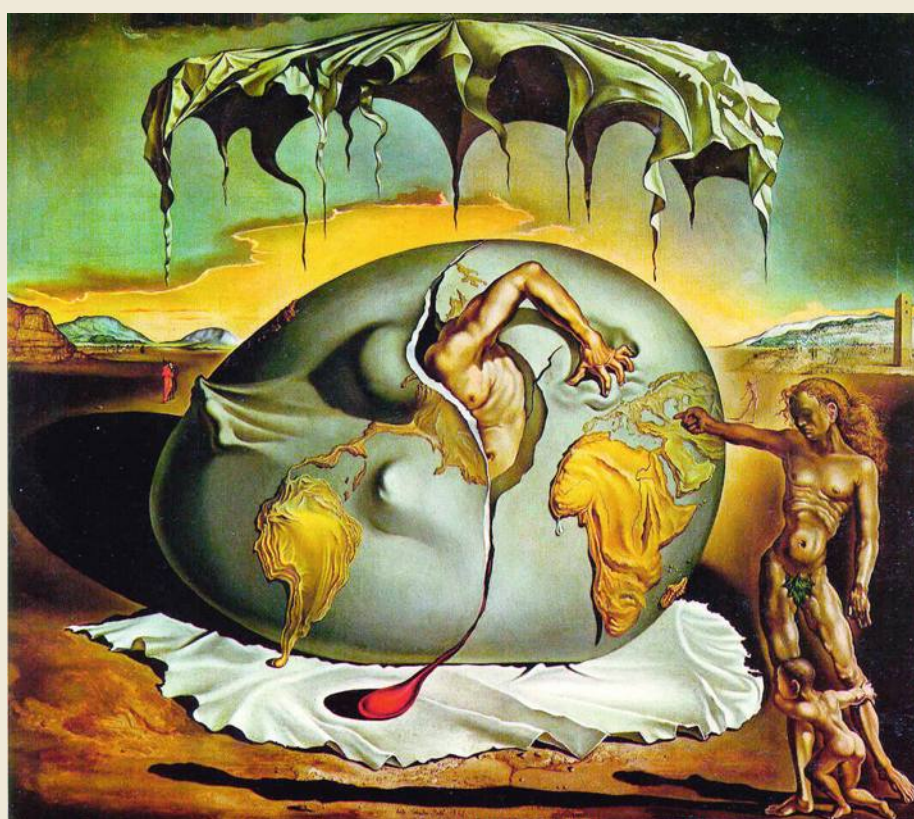
Скалы Порт-Льигата сыграли в творчестве Дали исключительную роль. В их причудливых очертаниях художник, возбуждаемый своей изощренной фантазией, видел смутные силуэты своих будущих образов. «На этих скалах», – писал он, – после долгого созерцания и размышления и родилась „морфологическая эстетика мягкого и твердого“, вся вышедшая из средиземноморской готики Гауди. Можно ли поверить, что Гауди, как и я, видел в молодости эти так повлиявшие на меня скалы? В этом для меня материализовался принцип параноидальной метаморфозы, о котором я уже несколько раз говорил в этой книге. Все образы, подсказанные скалами, изменяются



Искушение святого Антония. 1946

...по значению имени мне было предназначено ни много ни мало как спасти Живопись от небытия модернизма, и это в эпоху катастроф, в той механической и обыденной вселенной, где мы, к счастью и несчастью, живем. Если бы я мог попасть в Прошлое, Рафаэль и даже с ним казались бы мне истинными богами. Наверно, я единственный, кто понял, почему сегодня невозможно приблизиться хотя б ненамного к совершенству рафаэлевских форм.

Сальвадор Дали



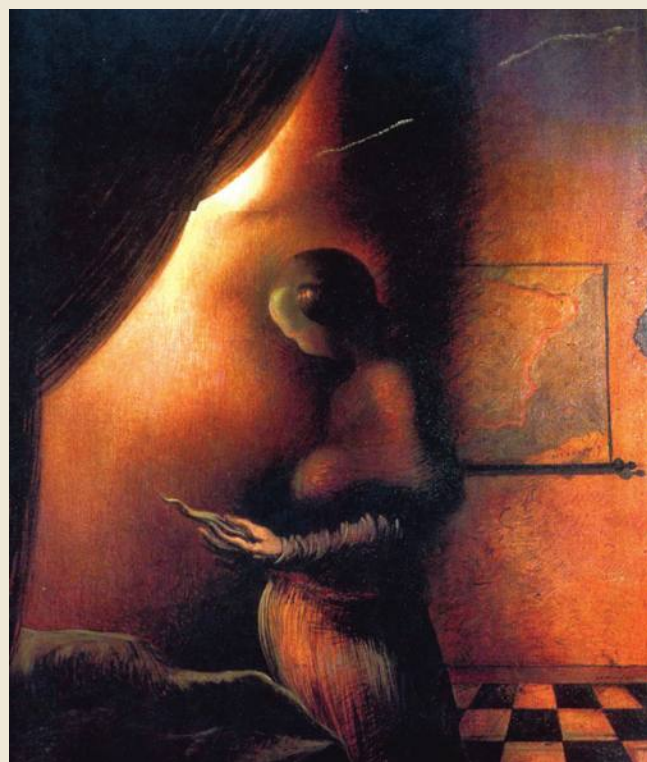
Геополитический ребенок, наблюдающий рождение нового человека. 1943



Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения. 1944



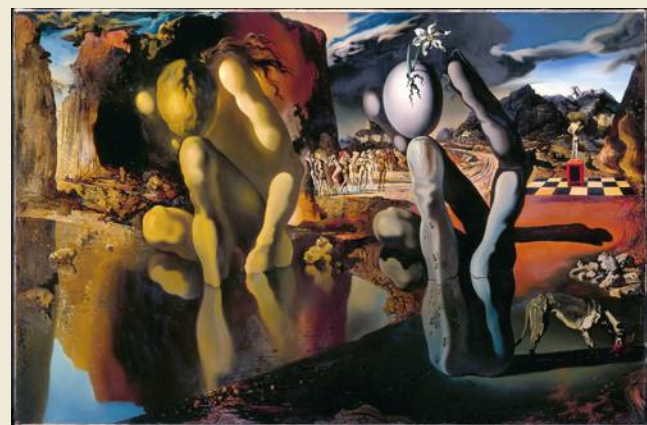
Явление лица и вазы с фруктами на пляже. 1938



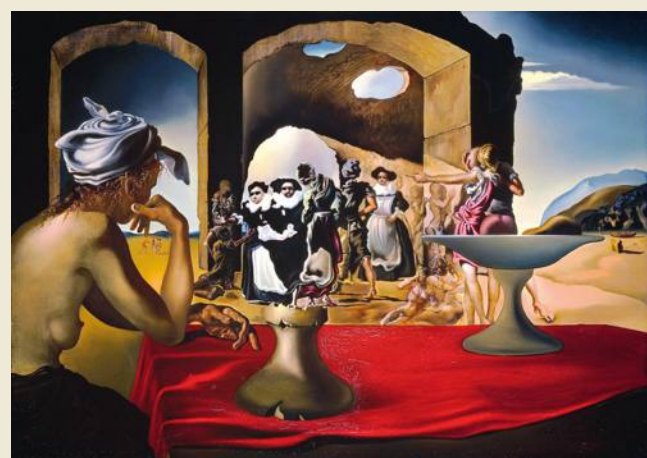
Исчезающий образ. 1938



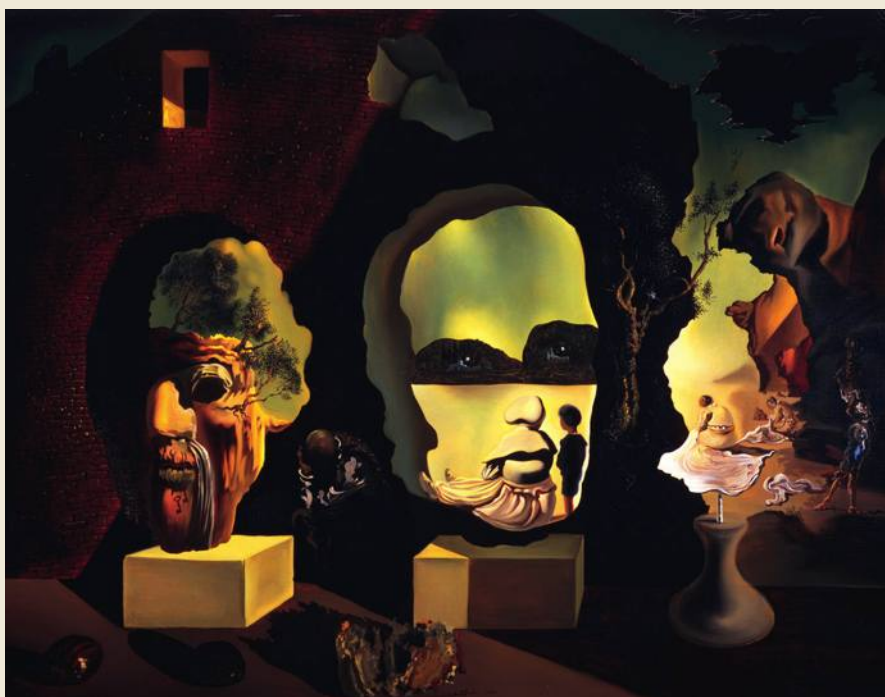
Загадка без конца. 1938



Метаморфоза Нарцисса. 1936-37



Рынок рабов с видением невидимого бюста Вольтера. 1940



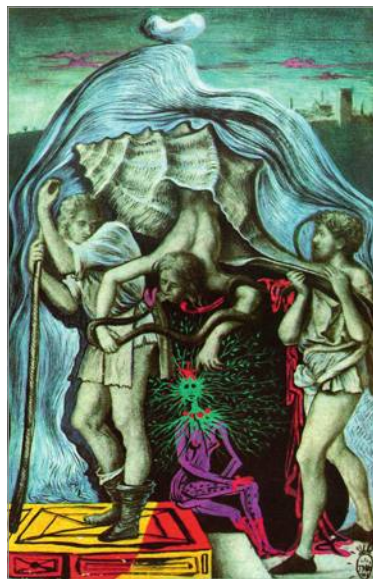
Три возраста. 1940



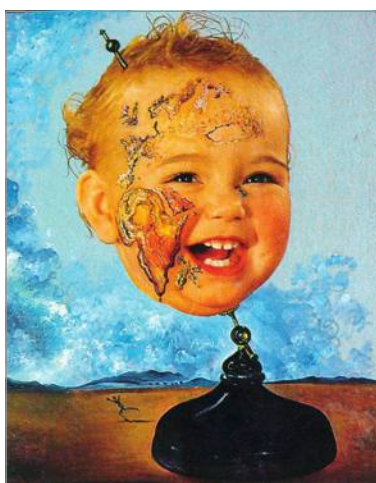
Лебеди, отражающиеся в виде слонов. 1937



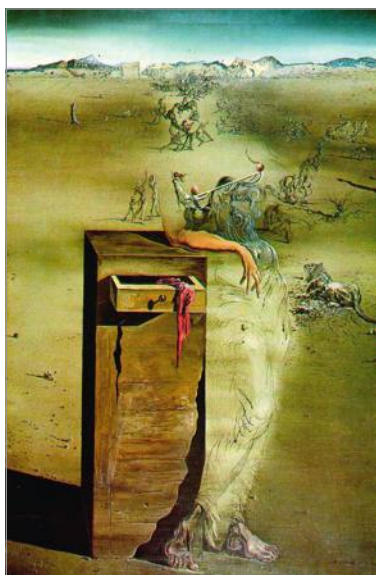
Дали С. Археологические реминисценции «Анжелюса» Милле. 1935



Дали С. Метаморфоза пяти аллегорий Джованни Беллини. 1939



Дали С. Младенец-глобус. 1939



Дали С. Испания. 1938



Дали С. Полиморфное извращение по Фрейд. 1939

по мере того, как вы продвигаетесь или отступаете. Не мной это придумано, но рыбаки давно уже благословили эти мысы, бухты и скалы самыми разными именами: верблюд, паук, воробей, мертвая женщина, львиная голова.

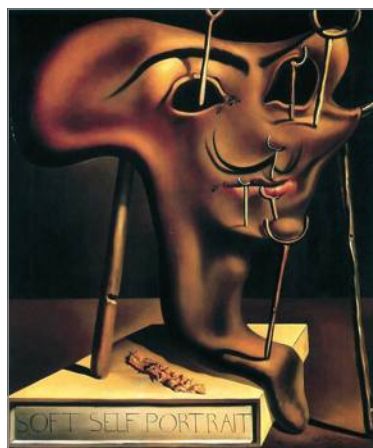
Подгребая и двигаясь вперед, друзья обращали наше внимание на метаморфозы:

– Глядите, господин Сальвадор, сейчас вместо верблюда стал, можно сказать, петух.

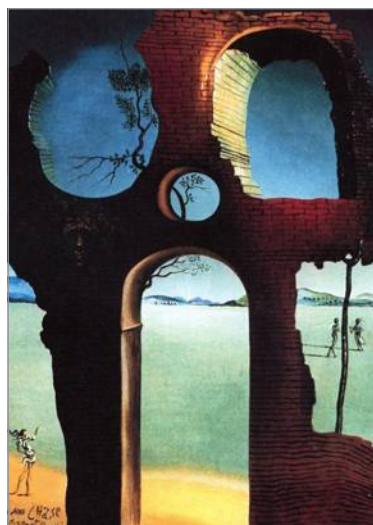
На голове верблюда появился гребень, из вытянутой нижней губы образовался клюв. Скалы без конца меняли свои «обличия». В этой вечной маскировке я обнаружил глубокий смысл застенчивости Природы, которую Геранлит выразил загадочной формулировкой: «Природа любит прятаться». Наблюдая за подвижными формами неподвижных скал, я размышлял над скалами собственных мыслей». (ТЖ)

Исцеленный дикой природой Порт-Льигата, полный новых сил Дали рано или поздно вновь возвращался в свет, принося с собой новые изощренные образы и искрометные идеи. Одна из таких идей – «далианский хлеб» – многие десятилетия оплодотворяла творчество художника, став его идеологией, его мистическим учением, его религией. Идея «далианского хлеба» пришла внезапно. До момента озарения Дали сотни, тысячи раз видел хлеб, прикасался к нему, ел его, знал его вкус и запах. И вдруг в один момент его сюрреалистическое сознание представило ему этот обычный и повседневный предмет совсем в ином качестве. «Я доел бобы и посмотрел на хлеб: на столе лежал один кусок. Я уже не мог оторвать от него глаз. Взял его, поцеловал, пососал, надкусил. Кусок хлеба. Я изобрел колумбово яйцо: хлеб Сальвадора Дали. В то же время я раскрыл тайну хлеба – он может остаться несъеденным. Насущную вещь, символ питания и святого бытия, я превращу в бесполезную, эстетическую. Я сотворю из хлеба предмет сюрреализма. Что может быть легче, чем аккуратно вырезать с тыльной стороны хлеба два отверстия и вставить в них чернильницы? Что может быть более униженным и прекрасным, чем видеть, как хлеб постепенно впитывает чернила Пеликана? В этом хлебе – чернильном приборе маленький квадратик, вырезанный в корке, служит вставочкой для перьев. А если хочешь вытирать перья прекрасным, довольно свежим мякишем, ничего не стоит заменять хлеб каждое утро.

Вернувшись в Париж, я выдвинул новый загадочный лозунг: «Хлеб, хлеб и ничего, кроме хлеба». Спрашивали не без юмора, не стал ли я коммунистом? Но уже догадались, что хлеб Дали предназначен не для помощи многодетным семьям. Мой хлеб был сугубо антигуманным. Он символизировал месть роскошного воображения утилитарности



Дали С. Мягкий автопортрет с жареным салом. 1941



Дали С. Руина с головой медузы и пейзажем. 1941



Дали С. Леди Люис Маунтбаттен. 1940

практического мира. Это хлеб станет аристократичным, эстетическим, параноидальным, софистским, иезуитским, феноменальным и ошеломительным. Два месяца работы, размышлений, изучений, писаний привели меня накануне отъезда к озарению этим открытием, возможно, незначительным. Ломоть хлеба на моем столе подвел итог разумного опыта за этот период моей жизни. Такова уж моя оригинальность». (ТЖ)

Вслед за дадаистами Дали вытолкнул искусство за рамки картинной плоскости. Искусством стала сама жизнь, а предметом искусства по прихоти художника могла стать любая вещь. Дали обладал способностью доводить любую идею до крайности, до той границы, за пределами которой она превращалась в свою противоположность. Так случилось и с «далианским хлебом». Проект разрастался, вместе с ним рос и хлеб. И чем глобальнее становились масштабы, тем абсурднее выглядела сама идея, напоминающая бред сумасшедшего и включающая в себя даже тайное общество. «Проект мой был наивным, – писал Дали, – и я это знал. Но не мог не думать о нем. Меня умоляли продолжать: что эта за история с хлебом? что вы изобрели? И смеялись со слегка нездоровым азартом. Я уступил...

– Первое: хлеб пятнадцатиметровой длины. Нет ничего легче, достаточно, чтобы была печь такой величины. Во всем, кроме размера, это абсолютно такой же французский хлеб, как обычно. Второе: поиск безлюдного места, чтобы появление там хлеба было необъяснимым, вот что важнее всего для проекта кретинизации. Итак, я предлагаю сад Пале-Рояль. Ночью



Дали С. Обломки автомобиля, превращающиеся в слепую лошадь, кусающую телефон. 1938



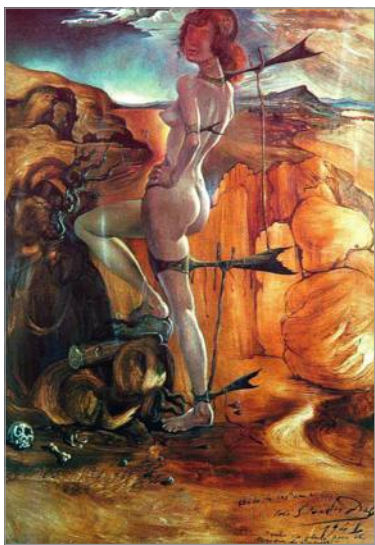
Дали С. Ширли Темпл – самый юный киномонстр своего времени. 1939



Дали С. Меланхолия. 1942



Дали С. Поэзия Америки. 1943



Дали С. Костюм для обнаженной с тресковым хвостом. 1941

туда принесут хлеб две группы фальшивых рабочих – это будут члены тайного общества, они сделают вид, будто пришли чинить канализацию. Хлеб будет завернут в газеты. Члены тайного общества снимут квартиру с выходом в сад Пале-Рояль. Они будут наблюдать за реакцией публики, когда обнаружат хлеб. Действительно, следует предусмотреть последствия подобного акта в таком городе, как Париж. Настанет минута, когда кто-то поймет, что под газетами какой-то хлеб. Он такой огромный, что его осторожно и бережно перевезут в лабораторию префектуры для изучения и анализа. Может, в нем взрывчатка? Нет. Может, он отравлен?



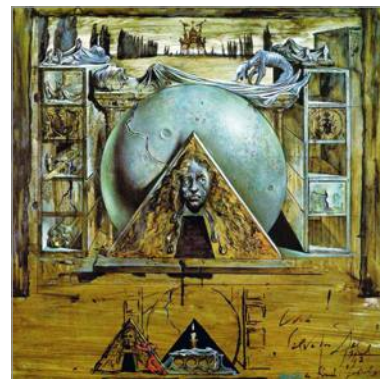
Дали С. Философ в свете луны и заходящего солнца. 1939

Нет. Это какая-то реклама? Нет, тем более не реклама. Возьмусь за дело газеты, алчущие неразгаданных тайн, а издатели пустятся в самые абсурдные споры на пустом месте. Начнут городить безумные гипотезы. Столкнется множество утверждений. В самом деле, маньяк-одиночка не в силах испечь хлеб и перевезти его в Пале-Рояль. Если это безумец, то какую он должен проявить практическую сметку, да еще вовлечь в тайну соучастников. Значит, версия об одиночке или нескольких сумасшедших не имеет серьезных оснований. Очевидно, это загадочный социальный протест. Но чего стоит хлеб-символ, если никто не понимает его смысла? Это не может быть акцией компартии. Что этим можно доказать? Нет, это просто глупость! Никого не убедит и предположение, что речь идет о студенческой шутке. Безалаберность и практическая беспомощность не позволяют даже сюрреалистам сложить печь, способную выпечь пятнадцатиметровый батон. Что уж тогда говорить о студентах? Возможно, подумают о Дали и его обществе, но и тут один шанс из миллиона.

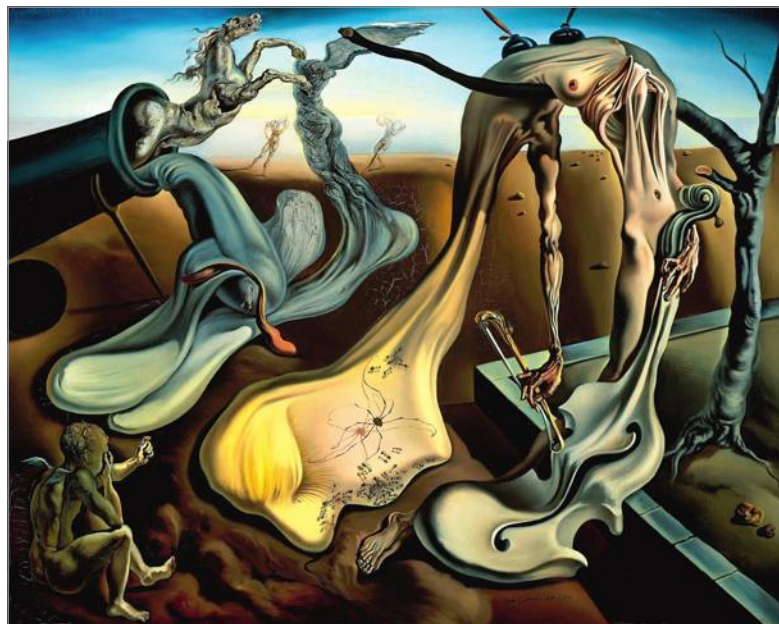
Споры будут в разгаре, когда появится новость: появление двадцатиметрового батона у Версальского дворца. Чтобы объяснить появление второго хлеба, газетчики тут же выдумают тайное общество. Фотографы начнут вынюхивать, когда появится третий хлеб. Он не замедлит появиться и будет еще длинней. И так далее. Во многих европейских городах в один и тот же день и час появятся хлеба



Дали С. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта». 1942



Дали С. Могила Джульетты. 1942



Дали С. Вечерний паук сулит надежду. 1940

длинной в тридцать метров. На другой день какой-нибудь американский полисмен объявит о находке еще одного французского батона в 40 метров длиной, обнаруженного неизвестными на тротуаре улицы Савой-Плаза рядом с отелем «Сент-Мориц»... Очевидно, что подобные таинственные появления могут многое сделать, их поэтический эффект был бы велик и несомненно мог бы создать атмосферу смуты и никогда не виданной коллективной истерии, систематически разрушая логику разумного мира в пользу иерархической монархии...» (ТЖ) «Парижский батон, – вспоминал Дали, – больше не был парижским – это был мой хлеб, хлеб Сальвадора, хлеб Дали». (ТЖ)

Эксцентрические выходы Дали и шутовские публичные выступления стали очень популярны. Самым привлекательным в них было то, что было совершенно не разобрать, где заканчивается правда и начинается мифификация. Все без исключения публичные выступления сопровождались скандалом и беспорядками – и каждый раз Дали, неутомимый на выдумки, изобретал что-нибудь новенькое. В своей книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» автор описывает несколько своих публичных выступлений: в качестве примера приведем одно из них – для группы революционеров-анархистов:

«– У нас, – сказал президент, – вы можете говорить все, что угодно, и чем это будет сильнее, тем лучше.

Я согласился и только попросил, чтобы для меня приготовили большой, как можно длиннее, батон и ремни, чтобы можно было его привязать. В вечер конференции я пришел на несколько минут раньше, чтобы наметить сценарий своего выступления. Мне показали большой хлеб, который мне отлично подходил.

Я объяснил, что в определенный момент сделаю знак и скажу: «Принесите его». Два помощника принесут хлеб, возложат его мне на голову и закрепят ремнями, завязав их у меня подмышками. Эту операцию надо было произвести с максимальной серьезностью. Лучше всего, если оба помощника будут мрачны. Я оделся вызывающе элегантно, и мое появление на трибуне было встречено бурей. Свистки заглушали аплодисменты. Кто-то сказал: «Пусть сперва говорит». И я выступил. На сей



Дали С. Лицо войны. 1940



Дали С. Семья сумчатых кентавров. 1940



Дали С. Проект хлеба-библиотеки. 1942



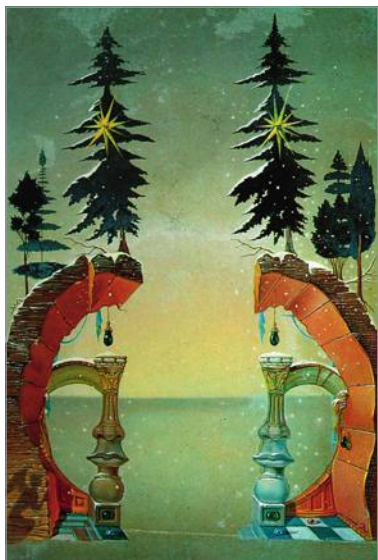
Дали С. Одетый автомобиль. 1941



Дали С. Портрет Гала с двумя ребрышками ягненка, балансирующими на ее плече. 1933



Мед слаще крови. 1941



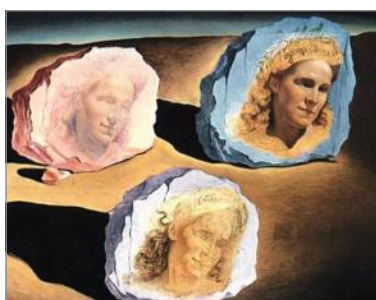
Дали С. Рождество. 1946



Дали С. Расщепление атома. 1947



Дали С. Галарина. 1944-45



Дали С. Три лица Гала на скалах. 1945

раз это была не апология маркиза де Сада – я нес самую отборную похабщину, выдавал самые крутые выражения, какие мне когда-либо приходилось произносить. Несомненно, это было первый раз, когда такое кто-то осмелился говорить публично. Я поддерживал естественный и свободный тон, будто бы речь шла о дожде или прекрасной погоде. Аудитории стало дурно – там были нежные, гуманные анархисты, многие из них привели с собой жен и дочерей, сказав им: „Сегодня мы славно повеселимся, слушая чудачества Дали, славного мелкобуржуазного идеолога, который заставляет выть таких же, как он“. Я продолжал выступать, перемежая ругательства несколькими философскими мыслями о Карле Марксе, материализме и идеализме. Но похабщина все же преобладала, пока какой-то анархист, строгий, худощавый и красивый, как святой Иероним, не встал и не прервал меня, с достоинством заметив, что мы не в борделе и среди публики есть женщины. Я ответил ему, что анархистский центр тем более не церковь и что раз здесь находится моя собственная жена и слушает, что я говорю, их жены тем более могут меня послушать. Воцарилась минутная тишина, но новый поток похабщины, выданной все с той же непосредственностью,



Дали С. Нос Наполеона, превратившийся в беременную женщину, печально прогуливающуюся среди руин. 1945

больше того, богохульства, заставили зал побагроветь. Мне трудно было различить, что означает эта краска – бешенство или удовольствие. Я считал, что наступил психологически подходящий момент, и махнул рукой помощникам, стоявшим за кулисами. Их неожиданное появление вызвало эффект, которого я не ждал. Пока у меня на голове устанавливали длинный батон, поднялся шум и все превратилось в хаос. Зараженный общей истерией, я стал читать свое знаменитое стихотворение о „смердящем осле“. Врач-анархист с белой бородой и красным, как у рака, лицом, вдруг разошелся в настоящем приступе безумия. Понадобился десяток людей, и его с трудом успокоили. Представьте себе эту сцену, в которой занято немало народу... Короче, вечер закончился общей суматохой. Организаторы были довольны. Они сказали мне:

– Вы, может быть, немного переборщили, но это было здорово!» (ТЖ)

Различные организации приглашают художника читать лекции: одна из них, прочитанная в Международном центре эстетического обучения в Сорбонне в 1933 году, называлась «Феноменологический аспект параноико-критического метода».

Дали сам затруднялся дать точное определение своему изобретению. «...От меня потребовали объяснить мой параноико-кри-



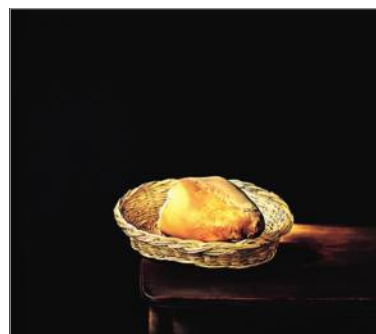
Дали С. Безумный Тристан. 1944



Дали С. Елена Рубинштейн, княжна Арчил Гურიелли. 1942-43



Дали С. Девушкой святой Себастьян. 1943



Дали С. Корзинка с хлебом. 1945

тический метод, о котором я слишком непонятно писал в статьях. Признаюсь сейчас, что тогда я и сам толком не знал, что это такое. Оно „было больше меня“, как и многие мои изобретения, и я вник в их значение лишь позднее. Всю свою жизнь я только и слышал: что это такое? что это значит?» (ТЖ) Позднее он определил свое открытие как «спонтанный метод иррационального познания, основанный на интроспективно-критической ассоциации образов бреда», что тоже не вносит в вопрос окончательной ясности. Но этого-то Дали как раз и не хочет: ведь там, где наступает ясность, – заканчивается тайна, а вместе



Дали С. Тристан и Изольда. 1944



Дали С. Разрушенный мост мечты. 1945



Дали С. Атомно-урановая меланхолическая идиллия. 1945



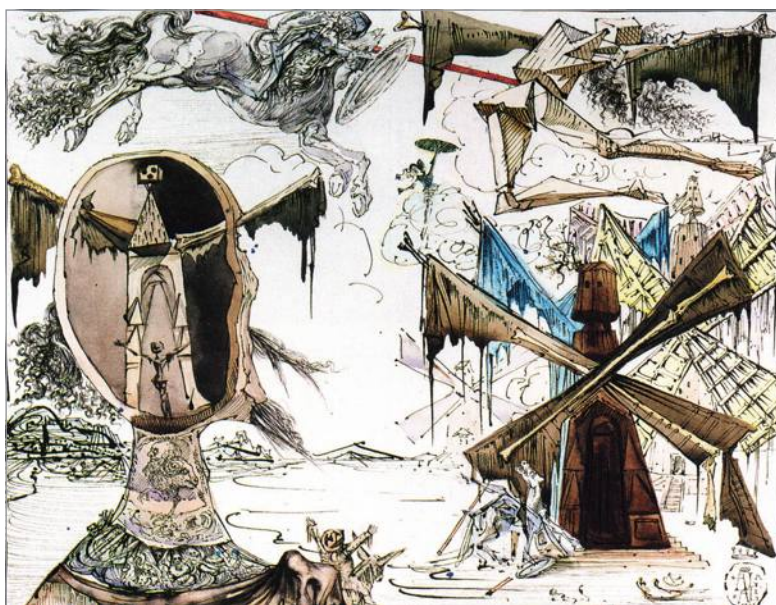
Дали С. Молочный источник, бесцельно текущий на три башмачка...1945

с ней и искусство. Он ревностно следит за тем, чтобы покровы тайны и недосказанности не были сорваны до конца.

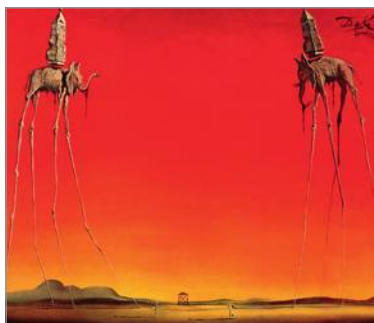
Стихия сна – вот где по-настоящему уверенно ощущает себя Дали. Иррациональность происходящего, отсутствие строгого сюжета и каких-либо границ делают царство сна идеальной площадкой для сюрреалистических экспериментов художника, который обожествлял это состояние человеческого организма.

В своих книгах он рассматривал сон сквозь призму фрейдизма. «Мне кажется, – писал он, – вся образная жизнь человека – лишь попытка символически воспроизвести первоначальное состояние рая в сходных ситуациях и представлениях, а также преодолеть кошмарную травму рождения, когда нас изгоняют из рая, грубо выталкивая из замкнутой и оберегающей среды в открытый всем опасностям и ужасно реальный мир. Все это сопровождается асфиксией, сдавливанием, ослеплением, удушьем и остается затем в нашем сознании чувствами тоски, поражения и отвращения.

Жажду смерти нередко можно объяснить сильнейшим импульсом вернуться туда, откуда мы пришли. Самоубийцами становятся чаще всего те, кто не смог изжить травму рождения. Вот почему умирающий на поле брани зовет: „мама“ – в этом желание обратного рождения, нового обретения рая, из которого нас изгнали. Лучшее подтверждение этого – обычай некоторых отсталых племен хоронить своих умерших скрученными и спеленутыми в позу зародыша.



Дали С. Дон Кихот и ветряные мельницы. 1945



Дали С. Слоны. 1948

Однако вовсе не обязательно умирать, чтобы проверить сказанное мною. Достаточно заснуть. Ибо во сне человек хоть ненадолго приближается к состоянию рая, пытаясь восстановить его в мельчайших подробностях. Погружаясь в сон, я характерным образом сжимаюсь, точнее даже, сворачиваюсь в клубок. Это целая пантомима из микрожестов, тиков, движений, разновидность таинственного балета – преддверье забытья в краткой нирване сна, возвращающего нам драгоценные крупы утраченного рая. Перед сном я свиваюсь в позу зародыша, до боли зажав в кулаках большие пальцы рук. Спинной пытаюсь слиться с воображаемой плацентой – простыней, в которую укутываюсь как можно плотнее. Даже в самый зной я не обхожусь без простынного покрыва, не могу без него уснуть. И всегда именно в таком положении. Стоит мизинцу на ноге переместиться чуть влево или вправо, стоит верхней губе произвольно коснуться подушки – и бог-сон тут же уносится от меня. По мере засыпания тело мое все уменьшается и наконец остается только голова, тяжелея

и наполняясь всем моим весом. Такое представление о себе (во сне) связано с памятью о внутриутробной жизни, которую я определил бы как некую тяжесть вокруг двух кругов – глаз. Я часто представлял сон как чудовище с огромной тяжелой головой и нитевидным телом, подпираемым для равновесия костылями реальности. Ломаются подпорки – и мы падаем. Почти все мы испытываем это ощущение внезапного падения в пропасть именно в то мгновение, когда целиком погружаемся в сон. А внезапно проснувшись с бешено колотящимся сердцем, мы не сомневаемся, что это потрясение – реминисценция изгнания из рая при рождении». (ТЖ)

Свои «размышления» о сне (а по сути – параноидальный бред) Дали публикует в журнале «Минотавр» (№10, 1937).

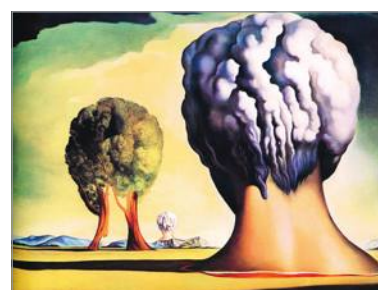
«Благодаря славному параноико-критическому методу, – пишет он, – к нам продолжают поступать новые подробности... Микеланджело, этот старец, а в сущности – настоящий эмбрион, тоже согласен со мной. Он утверждает, что „завиток сна“ может быть грандиозным,



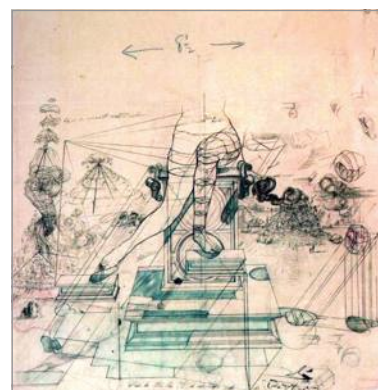
Дали С. Внутриатомное равновесие пера лебедя. 1947



Вид Порт-Льигата с ангелами и рыбаками. 1950



Дали С. Три сфинкса острова Бикини. 1947



Дали С. Этуд воздушных центров и мягких конструкций к картине «Атомная Леда». 1947



Дали С. Апофеоз Гомера (Дневной сон Гала). 1944-1945



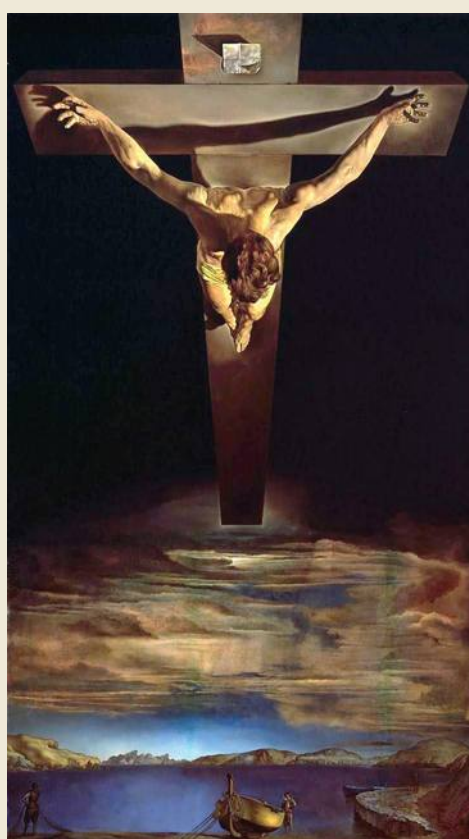
Дали С. Два куса хлеба, объясняющиеся в любви. 1940



Тайная вечеря. 1955

Меня считали самым сумасшедшим, самым губительным, самым неустойчивым, самым сюрреалистом, самым революционным из всех. Их невежество делает лишь более взрывным мой день и мое небо, в котором я воздвиг монумент ангелам и архангелам классицизма. Это небо будет всегда более мощным и жизнеподобным, чем идеальный ад «Золотого века», мой классицизм более сюрреалистичным, чем их романтизм, мой реакционный традиционализм более скандальным, чем их недоношенная революционность. Все современные послевоенные потуги были ложными и заслуживали смерти.

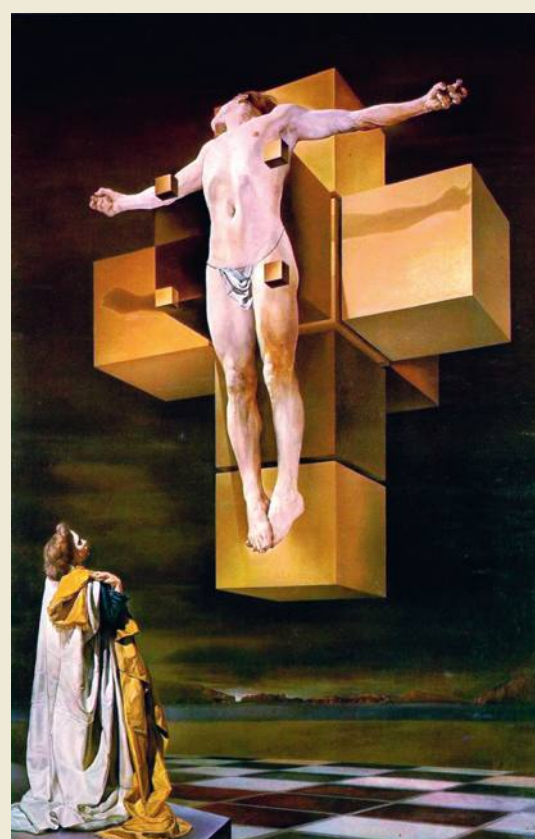
Сальвадор Дали



Христос святого Хуана де ла Крус. 1951



Корпускулярное лазурное Вознесение Мадонны. 1952



Корпус гиперкубус. 1954



Атомная Леда. 1949



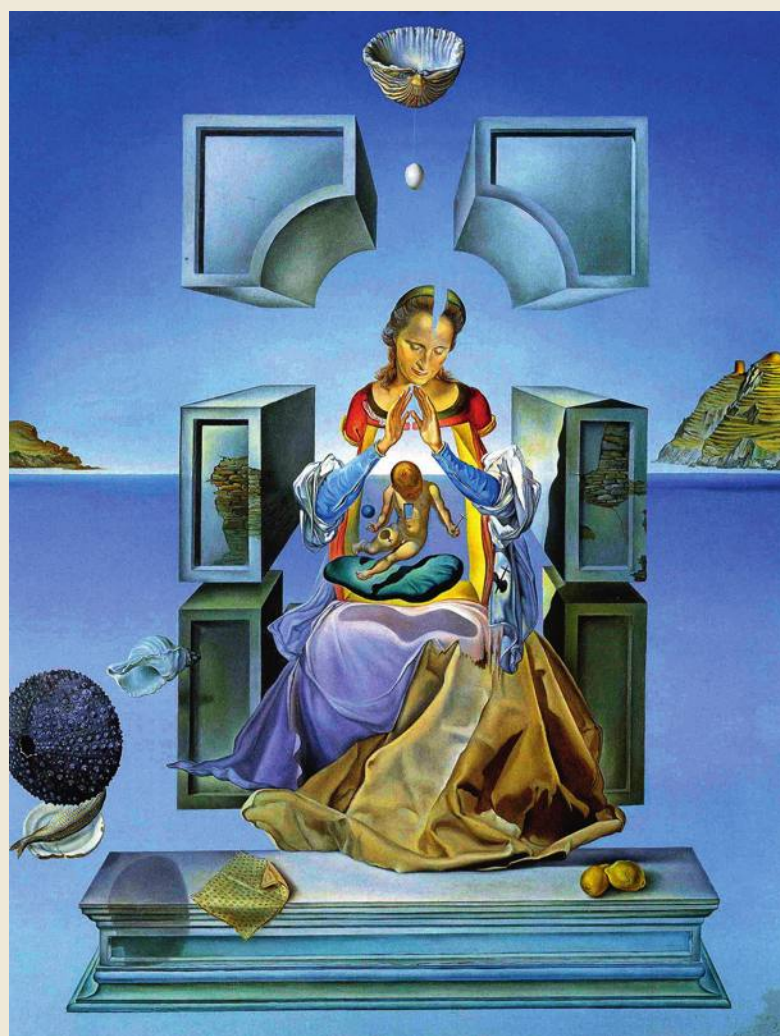
Портрет Гала с «носорожескими» признаками. 1954

В одиночку постичь и выразить смысл жизни – значит сравниться с великими титанами Возрождения. Такова моя жена Гала, которую я обрел себе на счастье. Ее мимолетные движения, жесты, ее выразительность – это все равно что вторая Новая Симфония: выдает архитектурные контуры совершенной души, кристаллизующиеся в благодати самого тела, в аромате кожи, в сверкающей морской пене ее жизни.

Сальвадор Дали



Мадонна Порт-Льигата (первый вариант). 1950



Мадонна Порт-Льигата. 1949



Дали С. Вселенский собор. 1960



Дали С. Портрет Лоуренса Оливье в костюме Ричарда III. 1955

мускулистым, стойким, поглощенным, полностью поглощенным, иссякшим, торжествующим, тяжелым, легким и даже засахаренным – то есть, что Гауди был тысячу раз прав». Трудно себе представить, что этот невнятный пассаж имеет целью объяснить суть картины «Сон», написанной в том же году. Тяжелый фантом на зыбких костылях-подпорках – пожалуй, самое впечатляющее и выразительное изображение сна в мировом искусстве.

Образы, которые несут сны, всерьез волновали художника. Пытаясь зафиксировать их на холсте, он начинал работать сразу же после утреннего пробуждения, пока образы сна не рассеялись. Иногда художник вставал среди ночи, чтобы зарисовать то, что увидел во сне. Порой он заставлял себя будить в тот момент, когда он еще находился в состоянии быстрого сна. Дали стремился контролировать сновидения и управлять ими: об этом свидетельствуют «Три правила, чтобы держать под контролем ваши сновидения»: «Управлять можно лишь последним сновидением, перед самым пробуждением. Вот что нужно сделать, чтобы повлиять на него:

1. Тщательно подберите приятные запахи и ароматы, напоминающие вам о конкретных периодах вашей юности. Договоритесь с прислугой, чтобы она вылила один из этих арома-

тов на вашу подушку за час до пробуждения, и время, ситуация или люди, связанные в вашей памяти с этим запахом, явятся вам во сне.

2. Все, что было сказано о запахах, применимо и к музыке. Мелодия, связанная с каким-то воспоминанием или существом, вызовет это воспоминание или это существо в вашем сне, если будет тихонько звучать, пока вы спите.

3. Яркий свет, направленный на глаза, или медленное надавливание на них при помощи какого-нибудь пневматического устройства вызовет цветные сны».

Пребывание Дали в составе команды, возглавляемой авторитарным лидером, не могло продолжаться слишком долго: к 1934 году конфликт Дали с группой Бретона вошел в критическую стадию, когда любая мелочь могла спровоцировать разрыв. К этому времени Дали осознал, что «невозможно оставаться настоящим сюрреалистом, если принадлежишь к группе, которой управляют чьи-то политические пристрастия». Поэтому он не удивился, когда его картина «Загадка Вильгельма Телля», показанная художником в Салоне Независимых 1934 года, поставила точку в его отношениях с группой. На картине в гротескной форме был изображен Ленин, что не могло прийти по вкусу прокоммунистически настроенным сюрреалистам.

Такова официальная версия. Однако не надо забывать, что к 1934 году в отношениях сюрреалистов и коммунистов не было зыфории семилетней давности. Скорее всего, истинная причина разрыва кроется в бунтарском духе и культе свободы самовыражения, которые принес в группу Дали. Бретон поспешил защитить свою «паству» от яда анархии, который источала каждая картина Дали, каждый его поступок, каждое слово... «Случилось то, чему суждено было случиться, – явился Дали. Сюрреалист до мозга костей, движимый „нищезанской волей к власти“, он провозгласил неограниченную свободу от какого бы то ни было эстетического или морального принуждения и заявил, что можно идти до конца, до самых крайних, экстремальных пределов в любом творческом эксперименте... Я потребовал права отратить Ленину трехметровые ягодицы, приправить его портрет студнем из гитлеризма, а если потребуется, то и нафаршировать все это римским католицизмом. Каждый волен

быть сам и давать возможность стать другим тем, чем им заблагорассудится...» (ДГ)

К концу 1934 года слава Дали шагнула за океан: в Америке с большим успехом прошла выставка его работ. Желая закрепить свой успех там, художник в ноябре 1934 года в обществе Гала прибывает в Нью-Йорк. Он искренне поражен осведомленностью местных репортеров о его личной жизни и творениях. В книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» художник привел образец одного из своих интервью:

«– Это правда, – спросил один из них, – что вы недавно написали портрет своей жены с двумя жареными котлетками через плечо?

– Да, это так, но котлеты не жареные, а сырые.

– Почему?

– Потому что Гала тоже сырая.

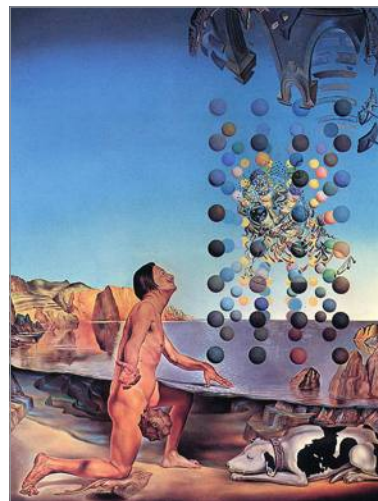
– А какая же связь между котлетками и вашей женой?

– Я люблю котлеты – и люблю свою жену; не вижу причины не писать их вместе». (ТЖ)

Выставка в галерее Джулиана Леви пользовалась невероятным успехом. Большинство выставленных полотен были раскуплены. Пресса, проникшись этим обстоятельством, сменила агрессивно-насмешливый тон на уважительно-почтительный. На 19 января 1935 года было назначено отплытие теплохода «Нормандия», на котором Дали должен был вернуться в Европу. Накануне вечером в честь маэстро его новыми американскими друзьями



Дали С. Этюд к картине «Распятие святого Хуана де ла Крус». 1950



Дали С. Обнаженный Дали, созерцающий распад пяти правильных фигур, в которых внезапно появляется «Лед» Леонардо да Винчи с набором хромосом Гала. 1954



Дали С. Я в возрасте шести лет, когда я думал, что я девочка, осторожно приподнимаю поверхность моря, чтобы посмотреть на собаку, спящую в тени воды. 1950



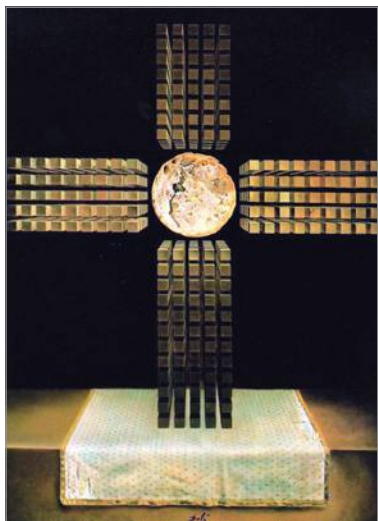
Дали С. Точки. 1951

был дан роскошный костюмированный бал. «Этот бал, – вспоминал Дали, – прославился в Соединенных Штатах и впоследствии породил множество других празднеств в различных городах провинции. Тема „Сюрреалистическая мечта“ разбудила в некоторых американских головах безумную фантазию. Меня трудно чем-либо удивить, но и я был приятно поражен этим бурным и ярким ночным балом в „Coq Rouge“. Одни светские дамы появились совершенно обнаженными, в шапочках в виде птичьих голов. Другие изображали ужасные раны и увечья и цинично уродовали свою красоту, воткнув в кожу английские булавки. У одной тонкой, бледной и остроумной молодой женщины на ситцевом платье был «живой» рот, а на щеках, подмышками, на спине, как страшные опухоли, выпучивались глаза. Человек в окровавленной ночной сорочке нес на голове тумбочку, удерживая ее в равновесии. Когда он открыл дверцу тумбочки, из нее вылетела стая колибри. Посреди лестницы была установлена ванна с водой, которая каждое мгновение могла вылиться на гостей. Вечер шел полным ходом, когда привезли огромную тушу быка, освежеванного, со взрезанным брюхом, подпертым костылем и фаршированного фонографами. Гала была одета „изысканным трупом“. На голове у нее была кукла, изображающая крупного ребенка с животом, изъеденным муравьями, и с черепом, раздираемым фосфоресцирующим омаром.

На другой день, ни о чем не подозревая, мы уехали в Европу. Я говорю „ни о чем не подозревая“, имея в виду скандал после „бала, связанного с галлюцинациями“ – об этом мы узнали только в Париже. В то время как раз вызвали в суд похитителя ребенка семейства Линдберг, и французский корреспондент газеты „Пти Паризьен“ господин де Русей де Саль не нашел ничего лучше, как телеграфировать в своем ежедневном отчете, что жена Сальвадора Дали отправилась на бал, держа на голове кровавый образ ребенка Линдбер-



Дали С. Рафаэлевская голова, разлетающаяся на куски. 1951



Дали С. Ядерный крест. 1952

гов. Он описывал нью-йоркский скандал, которого никто, кроме него, не видел. Зато в Париже эта новость разошлась по всем кварталам и произвела настоящий фурор. Меня это ужасно разозлило, и отныне я решил больше не связываться с сюрреализмом, а быть самим собой». (ТЖ)

В декабре 1936 года Дали вновь едет в Нью-Йорк, чтобы повторить свой позапрошлогодний успех. «Мое второе путешествие в Америку, – писал он, можно было бы назвать официальным началом „славы“. Все картины были распроданы в день открытия выставки. Газета „Таймс Мэгэзин“ поместила на обложке мою фотографию, сделанную Мэн Рэем, под броским заголовком: „Сюрреалист Сальвадор Дали: кипарис, архиепископ и облако перьев вылетают через окно“. Со всех сторон мне говорили об этом номере, но пока у меня не было экземпляра „Таймс Мэгэзин“, я был очень расстроен, поскольку думал, что речь идет о малотиражной газете. Лишь потом я понял чрезвычайную важность этого издания, которым зачитывается вся Америка. В одно мгновение я стал знаменит. Меня останавливали на улице и просили дать автограф. Хлынул поток писем из самых отдаленных уголков Америки: ко мне обращались с самыми экстравагантными предложениями.

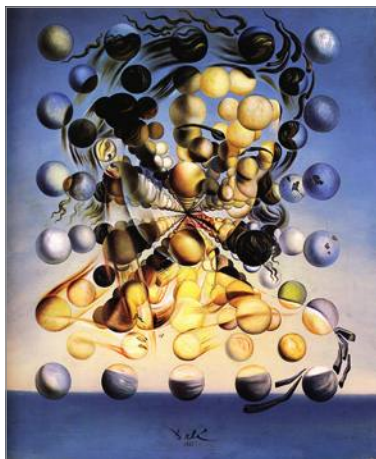
Приведу одно доказательство своей известности. Я согласился сделать сюрреалистическую выставку в витрине магазина Бонвиг-Теллера. (Все остальные тоже приняли потом сюрреалистическую форму.) Я поставил там манекен – его голова была украшена красными розами, а ногти покрыты ярко-алым лаком, на столе я установил телефон, превращающийся в омара, а на стул положил мою пресловутую потрясающую куртку, на которой были приклеены 88 ликерных стаканчиков, доверху наполненных зеленой мятой и увенчанных соломинкой для коктейля. Эта куртка пользовалась большим успехом на выставке сюрреалистов также в Лондоне, где я произнес большую речь в скафандре». (ТЖ)

Упомянутую речь художник должен был произнести на открытии Международной выставки сюрреализма в Лондоне (1936). Дали чуть было не стал жертвой одного из своих чудачеств: речь в скафандре чуть было не стала причиной его смерти от удушья. «Лорд Барнерс, – вспоминал художник, – по телефону заказал костюм напрокат, и у него спросили, на какую глубину намеревается совершить погружение мистер Дали. Чрезвычайно серьезно лорд Барнерс отвечал:

– На глубину подсознания. И тут же начнет подъем.

– Очень хорошо, сударь, – сказал прокатчик, – в таком случае мы наденем ему специальный шлем.

Свинцовые туфли оказались настолько тяжелыми, что я едва смог приподнять ноги. Двое друзей помогли мне дотащить до



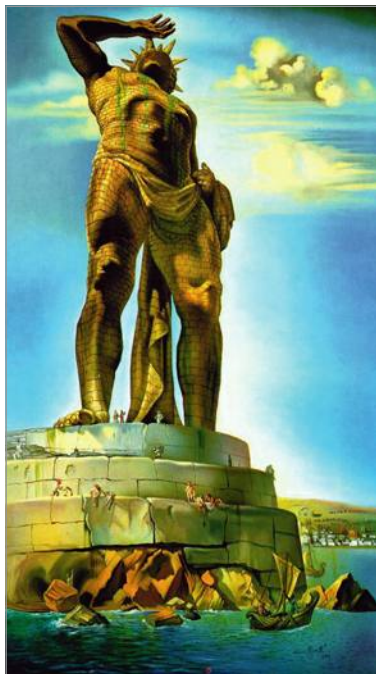
Дали С. Галатее со сферами. 1952



Дали С. Параноико-критический вариант «Нружевницы» Вермеера. 1955



Дали С. Королевское сердце. 1953



Дали С. Колосс Родосский. 1954



Дали С. «Носорогическая» статуя Фидия. 1954



Дали С. Эскиз декорации к балету «Лабиринт». 1941

трибуны, где я появился в своем странном костюме, держа на поводке двух белых борзых. Похоже, лондонская публика очень перепугалась, поскольку в зале установилась полная тишина. Меня посадили перед микрофоном и до меня, наконец, дошло, что сквозь стекло скафандра говорить невозможно. В то же мгновение я понял, что вот-вот задохнусь, и поспешно позвал друзей развинтить шлем. К сожалению, знаток скафандра вышел, и никто не знал, как взяться за дело. Попытались сорвать с меня костюм и, наконец, разбили стекло молотком. При каждом ударе мне казалось, что я умираю. Публика, уверенная, что перед ней разыгрывают задуманную заранее пантомиму, взорвалась аплодисментами. Наконец, мне освободили голову и когда я наконец появился бледный, почти умирающий, все были потрясены драматичностью происшедшего, без чего, замечу, никогда не обходится ни одно из моих действий.

Этот невольный успех и более благополучный успех моей лондонской выставки (Мистер Мак-Дональд открыл в своей галерее экспозицию: «Сезанн, Коро, Дали») были признаками, что все идет хорошо. Я вроде должен был быть окрыленным. Но оказался в глубокой депрессии. И захотел как можно быстрее вернуться в Испанию. Неодолимая усталость увеличивала мою и без того немалую истерию. Я был сыт по горло скафандрами, омарами-телефонами, мягкими роялями, архиепископами и кипарисами, которые вылетают в окно, своей популярностью и коктейль-парти. Мне снова хотелось увидеть Порт-Льигат, где я, наконец-то, возьмусь за «самое важное». (ТЖ)

«Самым важным» в понимании художника была живопись. Он неустанно ищет новые формы, способные выразить идею времени. Парадоксальным образом, накануне Гражданской войны в Испании, а также в преддверии Второй мировой войны, он связывает возрождение искусства с классикой. Бесконечные «измы», заполонившие послевоенное искусство, видятся Дали корнем всех бед искусства. «Война превратила людей в дикарей, – писал он. – Их чувствительность ослабла. Замечали лишь преувеличенное или из ряда вон выходящее. После изобретения динамита все, что не взрывается,

оставалось незамеченным. Метафизическую меланхолию перспективы воспринимали лишь через схематичные памфлеты какого-то Кирико, тогда как хватило бы одного взгляда на Рафаэля, Перуджино, Пьеро де ла Франческа. Что еще нужно было изобретать, когда жил уже Вермеер Делфтский с его оптической гиперясностью, превосходящей своей объективной поэтичностью и оригинальностью гигантский метафорический труд всех поэтов, вместе взятых! Классическое творение все использует и объединяет, это иерархическая сумма всех ценностей. Классика значит интеграция, синтез, космогония вместо раздробленности, экспериментаторства и скепсиса». (ТЖ)

Его муза, Гала, постоянно находится с ним, помогая преодолеть сомнения, вселяя вдохновение и уверенность, что он представляет собой больше, нежели просто «самого знаменитого сюрреалиста», наковым он в тот момент бесспорно был. В 1938 году Дали отправляется в Италию, где изучает искусство мастеров Ренессанса и барокко. Свои мысли по поводу взаимоотношения классики и современности



Дали С. Мягкие часы в момент первого взрыва. 1954



Дали С. Юная девственница, содомизированная собственной непорочностью. 1954



Дали сформулировал несколько позднее в виде «Десяти правил для того, кто хочет стать художником». Вот они:

1. Художник, лучше быть богатым, чем бедным; поэтому учись делать так, чтобы твоя кисть рождала золото и драгоценные камни.
2. Не бойся совершенства: ты никогда его не достигнешь!
3. Научись прежде всего рисовать и писать как старые мастера. Потом можешь делать, что хочешь, и каждый будет тебя уважать.
4. Не запускай свои глаза, свою руку, свой мозг, ибо они тебе понадобятся, если ты станешь живописцем.
5. Если ты принадлежишь к тем, кто считает, что современное искусство превзошло Вермеера и Рафаэля, не читай эту книгу, пребывая и дальше в своем блаженном идиотизме.
6. Не плюй на свою живопись, ибо когда ты умрешь, твоя живопись может плюнуть на тебя.
7. В праздности не бывает шедевров.
8. Живописец, пиши!
9. Живописец, не пей спиртного и не пробуй гашиш более пяти раз в жизни.
10. Если живопись не любит тебя, твоя любовь к ней не поможет.

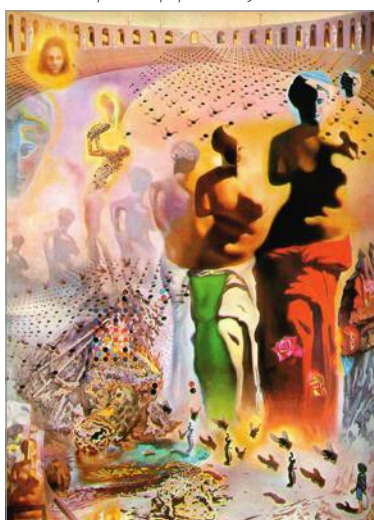
Прекрасно зная классическое искусство, Дали часто прибегал к цитированию в своих полотнах любимых картин и скульптур. Так, во многих полотнах можно увидеть образы картин обожаемого им Веласкеса: Филиппа IV, инфанты Маргариты, камеристок, шутов, персонажей из «Сдачи Бреды». Неоднократно он прибегает к использованию иконографий Рафаэля и Вермеера, которых считал величайшими художниками, а также нередко помещает в свои картины образ Венеры Милосской и гуденовского Вольтера. Однако настоящим наваждением для него становится картина Милле «Анжелюс».

К мотиву «Анжелюса» Дали впервые обращается в 1933 году. Тема эта, как и другие, уходит корнями в детство художника: «Эта картина, – вспоминал художник, – вызывала во мне беспричинный страх, такой пронзительный, что воспоминание о двух неподвиж-

ных силуэтах сопровождало меня в течение многих лет, вызывая одно и то же чувство подавленности и тревоги. Это тянулось до 1929 года, когда картина исчезла из моей памяти. Тогда же я нашел другую репродукцию и был заново охвачен подобной тревогой. Изображение снова навязчиво преследовало меня, и я стал записывать психологические явления, которые следовали за его восприятием, затем вдохновляясь на свои поэмы, картины, композиции. Наконец я написал эссе, которому еще предстоит выйти в свет: «Трагический миф «Анжелюса» Милле», который я считаю одним из главных документов далианской философии.

«Анжелюс» вызывал у меня тревогу и одновременно скрытое наслаждение, которое проникало мне куда-то под кожу, как серебристое лезвие ножа. Долгими зимними вечерами, когда я ждал нежного звонка колокольчика, извещающего о конце уроков, мое воображение постоянно охраняли пять преданных стражей, могучих и величественных: слева от меня два кипариса, справа – два силуэта «Анжелюса», а передо мной – Бог в лице молодого Христа, пригвожденного к кресту из черного дерева, стоявшего на столе Брата. У Спасителя на коленях было два страшных рубца, прекрасно инкрустированных блестящей эмалью, которая позволяла увидеть кость под кожей. Ноги Христа были грязные, противного серого цвета: ежедневно каждый из нас перед уходом целовал волосатую руку Старшего, а затем должен был обязательно коснуться черными от чернил пальцами раненых ног Распятого». (ТЖ)

Последние строки говорят о непростых взаимоотношениях Дали-ребенка с христианской верой. Его отец провозгласил себя «свободным мыслителем»: в сущности же он был атеистом, о чем красноречиво свидетельствовали книги из его библиотеки, которые Дали прочел от корки до корки. «...Во времена моего детства, – писал художник, – когда ум мой стремился приобщиться к знаниям, я не обнаружил в библиотеке отца ничего, кроме книг атеистического содержания. Листая их, я основательно и не принимая на веру ни единого утверждения,



Дали С. Галлюциногенный торреро. 1968-70



Дали С. Мадонна Гваделупская. 1959



Дали С. Воин. 1982

убедился, что Бога не существует...

Впервые открыв Ницше, я был глубоко шокирован. Черным по белому он нагло заявлял: «Бог умер!» Каково! Не успел я свыкнуться с мыслью, что Бога вообще не существует, как кто-то приглашает меня присутствовать на его похоронах!» (ДГ)

Если Дали и был атеистом, то в творчестве это никак не проявлялось: его картины вплоть до конца 1940-х годов лишены какого-либо намека на религиозную тематику. Коренной перелом в творчестве художника происходит в 1950 году. Пребывание в Риме и аудитория полученная им у папы Пия XV, а также страстное увлечение искусством Возрождения (особенно Рафаэля, которого он боготворил) привели к тому, что Дали обратился к христианской тематике, причудливо преломив ее в своем сюрреалистическом духе. Не исключено, что внезапная религиозность Дали была своеобразным ответом оппонентам из группы Бретона, которые с самого начала провозгласили антиклерикализм движения сюрреалистов. Не надо совсем исключать и тот факт, что подобного рода метаморфоза была воспринята поклонниками художника не как измена идеалам, а как еще одна его прихоть, что лишь прибавило ему популярности. Что до самого «божественного Дали», то, вероятно, он понимал, что христианство (в данном случае католичество) – самая древняя и самая стабильная торговая марка, которая позволит ему не только возвыситься, но и заработать огромные деньги.

Первыми религиозными полотнами Дали стали два варианта «Мадонны Порт-Лыгата», моделью для которых послужила, естественно, Гала. Оба полотна пронизаны религиозным мистицизмом, который в дальнейшем станет характерной чертой его «христианских» полотен. Своего рода смысловой и пластической доминантой обеих картин является яйцо – символ человеческой души, символ начала начал, символ всего живого. «Яйцо это, – писал Дали, – что висит, как вы уже поняли под небесным сводом, как наш мир, подвешено точно над головой Девы Иарии, Царицы Небесной. То есть именно над этой головой сосредоточено наибольшее притяжение, к ней тяготеет мир».

Ярким примером сочетания авангардистских идей и духовного мистицизма (который всегда был силен в испанском искусстве еще со времен Эль Греко) являются картины Дали «Христос святого Хуана де ла Крус» (1951), «Корпускулярное лазерное Вознесение Мадонны» (1952), «Ядерный крест» (1952), «Корпус гиперкубус» (1954) и, конечно, «Тайная вечеря» (1955), явившая собой квинтэссенцию духовно-мистического экстаза художника.

Свои мысли о сути мистической и религиозной живописи художник изложил в своем «Мистическом манифесте», опубликованном в 1952 году.

В течение восьми лет, с 1940 по 1948 год, Дали живет и работает в США. В те годы в Америке оказываются многие представители сюрреализма, бежавшие от нацистов, оккупировавших Францию: Бретон, Массон, Танги, Эрнст и другие. Дали мало общается с ними, однако участвует в совместных с ними



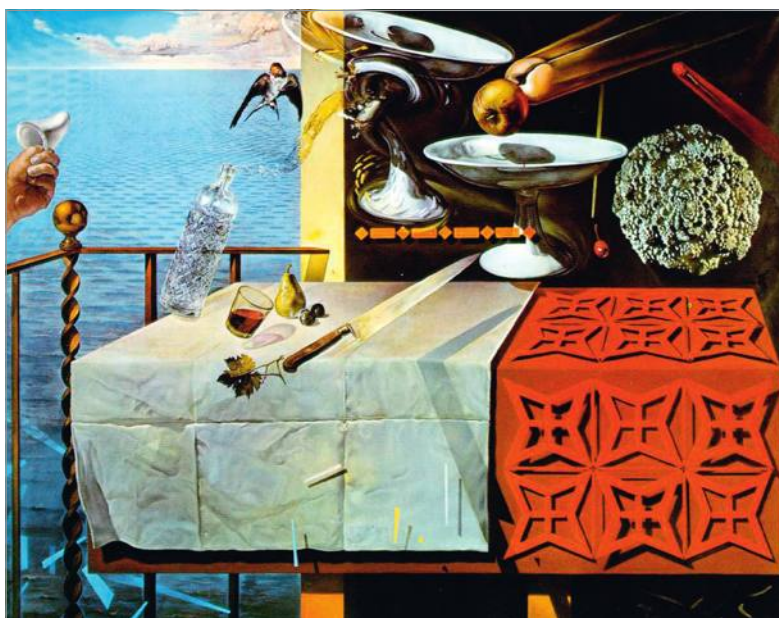
Дали С. Портрет моего умершего брата. 1963



Дали С. Веласкес, агонизирующий за окном слева, из ворот торчит ложка. Карлик Себастьян де Морра. 1982



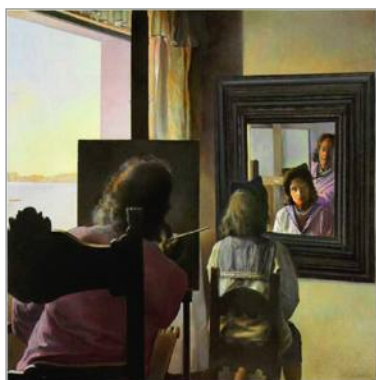
Дали С. Явление лица Афродиты
Книдской в пейзаже. 1981



Дали С. Живой натюрморт. 1956



Дали С. Жемчужина. 1981



Дали С. Дали со спины, пишущий
Гала со спины. 1972-73

выставках. Он не перестает, как и до войны, поражать публику своими эксцентрическими выходками. Здесь он открывает для себя новый вид деятельности – промышленный дизайн. В 1943 году Елена Рубинштейн, владелица известной парфюмерной фирмы, приглашает его к сотрудничеству: для нее он разрабатывает дизайнерские проекты оформления духов «Шокинг» и «Шапарелли». (После войны, вернувшись в Европу, Дали с успехом занимался проектированием моделей одежды для Кристиана Диора (1951); в 1970-е годы он создал целый ряд успешных дизайнерских разработок для фирм «Картье», «Кристиан Диор», «Гермес», «Ив Сен-Лоран», «Нина Риччи», «Ланвин» и других.)

В Америке Дали не оставляет свои занятия живописью, пишет портреты на заказ. Здесь увидели свет такие знаменитые картины, как «Лицо войны» (1940), «Три возраста» (1940), «Рынок рабов с явлением невидимого бюста Вольтера» (1940), «Мягкий автопортрет с жареным салом» (1941), «Мед слаще крови»



Дали С. Битва при Тетуане. 1962

театрами Европы: для театра Элизео в Риме он выполняет декорации и костюмы шекспировской постановки Лукино Висконти (1948), оформляет оперу «Саломея» Р. Штрауса для театра Ковент-Гарден в Лондоне (1949). В 1953 году Дали выполнил декорации и костюмы к «Весне священной», поставленной выдающимся хореографом Сержем Лифарем, сотрудничает с Морисом Бежаром на постановке оперы Скарлатти «Испанская дама и римский кавалер» (1961).

Значительная часть творческого наследия Дали – книжная графика, которую отличает несколько непривычный подход в работе над образами книжных персонажей. Тем не менее, помимо оформления книг собратьев-сюрреалистов, в числе которых были Бретон и Элюар (их «Заметки о поэзии» Дали иллюстрировал еще в 1936 году), им сделаны иллюстрации ко множеству шедевров классической литературы: «Дон Кихоту» Сервантеса (1946), «Макбету» Шекспира (1946), «Опытам» Монтеня (1947), «Жизни Бенвенуто Челлини, написанной им самим» (1945–1948), «Божественной комедии» Данте (1952), «Откровению св. Иоанна Богослова» (1959), «Фаусту» Гёте (1968), «Тристану и Изольде» (1969), «Алисе в стране чудес» Кэрролла (1969), сказкам «Тысячи и одной ночи» (1969), «Ромео и Джульетте» Шекспира (1969), «Декамерону» Боккаччо (1972).

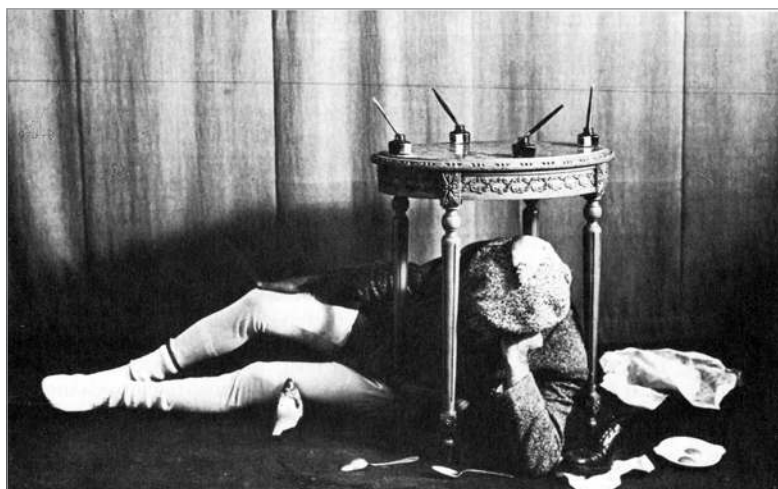
Заслуги Дали перед искусством не раз отмечались разными способами. Его картины приобретались музеями по всему миру, он неоднократно награждался медалями за участие в выставках. Дважды он удостоивался аудиенции римских пап: в 1949 году он вручает маленькую версию «Мадонны Порт-Лыгата» папе Пию XII, а спустя десять лет, в 1959 году, его принимает папа римский Иоанн XXIII. В 1956 году собиратель искусства Честер Дейл передал работы Дали в дар Вашингтонской



Обложка журнала «Time». 1936



Гала и Дали в Париже (фото М. Рэй). 1937

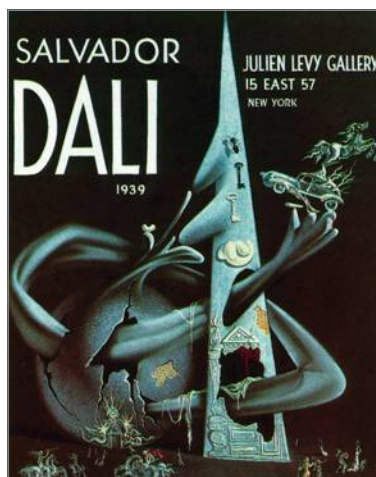


Дали (фото из журнала «Минотавр»). 1934-35

Национальной галерее искусств. Зимой 1958 года художник был награжден золотой медалью Парижа и орденом Почетного легиона, в 1977 году представлен к премии Монте-не, а год спустя удостоен золотой медали Фигераса. В том же 1978 году Дали был избран иностранным членом Академии искусств Института Франции.

Фигура Дали не раз привлекала внимание художественных критиков, а также деятелей кино. О нем написано множество монографий и исследований. Его личность и творчество стали темой нескольких кинофильмов, в частности «Кто есть Дали?» Анри Шампетье (1965) и «Автопортрет Сальвадора Дали» Кристофа Аверти и Робера Дешарна (1972).

Последние годы жизни Дали, несмотря на преклонный возраст мэтра и пошатнувшееся здоровье, не были бесплодными. Он был столь же изобретателен и деятелен. Ярким доказательством этого является создание Театра-Музея Дали в Фигерасе, который в 1981 году почтили своим посещением король Испании Хуан Карлос и королева София. Годом позже Хуан Карлос пожаловал художнику титул маркиза де Пуболь. В том же 1982 году в городе Санкт-Петербург, штат Флорида,



Каталог выставки Дали. 1939



Страница каталога. 1939

открылся музей Сальвадора Дали, в котором находится самая большая в мире коллекция его произведений, а также библиотека работ о нем и о сюрреализме (около 2500 томов).

1982 год стал для Дали годом большой личной трагедии: 10 июня ушла из жизни Галя. Муза покинула художника, оставив его наедине с его старостью. Остаток дней он провел затворником в замке Пуболь, который некогда построил специально для любимой Галы. Сальвадор Дали умер в больнице Фигераса 23 января 1989 года в 10 часов 15 минут утра. Он похоронен в ротонде своего театра-музея.

Кроме двух автобиографических книг, названных выше, им написаны книги «Незримая женщина» (1930), «Завоевание иррационального» (1935), «Метаморфоза Нарцисса. Параноическая поэма» (1937), «Скрытые лица» (1944), «Пятьдесят секретов волшебного ремесла» (1948), «Дали о современном искусстве» (1956), «Эротические метаморфозы» (1969) и другие.

Сальвадор Дали – уникальная фигура в искусстве XX столетия. Живописец, график, скульптор, поэт, прозаик, теоретик, философ, кинематографист, мастер скандалов и эпатажа, он не помещается в мыслимые рамки даже столь широкомасштабного направления в искусстве, каким был сюрреализм. Пробыв членом группы совсем недолго, всего пять лет, Дали принес в нее испанский темперамент и южную яркость образов. Художнику были чужды многие основополагающие идеи сюрреализма: автоматизм, политическое преобразование мира. Несмотря на это Дали – первое имя, которое приходит на память любому в связи с сюрреализмом. В массовом сознании «Дали» и «сюрреализм» – практически синонимы. И если ему суждено остаться в памяти поколений, то не своими безумными поступками и крайними высказываниями, а своими картинами: в них заключена тайна этого сложного и противоречивого человека, сказавшего о себе однажды: «Единственное различие между безумцем и мной в том, что я не безумец!»



Дали в яйце (фото Ф. Холсмана). 1942



Дали в галерее Бигноу в Нью-Йорке. 1948

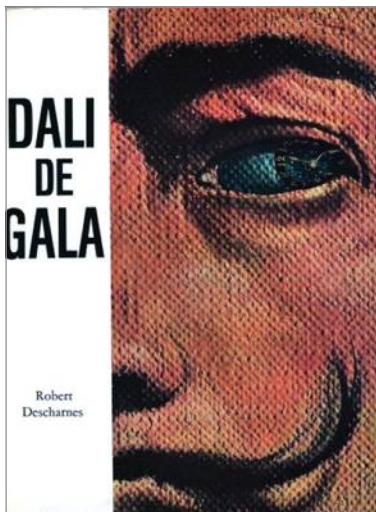
ВЫСТАВКИ САЛЬВАДОРА ДАЛИ:

- 1925 – первая персональная выставка в галерее Далмау в Барселоне;
- 1926 – вторая персональная выставка в галерее Далмау в Барселоне;
- 1927 – совместная с Феррера и Гомецом выставка в галерее Далмау в Барселоне;
- 1928 – участие двумя картинами на XXVII Международной выставке живописи в Институте Карнеги в Питсбурге (США) (удостоен премии);
- 1931 – участие в выставке «Новый свехреализм» в Хартфорде, штат Коннектикут, США (участвовали также Де Кирико, Массон, Миро, Пикассо и Эрнст);
- 1932 – персональная выставка в галерее Пьера Колле в Париже;
- 1933 – участие в выставке в галерее Пьера Колле в Париже (участвовали также Арп, Джакомоетти, Дюшан, Миро, Пикассо, Рэй, Эрнст и другие);



Дали и Галя в Нью-Йорке. 1947

- 1933 – персональная выставка (25 картин) в галерее Жюльена Леви в Нью-Йорке;
- 1934 – участие в выставке Салона Независимых;
- 1934 – участие в XXXII Международной выставке живописи в Институте Карнеги в Питсбурге, США;
- 1934 – показ новых работ в галерее Жюльена Леви в Нью-Йорке;
- 1934 – участие в выставке «Минотавр» в Брюсселе, Бельгия;
- 1934 – персональная выставка в лондонской галерее Цвеммер;
- 1935 – участие в выставке «Сюрреалистическая картина и параноидный художник» в Музее современного искусства в Нью-Йорке (участвовали также Пикассо и Эрнст);
- 1935 – участие в XXXIII Международной выставке живописи в Институте Карнеги в Питсбурге, США;
- 1935 – участие в «Выставке сюрреалистов» в Санта-Крус-де-Тенерифе;
- 1936 – участие в выставке сюрреалистических объектов в галерее Шарля Раттона в Париже;



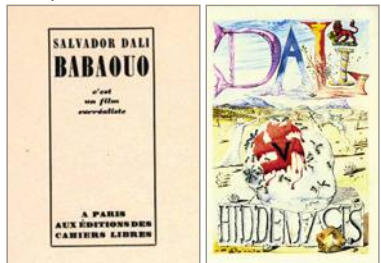
Обложка книги Р. Дешарна «Дали и Галя». 1952



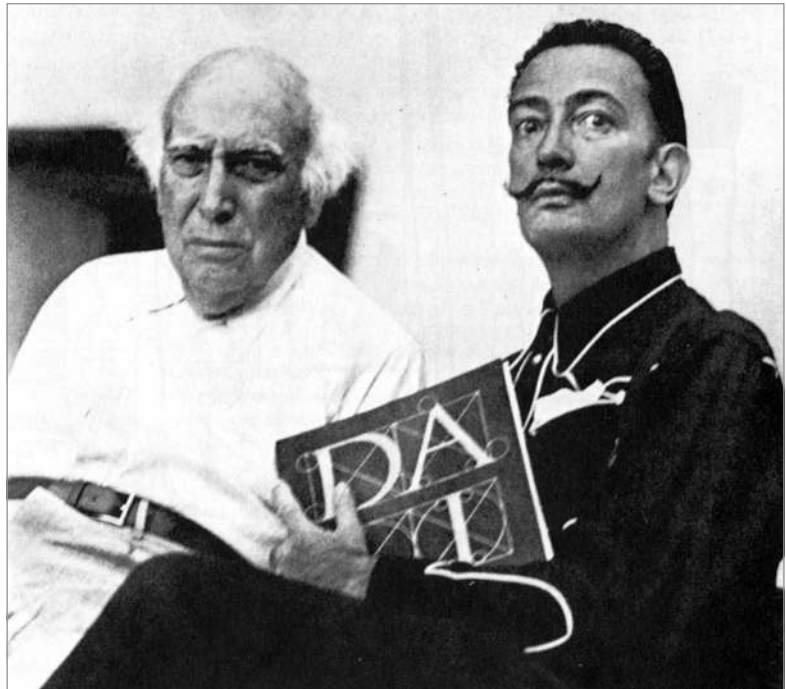
Дали и Коно Шанель. 1937



Дали в Нью-Йорке. 1939



Обложка книги «Бабау». 1932 Обложка книги «Скрытые лица». 1944



Дали с отцом в Каданесе. 1948



Дали пишет портрет Лоуренса Оливье в костюме Ричарда III. 1955



Дали на съемках фильма «Чудесная история о Кругезвнице и Носороге». 1955



Дали в Нью-Йорке. 1956

- 1936 – участие в Международной выставке сюрреалистов в лондонской галерее Барлингтон;
- 1936 – участие в выставке «Сезанн – Коро – Дали» в лондонской галерее Макдональд;
- 1936 – участие в XXXIV Международной выставке живописи в Институте Карнеги в Питсбурге;
- 1936 – участие в выставке «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм» в Музее современного искусства в Нью-Йорке (показал пять картин и рисунок);
- 1936 – выставка в галерее Жюльена Леви (25 картин и 12 рисунков);
- 1938 – участие в Международной выставке сюрреализма в Париже;
- 1939 – выставка в галерее Жюльена Леви (для каталога которой художник пишет текст под названием «Дали! Дали!»);



Дали на презентации 18-метрового батона. Париж, 1958



Дали в Гавре

- 1940 – участие в Международной выставке сюрреалистов в галерее Дель Арте в Мехико;
- 1941 – выставка в галерее Жюльена Леви;
- 1942 – ретроспективная выставка (совместно с Хуаном Миро) в Музее современного искусства в Нью-Йорке (представлены 50 картин, 17 графических листов и 6 предметов);
- 1943 – персональная выставка в галерее Кнодлер в Нью-Йорке;
- 1945 – выставка «Современная живопись Сальвадора Дали» в галерее Бигноу в Нью-Йорке;
- 1946 – участие в выставке «Четыре испанца: Дали, Грис, Миро, Пикассо», организованной Институтом искусства в Бостоне (представлено 19 работ);
- 1946 – выставка «Дали представляет новые духи» в галерее Кнодлер;
- 1947 – участие в Международной выставке сюрреалистов в Париже;
- 1947 – персональная выставка в Музее искусств в Кливленде;



Дали в Париже. 1964



Дали и Дюшан. 1966

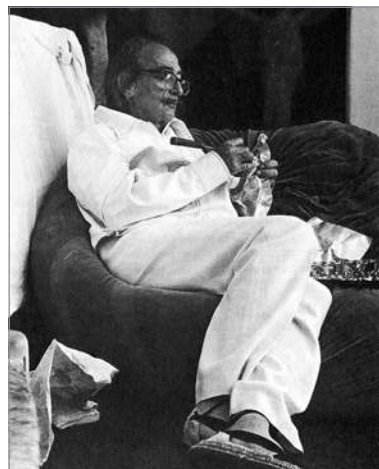


Перед статуей Мейсонье. 1967

- 1947 – персональная выставка в галерее Бигноу в Нью-Йорке;
- 1948 – выставка «Новая живопись Сальвадора Дали» в галерее Бигноу в Нью-Йорке;
- 1950 – участие в выставке из собрания Пегги Гугенхейм «Сюрреализм и абстракция» во Дворце изящных искусств в Брюсселе;
- 1950 – выставка в галерее Карстейрс в Нью-Йорке;
- 1952 – участие в выставке «Растения в искусстве XX столетия» в Базеле;
- 1952 – выставка в галерее Карстейрс в Нью-Йорке;
- 1954 – персональная выставка в галерее Карстейрс в Нью-Йорке;
- 1954 – выставка работ в Художественном музее Денвера;



Дали в Фигерасе. 1973



Дали в Порт-Льизате. 1973

- 1954 – большая ретроспективная выставка в Италии (Рим, Венеция и Милан);
- 1957 – участие в выставке «Босх, Гойя и фантастическое» в Музее изящных искусств в Брюсселе;
- 1958 – выставка работ в галерее Кнодлер в Нью-Йорке;
- 1961 – выставка «Апокалипсис от Иоанна» в Музее современного искусства в Париже;
- 1961 – участие в выставке «Мастера сюрреализма. От Эрнста до Матта»;
- 1962 – выставка «Дали-Фортуна» в Палаццо дель Тиннель в Барселоне;
- 1963 – участие в выставке «Сюрреалисты из коллекции Эдварда Джеймса» в Сассексе;
- 1963 – участие в выставке «Музей наших желаний» в Стокгольме;
- 1964 – большая ретроспективная выставка в Японии (Токио, Нагоя и Киото);
- 1965 – большая ретроспектива «Сальвадор Дали, 1910–1965» в Музее современного искусства в Нью-Йорке;
- 1966 – участие в выставке «Фантастическое искусство с XVI столетия до наших дней» в Академии искусств в Берлине;
- 1967 – участие в выставке «Сюрреализм» в Тель-Авиве;
- 1967 – участие в выставке «Сюрреалисты: Сальвадор Дали, Поль Дельво, Макс Эрнст, Рене Магритт, Хуан Миро и Ив Танги» в музее Хамблебэк, штат Луизиана, США;
- 1968 – участие в выставке «Дада, сюрреализм и их наследие» в Музее современного искусства в Нью-Йорке;
- 1968 – персональная выставка в Музее изящных искусств Шарлеруа, Бельгия;
- 1969 – участие в выставке «Картины сюрреалистов из коллекции Эдварда Джеймса» (показаны 3 картины и 7 рисунков);
- 1970 – выставка «Дали, живопись и рисунки» в галерее Кнодлер в Нью-Йорке;
- 1970 – большая ретроспективная выставка в музее Бойманса ван Бейнигена в Роттердаме (Голландия);
- 1971 – выставка в Кунстхалле Баден-Бадена (Германия);
- 1972 – выставка голограмм и оптических экспериментов в галерее Кнодлер в Нью-Йорке;
- 1973 – выставка в галерее Кнодлер в Нью-Йорке;
- 1974 – ретроспективная выставка в Государственной галерее и Художественном институте во Франкфурте-на-Майне;



Дали в Фигерасе. 1973



Дали и Галя в Порт-Льигате. 1981



Дали и Ионеско. Париж. 1977

Дали в день принятия
во Французскую академию. 1979

Дали в Порт-Льигате. 1981

Дали перед своей последней
картиной. 1983

- 1975 – выставка «Дали, параноико-критический метод. Объективная случайность в трех измерениях» в галерее Никон в Париже;
1976 – участие в выставке в Музее Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке;
1976 – участие в выставке в галерее Баргера в Кёльне;
1976 – участие в выставке в Шотландской национальной галерее в Глазго;
1976 – участие в выставке в Музее Уитни в Нью-Йорке;
1977 – участие в выставке «Париж – Нью-Йорк» в Центре Жоржа Помпиду в Париже;
1977 – выставка «Вокзал Перпиньян» в галерее Пти в Париже;
1979 – ретроспективная выставка в Центре Жоржа Помпиду в Париже;
1980 – ретроспективная выставка в Галерее Тейт в Лондоне (представлена 251 работа);
1983 – большая ретроспективная выставка в Барселоне и Мадриде (представлены 400 работ);
1984 – выставка частного собрания живописи и графики Дали в Палаццо деи Диаманти в Ферраре (Италия);
1988 – выставка из собрания Пьера Аржила в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА:

- Дали С. Дневник одного гения. М., 1991
Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали. М., 1992
Дешарн Р. и Н. Сальвадор Дали. [Альбом]. М., 1994
Завадская Е. В. Дали. Живопись, скульптура, графика. [Альбом]. М., 1992
Рожин А. И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М., 1992

ДЕ ЛЕКУОНА, Николас
(1913–1937)

Испанский фотограф и художник.



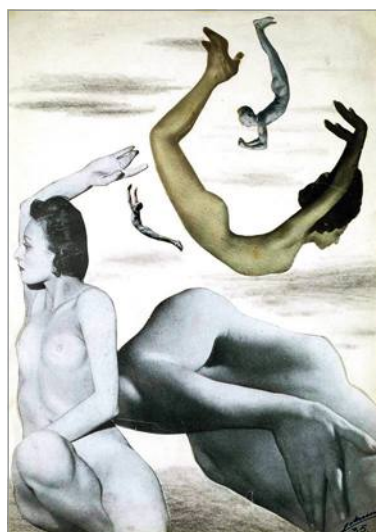
Де Лекуона Н. Без названия. 1937

С 1929 по 1931 год учился живописи в Школе искусств в Сан-Себастьяне, а с 1932 по 1935 год – в Мадриде, где он сразу же вошел в контакт с группой художников и литераторов. Талантливый фотограф-самоучка, Де Лекуона не боялся экспериментировать, применяя в своей работе самые разные приемы, включая фотомонтаж, фотоколлаж, а также рисование на фотографической бумаге. Его работы динамичны и парадоксальны. Первое обстоятельство позволяет говорить о чертах футуризма в них, второе – о несомненном влиянии сюрреализма. Несколько беспорядочные композиции его картин хаотичны лишь на первый взгляд: при более внимательном отношении бросается в глаза их глубокая продуманность, соразмерность внутренних ритмов.

К сожалению, Де Лекуона не успел полноценно реализовать свой безусловно яркий талант: молодой 24-летний художник погиб на баском фронте в ходе Гражданской войны в Испании.



Де Лекуона Н. Без названия. 1934



Де Лекуона Н. Без названия. 1935



Джорджо Де Кирико (фото М. Рэя)

ДЕ КИРИКО, Джорджо
(1888–1978)

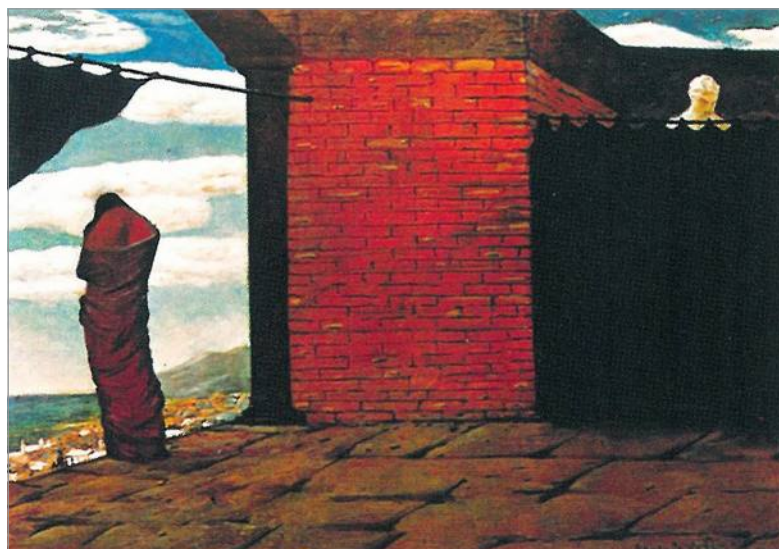
Итальянский художник и теоретик искусства. Родился в городе Волос, в Фессалии, греческой провинции, куда был направлен его отец, инженер-железнодорожник. Возможно, столь часто встречающийся в картинах Де Кирико паровоз, выпускающий белые клубы пара является отголоском детских воспоминаний.

Художник учился в Высшей художественной школе в Афинах, где царила атмосфера преклонения перед классическим греческим искусством, значительно повлиявшим на творчество Де Кирико, а позднее – в Академии художеств в Мюнхене. С молодых лет художник увлекался философией Фридриха Ницше и аллегорической живописью Арнольда Бёклина, что определило его интерес к загадочной символике, изображению снов и галлюцинаций.

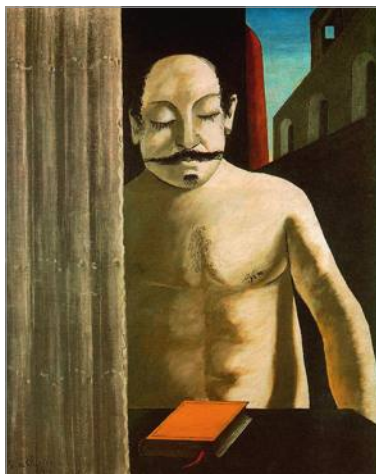
С 1908 по 1911 год Де Кирико жил в Италии, площади которой, залитые солнцем, стали одной из самых постоянных декораций, а скульптурные изваяния – неизменным мотивом его картин. В 1911 году художник приехал в Париж, где его «метафизическая живопись»



Де Кирико Дж. Автопортрет. 1925



Де Кирико Дж. Тайна оракула. 1909

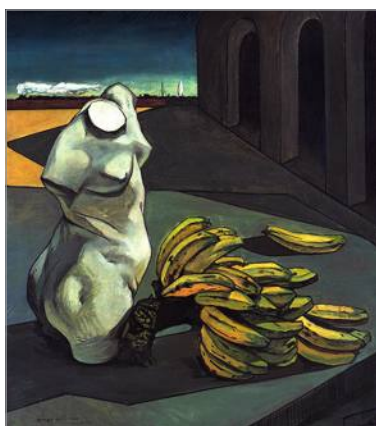


Де Кирико Дж. Мозг ребенка. 1914

встретила понимание: сам Аполлинер удостоил его похвалы, а Пикассо и футуристы приняли в свой круг. Начиная с 1912 года он участвует в выставках Осеннего Салона, а с 1913 – Салона Независимых. Именно в этот период рождается серия его полотен – «тайн»: «Тайна осеннего вечера» (1909), «Тайна оракула» (1909), «Тайна дня» (1914). Разразившаяся Первая мировая война вторглась в жизнь художника, и летом 1917 года он вместе с братом, художником и литератором Альберто Савиньо, покинул Францию и вернулся в Италию. В Ферраре, в военном госпитале, Де Кирико встретил художника Карло Карра: это знакомство стало плодотворным, дав мировому искусству новое направление – метафизическую живопись.

Мир метафизических картин Де Кирико ирреален, подобен сну. Одинокие, беззащитные в беспредельном урбанистическом пространстве человеческие фигурки, каменные статуи и человекообразные манекены населяют его. Тщетны всякие попытки понять логику этого пустынного и мертвого мира, вселяющего в душу зрителя чувство тревоги и беспокойства.

Между 1908 и 1917 годами Де Кирико создал свои самые значительные произведения – серию видов пустынных городских площадей и странных натюрмортов, составленных из чуждых друг другу предметов. Даже на-



Де Кирико Дж. Неуверенность поэта. 1913



Де Кирико Дж. Площадь Италии. 1915



Де Кирико Дж. Метафизический интерьер. 1916



Де Кирико Дж. Метафизический интерьер с печеньем. 1916



Де Кирико Дж. Великий Метафизик. 1924-26



Де Кирико Дж. Андромаха. 1916



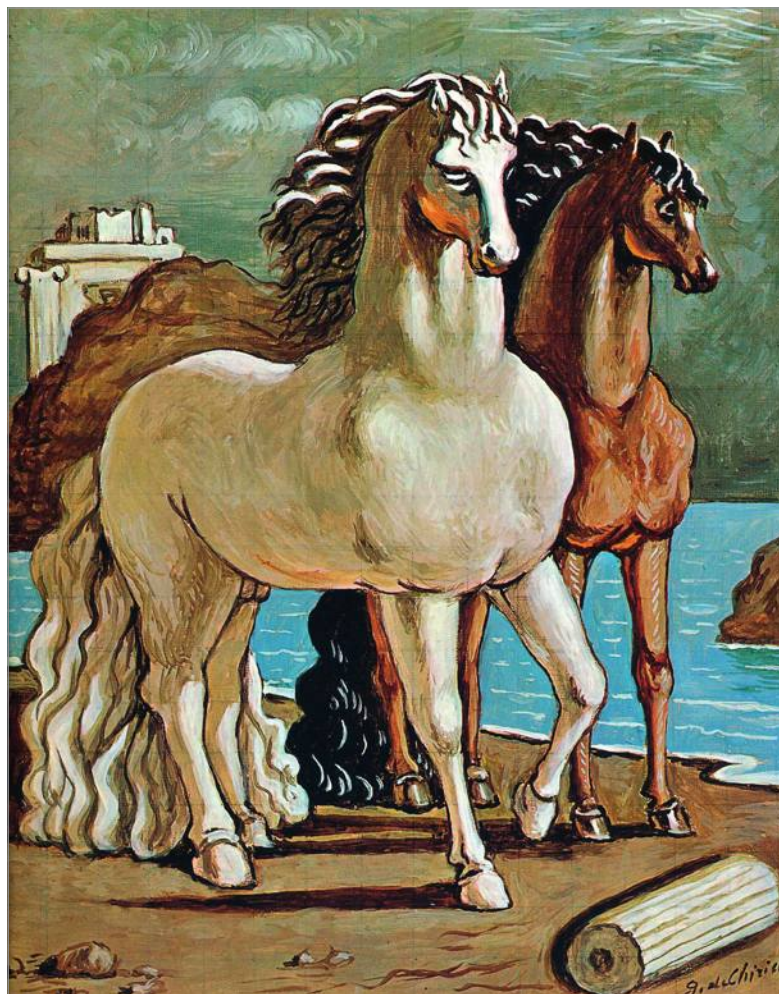
Де Кирико Дж. Гладиаторы и лев. 1927

звания этих работ, такие как «Неуверенность поэта» (1913), «Радости и загадки странного часа» (1913), «Меланхолия и тайна улицы» (1914), «Предотъездная тоска» (1916), демонстрируют стремление автора наполнить самые обыденные ситуации ощущением опасности и ирреальности. Стремясь подчеркнуть визионерский характер своих полотен, художник заявил в 1913 году: «То, что я слышу – ничего не значит; существует только то, что я вижу своими глазами, – и даже более того, то, что я вижу с закрытыми глазами». Мотив «человека с закрытыми глазами» появляется в одном из самых загадочных и самых магнетических полотен Де Кирико – «Мозг ребенка» (1914). Эта картина явилась настоящим откровением для Андре Бретона, который в 1916 году увидел ее в витрине с площадки проходящего автобуса и, выйдя на ближайшей остановке, вернулся, чтобы еще и еще раз взглянуть на нее. Завороженный и очарованный этой новой для себя живописью, он написал художнику письмо и, к

своей радости, вскоре получил ответ, который впоследствии опубликовал в одном из номеров журнала «Литтератур» за 1920 год.

В начале 1920-х годов Де Кирико стал для формирующейся группы сюрреалистов своего рода «предтечей». Его авторитет безоговорочно принимается всеми членами движения, им восхищаются, ему подражают, его влияние заметно даже в творчестве столь крупных фигур сюрреализма, как Эрнст, Магритт, Дали, Танги. В 1927 году Витрак посвятил творчеству Де Кирико хвалебную монографию.

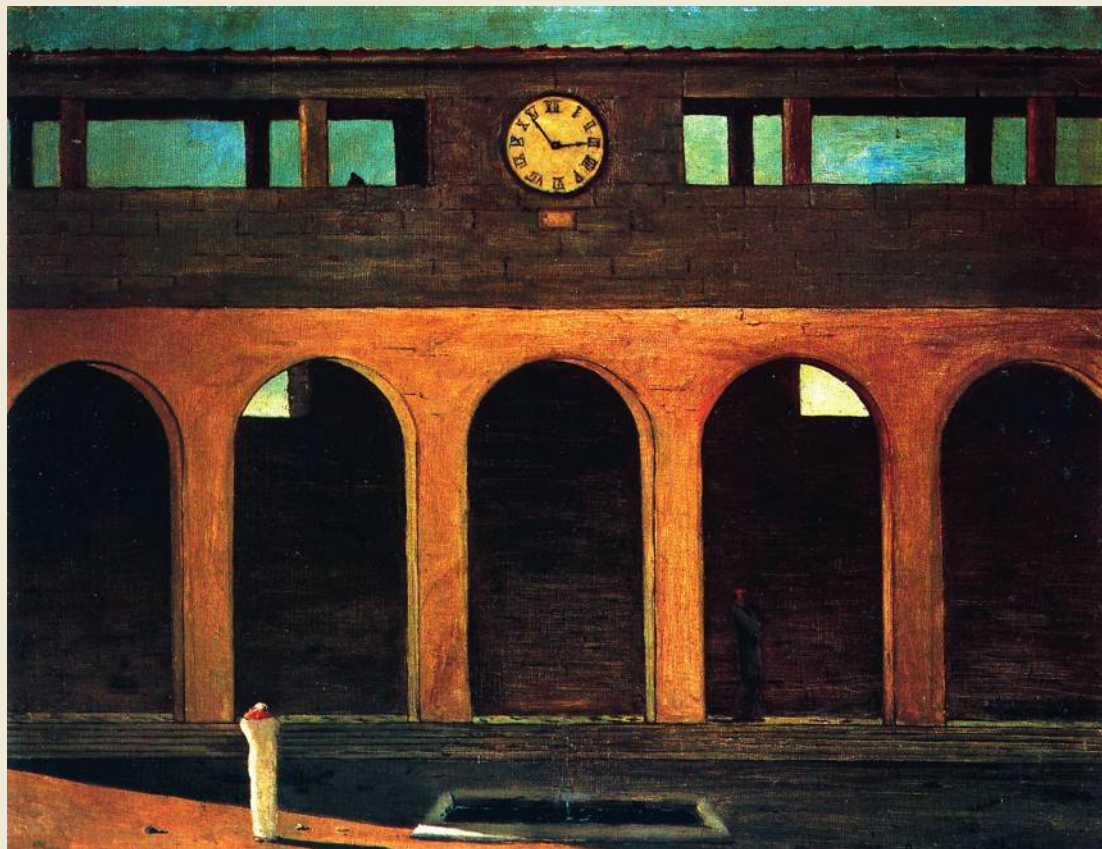
Вместе с тем уже в эти годы художник бесспорно отказался от своих метафизических экспериментов. В 1919 году, перед полотнами Тициана в галерее Боргезе он, по собственному признанию, «получил откровение великой живописи». Этот момент стал переломным в творчестве Де Кирико. Слово страхнув с себя наваждение, он начинает, как прилежный неопит, копировать в музеях классическую



Де Кирико Дж. Две лошади у озера. 1950



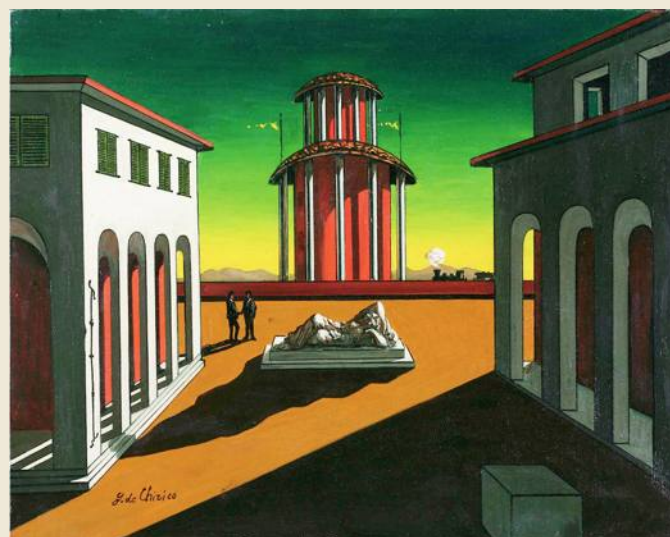
Великая Башня. 1913



Тайна часа. 1911



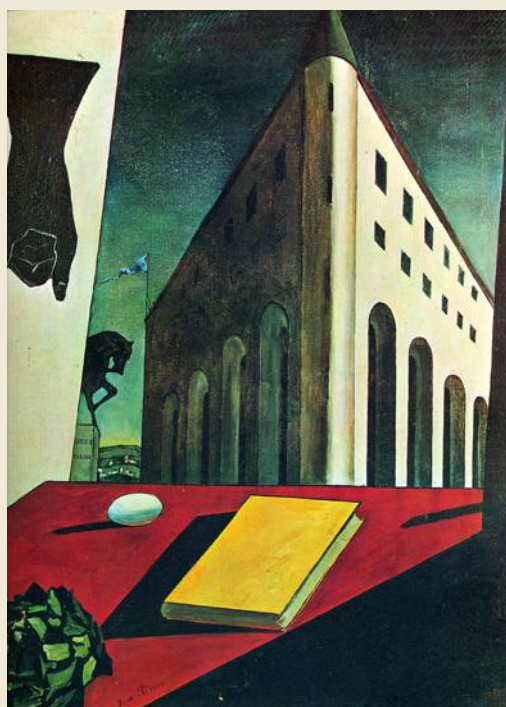
Загадка дня. 1914



Площадь Италии. 1913



Ностальгия бесконечности. 1913



Натюрморт. Туринская весна. 1914



Меланхолия и тайна улицы. 1914



Великий Метафизик. 1917



Предотъездная тоска. 1916

Зачем писать, например, залитый солнцем пейзаж, стремясь передать ощущение света? Художнику, ставящему себе такую цель, вряд ли когда-нибудь удастся показать мне что-то новое, что-то неведомого мне до него.

Джорджо Де Кирико

Бог создал человека по образу и подобию Своему,
а человек создал манекен и статую.

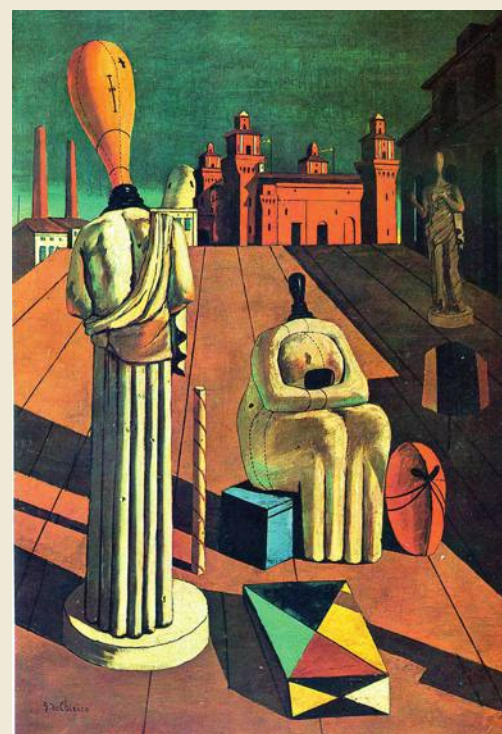
Андре Бретон



Двое. 1915



Гектор и Андромаха. 1917



Тревожные Музы. 1925



Де Кирико Дж. Орфей. 1971



Де Кирико Дж. Автопортрет. 1960



Де Кирико Дж. Блудный сын. 1922

живопись, принимается за исследование творчества Рафаэля. В эти годы он примкнул, по примеру своего младшего брата, к римской группе «Valori Plastici», члены которой писали в неоклассической манере. С приходом к власти в Италии режима Муссолини «Valori Plastici» идейно сближаются с фашизмом, что никак не могло понравиться прокоммунистически настроенным сюрреалистам, которые обрушились на Де Кирико с критикой. Однако все их попытки вернуть художника в прежнее русло оказываются несостоятельными.

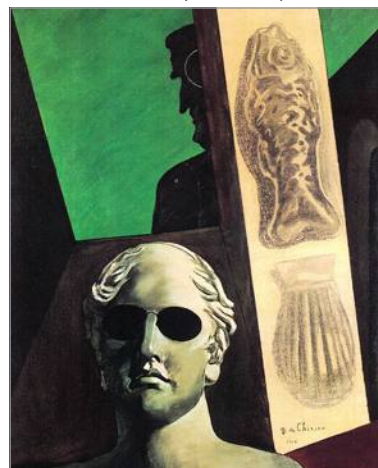
Свой отказ от метафизической живописи Де Кирико со всей отчетливостью сформулировал в своей картине «Блудный сын» (1922), где метафизический манекен изображен в объятиях фигуры, исполненной в классической манере, некоторая неуверенность позы и изображение со спины которой указывает на внутренние сомнения переходного периода.

Бретон, возглавлявший на Де Кирико большие надежды в русле развивающегося сюрреализма, расценил поступок Де Кирико как предательство. Он упрекал художника в том, что тот отверг идеалы группы в тот самый момент, когда сюрреалисты нашли в нем «точную точку», равную той, что дал им Лотреамон, но ценную вдвойне, так как его полотна дали возможность выразить программу сюрреалистов средствами живописи. Возмущение «предательством» Де Кирико в группе было всеобщим. Сложилось единодушное мнение, что художник недостойн «чудес», явленных в его метафизической живописи, и сотворил их бессознательно.

Бретон, однако, не терял надежды на «возвращение блудного сына» в лоно своей пасты. Лишь в июне 1926 года он вынужден был вынести окончательный приговор. «Пять лет затратили мы, — писал он, — чтобы полностью отчаяться в Де Кирико и признать, что он совершенно потерял чувство и смысл того, что он делает. Возможно ли безумство большее, чем безумство этого человека, затерявшегося теперь среди захватчиков города, который он сам построил и сделал неприступным!» Новое творчество Де Кирико не вызывает у Бретона ничего, кроме раздражения. Он обвиняет художника в том, что тот променял вдохновение снов на «искусственное дыхание» традиционной культуры. «Тем хуже для него, — писал Бретон — если он однажды вообразил себя хозяином своих снов».

Несмотря на разрыв отношений, «метафизический» период творчества художника не был отвергнут сюрреалистами. Более того, в феврале-марте 1928 года в галерее «Сюрреалист» они организовали без согласия автора персональную выставку его старых работ, декларируя тем самым свои права на его наследие. Названия многих полотен были произвольно изменены, каталог выставки содержал памфлет Арагона, крайне грубый и некорректный (что, впрочем, было в тогдашней манере членов объединения, не стесняющихся в выражениях в адрес своих оппонентов). В нем цинично заявлялось, что не существует собственности на талант, что «чудо принадлежит всем и каждому». «Сфинкс пожирает

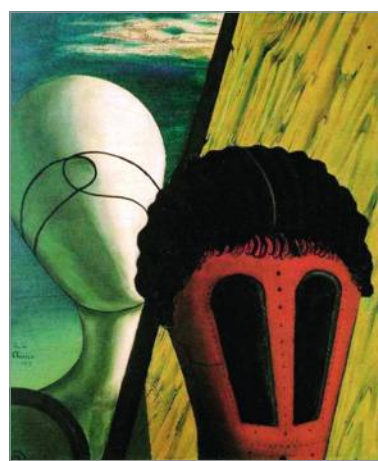
того, кто открывает дверцу его клетки», — с пафосом провозглашал автор. В журнале «Сюрреалистическая революция» (№ 11) появился текст Реймона Кено, в котором творчество Де Кирико делилось на два периода: первый и неудачный. Рядом была помещена фотография макета, глумливо выставленного вместе с картинами: гипсовая Пизанская башня, резиновые лошадки и игрушечная мебель. «Здесь покоится Джорджо Де Кирико», — гла-



Де Кирико Дж. Портрет Аполлинера. 1914



Де Кирико Дж. Песнь любви. 1914



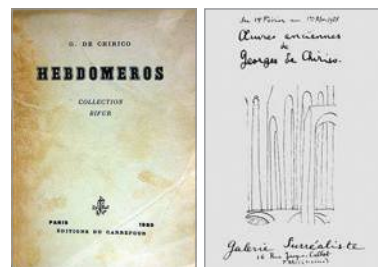
Де Кирико Дж. Две головы. 1915



Де Кирико Дж. Чрезвычайный свет. 1915



Де Кирико Дж. Битва гладиаторов. 1928



Обложка книги «Эбдомерос». 1929 Де Кирико в галерее сюрреалистов. 1928

сила подпись. Травля художника, развязанная обманутыми в своих надеждах сюрреалистами, была выдержана в провокационном духе первых скандалов (памфлет «Труп», «Процесс Барреса») и стала генеральной репетицией разразившейся спустя год «гражданской войны» внутри движения.

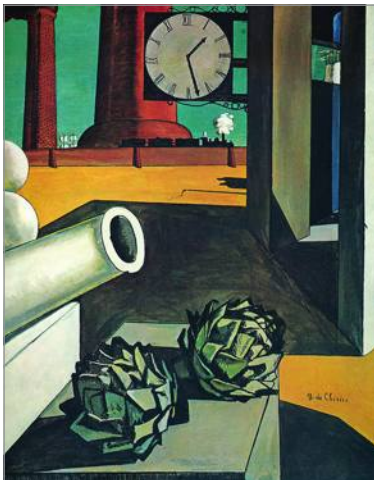
Де Кирико не остался в стороне от скандала. Вполне в духе оппонентов он отозвался о сюрреалистах как о «международной шайке папенькиных сынов, бездельников, онанистов, дегенератов, макрелей, истериков, снобов и придурков». В своем романе «Эбдомерос» (1929), повествующем о «метафизическом» периоде своей жизни, художник описал, насколько тяготил его культ, сложившийся в группе вокруг его персоны, «хрестоматийный гләнец» классика и гуру, связывавший его по рукам и ногам, не дававший развиваться



Де Кирико Дж. Семья художника. 1926



Де Кирико Дж. Археологи. 1927



Де Кирико Дж. Завоевание философа. 1914



Де Кирико Дж. Гектор и Андромаха. 1946

его индивидуальности. «Он боялся их восхищения, всех этих „Прекрасно! Невообразимо! Поразительно!“ – писал он о своем герое, прототипом которого был сам.

Однако магия метафизической живописи имела на художника столь значительное влияние, что он до конца дней не расставался с ее мистическими образами, вновь и вновь повторяя старые полотна и создавая новые, на которых с неизменным постоянством появлялись пустынные итальянские площади, залитые солнцем, и яйцеголовые манекены.

Джорджо Де Кирико был не только выдающимся живописцем и теоретиком, но и мастером слова. Кроме вышеназванного романа, его перу принадлежит автобиография «Воспоминания о моей жизни» (1945).

Художник прожил долгую жизнь: он умер в Риме в возрасте 90 лет. Из 70 лет плодотворной творческой деятельности только первое десятилетие прошло под знаком абсолютной метафизической живописи. Но именно эти десять лет золотыми буквами вписали его имя в историю мирового искусства.

Де Кирико по праву считается одним из предвестников сюрреализма в современной живописи. Его ранние работы оказали существенное влияние на формирование сюрреализма и творчество его ярчайших представителей: Макса Эрнста, Ива Танги, Сальвадора Дали и других.



Де Кирико Дж. Метафизический пляж. 1945

ДЕВЕТСИЛ

Направление в чешском авангарде, возникшее в Праге в 1920-х годах. Лидером Деветсила со дня основания движения был художник и дизайнер Карел Тейге. Под его руководством выходил журнал «ReD» (сокращение от «Revue Devetsil»), на страницах которого получили теоретическое обоснование идеи пражского авангарда, публиковались рисунки и коллажи чешских художников, близких движению. Кроме того, журнал охотно представлял свои страницы представителям французского авангарда, а также тем, чьи имена были символом борьбы со старой, изжившей себя традицией: так, в первом номере «ReD», вышедшем в 1927 году, были опубликованы тексты Аполлинера, Бодлера, Лотреамона, Пруста, Сюпо и других.

Любимой техникой художников, плотившихся вокруг Деветсила, был коллаж. Несмотря на явное доминирование конструктивистских тенденций, коллажи чешских авангардистов уже в 1920-е годы содержали в себе основные сюрреалистские тенденции и идеи: абсурд, черный юмор, странное и чудесное.

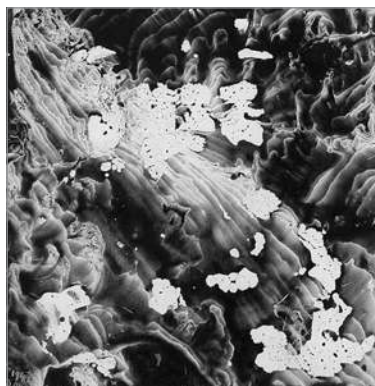
Деветсил стал стартовой площадкой для целого ряда художественных направлений, таких как «позитизм» и пражская группа сюрреалистов, к которой с большим вниманием относился сам Бретон. Это направление пополнило ряды сюрреалистов плеядой оригинальных и ярких художественных индивидуальностей, таких как Тойен, Штырски, Незвал.

ДЕКАЛЬКОМАНИЯ

Оригинальная живописная и графическая техника, которая заключается в том, что лист бумаги, на который предварительно в беспорядке нанесена краска, накладывается и прижимается другой, чистый лист. Полученный при этом оттиск допускается слегка дорисовать, чтобы полученные пятна обрели смысл и значение. Результат зависит не только от того, как нанесена краска, но и от силы нажима, в результате которого плотно положенные мазки расплываются, образуя оригинальные текстурные пятна. Необычные и выразитель-



Бретон А. Без названия



Донатии Э. Декалькомания № 6. 1947



Эрнст М. Гармоничный завтрак. 1941



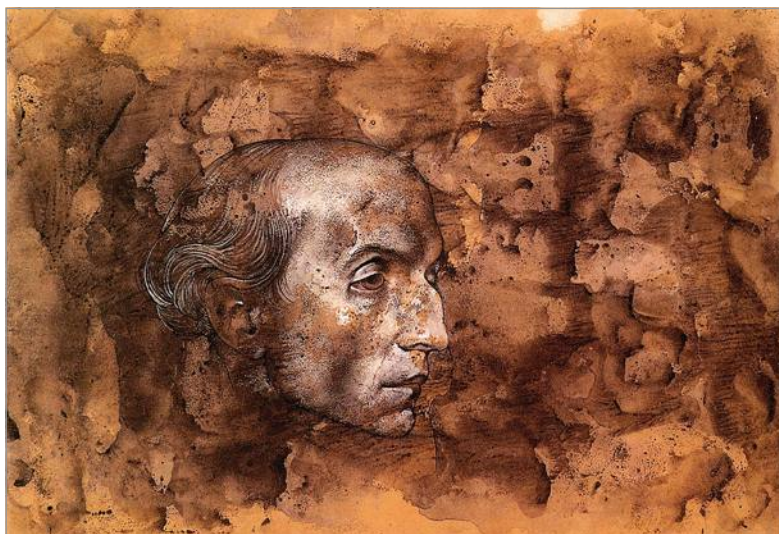
Обложка журнала «ReD». 1927



Обложка книги. 1922



Тейге и Тойен. 1925



Беллмер Г. Портрет Жоз Буске. 1945-46

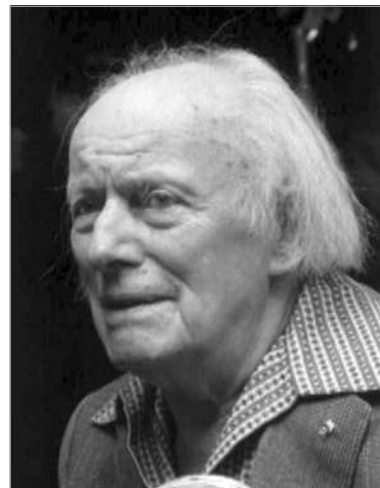


Беллмер Г. Бедная Анна. 1948-68

ные текстуры получаются, если бумагу не только прижать, но и слегка сдвинуть.

Декалькомания как художественный прием впервые была использована в 1936 году художником Оскаром Домингесом, который назвал новую технику «декалькоманией без заданной цели» (или «декалькоманией желания»), имея в виду спонтанный характер открытого им способа. Новая техника сразу же привлекла внимание сюрреалистов, увидевших в ней выражение чистого автоматизма в пластике. На какое-то время декалькомания придала новый импульс неустанным исканиям сюрреалистов в области современных форм выражения. Участие в творческом процессе Случая усиливало субъективный фактор, стимулировало воображение художников.

Макс Эрнст активно применял эту технику в своей живописи, что придавало его полотнам текстурное богатство и разнообразие. Выдающимся мастером декалькомании был итальянец Энрико Донати, творчество которого высоко ставил Андре Бретон. Да и сам «папа» сюрреализма не был чужд экспериментам в этой технике: со свойственной ему оригинальностью он применял ее не только в абстрактных композициях, но и сделал несколько так называемых «портретов».



ДЕЛЬВО, Поль (1897-1994)

Бельгийский живописец.

Родился в небольшом бельгийском городке Антейт. Учился в Королевской Академии изящных искусств в Брюсселе, где с 1916 по 1917 год изучал архитектуру, а с 1918 по 1919 год – монументальную живопись. В 1920-е годы увлекался постимпрессионизмом, позднее испытал серьезное влияние экспрессионизма, особенно живописи бельгийского художника Джеймса Энсора. Значительным событием в жизни художника стало посещение Музея Шпитцнера во время Брюссельской ярмарки 1932 года, открывшее ему мир необычного.

Дельво познакомился с творчеством сюрреалистов в 1936 году, когда ему было уже около сорока: его пленили обманчивая простота очень конкретных образов Магритта и метафи-



Дельво П. Распятие. 1951-52



Дельво П. Вывод. 1973



Дельво П. Музей Шнитцера. 1943



Дельво П. Тени. 1965



Дельво П. Вход в город. 1940



Дельво П. Ночной сад. 1942

зическая отстраненность полотен Де Кирико. В том же году Дельво вместе с Рене Магриттом принял участие в выставке, состоявшейся в брюссельском Дворце изящных искусств.

«Странные» картины Дельво привлекли внимание сюрреалистов. В 1938 году художник принял участие в Международной выставке сюрреализма, которая состоялась в галерее Изыщных искусств в Париже. Два года спустя, в 1940 году, он был приглашен показать свои работы еще на одной Международной выставке, на этот раз в Мехико, организованной Бретоном и Пааленом. Также он успел сотрудничать с журналом Магритта и Юбака «Коллективное новшество», издаваемого в Брюсселе в 1940 году.

Интерес к классической архитектуре привел Дельво в 1939 году в Италию, где художник получил возможность увидеть собственными глазами остатки древней цивилизации. Значительно влияние на Дельво оказали



Дельво П. Награда Жюль Верна. 1971

его любимые художники Кватроченто: Пьеро делла Франческо, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли.

Для творчества Дельво в целом характерно настроение разобщенности и одиночества, которое усугубляется наивно простодушной манерой изображения, в ранних полотнах напоминающей живопись Анри Руссо. Одна из первых сюрреалистических картин художника, «Ночные красотики» (1936), несет на себе отпечаток архаичности, почти детской заботы о правдоподобию изображения, что проявляется в тщательно прорисованных деталях на всех планах картины: подробно выведены все кирпичи и черепицы, каждый камушек отбрасывает тень.

Герои Дельво, как и персонажи Де Кирико, обитают в умозрительном, тщательно выстроенном и прорисованном пространстве. В его картинах женщины всегда обнажены, а мужчины — одеты в строгие костюмы. Действие полотен Дельво развивается неспешно, ритмы плавны: все напоминает странный, причудливый сон. Нередко в его картинах появляется человеческий скелет, своего рода «temento mori» — символ бренности бытия и тщеты человеческих желаний, жестокая антитеза женской красоте, что еще усугубляет мрачную, тревожную атмосферу его полотен.

1940–1950-е годы — пик творческой карьеры Дельво. В эти годы художником написаны полотна, принесшие ему славу: «Красный город», «Общественное мнение» (1948), «Ночной поезд» (1947) и, конечно, «Спящая Венера» (1944). В 1947 году на экраны вышел фильм «Мир Поля Дельво», поставленный Анри Сторком, в котором звучат комментарии Поля Элюара. Ретроспективная выставка произведений художника, открытая во Дворце изящных ис-



Дельво П. Парикмахерская. 1933



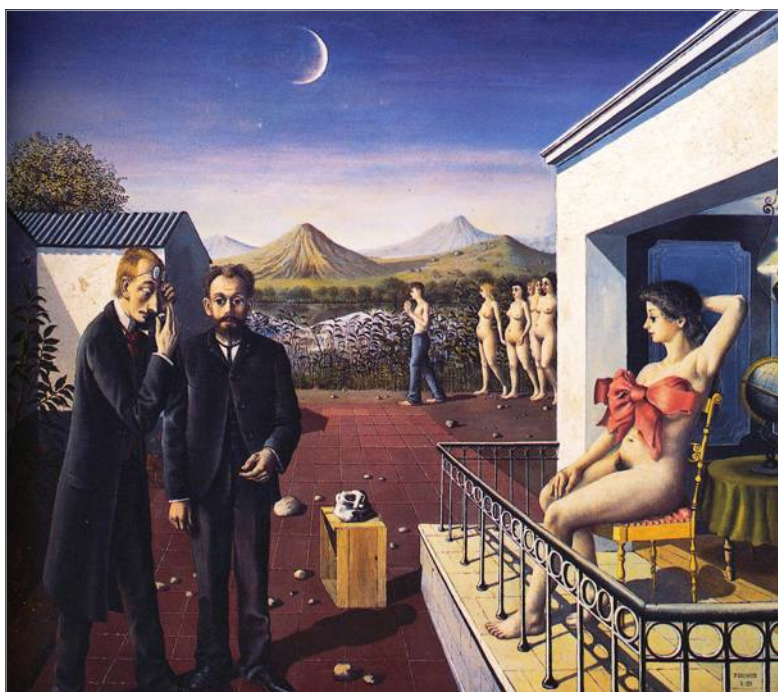
Дельво П. Ночной поезд. 1947



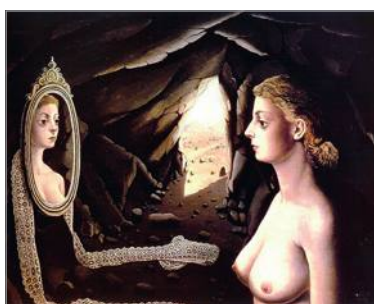
Дельво П. Конец дня. 1937

кусств в Брюсселе, прошла с ошеломляющим успехом. В 1950 году Национальная школа искусства и архитектуры в Брюсселе пригласила Дельво преподавать монументальную живопись: художник оставался на этом посту до 1962 года. За сумрачную атмосферу своих полотен, персонажи которых словно пребывают в сомнамбулическом сне, художник еще при жизни получил прозвище «Лунатик из Сент-Идесальда».

Историки сюрреализма нередко воздерживаются от того, чтобы отвести Дельво место в движении сюрреалистов, ссылаясь на то, что связи художника с группой были «совершенно искусственны и почти ничего не значили». Действительно, официально Дельво никогда не принадлежал ни к одной сюрреалистической группе ни в Бельгии, ни в Париже. Он был гениальным одиночкой, и, возможно, именно эта автономность позволила ему сохранить свою яркую индивидуальность. Однако нельзя игнорировать тот факт, что Андре Бретон, непререкаемый авторитет сюрреализма, неоднократно отзывался о его творчестве в самых восторженных выражениях, утверждая, что Дельво «часто пересекал большую магистраль сна». В творчестве художника нашлось место практически всем основным ценностям сюрре-



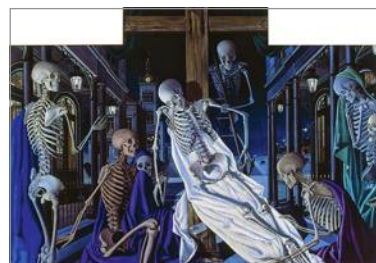
Дельво П. Фазы луны. 1939



Дельво П. Женщина перед зеркалом. 1936



Дельво П. Погребение. 1953



Дельво П. Ессе Ното. 1950



Поль Дельво и Рене Магритт (фото Ли Миллера). 1945

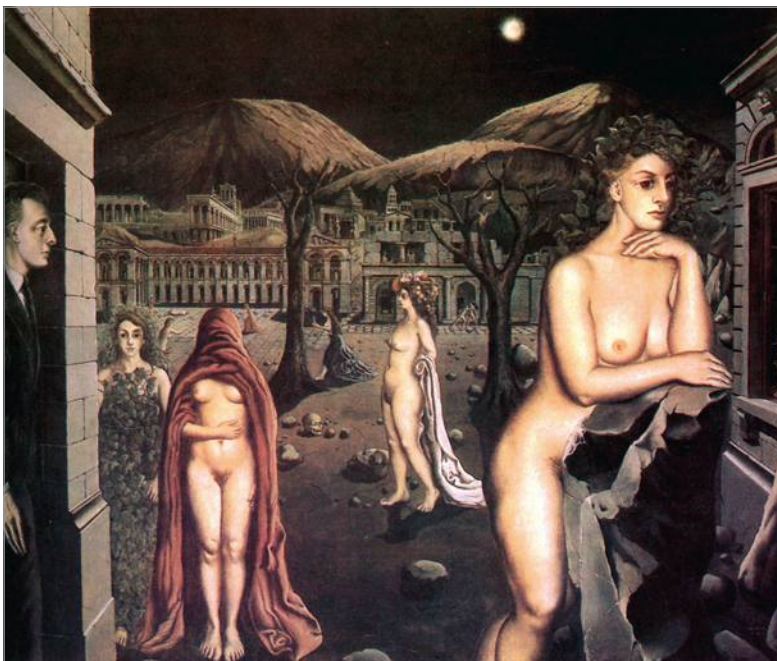


Дельво П. Визит. 1939

ализма (за исключением, пожалуй, автоматизма): в нем очень сильны фрейдистские мотивы, есть место и чудесному, и черному юмору. Картины Дельво – увлекательное и волнующее путешествие в лабиринтах подсознания.

Дельво прожил долгую жизнь, лишенную житейских потрясений. В отличие от многих

сюрреалистов, он не участвовал в скандалах и громких акциях, а вел тихую жизнь провинциала и затворника, предпочитая декларациям и броским заявлениям занятия живописью. Его смерть в 1994 году в возрасте 97 лет поставила точку в яркой и неоднозначной истории сюрреализма, в которую он уверенно вписал свою строку.



Дельво П. Спящий город. 1938



Робер Деснос (фото М. Рэя). 1928

ДЕСНОС, Робер

(1900–1945)

Французский поэт.

Родился в Париже. С молодых лет заявил о себе как поэт исключительного дарования и виртуоз слова. В возрасте двадцати лет Деснос встретился с будущими сюрреалистами, которые еще не порвали с дадаизмом, и с юной горячностью принял участие в их акциях. Он стал одним из ведущих критиков основанного Бретоном и его товарищами журнала «Литтератур», активно сотрудничал с «Бюро сюрреалистических исследований».

Деснос играл ведущую роль в гипнотических сеансах «снов наяву», предложенных в начале 1920-х годов Рене Кревелем и широко применявшихся в группе. С поразительной легкостью

он входил в транс и в этом состоянии «без умолку мог говорить по-сюрреалистически». Он мог заснуть в совершенно неожиданном месте, и не раз обеспокоенным друзьям приходилось вызывать врача, чтобы разбудить его. По воспоминаниям, состояние не вполне проснувшегося человека было обычным для Десноса. Товарищей по группе поражала его способность сочинять в этом состоянии. Впадая в транс, он с невероятной скоростью писал строку за строкой неразборчивые быстрые каракули, а после пробуждения «расшифровывал» свою скоропись, в результате чего получались прелестные стихи, трогательные и полные скрытого и явного эротизма. Исповедуя чистый автоматизм, Деснос одним из первых стал делать автоматические рисунки, поразительно напоминавшие детские: отсутствие академической школы позволило ему выразить в них чистые эмоции и ощущения, идущие из глубин подсознания.

Бретон, восхищенный этой способностью Десноса, назвал его предвестником сюрреализма. «Нет искусства кроме сюрреализма, и Деснос пророк его», – писал он в 1924 году. Однако после того, как Бретон, пользуясь правом единоличного лидера, решил положить конец практике «снов наяву», заявив, что она «приводит к краю пропасти», Деснос пережил разочарование, оставшись, тем не менее, одним из активных членов группы. Он посвятил себя журналистской деятельности, став постоянным автором «Сюрреалистической революции».

Свой яркий литературный талант Деснос реализовал в книгах. Одна из них, «Свобода или Любовь», написанная в 1924–1925 годах и опубликованная двумя годами позже, в 1927 году, была «осуждена и значительно сокращена решением исправительного суда округа Сена» как оскорбляющая нравственность разнузданными эротическими сценами (достаточно сказать, что действие одной из глав книги происходит в клубе Пьющих Сперму). В ней поэт воспел все то, чему поклонялись сюрреалисты: «Я все еще верю в чудесное, верю в реальность снов, верю в ночных героинь, ночных красавиц, которые проникают в сердца и в постели». Книга полна аллюзий и скрытых цитат из Лотреамона, в ней открыто прославляется маркиз де Сад. В качестве эпиграфа к ней Деснос взял свое собственное стихотворение «Бодруствующие», приписав его авторство Рембо, что вызвало негодование Бретона, отношения с которым становились все напряженнее.

К 1927 году Деснос постепенно отошел от движения: ему не нравилось то, что происходит в группе, претил диктат Бретона, были чужды попытки сюрреалистов участвовать в политической борьбе. Это была уже другая



Деснос Р. Ребус



Автоматический рисунок



Рэй М. Робер Деснос (иллюстрация к «Наде» Бретона). 1928



Автоматический рисунок



Деснос Р. Стрела смерти. 1922–23



Деснос Р. Сюрреалистическая муза

группа по сравнению с той, к которой он примкнул в 1920 году. Место приложения своих сил и талантов он нашел в кино. В эти годы он сотрудничал с несколькими журналами, для которых писал критические разборы фильмов: широко известна его статья о фильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». В газете Луи Арагона «Се суар» он вел кинорубрику под названием «Свет и тень». Он также пробует

себя в качестве киносценариста: по его сценариям были поставлены «Морская звезда» (1929) Мэна Рэя, «Рекорды 37» (1937) Бруниуса, «Добрый вечер, дамы, добрый вечер, господа» (1944) Ролана Тюяля. Однако многие из них так и остались на бумаге.

Окончательный разрыв с сюрреалистами произошел после опубликования Второго манифеста сюрреализма (1929), в котором Бретон бросает жестокие обвинения в адрес поэта (не забыв и историю с эпиграфом). В ответ Деснос явился инициатором антибретонского памфлета «Труп» (1930), в создании которого приняли участие еще 11 недовольных. Не ограничившись этим, он опубликовал в «Литературном курьере» Третий манифест сюрреализма собственного сочинения, словно бросая вызов узурпированному Бретоном праву писать программные манифесты от имени движения. Став непримиримыми антагонистами, Деснос и Бретон уже никогда не возобновят своих отношений, о чем последний не раз выражал глубокое сожаление.

Начиная с 1933 года, Деснос успешно работал на радио, для которого писал сценарии постановок. Он также продолжает писать стихи и статьи, в которых воспевал престолярный Париж: в 1937 году в «Се суар» появилась его статья, посвященная никому не известной тогда Эдит Piaф. В эти годы им написано множество романсов и песен для кино. В 1939 году Деснос был мобилизован и отправлен в составе своего полка в провинцию. По возвращении он работал журналистом. В годы оккупации участвовал в движении Сопротивления. В 1944 году Деснос был арестован и отправлен в Бухенвальд. В 1945 году, уже после освобождения союзными войсками, Деснос заболел тифом и умер в лагере Терезин на территории Чехословакии. Перед смертью он признался Рибемон-Дессеню, другу ранних сюрреалистических лет, что умело притворялся во время сеансов автоматического письма, имитируя состояние сна. Так или иначе,



Пикассо П. Портрет Робера Десноса



Дельво П. Скелеты в офисе. 1944

это не умаляет ни литературных достоинств его поэзии и прозы, ни художественного значения движения, которому он посвятил лучшее десятилетие своей жизни.



Джакометти за мольбертом

ДЖАКОМЕТТИ, Альберто (1901–1966)

Швейцарский скульптор и живописец. Родился в швейцарском городе Стамп в семье поэта. Интерес к искусству возник у Альберто уже в раннем детстве. С 1919 по 1920 год он учился в Школе искусств и ремесел в Женеве, а с 1922 по 1925 год – в студии Гранд Шомьер у Бурделя. В эти годы Джакометти испытал заметное влияние кубизма, чуть позднее – африканского и греческого искусств: это был период неуверенности, во время которого Джакометти мучительно искал свой путь в искусстве.

Встреча с сюрреалистами в 1930 году помогла художнику найти себя. На протяжении нескольких лет он был активным членом группы. В эти годы Джакометти создал целый ряд этапных как для него, так и для движения в целом, скульптур, которые назвал «скульптурами в клетке». В них многочисленные части были заключены в каркасную раму или подобие клетки. Среди наиболее известных работ этого цикла – «Дворец в четыре часа утра» (1923–1933) и «Час следов, или Подвешенный шар» (1930–1931), ставшие прообразом «поэтических предметов», которыми в 1930-х годах увлекались сюрреалисты. (Сам скульптор называл свои работы «предметами символического действия», подразумевая, что в его скульптурах заключен большой смысл, чем может показаться на первый взгляд.) К этому же периоду относится и одно из главных произведений Джакометти – «Невидимый предмет» (1934), историю рождения которого Бретон рассказал в «Безумной любви».

Журнал «Сюрреализм на службе революции» (№ 3, 1931) посвятил скульптурам Джакометти

статью, поместив фоторепродукцию композиции «Час следов» с подробным ее анализом, а также выделив целый разворот для публикации набросков подобного же рода скульптур с комментарием самого автора. Журнал «Минотавр» (№ 3–4) опубликовал статью самого Джакометти, в которой скульптор рассказывает о своем методе. «Много лет я лишь исполняю скульптуры такими, какими они приходят мне на ум, практически ничего не изменяя, – пишет он. – Например, «Дворец в четыре часа утра», выполненный из собранных вместе тонких стержней постепенно сформировался к концу лета 1932 года... А когда наступила осень, он был настолько реален, что его выполнение в пространстве заняло не больше дня». По словам художника, все попытки контролировать процесс и тем более форсировать его, всегда кончались провалом.

В одной из публикаций 1933 года Джакометти писал: «Как только предмет обозначился в моем представлении, я стремлюсь найти в нем скрытые образы, впечатления и моменты, которые (подчас против воли) вызвали во мне эмоциональный отклик, а также формы, которые, по моему представлению, способны выразить его».



Джакометти А. Диего. 1958



Джакометти А. Голова-черепа. 1934



Джакометти А. Собана. 1951



Джакометти на собственной выставке



Джакометти А. Клетка. 1930–31

Однако сюрреализм стал лишь этапом в его поисках пластического языка. В 1935 году Джакометти неожиданно для всех повернулся к сюрреализму спиной, отринув от всех своих произведений, связанных с этим периодом, которые назвал «полным тупиком». Он вновь вернулся к предметной скульптуре, связывая отныне свои поиски с пластикой человеческой фигуры. Многочисленные студии, доходящие в передаче пропорций до гротеска, все же сохраняют связь с реальностью. Под влиянием



Джакометти А. Женщина с перерезанным горлом. 1932



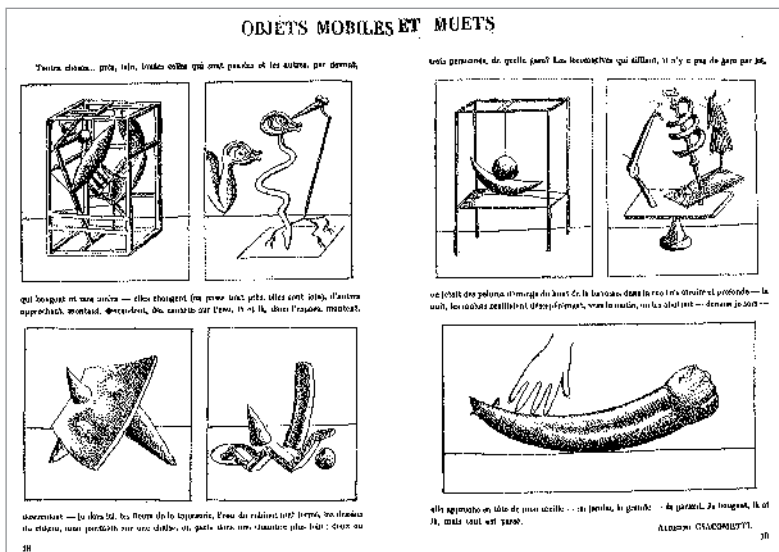
Джакометти А. Женщина-ложка. 1926–27



Джакометти А. Бюст



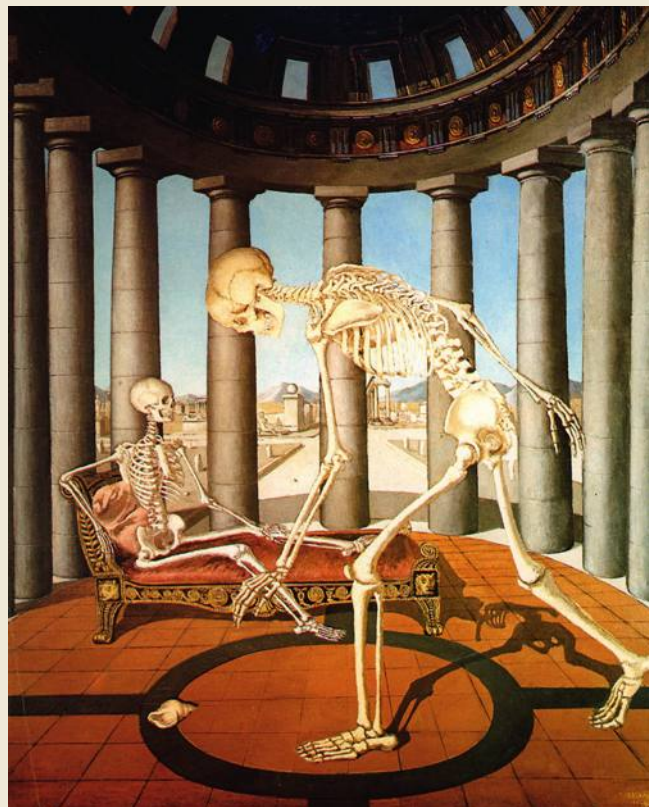
Джакометти А. Графины



Джакометти А. Эскизы предметов (разворот журнала «Сюрреализм на службе революции» № 3, 1931)



Спящая Венера. 1944



Скелет находит ракушку. 1944

Герои Дельво обитают в умоглядном, тщательно выстроенном и прорисованном пространстве. Действие его картин развивается неспешно, ритмы плавны: все напоминает странный, причудливый сон. Нередко в них появляется человеческий скелет, своего рода «*memento mori*» – символ бренности бытия и тщеты человеческих желаний, жестокая антитеза женской красоте, что еще усугубляет мрачную, тревожную атмосферу его полотен.



Общественное мнение. 1948



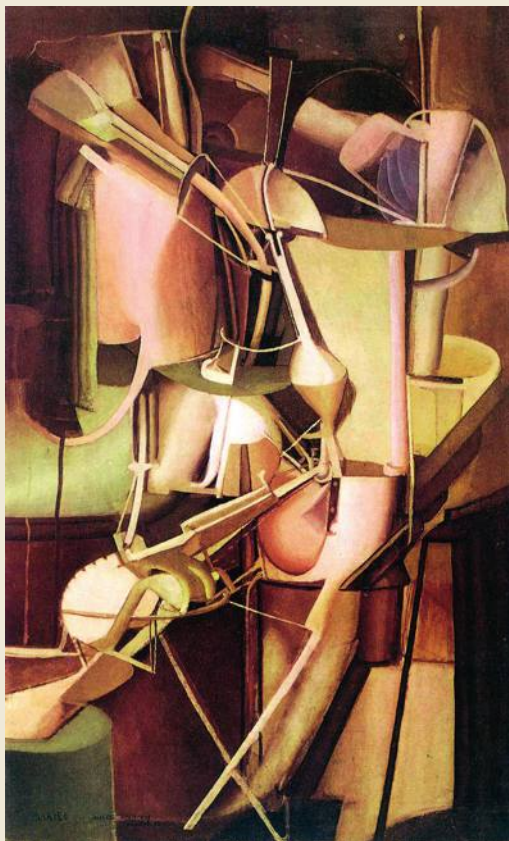
Деревня русалок. 1942



Пигмалион. 1939



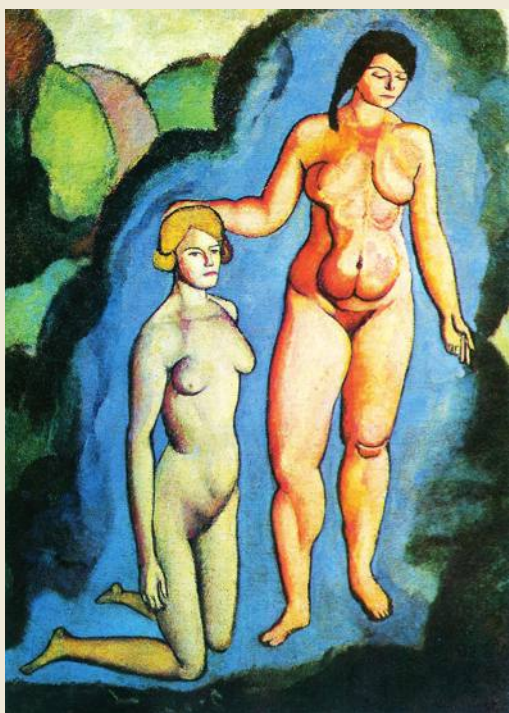
Розовый бант. 1937



Невеста. 1912

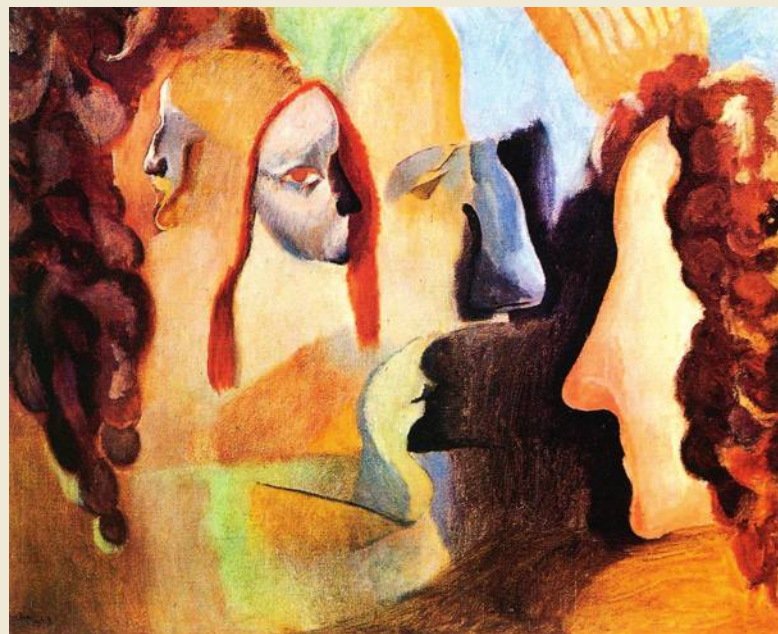


Игра в шахматы. 1910

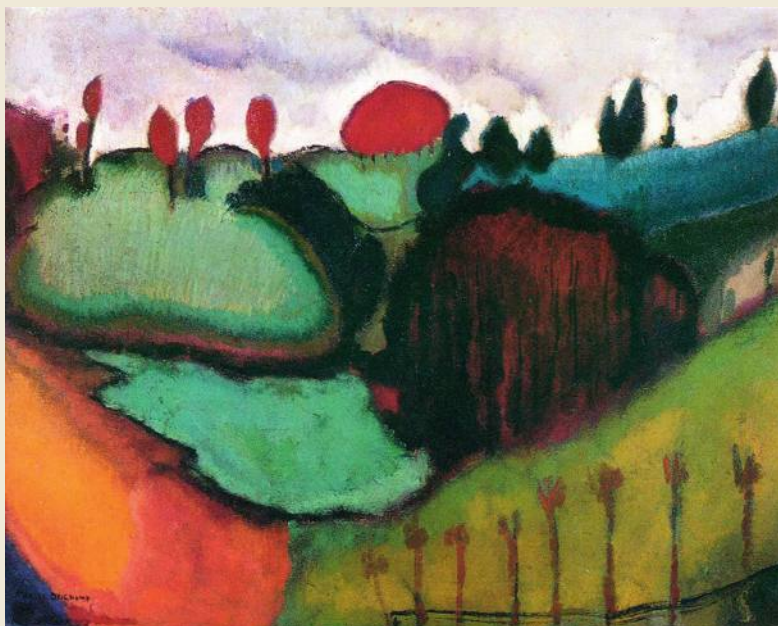


Куст. 1910-11

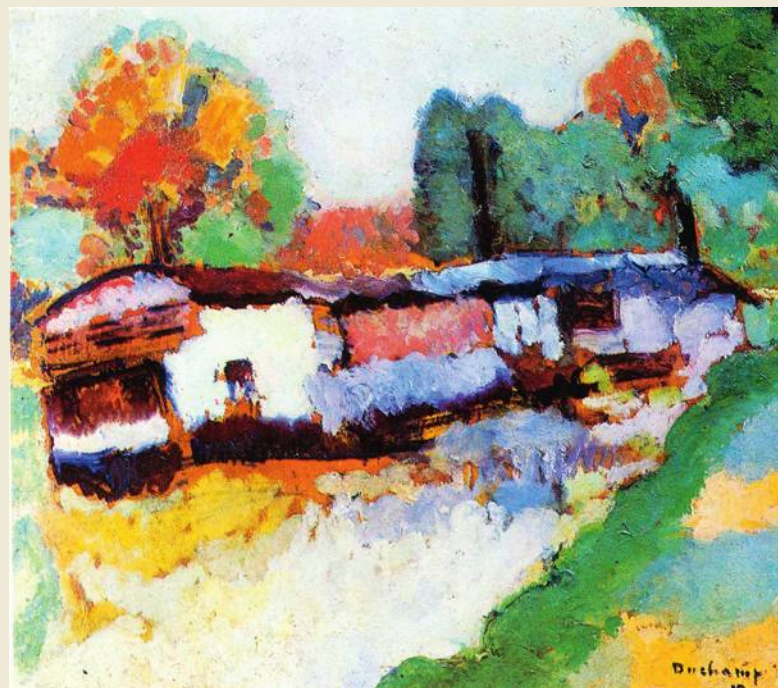
Я всегда стремился
изобретать,
вместо того,
чтобы выражать
себя.
Марсель Дюшан



Ивонна и Магдалина, разорванные в клочья. 1911



Пейзаж. Исследование Рая. 1911



Прачечная-баржа. 1910



Джакометти А. Мастерская

Родена и Бурделя Джакометти создавал шероховатые, словно изъеденные коррозией поверхности, которые при контрастном освещении «оживали» благодаря игре света и тени. Неровная, бугристая поверхность его работ рождает чувство беспокойства, создает впечатление повышенной эмоциональной напряженности.

Сюрреалисты ревниво отнеслись к резкой перемене в творчестве бывшего товарища (еще не стерся из памяти недавний инцидент с Де Кирико), которая была воспринята как возврат Джакометти в лоно ненавистного им академизма. Однако, несмотря на это, разрыв произошел без шума, и Джакометти удалось сохранить дружеские отношения со многими членами группы. И в последующие годы он продолжал выставлять свои скульптуры на крупных международных выставках сюрреализма. Время показало: несмотря на то, что сам скульптор не раз публично называл сюрреалистический этап своего творчества «катастрофическим», его яркие и самобытные идеи



Джакометти А. Мечтающая лежащая женщина. 1929



Джакометти А. Стоящая женщина. 1961



Джакометти А. Тележка



Джакометти А. Фигура



Джакометти А. Мужчина и женщина. 1927



Джакометти А. Подвешенный шар. 1930-31



Джакометти А. Диего. 1964-65

дали толчок развитию не только сюрреализма, но и всей мировой скульптуры.

В 1945 году художник обратился к живописи и станковой графике, которые по сути были нарисованными скульптурами: те же вытянутые персонажи, почти лишенные плоти и выполненные в монохромной манере. Он также пробовал свои силы в иллюстрации, выполнив оформление нескольких книг сюрреалистов – Батая, Шара, Элюара и даже Бретона («Воздух воды»).

После войны скульптор сдружился с экзистенциалистами, идеи которых были близки ему: тревожная пластика его одиноко стоящих фигур была вполне в их духе. Создание эффекта призрачности в столь «телесном» виде искусства, как скульптура, стало главной идеей творчества Джакометти. Трагическая отрешенность его образов своеобразно отражает сложность внутреннего мира современного человека, болезненно утонченного, склонного к рефлексии. Страдания души в мире без души, одиночество и хрупкость человеческой жизни, невозможность гармонии в современном мире – все это в полной мере передают скульптуры Джакометти.

На протяжении своей жизни скульптор подолгу жил и работал в Париже и Риме, но всегда возвращался в свой родной город. В последние годы жизни творчество Джакометти было отмечено множеством наград. В 1962 году на Бьеннале в Венеции он был удостоен Премии скульптуры. Большие ретроспективные выставки его работ состоялись в Музее изящных искусств в Цюрихе (1962) и в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1965). Художник умер в швейцарском местечке Кур в возрасте 65 лет.



Джакометти А. Амели. 1950



ДЖЕННИНГС, Хамфри (1907–1950)

Английский художник и кинорежиссер.

Родился в Саффолке в семье среднего достатка, получил образование в Кембридже.

Дженнингс выступил в начале 1930-х годов одним из основателей английской группы сюрреалистов. В 1936 году вместе с Бретоном, Элюаром, Пенроузом и Мезенсом он участвовал в организации грандиозной Международной выставки сюрреалистов в Лондоне. Позднее он помогал Мезенсу издавать «бюллетень» группы.

В середине 1930-х годов Дженнингс начал заниматься документальным кино: за период с 1934 по 1949 год он снял двадцать шесть лент, по большей части короткометражных. Его фильмы удивительно точно передают чувство времени, «дыхание эпохи». Огромная внутренняя энергия его киноработ, точность деталей, выразительный звуковой ряд, смелый монтаж сделали Дженнингса одним из лидеров британского кинематографа, а его «Правда о Лили Марлен» (1944) и «Дневник для Тимоти» (1945) прочно вошли в Золотой фонд английского кино.

Известный сегодня главным образом как кинорежиссер, Дженнингс пробовал себя в самых разных видах искусства: он был незаурядным фотографом, театральным худож-



Дженнингс Х. Рулет с вареньем. 1939



Дженнингс Х. Дом в лесу. 1939-44



Дженнингс Х. Локомотив

ником, мастером оригинальных коллажей, талантливым художественным критиком и поэтом, а также переводчиком поэзии коллег-сюрреалистов из Франции – Бретона, Кривеля, Дали, Пере, Элюара и других.

После войны работа английской сюрреалистической группа была возобновлена, однако Дженнингса в ней уже не было: он был исключен за то, что не отказался от ордена Британской империи, которым был награжден за заслуги перед страной.

Хамфри Дженнингс погиб в расцвете лет неслепой смертью: 24 сентября 1950 года на одном из греческих островов он упал со скалы и разбился во время выбора природы для своего нового фильма.



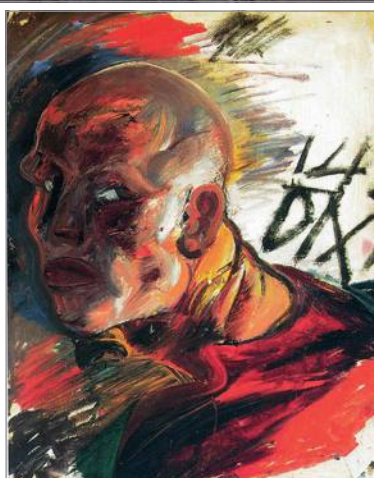
Дикс О. Автопортрет за мольбертом. 1926

ДИКС, Отто (1891–1969)

Немецкий живописец и график.

Родился в местечке Унтерхаус близ города Гера в Саксонии. Учился живописи в Дрезденской Академии художеств у Рихарда Мюллера. На Первую мировую войну ушел добровольцем, служил в действующей армии.

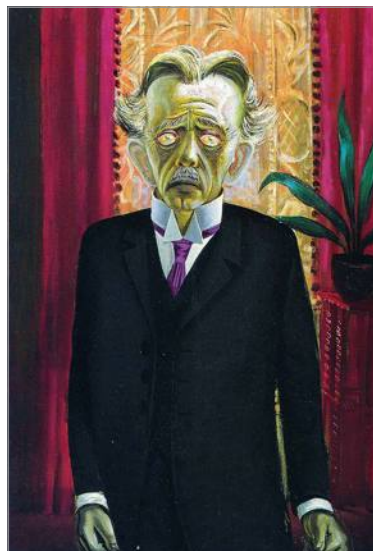
Вернувшись с фронта, художник создал серию жестоких изображений окопной жизни и увечий войны. В этих работах реализм опасно граничит с почти отталкивающим натурализмом. В послевоенные годы художник примкнул к дадаистам: работы одного из лидеров берлинской группы, Георга Гросса, буквально ошеломили его. Это влияние на много лет вперед определило манеру и тематику работ Дикса. Героями его рисунков и акварелей становятся представители «дна» Веймарской республики: бродяги, проститутки, нищие, алкоголики. В этот период черты социальной критики, которую проповедовали берлинские дадаисты, проявились в его творчестве с особой силой.



Дикс О. Автопортрет в образе солдата. 1914



Дикс О. Три женщины. 1926

Дикс О. Война
(триптих).
1929–32Дикс О. Портрет доктора
Генриха Стадельманна. 1922

Дикс О. Семь лиц Смерти

В 1927 году Дикс был приглашен преподавать в Дрезденской академии художеств, в которой не так давно и сам проходил обучение. Шесть лет спустя, в 1933 году, когда в стране пришли к власти фашисты, художник был отстранен от занимаемой должности.

В годы правления нацистского режима творчество художника было причислено к разряду так называемого «дегенеративного искусства», которое, по мнению новых «хозяев» Германии было позором нации. Дикс был лишен возможности работать. Несмотря на то что к этому времени жесткая реалистическая стилистика его творчества, проникнутого социально-критическим пафосом, сменилась гротеском и яркой экспрессионистичностью образов, он подвергался гонениям и даже был арестован гестапо. На исходе войны, в 1945 году, 54-летний художник был призван в народное ополчение. Почти сразу он попал в плен к французам: на родину художник вернулся лишь в 1946 году.

Последние два десятилетия своей творческой жизни художник все чаще обращался к религиозным сюжетам. Характерная жесткая манера письма, пластическая надломленность образов, присущая полотнам Дикса, уходит корнями в творчество художников немецкого Возрождения – Шонгауэра, Грюневальда, Бальдунга. Из современных направлений наибольшее влияние на его творчество, несомненно, оказал экспрессионизм. Значительная доля гротеска и черного юмора в его работах сближает художественные поиски Отто Дикса с движением сюрреалистов.



ДОМИНГЕЗ, Оскар (1906–1957)

Испанский художник.

Родился в Тенерифе (Канарские острова) в богатой семье. В юности переболел акромегалией – болезнью, которая проявляется в увеличении конечностей и нижней челюсти. Еще живя на Канарах, Домингез увлекся живописью, делая самостоятельно первые робкие шаги: занятия искусством были не только утешением, но и способом борьбы с неизлечимым недугом.



Домингез О. Каток и роза. 1937

В возрасте 21 года Оскар Домингез был отправлен отцом в Париж. Поддавшись соблазнам большого города, художник проводил ночи в борделях и кабаках, в то время как светлое время дня посвящал занятиям живописью, а также посещению музеев и галерей. В возрасте 25 лет молодой художник написал автопортрет, на котором помимо лица в профиль изобразил гипертрофированную, неестественно вывернутую руку, истекшую кровью – мрачное предсказание, сбывшееся 27 лет спустя: 31 декабря 1957 года художник покончил с собой, вскрыв себе вены.

В Париже Домингез обрел единомышленников в лице сюрреалистов: он сблизился с Дали и Танги, в которых нашел близких по духу людей, а также познакомился с Андре Бретоном и Полем Элюаром, двумя мэтрами сюрреалистической литературы. Он был тепло принят в группу, ряды которой к тому времени изрядно поредели. В 1933 году в Тенерифе состоялась первая персональная выставка художника.

Его первые сюрреалистические работы, созданные между 1930 и 1934 годами и вдохновленные годами, проведенными на Канарах, были робкими и несколько наивными. Он часто бывал на родине, которая служила ему главным источником вдохновения. Позднее,



Домингез О. Коррида. 1946



Домингез О. Декалькомания. 1947



Домингез О. Без названия. 1934-35

под влиянием Дали, его живописная манера стала более совершенной. Вместе с тем в его картинах начинают доминировать деструктивные мотивы: одним из самых частых сюжетов в его живописи к середине 1930-х годов становится коррида с ее духом подвига и риска с привкусом жестокости и крови.

Атмосфера творческой свободы и эксперимента, царившая в группе, способствовала раскрытию яркой индивидуальности Домингеза. В 1935 году он изобрел «декалькоманию без задуманной цели» (или «декалькоманию желаний»), близкую тому «абсолютному автоматизму», к которому Бретон призывал в живописи. Чудесные нерукотворные изображения не оставили равнодушными практически никого из сюрреалистов. При минимальной дорисовке они превращались в великолепные волнующие картины, на которых глаз не устал искать (и находить!) все новые и новые значения и скрытые детали. Бенджамен Пере в заметке, опубликованной в журнале «Минотавр» и посвященной декалькомании, назвал ее «миром Эльдorado». Декалькомания явилась, пожалуй, самым востребованным творческим методом, и уж конечно, самым «сюрреалистическим».

Домингез активно участвовал во всех крупных выставках сюрреалистов: в Копенгагене



Домингез О. Сол. 1950



Домингез О. Крылатые кони



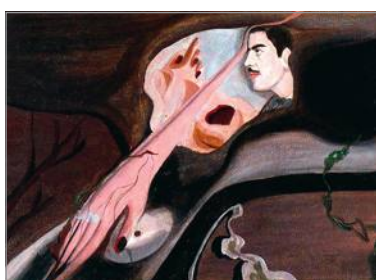
Домингез О. Натюрморт с револьвером. 1947

Домингез О.
Электросенсуальная магия. 1933

Домингез О. Космическая композиция. 1938



Домингез О. Портрет Римы



Домингез О. Автопортрет. 1931



Домингез О. Композиция. 1935



Домингез О. Охотник. 1933

(1934), Праге (1935), Тенерифе (1936), Париже (выставка сюрреалистических предметов, 1936), Лондоне (1936), Нью-Йорке (Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм, 1936), Париже (1938), Мехико (1940), Брюсселе (1945), а также в Праге, Амстердаме, а также Японии и Норвегии.

В 1938 году художник стал невольной причиной стычки в кафе, в результате которой его друг Виктор Браунер лишился глаза. За несколько лет до этого Браунер так же, как и сам Домингез, невероятным образом предрек свою судьбу в «Автопортрете с вырванным глазом». (Этот эпизод стал предметом тщательного анализа в эссе Пьера Мабилля «Глаза художника», опубликованном в майском номере журнала «Минотавр» за 1939 год.)



Домингез О. Кот и нанарейка. 1937

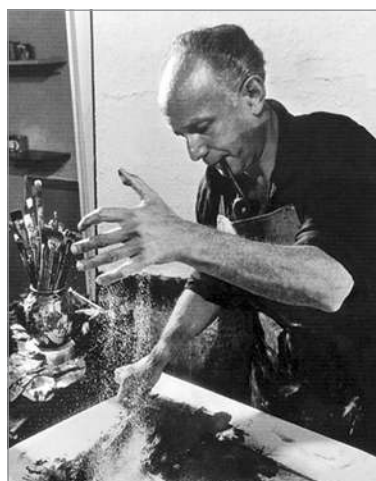
В годы оккупации Домингез активно участвовал в полуподпольной деятельности группы «Мэн а плюм», а после войны – в короткой истории группы «Сюрреализм-революсьонер» (1947).

Начиная с 1947 года Домингез постепенно отходит от движения. После исключения в 1948 году Браунера и Матты из группы художники окончательно порвал отношения с Бретоном, но остался дружен с Элюаром и Пикассо. С последним в эти годы он особенно сошелся. Их влекло друг к другу не только то, что они были соотечественниками, но и духовная общность, близость эстетических идеалов. Начиная с 1940-х годов Домингез находился под обаянием личности и невероятно свободной манеры Пикассо, который был и старше и опытнее его. Под влиянием друга живописный стиль Домингеза эволюционировал в сторону

большей простоты и знаковости, плавные дугообразные линии сочетаются в нем с яркими локальными пятнами. Творчество Домингеза в последнее десятилетие его жизни было освещено и согрето светом и теплом этой дружбы. Он жил в мастерской друга и неизбежно находился под влиянием его идей. И в то же время – в тени его могучего дарования.

В 1955 году во Дворце изящных искусств в Брюсселе состоялась большая выставка работ Домингеза. А незадолго до его добровольного ухода из жизни (в канун нового, 1958 года) в Париже состоялись еще две выставки. Долог и неизвестно, что толкнуло его на этот шаг – приступ депрессии, спровоцированный беспорядочной жизнью божьего художника или тщетные попытки вернуть истощившееся вдохновение и обрести индивидуальность.

В последние годы интерес к наследию Домингеза заметно возрос. В 1998 году в Лондоне одна из его картин была продана с аукциона за 1 345 000 франков. А 8 июня 2000 года на аукционе в парижском отеле Друа картина художника «Адская машина» (1937) была продана за 2 770 000 франков (против предпродажной оценки в 450 000).



ДОНАТИ, Энрико
(1909–2008)

Итальянский художник.
Родился в Милане.

Несмотря на то что Донати в 1930-х годах большую часть времени прожил в Париже, его пути с сюрреалистами пересеклись значительно позднее, в 1940-х, когда война заставила многих из них эмигрировать за океан. Когда Нью-Йоркская школа социальных исследований в 1943 году организовала выставку работ Донати, он познакомился с историком искусства Лионелло Вентури, который представил его Бретону. В те годы лидер группы



Донати Э. Апелляционный суд. 1945

сюрреалистов был всеерьез озабочен расколом, наметившимся в движении: налицо было непримиримое противоречие между двумя художественными методами сюрреализма – академическим и абстрактным. В работах Донати Бретон увидел спасительное гармоническое единство, заставившее его вспомнить о том, что он – Поэт. «Я люблю картины Энрико Донати, как я люблю майскую ночь», – писал он в новой редакции своей книги «Сюрреализм и живопись» (1928–1965).

Донати примкнул к группе сюрреалистов, развернувших свою деятельность в Америке. Ближе всех он сошелся с Эрнстом, Танги и Маттой, в творчестве которых нашел близкие ему творческие идеи. Он увлекся декалькоманией, доведя ее в своем творчестве до высокой степени совершенства.



Донати Э. Исследование динамики и кинетизма. 1948



Донати Э. Король-вспышка. 1945

Донати не ограничивался общением с сюрреалистами. Не порывая с ними, он искал себя и в других направлениях. Он охотно откликнулся на предложение участвовать в выставке в галерее Бетти Парсонс вместе с зачинателями абстрактного экспрессионизма Марком Ротко, Барнетом Ньюманом и Джексоном Поллоком. В этом новом движении он увидел перспективы для своего творчества.

Донати чутко реагировал на процессы, происходившие в искусстве XX столетия, вместе с тем сохраняя свою индивидуальность. В его творчестве яркие философские идеи сочетаются с чувственностью и высоким техническим мастерством. Его ослепительная цветовая палитра порой шокирует.



Донати Э. Луксор блю. 1986



Донати Э. Этруски. 1945



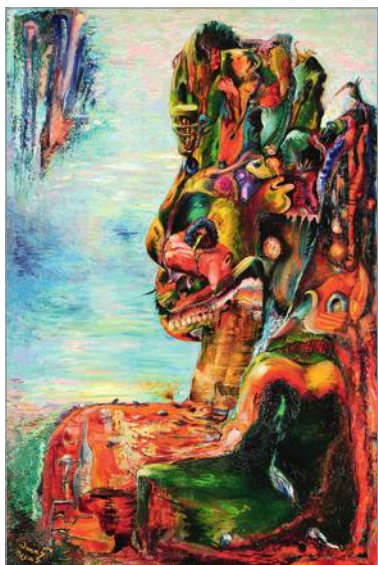
Донати Э. Жар



Донатин Э. Карнавал в Венеции. 1946

Скончался Э. Донати в своём доме на Манхэттене от последствий травм, полученных при аварии такси в июле 2007 года, в котором художник тогда находился.

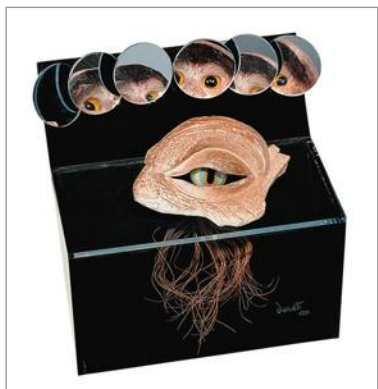
Работы Э. Донати ныне хранятся в крупнейших музеях Нью-Йорка, Хьюстона, Брюсселя, Турина, Рима, Вашингтона, Тель-Авива и др.



Донатин Э. Арчимбольдо. 1945



Донатин Э. Кулак. 1946



Донатин Э. Сглаз. 1946



ДРИЁ ЛА РОШЕЛЬ, Пьер (1893–1945)

Французский писатель.

Родился в Париже. В 1907 году, в возрасте 14 лет познакомился с книгой «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше, ставшего его духовным наставником. В Первой Мировой войне Дриё участвовал в составе пехотного полка, был трижды ранен. Потрясение, которое он испытал от всего увиденного на фронте, определило все его дальнейшее творчество. Сразу после войны он близко сошелся с Олдосом Хаксли, автором антиутопии «Дивный новый мир». Он много читает, круг его чтения широк и разнообразен: Шекспир, Гёте, Шопенгауэр, Достоевский, Прудон, Соррель, Баррес, Киплинг, Пегги и другие.

Pierre Drieu la Rochelle Gilles



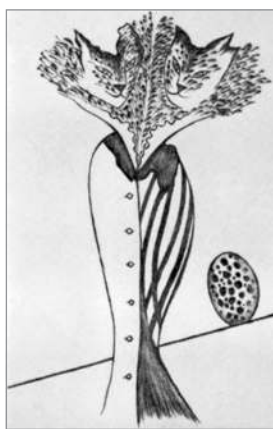
Обложка книги «Паяцы»



Пьер Дриё Ла Рошель. 1914

Свои первые стихотворения Дриё Ла Рошель опубликовал в 1917 году. В 1920 году он близко сошелся с парижскими дадаистами: Бретоном, Элюаром, Супо, а также Риги и Арагоном, с которыми у него сложились более тесные отношения. Его имя стало появляться на страницах журнала «Литтератор», а в 1921 году он принял участие в «суде над Барресом». В 1924 году Дриё ла Рошель был одним из тех, кто участвовал в создании первого коллективного памфлета сюрреалистов, направленного против Анатоля Франса – «Труп»: существует мнение, что именно он был инициатором появления на свет этого скандального документа.

Тем не менее, дальше он не пошел. Он не стал членом группы, которую возглавил Бретон. Причины своего отчуждения он сформулировал в своих «Письмах к сюрреалистам», напечатанных в собственном журнале «Дернъе жур» (1927). Одна из основных претензий к сюрреалистам была в том, что, несмотря на громкие заявления, они так и остались салонными литераторами, не сумев стать пламенными революционерами. Это свое обвинение он облек в литературную форму в своем романе «Паяцы» (1939), в котором в безжалостном памфлетном стиле поиздевался над группой сюрреалистов и их амбициозным лидером, выведя его под именем Казль.

Дюпрей Ж. Обложка книги
«Конец и способ». 1965Эрль Ж. Иллюстрация
к книге Дюпрея. 1949

Дюпрей Ж. Рисунок

Титульный лист
книги Дюпрея с
дарственной Бретону

В годы оккупации Дриё ла Рошель позволил себе ряд высказываний и действий, которые могли быть истолкованы, как сочувствие идеям фашизма. И это ему не простили. После изгнания немцев из Франции против него была развязана безжалостная травля. Он вынужден был скрываться от преследования, и, в конце концов, его тонкая поэтическая натура не выдержала такой жизни. 15 марта 1945 года, в возрасте 52 лет Дриё ла Рошель совершил самоубийство, оставив посмертную записку следующего содержания: «Я совершил это в полном сознании, в середине жизни, руководствуясь долгом интеллигента».



ДЮПРЕЙ, Жан Пьер (1930–1959)

Французский поэт.

Свои первые стихи Дюпрей написал еще в Руане в период с 1945 по 1947 год, а в январе 1948 года они были опубликованы в журнале. В том же году, в возрасте 18 лет, юноша приехал в Париж, с которым тесно связан весь остаток его короткой жизни.

В январе 1949 года Дюпрей отправил свою большую поэму Андре Бретону, который, прочтя ее, пришел в полное восхищение и на следующий же день откликнулся восторженным письмом, в котором в частности писал: «Вы, без сомнения, великий поэт среди тех, кто интригует меня. Вы удивительнейшим образом освещаете вещи».

Бретон помог юноше опубликовать свои стихи, в том числе включил часть из них в переиздание своей «Антологии черного юмора» (1950), содержащей самые разные тексты, от Джонатана Свифта до Дюпрея, который был самым молодым автором, включенным в это издание.

Дюпрей участвовал в движении сюрреалистов до 1953 года, как поэт, художник и скульптор, а с 1953 года полностью посвятил себя скульптуре. В течение года он осваивал литейное дело в парижских сталелитейных мастерских, его работы стали появляться в столичных салонах и галереях. Почти все



Рисунки Жана Пьера Дюпрея

время Дюпрей проводил в своей мастерской на авеню дю Мэн. Постепенно он отошел от группы сюрреалистов, подобно многим художникам и поэтам, в разные годы примыкавшим к ней. Позиция, которую занял поэт по отношению к своим бывшим соратникам, отнюдь не означала оппозицию движению и его бессменному лидеру. Вероятнее всего причиной отчуждения стало разочарование в сюрреализме как политическом движении, уже не способном как в прежние времена влиять на умы.

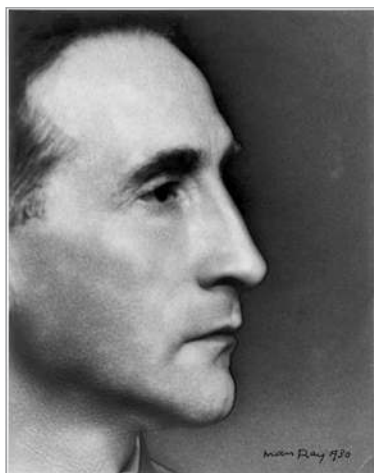
В 1959 году, незадолго до своей смерти, Дюпрей неожиданно вернулся к поэзии: именно в это время он создал свой последний сборник стихов – «Конец и способ» (который будет опубликован лишь через шесть лет после его трагической кончины, в 1965 году).

Вскоре Дюпрей стал центром большого политического скандала. Он был арестован (а перед этим жестоко избит) за то, что в знак протеста против французского военного присутствия в Алжире помочился на Вечный огонь на могиле Неизвестного солдата. Поэт был признан невменяемым и определен в психиатрическую больницу Св. Анны, тем самым повторив судьбу своего кумира, поэта Антонена Арто. Дюпрей провел в лечебнице несколько месяцев, не переставая рисовать и писать стихи.

Вернувшись из лечебницы в Париж, Дюпрей занялся составлением своего последнего сборника стихов. Одному из своих друзей, позвонившему ему в один из последних дней, чтобы справиться о самочувствии, поэт сказал: «Ноги моей не было бы в этой галактике. Эта планета мне противопоказана».

Безвременная смерть этого талантливого поэта и художника окружена тайной. 2 октября 1959 года Дюпрей запечатал рукопись своих последних стихов в конверт и, написав на нем адрес Андре Бретона, попросил свою жену Жаклин не медля отправить его. Вернувшись с почты, женщина нашла мужа повесившимся в своей мастерской.

Основная часть наследия Дюпрея получила известность лишь после его самоубийства, вызвавшего скандальный интерес к его личности. Критики «окрестили» его «новым Арто», и не без оснований: многие свои стихи Дюпрей подписывал «Дюпрей-Момо», как бы подчеркивая свою духовную связь и общность судьбы с великим бунтарем.

**ДЮШАН, Марсель**
(1887–1968)

Французский художник.

Родился 28 июля 1887 года близ Руана в Нормандии в семье художника. Родители Дюшана всячески поощряли занятия искусствами, поэтому не удивительно, что четверо их детей стали художниками – скульптор Реймон Дюшан-Вийон (1876–1918), поэтесса и художница Сюзанна Дюшан (лучше известная под именем Кротти), сам Марсель Дюшан,



Дюшан М. Шахматисты. 1911

ние, прибегая к изображению нескольких повторяющихся контуров, что сближает его поиски с футуризмом. Картина была показана им в Салоне Независимых и вызвала острую критику со стороны кубистов, не говоря уже о широком зрителе. В 1913 году это полотно Дюшана стало центральным событием Нью-Йоркского Армори-шоу; она до крайней степени возмутила американскую публику, что в одночасье сделало ее автора невероятно популярным. Один из критиков язвительно назвал ее «взрывом на макаронной фабрике». Были и такие, кто искренне восхищался смелостью художника, решительно порвавшего с традиционным академическим искусством. Сам автор объяснял концепцию картины как «организацию кинетических элементов, передачу времени и пространства через абстрактное изображение движения».



Дюшан М. Большое стекло невеста, раздетая догола своими холостяками. 1915-23

а также их сводный брат Жак Вийон – известный живописец.

В 1904 году Марсель приехал в Париж, где присоединился к двум старшим братьям, к тому времени оставившим занятия правом и медициной в пользу художественной карьеры. Он поступил в Академию Жюлиана, однако посещал занятия нерегулярно. В период с 1906 по 1910 год Дюшан пробует себя в разных художественных направлениях, отдавая предпочтение фовизму, а также кубизму, громко заявившему о себе в те годы. Под влиянием живописи Сезанна и Матисса он писал очень яркие и смелые по цветовому решению полотна.

В 1910–1911 годах Дюшан увлекся физикой и математикой. В эти годы он вместе со своими братьями и другими молодыми художниками организовал «Салон золотого сечения». Целью этого художественного объединения было исследование идеальных пропорций, а также математических основ искусства в целом. Среди членов группы были такие яркие представители искусства XX века, как Фернан Леже, Жан Метценже, Хуан Грис, Александр Архипенко.

В 1912 году художник написал картину «Обнаженная, спускающаяся с лестницы». Используя кубистский метод работы с формой, Дюшан стремился передать на холсте движе-



Дюшан М. Оптическая машина. 1920



Дюшан М. Инсталляция Etant donné 1946-66



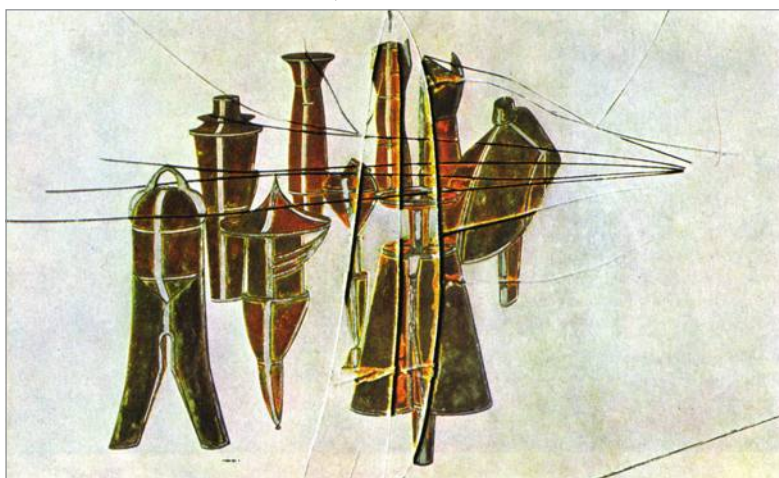
Дюшан М. Шахматисты. 1911



Дюшан М. Оптическая машина. 1920



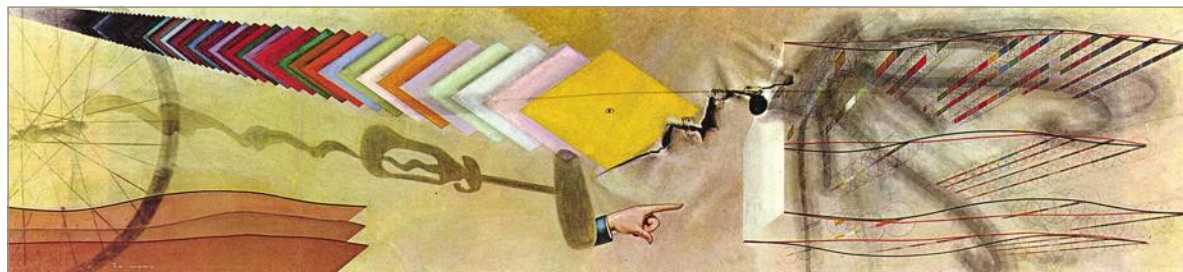
Дюшан М. Аустерлиц



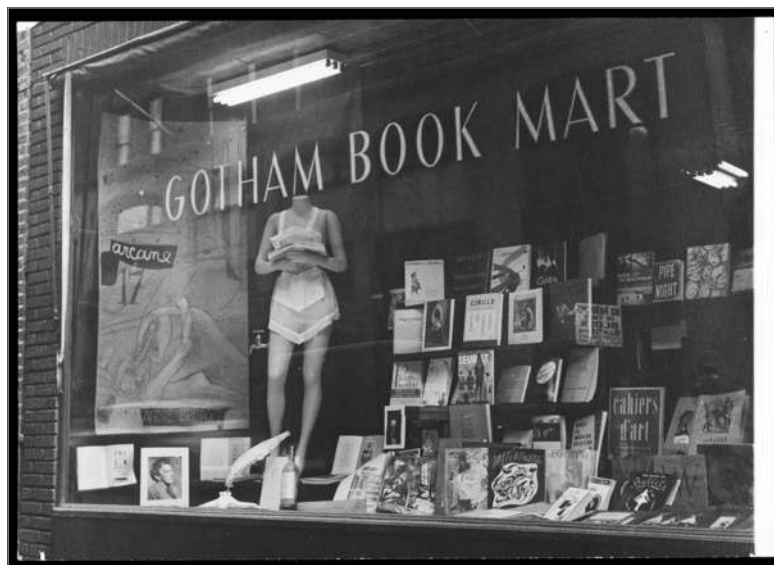
Дюшан М. Девять металлических форм. 1914-15



Дюшан М. Обнаженная, спускающаяся с лестницы. 1912



Дюшан М. Композиция. 1918



Витрина книжного магазина «Готам Бук» (оформленная М. Дюшаном) в дни презентации книги Бретона «Аркан 17». 1945

В то время как американская публика оживленно обсуждала полотно Дюшана, сам он уже готовил новую «бомбу»: почувствовав, что исчерпал возможности станковой живописи, художник отказался от нее в пользу нового художественного направления, изобретенного им, – «ready made».



Марсель Дюшан (фото Мэн Рэя)

классического искусства. Однако Дюшан не осмелился подписать свое «произведение» собственным именем, предпочтя укрыться за псевдонимом «R. Mutt».

Художник, прибывший в Нью-Йорк в 1915 году, был приятно поражен тем, что он столь популярен в Америке. Здесь он познакомился с Вальтером и Луисом Аренсбергами, которые стали его покровителями и собирателями его работ. (Коллекция современного искусства, собранная Вальтером Аренсбергом и включающая множество работ Дюшана, сегодня хранится в Филадельфийском художественном музее.) В Соединенных Штатах Марсель Дюшан и его друг Франсис Пикабия вскоре стали центром группы художников, сплотившихся вокруг галереи Стиглица. Группа проповедовала анти-искусство, что сближало ее с движением цюрихских дадаистов, громко заявивших о себе в Европе.

В эти годы Дюшан работает над сложной композицией, в которой пытается установить связь между биологией, механикой и социальными традициями – «Большое стекло: Невеста, раздетая догола своими холостяками. Равновесие» (1915–1923). Задуманная в Париже в 1912 году, она явилась завершением серии картин, развивающих одну и ту же тему: невесты, холостяков и ряда культурных обычаев, связанных с ухаживанием, сексом и страстью, воплощенную в яркой остроумной



Марсель Дюшан с Мэн Рэем



Марсель Дюшан в художественном музее Пасадины. 1963



Марсель Дюшан за шахматами



Марсель Дюшан с Мэн Рэем на крыше дома



Марсель Дюшан

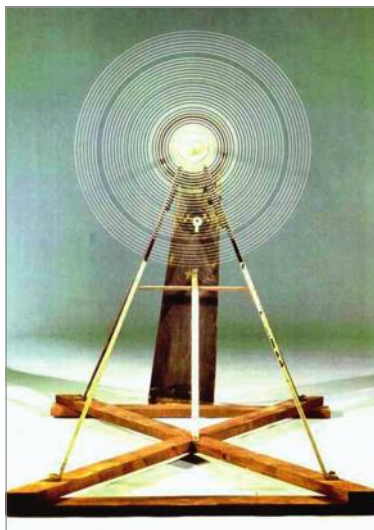
форме. Доминантой картины является «невеста», занимающая верхнюю часть композиции и остающаяся в своей вечной недостижимости выше конфликта оставшихся внизу девяти встревоженных и расстроенных «холостя-



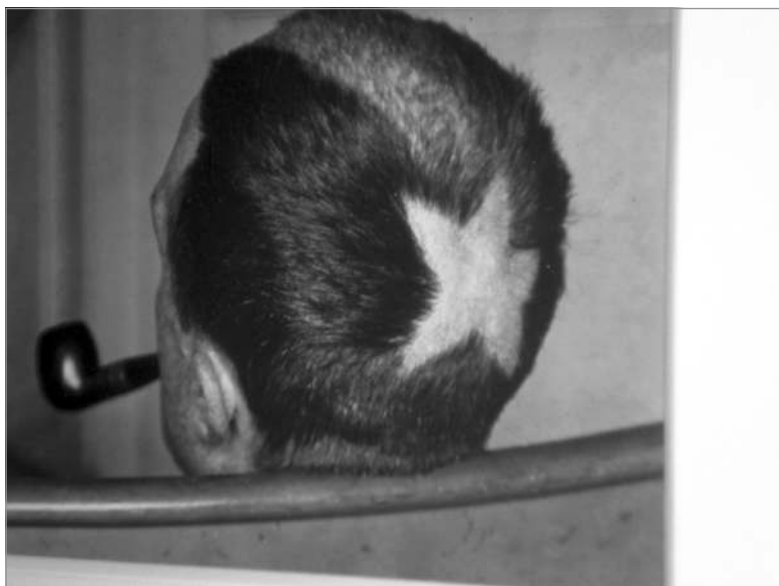
Дюшан М. Дульсинея. 1911

Рэй М. Марсель Дюшан
в облике Рроз Селяви. 1921

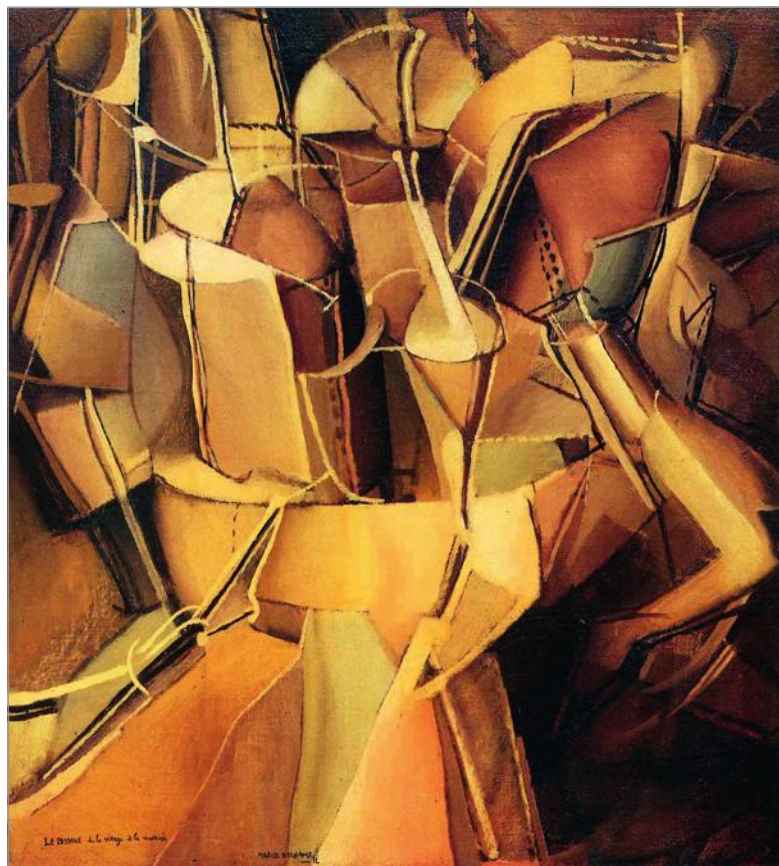
Дюшан М. Свежая вдова

Дюшан М. Женский
фиговый листок. 1950Дюшан М. Вращающиеся
стеклянные пластины. 1920

Дюшан М. Велосипедное колесо. 1913



Рэй М. Тонзура (портрет Марселя Дюшана). 1919-1921



Дюшан М. Превращение девушки в невесту. 1912

ков». Большая по размерам работа (231x170 см) была выполнена в сложной технике с использованием стекла, масляной краски, свинцовой проволоки, фольги, пыли и лака. Первоначально смонтированная на стекле, с тем чтобы мир по обе его стороны был вовлечен в действие, композиция пострадала в 1923 году во время погрузки на корабль. Приняв случившееся, как знак свыше, Дюшан объявил работу окончательно завершённой и поставил под ней подпись, сохранив ее в этом виде и лишь закрепив осколки и сковав их металлической рамой.

В 1918 году Дюшан переехал в Буэнос-Айрес, где стал, по его собственному выражению, «маньяком шахмат» — страсти всей его жизни, по вине которой он забросил занятия искусством. Год спустя он вернулся во Францию, где установил тесный творческий контакт с парижскими дадаистами.

Художнику нравилось «взрывать» общественное мнение. Среди самых скандальных его выходов — композиция «L. H. O. O. Q.» (1919), репродукция «Моны Лизы», подправленная карандашом (художник пририсовал ей усы и бороду). По мнению самого Дюшана, эта работа имеет несколько уровней значения. Подрисованные усы и борода призваны осквернить святость искусства (типичный дадаистский прием профанации священного «высокого» искусства) и спутать половую ориентацию зрителя, а подпись намекает на сексуальность сюжета («L. H. O. O. Q.» — это фонетическая анаграмма французского слова, обозначающего сексуальное влечение).

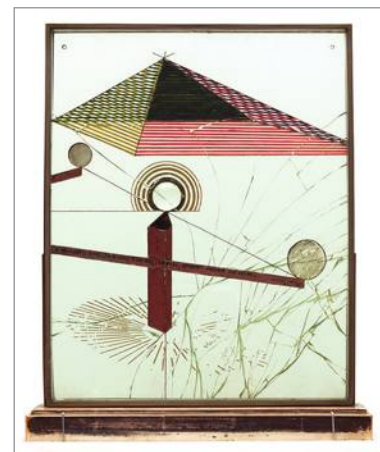
В 1920 году неутомимый по части скандалов и эпатажа Дюшан взял себе женский псевдоним, которым подписал целый ряд работ — «Рроз Селяви». Избранное имя — не что иное, как фонетическая транскрипция фразы «Egos, c'est la vie» («Эрос — это жизнь»). Создав мифический персонаж, подобный Анне Блюме, придуманной в Ганновере Швиттерсом, Дюшан пошел дальше. На одной из фотографий, сделанных его другом Мэн Рэем, приехавшим в Париж вслед за ним, великий провокатор предстает в женском облике: тем самым придуманный персонаж обретает плоть и кровь.

Оптика и механика всегда интересовали Дюшана. Начало 1920-х годов он посвятил созданию кинетических произведений — дви-

жущихся композиций, вращающихся дисков, основная идея которых — показать изменчивость и иллюзорность окружающего мира. В ходе экспериментов с сериями оптических дисков и конструкций, дематериализовавших не просто предмет, но все концептуальное поле художественного «произведения», Дюшан в 1923 году отвернулся от предметного искусства. Он посвятил свой досуг столь любимой им шахматной игре, художественной



Дюшан М. L.H.O.O.Q. 1919



Дюшан М. Стекло



Дюшан М. Роторельефы. 1935



Дюшан М. Живая модель. 1967



Дюшан М. Портрет Иконны Дюшан. 1901

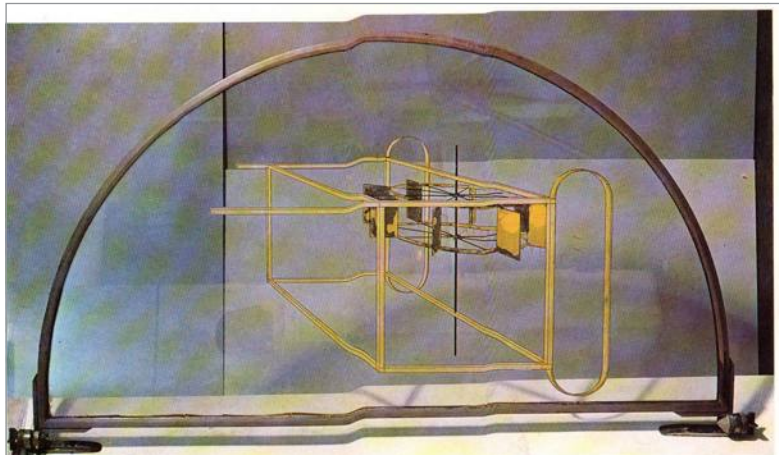
критике и литературному творчеству.

В 1920-е годы внимание Дюшана привлекли широкие выразительные возможности кинематографа. В фильме Рене Клера «Антракт» (1924) он разыгрывает партию в шахматы с Мэном Рэем. В 1926 году он сам (при участии Мэна Рэя и Марка Аллегро) снял короткометражный фильм с названием-анаграммой «Anemic Cinema», в котором его «роторельефы» (вращающиеся диски с написанными на них по спирали текстами) чередуются с различными предметами и живыми персонажами.

Для пропаганды и распространения в Америке современного искусства он вместе



Дюшан М. Шоколадная мельница № 1. 1913-1915



Дюшан М. Полос с водяной мельницей из однородных металлов. 1913-1915

с Катериной Дрейер основал «Анонимное общество», которое оказывало поддержку новым художественным формам, отдавая предпочтение кубизму, футуризму и дадаизму. С 1942 по 1944 год вместе с Максом Эрнстом и Андре Бретоном он издавал нью-йоркский журнал сюрреалистов «VVV», а в 1945 году вышел специальный номер журнала «View», посвященный его творчеству.

Дюшан проявил себя также как талантливый дизайнер и организатор выставок сюрреалистов. Каждая из экспозиций, над которыми работал художник, несет на себе отпечаток его неординарной личности и пронизана духом эпатажа и скандала. Его «постановки» сюрреалистических выставок 1938, 1942, 1947 и 1959 годов предполагали непосредственное вовлечение зрителей, предвосхитив тем самым не только хэппенинги 1960-х годов, но и современное нам концептуальное искусство.

Хотя Бретон и вовлек Дюшана в орбиту сюрреализма, нельзя безоговорочно причислить его к движению. Художник последовательно отдал дань сначала кубизму, а затем футуризму, дадаизму и сюрреализму, однако сумел остаться в стороне, сохранив полную творческую свободу. Художник разноплановый и полифоничный, он едва ли не в одиночку проторил путь всем авангардным направлениям столетия, так и не примкнув ни к одно-



Дюшан М. Младшая сестра. 1911



Дюшан М. «Зеленый ящик». 1968



Дюшан М. Почему не чихает Рроз Селяви. 1921



Марсель Дюшан (фото Мэн Рэя). 1947

му из них. Марсель Дюшан – одна из самых влиятельных фигур в искусстве XX столетия. Его смелые и яркие эксперименты в области ready made, кинетических форм и оптических иллюзий открыли путь новым художественным направлениям, таким как оп-арт, кинетическое искусство, инсталляция. На закате жизни Дюшан стал идиолом нового поколения художников авангарда.

С возникновением в 1960-х годах искусства поп-арта имя Дюшана приобрело настоящую славу, чему немало способствовали две большие ретроспективные выставки: в лондонской галерее Тейт (1966) и нью-йоркском Музее современного искусства (1973–1974). Свои взгляды на искусство Дюшан в своих заметках, опубликованных в 1934 году под названием «Зеленый ящик». Свое творческое кредо художник выразил в

следующей фразе: «Я всегда стремился избреть, вместо того чтобы выражать себя».

Множество монографий и журнальных статей посвящено попыткам осмыслить и проанализировать разноплановое творчество Дюшана. Сам художник неоднократно, хотя и не без некоторого лукавства, говорил и писал о своих работах. Так, говоря об одной из самых известных своих работ в жанре ready made, «Велосипедное колесо», он признавался, что любит покрутить его рукой, наблюдая за движением спиц. «Я наслаждаюсь этим зрелищем, подобно тому, как люблю смотреть на языки огня, танцующие в камине».

Марсель Дюшан умер во французском городке Нейи в возрасте 81 года.



Дюшан М. Облигация Монте Карло. 1938

Ж

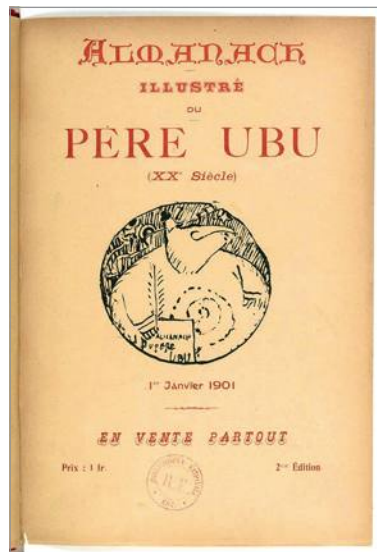


ЖАРРИ, Альфред
(1873–1907)

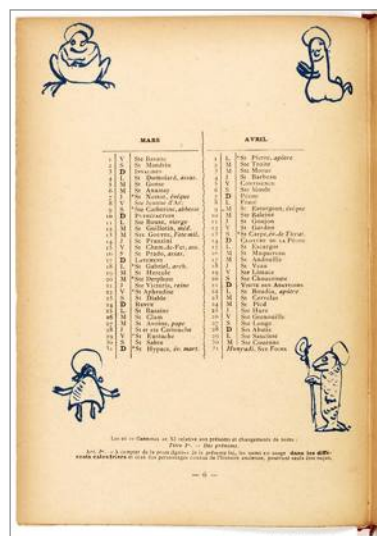
Французский поэт, романист и драматург. Родился в Лавале в буржуазной семье. Рано начал писать, зарабатывая на жизнь журналистикой.

Жарри вошел в литературу в тот момент, когда символизм клонился к закату. Его перу принадлежит сборник стихов и прозы «Минуты быстротечных воспоминаний» (1894), а также романы «Дни и ночи» (1897), «Деяния и мнения доктора Фостроля, патавизина» (1898), «Абсолютная любовь» (1899), «Мессалина» (1901), «Сверхмужчина» (1902), которые сегодня забыты. Прочное место в мировой литературе Жарри занял как создатель пьесы-фарса «Король Убю» (1894), которая вот уже более века не сходит со сцен мировых театров.

Главный персонаж пьесы, грязный, наглый и веселый старикашка, родился



«Альманах папаша Убю» (январь 1901)



Юмористический календарь из «Альманаха папаша Убю» (январь 1901)

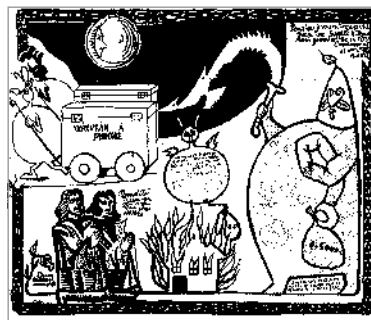


Рисунок Альфреда Жарри



Рисунок Альфреда Жарри



Рисунок Альфреда Жарри

из переименованного имени профессора колледжа – постоянного предмета насмешек Жарри и его товарищей по учебе. Изначальный Эберхардт стал Эбе, потом – Эбом и, наконец, Убю. Пьеса, написанная Жарри, привлекла внимание редактора «Меркюр де Франс» Альфреда Валлета и в окончательном варианте была опубликована в 1994 году. Сценическая премьера «Короля Убю» состоялась в 1996 году в театре «Творчество», которым руководил Люсьен-По.

Жарри, питавший пристрастие к скандалу, наделил своего героя самым отвратительным характером и вложил в его уста отборную брань: первым же словом, произнесенным со сцены в зал, было слово «дерьмо». Премьера пьесы была встречена улюлюканьем и свистом.

Все последующие годы Жарри посвятил устройству «судьбы» своего героя. Он написал несколько продолжений своей скандальной пьесы: «Убю-рогоносец, или Археоптерикс» (1898), «Убю прикованный» (1899), «Убю на холме» (1900), которые не имели большого успеха. Также Жарри издавал «Альманах папаша Убю», представляющий взгляд автора глазами героя на политические, колониальные, литературные и художественные события. Наконец, в 1901 году театр марионеток «Гиньоль луженых глоток» в студии на Монмартре представил фарс «Убю в шалаше», текст которого был опубликован лишь после безвременной смерти Жарри.

Неумеренный божественный образ жизни, пристрастие к выпивке и наркотикам подорвали здоровье Жарри. Он умер от туберкулеза совсем молодым человеком, оставил после себя обширное наследие, насквозь пронизанное «патафизикой» – изобретенной им «наукой о воображаемом

решении проблемы», которая лишает смысла как метафизические грезы, так и построения солидных философов.

В 1920-х годах сюрреалисты возродили интерес к персоне Жарри, усмотрев в нем своего предшественника. Автор «Короля Убю» был единственным писателем, которого признавал Жак Васе; Антонен Арто назвал свою авангардную антрепризу его именем, проводя ту же идею, что и Жарри: «Театр – двойник жизни».

Андре Бретон почитал Жарри за блестящие образчики «черного юмора» в его пьесах. Он называл автора «Убю» «инициатором и разведчиком», отмечая его «энциклопедическое любопытство» ко всем формам искусства.

В сентябре 1937 года сюрреалисты откликнулись на пьесу Жарри, поставленную Сильвеном Иткиным с декорациями Макса Эрнста, коллективным манифестом «Убю прикованный». А в 1948 году, после очередного раскола внутри группы, часть бывших членов объединилась, образовав «College de Pataphysique» – красноречивый знак признания заслуг Жарри перед сюрреализмом.

3

ЗЕЛИГМАНН, Курт
(1900–1962)

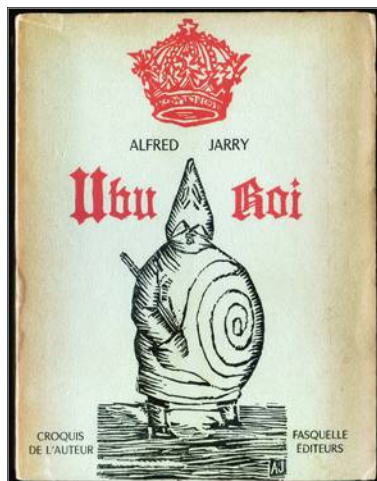
Швейцарский художник. Родился в Базеле.

В 1927 году Зелигманн покинул Швейцарию и переехал в Париж. Сначала он был членом группы «Абстракция-Творчество», затем, в 1934 году, примкнул к группе парижских сюрреалистов. В первые годы своей жизни в группе художник проявил себя ярким самобытным графиком и живописцем. Его нарочито сухая манера рисования, где доминирует острая и выразительная линия, уходит корнями в многовековую традицию немецкой гравюры Возрождения. Истовые, гротескные полотна Зелигманна являют собой синтез современной формы и средневекового мистического духа, который роднит его работы с картинами Грюневальда, Альтдорфера, Шонгауэра, Кранаха.

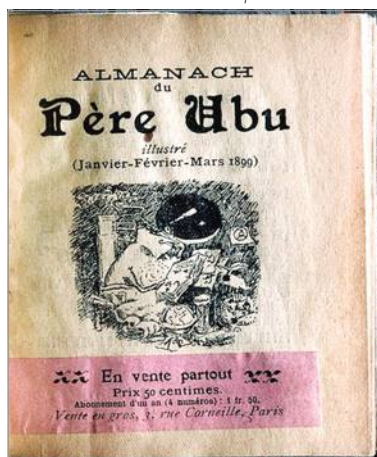
Не чуждый духа экспериментаторства, художник активно откликнулся на повальное увлечение сюрреалистов «предметами». Одна из его работ, выполненных в этом виде искусства, – «Ультра-мебель» (1938), была показана на Международной выставке сюрреалистов в Париже, где произвела сенсацию и вызвала волну подражаний. Зелигманн первым провел параллель между ножками сидения и женскими ножками, что было и невероятно остроумно, и, в то же время, носило оттенок черного юмора, который в творчестве художника с годами приобретал все более мрачный оттенок.



Курт Зелигманн в своей мастерской



Обложка книги «Король Убю». 1953



«Альманах папаша Убю» (январь-март 1899)



Рисунок Альфреда Жарри



Рисунок Альфреда Жарри



Зелигманн К. Эдип и Антигона. 1943

Темная половина человеческой личности, как магнит, притягивала художника. Неслучайно из всего богатства античной мифологии, в целом светлой и жизнеутверждающей, он выбрал самый мрачный и извращенный миф – об Эдипе: в 1944 году он выполнил в офорте серию иллюстраций к нему.

В 1939 году, в самый первый месяц вспыхнувшей войны, Зелигманн стал пионером эмиграции из Франции в США: официальной причиной отъезда было устройство выставки его работ в нью-йоркской галерее Карла Нирендорфа. Супруги поселились на 40-й улице, в районе парка Брайант. Очень скоро художник влился в круг художников-авангардистов. Он участвует в выставках, проводимых нью-йоркскими галереями, исполняет костю-

мы и декорации для постановок Джорджа Балланчина. Вместе с тем Зелигманн предпринимает много усилий, чтобы подготовить почву для эмиграции своих парижских друзей: ходит по инстанциям, выправляет документы, пишет прошения. Вероятно, во многом благодаря его столь активной позиции, сюрреализм в США стал реальной и действенной силой, радикально повлиявшей на американское искусство последующих лет.

Вскоре после прибытия в Нью-Йорк Зелигманн случайно встретился в Галерее современного искусства с влиятельным искусствоведом, профессором Колумбийского университета Мейером Шапиро. Они стали друзьями. Позднее Шапиро вспоминал, что был очарован умом и широтой интеллекта Зелигманна. В круг его жизненных пристрастий входили не только изобразительное искусство и литература: он живо интересовался оккультизмом и магией, и даже написал на эту тему книгу – «Зеркало магии» (1948).

В 1940 году супруги Зелигманн приобрели ферму с шестьюдесятью акрами земли в деревушке Шугар Лоуф. Подобным же образом поступили многие друзья Зелигманна из числа художников, предпочтя Нью-Йорку не столь удаленные от него провинциальные местечки: супруги Ив Танги и Кэй Сейдж обосновались в Вудбери, Андре и Роуз Массон – в Престоне, Ганс и Фридл Рихтер – в Соусбери, Аршил и Могучи Горки – в Шермане, Наум и Мириам Габо – в Миддлбери, Александр и Луиза Кальдер – в Роксбери. Они поддерживали связь с беженцами из числа сюрреалистов, живущими в Гринвич Вилидж, где среди многих других обрели приют Бретон и Матта. Широкий круг общения с друзьями-художниками, а также



Зелигманн К. Падший ангел II. 1955



Зелигманн К. Герольд



Зелигманн К. Азартная игра № 2. 1949



Зелигманн К. Инициация. 1946



Зелигманн К. Геральдика бродяги. 1934



Зелигманн К. Сфинкс (1 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Загадка Детство Эдипа (2 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Убийство Лая (3 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Загадка (4 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Брак (5 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Эдип в Колоне (6 лист серии «Эдип»). 1944



Зелигманн К. Суета предков. 1940-43



Зелигманн К. Гений преступления. 1943



Зелигманн К. Магнитная гора. 1948



Зелигманн К. Шабаш фантомов. 1945



Зелигманн К. Сюрреалистический рисунок. 1934



Зелигманн К. Ультра-мебель. 1938



Зелигманн К. Птица-заклинатель. 1933

внимание со стороны критиков, владельцев галерей и устроителей выставок создали ту благодатную почву, которая способствовала реализации яркого таланта Зелигманна.

В 1942 году Зелигманн принял участие в выставке «Первые документы сюрреализма», организованной Бретоном и Дюшаном, который использовал для обложки каталога выставки текстуру фундамента поместья Зелигманна в Шугар Лоуф. В том же году художник принял участие и в другой знаменитой выставке группы – «Художники в изгнании» (1942), состоявшейся в галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке. Фотографии на страницах каталога дают представление о широком и ярком круге общения Зелигманна в те годы. На одной из них он запечатлен в обществе Бретона, Шагала,

Эрнста, Танги, Мондриана, Леже, Матта, Массона, Челищева, Липшица, Озенфана, Цадкина. Другая групповая фотография тех лет сделана в апартаментах Пегги Гугенхайм, где хозяйка дома и Зелигманн сняты в обществе Каррингтон, Кислера, Хайтера, Эббот, Леже, Мондриана, Эрнста, Дюшана, Бретона. Многие друзья были частыми гостями в Шугар Лоуф: в течение 1940-х годов Зелигманна на его ферме навещали Миро, Кальдер, Донати, Танги, которые нередко пользовались прекрасно оборудованной эстампной мастерской хозяина.

В 1943 году Зелигманн предпринял путешествие в Мексику, где состоялась выставка его работ. Там он познакомился с целым рядом художников, составляющих мексиканскую диаспору: Диего Риверой, Фридой Кало, Гордоном Онслоу-Фордом, Ремедиос Варо, а также поэтом Бенжаменом Пере.

Зелигманн также принимал активное участие в издании двух прославленных сюрреалистических журналов эмиграции 1940-х годов: «VVV» и «View», которые в значительной степени сформировали сознание целого поколения американских художников военной поры. В 1944 году Зелигманн, не согласный с политикой Бретона, покинул группу сюрреалистов, что не помешало ему сохранить с прежними соратниками добрые отношения.

После окончания Второй мировой войны Зелигманн, в отличие от многих художников, вернувшихся в Европу, остался в Нью-Йорке, однако поддерживал живую переписку и дружбу с парижской группой. Он до конца дней не оставлял мысли вернуться в Париж, где у него был дом в тупике Вилла Сера: в 1950-х годах этот дом стал местом обитания парижских друзей Зелигманна – Мэн Рэя, Исаму Ногучи и Вольфганга Паалена.



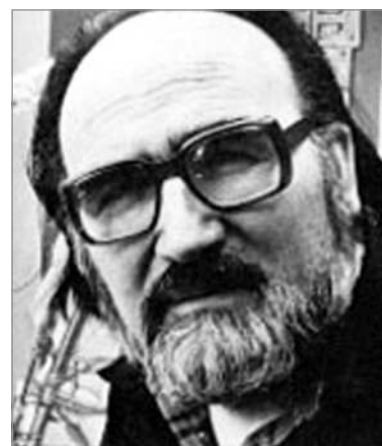
Угол мастерской

Курт и Арлетт Зелигманн так никогда и не вернулись в Европу: в 1949 году они приняли американское подданство и до конца дней прожили в своем доме в Шугар Лоуф. В последние годы жизни художника его самыми близкими друзьями были историк античного искусства Николас Калас с женой Еленой, художники Кэй Сейдж и Ив Танги, собиратели картин супруги Людзин из Чикаго, а также кинорежиссер Томас Бучард, снявший в соавторстве со своей дочерью Дианой единственный фильм о Зелигманне.

На протяжении 1950-х годов художник преподавал в Бруклинском колледже, а также давал частные уроки в своем поместье. Он охотно читал лекции в колледжах и галереях Новой Англии и устраивал небольшие выставки картин и офортов, которые нередко обретали свое место в частных коллекциях и музеях по всей стране.

Нелепая смерть настигла художника в возрасте 61 года. 2 января 1962 года выстрелом из ружья Зелигманн свел счеты с жизнью в своем поместье Шугар Лоуф. До сих пор остается неясным, был ли это несчастный случай или осознанный шаг. Несомненно одно: все творчество было мрачной прелюдией к этому событию.

За четыре десятилетия активной жизни в искусстве Зелигманн создал несколько сотен работ: картин, гравюр, предметов. Возможно, мрачный характер его музыки стал причиной того, что творчество художника не стало достоянием широкой публики. Яркая, гротескная фантазия Зелигманна создала мир отталкивающих антропоморфных персонажей, пронесшихся перед зрителем в неукротимом ритме «пляски смерти». Развешивающиеся тнани, обнажающие полусгнившие остовы, которые не в силах скрыть ни яркие плюмажи, ни блестящие ленты, создают томительное и тревожное ощущение бесконечного кошмара, триумфа темной половины человеческого сознания.



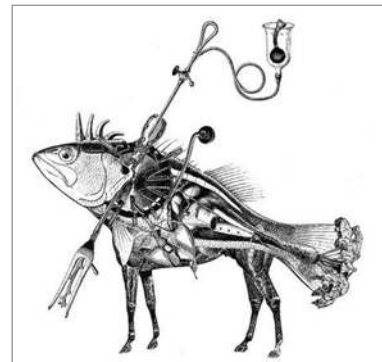
ЗЕЛЛЕР, Людвиг

(р. 1927)

Канадский художник.

Уроженец Чили, Зеллер творчески реализовал себя в Канаде. В настоящее время он живет в Торонто, однако его творчество широко известно в США и в странах Южной Америки.

В Канаде Зеллер познакомился с художницей Сюзанной Вальд, эмигранткой из Венгрии.



Зеллер Л. Барочная рыба



Зеллер Л. Автоматическое письмо

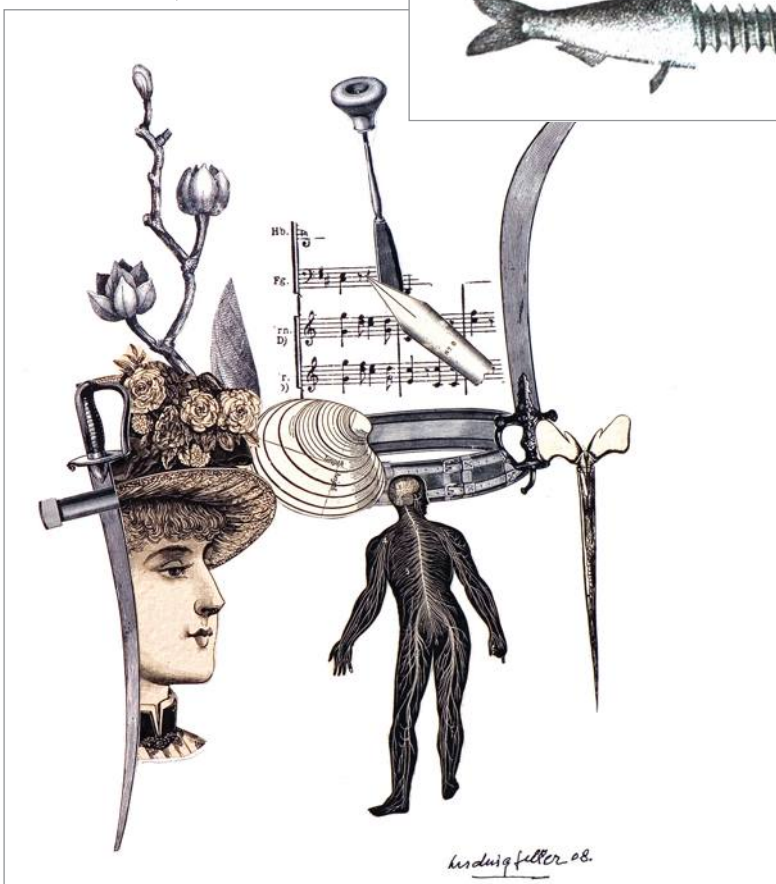


Зеллер Л. Заклинания. 2008



Мастерская художника

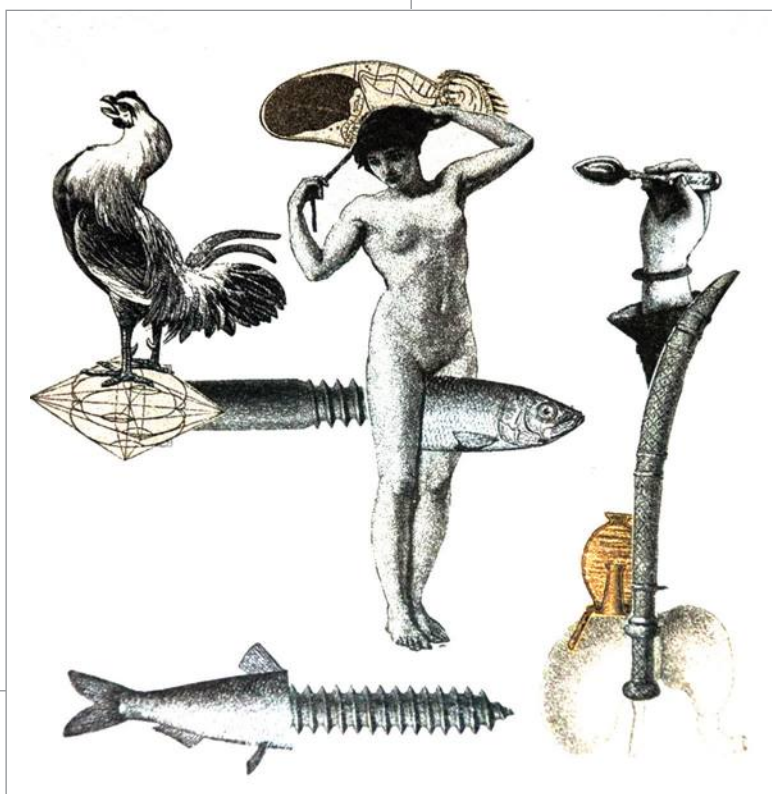
Зеллер Л. Без названия. 2008



Они создали оригинальный творческий союз, выполняя работы совместно: чаще всего, рисунки Вальд заканчивались Зеллером в технике коллажа. Тем самым художники опровергли устойчивый миф о том, что искусство – удел одиночек. Большой резонанс имела их совместная выставка «В четыре руки», на которой были показаны их общие работы.

Людвиг Зеллер не примыкал ни к одной сюрреалистической группе, однако считает себя последователем Андре Бретона и особенно, Макса Эрнста. Последний вдохновил его на создание коллажей, в которых художник следует принципу, в совершенстве отработанному Эрнстом: комбинируя фигуры и элементы, взятые из фотографий и старинных гравюр, создать новый смысл, а подчас – новую бессмыслицу. Для Зеллера коллаж – одна из форм автоматизма, где материал нередко диктует автору свою волю, где царит стихия подсознательного.

Коллажи Зеллера ироничны и парадоксальны. Соединяя в единое целое несопоставимые вещи, художник творит в русле эстетики сюрреализма, создавая убедительные образцы «чудесного» и «черного юмора».



Зеллер Л. Без названия. 2008

ЗИМБАККА, Мишель

(р. 1924)

Французский художник и кинорежиссер.

Родился в Сирии. В 1949 году примкнул к парижской группе сюрреалистов, принимал активное участие в ее деятельности. Зимбакка проявил себя в самых разных отраслях искусства: он писал стихи, делал рисунки, коллажи и «предметы». Однако главным делом его жизни стало кино.

Наибольшую известность получили снятые совместно с Бедуэном и Пере фильмы «Изобретение мира» (1951) и «Кецалькоатль» (1952), а также снятые самостоятельно «Сквер храма» (1946) и «Ни от Евы, ни от Адама» (1968).

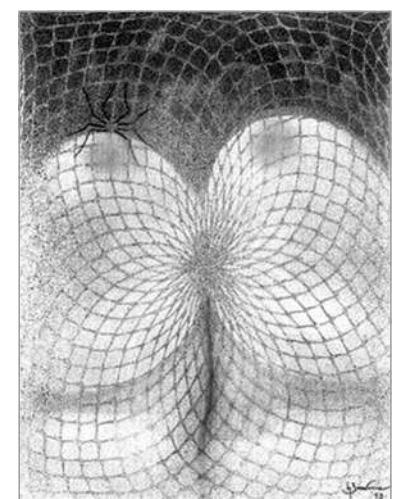


Зеллер Л. Без названия. 2008

Зимбакка также активно сотрудничал с журналами «Медиум», «Бреш», «Аршибра» и «Аж дю синема», в которых публиковал свои статьи. В 1969 году он выступил на стороне тех, кто протестовал против роспуска парижской группы сюрреалистов, провозглашенного Жаком Шюстером в манифесте «Четвертая песнь» от 4 октября.



Зимбакка М. Алтарь бильярда. 1967



Зимбакка М. Композиция

И



Бретон А.
Карта «Марсельской игры». 1940

ИГРА

Игра как акт коллективного самовыражения была одним из ключевых аспектов сюрреализма. Стремление членов группы отдаться стихии подсознания, культивирование в своем творчестве спонтанного результата, попытка детского, наивного осмысления взрослых понятий – все это нашло выражение в пристрастии членов группы к игровой деятельности. Основанная на принципе удовольствия, на отказе от повседневной рутины, игра давала сюрреалистам ощущение абсолютной свободы. Она также отвечала первоначальной идее отказа от своего «Я», представлялась идеальным воплощением «коллективного бессознательного».

В группе сюрреалистов были популярны загадки и ребусы, отражавшие их стремление зашифровывать явления действительности, что нашло отражение также в живописи, поэзии и других видах творчества. Играли также в «правду», в «портрет по аналогии», во «взаимное декорирование», в «ночной песню», в «один в другом» и т. д. «Дадаистское» прошлое группы вовсе давало о себе знать. Игры сюрреалистов выражали отказ от существующей действительности, попытку создать альтернативную реальность – абсурдную, чудесную, парадоксальную.

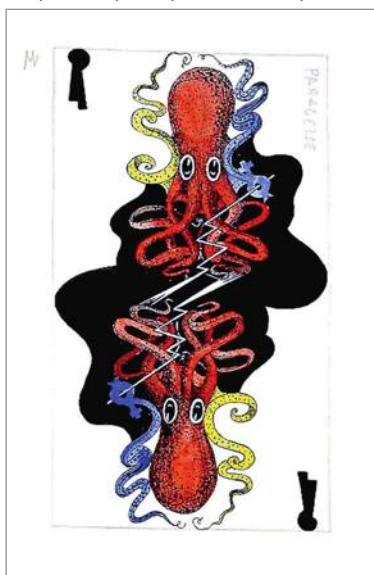
Очень популярна была игра в «дефиниции», суть которой заключалась в том, что играющий давал ответ, не зная вопроса: соединение вопросов и ответов составляло «абсурдистский



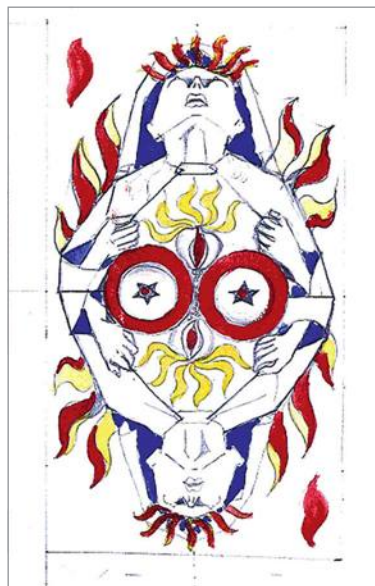
Домингес О.
Карта «Марсельской игры». 1940

диалог, в котором участники игры склонны были видеть отражение «сюрреальности». Подобное же значение придавалось игре «Изысканный труп», которая приводила к не менее причудливым результатам.

Знаменательной страницей в истории сюрреализма стало создание «Марсельской игры» – сюрреалистической колоды карт Таро. Идея создания колоды пришла в голову Андре Бретону в 1940 году, когда он с несколькими членами группы, покинув оккупированный немцами Париж, оказался в Марселе, на вилле Эр-Бель. Кроме Бретона и его второй жены



Бретон А.
Карта «Марсельской игры». 1940



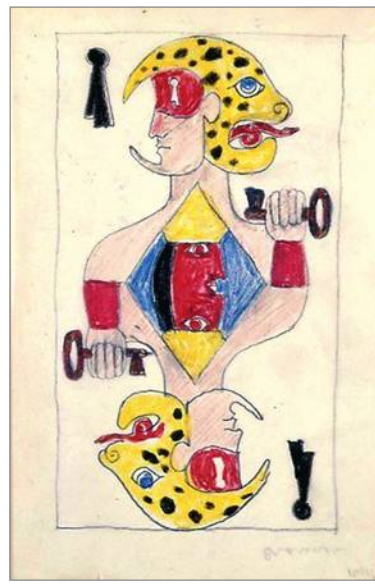
Массон А.
Карта «Марсельской игры». 1940

Жаклин, в создании колоды приняли участие Виктор Браунер, Оскар Домингес, Макс Эрнст, Андре Массон, Жак Эрль и недавно примкнувший к группе Вифредо Лам.

«Марсельская игра» не является классической колодой карт Таро. Художники изобрели не только свои масти (вместо принятых «кубков», «жезлов», «пентаклей» и «мечей» появились «замочная скважина», «огонь», «колесо», «кровь»), но и изменили состав персонажей: героями карт стали фигуры, культовые для движения сюрреалистов, – Фрейд, Новалис, Жерар де Нерваль, маркиз де Сад.

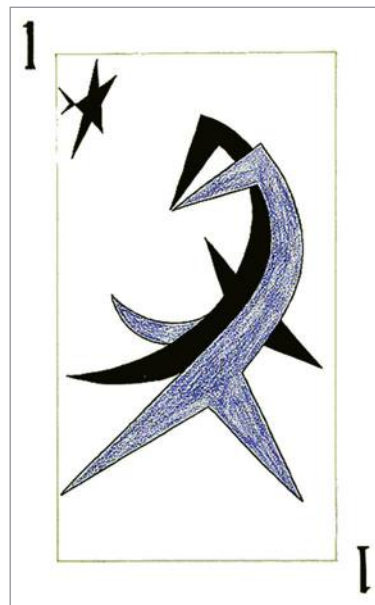


Эрнст М.
Карта «Марсельской игры». 1940



Браунер В.
Карта «Марсельской игры». 1940

Сюрреалистические карты Таро стали не только талантливой интерпретацией традиционной колоды (все, к чему прикасались сюрреалисты, было ярко, парадоксально, талантливо), но и сняли табу с темы оккультизма, к которому до этой поры в группе Бретона относились с осторожностью. Сам лидер сюрреалистов в 1944 году написал книгу «Аркан 17» (что соответствует карте «Смерть» в классической колоде), а три года спустя Браунер создал картину «Сюрреалист» (1947), иконография



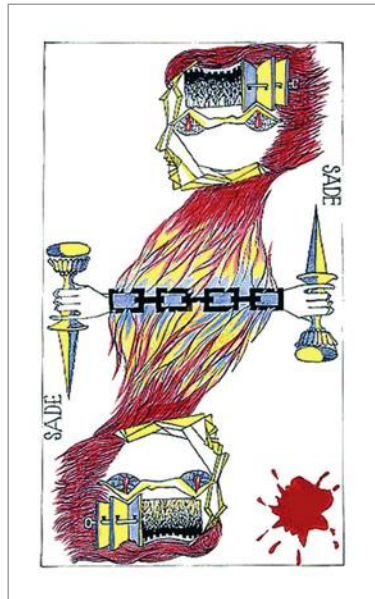
Домингес О.
Карта «Марсельской игры». 1940



Массон А.
Карта «Марсельской игры». 1940



Эрль Ж.
Карта «Марсельской игры». 1940



Эрль Ж.
Карта «Марсельской игры». 1940



Браунер В.
Карта «Марсельской игры». 1940

которой во всех деталях повторяет первую карту классической колоды – «Маг», символ божественных побуждений, направляющих душу человека.

ИЗЫСКАННЫЙ ТРУП

Пожалуй, самой известной и самой яркой сюрреалистической игрой был «Изысканный труп». В ней стремление сюрреалистов к чудесному и парадоксальному обрело законченные формы.

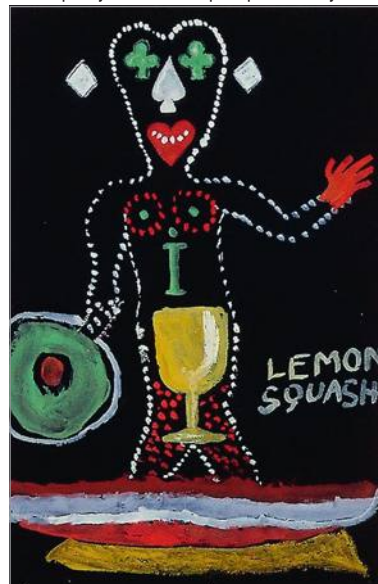
«Изысканный труп» – вариант хорошо известной игры в «записки». «Словарь сюрреализма» дает следующее ее описание: «Игра на бумаге, участники которой составляют фразу или рисунок, не имея представления о том, что до них уже было написано или нарисовано».

Игра появилась на свет в 1924 году в доме по улице Шато, где проживали Превер, Танги и Дюамель. Непринужденная атмосфера этого дома позволяла любому члену группы в любое

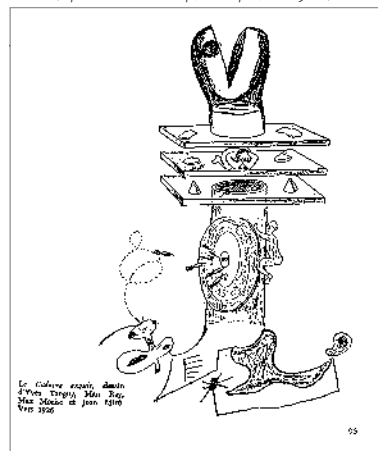
время приходить и уходить. Постоянными гостями квартиры на улице Шато были Бретон, Деснос, Кено, Лерис, Малкин, Морис, Рэй и другие. Здесь, в шумной веселой компании были опробованы все сюрреалистические игры. «Это был целый тигель юмора, в сюрреалистическом смысле», – вспоминал Бретон в своих «Беседах».

Как правило, текст составляли шестеро участников, тогда как рисующие команды представляли квартет или трио. Довольно быстро сложились постоянные группы рисующих: Рэй-Миро-Морис-Танги, Бретон-Кан-Морис, Бретон-Танги-Дюамель-Морис, Браунер-Бретон, Эрль-Танги и другие. Причем по характерным поперечным сгибам и сегодня можно узнать, какая часть рисунка сделана тем или иным членом «команды». Когда же не хватало участников, веселые квартиранты привлекали к игре местных клошаров и проституток, к немалому возмущению соседей и беспокойству сутенеров.

Любопытная история связана с не вполне обычным названием игры. Первая жена Бретона, Симона Кан, стоявшая у истоков «рождения» «Изысканного трупа», вспоминала: «Сперва мы просто играли в слова. Каждый писал какую-то фразу, складывал листок и передавал его соседу, который продолжал, не видя начала, и т. д. В одной из первых игр, в которой участвовал Превер, мы получили:



Изысканный труп
(Бретон, Мюзар, Мегре, Садуль). 1929



Изысканный труп
(Танги, Рэй, Мориз, Миро). 1926



Изысканный труп
(текстовый вариант). 1926



Изысканный труп
(Бретон, Тцара, Кросс, Кнутсен). 1933

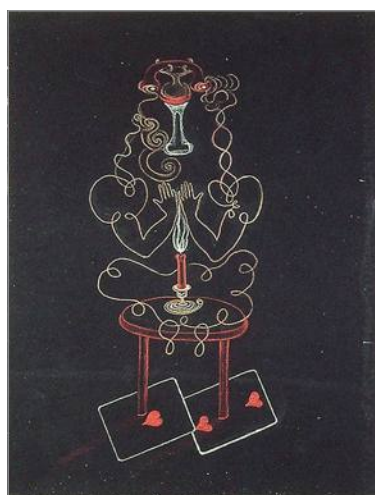


Изысканный труп
(Бретон, Тцара, Гюго, Кнутсен). 1933

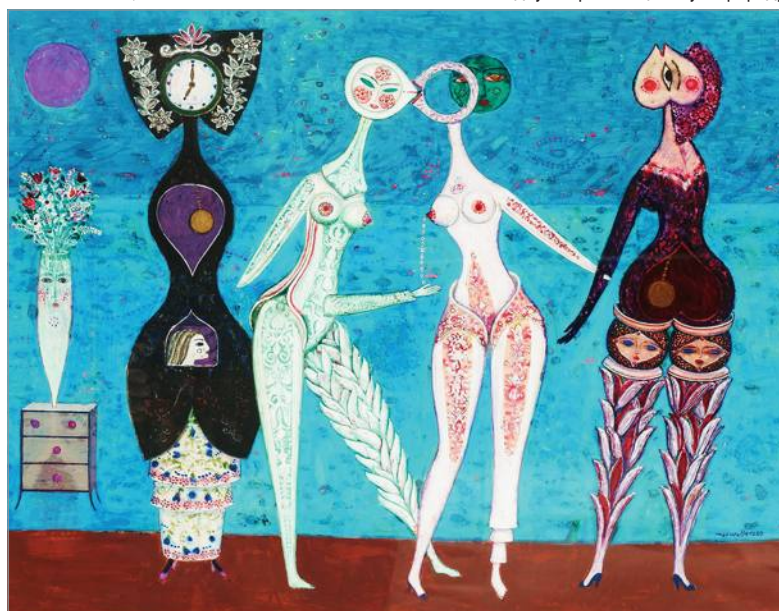


Изысканный труп
(Бретон, Мюзар, Мегре, Садуль). 1929

Изысканный труп
(Браунер, Бретон, Эрль, Танги). 1935



Изысканный труп
(Бретон, Гюго, Кнутсен). 1931



Сванберг М. День в магазине

„Изысканный труп выпьет молодое вино“. Эта фраза нам так понравилась, что стала названием игры. Скоро мы видоизменили ее: мы теперь не писали, а рисовали».

Игра в «Изысканный труп» стала уникальной творческой лабораторией сюрреализма. Коллективный характер игры открывал перед играющими неисчерпаемые возможности. Нужно было не только выполнить свою часть причудливой картины или текста, но и по возможности предугадать, что на уме у других участников. Многие изображения, и особенно тексты, поражают законченностью и единством творческой воли.

Неотъемлемой частью игры было также толкование изображения или текста, заключенных в нем тайных смыслов. И в самом деле, было над чем задуматься. Вот некоторые из словесных «изысканных трупов», опубликованных в журнале «Сюрреалистическая революция» (№ 9–10, 1927):

«Мертвая любовь украсит народ»;
«Раненые женщины портят светловолосую гильотину»;

«Кудрявый гиппогриф преследует черную лань»;

«Необыкновенно красивый двенадцатый век ведет к угольщику почтительно снимающую шляпу спираль мозга»;

«Окрыленный пар соблазняет запертую на ключ птицу»;

«Позорный, допустим, господин Пуанкаре с павлиньим пером целует взасос с необыкновенным для меня пылом покойного господина Борньоля»;

«Сенегальская устрица съест французский хлеб»;

«Забастовка звезд улучшает дом без сахара»;

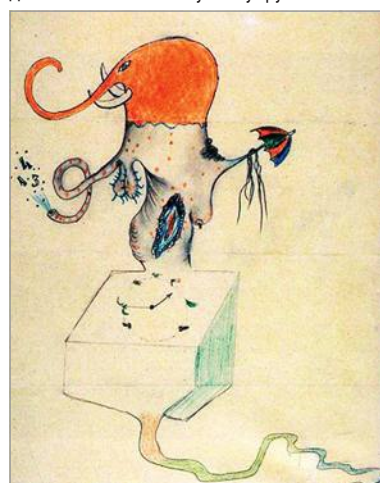
«Влюбленная и хрупкая сороконожка соперничает в злости с томным кортежем».

Для сюрреалистов «Изысканный труп» был не просто игрой, но способом творческого самовыражения. Об этом красноречиво говорит тот факт, что в октябре 1948 года в парижской галерее Нины Дусе «La Dragonne» (ул. Драгон, 19) состоялась выставка «Изысканных трупов», организованная Бретоном.

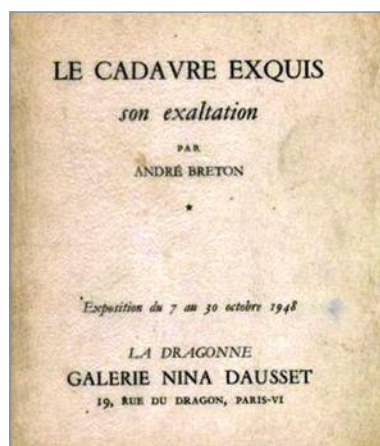
ИМАЖИНИЗМ

(от «imagine» – представлять, воображать)

Группа шведских художников, образованная Максом Вальтером Сванбергом в 1946 году. В ее состав вошли преимущественно члены объединения «Минотавр», основанного в 1943 году и распавшегося незадолго до этого. Имажинисты были идейно и эстетически близки сюрреалистам. В первой части манифеста, «Декларация имажинизма в трех фазах», написанной в 1948 году, Сванберг отмечал решающую роль воображения, а также свободную и революционную природу



Изысканный труп
(Бретон, Танги, Дюамель, Мориз). 1926



Обложка каталога выставки
«Изысканных трупов». 1948



Изысканный труп
(Бретон, Рэй, Мориз, Танги). 1927



Сванберг М. Имажинистский портрет

имажинизма. Главное значение он придавал образной стороне искусства, реализация которой требовала новых художественных форм. Вышедшие вслед за первой «Вторая фаза» (1950) и «Третья фаза» (1952) придали группе глубокое теоретическое обоснование и сделали Сванберга ее ведущим теоретиком. Своим пристрастием к формальным экспериментам имажинизм подготовил появление в 1948 году группы КОБРА.

В 1950-х годах в городах Европы группой был организован целый ряд выставок: в Стокгольме (1951), Мальмё (1952), Гетеборге (1952), парижской галерее «Вавилон» (1953), университете Лунда (1954).

В 1953 году Сванберг покинул группу, что основательно ослабило ее позиции: три года спустя, в 1956 году, имажинизм перестал существовать.

ИНСТАНТАНЕИЗМ

(от «instant» – мгновение)

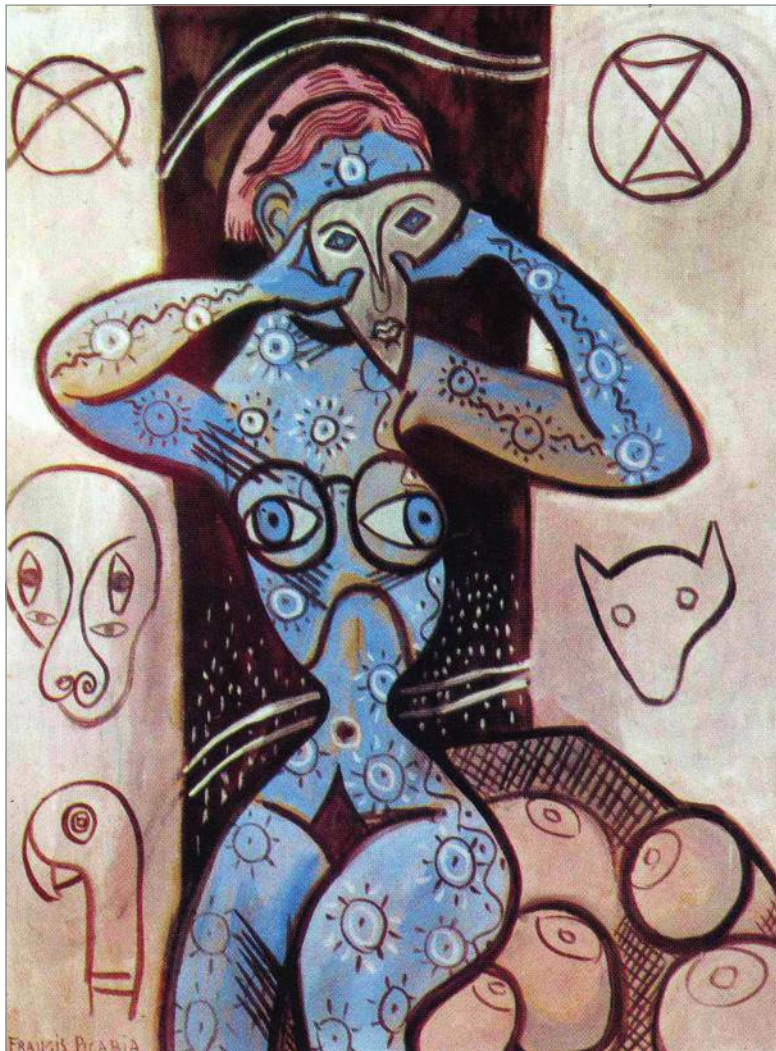
Художественное движение, духовным лидером и вождем которого стал Франсис Пикабия.

Инстантанеизм возник в 1924 году как альтернатива сюрреализму Бретона. В октябре 1924 года Пикабия выпустил очередной, 19-й номер своего журнала «391», на обложке которого значилось «Журнал инстантанеизма». Номер был посвящен полемике с Бретоном, и в частности Первым манифестом сюрреализма, опубликованным накануне. В ответ на программный документ сюрреализма, Пикабия писал: «Андре Бретон – не революционер... ему нечего сказать, нечем чувствовать, это – тип мелкого буржуа, собирателя картин». На обложке журнала Пикабия разместил основные тезисы нового движения:

«Инстантанеизм отвергает вчерашний день, отвергает завтрашний день, отвергает авторитеты, не верит в сегодняшний день, желает свободы для всех и вся, не верит в жизнь, верит лишь в вечное движение. Единственное движение – это вечное движение! Инстантанеизм для тех, кому есть что сказать. Это – не движение, это – вечное движение!». Ниже автор обещал в следующем номере познакомить



Пикабия Ф. Автопортрет. 1923



Пикабия Ф. Грудь. 1924-27

мать читателя с именами художников-инстантанеистов. Однако 20-й номер журнала так и не увидел свет.

Единственной акцией, которой инстантанеизм заявил о себе (если не считать выше-названного журнала), стал балет Пикабия «Relbche» («Представление отменяется») на музыку авангардного композитора Эрика Сати, представление которого состоялось в Театре Елисейских полей в декабре 1924 года. На создание своего инстантанеистского балета Пикабия вдохновил его другом Фернаном Леже, увидевший им на киноленте. Это подсазило художнику идею использования в спектакле кинематографа, который, по его словам, «всегда будет живее, чем глупая красота фотографии». Небольшой перерыв между действиями спектакля заняла лента молодого кинематографиста Рене Клера, получившая название «Антракт».

Афиша, извещавшая о предстоящем представлении «в двух действиях с кинематографическим антрактом и хвостом собаки Франсиса Пикабия», была выдержана в нарочито дадаистском духе. «Принесите черные очки и все, что вы используете, чтобы затыкать уши».

Название «Представление отменяется», по словам Пикабия, «не значит ничего». «Когда мы оставим эту привычку все объяснять?» – сетовал он. Это объяснение, однако, было не лишено лукавства. Вероятно, художник выбрал именно это название на случай, если у него возникнут проблемы с цензурой. Каково же было удивление и возмущение зрителей, когда в день премьеры они оказались перед закрытыми дверями. Эта выходка, вполне в дадаистском духе, встретила резкое осуждение в прессе, несмотря на заявление Пикабия, что спектакль не состоялся из-за болезни одной из звезд его балета.

Премьера все же состоялась тремя днями позже. Здесь также не обошлось без эпатажа. В программке автор балета обращался к зрителю: «Я бы хотел скорее услышать крики,



Пикабия Ф. Афиша спектакля «Представление отменяется». 1924



Обложка журнала «391» (№ 19). 1924



Обложка журнала «391» (№ 18). 1924

чем аплодисменты». А на сцене большими буквами было написано: «Если вам не нравится, отправляйтесь в ад!» Спектакль открывался небольшим кинематографическим отрывком, в котором Пикабия и Сати палили из пушки прямо в зрительный зал. На сцене творилось невообразимое. Персонажами были пожарные и женщины в вечерних платьях. Исполнялись танцы «вращающейся двери» и «катыщегося колеса». Группа мужчин в смокингах то раздевалась, то одевалась прямо на сцене.



Сцена из «Антракта» (Пикабия и Сату). 1924

Довольно необычное зрелище представлял и «Антракт», в котором снялись друзья Пикабия: Дюшан, Рэй, Сати, а также участники балета. Фильм представлял непрерывный ряд коротких комедийных скетчей: Мэн Рэй и Дюшан, играющие на крыше в шахматы; танцующая балерина, превращающаяся в бородастого мужчину; охотник, стреляющий в страусиное яйцо и попадающий в себя; верблюд, запряженный в катафалк и подгоняемый звуками погони; и наконец, охотник, облаченный в платье волшебника, встающий из гроба. «Антракт» не преследует иной цели, кроме как вызвать смех», – писал в программке лукавый Пикабия.

Первая же публичная акция инстантанеистов стала и последней. Использование дадаистского арсенала средств не способствовало жизнеспособности этого движения, и оно, вслед за дадаизмом, тихо сошло со сцены.



Пикабия Ф. Дама с зонтиком. 1924

К



КАДМУС, Пол
(1904–1999)

Американский художник.

Родился в Нью-Йорке в семье художников.

С 1919 по 1926 год учился в Национальной академии рисунка, а с 1928 года – в Лиге Искусств. Его товарищами по учебе были иллюстратор Джозеф Пеннел и живописец Кеннет Хейс Миллер, под влиянием которого Кадмус увлекся живописью Ренессанса.

С 1931 по 1933 год Кадмус жил в Европе. В обществе художника Джареда Френча он совершил в 1933 году путешествие по Италии, где они изучали технику мастеров Ренессанса – сочетание темперной и масляной живописи.

Кадмус был мастером многофигурной жанровой картины. Своим творчеством он пытался противостоять тотальному «наступлению» абстрактной, нефигуративной живописи в американском искусстве. Художник привносил в свои картины элемент социальной сатиры: герои его полотен – городские типы, несколько утрированные и карикатурные. Таковы картины Кадмуса «Бар «Италия»» (1953–1955) и «Симфония подземки» (1976), а также полотно «Прибытие флота» (1934), название которого являет резкий диссонанс с тем, что на нем изображено – разбитные морячки весело проводят время в обществе проституток и гомосексуалистов. Картина, написанная на Майорке, была показана на выставке в 1934 году и вызвала бурю возмущения со стороны командования Военно-морских сил США, потребовавших запретить ее публичный показ. Чиновники Военно-морского ведомства усмотрели в картине воспевание гомосексуальных отношений.

Причиной скандала стала и картина «Кони Айленд» (1935), выставленная в Музее американского искусства Уитни, которому возмущенные чиновники угрожали судебным иском, если картина не будет снята.

Постоянные беспорядки и шумиха, связанные с показами картин Кадмуса, обеспечили



Кадмус П. Уличная сцена. 1951



Кадмус П. Фантазия



Кадмус П. Ночь в Болонье. 1958



Кадмус П. Ванна. 1951



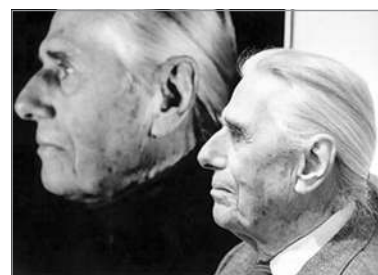
Кадмус П. Кони-Айленд. 1935

художнику скандальную славу. В результате его персональную выставку, состоявшуюся в галерее Мидтаун в Нью-Йорке, посетили более 7000 человек.

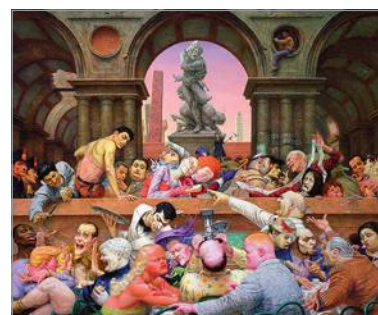
Тема мужской любви проходит через все творчество Кадмуса. Большинство его полотен воспевают красоту мужского тела, обнаженного, полураскрытого или вызывающе обтянутого одеждой. Герои картин Кадмуса – красивые рослые молодые люди, словно позирующие в откровенных соблазнительных позах. Чтобы завуалировать гомосексуальные мотивы, выходящие за рамки общепринятой морали, художник нередко прибегал к карикатуре и гротеску: сюжеты его картин анекдотичны, в них много действия, динамики, как очевидной, так и скрытой. В поздних работах, таких как «Ванна» (1951), художник без тени стыда изображает подробности своей интимной жизни с постоянным партнером и моделью, Йоном Андерсоном.

В 1930-х годах Кадмус стал лидером группы молодых нью-йоркских художников, куда входил его сводный брат Линкольн Кирстен, а также фотограф Джордж Платт Лайнс, который послужил моделью для многих картин художника. Наряду с Бернардом Перлином, Джаредом Френчем и Джорджем Тукером, Кадмус приобрел известность, как один из создателей «магического реализма».

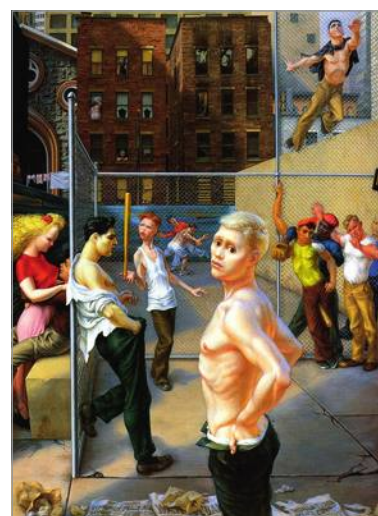
Влияние мастеров итальянского Ренессанса особенно остро чувствуется в его работах 1940–1950-х годов. В них живописная техника доведена до совершенства, однако двусмысленность жестов и изображенных ситуаций находится с ней в конфликте, что создает смутное ощущение зыбкости, нереальности происходящего. В картинах «Игровая площадка» (1948), «Finisterre» (1951) и «Ночь в Болонье»



Пол Кадмус



Кадмус П. Бар в Италии. 1953–55



Кадмус П. Игровая площадка. 1948



Кадмус П. Аспекты загородной жизни. Мейн-Стрим. 1937

(1958) каждый эпизод и весь образный строй раскрывают полиморфную природу желания.

В 1950-х годах «магический реализм» утратил свои позиции, и картины Кадмуса перестали потрясать общественные устои. Новая вспышка интереса к творчеству этого художника была связана с выходом монографии о его творчестве, написанной Линкольном Кирстеном в 1984 году. Год спустя жизнь Кадмуса стала объектом документального исследования «Пол Кадмус, Enfant Terrible». В 1989 году вышел альбом «Рисунки Пола Кадмуса»



Кадмус П. Прибытие флота. 1934

со вступительной статьей Ги Девенпорта. В 1996 году состоялись две выставки художника в Музее американского искусства Уитни и галерее Мура.

Последние годы жизни Кадмус провел в своем доме в Уэстоне, штат Коннектикут. И хотя он оставил занятия живописью, но продолжал рисовать, преимущественно портреты и зарисовки фигуры Андерсона – любимой модели и друга на протяжении 35 лет.

Кадмус умер 12 декабря 1999 года, за пять дней до своего 95-летия.

КАЛО, Фрида
(1907–1958)

Мексиканская художница.

Фрида Кало родилась в Мехико, она была третьей дочерью в семье Гильермо и Матильды Кало. Отец Фриды был уроженцем Германии и евреем по национальности, а по профессии – фотографом; мать имела испанские и индейские корни.

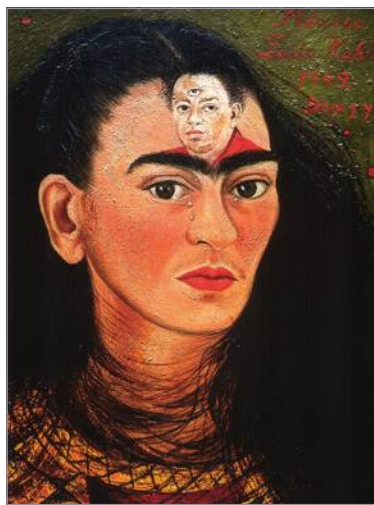
Жизни Фриды суждено было стать бесконечной цепью физических страданий и душевных травм. В возрасте шести лет она переболела полиомиелитом, отчего хромота осталась на всю жизнь. Несмотря на это Фрида была отчаянным сорванцом, за что отец не чаял в ней души. Он сделал все, чтобы дочь получила хорошее образование, и в 1922 году определил ее в Национальную подготовительную школу – самое престижное учебное заведение в Мехико. Фрида была одной из тридцати пяти девушек на две тысячи учащихся школы.



Кадмус П. Симфония подполья. 1976



Фрида Кало и Диего Ривера. 1930



Кало Ф. Диего и я. 1949

Много позднее Фрида скажет: «В моей жизни было два несчастных случая. В одном меня сбил трамвай... Другим был Диего».

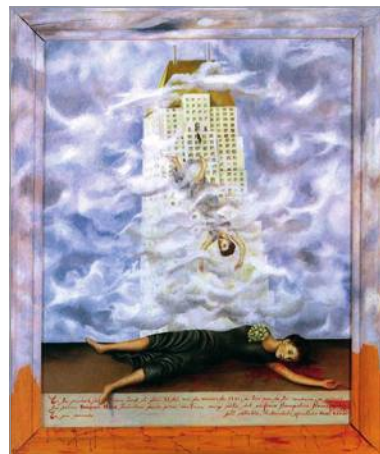
Между тем политический климат в Мексике менялся. Курс, который взяло реакционное правительство, был несовместим с убеждениями Риверы, который перестал получать заказы на монументальные росписи. В то же время его популярность в Америке росла, и в 1930 году супруги уехали в Сан-Франциско, а



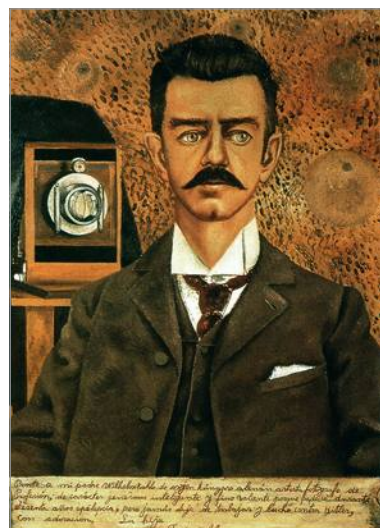
Кало Ф. Госпиталь Генри Форда. 1932

год спустя переехали в Нью-Йорк, где в помещении Музея современного искусства была развернута выставка Риверы. В этот период Кало воспринималась не более, чем очаровательное дополнение к ее знаменитому мужу: вскоре, однако, ситуация изменилась.

В 1932 году Ривера получил заказ на целую серию росписей для музея в Детройте. Здесь у Фриды, которая была беременна, случился выкидыш. Проходя курс реабилитации, она написала картину «Госпиталь Генри Форда» (1932) – одно из наиболее пронзительных автобиографических полотен, в котором художница воспела женщину в страдании. Сама

Кало Ф. Самоубийство
Дороти Хейл. 1938

Кало Ф. Реквием. 1937



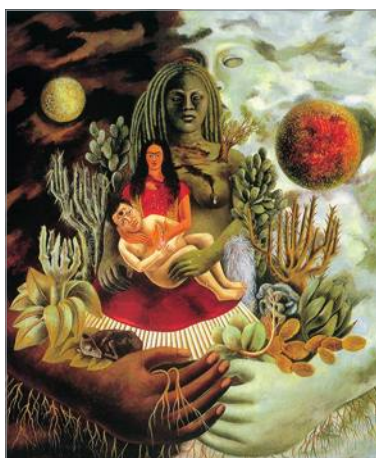
Кало Ф. Портрет моего отца. 1951



Кало Ф. Автопортрет. 1926



Кало Ф. Солнце и жизнь. 1947



Кало Ф. Вселенная любви. 1949



Кало Ф. Автопортрет (Посвящение Льву Троцкому). 1937



Кало Ф. Портрет Диего Риверы. 1937



Кало Ф. Моисей (Ядро творения). 1945



Кало Ф. Древо надежды. 1946

многовековой культуры ее народа, в то время как Америка выступает олицетворением бездушного мира механизмов и зловещих урбанистических форм. Всей душой Фрида рвалась на родину.

Когда в 1935 году они наконец вернулись в Мексику, Ривера, который не хранил верности ни одной женщине, вступил в связь с младшей сестрой Фриды, Кристиной. Измена мужа с родной сестрой стала одним из самых горьких уроков ее жизни. Желая отомстить, художница пустилась в отчаянный загул, изменяя мужу как с мужчинами, так и с женщинами. Она пережила бурный роман с опальным Львом Троцким, который приехал в Мексику благодаря хлопотам Риверы.



Кало Ф. Автопортрет с кроваткой. 1937

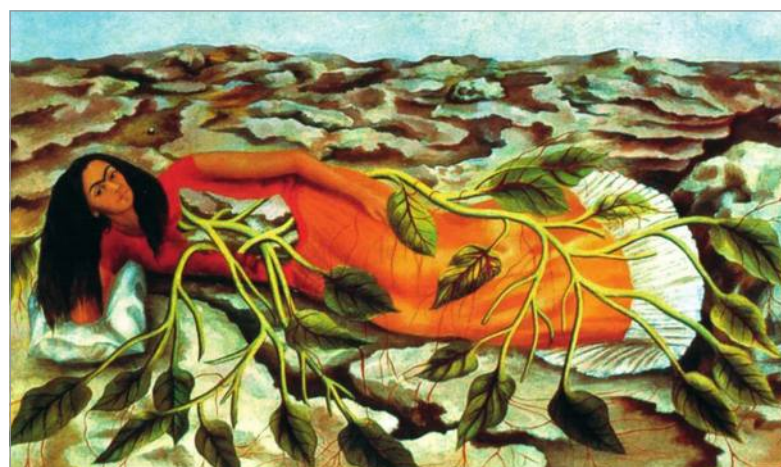


Кало Ф. Олененок. 1946

Другим знаменитым гостем Риверы был легендарный лидер парижской группы сюрреалистов Андре Бретон, приехавший в Мексику на встречу с Троцким. С ним у Кало сложились не романтические, а чисто деловые отношения. Бретон был очарован Мексикой (которую он называл «подлинно сюрреалистической страной») и живописью Фриды. Отчасти по его инициативе художнице было предложено в конце 1938 года сделать выставку в модной нью-йоркской галерее Жюльена Леви: Бретон собственноручно написал предисловие к каталогу. Выставка прошла с ошеломляющим успехом, больше половины работ было продано.

В 1939 году Бретон предложил Кало сделать выставку в столице Франции и получил ее полное одобрение. Когда же художница, не говорящая по-французски ни слова, приехала в Париж, она обнаружила, что Бретон, который был куратором выставки, не позаботился даже оформить таможенные документы на ввоз картин. Ситуация была спасена лишь благодаря усилиям Марселя Дюшана, но открытие выставки пришлось перенести на шесть недель.

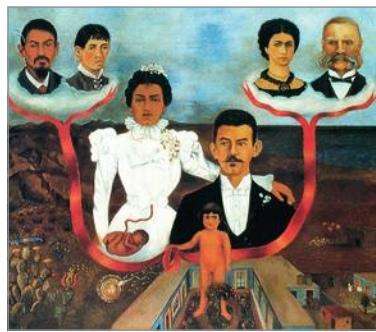
Французская выставка, в отличие от американской, не имела шумного финансового



Кало Ф. Корни. 1943



Кало Ф. Моя сестра и я. 1937



Кало Ф. Семейное древо. 1936



Кало Ф. Сон. 1940



Кало Ф. Что дала мне вода. 1938



Фрида Кало возле своей картины. 1939

успеха, однако пресса отзывалась о ней благосклонно. Одно полотно было приобретено Лувром. В довершение всего, художница удостоилась слов похвалы из уст двух величайших живописцев своей эпохи – Кандинского и Пикассо. Однако общение с сюрреалистами не вызвало в ней ничего, кроме антипатии к этой «группе сумасшедших лунатиков и суицидных детей», что, впрочем, не отвратило ее от самого метода, да и движения в целом. Так, в январе 1940 года Фрида (вместе с Риверой) приняла участие в Международной выставке сюрреализма, проходившей в Мехико, где показала большое полотно «Две Фриды» (1939), на котором изобразила себя дважды. Первая Фрида – туземка; вторая – цивилизованная

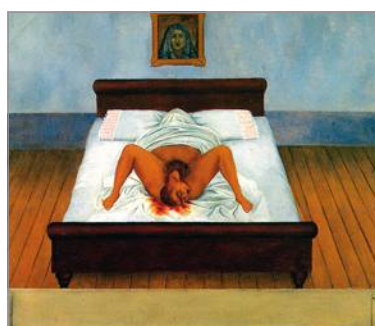
женщина. Тема сосуществования традиции и новаций, столкновения цивилизации и варварства решается в картине неоднозначно. Обе фигуры связаны «кровными» узлами, разорвать которые значило бы убить себя. Мотив личной драмы, который неизменно присутствует в каждой большой картине Кало, представлен в виде сердца, истекающего кровью: в это время Фрида переживала разрыв отношений с мужем. Позднее Фрида попытается расставить все точки над «i» в своих отношениях с сюрреалистами, искусство которых она отвергала как европеизированное и надуманное. «Они заблуждались, считая меня сюрреалистом, – напишет она, – в то время как я никогда не изображала грезы: я писала собственную жизнь».

В начале 1940 года Кало и Ривера развелись, хотя и продолжали появляться вместе на публике. В мае того же года, после первой, неудачной попытки покушения на жизнь Троцкого, организованной художником Сикейросом, Ривера решил, что будет лучше уехать в Сан-Франциско. Вскоре последовало второе покушение, увенчавшееся успехом. Кало, которая была подружкой убийцы Троцкого, подверглась пристальному допросу со стороны полиции. Она решила на некоторое время покинуть Мехико, и в сентябре присоединилась к своему бывшему мужу. Не прошло и двух месяцев, как они снова вступили в брак, который уже не был скреплен взаимной любовью прежних лет. Одной из причин этого альянса было ухудшение здоровья Фриды, которая нуждалась в постоянном уходе и по отношению к которой Ривера испытывал чувство вины.

Фрида была обязана мужу многим, и прекрасно понимала это. В живописи он был ее учителем: под влиянием монументальной живописной манеры Риверы цвет в ее картинах трактуется большими локальными пятнами, формы упрощены и нарочито примитивны. Полотна Кало ориентированы на традиции народной мексиканской живописи, содержат аллегории и элементы национальной мифологии. Она остро чувствовала свою связь с родиной и предками, что нашло отражение



Ривера и Фрида. 1942



Кало Ф. Мое рождение. 1932



Кало Ф. Автопортрет (Посвящение доктору Элоэзеру). 1940

в ее картинах «Корни» (1943) и «Семейное древо» (1936).

Основная тема работ Кало – ее внутренняя жизнь, полная боли и потерь. В своих картинах «Сон» (1940), «Сломанный позвоночник» (1944), «Дерево надежды» (1946), «Олененок» (1946) художница изображает безжалостную реальность, которая под ее кистью преобразуется, обретая бесплотную обобщенность метафор. Образ мужа, доставившего ей немало горя, постоянно встречается в ее автопортретах в виде лица, запечатленного на открытом лбу художницы – прямая и незамысловатая метафора того, что она думает о нем.

Главная трагедия жизни Фриды – ее невозможность иметь детей, продолжить род. Тема материнства в той или иной форме многократно возникает в ее картинах: семейное древо в одноименной картине, которое не даст больше ветвей; трогательный автопортрет с куклой, олицетворяющей нерожденного ребенка; автопортрет на руках «праматери», кормящей ее грудью, дающей соки жизни; акт собственного рождения в несколько шокирующей откровенностью происходящего картине «Мое рождение» (1932).

К 1944 году здоровье Фриды ухудшилось настолько, что потребовался ряд операций на позвоночнике, что привело к почти полной ее неподвижности. В 1950 году наступил кризис, и Ривера поместил ее в клинику в Мехико, где Фрида пробыла год.

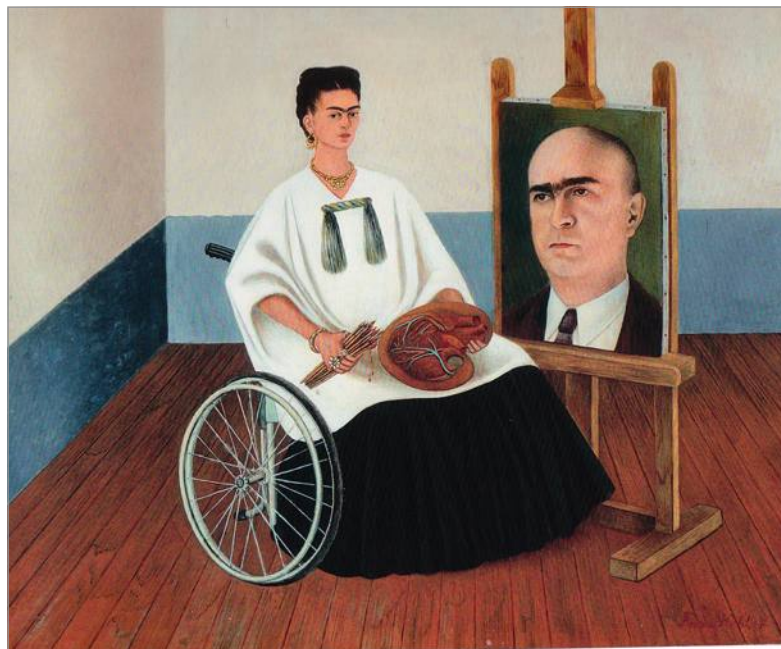
В 1953 году в Мехико состоялась первая (и единственная при жизни) персональная выставка Кало на родине. Экспозиция открылась в одной из самых крупных и модных галерей Мехико. Несмотря на плачевное состояние



Ривера и Кало. 1940



Кало Ф. Автопортрет на границе Мексики и США. 1932



Кало Ф. Автопортрет с портретом доктора Фарилла. 1951



Кало Ф. Безнадежность. 1945

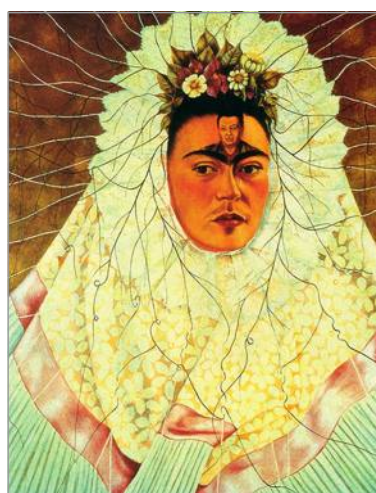


Дом-музей Фриды Кало

здоровья и депрессию, вызванную долгой и изнуряющей болезнью, художница почтила ее открытие своим личным присутствием: друзья и поклонники внесли ее в зал прямо на ложе, откуда она принимала поздравления. Отзываясь на это событие, один критик писал: «Невозможно разделить жизнь и творчество этой необычной женщины. В ее картинах – ее биография». Успех выставки не был ошеломляющим: мексиканцы восприняли творчество Фриды с прохладным равнодушием. Американцы, напротив, горячо приняли его. Картины Кало экспонировались в Музее современного искусства Нью-Йорка, Институте современного искусства Бостона, Музее искусства Филадельфии.

Не желая мириться со своим положением калек, художница давала уроки живописи в новой экспериментальной школе искусств «La Esmeralda», демонстрируя невероятную силу воли. После возвращения из больницы Кало проявила себя горячим и страстным коммунистом. «Я была членом партии еще до встречи с Диего, и думаю, я лучший коммунист чем он, или кто-либо другой», – с гордостью заявляла она. В июле 1954 года Фрида приняла участие в демонстрации, организованной коммунистами в знак протеста против свержения левого президента Гватемалы Джакобо Арбенза. Это было ее последним появлением на публике.

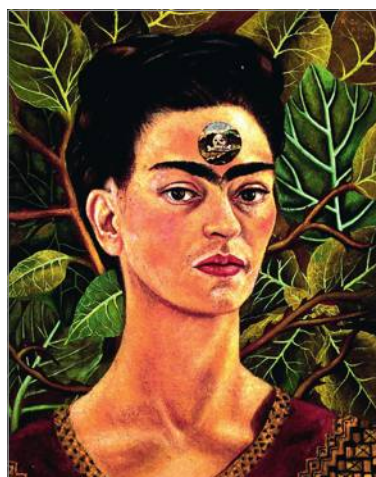
Год спустя под угрозой гангрены врачи вынуждены были ампутировать ниже колена ее правую ногу. Для Кало это явилось жестоким ударом. Не желая сдаваться, она научилась передвигаться на протезе, и даже пыталась



Кало Ф. Автопортрет (Диего в моих мыслях). 1943



Кало Ф. Автопортрет. 1940



Кало Ф. Думаю о смерти. 1943

танцевать на дружеских вечеринках. Однако жизнь, поддерживаемая за счет наркотиков, которые были необходимы, чтобы хоть на время заглушить невыносимую боль, не могла продолжаться долго. Фрида Кало умерла в 1958 году в результате эмболии (попадания через инъекцию в кровеносные сосуды пузырьков воздуха), хотя среди людей, близко знавших ее в последние годы, возникло подозрение, что она ушла из жизни добровольно. Поводом к этому стала последняя запись в дневнике: «Надеюсь, что конец принесет радость, и я никогда не вернусь. Фрида». Дневник Фриды Кало: «Автопортрет близкого друга» был опубликован лишь в 1995 году. В ее доме в Койоакане сегодня располагается Музей Фриды Кало.

КАМАЧО, Хорхе

(1934–2011)

Кубинский художник.

Родился в Гаване в 1934 году.

Камачо нигде не учился мастерству. В возрасте 17 лет он принял решение стать художником, однако отказался посещать Школу изящных искусств. К тому времени он неплохо ориентировался в художественных течениях, среди которых особо выделял сюрреализм, особенно творчество Миро, Клее, Танги и Де Кирико.



Камачо Х. Typus Mondis

В 1954 году в Кубинской галерее состоялась его первая персональная выставка. Он вошел в круг кубинских художников: юный Камачо сумел завоевать расположение маститых живописцев Фелипе Орлондо и Хосе Игнасио Бермудеса, которые оказывали ему покровительство. Художник с большой те-



Камачо Х. Стол в пейзаже, 1994



Камачо Х. Без названия



Камачо Х. Женщина ночи. 1964

плотой вспоминал их поддержку, называя их своими «первыми учителями». Также большое влияние на него оказала выставка Вифредо Лама, организованная Университетом Гаваны в 1955 году. «Будучи молодым человеком, я также находился под глубоким влиянием картин Тамайо, Миро, Бэкона и Танги, – вспоминал художник. – Они были носителями нового, индивидуального языка, и это было важно и позитивно для меня в тот момент».

В 1960 году Камачо приехал в Париж, где впервые показал свои работы на выставке в галерее Кордые. Его встреча с Андре Бретон-ом, состоявшаяся в 1961 году, определила дальнейший путь художника: он примкнул к движению сюрреалистов. «Сюрреализм, без сомнения, наиболее важное поэтическое тво-



Камачо Х. Путешествие по Нулу



Кан С. Изысканный труп (Бретон, Кан, Мориз). 1927

рение XX столетия, поскольку это мир, распахнутый для новых открытий, зовущий к новым горизонтам», – писал Камачо.

В 1964 году по инициативе Бретона в галерее Матиаса Фелса состоялась выставка работ Камачо, вдохновленных творчеством маркиза де Сада. В своем предисловии к выставке Бретон писал: «Сегодня нет лучшего примера, чем творчество Камачо, сохраняющее в нас остатки веры в то, что сюрреализм – это не только красивая живопись».

КАН, Симона

(1897–1980)

Активный член группы сюрреалистов.



Симона Кан (фото Мэн Рэя). 1927

В 1921 году Симона вышла замуж за Андре Бретона, на восемь лет став его спутницей и верной соратницей. Она активно участвовала в деятельности группы с первых дней ее существования, ни одно серьезное мероприятие, ни одна акция не обходились без ее участия: будь то собрание «Бюро сюрреалистических исследований», сеансы автоматического письма, очередная скандальная акция или игра в «изысканный труп». Красивая, эффектная женщина, она, наряду с Галой Элюар, была одной из муз сюрреалистов.

Брак Бретона и Кан распался в тот год, когда в группе произошел серьезный раскол, вызванный опубликованием Второго манифеста сюрреализма (1929). Развод сопровождался громким скандалом, следствием которого, по настоянию Бретона, было полное забвение заслуг его жены перед движением.

В том же 1929 году Симона Кан вышла замуж, став Симоной Коллине. В течение ряда лет она руководила одной из художественных галерей.



КАНДИНСКИЙ, Василий Васильевич

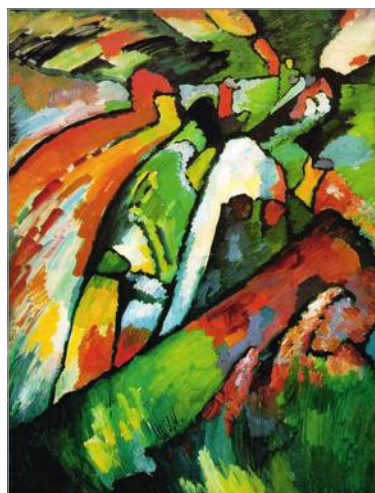
(1866–1944)

Русский художник.

Родился в Москве в купеческой семье. В 1871 году вместе с родителями переехал в Одессу, где, посещая классическую гимназию, одновременно занимался рисованием с приглашенным учителем. Позднее он вспоминал: «Рисование и несколько позже живопись вырвали меня из условий действительности».



Кандинский В. Последнее решение. 1912



Кандинский В. Импровизация № 7. 1910



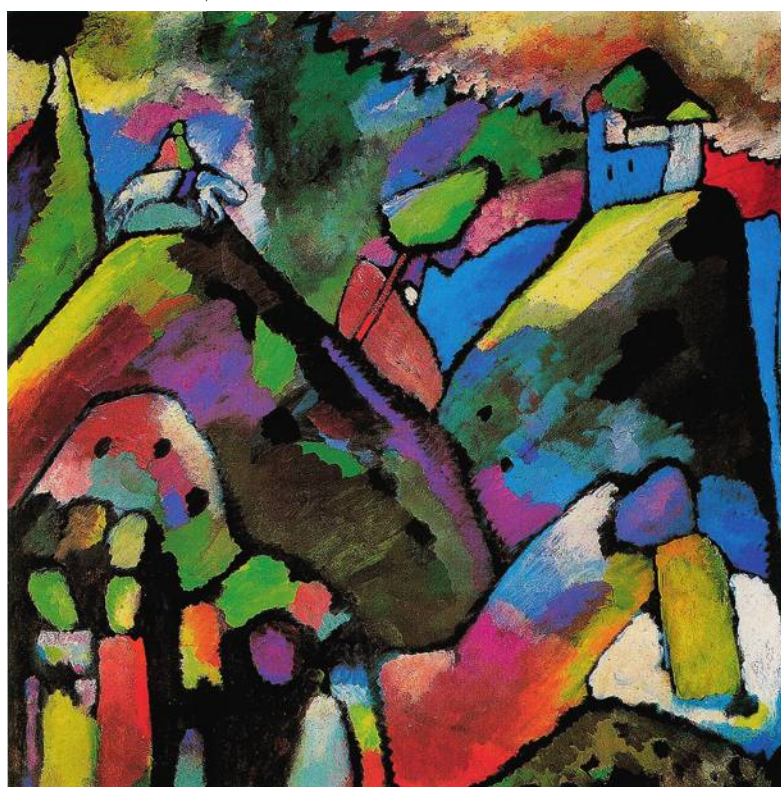
Кандинский и Франц Марк



Кандинский В. Импровизация № 31 (Морская битва). 1913



Кандинский В. Пересечение линий. 1923



Кандинский В. Импровизация № 10. 1910

С 1885 по 1893 год Кандинский учился на юридическом факультете Московского университета. В 1889 году он впервые посетил Париж, и с этого момента мысль стать художником не оставляла его. В 1896 году Кандинский окончательно утвердился в этом своем желании, увидев выставку французских импрессионистов в Москве: будущий художник был буквально потрясен картинами Клода Моне. Настоящим откровением стало и посещение оперы Вагнера «Лоэнгрин» в Большом театре, во время которой музыкальные звуки трансформировались в его сознании в цвета. Отказавшись от места профессора в Дерптском университете, он едет в Мюнхен учиться живописи.

В Мюнхене Кандинский поступил в школу Антона Ашбе, где познакомился с художником Алексеем Явленским, а в 1900 году перешел в Академию художеств, в мастерскую Франца Штука. Он основал художественное общество «Фаланга» (1901), целью которого была организация выставок молодых художников, а спустя год стал его президентом. В 1902 году Кандинский был принят в члены Берлинского Сецессиона. Он много путешествует: посещает Голландию, Швейцарию, Италию, Францию, Россию. В 1908 году вновь возвращается в Мюнхен.

В своем раннем творчестве Кандинский испытал влияние многих стилей: модерна, постимпрессионизма, фовизма, однако не переставал искать свой язык, свой индивидуальный стиль. Для постоянного проживания он избрал небольшое местечко Мурнау в Баварских Альпах. Здесь в 1910–1911 годах он создал свои первые живописные «композиции» и «импровизации». Написанная им в эти годы книга «О духовном в искусстве» (1911) стала первым теоретическим обоснованием абстрактного искусства.

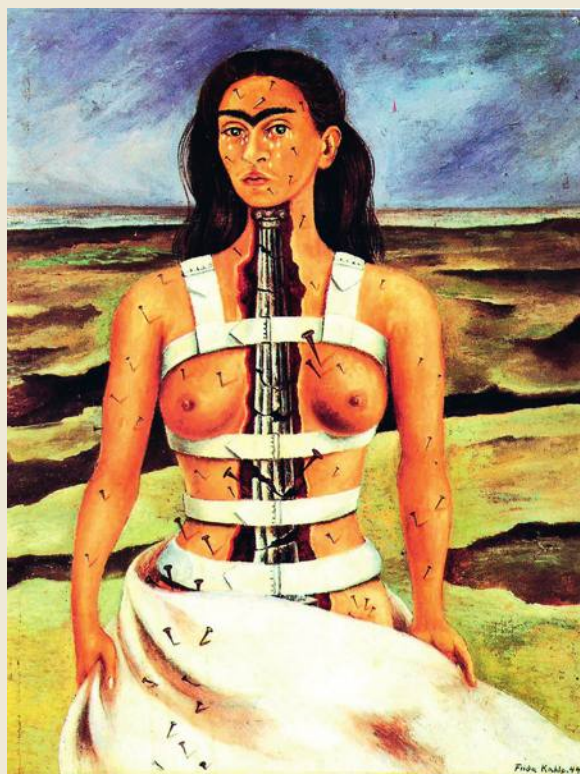
В 1911 году Кандинский вместе с Францем Марком, Августом Маке и Паулем Клее организовал группу «Синий всадник» («Blaue Reiter»), которая вплоть до Первой мировой войны была центром модернизма в Германии. Целью объединения было «разрушить преграды между различными видами искусств», внедрять новые идеи в живопись, театр и музыку. Тесно сотрудничая с берлинским объединением «Штурм», в 1912 году Кандинский опубликовал в его издательстве ряд своих теоретических статей, в том числе – «Живопись как чистое искусство». Редакция газеты «Штурм» организовала в Берлине первую персональную выставку художника, на которой были представлены 64 работы, созданные за последнее десятилетие.

Творчество Кандинского обратило на себя пристальное внимание дадаистов, которым были близки идеи беспредметного искусства. В 1912 году в Мюнхене с ним встречался Гуго Балль, который руководил там камерным театром. Позднее, в апреле 1917 года,

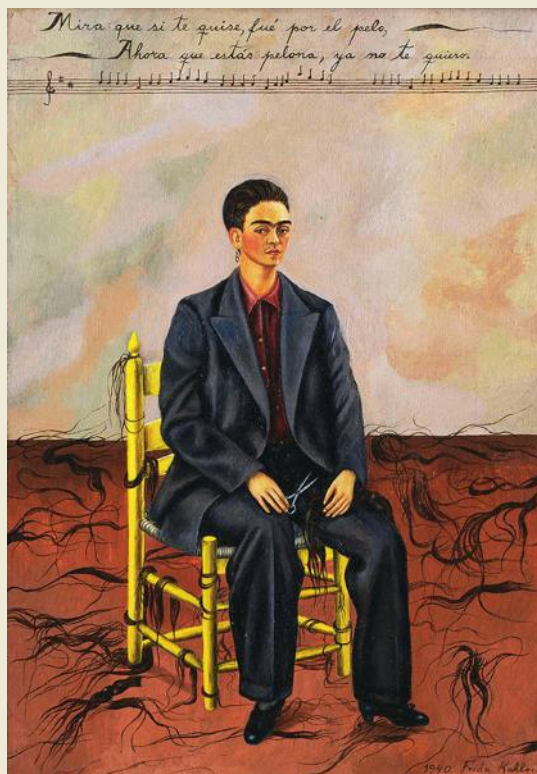


Две Фриды. 1939

В январе 1940 года Фрида приняла участие в Международной выставке сюрреализма, проходившей в Мехико, где показала большое полотно «Две Фриды» (1939), на котором изобразила себя дважды. Позднее Фрида попытается расставить все точки над «i» в своих отношениях с сюрреалистами, искусство которых она отвергала как европеизированное и надуманное. «Они заблуждались, считая меня сюрреалистом, – напишет она, – в то время как я никогда не изображала грёзы: я писала собственную жизнь».



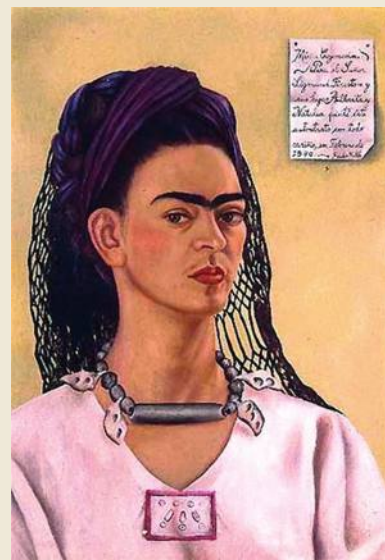
Сломанная колонна. 1944



Автопортрет с обрезанными волосами. 1940



Автопортрет с обезьяной. 1942



Автопортрет. 1940



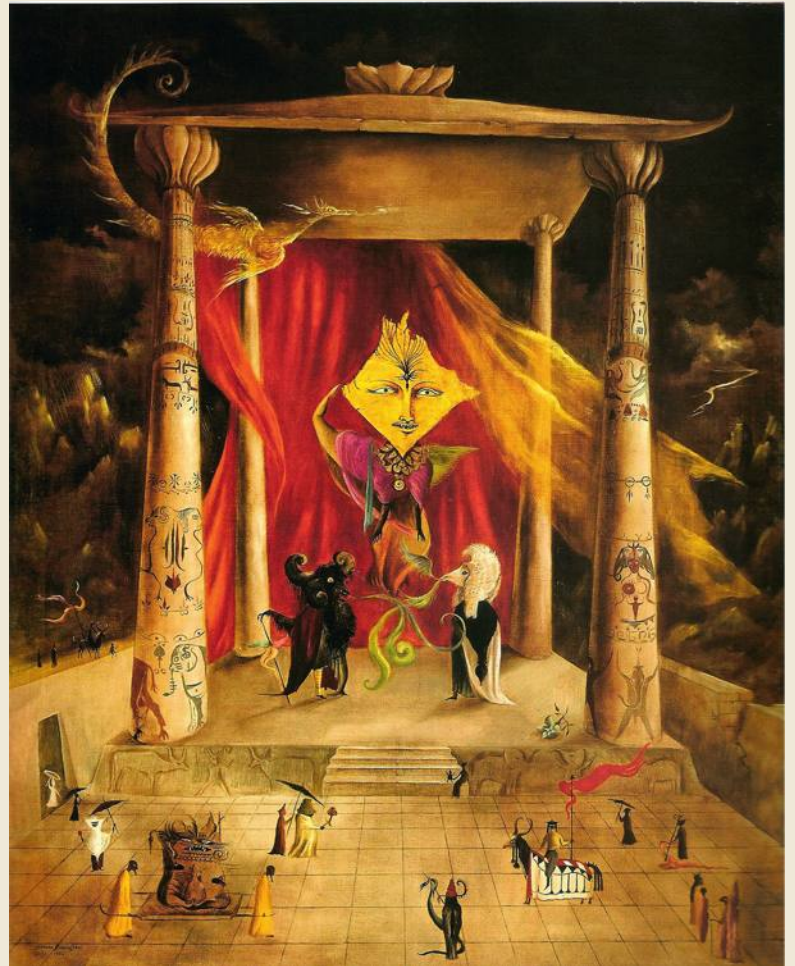
Автопортрет с распущенными волосами. 1947



Автопортрет в красно-золотом платье. 1941



Трактир утренней лошади (Автопортрет). 1936



Замон Слова. 1954



Вдовы, ухаживающие за муравьем

Подобно Ремедиос Варо, Каррингтон питала страстный интерес к таинственному. В ее работах содержится множество намеков на тайные доктрины Востока и сюжеты кельтской мифологии. Язык ее картин, загадочный и метафоричный, подобен словам оракула. Персонажи ее полотен – маги и демоны, духи и уродливые карлики, зловещие персоны в черном и эманации, залитые светом. Их содержание малопонятно, но внутренняя энергия, заключенная в них, вызывает у зрителя ощущение беспокойства и неуютя.



Мартовское воскресенье. 1990



Натюрморт возрождения. 1963



Показу и рассказу. 1947



Кандинский В. Композиция. 1936



Кандинский в Дессау. 1932



Кандинский В. Кривые и острые углы. 1923



Мастерская Кандинского в Нейи. 1934



Кандинский В. Маленькие удовольствия. 1913



Василий Кандинский. Париж. 1934



Кандинский В. Круг и квадрат. 1943



Кандинский и Гропиус. 1923



Кандинский В. Вместе и отдельно. 1943



Кандинский В. На белом поле II. 1923



Кандинский В. Решительный прорыв. 1944

пристанищем. Его приезд в Париж не остался незамеченным: Андре Бретон с соратниками устроили ему почетную встречу в зале сюрреалистов Салона Независимых. Он был привлечен к участию в выставках группы. Однако Кандинский, приняв участие в трех выставках сюрреалистов (в Брюсселе (1934), Нью-Йорке (1936), Мехико (1940)), так и не стал деятельным участником движения. Он не питал к сюрреалистам особого расположения, считая их вульгарными, а их полотна – слишком эпатажными и коммерческими. Из группы он выделял лишь Миро и Арпа, с которыми охотно поддерживал отношения. Художник жил обособленно, чувствуя себя в Париже «устаревшим чудачком». Несмотря на возраст, Кандинский много работал: за одиннадцать лет, проведенных во Франции, художник создал 144 картины и более 250 акварелей и гуашей.

Кандинский умер в Нейи-сюр-Сен в возрасте 78 лет от церебросклероза. Он оставил после себя богатое теоретическое наследие, включающее десятки статей и трудов, а также множество картин, навсегда изменивших облик современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

Кандинский В. Избранные труды по теории искусства в 2 т. М., 2001
Лакост М. Кандинский. М., 1995
Раппелли П. Кандинский. М., 2002
Сарабянов Д., Автономова Н.
Василий Кандинский: Путь художника.
Художник и время. М., 1994



КАРРА, Карло

(1881–1966)

Итальянский художник.

Родился в местечке Куарньенто, близ Алессандрии, в семье ремесленника. В 12 лет он уже работает декоратором. В 1895 году Карра приезжает в Милан, где посещает вечернюю школу Брера, а спустя четыре года, в 1899 году, отправляется в Париж, увлеченный перспективой найти на Всемирной выставке работу художника-декоратора.

В Париже Карра посещает Лувр и Люксембургский музей, где буквально потрясен увиденными там картинами Делакруа, Курбе, Мане, Моне, Ренуара, Сезанна и Гогена. В 1900 году, когда декоративные работы по украшению павильонов выставки были закончены, он, в поисках новой работы, перебирается в Лондон. В английской столице Карра



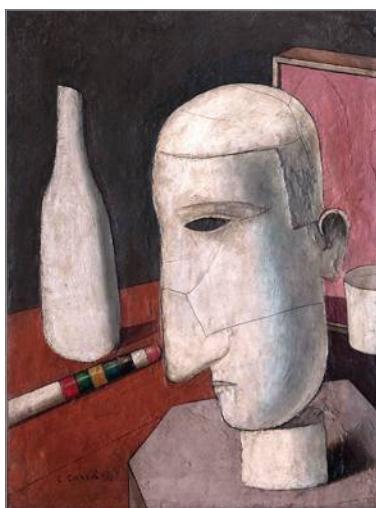
Карра К. Всадники Апокалипсиса. 1908



Карра К. Дочери Лота. 1919



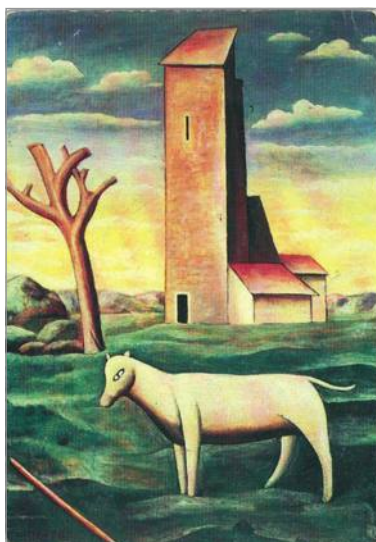
Карра К. Всадник Запада. 1917



Карра К. Пьяный Эдельманн. 1916



Карра К. Уединенность. 1917



Карра К. Мельница святой Анны. 1921

посетил все крупнейшие музеи, где особенное восхищение у него вызвали картины Констебла и Тёрнера. В том же году он вернулся в Милан, где продолжал работать декоратором. В 1906 году Карра поступает в Миланскую Академию изящных искусств Брера. Однако интерес к современному художественному процессу постепенно берет в нем верх над стремлением учиться, и он всем своим существом вовлекается в борьбу авангардистских направлений, встав на сторону футуризма.

11 февраля 1910 года при непосредственном участии Карры рождается на свет первый «Манифест футуристической живописи», подписанный кроме него Боччони, Руссоло, Балла и Северини. Художник с упоением участвует в бурных футуристических вечерах, организуемых группой в целом ряде итальянских театров.

В 1911 году Карра вновь посетил Париж, где его внимание привлёк набиравший силу кубизм. Он познакомился с Браком и Пикассо, а также Фенёном, Аполлинером, Модильяни, Матиссом, Леже, Дереном, Вламинком, Глезом и другими. Годом позже в парижской галерее Бернхайма развернулась выставка футуристов, в которой он принял участие.

Начиная с 1914 года художник испытывает разочарование в футуризме, который оказался не способен полностью раскрыть его художественный потенциал. Карра видел выход в поиске новых формальных решений, которые он нашел в живописи тосканских примитивов. «Я возвращаюсь к примитивным и конкретным формам. Я чувствую себя Джотто своего времени», — писал он в 1915 году.

Летом 1917 года в Ферраре Карра познакомился с Де Кирико, возвращавшимся в Италию из Франции. Единство духовных устремлений обоих художников дало свои плоды в виде художественного направления, получившего название «метафизическая живопись». В 1919 году Карра сформулировал теоретические основы нового художественного течения в своем исследовании «Метафизическая живопись».



Карра К. Дочери Лота. 1940



Карра К. Угол комнаты. 1917



Карра К. Покидающие театр. 1909



Карло Карра (шарж Боччони). 1912

После гибели Боччони и отъезда Северини в Париж Карра стал одним из ведущих художников Италии. В его метафизических полотнах, на которых царит статика и культ классического, изображаемые предметы теряют свою материальную сущность, однако живописные качества его картин умеренно жесткие, а отсылки к истории точны и многозначны.

В 1922 году Карра принимает участие в Венецианском биеннале, на котором были представлены его картины «Диоскуры» и «Дом любви», вызвавшие ожесточенные споры.

С самого начала 1920-х годов в рамках группы «Valori Plastici» Карра ищет свой индивидуальный вариант пространственной и пластической живописи, опираясь на традицию, которая ведет от Джотто и Мазаччо к Сезанну; результатом этих поисков стала большая работа для Дворца правосудия в Милане. В последующие годы художник много работал в жанрах пейзажа и натюрморта, создав множество ярких и самобытных работ.

Карра регулярно участвует в художественных выставках, преимущественно итальянских: Римских quadriennale 1931, 1935 и 1956 годов (персональная экспозиция), Пятой и Шестой миланской Триеннале декоративно-го искусства (1933 и 1936). В 1942 году в Пинакотеке Брера состоялась ретроспективная выставка из 114 работ художника. В 1950 году на Биеннале в Венеции художник был удостоен Гран-при.

В 1941 году Карра возглавил кафедру живописи в Академии Брера. В послевоенные годы художник увлекся книжной графикой, проиллюстрировав «Одиссею» Гомера и «Одно лето в аду» Рембо. Карра является также автором книги «Секреты профессионала».

Художник умер в Милане в возрасте 85 лет.



Каррингтон Л. Любовники. 1987



КАРРИНГТОН, Леонора
(1917–2011)

Английская художница.

Родилась в Ланкашире, Северная Англия, в аристократической семье, в которой, кроме нее, было еще трое сыновей.

С молодых лет проявляя способности в литературе и изобразительном искусстве, Леонора отправляется в Лондон, чтобы учиться живописи. В 1937 году на званом обеде, который устраивала ее подруга Урсула Голдфингер, жена популярного архитектора, она познакомилась с Максом Эрнстом: став его любовницей, Каррингтон уезжает вместе с ним во Францию. Она становится постоянным участником собраний и мероприятий парижской группы сюрреалистов, где в атмосфере постоянного творческого поиска расцвели ее литературные и художественные таланты.

Эрнст называл Леонору Невестой Ветра, ради нее он ушел из семьи, оставив жену и ребенка. Они жили вместе вплоть до 1939 года, когда Франция вступила во Вторую мировую войну. Эрнст как гражданин Германии был



Каррингтон Л. 1977



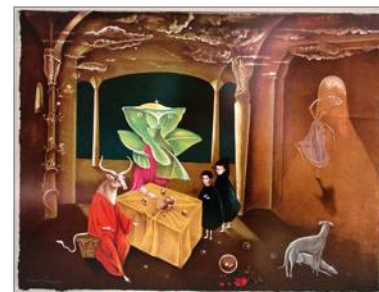
Каррингтон Л. Ночь восьми. 1987



Каррингтон Л. Кто ты, белое лицо



Каррингтон Л. Пятница 13-е



Каррингтон Л. И тогда мы увидели дочь Минотавра. 1953

здоровье Каррингтон сильно пошатнулось. Пройдя курс лечения в одной из мадридских клиник, она заключила с Ледюком скоропалительный брак (скорее по расчету, чем по любви) и на ближайшем корабле покинула Испанию, перебравшись в США.

Приехав в Нью-Йорк, она встретила многих сюрреалистов, также бежавших из Франции,



Каррингтон Л. Дом напротив. 1945

задержан французскими властями и вместе с другими немцами под охраной вывезен в район Марселя. Леоноре было позволено лишь двухминутное свидание с ним. Разлука с любимым человеком стала причиной ее глубокой депрессии.

Спасаясь от неизбежной оккупации Парижа, Леонора приняла решение ехать на юг Франции и попытаться спасти Эрнста. В Андорре она встретилась с отцом, который уговаривал ее вернуться в Англию. Получив отказ, он помог дочери перебраться через границу, в Испанию.

После многих дней пути Леонора оказалась в Мадриде, где встретила парижского знакомого, Ренато Ледюка, друга Пикассо и мексиканского дипломата. Под влиянием потери и переживаний, связанных с опасностями пути,

и среди них Бретона, Массона, Шагала, Дюшана, а также Эрнста, который вновь женился (на этот раз на Пегги Гугенхайм).

В том же году Каррингтон переехала в Мексику, где также оказалась в кругу прежних парижских друзей и мексиканских художников, близких к сюрреализму. В те годы здесь обосновались Бунюэль, Варо, Мабиль, Паален, Пере и другие. Она также общалась с мексиканскими художниками Диего Риверой и Фридой Кало.

В самом начале своей жизни в Мексике художница встретила венгерского эмигранта, фотографа Чики Вейса, за которого в 1946 году вышла замуж. Год спустя она родила сына, ставшего впоследствии художником.



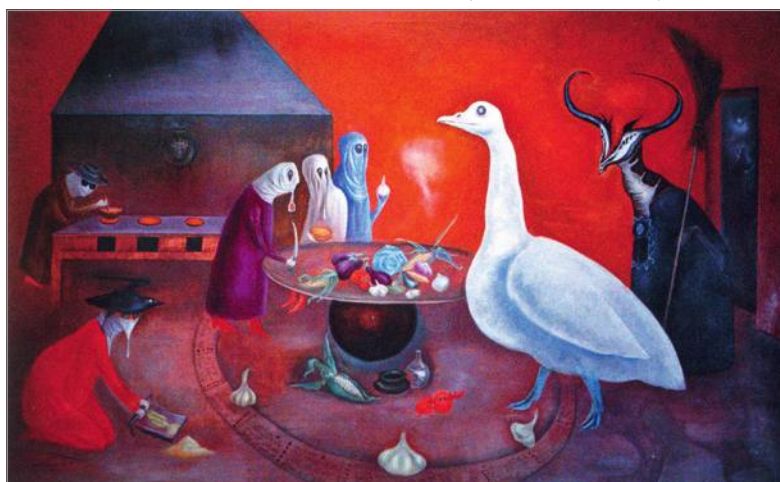
Леонора Каррингтон



Мезанс, Эрнст, Каррингтон и Элюар. 1937



Леонора Каррингтон за работой. 1956



Каррингтон Л. Ароматическая кухня бабушки Мурхэд. 1975



Каррингтон Л. Брюки Улу. 1952



Каррингтон Л. Лабиринт

ком (Пабло Вейс-Каррингтону принадлежат иллюстрации, выполненные к одной из самых известных книг матери, «Слуховая трубка»).

Каррингтон прожила в Мексике с 1942 по 1985 год: за эти более чем сорок лет она создала множество картин и рисунков, а также написала целый ряд книг («Дом страха», «Дебютантка», «Каменная дверь», «Слуховая



Каррингтон Л. Зеленый чай. 1942



Каррингтон Л. Старые девы. 1947

трубка»), полных галлюцинаций и черного юмора, которые нередко ставятся выше ее живописи. Однако настоящую славу ей принесли росписи на тему истории и верований майя, выполненные в характерной нацио-



Каррингтон Л. Пир лорда Канделябра. 1938



Каррингтон Л. Хранитель яйца. 1947

нальной манере для Музея антропологии в Мехико. В 1947 году в нью-йоркской галерее Пьера Матисса состоялась выставка работ художницы. Она активно сотрудничала в эмигрантском журнале группы «VVV», выпускаемом Бретоном, Дюшаном и Эрнстом.

Подобно Варо, Каррингтон питала страстный интерес к таинственному. В ее работах содержится множество намеков на тайные доктрины Востока и сюжеты кельтской мифологии. Язык ее картин, загадочный и метафоричный, подобен словам оракула. Персонажи ее картин – маги и демоны, духи и уродливые карлики, зловещие персоны в черном и эманации, залитые светом. Их содержание малопонятно, но внутренняя энергия, заключенная в них, вызывает у зрителя ощущение беспокойства и неуют.



Каюн К. Автопортрет с отражением. 1928



Каюн К. Коллаж. 1920

Леонора Каррингтон скончалась 25 мая 2011, в возрасте 94 лет, в больнице в Мехико, в результате осложнений, связанных с пневмонией. За свою жизнь она создала множество картин, коллажей, гобеленов, скульптур. Она прочно вошла в мировое искусство XX столетия, как одна из самых ярких художниц, наряду с Фридой Кало, Леонор Фини и Ремедиос Варо.

КАЮН, Клод

(1894–1954)

Французская поэтесса и фотограф.

Настоящее имя – Люси Швоб.

Детство Люси прошло на острове Джерси. Племянница писателя-символиста Марселя Швоба, она в 1917 году взяла псевдоним Клод Каюн. В ранней молодости пережила увлечение символизмом. В течение года училась в Оксфордском университете, после чего переехала в Париж, охваченный «авангардной



Каюн К. Автопортрет. 1928



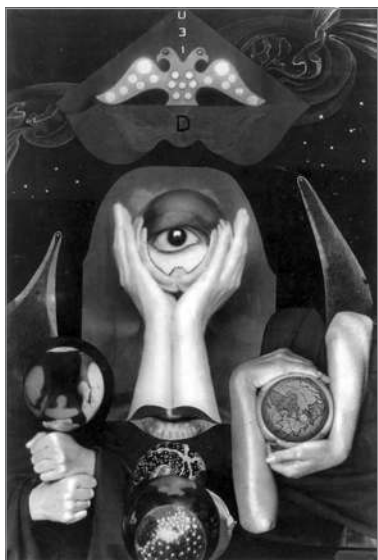
Каюн К. Автопортрет. 1930



Каюн К. Автопортрет



Каюн К. Автопортрет



Каюн К. Коллаж. 1929–30



Каюн К. Автопортрет. 1945



Каюн К. Автопортрет. 1927



Каюн К. Автопортрет

лихорадкой». В Париже Каюн активно заявила о себе: она пишет статьи для журналов, посещает авангардистские группы и кружки, которых в 1920-е годы во французской столице было великое множество.

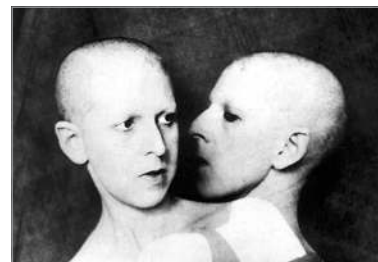
В начале 1930-х годов Каюн познакомилась с Андре Бретоном и группой художников-сюрреалистов, вместе с ними вошла в «Ассоциацию революционных писателей и художников». В 1935 году вместе с Батаем и Бретоном она участвует в создании движения «Контратака». Андре Бретон высоко ценил ее литературный и публицистический талант. В одном из писем 1938 года, адресованных Каюн он писал: «...Я повторяю, что Вы должны писать и публиковаться. Вам хорошо известно, что я считаю вас одним из немногих редких умов нашего времени».

Однако вскоре Каюн разочаровалась в коммунизме и троцкизме: постепенно убеждения Каюн эволюционировали в сторону анархизма. В годы фашистской оккупации она активно участвовала в Сопротивлении, была арестована и больше года провела в нацистских застенках. Только чудом ей удалось избежать смерти.

Клод Каюн была талантливым литератором. Ее перу принадлежат несколько книг, в том числе «Парижи открыты», (1934). Однако главным делом своей жизни она сделала фотографию.

Чаще всего Каюн работала в жанре автопортрета, создав яркую и художественно многоликую галерею собственных образов. Ее фотоработы отличаются изобретательностью и своеобразием, оригинальной композицией, смелостью в выборе ракурса. Многие из них предвосхитили открытия последующих десятилетий.

Клод Каюн была единственной женщиной-фотографом в группе сюрреалистов, поскольку Ли Миллер и Дора Маар, также серьезно занимавшиеся фотографией, не входили в группу, а были только «попутчиками».



Каюн К. Что вы от меня хотите. 1928



Каюн К. Автопортрет. 1939

КЕНО, Ремон

(1903–1976)

Французский писатель.

Настоящее имя – Мишель Прель.

Родился в Гавре. В детстве Кено проявил себя как прилежный ученик, интересовался языками, историей, науками. С молодых лет он много писал: стихотворения, романы, истории придуманных стран. Несколько лет спустя, в 1918 году, многие из своих детских сочинений он безжалостно предал огню. В 1920 году Кено приехал в Париж, где поступил на философский факультет Сорбонны.

В 1924 году Кено познакомился с Бретоном, Лерисом и Супо, которые пригласили его войти в группу сюрреалистов. Став членом группы, Кено принял самое активное участие в ее работе: он посещает собрания сюрреалистов на улице Шато, участвует в коллективных акциях, подписывает декларации и манифесты, публикует свои статьи в сюрреалистических журналах. Вместе с Арагоном и Бретоном Кено участвовал в историческом заседании в марте 1929 года, следствием которого был процесс против группы «Большая игра».

В 1925–1926 годах Кено в составе полка зуавов служил в Алжире. Вернувшись к гражданской жизни, он в 1927 году объявился в



Каюн К. Автопортрет. 1927



Каюн К. Автопортрет. 1920



Каюн К. Автопортрет (в комоде). 1932



Кено в 1930 году (фото М. Рэя)



Обложка романа «Зази в метро». 1959



Обложка книги «Одиль»



Кено Р. Обложка бюллетеня «OULIPO»



Ремон Кено. Шарж



Кено с эмблемой «Колледжа патафизики». 1950-е



Кено на парижской улице. 1950-е

Париже, где возобновил отношения с сюрреалистами. В 1928 году Кено породнился с Андре Бретоном, женившись на его свояченице Жанин Кан, что не помешало ему год спустя разорвать все отношения с сюрреалистами: причины этого поступка, по словам Кено, были «сугубо личными», не имевшими отношения к движению. Кено сжег за собой мосты, присоединив свой голос к авторам антибретоновского памфлета «Труп» (1930).

В 1932 году во время путешествия в Грецию Кено вновь начал писать прозу. С этого момента его жизнь прочно связана с литературой. В 1935 году Кено написал роман «Одиль», в котором в гротескной форме изобразил деятельность группы сюрреалистов, членом которой не так давно был сам.

Герой романа во время путешествия в Грецию (реальный факт из жизни автора, дающий понять, что герой – это автор) помимо своего желания становится членом некой секты, ко-

торая ставит перед собой задачу по «совершенно освобождению Духа и пролетариата». Он участвует в собраниях группы, сотрудничает в «Журнале инфраспсихических исследований». Есть и другие группы – «полисистематизаторы», «соматериалисты-феноменологи», «телепатии-диалектики» – одно название которых превращает содержание книги в фарс. Мир, в котором существует герой, комичен и вместе с тем узнаваем: в нем царят интриги, уловки, подозрения, состав группы то и дело меняется, поскольку изгнанные члены заменяются новыми. Постепенно герой прозревает. «Едва ли можно считать поэтами тех, кто разматывает рулоны метафор и мотки каламбуров», – говорит он.

Многие персонажи «Одили» имеют свои прототипы. Лидер группы Англарес отличается не только внешним сходством с Бретоном (длинные волосы, пенсне), но и разительным сходством характера. Это амбициозный человек, «обремененный важной исторической миссией». Его жизнь «пронизана тайнами и странными происшествиями». Однако в атмосфере царящей вокруг клоунады его «миссия» выглядит смехотворной.

Первая книга Кено стала его прощанием с сюрреализмом. В ней автор смеясь расставался со своим прошлым. «Эти люди были живыми, как и я сам, что тут скажешь? – заключает герой его романа. – Все, что они сделали, кажется мне сейчас фальшивой игрой».

Роман был опубликован издательством «Галлимар» в 1937 году. Несомненно, сюрреалисты узнали в нем себя: доказательством тому – заговор молчания, устроенный ими

вокруг имени их бывшего соратника. Сам Кено также не предпринимал попыток вновь сблизиться с группой. Однако именно он в 1948 году явился создателем «Колледжа патофизики», а спустя 12 лет и «УЛИПО» (Мастерской потенциальной литературы) – объединений, собравших в своих рядах большое число «диссидентов» сюрреалистического движения.

Кено сделал блестящую карьеру литератора и издателя: многие годы он был бессменным главным редактором издательства «Галлимар», в котором вышел его первый роман. В 1951 году Кено стал членом Гонкуровской академии – одним из «Бессмертных» – честь, которой удостоиваются лучшие среди немногих.



КЕРТЕШ, Андре (1894–1985)

Американский фотограф венгерского происхождения.

Родился в Будапеште. Служба бухгалтером на фондовой бирже позволила Кертешу в 1912 году приобрести свою первую фотокамеру, и он начал с увлечением фотографировать городские и сельские виды.

Когда началась Первая мировая война, Кертеш был призван в австро-венгерскую армию: он участвовал в военных действиях на Балканах, где в 1915 году получил ранение. На войне он сделал множество фотографий своих фронтовых товарищей: большинство из которых было утрачено во время революционных событий в Венгрии в 1918 году. Те снимки, что дошли до нас, по праву считаются одними из лучших среди его ранних работ.

По возвращении с войны Кертеш снова устроился на биржу, чтобы решить свои материальные проблемы. В 1925 году он едет в Париж, где становится завсегдатаем кафе – места встреч представителей авангарда. Молодого фотографа привлекает богемная атмосфера Монпарнаса: он быстро зарекомендовал себя бытописателем нравов и ночной жизни. Он также проявил себя как мастер фотопортрета,



Кертеш А. Искажение #79



Кертеш А. Вид на мост Искусств через циферблат часов. 1929–32

создав яркие образы выдающихся современников: Леже, Мондриана, Шагала, Бранкузи, Колетт. Именно Кертеш в 1930 году приобщил к фотографии своего выдающегося соотечественника Дьюлю Халаша, получившего известность под псевдонимом Брассай.

В «парижский» период своей жизни (1925–1935) Кертеш много и плодотворно работает для французских, немецких и британских журналов. В 1927 году состоялась первая персональная выставка фотографа. К этому времени он уже достиг известной степени популярности. Ночные виды Парижа, полные поэзии, а также ню, искаженные кривыми зеркалами



Кертеш А. Искажение #40. 1933



Кертеш А. Нью-Йорк. 1937

(вдохновленный впечатлениями от комнаты смеха в парижском парке развлечений, Кертеш всего за четыре недели отснял более двухсот негативов), были замечены и приняты благосклонно. В 1933 году фотографии из серии «Искажения» были опубликованы в журнале «Sourire», что не могло пройти мимо внимания сюрреалистов, которым были близки идеи трансформации человеческого тела.

Кертеш считается одним из основоположников сюрреализма в фотографии: его работы в этом направлении поражают неожиданными ракурсами, смелыми противопоставлениями, он одним из первых стал использовать крупные планы. Поводом к созданию фотографии могли стать угол зрения и перспектива, светотень и узоры световых пятен, парадоксы планов и масштаба. За разнообразие направлений в исследовании возможностей этого



Кертеш А. Нью-Йоркский балет. 1938



Кертеш А. Выпивка после работы. 1929



Кертеш А. Лайош Тихани. Париж. 1926

вида искусства и глубокое влияние, которое он оказал на многих крупных фотографов Кертеша часто называют Колумбом фотографии XX века. Его альтернативное зрение на многие десятилетия определило облик фотографии и пути поисков новых художественных решений.

Кертеша часто причисляют к фотожурналистам, поскольку многие из наиболее значительных работ мастера фиксируют случайные моменты и важные события. Однако подобная классификация вряд ли применима к мастеру столь высокого класса. Он создал свой собственный фотоязык, которому оставался верен до конца дней и который принес ему славу и породил бесчисленное количество подражателей. Художник делал фотографии мест и моментов, которые до сих пор были обойдены вниманием, извлекая из них искры чудесного.

В 1936 году Кертеш переехал в Америку, в 1944 году получил американское гражданство. В США он оказался востребован как ре-



Кертеш А. Разбитое стекло. Париж. 1929



Кертеш А. Траппистский монастырь. 1928



Кертеш А. У Мондриана. Париж. 1926



Кертеш А. Париж. Эйфелева башня. 1929



Кертеш А. Натюрморт. 1928



Кертеш А. Цирк. 1920

кламный фотограф, в течение ряда лет работал в качестве внештатного сотрудника журналов «Vogue», «Harper's Bazaar», «Look». Художник также много фотографирует для себя: эти работы он показал в 1964 году на своей персональной выставке. Другая крупная выставка фоторабот Кертеша состоялась в 1985 году в музее Метрополитен в Нью-Йорке. В том же году увидела свет книга «Кертеш глазами Кертеша», которая упрочила его славу.

Художник умер в Нью-Йорке в почтенном возрасте 91 года.

КИНЕМАТОГРАФ

Сюрреалисты с первых дней существования группы обратили свои взоры к кино. Их привлекали богатые и далеко не исчерпанные возможности этого молодого вида искусства, не сформировавшего еще застывших традиций, столь ненавистных радикально на-

строенным художникам. В кино сюрреалисты увидели возможность средствами монтажа и при помощи комбинированных съемок создавать картины чудесного. Робер Деснос, страстный поклонник кинематографа, автор многих



Кадр из фильма Бунюэля и Дали «Андалузский пес». 1928



Кадр из фильма М. Рэя «Морская звезда». 1928

сценариев и критических статей, в апреле 1927 года в газете «Се суар» писал: «От кино мы ждем невозможного, неожиданного, удивительного – мечты, лиризма, который смыкает все низкое, что есть в наших душах, и, наполняя их энтузиазмом, толкает на баррикады и на приключения; от кино мы ждем того, в чем отказывают нам любовь и жизнь, – тайны и чуда».

Многие участники движения сюрреалистов в большей или меньшей степени отдали дань кинематографу. Значительный вклад в его развитие внесли Арто, Бедуэн, Бнеаюн, Бунюэль, Дали, Деснос, Дженнингс, Дюшан, Зимбакна, Мариен, Пере, Пикабия, Рэй, Садуль, Супо, Фредди и другие.



КЛЕЕ, Пауль
(1879–1940)

Швейцарский художник.

Родился в Мюнхенбукзее, близ Берна. Его отец, немец по происхождению, был преподавателем музыки, мать, швейцарка, также имела музыкальное образование.

В 1880 году семья Клее переехала в Берн. Здесь под руководством бабушки будущий художник учится рисовать пастелью. Он также посещает уроки игры на скрипке в народной школе в Берне. В годы учебы в гимназии Клее увлекается греческим языком, пишет новеллы и стихи.

В 1898 году окончив гимназию, Клее едет в Мюнхен, чтобы учиться живописи. Сначала, по совету директора Академии художеств Людвиг Лёфтва, он поступает в художественную школу Генриха Книрра, а в 1900 году – в мастерскую Франца фон Штука в мюнхенской Академии художеств.

В октябре 1901 года Клее совершает свою первую поездку в Италию, посещает Милан, Геную, Ливорно, Пизу, Рим, Неаполь, Флоренцию. Путешествие длилось восемь месяцев и обогатило художника массой впечатлений. «Что за перемены в моем мире. Я соприкоснулся с живой историей», – писал он позднее об этой поездке.

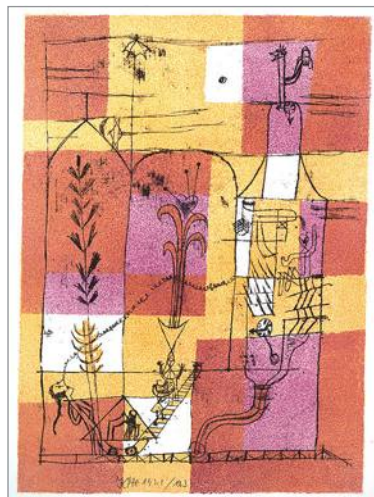
В мае 1902 года Клее вернулся в Швейцарию. Теперь все свое время он отдает творче-



Клее П. Фата Моргана. 1918



Клее П. Комик. 1904



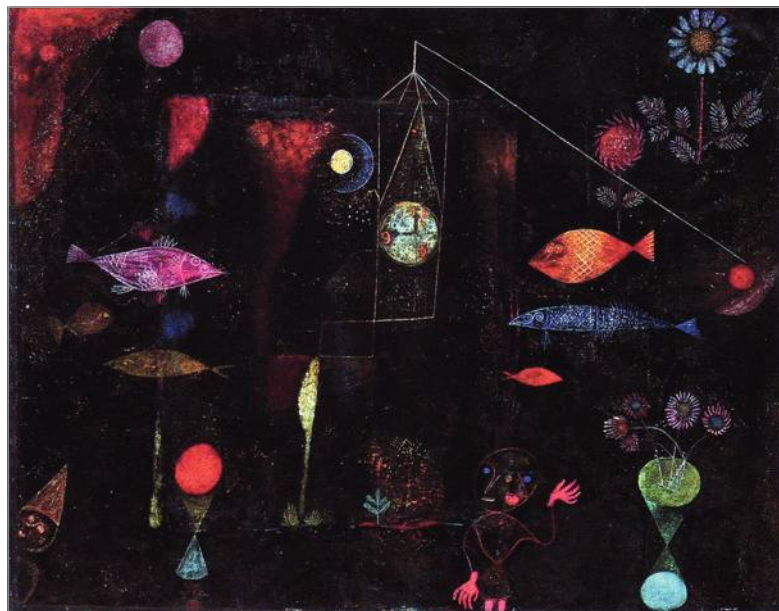
Клее П. История по Хоффману. 1921



Клее П. Шарм (Женственная бедность). 1904



Клее П. Легенда Нила



Клее П. Магия рыб. 1925

ству, работая над эскизами, привезенными из поездки, и лишь время от времени посещая занятия по анатомии. В этот период художник начинает серию гравюр «Инвенции», включающую 15 листов, по праву считающихся лучшими в графическом наследии Клее.

В 1905 году Клее впервые оказался в Париже. Он посещает концерты и музеи, пристально изучая главным образом шедевры прошлых веков и делая исключение лишь для импрессионистов. К образцам современного искусства художник остался равнодушен. В 1906 году десять гравюр Клее были представлены на выставке Мюнхенского Сецессиона, а в сентябре того же года художник женился в Берне на дочери мюнхенского врача, Лили Штумпф. Спустя месяц молодожены переехали в Мюнхен.

В течение последующих пяти лет Лили несла на себе тяжкое бремя содержания семьи, зарабатывая уроками музыки, в то время как Клее мучительно искал новые художественные формы. Через год после свадьбы у супругов родился сын Феликс, и художник взял на себя заботу о нем.

В 1910 году состоялась первая персональная выставка художника «56 произведений Клее», которая была показана в Берне, Цюрихе, Винтертуре и Базеле. Год спустя в Мюнхене Клее знакомится с Марком, Макке и Кандинским, вместе с которыми он участвует в создании группы «Синий всадник». Он принимает участие во второй выставке объединения, состоявшейся в Мюнхене в 1912 году. В том же



Клее П. Легенда цветов. 1925



Клее П. Барочная живопись. 1920



Клее П. Монархист
(Коронованный глупец). 1904



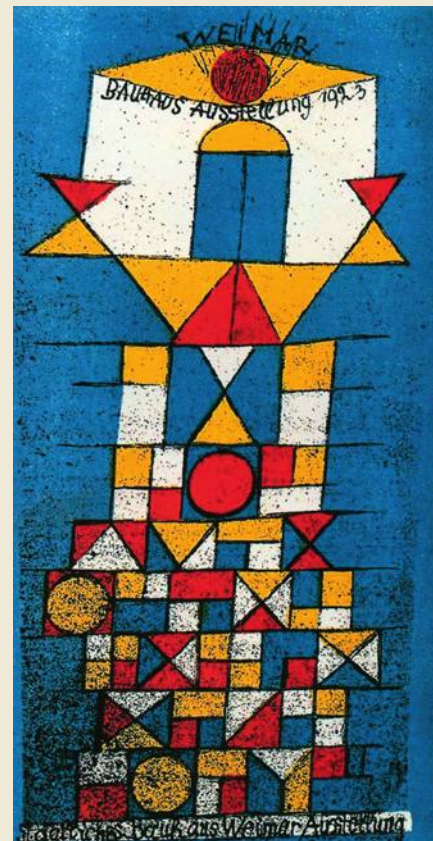
Клее П. Нечто, возникшее
из серости ночи. 1918



Клее П. Тунис. Южные сады



Вокруг рыбы. 1926



Возвышенная сторона. 1923

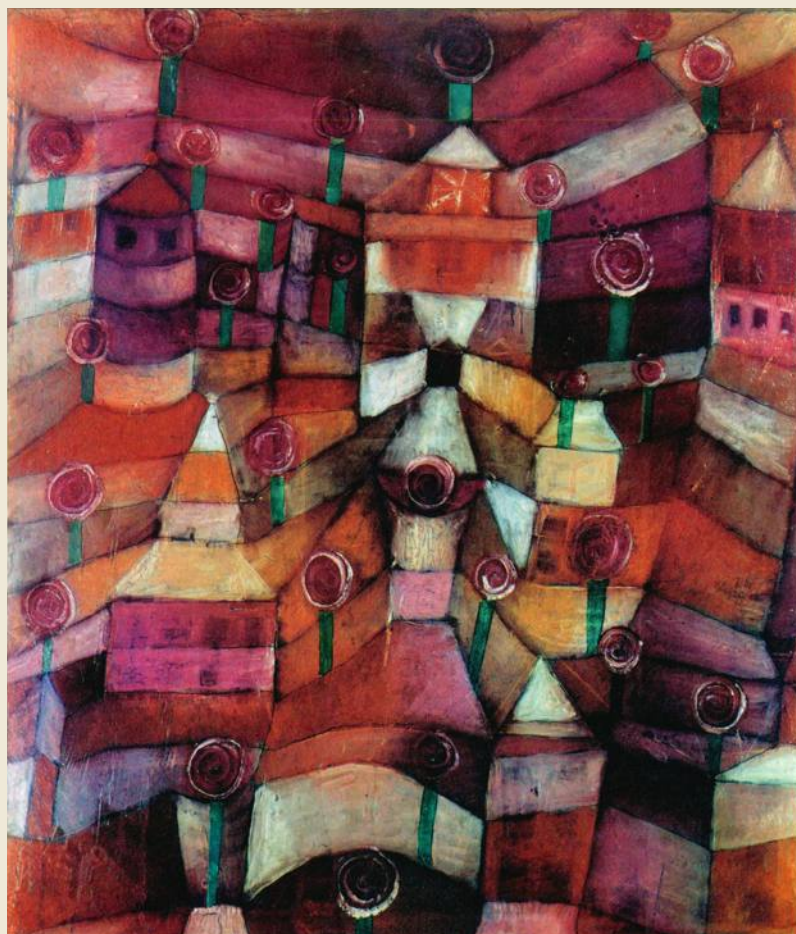


Пейзаж. 1937

Процесс создания художественного произведения для Клее подобен созидательной работе природных сил. Его полотна полны самых противоречивых элементов, насыщены знаками, линиями, цветовыми пятнами. Кажется, что они возникли под влиянием чисто личных интуитивных впечатлений, а формы связаны с автоматическими, подсознательными ассоциациями и трактованы в явно нереалистической манере, хотя и редко достигают полной абстракции.



Шоссе. 1929



Розовый сад. 1920



Парк в окрестностях Люцерна. 1938

Искусство – не в воспроизведении видимого, а в том, чтобы сделать видимым.
Пауль Клее

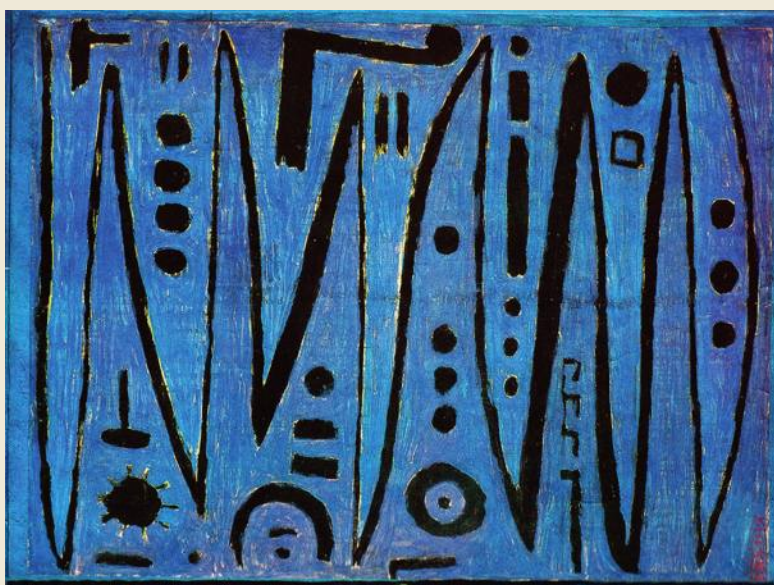
В основе искусства лежит метафора. Процесс созидания иносказателен.
Пауль Клее



Космическая флора. 1923



Роспись из Дворца Стремления. 1922



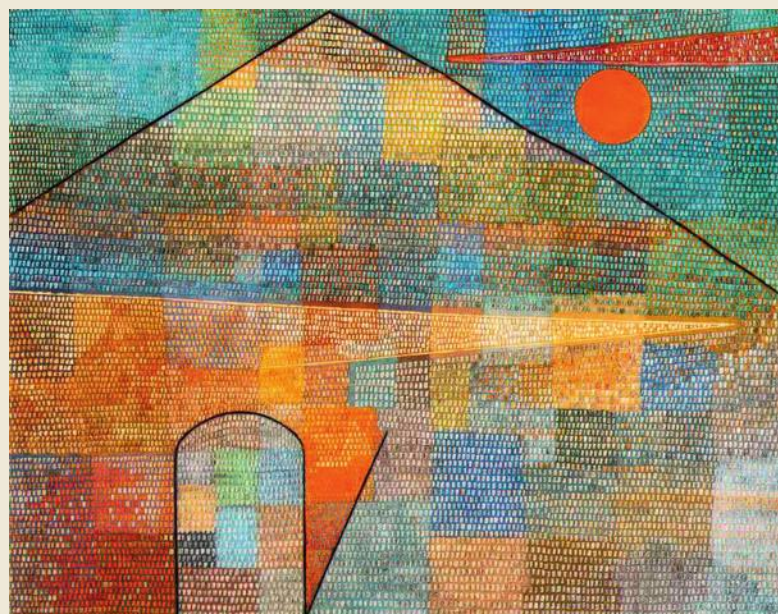
Героический удар смычка. 1938



Взрыв страха III. 1939



Источник пожара. 1938



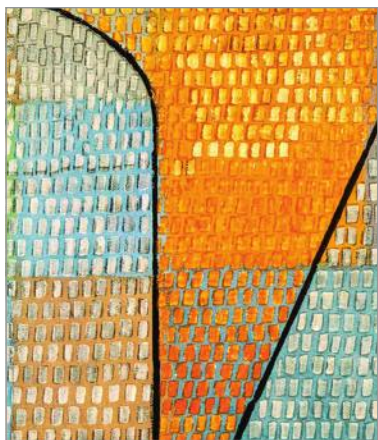
К Парнасу. 1932



Клее П. Боб. 1920



Клее П. Город грез. 1921



Клее П. К Парнасу II. 1932



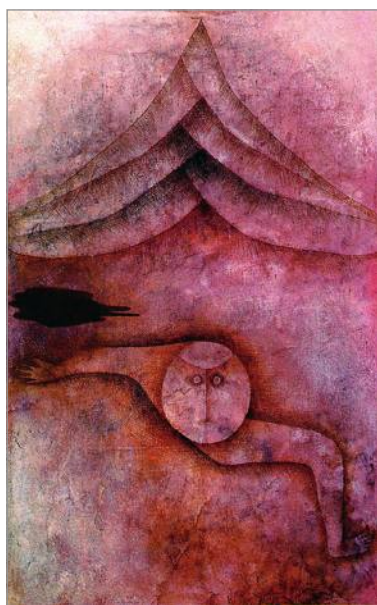
Клее П. Танцуй, чудовище, под мою сладкую музыку. 1922



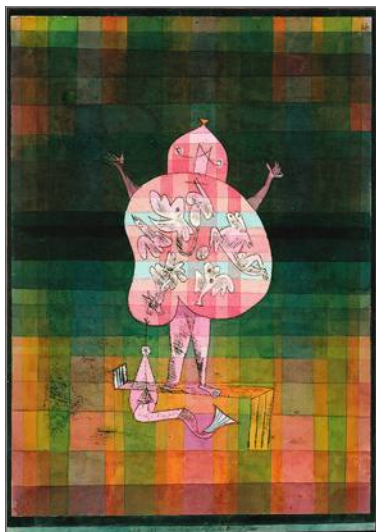
Клее П. Богатая гавань. 1938



Клее П. Автопортрет



Клее П. Убежище. 1930



Клее П. Болотный чрево вещатель. 1923



Клее П. Старец. 1922

году Клее во второй раз приехал в Париж, где посетил выставку современного искусства, побывал в крупных парижских галереях (Дюран-Рюэля, Бернхайма, Канвейлера), познакомился с кубистскими картинами Брака и Пикассо.

Зимой 1914 года Клее предпринял новое большое путешествие: вместе с Макке и Муайе он побывал в Тунисе, где открыл для себя самобытную культуру Востока, которая привнесла в его творчество яркие краски и сочные цвета. «Цвет овладел мной», – писал художник.

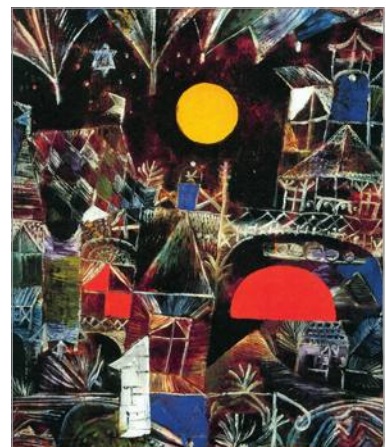
В Тунисе Клее остро ощутил свою сопричастность с историей и традицией прошлых веков. «Какая завидная участь быть подобным коро-мыслу весов между там и здесь, между вчера и сегодня», – восклицает он. Наблюдая выверенную закономерность архитектурных форм, геометрическую строгость куполов и арок, он проникся живым интересом к архитектонике, что спустя несколько лет нашло свое отражение в его деятельности в Баухаузе.

Когда началась Первая мировая война, Клее не был призван сразу: художнику было уже 35 лет, и он по возрасту не подлежал призыву. Когда же в 1916 году пришел его черед, художник был направлен проходить службу при штабе. Таким образом он избежал участи своих друзей по «Синему всаднику» Марка и Макке, которые погибли на фронтах войны (Огюст Макке – в 1914 году в битве при Перте, Франц Марк – в 1916 году под Верденом), и остался цел.

В 1919 году Клее был демобилизован и вернулся занятиям искусством. Отныне он почти целиком поглощен живописью. В его полотнах этого периода нашло отражение увлечение кубизмом: яркие композиции этого периода напоминают расписные ковры или лоскутные одеяла, декоративность доминирует в них над сюжетом. В конце года он заключил трехгодичный контракт с владельцем антикварной лавки Гольцем, организовавшим несколько выставок художника в Мюнхене, Франкфурте и Ганновере.

В 1920 году Клее организовал большую ретроспективную выставку своих работ, что и послужило поводом к приглашению в 1922 году преподавать в известной школе Баухауз, организованной архитектором Гропиусом. Художник переехал с семьей в Веймар, где разместился в четырехкомнатной квартире с мастерской. Период, связанный с Баухаузом, стал одним из самых счастливых и плодотворных в жизни Клее. Здесь он был избавлен от многих житейских проблем, работал в коллективе ярких, талантливых людей, одним из которых был приехавший из Москвы Кандинский.

Характер исследований, проводимых в Баухаузе, идеально соответствовал его индивидуальности, его склонности к системе и почти математической выверенности. Ему были близки идеи синтеза искусств и его связи с жизнью. В школе Клее вел классы живописи по стеклу и ткачества, несколько позднее получил живописный класс. Со свойственной



Клее П. Восход луны и закат солнца. 1919

ему высокой организованностью, он находил время не только для занятий со студентами, но и для творчества.

Десятилетие, проведенное в Баухаузе, стало вершиной в творчестве Клее. Здесь окончательно сложился художественный стиль художника. Традиционные концепции пространства и рисунка заменяются построениями, напоминающими творчество детей или народный примитив с их условной и одновременно наглядной трактовкой реальных форм. Главной особенностью его техники в эти годы становится чувственная, поэтичная, но вместе с тем и уравновешенная линия, которая столь спонтанна и гибка, что создает эффект свободной импровизации. Однако это впечатлительное обманчиво: линии в работах Клее всегда глубоко осмыслены, продуманы и подчинены общей художественной задаче.

Хотя в основе картин Клее лежит реальность, они являются своеобразными «импровизациями» (термин самого художника) на тему этой реальности. Процесс создания художественного произведения для Клее подобен созидательной работе природных сил. Его полотна полны самых противоречивых элементов, насыщены знаками, линиями, цветовыми пятнами. Кажется, что они возникли



Клее П. Керамическая мистина. 1914-20



Клее П. Натюрморт. 1940



Клее П. Намерение. 1938



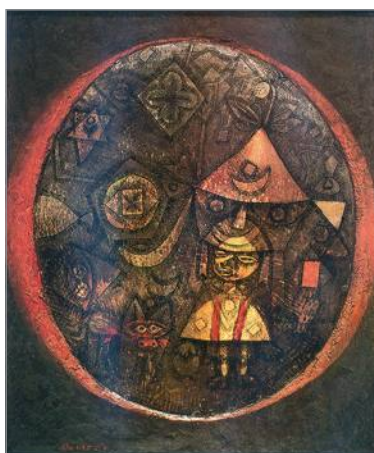
Клее П. Морская фантазия. 1933



Клее П. Плачущая женщина. 1939



Клее П. Станция 112. 1935



Клее П. Маленькая история о маленьком человечке. 1920



Клее П. Парк идолов. 1939

под влиянием чисто личных интуитивных впечатлений, а формы связаны с автоматическими, подсознательными ассоциациями и трактованы в явно нереалистической манере, хотя и редко достигают полной абстракции. Это балансирование на грани реальности вызывает ощущение эфемерности видимых форм. Смысл произведений Клее, и так достаточно туманный, становится еще более неясным благодаря длинным и малопонятным названиям, лишь ассоциативно связанным с содержанием полотен: «Танцуй ты, чудовище, под мою нежную песенку», «Варварски – классически – праздничное», «Сирена-два с голосом альт», «Героический удар смычка» и другие. Это обстоятельство, как, впрочем, и многие другие стороны творчества Клее, сближают его с движением сюрреалистов.

История взаимоотношений Клее с сюрреалистами весьма напоминает то, что произошло у них с Кандинским: все усилила привлечь его в свои ряды не принесли им громкой победы.

Имя Клее упоминается Бретоном уже в Первом манифесте сюрреализма (1924) в числе художников, близких сюрреализму. В 1925 году он был приглашен принять участие в первой выставке группы, состоявшейся в парижской галерее Пьер. Достоинства его полотен превозносят Арагон, Батай, Деснос, Лимбур, Шар. Рене Кривель, называвший картины Клее «музеем грез», посвятил ему монографию. Элюар назвал его именем одну из поэм цикла «Столица скорби» (1926). Клее охотно выслушивает похвалы: он принимает приглашение сотрудничать в «Революсьон сюрреалист», дав туда один из своих рисунков, участвует в нескольких выставках движения. В 1928 году он даже заявил о своем намерении иллюстрировать произведения Элюара, говоря о «сильной близости» с ним. Однако Клее так никогда во всеуслышание и не заявил о своей принадлежности к сюрреализму: несмотря на свое пристрастие к автоматизму и бессознательному, его творчество принципиально отличается от творений сюрреалистов творческой волей, постоянным контролем над процессом творения.

Интерес к личности Клее и его творчеству не ослабел в рядах сюрреалистов и после смерти художника. В 1945 году ему был посвящен специальный номер «Кайе д'ар» с произведениями Батай, Витрака, Превера, Тцары, а в июле 1946 года Андре Массон опубликовал в «Фонтан» «Похвальное слово Паулю Клее», назвав его творчество «искусством для посвященных».

В 1931 году Клее ушел из Баухауза, стремясь избежать постоянных ссор среди коллег, и перешел преподавать в Академию Дюссельдорфа, где проработал до самого роспуска ее нацистами в 1933 году. Испытывая на себе давление со стороны новых «хозяев» Германии, Клее вернулся в Швейцарию, где и прожил до конца жизни. Но и здесь он не нашел покоя. По вине чиновников художник вынужден был потратить много времени и сил на то,

чтобы получить разрешение на жительство в своей родной стране. Художник так и не дождался ответа на свое прошение о предоставлении прав гражданства: он умер в санатории близ Локарно, 29 июня 1940 года. Разрешение было получено уже после его смерти.

Клее был похоронен в Лугано. В надгробной речи Георг Шмидт назвал его «всеобъемлющим художником нашего столетия, прожившим человеческую реальность и преобразившим ее в своем искусстве». Лишь несколькими годами позже урна с его прахом была перезахоронена на кладбище в Берне.

Судьба многих полотен Клее трагична. В 1937 году 17 его работ оказались в составе выставки «Дегенеративное искусство», устроенной в Мюнхене германскими нацистами. На эти полотна, а также на другие 102 работы Клее, изъятые из музейных собраний, был наложен запрет: одни были спрятаны в подвалах, другие просто уничтожены. Сегодня картинами Поля Клее, одного из самых популярных и знаковых художников XX столетия, гордятся крупнейшие музеи Европы и США.

ЛИТЕРАТУРА:

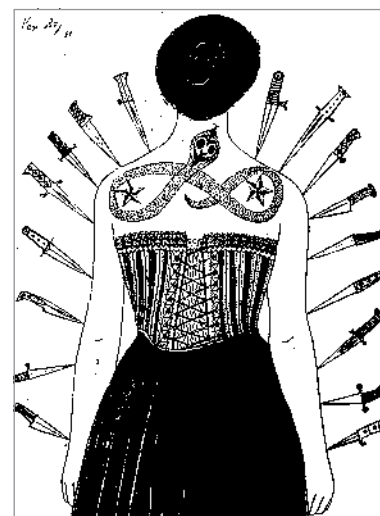
Шезалье Д. Пауль Клее. М., 1995

КОБРА

Международное объединение художников, существовавшее с 1948 по 1951 год. Слово КОБРА было образовано по начальным буквам названий городов, в которых жили учредители объединения (КОпенгаген, БРюссель, Амстердам). Целью движения КОБРА было открытое выражение в живописи подсознательных инстинктов. Чтобы придать своим произведениям жизненную силу, художники использовали метод пастозного наложения краски и кричащие тона. В отличие от представителей чисто абстрактного искусства, они уделяли особое внимание в разработке фантастических образов, навеянных фольклором и мистическими представлениями Севера.



Атлан Ж. Астарты. 1958



Обложка журнала «КОБРА». 1950



Констан. Животные. 1949

Члены КОБРА отрицали абстракцию послевоенной европейской живописи, находя ее безжизненной и слишком пассивной. Взамен они обратились за вдохновением к детским рисункам и мифологическим преданиям.

Как указывает название группы, она объединила художников и писателей из Дании, Бельгии и Голландии. Однако зародилось движение в самом сердце Парижа, в кафе «Нотр-Дам», в 1948 году. Наряду с художниками в группу вошло несколько писателей, и среди них бельгиец Кристиан Дотремон – составитель программного заявления КОБРА, который несколькими годами ранее участвовал в сюрреалистическом движении в составе полуподпольной группы «Мен а плюм».

Нельзя сказать, что КОБРА противостояла сюрреализму, она, скорее, занимала нейтральную позицию. Эта группа поставила своей задачей не принимать чужой опеки, будь то Андре Бретон, абстракционизм или буржуазное искусство. Ее основные представители: датчанин Асгер Йорн, голландцы Карел Аппель, Констан, Корней, а также Пол Бури, Пьер Алешински, Педерсен, Якобсен, Атан – все художники, и среди них – бельгийский романист (голландского происхождения) Хуго Клаус.

Стремление к автономии не мешало локальным контактам КОБРА с движением сюрреалистов: в 1950 году в выставке КОБРА приняли участие Эрнст, Миро, Лам. Возможно, это и послужило одной из причин быстрого рас-



Аппель К. Животные. 1949



Алешински П. Эти большие прозрачные вещи. 1958



Йорн А. Влюбленные. 1954



Педерсен К. Розовое солнце. 1942

пада движения, которое, тем не менее, оставило глубокий след в истории современного искусства.



КОЛАР, Иржи (1914–2002)

Чешский художник и поэт.

Родился в местечке Противин. Первые коллажи сделал в 1934 году. В своих коллажных работах художник использовал известные произведения искусства прошлого, разработав оригинальный художественный язык. Его произведения отличаются тонким юмором и лукавством. Он использовал самые разные формы коллажа, придумывая для них свои

названия: например, «проллаж», «интерколлаг», «шиазмаж». Любимая форма коллажа в творчестве Колара – композиция из двух классических репродукций, нарезанных вертикальными полосами одинакового размера и наклеенных на лист в равномерном чередовании.

В 1937 году в Праге состоялась первая персональная выставка художника, а в 1941-м – опубликовано первое стихотворение. Стихи 1940-х годов близки по содержанию и системе символов поэзии Малларме и Аполлинера. Он также занимался переводами: среди его работ тех лет басни Эзопа и стихи Уолта Уитмена.

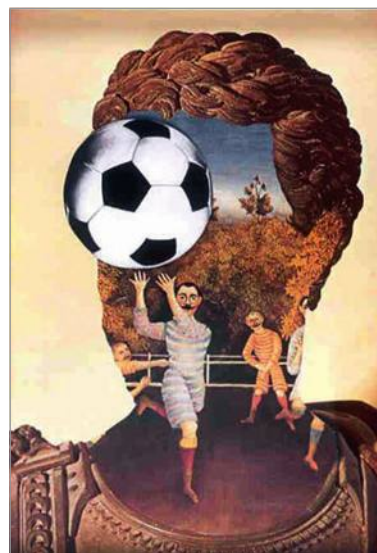
В 1940-х годах Колар являлся ведущим художником чешской группы сюрреалистов. Он занимал активную антикоммунистическую позицию, которая поставила его в оппозицию к режиму, пришедшему к власти в 1948 году. Противостояние привело к тому, что в 1950 году за одно из своих сочинений художник был арестован и провел девять месяцев в тюрьме. В 1952 году ему было запрещено публиковаться в ЧССР.

Колар получил краткую возможность выставляться и издаваться лишь в конце 1960-х годов в период «пражской весны». После ввода советских войск в Чехословакию и подавления мятежа художник вновь был обречен на молчание.

В 1980 году Колар эмигрировал во Францию: в 1984 году он получил французское гражданство. Годы, проведенные в эмиграции, были плодотворными, художник много выставлялся, неустанно работал. Он вернулся в родную Прагу лишь в 1990 году, после падения коммунистического режима. Чешское гражданство было возвращено художнику лишь два года спустя.

Сегодня Колар считается одним из наиболее значительных чешских художников XX столетия, несмотря на то, что за рубежом он известен лучше, чем на родине. За последние сорок лет своей жизни художник организовал свыше 300 выставок, включая Биеннале в Сан-Пауло (1969) и Венеции (1990), а также большую персональную выставку в Музее Гугенхайм в Нью-Йорке.

Художник умер в Праге накануне своего 88-го дня рождения.



Колар И. Футбол. 1982



Колар И. Коллаж



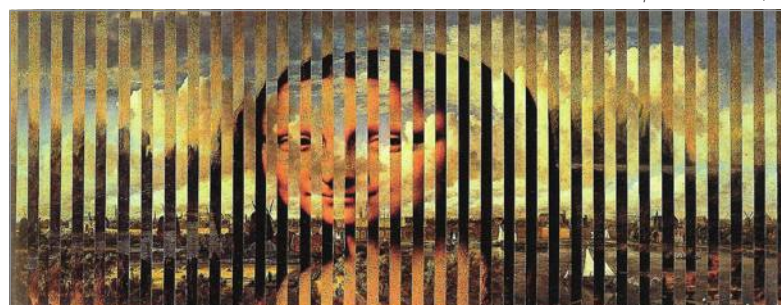
Колар И. Две дамы (по Магритту)



Колар И. Посвящение Пикассо



Колар И. Композиция



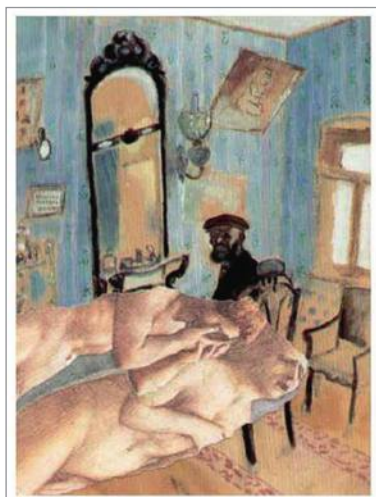
Колар И. Улыбающийся пейзаж



Колар И. Коллаж



Колар И. Коллаж



Колар И. Куда бежите



Колар И. Ван Гог



Колар И. Без названия

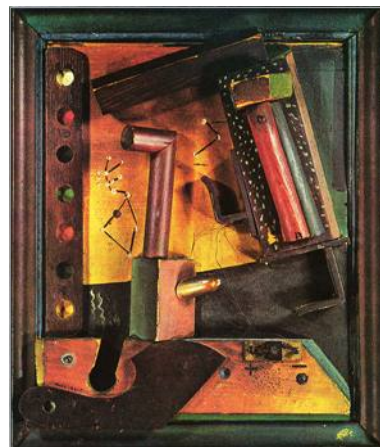
КОЛЛАЖ

(фр. «collage» – приклеивание, наклейка)

Художественная техника, получившая широкое распространение в искусстве XX века, особенность которой заключается в использовании различных предметов и материалов, наклеиваемых на полотно. Элементами коллажа могли быть как плоские материалы – фрагменты газет, обоев, цветной бумаги, отделочных материалов, тканей, так и объемные – куски проволоки, дерева, веревок, металла. Включая фрагменты реальности в контекст живописного или графического произведения, коллаж позволяет художнику синтезировать новую художественную реальность, наделяя ее новым изобразительным и символическим смыслом.

Коллаж был изобретен Пабло Пикассо и Жоржем Браком и впервые использован в 1912 году в их кубистических работах синтетического периода. Вслед за ними технику коллажа взяли на вооружение футуристы и дадаисты, которые стали использовать в коллаже мелкие предметы: части механизмов, предметы утвари и посуды, тем самым выражая протест против искусства в его классических формах. На основе коллажа дадаисты создали технику фотомонтажа, используя для получения целостной картины фрагменты разных фотографий. Фотомонтажи дадаистов часто носили откровенно политический характер, заменив классические формы карикатуры. Признанными мастерами фотомонтажа были Рауль Хаусман, Ханна Хёх, Джон Хартфильд.

Выразительными возможностями коллажа активно пользовались в своем творчестве художники-сюрреалисты: ведь эта техника по-



Эрнст М. Плод долгого опыта. 1919



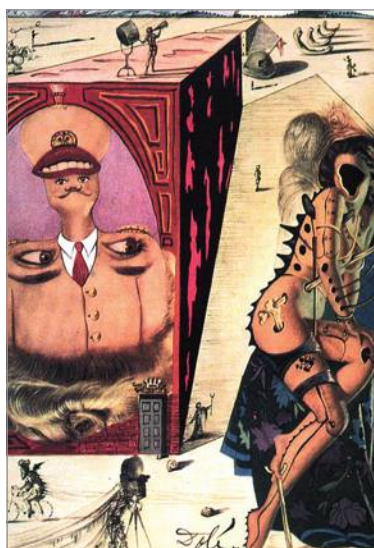
Арп Ж. Конкрет-рельеф. 1916



Эрнст М. Там все плавает. 1920



Дали С. Рисунок к балету «Вакханалия». 1939



Дали С. Голливуд. 1947



Арп Ж. Коллаж. 1916



Эрнст М. Половая зрелость, или Плеяды. 1921

зволяла получать эффектный результат, даже не умея рисовать, что было актуальным для сюрреалистов, многие из которых не имели художественного образования. Коллаж воспринимался ими как изобразительный эквивалент автоматизма. В группе сюрреалистов техникой коллажа и фотомонтажа увлекались не только художники, но и поэты: Бретон, Элюар и другие.

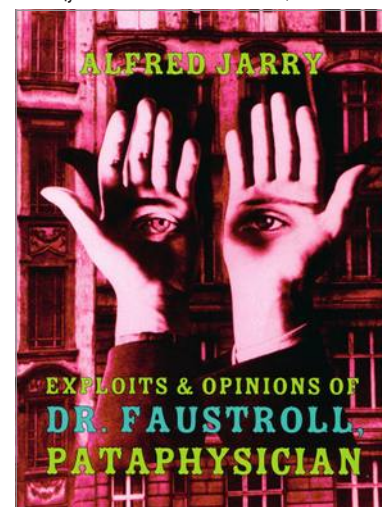
Являясь наследниками традиций дадаистов, сюрреалисты использовали весь спектр изобразительных возможностей коллажа, а также обогатили его новыми формами («роман-коллаж», изобретенный Максом Эрнстом). На основе принципов создания коллажа сюрреалисты синтезировали новый художественный жанр – «поэтический предмет».

КОЛЛЕДЖ ПАТАФИЗИКИ

(College de Pataphysique)

Художественное объединение, основанное в мае 1948 года по инициативе Ремона Кено. Буквально с первых дней своего существования группа стала прибежищем бывших сюрреалистов. Среди тех, кто входил в нее, имена Бунюэля, Дюшана, Лериса, Миро, Превера, Рэя, Эрнста и других. В последующие годы членами группы были Борис Виан и Эжен Ионеско.

«Колледж патафизики» задумывался не как модификация или альтернатива сюрреализму. Эстетика группы уходит корнями в движение Дада и, более всего, в творчество Альфреда Жарри, который впервые употребил термин «патафизика» в своей книге «Деяния и мнения доктора Фостроля, патафизика», написанной в 1898 году и опубликованной лишь посмертно, в 1911 году. Значение слова «патафизика» определялось как «наука исключений» или «наука воображаемых решений», главной целью которой было лишить окружающую жизнь остатков смысла, посмеяться



Обложка книги Жарри «Деяния и мнения доктора Фостроля, патафизика»

над попытками высокообразованных ученых познать суть бытия. В «Колледже патафизики» всему предпочитали игру: в группе царил атмосфера детства, что, по всей вероятности, и привлекло к участию в ней стольких прежних последователей Андре Бретона. Откровенно шутовское объединение, в членах которого состояли вполне уважаемые люди солидного возраста, для обывателя выглядело странно. Его деятельность, впрочем лишенная громких скандалов и откровенного эпатажа, которыми славились дадаисты и сюрреалисты, не принималась всерьез.

В 1960 году из недр «Колледжа патафизики» вышло объединение «OULIPO» («Мастерская потенциальной литературы»), основной стержень которой также составили бывшие сюрреалисты.



КОРНЕЛ, Джозеф

(1903–1973)

Американский художник.

Родился в Нью-Йорке.

С 1921 до 1931 год Корнел работал в Нью-Йорке продавцом тканей, удовлетворяя свой интерес к искусству посещением библиотек и музеев. Среди всех современных ему художественных направлений более всего он тяготел к сюрреализму. Ранние работы



Корнел Д. Отель «Du Cygne». 1952–55



Корнел Д. Кукла. 1935



Миллер Л. Джозеф Корнел. 1933

художника представляют собой сюрреалистические коллажи, во многом подражательные – в них ощущается явное влияние работ Макса Эрнста.

Первая выставка сюрреалистов, в которой Корнел принял участие, состоялась в нью-йоркской галерее Жюльена Леви в 1932 году. Несколькими годами позже здесь же состоялась его первая персональная выставка. В 1936 году в галерее Леви состоялся премьерный показ «Розы Хобарт» – фильма-коллажа, смонтированного им из старых голливудских лент. Корнелл и позднее работал в этом жанре, однако не регулярно: главным делом своей жизни он сделал «предмет».

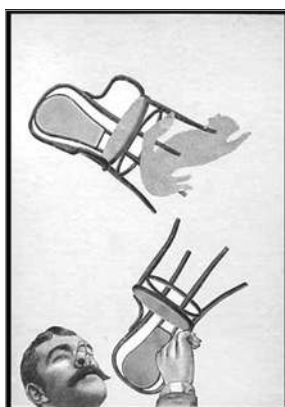
Первые «предметы» Корнела сделаны уже в середине 1930-х годов: эти композиции также не лишены влияния парижской группы, которая в те годы переживала увлечение жанром «поэтического предмета». Работы Дали, Оппенгейм, Джакометти открыли перед художником богатые выразительные возможности, скрытые в простых вещах. Постепенно Корнел выработал свой, ни на кого не похожий стиль: его композиции заключены в условное пространство стенок ящика, внутри которого и рождается создаваемая им художественная реальность.

Композиции Корнела загадочны и полны ностальгической тоски – художник словно разворачивает перед нами декорации некоего сюрреалистического театра памяти. Многочисленные ящички, которые художник населяет различными предметами, являются поэтическим воспроизведением случаев, мест и знаменательных событий его жизни. Целый ряд работ посвящен отелям, в которых останавливался художник: «Отель Эдем» (1945), «Отель Семирамис» (1950), «Отель Аполлинарис» (1954).

Ряд композиций Корнела является своеобразным вкладом в развитие жанра портрета. Работы «Юноша Медичи» (1942–1952), «Герцогиня Медичи» (1948), «Герцог Медичи» (1952) выполнены с использованием репродукций с портретов старых мастеров. Значительный интерес представляют шкатулки «Египет» (1940) и «Роза ветров» (1942–1953), наполненные различными предметами, раскрывающими



Корнел Д. Без названия. 1930-е



Корнел Д. Без названия. 1930



Корнел Д. Кукла Мария. 1940-е



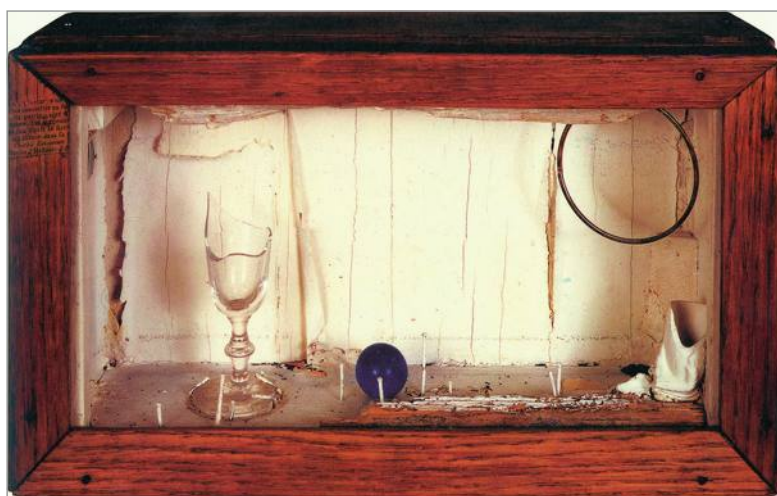
Корнел Д. Какаду и пробки. 1948

тематике композиции с неожиданной полнотой и легким юмором. В первом случае это прозрачные бутылочки, рождающие ассоциацию с канопами – священными сосудами египтян; во втором – кусочки географической карты, помещенные в ячейки, а также камешки и шарики, напоминающие игровые фишки. Многие из «предметов» Корнела содержали «секрет»: они открывались, производя характерный шум, а подчас таили в себе музыкальные шкатулки, игравшие мелодии. Эта особенность работ Корнела предвосхитила «ассамбляжи» и «мобили» 1960-х годов.

С середины 1930-х годов Корнелл показывал свои «предметы» на ряде выставок сюрреалистов. Наиболее значительными из них стали «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм» в нью-йоркском Музее современного искусства (1936) и Международная выставка сюрреализма в парижской Галерее изящных искусств (1938). Однако его отношения с движением носили чисто формальный характер: он не участвовал в других мероприятиях группы, оставаясь одиночкой. В отличие от своего соотечественника Мэн Рэя, внедрившегося в парижскую группу еще в начале 1920-х годов, Корнелл не покидал пределов США: его устраивала жизнь затворника, своего рода модель ящичка или коробки, которые он так любил «населять» всякого рода предметами. Это не мешало ему поддерживать дружбу с известными художниками-сюрреалистами Эрнстом и Матта, которые в 1940-х годах оказались в США. В течение 1940-х годов Корнелл активно сотрудничал с популярными американскими журналами, такими как «Vogue» и «Harper's Bazaar», а также писал статьи и выполнял иллюстрации для «View» и «Dance Index».



Корнел Д. Кассиопея (версия). 1960



Корнел Д. Без названия (Остенде). 1954



Корнел Д. Предмет. 1939



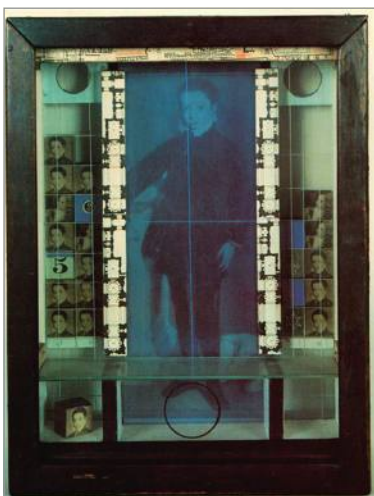
Джозеф Корнел. Шарж



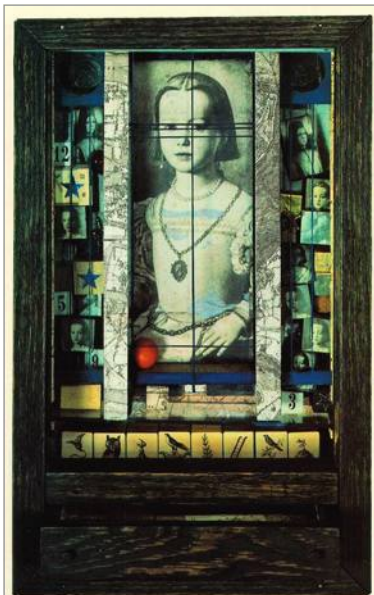
Корнел Д. Роза Ветров. 1942-53



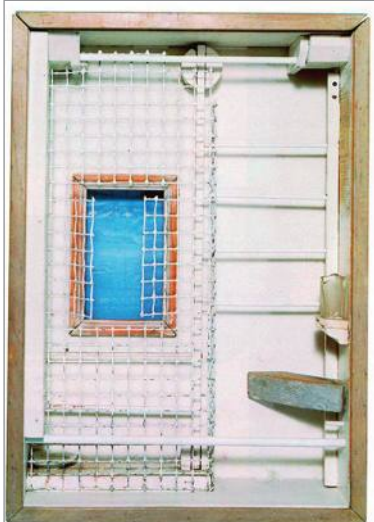
Джозеф Корнелл



Корнел Д. Герцог Медичи. 1952



Корнел Д. Герцогиня Медичи. 1948



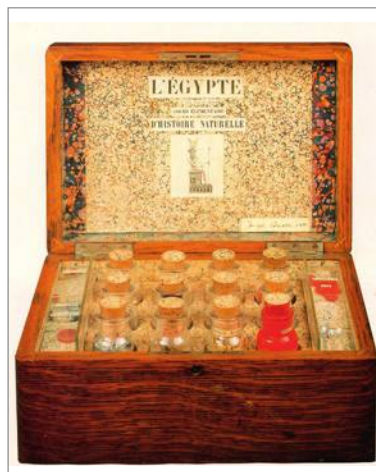
Корнел Д. По направлению к Синему Полуострову. 1951-52



Корнел Д. Юноша Медичи. 1942-52

Вместе с тем Корнел не переставал участвовать в различных выставках. В 1942 году он вместе с Марселем Дюшаном организовал выставку в галерее Пегги Гугенхайм, а в 1944 году принял участие в передвижной выставке «Абстрактное искусство и сюрреализм в США», собранной Сиднеем Дженисом. Первая персональная музейная экспозиция работ Корнела была развернута в 1953 году в Художественном центре Уолкера в Миннеаполисе, за ней последовали две музейные ретроспективы: в Музее искусств Пасадины и в Музее Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке (обе 1967).

До конца дней Джозеф Корнел почти не покидал родной город: он умер в Нью-Йорке в возрасте 70 лет.



Корнел Д. Египет. 1940

**КРАВАН, Артур**
(1887–1920)

Французский поэт, издатель, боксер и скандалист.

Настоящее имя – Фабиан Авенариус Ллойд. Краван получил блестящее образование в одном из колледжей Лозанны. Англичанин по рождению, он безупречно владел французским языком. Это был редкой красоты голубоглазый человек высокого роста (202 см) и атлетического телосложения. Он был страстным почитателем спорта, и особенно бокса, в котором был профессионалом.

Большой любитель мистификаций и розыгрышей, Краван представлялся следующим образом: «Таинственный сэр Артур Краван, поэт с самыми короткими волосами на свете, внук канцлера королевы – натуральный, племянник Оскара Уайльда – ненатуральный, и внучатый племянник лорда Альфреда Теннисона – ненатуральный». Он любил распускать о себе всякого рода слухи: как работал шофером такси в Берлине, собирал апельсины в Калифорнии, и даже совершил «ограбление века» в одном из ювелирных магазинов Лозанны. Он шокировал жителей Монпарнаса своими выходками, а также свободной манерой одеваться: Краван носил черную рубашку навыпуск, перепоясанную красным фланелевым поясом.

С апреля 1912 года Краван издавал журнал «Теперь» (с 1912 по 1915 год вышло всего пять номеров) – образцовое провокационное издание на скверной дешевой бумаге. Все статьи для него Краван писал сам, утверждая в них превосходство спортсменов над художниками, цинично воспевав «отбросы общества» – гомосексуалистов, воров, сумасшедших. Он с наглой ухмылкой продавал свой журнал у дверей Салона Независимых, пытаясь всучить его тем, кого так безоглядно «поливал» на его страницах. Насмешливый тон и грубое обращение с окружающими не раз провоцировали скандал. Однажды дело даже дошло до дуэли: грубияну бросил вызов вступившийся за честь художницы Мари Лорансен Гийом Аполлинер. К счастью, для последнего поединка не состоялся.

Позже Кравана назовут первым дадаистом, что скорее делает честь не ему, а им: дадаисты возмущали спокойствие обывателей, сбившись в плотную группу, в то время как Краван отважно орудовал в одиночку.

В августе 1914 года, скрываясь от призыва в армию, Краван исчез из Парижа. Несколько лет он скитался по Европе: побывал в Италии, на Балканах, в Испании. В Барселоне, куда он в 1916 году в конце концов добрался без каких-либо средств к существованию, Краван пошел на одну из самых дерзких и эффектных авантур в своей жизни – он бросил вызов экс-чемпиону мира в тяжелом весе, чернокожему боксеру Джеку Джонсону. Поединок вызвал большой интерес публики, его даже снимали на киноленту, на которой отчетливо видно, что рефери намеренно тянул время, пока Краван не был нокаутирован в 6-м раунде.

Заработав денег на поединке, в том же году Краван переплыл океан и объявился в Нью-Йорке. Здесь он принял участие в «Салоне Независимых американцев», организованном Дюшаном, Рэем и Штиглицем. Он «прочел» собравшейся публике одну из своих «лекций», в которой расставлял акценты с помощью револьверных выстрелов. Кульминацией выступления Кравана стал эпизод, когда стоящий на сцене «лектор» спустил штаны на глазах у всего зала.

Его смерть до сего дня остается загадкой. Намереваясь поправить свои финансовые дела в Аргентине, Краван отправил свою жену, поэтессу Мину Лой, в Буэнос-Айрес на комфортабельном корабле, в то время как сам вышел следом на яхте. Жандо приключений сыграла с Краваном злую шутку. По всей видимости, яхта затонула где-то в водах Мексиканского залива, так как к месту назначения она не пришла. Уже после войны жена Кравана предприняла его поиски в южноамериканских тюрьмах, но безрезультатно.

Сюрреалисты, не знавшие Кравана лично, отдавали ему почести, как своему славному предшественнику. Бретон, восхищавшийся личностью этого бесподобного скандалиста, отвел ему место в своей «Антологии черного юмора». А журнал «Теперь» он ставил в один ряд с «Суаре де Пари» – журналом самого Аполлинера!

**КРЕВЕЛЬ, Рене**
(1900–1935)

Французский поэт и прозаик.

Кревель родился в Париже в семье среднего достатка: его отец был управляющим в типографии. Кроме него, в семье было еще трое детей, воспитанием которых занималась мать, женщина строгая и жесткая. В детстве Рене учился играть на фортепиано, изучал катехизис и посещал престижный колледж. Когда ему было 14 лет, его отец покончил с собой. Это трагическое событие потрясло мальчика, а поведение матери еще усугубило душевную травму: она подвела Рене к телу его повесившегося отца и разразилась бранью в адрес покойного. С этого момента у Кревеля было лишь одно желание: поскорее вырваться из



Дали С. Портрет Кревеля. 1934



Отель «Эдем». 1945



Гранд-отель «Семирамис». 1950



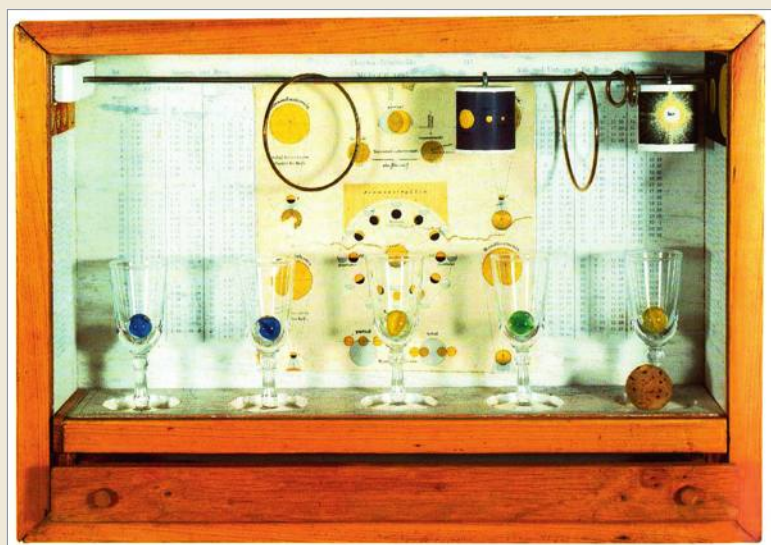
Группа обитателей для тира. 1943



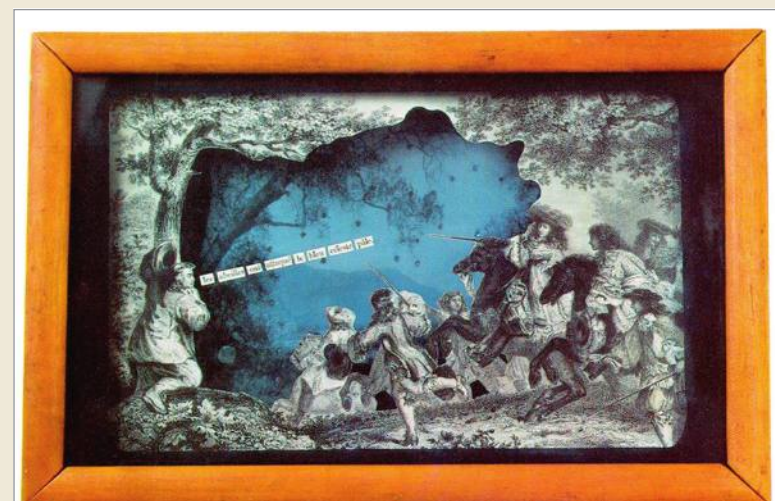
Попугай для Хуана Гриса. 1953-54



Аптека. 1942-53



Заход сонца. 1956-58



Композиция. 1940

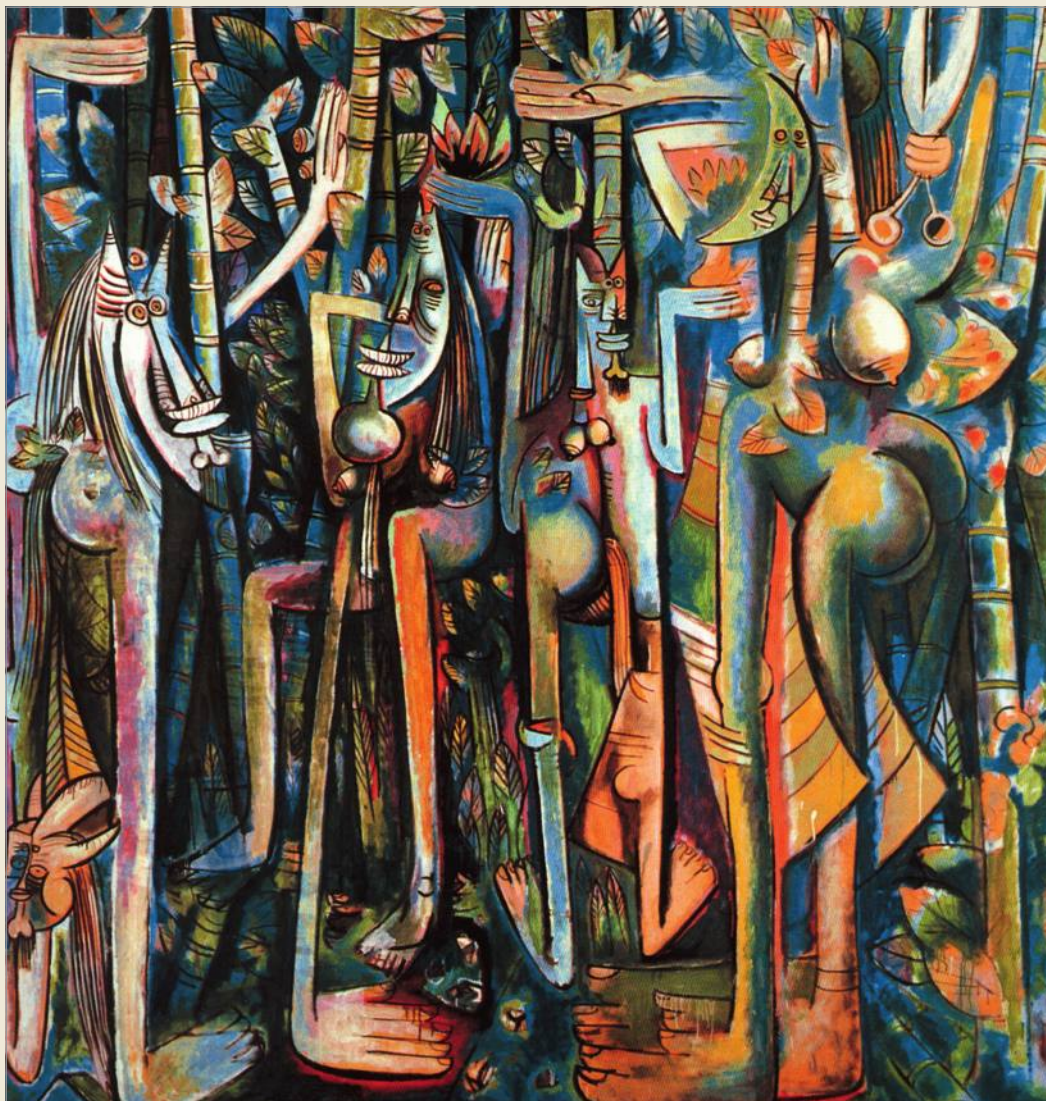


Поль и Вирджиния. 1946-48

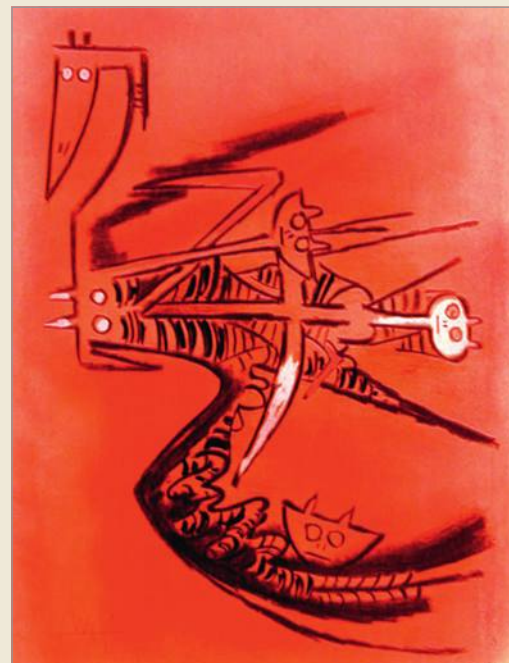


Кассиопея. 1960

Композиции Корнела загадочны и полны ностальгической тоски – художник словно разворачивает перед нами декорации некоего сюрреалистического театра памяти. Многочисленные ящички, которые художник населяет различными предметами, являются поэтическим воспроизведением случаев, мест и знаменательных событий его жизни. Целый ряд работ посвящен отелям, в которых останавливался художник.



Лам В. Джунгли. 1944



Сестра газели. 1974



Хищная птица. 1966



Композиция в красном и желтом. 1963



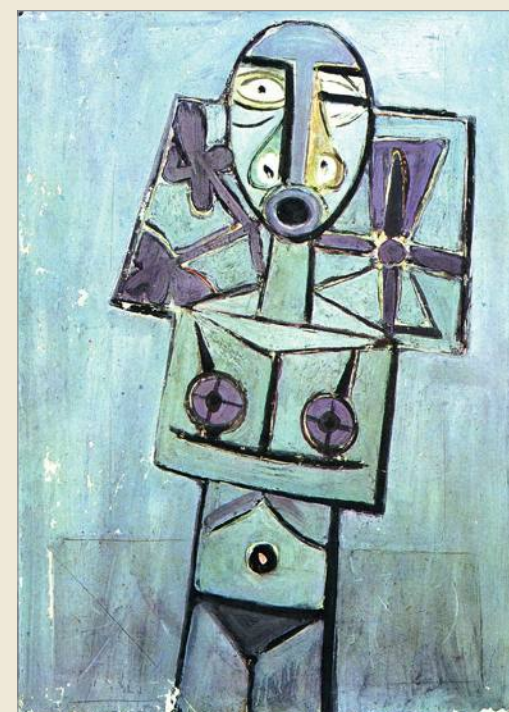
Композиция. 1979



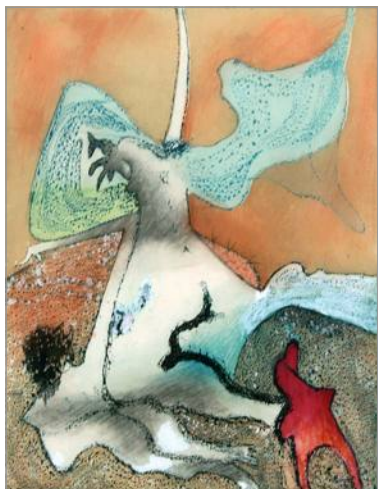
Жилище Гипноса. 1975



Джунгли. 1943



Личность. 1938



Тангис Д. Иллюстрация к стихам Кривеля. 1976

дома. До конца дней его будет преследовать навязчивая идея смерти.

В возрасте 18 лет Кривель поступил на юридический факультет Сорбонны, параллельно пробуя себя в литературе.

В 1921 году он сближается с кругом молодых литераторов, ярких представителей парижского авангарда: Франсуа Бароном, Жоржем Лимбуром, Максом Морисом и Роже Витраком. Вместе они издают журнал «Авантюра», на страницах которого нашла отклик полемика, которую вели в тот период Тристан Цара и Андре Бретон, лидеры движения дадаизма, переместившегося в Париж. В этой полемике Кривель принял сторону Царя, что не помешало ему наладить хорошие отношения с Бретоном, который в сентябре 1922 года пригласил его принять участие в сеансах гипнотического сна.

Кривель охотно присоединился к группе будущих сюрреалистов, став надежной опорой Бретона во всех его начинаниях. Он активно участвует в работе группы, однако выступает против практики автоматического письма, что стало причиной напряженности в его отношениях с Десносом.

Кривель был одним из первых в группе, кто с восторгом откликнулся на призыв Бретона вступить в коммунистическую партию. Он оставался в ее рядах до последних дней своей жизни, даже после того, как большинство сюрреалистов отвернулось от нее. Невероятным образом ему удавалось проявлять высокую политическую активность, и, вместе с тем, быть завсегдатаем светских салонов, столь ненавистных радикально настроенным сюрреалистам. Эти два мира, непримиримые по своей сути, составляли две нерасторжимые части его раздвоенного сознания.

Кривель был полной противоположностью Бретона, он олицетворял в себе то, что лидер сюрреалистов безоговорочно отвергал: пристрастие к роману, как литературной форме, любовь к яркой светской жизни, гомосексу-

лизм. Поэтому согласие, которое царило между ними, было поистине чудом. Очевидно, Бретон преклонялся перед бунтарским духом, живым олицетворением которого был Кривель, который, по словам Супо, «родился бунтарем, как другие рождаются с голубыми глазами».

Будучи близким другом Галы и Сальвадора Дали, Кривель нередко отдыхал у них в Порт-Лыигате, скрываясь от парижской суеты и от своих суицидальных мыслей. «Кривель носил имя Рене, что, очевидно, происходит от причастия прошедшего времени глагола „гепайтре“ – „возрождаться, воскрешать“ – и означает Воскресший, – писал Дали в своей книге „Дневник гения“. – Фамилия же „Кривель“ явно созвучна глаголу „сревел“ – „выдыхаться, загибаться, умирать“ – то, что философы с филологическим уклоном именуют „естественным стремлением к самоуничтожению“... Я не знаю другого человека, который бы так часто доводил себя до точки, загибался, почти „умирал“ и потом снова „воскресал“, как это случилось с Рене Кривелем, Умиравшим и Воскресавшим. Он то и дело исчезал в сумасшедшем доме и так и сновал везд вперед всю свою жизнь. Он отправлялся туда, когда совсем доходил, почти „умирал“, выходил же „воскресшим“ – бодрый, цветущий, весь блестя как новенький и в состоянии чисто детской эйфории. Однако продолжалось это,

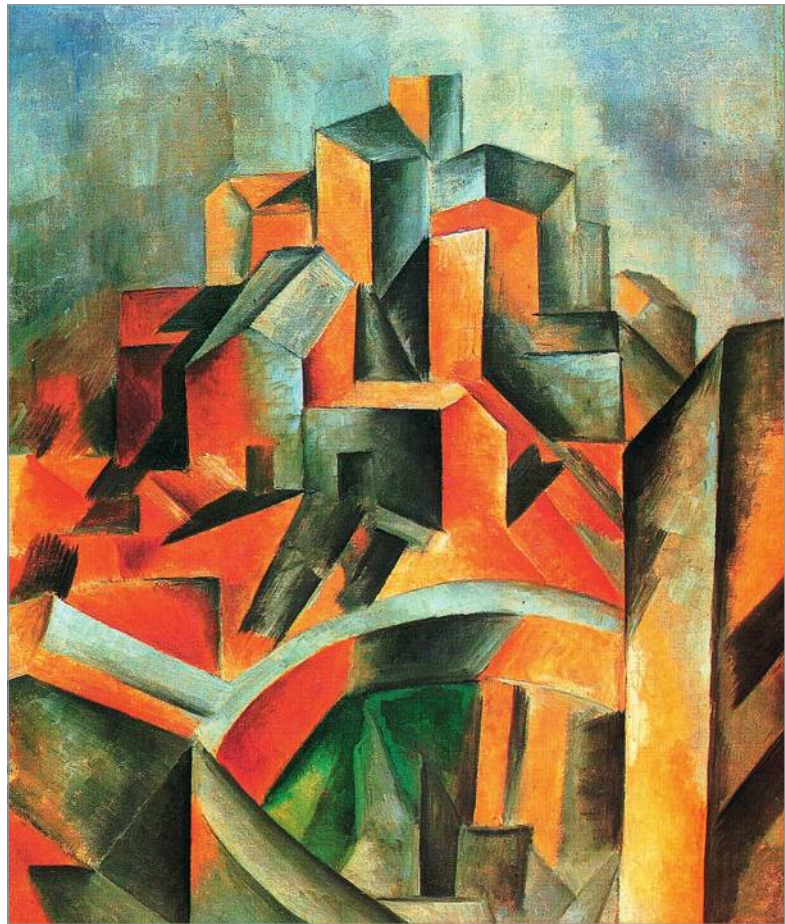


Пикассо П. Авиньонские женщины. 1907

детской привязанностью к Бретону и друзьям из группы и принадлежностью к отвергающей сюрреализм компании. Это не могло продолжаться долго: все шло к трагической развязке, которая наступила в июне 1935 года, в дни проведения Международного Конгресса в защиту культуры, организованного Ассоциацией революционных писателей и художников (А. Е. А. Р.).

Косвенной причиной, подтолкнувшей Кривеля к самоубийству, стал конфликт между Бретоном и Эренбургом. Последний в одной из своих книг в оскорбительных тонах отозвался о сюрреалистах, и Бретон, не удержавшись, публично дал ему пощечину. В результате лидер сюрреалистов был лишен на Конгрессе права слова. Кривель, воспринявший это известие чересчур эмоционально, приложил все усилия к тому, чтобы обращение к Конгрессу, написанное Бретоном, все же прозвучало.

В последний день работы Конгресса Кривель, доведший себя до крайнего нервного истощения, измученный обострившимся туберкулезом, одолеваемый навязчивой идеей смерти, свел счеты с жизнью, отравившись газом. Его демонстративный уход произвел на устроителей Конгресса впечатление, и было принято решение, что речь Бретона будет прочитана с трибуны Элюаром. Эта полумера также не была выполнена корректно: Элюар получил слово, когда Конгресс фактически был уже закрыт, и делегаты начали расходиться.



Пикассо П. Резервуар. 1909

как правило, весьма недолго. Вскоре им снова овладевала страсть к саморазрушению, он становился тревожным, начинал курить опиум, биться над неразрешимыми проблемами идеологического, морального, эстетического или сентиментального порядка, сверх всякой меры злоупотреблять бессонницей и рыдать до полного изнеможения. Тут он, словно одержимый, начинал глядеться во все зеркала, словно специально для таких импульсивных маньяков повсюду развешенные в депрессивно-прустовском Париже тех времен, всякий раз твердя: «Я совершенно дошел, я загибаюсь», пока в конце концов действительно не доходил до точки и тогда, уже еле держась на ногах, не признавался близким друзьям: «Нет, лучше уж издохнуть, чем прожить еще один такой денек». Его отправляли в санаторий, где он проходил курс дезинтоксикации,

и вот после месяцев заботливого ухода перед нами вновь предстал возрожденный Рене. Мы видели его воскресшим на улицах Парижа, жизнь так и была в нем ключом, как в веселом ребенке, он одевался как первоклассный жиголо, весь в блестях, с замысловатыми кудрями, вот-вот готовый лопнуть от избытка оптимизма, толкавшего его на самые безудержные революционные благодеяния. Потом, постепенно, но неотвратимо, он снова принимался курить опиум и заниматься самоистязанием, весь как-то съеживался, сморщивался и превращался в совершенно нежизнеспособный, загибающийся завиток папоротника!»

В самом конце своей короткой, но насыщенной событиями и страстями жизни, Кривель вплотную подошел к разрыву с сюрреалистами. Он разрывался между своей почти



Массон А. Иллюстрация к книге стихов Кривеля. 1974



Браз Ж. Мужчина с гитарой. 1911

Сюрреалисты были потрясены самоубийством Кривеля, который пользовался в группе любовью и уважением. Общее чувство выразил Рене Шар, сказавший: «Из всех, кого я знаю, этот человек лучше и быстрее всех отдавал золото своей души». Кривель ушел из жизни в те годы, когда самоубийство еще не стало в среде сюрреалистов широко распространенным способом решения жизненных проблем. Ушел молодым и красивым, оставшись таким в памяти друзей. «По крайней мере, о нем никогда нельзя будет сказать, что он сильно состарился», – сказал по этому поводу английский сюрреалист Дэвид Гаскойн.

Постоянно живший в атмосфере глубокого внутреннего конфликта, Кривель так и остался загадкой для своих современников. Его часто называют поэтом, «самоубитым обществом» (выражение Арто, употребившего его по отношению к Ван Гог). Его литературное наследие лишь слегка приподнимает завесу тайны его короткой, но яркой жизни: книги «Вавилон» (1927), «Вы сумасшедшие?» (1929), «Сидя в луже» (1933), «Дух против разума» (1928), «Клавесин Дидро» (1932), «Тяжелая смерть», «Я и мое тело» во многом автобиографичны, в них нашли отражение глубокие внутренние терзания и комплексы, мучившие его.

КРУГ И КВАДРАТ

(Cercle et Carre)

Художественная группа, созданная в 1930 году и исповедовавшая «конструктивную абстракцию». Группа издавала одноименный журнал, на страницах которого ее члены вели полемику с сюрреалистами и их лидером, обвиняя их в вездесущности. Руководитель группы Мишель Сёфор сумел привлечь к сотрудничеству таких знаменитых художников, как Арп, Кандинский, Мондри-



Пикассо П. Натюрморт



Пикассо П. Натюрморт с плетеным креслом. 1912



Кутто Л. Орфеон в компании Раймонда Рассела. 1944

ан, Озенфан, Хаусман. В 1931 году на месте распавшейся группы «Круг и квадрат» была создана группа «Абстракция-Творчество».

КУБИЗМ

(фр. «cubisme», от «cube» – куб)

Художественное направление во французском искусстве начала XX века, основателями и крупнейшими представителями которого были Жорж Брак и Пабло Пикассо. В картинах кубистов преобладают прямые линии и нарочито заостренные грани.

В своем развитии кубизм пережил три периода: сезанновский, аналитический и синтетический.

Картины сезанновского периода (до 1909) отличаются массивными, несколько грубыми формами, образованными прямыми пересекающимися линиями.

Аналитический период (1909–1912) отличается более мелкой моделировкой предмета изображения. Дробя цельную форму на грани, художник словно анализирует ее конструктивную основу.

Полотна синтетического периода (1913–1914) создаются, синтезируются из разнородных фрагментов и материалов. Именно этот период принес в мировое искусство коллаж.

Дадаисты, а вслед за ними и сюрреалисты, с большим вниманием и почтением относились к кубизму и его творческому методу. Рассудочная точность кубистических форм была им не особенно близка (хотя такие художники как Арп, Пикабия, Швиттерс, Эрнст безусловно находились под его влиянием), зато коллаж пришелся по вкусу. Дадаисты и сюрреалисты привнесли в него новые краски, создав бесконечное количество его модификаций.



Кутто Л. Персонажи в интерьере. 1935



КУТО, Люсьен

(1904–1977)

Французский художник.

Хотя Жан Адемар (хранитель эстампов в Национальной библиотеке в Париже) и назвал Кутто «самым известным графиком-сюрреалистом», этот художник остается менее известным, чем многие другие, наиболее значительные художники, связанные с движением. В Европе, тем не менее, ситуация совсем другая: его творчеству посвящены по крайней мере четыре книги. Кутто был также заметной фигурой, как живописец (им написано свыше 1550 картин), график (более 150 офортов, гравюр и литографий), художник театра (им оформлено 17 спектаклей), мастер декоративно-прикладного искусства (в его активе 29 эскизов гобеленов), а также иллюстратор большого числа книг. Наиболее известна среди них книга Гильберта Лели «Цивилизация Ма» (1947), которая включает одиннадцать гравюр Кутто, представляющих его исключительным гравером. «Цивилизация Ма» – издание уникальное. Оно было осуществлено в количестве 250 экземпляров, изданных в виде несвязанных нумерованных папок. Первые 50 папок содержали два состояния травления каждой гравюры: первое

и последнее – остальные папки включали только последнее состояние.

Кутто был кавалером ордена Почетного легиона, офицером ордена Искусства и литературы, основателем «Salon de Mai», обладателем Гран-при по графике 1952 года, Гран-при по живописи 1967 года, а также Гран-при Академии изящных искусств 1971 года. Его работы экспонировались в галереях и музеях Франции, Бельгии, Швейцарии, Швеции, Японии, Италии, и США.

Искусство Кутто необходимо рассматривать в контексте сексуальности. Художник часто говорил, что не может представить искусство вне эротизма, который лежит в основе природы. «Что может быть более похожим на пару ягодичек, чем абрикос?» – восклицал он. Его искусство, которое он сам называл «эротомантикой», «питалось» его юным темпераментом, его восхищением перед маркизмом де Садом, его знакомством с тайнами печатного мастерства. Но он добавлял в эротизм поразительное ощущение магии, которая возвышала и одухотворяла его.



Кутто Л. Мужчина и женщина. 1946



Кутто Л. Возрождение человека. 1948



Кутто Л. Иллюстрация к книге «Цивилизация Ма». 1948



Кутто Л. Полиморфная порочность. 1948

Л



ЛАБИСС, Феликс
(1905–1982)

Французский художник.

В его жилах текла фламандская и польская кровь, в то время как личность его в равной степени принадлежит бельгийской и французской культуре.

Лабисс был самоучкой, в молодые годы испытал сильное влияние Энсора, с которым встречался в Остенде в 1922 году. Эта встреча произвела на 17-летнего юношу огромное впечатление; он помнил о ней всю жизнь и на склоне лет выразил свое восхищение и преклонение великим художником в картине «Здравствуйте, господин Энсор» (1964).

В 1927 году Лабисс устроил в Остенде собственную мастерскую. Круг его общения в этот



Лабисс Ф. Проход стены. 1951



Лабисс Ф. Скармиглион.



Лабисс Ф. Цирцея. 1970.



Лабисс Ф. Персонажи в интерьере. 1956



Лабисс Ф. Предложение руки. 1929



Лам В. Стоящая девушка. 1944

период широк и разнообразен: помимо Энсора художник общался с художниками Констаном Пермеке и Леоном Спийлартом, поэтом Мишелем де Гильдеродом и кинорежиссером Анри Строком.

Живописная манера Лабисса отличается локальностью и подчеркнутостью силуэтов, что сближает ее с искусством плаката. Излюбленная тема его полотен – женщины, чувственные и холодные, что подчеркивает мертвенный синий колорит его картин. В них явно прочитывается мифологическая подоплека, женские образы трансформируются в обольстительных и страшных в своей красоте монстров.

В 1928 году Лабисс вместе со Строком основал в Остенде кино клуб, который знакомил зрителей с авангардными фильмами Мэн Рэя и Карла Дрейера.

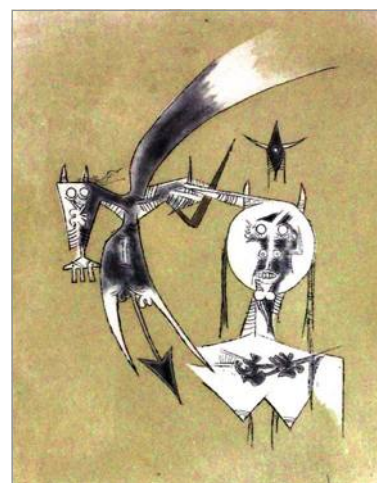
Лабисс был блестящим мастером книги. Эксклюзивные издания с его иллюстрациями, напечатанными, а порой и подкрашенными вручную, сегодня являются предметом вожделения многих коллекционеров: их тираж ограничен, а художественное и полиграфическое качество очень высоко. Одна из таких книг – поэтический сборник Роберта Десноса «Le Bain avec Andromède», изданный в Париже в 1944 году.



Беллмер Г. Портрет Лама



Лам В. Без названия. 1967



Лам В. Композиция. 1975

ЛАМ, Вифредо
(1902–1982)

Кубинский художник.

Сын китайца и афро-кубинки, Лам родился и вырос на Кубе. Его воспитанием занималась бабушка, которая по словам художника, была практикующей колдуньей. Вероятно, этим объясняется его интерес к демонологии и языческим культам, который нашел живое воплощение в его живописи.

С 1918 по 1923 год Лам посещал Академию Сан Алехандро в Гаване. Участвовал своими натюрмортами и пейзажами в ежегодных Салонах, организованных Ассоциацией художников и скульпторов Гаваны. В 1923 он переехал в Испанию с целью продолжить свое художественное образование.

Обосновавшись в Мадриде, Лам посещал мастерскую Фернандо Альвареса де Сотомайора, много времени проводил в Прадо и



Лам В. Птица возможного. 1975



Лам В. Главные арфы. 1944

ную трагедию – смерть жены и ребенка, которая отразилась на его творчестве, на многие годы придав ему мрачные, тревожные черты. Когда в Испании началась Гражданская война, Лам, не задумываясь, принял в ней участие на стороне республиканцев. После установления режима Франко он вынужден был покинуть страну и уехать во Францию.

Лам прибыл в Париж в 1938 году и явился к Пикассо, который пробудил в нем интерес к африканской скульптуре и маскам, а также ввел его в круг художников авангарда, познакомив с Матиссом, Леже, Миро и другими. В 1939 году Пьер Лоеб организовал персональную выставку работ Лама, написанных под влиянием упрощенных форм кубизма и африканской скульптуры.

Пребывание художника в Париже было прервано Второй мировой войной. В 1940 году он переехал в Марсель, где вошел в контакт с группой сюрреалистов. Вместе с Бретоном, Эрнстом, Домингесом, Браунером и другими Лам принял участие в создании «Марсельской игры», а также сделал целый ряд коллективных рисунков. К этому периоду также относятся иллюстрации, выполненные им для книги Бретона «Фата Моргана».

В 1941 году вместе с тремястами беженцами, среди которых были Бретон и Массон, при поддержке Международного комитета освобождения Лам покинул Францию и отплыл на пароходе за океан.

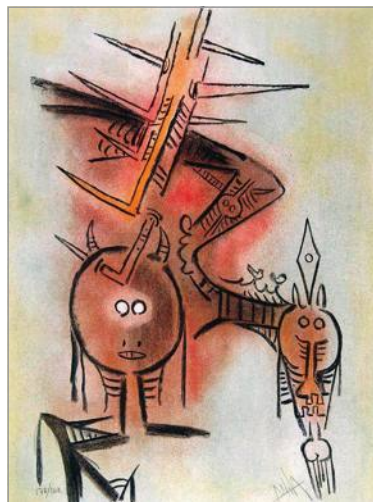


Лам В. Воссоединение. 1945

Оказавшись в составе группы сюрреалистов в Мексике, художник познакомился с Фридой Кало и Диего Риверой, в творчестве которых нашел близкие ему черты синтеза национальной и европейской культур. Вернувшись на Кубу, он продолжает работать: афро-кубинские мотивы в его творчестве причудливо переплетаются с европейскими. Он также побывал на Мартинике и на Гаити, где открыл для себя образы местной мифологии, значительно обогатившие его живопись.

Творчество Лама, открытое всем влияниям и традициям, вобрало в себя все богатство и разнообразие культур мира. Там, где Пикассо и немецкие экспрессионисты привлекали африканское искусство с целью оживления европейских традиций, Лам объединяет эти традиции, но не робко, как посторонний, а смело и решительно, как законный их обладатель. Его тотемичные фигуры, написанные широкими плоскостями и несущие в себе архетипы первобытных культур, словно хранят тайны древних культов. Бретон, восхищавшийся многогранным и полифоническим искусством Лама, писал: «У него на лбу звезда из лиан, и все, к чему он притрагивается, начинает гореть, подобно светлячку».

В 1940-е годы искусство Лама получило признание как на родной Кубе, так и во всем мире. В 1946 году в гаванском Лицеуме состо-



Лам В. Композиция. 1974



Вифредо Лам



Лам В. Без названия. 1971



Лам В. Притяжение Луны. 1974



Лам В. Мать и сын. 1942

ялась его персональная выставка, в 1951 году на Национальном салоне его картины получили Гран-при. Между 1942 и 1950 годами в нью-йоркской галерее Пьера Матисса состоялось целых пять персональных выставок художника. Персональные выставки его картин состоялись и в крупнейших европейских столицах: в Лондоне (1946, 1952) и Париже (1945, 1953).

Многочисленные статьи о творчестве Лама, появившиеся в те годы в прессе, благожелательны и полны восторженных эпитетов.

Между 1947 и 1952 годами Лам жил попеременно в Гаване и Нью-Йорке, часто бывал в Париже, куда в конце концов переехал навсегда. В последние годы жизни его стиль эволюционировал в сторону большей простоты и декоративности. Не оставляя занятий живописью, художник уделял большое внимание графике и керамике.

Смерть Лама в 1982 году окончательно убедила художественный мир в том, что он был одним из крупнейших художников XX столетия. Еще при жизни художника его работы экспонировались в музеях и галереях Нью-Йорка, Парижа, Дюссельдорфа, Мадрида, Барселоны, Чикаго, Питсбурга, Амстердама, Венеции, Мехико, Токио и многих других. Живопись Лама, уникальная по своей самобытности, нашла свое место в крупнейших мировых собраниях современного искусства, от Музея современного искусства и Музея Гугенхайма в Нью-Йорке до лондонской галереи Тейт.

ЛАМБА (БРЕТОН), Жаклин
(1910–1993)

Французская художница.

Ее родители хотели мальчика, и потому называли ее Жако.

В 1930 году Жаклин вышла замуж за лидера сюрреалистов Андре Бретона. В группе она была предметом поклонения и объектом многочисленных портретов, выполненных Пикассо, Мэн Рэем, Ламом, Массоном. Жаклин активно участвовала в деятельности сюрреалистов, хотя ее творчество (более чем 400 кар-



Ламба Ж. Коллективный рисунок
(с Бреттоном и Ламом). 1940

тин, созданных за полвека), оставалось в тени. Бретон, отличавшийся крайней авторитарностью, подавлял ее индивидуальность, видя в Жаклин лишь домашнюю хозяйку.

В 1940 году Жаклин вместе с мужем переехала из оккупированного Парижа в Марсель. Здесь, на вилле Эр-Бель, в компании других сюрреалистов, среди которых были Браунер, Домингес, Лам, Массон, Эрнст и Эроль, она участвовала в создании «Марсельской игры» – сюрреалистических карт Таро.

Позднее, оказавшись в Америке, художница пережила увлечение абстрактным экспрессионизмом, с которым ощущала духовную близость. В приобщении Жаклин к этому новому течению значительную роль сыграла ее подруга, художница Ли Краснер, супруга лидера абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока.

Картины Ламба – своеобразный синтез сюрреализма и абстрактного экспрессионизма. Они вводят нас в ирреальный мир текучих форм, переходящих друг в друга, сталкивающихся, сплетающихся в абстрактный узор, вызывающих яркие ассоциации и живые эмоции. Ярким



Ламба Ж. Несмотря ни на что. 1942



Ламба Ж. Амур. 1944



Ламба Ж. Подсолнечник

примером живописи художницы является ее картина «Несмотря ни на что» (1942), давшая название ретроспективной выставке ее работ, организованной в Музее Сальвадора Дали в американском городе Санкт-Петербурге.

Жаклин Ламба была всем сердцем предана живописи. «Если вы услышите, что я больше не пишу, значит – я умерла», – писала 63-летняя художница в одном из своих посланий. Даже «болезнь Альцгеймера», которой она страдала последние пять лет своей жизни, не могла помешать ей работать.



ЛЕМДЕН, Антон

(р. 1929)

Австрийский художник.

Родился в чешском городе Неутра.

В 1945 году приехал в Вену, где поступил в Академию искусств, в мастерскую профессора Альберта Периса Гутерсло.



Лемден А. Колизей. Рим. 1973



Лемден А. Двойчройц



Лемден А. Война III. 1954

прошлого ощущается и в немногочисленных сюжетных картинах мастера, в которых на первый план выдвигается тема страстей. К несомненным шедеврам Лемдена относится его полотно «Война III» (1954).

С 1971 по 1977 год Лемден занимал должность профессора Венской Академии искусств. В 1978 году за заслуги в области искусства он был награжден Почетным крестом Первой степени. Он также является почетным членом Флорентийской академии изящных искусств.



ЛЕРИС, Мишель

(1901–1990)

Французский поэт и критик.

Лерис принадлежал к самому первому поколению сюрреалистов – зачинателей движения. Он был вовлечен в группу своим другом Андре Массоном и в течение нескольких лет принимал активное участие в ее деятельности.

Это были годы, отмеченные яркими и бурными событиями, скандалами, громкими акциями. В книге воспоминаний «Среди августов» (1988), написанной совместно с Жаном Шюстером, Лерис вспоминает события середины 1920-х годов, в частности скандальный банкет в честь поэта Сен-Поля Ру (1925), на котором едва избежал расправы за то, что крикнул: «Долой Францию! Да здравствует Германия!», что было неслыханной дерзостью в контексте той эпохи. «Я как следует накачался перно, – пишет Лерис, – и к тому же был сильно при-

В 1948 году в Вене Лемден впервые принял участие в художественной выставке, на которой были также представлены работы Эрнста Фукса, Рудольфа Хауснера, Арика Брауэра и Вольфганга Хуттета, которые впоследствии объединились, создав Венскую школу фантастического реализма. Эта экспозиция открыла длинную череду выставок художника, как в Австрии, так и далеко за ее пределами: в Турине, Филадельфии, Риме, Варшаве, Токио, Флоренции; он неоднократно получал за них памятные золотые медали и призы. В период с 1962 по 1963 год Лемден жил и работал в Стамбуле.

Любимый жанр художника – пейзаж, но не в классическом понимании этого слова. Пейзажи Лемдена полны мистики, они пустынные и лишены человеческого присутствия. Виртуозная техника письма восходит к немецким мастерам Возрождения: Альдорферу, Дюреру, Краху. Несомненное влияние мастеров



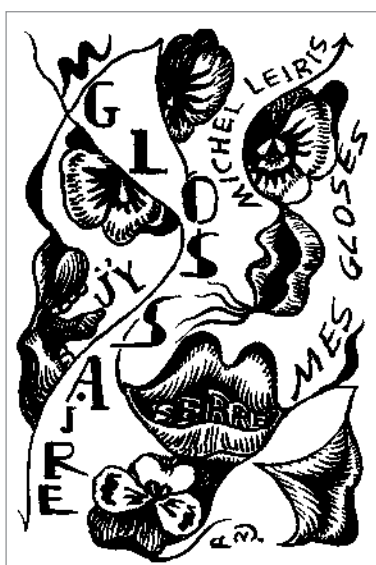
Бэкон Ф. Портрет Леруса. 1976

вязан и безмерно восторгался Жоржем Лимбуром: он стал причиной скандала в Майнце, откуда был изгнан, после того как призвал немецкое население восстать против французских войск. Кроме того, я любил Десноса и так им восторгался, что тогда мне захотелось стать таким же смелым».

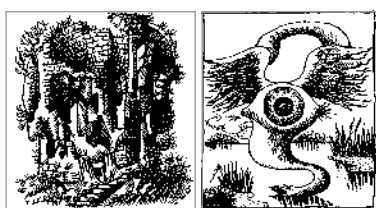
К этому периоду относится сборник лингвистических и семантических игр «Глоссарий: я прячу там мои глоссы», отрывки из которого были опубликованы в журнале «Сюрреалистическая революция» в 1924 и 1929 годах. Лерис также был одним из тех пяти (вместе с Арто, Буаффаром, Массоном и Навилем), кто подписал знаменитый программный текст от 2 апреля 1925 года, в котором утверждалось, «что перед всяким действием сюрреалиста или революционера мозг его захватывает некое состояние яростной страсти». По словам Лериса, эта формулировка, ставшая поводом для первых «чисток» в рядах группы, была предложена им.



Лерис и Пикассо



Массон А. Обложка книги «В глоссарии – мои глоссы». 1939



Массон А. Руина. Знак. Иллюстрации к книге «В глоссарии – мои глоссы». 1939

В 1929 году Лерис покинул группу сюрреалистов, примкнув к оппозиционерам, сплотившимся вокруг журнала «Документы», руководимого Батаем. Он принял участие в составлении коллективного памфлета «Труп», направленного против Бретона, написав для него текст под названием «Букет без цветов».

В конце 30-х годов он вместе с Батаем участвует в работе «Колледжа социологии», а после войны сближается с Сартром и присоединяется к движению экзистенциалистов.

Помимо многочисленных романов, которые носят автобиографический характер, Лерис написал целый ряд эссе о творчестве своих современников: художников (Бэкона, Джакометти, Лама, Массона, Миро, Пикассо и других) и писателей (Батая, Русселя и других).



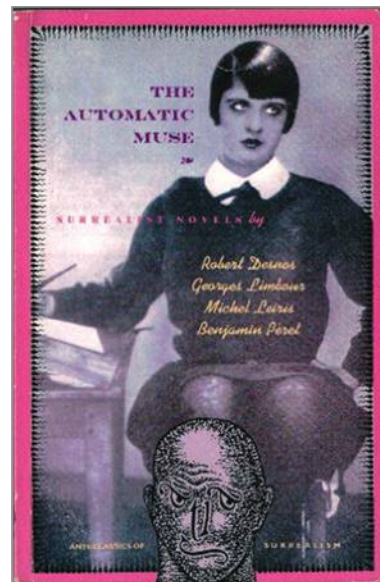
Дюбуффе П. Портрет Лимбура в облике ракообразного. 1946

ЛИМБУР, ЖОРЖ (1900–1970)

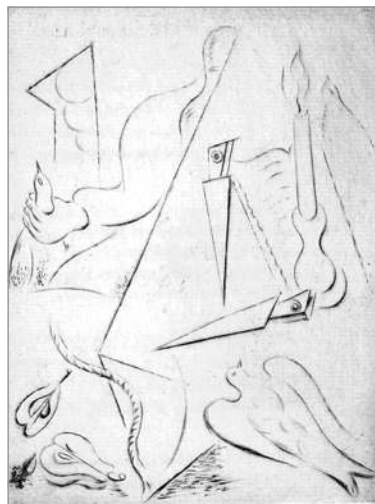
Французский поэт и романист.

Лимбур был соучеником Кено по лицу в Гавре. Поначалу, вместе с Кревелем, Моризом и Витраком, он входил в группу журнала «Авантюра», которая вскоре влилась в ряды сюрреалистов. Лимбур питал склонность к автоматизму и практике сновидений, что нашло отражение в его литературном творчестве. Он принял участие в совместном с Лерисом, Десносом и Пере сборнике «Автоматическая муза», предоставив для него свою новеллу «Полярный ребенок» – одну из лучших в его творчестве. В группе Бретона Лимбур близко сошелся с Батаем, Лерисом, Массоном.

В период отказа от практики «снов» и автоматизма Лимбур вошел в конфликт с Бретоном, который в 1929 году обвинил его в «литературном конкетстве» и «скептицизме». Вместе со своими друзьями, также покинувшими группу, Лимбур принял участие в составлении



Лимбур Ж. Обложка книги «Автоматическая муза»



Массон А. Иллюстрация к книге Лимбура «Низкие солнца»

антибретонского памфлета «Труп». «Этот человек ужасно боится одиночества, – писал он в своем тексте. – Никогда поэты не выказывали столько страха, оставаясь наедине с собой, Бретон же начинает скучать, сам себе становится противен».

Покинув группу, Лимбур сотрудничал в журнале Батая «Документы». В 1930-е годы он все больше проявляет интерес к изобразительному искусству: в его литературном наследии множество очерков посвящено творчеству художников, особенно Массону, который был его самым близким другом. Они составили книгу «В пылу вдохновения» (1983), изданную лишь посмертно. В том же году вышла книга «Эсхил, карнавал и цивилизованные люди» (1983), где собраны портреты его друзей-писателей и рассказы, запечатлевшие сны.

Лимбур очень любил путешествия, много ездил по миру. Однако настоящей его страстью был спорт: он занимался мотокроссом, плаванием, подводной охотой – стихия воды влекла его. Именно это влечение стало для него роковым: отдыхая на побережье Испании, Лимбур утонул в море.



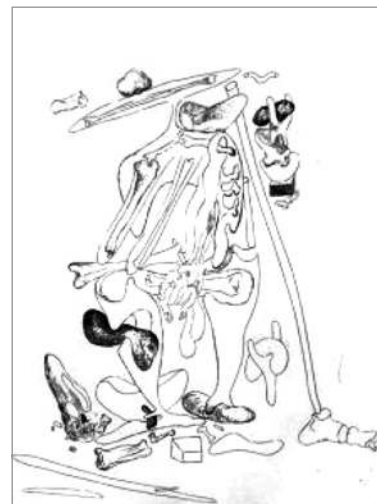
ЛОТРЕАМОН (1846–1870)

Французский поэт.

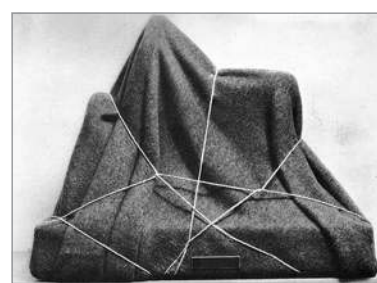
Настоящее имя – Изидор-Люсьен Дюкасс.

Его отец, Франсуа Дюкасс, был выходцем из крестьян, однако сумел получить среднее образование, что позволило ему работать сельским учителем, а впоследствии – начальником канцелярии во французском консульстве в Монтевидео. Там 4 апреля 1846 года и родился будущий поэт. Матерью Лотреамона была молодая женщина, Селестина-Жакетта Давезак, которая еще во Франции была ученицей Дюкасса-старшего, а с назначением его в Уругвай последовала за ним. Родители поэта узаконили свои отношения, когда будущая мать была беременна им на восьмом месяце.

Когда Изидору было всего полтора года, его мать неожиданно скончалась, оставив мальчика сиротой: ее тело было поспешно предано



Дали С. Иллюстрация к «Песням Мальдорора». 1936



Рэй М. Загадка Изидора Дюкасса. 1920

земле в общей могиле. Ходили настойчивые слухи, что Селестина-Жакетта покончила с собой на почве психического расстройства, вызванного сложными внутрисемейными отношениями: Франсуа Дюкасс был отъявленным ловеласом, и тот факт, что он принужден был жениться, не мог не вносить напряжения в его семейную жизнь.

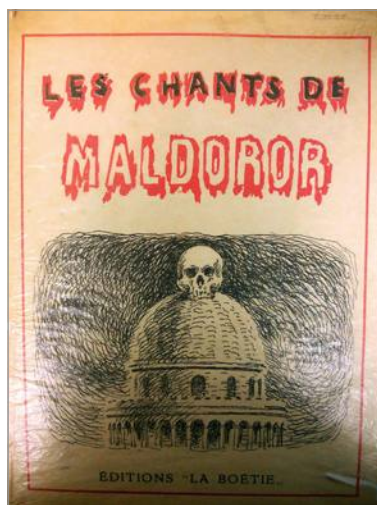
По исполнению 13 лет отец отправил сына на родину получать образование: в октябре 1859 года он был зачислен в императорский лицей города Тарба, где проучился в течение трех лет, после чего перешел в императорский лицей города По, где учился с 1863 по 1865 год.

По воспоминаниям одного из соучеников, Поля Леспеса, 18-летний Изидор был «высокий, худощавый, немного сутулый юноша с ниспадающими на лоб волосами». «Я вижу его бледное лицо, слышу его надтреснутый голос, – вспоминает он далее. – В его внешности не было ничего привлекательного. Обычно он бывал неразговорчив и печален, замкнут в себе, лишь пару раз принимался с увлечением рассказывать мне о далеких странах, где жизнь привольна и счастлива».

Слабое здоровье, частые недомогания и жестокие головные боли стали одной из причин того, что Лотреамон не сдал выпускных экзаменов, оставшись без аттестата о среднем об-



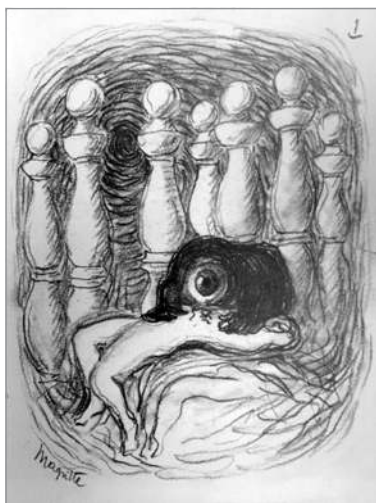
Дали С. Иллюстрация к «Песням Мальдорора». 1936



Обложка «Песен Мальдорора»

разовании. Последующие два года он провел у родственников в Тарбе, не занимаясь ничем и даже не пытаясь найти работу. Он запоем читает беллетристику; возможно, именно к этому периоду относятся первые попытки писать. Весной 1867 года молодой человек сел на корабль и переплыл океан, чтобы уговорить отца назначить ему ежемесячный «пенсией», который позволит ему жить в Париже и пытаться реализовать свою мечту – стать писателем. Так или иначе, он добился своего, и осенью того же года вернулся во Францию, поселившись в одном из самых престижных кварталов Парижа.

Первые фрагменты «Песен Мальдорора» выходят уже в августе 1868 года: имя автора в этих публикациях заменено «звездочками». Что касается псевдонима «граф де Лотреамон» (который, как принято считать, он позаимствовал из одноименного романа Эжена Сю), то он появится лишь в полном издании 1869 года.



Магритт Р. Иллюстрация к «Песням Мальдорора». 1938



Симон А. Иллюстрация к «Песням Мальдорора»

Брюссельский издатель Альбер Лакруа, слышавший своей оппозиционностью, согласился опубликовать «Песни Мальдорора». Однако, ознакомившись с гранками, этот человек, печатавший исключительно «скандальных» авторов, велел немедленно задержать тираж на складах издательства. В октябре 1869 года вышел «Ежеквартальный бюллетень публикаций, вышедших за границей и запрещенных во Франции», где книга Лотреамона занимала одно из первых мест.

Реакцию издателя и цензуры нетрудно понять, если заглянуть в текст. Герой книги – демонический персонаж по имени Мальдорор, полон ненависти к человечеству и к Богу. Его мятежный дух жаждет крови и разрушения. Он испытывает благоговение перед Океаном и отвратительными тварями, населяющими его: осьминогами и жабами. Классические персонажи романтиков, Каин и Мельмот, в сравнении с ним выглядят просто младенцами, а сам автор книги предстает перед читателем абсолютным исчадием ада.

Опровергая домыслы некоторых критиков о том, что автор «Песен Мальдорора» был извращенцем и чудовищем за гранью добра и зла, Леспес отмечал: «В лицее мы считали Дюкасса славным малым, но немного – как бы это сказать? – тронутым. Ему не была чужда нравственность, да и вообще – ничего садического в нем не было». Другой его товарищ по учебе в лицее, Жорж Менвель, прочитав «Песни Мальдорора», сказал: «У него уже тогда водились тараканы в извилинах, так теперь они еще и выросли».

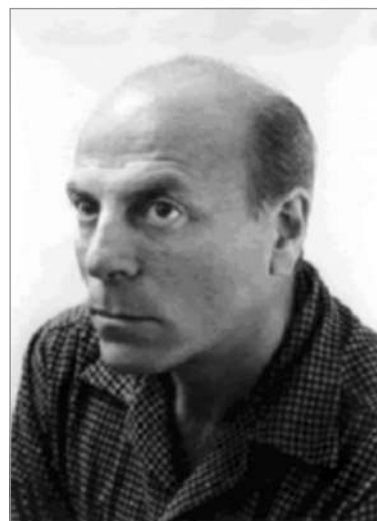


Лука Г. Коллаж

Лотреамон умер в Париже в дни страшного голода, причиной которого была война. Обстоятельства его кончины смутны. Свидетельство о смерти, документ, который мог бы прояснить дело, был утерян, а сохранившийся «Акт о смерти», составленный помощником мэра, лишь констатирует факт, умалчивая о причинах. Поспешное погребение 24-летнего поэта позволяет предположить, что конец наступил от какого-то инфекционного заболевания, что было в те дни обычным делом.

За смертью последовало неизбежное забвение: две небольшие книжки, «Песни Мальдорора» и «Стихотворения», опубликованные за счет автора мизерным тиражом, даже не поступили в продажу. На протяжении полувека имя Лотреамона было знакомо лишь единицам. Когда же сюрреалисты в начале 1920-х годов открыли его для себя, они сделали все для того, чтобы этого поэта помнили, знали и никогда не забывали. Они объявили Лотреамона величайшим французским поэтом, поставив его даже выше своего кумира Рембо. Ни о ком другом не писали они так и так восторженно: Лотреамону посвящали свои статьи и эссе Арто, Бретон, Кретье, Супо, Тцара, Элюар и многие другие.

Демонический мир Лотреамона не оставил равнодушными и художников, многие из которых внесли свою лепту в создание «мифа о Лотреамоне». Серии иллюстраций по мотивам «Песен Мальдорора» в разные годы выполняли Беллмер, Браунер, Гого, Домингес, Зелигманн, Магритт, Массон, Матта, Миро, Паален, Рэй, Танги, Эрнст и другие.



ЛУКА, Герасим (1913–1994)

Румынский художник, писатель и критик.

Родился в Бухаресте в либеральной еврейской семье. В молодые годы увлекался французской литературой и немецкой философией. Под влиянием своего друга Дольфи Троста открыл для себя психоанализ.

Художественная жизнь Румынии 1920–1930-х годов была яркой и активной. Она дала мировой культуре целый ряд замечательных личностей, таких как Бранкузи, Браунер, Перахим, Тцара, Элиаде, Янко и другие. Множество авангардных течений, таких как дадаизм, футуризм, конструктивизм, сюрреализм, нашли в Румынии благодатную почву. В этой атмосфере постоянного творческого поиска и экспериментаторства начинался творческий путь Луки. Он сразу проявил живой интерес к сюрреализму, участвовал в издании нескольких крупных журналов, поддерживающих это направление: «Уни», «Alge» и других. В конце 1930-х годов, оказавшись во Франции, он близко сошелся с парижской группой сюрреалистов, к которой принадлежали его друзья Жак Эрль и Виктор

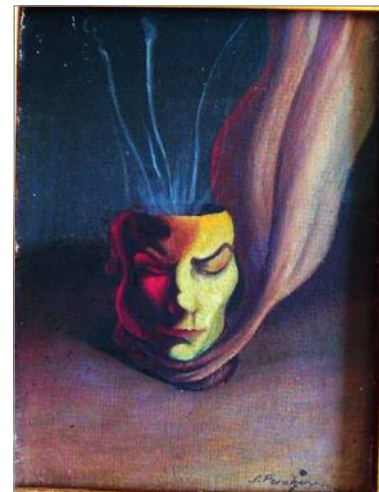
Браунер. Внезапно начавшаяся война заставила его вернуться на родину.

В послевоенные годы Лука вместе с несколькими друзьями сформировал новую сюрреалистическую группу, которая, по мнению одного из участников движения сюрреалистов первой волны, поэта Максима Александра, была «самой роскошной, самой активной и даже самой неистовой в международном сюрреализме». Однако, спустя несколько лет, в 1948 году, под давлением коммунистического режима группа фактически прекратила свое существование.

В 1952 году Луке удается покинуть Румынию и добраться до Франции. Оказавшись в Париже, он продолжил свои эксперименты в области языка, начатые им еще в Румынии, предлагая все новые и новые методы, которые он называл «объектанизмом» и «кубоманией». Жиль Делёз назвал Луку «самым великим французским поэтом», изобретателем «лепетов», принадлежащего не речи, но самому языку».

Лука много работал и как художник. Неистощимый на выдумки, он изобретал самые невероятные вещи: книги-предметы, книги-афиши и т. д. В осуществлении планов ему помогали другие художники, и в их числе – Эрль и Эрнст. Работы Луки красноречиво говорят о том, что он был не только талантливым поэтом, но и ярким, оригинальным художником.

В январе 1994 года, в состоянии депрессии, вызванной эскалацией расистских и антисемитских настроений, Герасим Лука покончил с собой.



Пераим Ж. Портрет Герасима Луки. 1932



Лука Г. Композиция. 1944

М



Дора Маар. 1946

МААР, Дора (1909–1997)

Французская художница и фотограф. Настоящее имя – Генриетта Теодора Маркович.

Родилась 22 ноября в интернациональной семье: ее отец, Иосиф Маркович, был югослав, а мать, Жюли Вуазен – француженка. Дора выросла в Буэнос-Айресе и Париже, отчего с самого детства прекрасно говорила по-испански и по-французски, а также бегло владела английским. В 1927 году в Париже она посещала знаменитую частную Академию искусств Андре Лота на Монпарнасе, где училась живописи.



Маар Д. 1934



Маар Д. Портрет папашы Убу. 1936



Пикассо П. Портрет Доры Маар. 1936



Маар Д. Фотомонтаж



Рэй М. Дора. 1936



Маар Д. Автопортрет с Жаклин Ламба. 1938

В конце 1920-х годов Маар увлеклась фотографией и стала посещать фотошколу, а в начале 1930-х годов вместе с Пьером Кфером организовала свою фотомастерскую. Вскоре в парижских галереях появились первые фотоработы художницы.

Ее фотографии и фотомонтажи 1930-х годов несут откровенно сюрреалистический характер: в них существенную роль играет абсурд, мир ирреального, которые достигаются смелыми композиционными решениями, использованием энергичных ракурсов, сопоставлением несовместимых предметов. Вместе с тем Дора Маар делала добросовестные документальные снимки, донесшие до нас атмосферу и события тех лет. Она снимала в Париже, Лондоне, Барселоне все, что ее окружало. Однако и эти фотографии, носившие хроникальный характер, хранят на себе отпечаток ее незаурядной личности, ее сложной внутренней жизни.

Дора Маар официально не входила в парижскую группу сюрреалистов, однако не раз участвовала в их выставках, поддерживала с участниками движения хорошие отношения. В 1936 году на одном из сюрреалистических сборищ она встретила Пикассо и на некоторое время стала его любовницей, моделью



Пикассо П. Желтая рубашка (Дора Маар). 1939



Пикассо П. Дора Маар (рисунки). 1936

и Музой. Ее образ вдохновил художника на целую галерею портретов, а также послужил прототипом для одной из героинь «Герники», над которой художник работал в дни их бурного романа. Именно Маар нашла для Пикассо студию на улице Гранд-Огюстен, в которой создавалась картина. Она также сделала множество фотографий, фиксирующих процесс создания картины.

Роман с Пикассо продолжался год и оборвался так же внезапно, как и начался, что послужило причиной глубокой депрессии и психического расстройства. Однако художница нашла в себе силы пережить личную трагедию и продолжала работать, опровергая устойчивое мнение о том, что она – не более чем любовница великого Пикассо.



Пьер Мабиль (фото Мэн Рэя). 1929

МАБИЛЬ, Пьер

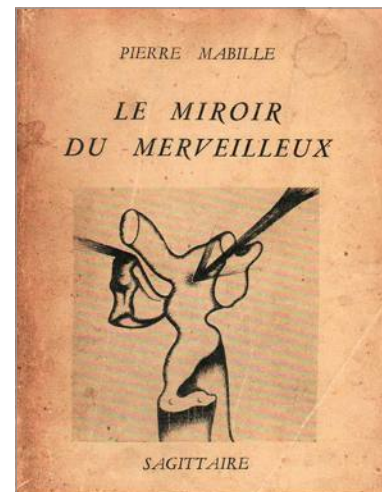
(1904–1952)

Французский писатель.

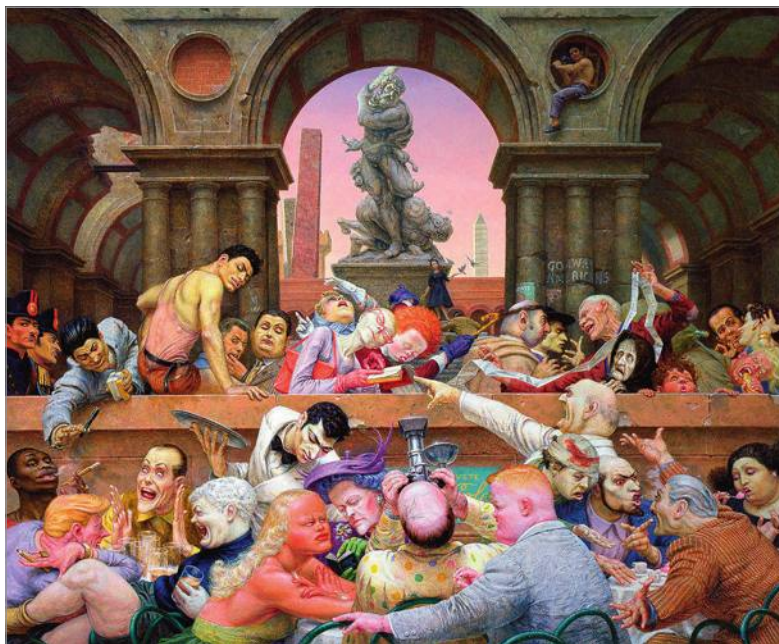
Врач по профессии, Мабиль был увлечен таинственным и чудесным, и нет ничего удивительного в том, что он с живым интересом откликнулся на деятельность сюрреалистов, став одним из самых последовательных «попутчиков» движения. В течение 1930-х годов он неоднократно публиковал свои тексты в журнале сюрреалистов «Минотавр».

Мабиль связывала с Бретоном тесная дружба. Именно он в 1940 году предложил Бретону перебраться из Парижа в Прованс, а пять лет спустя убедил его совершить путешествие на Гаити, где в те годы исполнял обязанности культурного атташе. В послевоенные годы Мабиль сотрудничал в журнале «Неон» (1948) – первом послевоенном издании сюрреалистов.

Бретон чрезвычайно дорожил дружбой этого человека и высоко ценил его литературный талант. Лидер сюрреалистов безоговорочно признавал книгу Мабиль «Зеркало чудес» (1940) одним из ярчайших достижений сюрреализма в литературе, о чем свидетельствует предисловие, написанное им для переиздания



Мабиль П. Обложка книги «Зеркало чудес». 1940



Кадмус П. Бар «Италия». 1953–55

этой книги. Перу Мабиля принадлежит также книга «Яркое сознание» – исследование о зауми, опубликованное в 1937 году в «Минотавре», а кроме того – медико-антропологические труды: «Тереза из Лизьё» (1937) и «Эгрегорес, или жизнь цивилизаций» (1938). Мабиль умер в сравнительно молодом возрасте нелепой смертью (вполне в сюрреалистском духе), наступившей внезапно во время консультации.

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

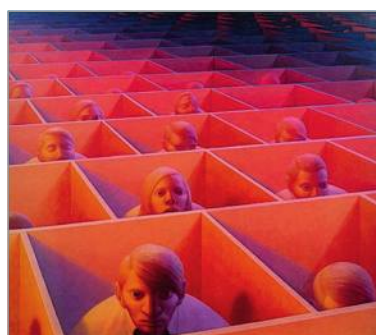
Художественное течение в американской живописи 1930–1950-х годов, зародившееся в недрах группы молодых нью-йоркских художников, духовным лидером которой был Пол Кадмус. Членами этой группы были также Джордж Тунер и Джаред Френч.

Магический реализм был эквивалентом сюрреализма на американской почве. Его простоватая, несколько прямолинейная эстетика в большей степени отвечает традициям и вкусам американского зрителя. Работы, выполненные в русле этого течения, как правило, многофигурные жанровые картины или портреты, носят эпатажный характер, шокируют своей откровенностью, а подчас безудержно смешат анекдотичностью изображенных ситуаций и карикатурностью персонажей. Сходство с натурой в этих картинах гротескно заострено, так что реальность скорее напоминает беспокойный сон или галлюцинативный бред.

Среди художников, в разные годы причислявшихся к этому направлению, были также Айвен Олбрайт, Филипп Эвергуд, Петер Блюме, Грегори Гиллеспи и другие.



Олбрайт А. Плоть (Меньше только маленькие голубые цветы). 1928



Тунер Д. Пейзаж с фигурами. 1966



МАГРИТТ, Рене

(1898–1967)

Бельгийский художник.

Рене Франсуа Жислен Магритт родился 21 ноября в бельгийском городке Лесинь в семье коммерсанта: среди троих сыновей он был старшим. В возрасте 14 лет Рене потерял мать, которая однажды ночью утонула в реке Самбре.

В 1916 году Магритт поступил в Академию изящных искусств в Брюсселе, где его учителями были Жисбер Комбаз и Констан Монта. В 1919 году художник познакомился с Пьером Буржуа, который открыл для него футуризм, а год спустя завязал дружбу с Мезансом, Нуже и Геманом.

В 1921 году Магритт был призван в армию, а по возвращении к гражданской жизни устроился на обойную фабрику Петера Лакруа в качестве художника, чтобы как-то заработать на жизнь. В 1922 году он женился на Жоржетт Берже, с которой был знаком с детства.

1922 год стал поворотным в жизни Магритта: его друг Марсель Леконт познакомил его с творчеством Джорджо де Кирико, которое во

многом определило облик, эстетику и тематику его собственного искусства. Появившаяся три года спустя картина «Заблудившийся жюкей» (1925) стала первой сюрреалистической картиной Магритта.

Магритт заинтересовался сюрреализмом всерьез: он познакомился с Де Кирико и Эрнстом, вместе с Мезансом сотрудничал в сюрреалистических журналах «Эзофаж» и «Мари».

В 1927 году в брюссельской галерее «Кентавр» состоялась первая персональная выставка художника. В том же году Магритт перебрался во Францию, обосновавшись в парижском предместье Перро-сюр-Марн. С 1927 по 1930 год художник непосредственно принимал участие в деятельности и публикациях группы. Вместе с сюрреалистами он выставлял коллажи в галерее Гемана. В 1930 году произошел разрыв с Бретоном, и Магритт вернулся в Брюссель, где прожил остаток жизни, выезжая лишь ненадолго.



Магритт Р. Жоржетта Магритт. 1934

В своих картинах Магритт создавал мир фантазии и сновидений. Привычные предметы, прорисованные в мельчайших деталях, предстают в абсурдной обстановке и комбинациях, что рождает ощущение таинственной напряженности и страха: художник блистательно умел манипулировать чувствами зрителя.

Рене Пассерон в своей книге о Магритте указывает на существование в пластическом языке художника пяти типичных «речевых фигур»: внешнее противоречие (тяжелый-легкий, день-ночь, близко-далеко); логический перенос (яйцо вместо птицы, лист вместо дерева); нелогичное наложение (яблоко на лице, стакан на зонтике); овеществление (тело, которое становится деревянным, каменным); абсолютно загадочное (то, что не поддается расшифровке, оставаясь абсурдом).

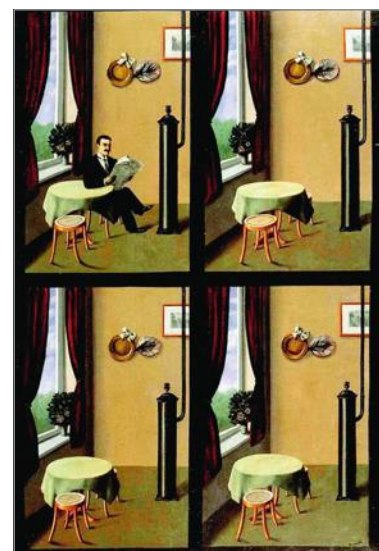
Главной целью художника была передача мысли средствами пластики. Магритт начинал работу с постановки вопроса, а затем пытался найти ответ в процессе эскизирования. Свой творческий метод художник подробно изложил в своей работе «Страница с натуры» (1952). «Я беру произвольный предмет или



Магритт Р. Условия человеческого существования. 1935



Магритт Р. Бар «Гайти». 1925



Магритт Р. Человек с газетой. 1928



Магритт Р. Пейзаж. 1920



Магритт Р. Опереженные тенью. 1926



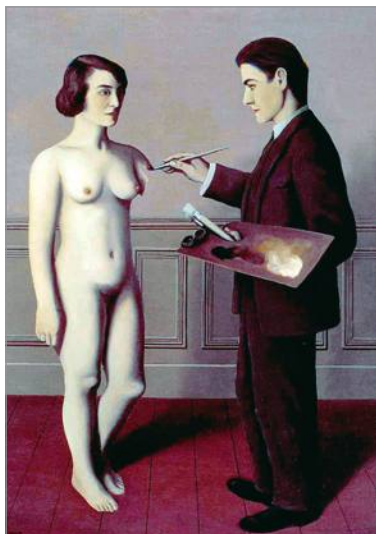
Магритт Р. Заблудившийся жокей. 1925



Магритт Р. Трудное пересечение. 1926



Магритт Р. Человек моря. 1926



Магритт Р. Попытка невозможного. 1928



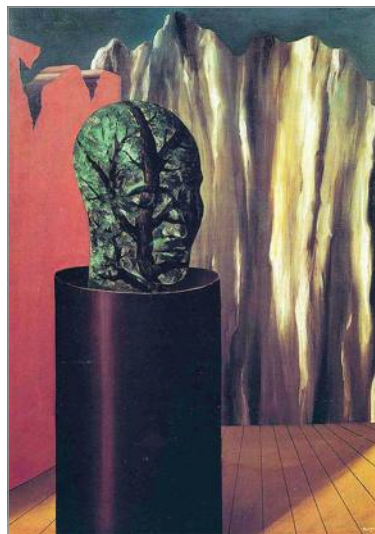
Магритт Р. Идеи акробата. 1928



Магритт Р. Беззаботный сон. 1928

тему в качестве вопроса, — писал он, — и затем принимаю за поиски другого объекта, который мог бы послужить ответом. Чтобы стать кандидатом на ответ, этот искомый объект должен быть связан с объектом-вопросом множеством тайных связей. Если ответ напрашивается во всей ясности, то связь между двумя предметами налаживается.

В одном из своих писем к Сузи Габлик Магритт во всех подробностях описал процесс создания своей картины «Каникулы Гегеля» (1958), сопровождая текст пояснительными набросками. «Моя последняя картина, — писал он, — началась с вопроса: как изобразить в картине стакан воды таким образом, чтобы он не был нам безразличен? Но при этом и так, чтобы он не был особенно причудлив, произ-



Магритт Р. Лес. 1926



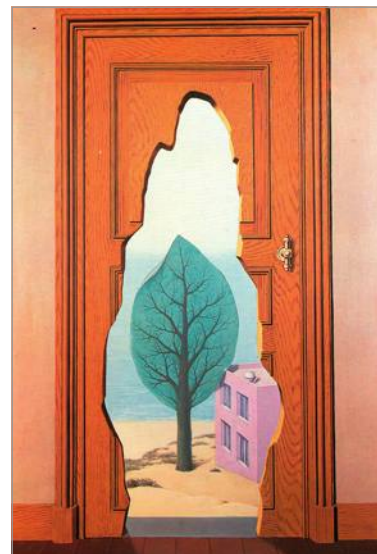
Магритт Р. Терапевт. 1937

волен или незначителен. Одним словом так, чтобы спокойно можно было сказать: гениально! (оставим ложный стыд). Я принялся рисовать стаканы один за другим [три наброска], всякий раз со штрихом поперек [набросок]. После сорого или стопятидесятого рисунка штрих стал несколько шире [набросок] и, наконец, принял форму зонтика [набросок]. Поначалу зонт стоял внутри стакана [набросок], но потом оказался под ним [набросок].

Так я нашел решение первоначального вопроса: каким образом стакан воды может быть изображен гениально. Скоро я сообразил, что этот предмет мог бы очень заинтересовать Гегеля (он тоже гений), ведь мой предмет соединяет в себе два противоположных стремления: не хочет воды (отталкивает ее) и хочет воды (подхватывает ее). Я думаю, это ему понравилось бы или показалось забавным (например, во время каникул). Поэтому я и назвал картину «Каникулы Гегеля».

В картинах Магритта мысль становится видимой реальностью: они позволяют воочию увидеть сам процесс мышления. «Для меня мысль изначально состоит только из видимых вещей, — говорил художник, — и она может стать видимой благодаря живописи». Мертвая природа у Магритта красноречива, хотя и немногословна. Предметы, выбираемые им в качестве объектов, очень точно отражают суть идей художника, а дотошная и несколько «дилетантская» манера письма, используемая Магриттом (порой напоминающая скорее раскрашивание, нежели живопись), наглядно подчеркивает приоритет мысли над формой, не позволяя живописным красотам затмить основную идею.

Большое значение Магритт придавал названиям своих картин. Многие из них рождались в кругу друзей во время еженедельных встреч, центром которых был Магритт. Его друг и соратник Поль писал: «Название изображения



Магритт Р. Перспектива влюбленных. 1935

вступает в брак с картиной не потому, что оно оказалось более или менее удачным или остроумным комментарием. Инспирированное изображением, название возникает из прояснения, соответствующего тому, что оно должно называть». Сам Магритт высказывался по этому поводу так: «Названия выбраны так, что мои образы никак нельзя поместить в привычную обстановку, и автоматическое мышление, в попытке застраховать себя, безуспешно пыталось бы это сделать».

Названия картин Магритта многозначны, они всецело принадлежат картинам и помогают понять их метафорический язык. Многие названия нарочито философичны, в их «научности» проглядывает ирония: «Мост Гераклита» (1935), «Философская лампа» (1937), «Похвала диалектике» (1937), «Естественное познание» (1938), «Империя размышления» (1939), «Принцип определенности» (1944), «Трактат об ощущениях» (1944). Другие на-



Магритт Р. Каникулы Гегеля. 1958



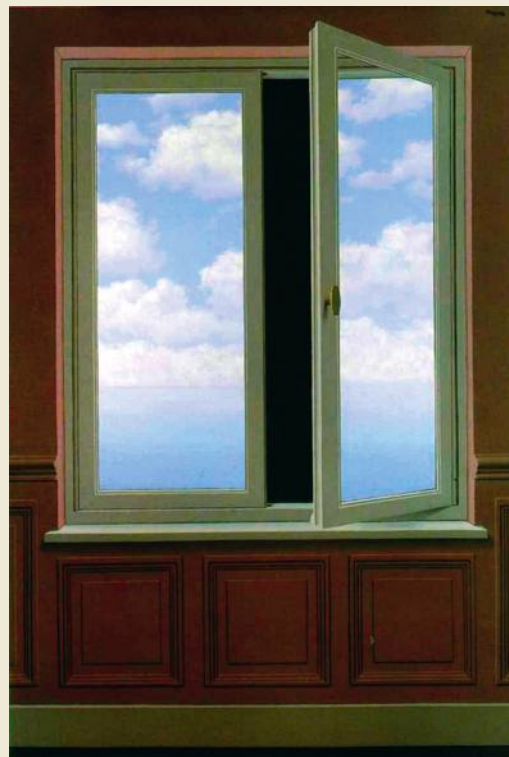
Рэй М. Портрет Рене Магритта. 1935



Проницаемость. 1936

Я беру произвольный предмет или тему в качестве вопроса и затем принимаюсь за поиски другого объекта, который мог бы послужить ответом. Чтобы стать кандидатом на ответ, этот искомый объект должен быть связан с объектом-вопросом множеством тайных связей. Если ответ напрашивается во всей ясности, то связь между двумя предметами налаживается.

Рене Магритт, 1952



Телескоп. 1937



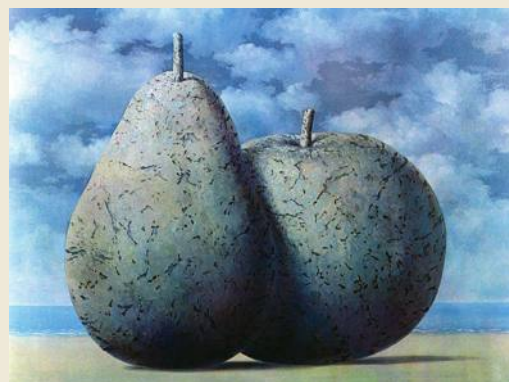
Летний марш. 1938



Фальшивое зеркало. 1928



Персональная величина. 1952



Воспоминание о путешествии. 1952



Мучительная длительность. 1939



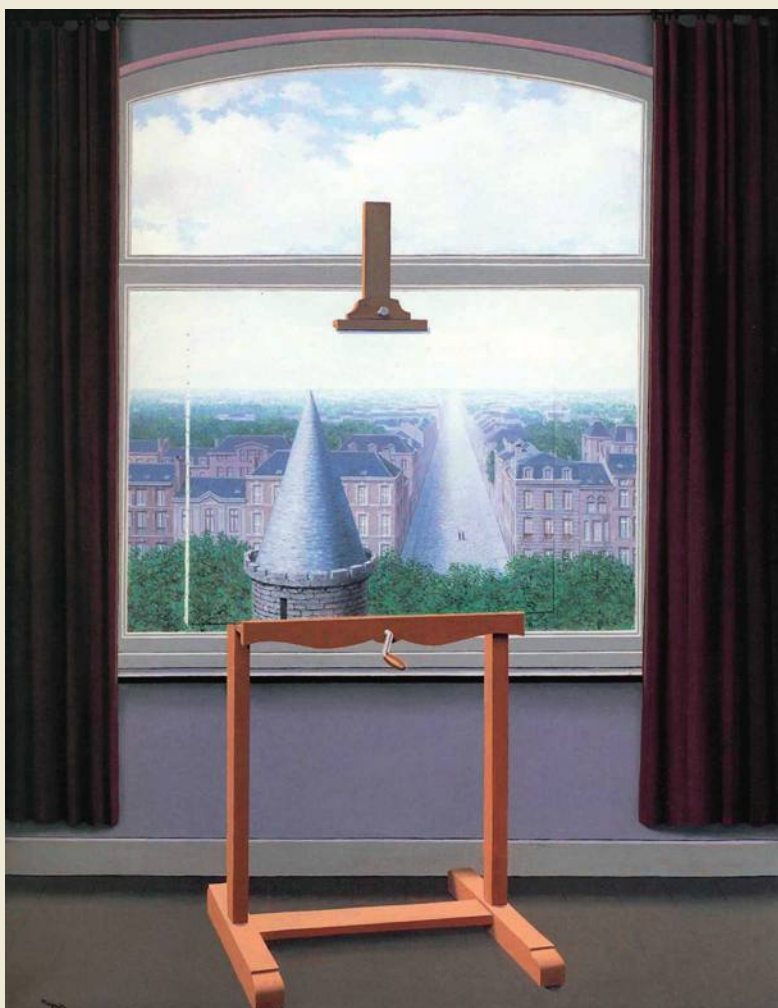
Ящик Пандоры. 1951

Совершенный образ действует эффективно только в продолжение очень короткого времени. Ощущения, которые сначала воспринимаются как бы впервые, очень скоро, в силу привычки, теряют свою остроту... Итак, согласно этому закону, созерцатель должен подготовиться к тому, что, достигнув в какой-то момент совершенно особой степени осознания, он вынужден будет смириться с тем, что не сможет продлить этого состояния.

Рене Магритт



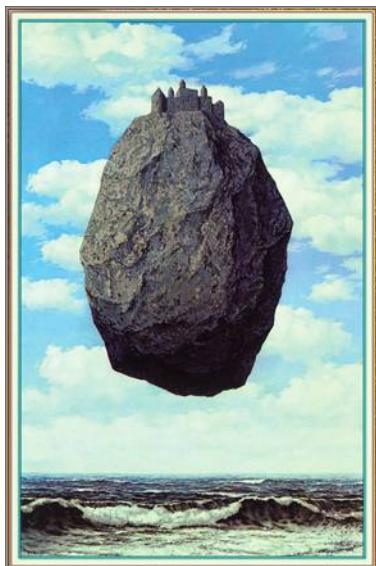
Сырой нерв. 1960



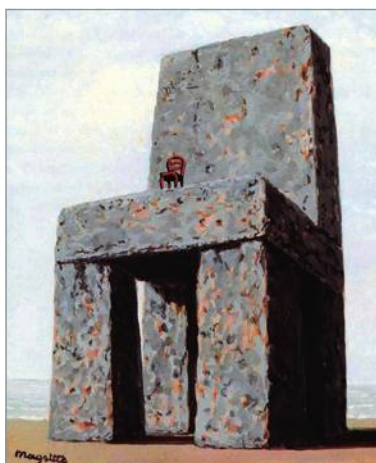
Прогулка Эвклида. 1955



Слуховая комната. 1958



Магритт Р. Замок в Пиренеях. 1959



Магритт Р. Легенда века. 1950

звания создают атмосферу поэтической тайны: «Диалог, прерванный ветром» (1928), «Ключ к грезам» (1930), «Мучительная длительность» (1939), «Легенда века» (1950), «Встреча с удовольствием» (1950), «Империя света» (1950), «Гостиния Бога» (1958). И в то же время есть названия, не говорящие, казалось бы, ничего, но в совокупности с изображением создающие мощный синтез пластики и красноречивой идеи. К таким картинам можно отнести «Влюбленные» (1928), «Портрет» (1935), «Воспоминание» (1948), «Мания величия» (1948), «Ящик Пандоры» (1951), «Плагат» (1960), «Триумфальная арка» (1960), «Личный дневник» (1964). В творчестве Магритта есть картины, название которых нарочито противоречит изображенному на них: наглядным примером такой картины является полотно с изображением трубки, на котором написано «Это не трубка».



Магритт Р. Вероломство образов (Это не трубка). 1929



Магритт Р. Влюбленные. 1928

Темой многих картин Магритта стала так называемая «скрытая реальность». Часть изображения, как правило, самая главная (например, лицо главного персонажа) нарочито закрывается чем-либо: предметом, яблоком, букетом цветов, птицей и т. д. Художник написал несколько подобных картин, назвав их «Большая война». В своем письме к его биографу и другу Патрику Уолдбергу Магритт так объясняет смысл этих работ: «Интересное в этих картинах – это внезапно ворвавшееся в наше сознание присутствие открытого видимого и скрытого видимого, которые в природе никогда друг от друга не отделяются. Видимое всегда прячет за собой еще одно видимое. Мои картины просто выявляют такое положение вещей непосредственным и неожиданным образом. Между тем, что мир предлагает нам как видимое, и тем, что это данное видимое под собой прячет, разыгрывается некое действие. Это действие – зримо, и оно – как борьба, и потому название «Большая война» воспроизводит его содержание с достаточной точностью».

Магритт не признавал символов и очень обижался на тех, кто усматривал в его работах символический смысл. «То, что я пишу, – утверждал художник, – не имеет ничего общего с символикой (тут и объяснять нечего). Я интересуюсь не символами, но только теми вещами, которые сами могут быть символизированы». Слову «символ» художник предпочитал слово «образ». «Мои картины это образы», – говорил он.

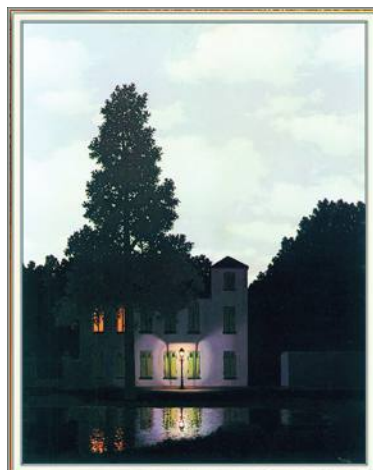
Образы Магритта красноречивы и убедительны в своей ирреальности, а потому – пугающи. Влюбленная пара с замотанными тканью головами («Влюбленные» (1928)), человеческий глаз, пристально глядящий прямо на зрителя из куска бекона на тарелке («Пор-



Магритт Р. Большая война. 1964



Магритт Р. Голос воздуха. 1931



Магритт Р. Империя света. 1954



Магритт Р. Удовольствие. 1927



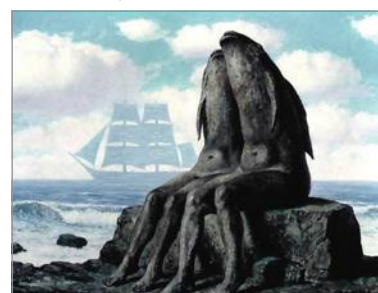
Магритт Р. Ностальгия. 1940



Магритт Р. Песнь Любви. 1964



Магритт Р. Большая война. 1964



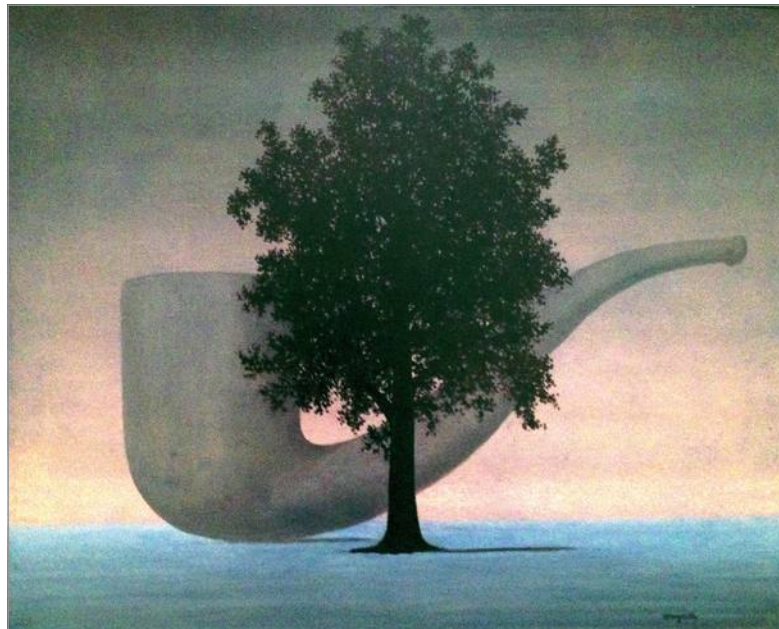
Магритт Р. Запертая дверь. 1933



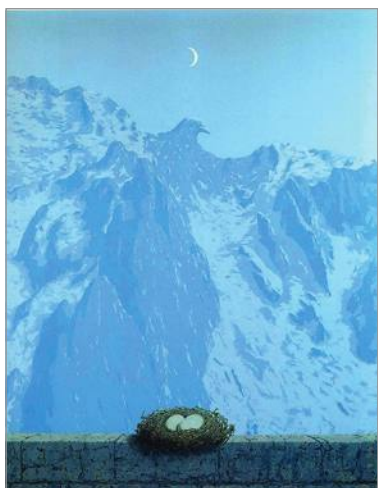
Магритт Р. Балкон Мане. 1950



Магритт Р. Присутствие духа. 1960



Магритт Р. Тени. 1966



Магритт Р. Область Арнхейм. 1962



Магритт Р. Плагиат. 1945



Магритт Р. Будущее статуи. 1937



Магритт Р. Красная модель. 1935



Магритт Р. Воспоминание. 1948



Магритт Р. Могила борца. 1960

трет» (1935)), расшнурованные ботинки, книзу переходящие в голые человеческие ступни («Красная модель» (1935)), голова античной статуи с кровавым пятном на виске («Воспоминание» (1948)), четыре гроба на балконе, имитирующие композицию картины Мане («Балкон» (1950)), гигантские каменные фрукты на фоне морского пейзажа («Воспоминание о путешествии» (1952)), распутившийся бутон красной розы, занимающий все пространство пустынной комнаты («Могила борца» (1960)) и другие. Ирония и сарказм, неизменно присутствующие на полотнах Магритта, спасают их от одномерной назидательности, превращают скучный урок риторики в захватывающее и непредсказуемое путешествие по внутреннему миру людей и вещей.

Возвратившись из Парижа в Брюссель, Магритт становится одним из руководителей бельгийского сюрреалистического движения. Он много выставляется: в 1936 году выставка его работ открылась в нью-йоркской галерее Жюльена Леви, а спустя всего год – в Лондонской галерее. Художник левых убеждений, Магритт сотрудничал в коммунистических изданиях: в частности, в «Гласе народа» он

публиковался под псевдонимом Флоран Берже (так звали его тестя).

В 1939 году Магритт познакомился с Марселем Мариеном, ставшим одним из его преданных друзей. В 1943 году Мариен опубликовал монографию о творчестве Магритта, первую в своем роде. В последующие годы о нем написали исследования Патрик Уолдберг и Жозе Пьер.

С началом немецкой оккупации Магритт провел три месяца в Каркассоне у Жо Буске, после чего вернулся в Брюссель. В послевоенные годы он пишет в технике, близкой к импрессионизму: этот период его творчества получил название периода «яркого солнца».

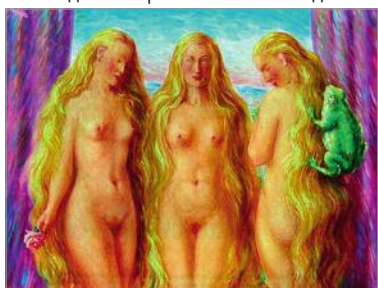
В 1950-е годы Магритт работал как монументалист: им созданы большие монументальные росписи «Законченное королевство» (1953) для казино в Кнок-Ле-Зут, а также роспись Дворца изящных искусств в Шарлеруа под названием «Невежественная фея» (1957).

В 1954 году во Дворце изящных искусств в Брюсселе состоялась первая большая ретроспективная выставка картин Магритта. За ней

последовали выставки в Лондоне, Нью-Йорке, Риме, Париже. В 1956 году Магритт был удостоен Премии Гугенхайма для Бельгии.

В 1960-е годы интерес к творчеству Магритта был по-прежнему велик, о чем говорят большие ретроспективные выставки в Музее современного искусства в Далласе (1960) и Нью-Йорке (1965), а также выставка в Музее Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (1967), ставшая последней прижизненной экспозицией художника.

Рене Магритт умер в Брюсселе 15 августа 1967 года в возрасте 68 лет. Вклад этого



Магритт Р. Море огней. 1945-46



Магритт Р. Изнасилование. 1945



Магритт Р. Философия в Бударе. 1948



Магритт Р. Карт-бланш. 1965



Магритт Р. Школьный учитель. 1954



Магритт Р. Дух геометрии. 1937

самообытного мастера в искусство XX века невозможно переоценить, как невозможно представить сюрреализм без его глубокой и парадоксальной живописи.

ЛИТЕРАТУРА:

Нозль Б. Магритт. М., 1995



МАКВИЛЬЯМ, Фредерик Эдвард
(1909–1989)

Английский скульптор.

Родился в Бэнбридже, Каунти Даун. В 1928–1931 годах посещал занятия рисунком в Школе изящных искусств Слэйда, после чего переехал в Париж, где в 1933 году начал пробовать свои силы в скульптуре.



Маквильям Ф. Каин и Авель. 1952



Маквильям Ф. Фигура. 1961



Фредерик Маквильям за работой



Маквильям Ф. Глаз, Нос и Щека. 1939

В 1938 году Маквильям присоединился к английской сюрреалистической группе, переживавшей в те годы свой расцвет. Он участвует в групповых и международных выставках сюрреалистов, а спустя год в Лондонской галерее состоялась его первая персональная выставка.

В начале войны художник был мобилизован и воевал в рядах Королевских ВВС; в качестве офицера военной разведки участвовал в операции на Дальнем Востоке. После демобилизации Маквильям вернулся к занятиям скульптурой, в 1949 году присоединился к Лондонской группе. С 1947 по 1968 год художник преподавал в Школе Слэйда. В 1959 году он был избран членом Королевской Академии.

В творчестве Маквильяма ощущаются влияния абстрактной скульптуры Генри Мура, однако, скульптор сумел наполнить беспредметную форму сюрреалистическим содержанием. Эталон сюрреалистической скульптуры стала его группа «Глаз, Нос и Щека» (1939), входящая в цикл «Соединенные фрагменты». О пластическом образе этих скульптур художник писал: «Они представляют собой игру масс и пустого пространства. Плотные элементы составляют собственно скульптуру, в то время как отсутствующие части мысленно возникают в пространстве вокруг нее».

Практически вся жизнь художника прошла в Лондоне. В память о нем Галерея Тейт организовала в 1989 году большую ретроспективную выставку скульптора. Работы Маквильяма представлены в крупнейших музеях, в том числе в лондонской галерее Тейт и Музее современного искусства в Нью-Йорке.

МАЛЕСПИН, Эмил

(1892–1953)

Французский врач и психиатр.

Родился в Лионе. Человек широких взглядов и самых разнообразных увлечений, Малеспин был писателем, художником, скульптором, возглавлял экспериментальный театр, хотя ничему этому не учился специально. В конце 1920-х годов он также увлекся кинематографом и вместе со своей женой Анной Катлен снял несколько авангардных лент.



Малеспин Э. Без названия. 1948

В 1920-х годах Малеспин создал и возглавил журнал «Манометр», эстетически близкий Дада. На его страницах развернулась полемика с зарождающимся сюрреализмом. Малеспин отвергал идеи Бретона во имя сюрреализма, который, по его мнению, должен был заменить сюрреализм. Все это в итоге не помешало ему в 1932 году присоединиться к сюрреалистической группе. Малеспин переехал в Париж, где открыл частную медицинскую практику, не оставляя при этом занятия живописью и скульптурой. В 1947 году он принял участие в Международной сюрреалистической выставке.

МАЛКИН, Жорж Александр

(1898–1970)

Французский художник и поэт.

Родился 10 октября в Париже. Его отец, Яков Малкин, уроженец Одессы, был скрипачом и приехал в Париж в 1893 году, чтобы посещать занятия в музыкальной академии.



Жорж Малкин в 1924 году

Он учил сына игре на скрипке, в то время как юного Жоржа больше привлекали рисунок и фортепианная музыка: на время гастролей родители оставляли мальчика у сестры матери, которая была пианисткой.

Когда началась Первая мировая война, Малкин находился в России в гостях у родственников, и ему стоило большого труда вернуться во Францию. В 1917 году он был мобилизован и отправлен в Арденны, где в начале 1918 года получил ранение. В госпитале он познакомился с Аполлинером, который сыграл определенную роль в становлении его поэтического таланта.

В 1919 году, подавленный смертью матери и новой женитьбой отца, а также его решением перебраться в Нью-Йорк, Жорж покинул Париж и отправился в Камерун – охотиться на слонов. Вернувшись через некоторое время в Париж, он за короткое время сменил множество профессий: торговал галстуками и машинами для чистки улиц, был скрипачом в оркестре, переводчиком, бухгалтером. При этом он стремился не только прокормить себя, но и обеспечить материально страстное увлечение живописью, овладевшее к тому времени всем его существом. В 1921 году Малкин окончательно осознал свое призвание живописца и безжалостно уничтожил все работы, сделанные им до сих пор.

Встреча с Робером Десносом в 1922 году круто изменила его жизнь. Он знакомится



Малкин Ж. Памятник в изгнании. 1966



Малкин среди друзей



Малкин Ж. Визум. 1927



Малкин Ж. Источник тепла. 1927



Жорж Малкин (фото Мэн Рэй). 1929



Малкин Ж. Будуар. 1927



Малкин Ж. Будуар. 1927

с Бретоном, Арагоном и Элюаром, принимает участие в деятельности их группы, которая через два года провозгласит новое движение – сюрреализм.

Малкин принял сюрреализм безоговорочно. Он экспериментирует с автоматическим письмом, участвует в акциях и выставках сюрреалистов. В ноябре 1925 года по инициативе Десноса в помещении галереи Пьера в Париже открылась персональная выставка его рисунков. В эти годы круг его друзей стремительно растет: среди них Пикабия, Превер, Дюшан, Танги, Массон, Мориз. В январе 1927 года в Галерее сюрреалистов состоялась еще одна его персональная выставка.

События, развернувшиеся внутри группы в 1929 году с выходом в свет «Второго манифеста сюрреализма», в частности изгнание его друзей Десноса, Превера, Кено и Массона, неприятно поразили Малкина, и он принял решение на время покинуть Париж. По примеру Гогена он едет в Океанию, где живет около трех лет, кочуя с острова на остров. Там он встречает американку Иветт Леду, которая в феврале 1930 года становится его женой.

По возвращении в Париж для Малкина все меняется. Уже нет прежнего братства, жизнь заставляет пересматривать взгляды на друзей. Усугубились и материальные проблемы: все труднее заработать продажой картин, и все чаще деньги, заработанные Иветт сеансами астрологии – единственные в доме. В эти годы Малкин бросает заниматься живописью и пытается сделать карьеру киноактера, посвятив этому шесть лет своей жизни (1933–1939). Он снимался со звездами мирового класса, такими как Даниель Дарье, Мишель Морган, Жан Габен, но сам звездой так и не стал. Возможно, причиной этого стало его увлечение опиумом, от пристрастия к которому Малкин избавился с большим трудом.

В сентябре 1939 года Малкин был мобилизован, но через пять недель комиссован по здоровью. Его жена Иветт покинула Францию и переехала в Америку к своим родственникам. В годы войны и оккупации художник перепробовал множество самых разных профессий: был докером, работал на кондитерской фабрике. В 1941 году в Париже он примкнул к движению Сопротивления, но в декабре 1943 года был арестован гестапо, подвергнут пыткам и направлен в трудовой лагерь в окрестностях Берлина. Однако на допросах он ловко имитировал сумасшествие и был отпущен. Вернувшись в свою парижскую квартиру, Малкин обнаружил, что она разграблена, а его картины исчезли.

Большим испытанием для него стала череда смертей близких людей: в 1945 году умер его лучший друг Робер Деснос, следом за ним в Америке умерла от туберкулеза его жена Иветт, а в марте 1948-го ушел из жизни Антонен Арто, бывший в последние годы самым близким его другом.

В послевоенные годы художник с трудом справлялся с материальной нуждой: он гастролировал с бродячим цирком, работал корректором в типографии, рисовал обложки для книг.

Малкин вновь женится и в 1948 году вместе с женой и двумя детьми отправляется в Нью-Йорк, где поселяется в Бруклине. Здесь он встретил отца, которого не видел больше 30 лет. Он нашел работу, вновь принялся за живопись, а также завершил роман, начатый еще в Париже, летом 1947 года.

В эмиграции он много экспериментирует с различными техниками, мало-помалу уходя все дальше от своих прежних товарищей-сюрреалистов.

В 1962 году в парижской галерее Шарпантье состоялась ретроспективная выставка картин Малкина, включавшая и его сюрреалистические полотна. В 1966 году художник вернулся в Париж, где и скончался четыре года спустя.



Танги И. Манекен. 1938

МАНЕКЕНЫ

Внешняя антропоморфность манекена в сочетании с его абсолютной бездуховностью завораживала сюрреалистов, сулила большие возможности по части эпатирования публики. Еще в первые годы существования группы они по достоинству оценили таинственные манекеноподобные фигуры на полотнах Де Кирико, которого в то время считали своим «духовным отцом». Появление в их творческом арсенале предмета вплотную подвело сюрреалистов к использованию не просто нарисованного, а реального манекена.

В 1935 году в шестом номере сюрреалистического журнала «Минотавр» были опубликованы отрывки из книги Ганса Беллмера «Модификации и сборка сочлененной малютки». Эта публикация, открывшая автору путь в группу сюрреалистов, сделала очевидным то, что зрело в умах членов движения: манекен – идеальный объект для воплощения скрытых желаний и чувств, тающихся в подсознании.

Апофеозом манекена стала Международная сюрреалистическая выставка 1938 года, проходившая в парижской Галерее изящных искусств. Ее организаторы, Бретон, Элюар и



Рэй М. Манекен. 1938



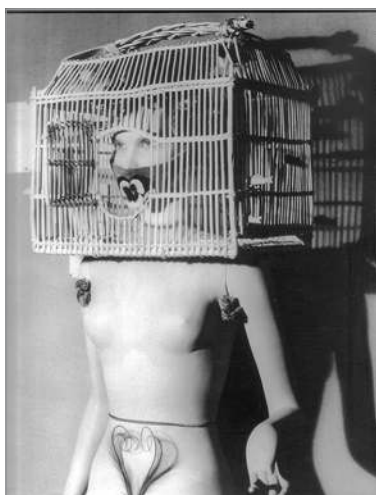
Дали на выставке 1938 года



Де Кирино Д. Математики. 1917



Анри М. Манекен. 1938



Массон А. Манекен. 1938



Беллмер Г. Кукла. 1936



Мосс С. Манекен. 1938

Дюшан, придумали и воплотили в реальность «Сюрреалистическую улицу», населенную манекенами, по которой обречен был пройти всякий посетитель выставки. Каждый участник получил возможность причудливо декорировать свой манекен, вкладывая в «объект» свой смысл, свое понимание пластики, так что на выставке среди более чем двух десятков манекенов не было двух похожих. А если учесть, что участниками экспозиции были Арп, Дали, Домингес, Дюшан, Зелигманн, Магритт, Массон, Матта, Миро, Паален, Рэй, Эрнст, Юные и другие, нетрудно представить то шокирующее разнообразие, которое ожидало зрителей. Женские манекены в мужских пиджаках и



Дюшан М. Манекен. 1938



Миро Х. Манекен. 1938

легкомысленных negligé, с ног до головы увешанные чайными ложечками, с прическами из ваты, с лампочками в волосах, с клеткой на голове, были нешуточным испытанием для обывателя, осмелившегося переступить порог выставки, которая имела шумный и скандальный успех во многом благодаря этим смелым творческим экспериментам сюрреалистов.

МАНСУР, Джойс

(1928–1986)

Французская поэтесса.

Родилась в английском городе Боудене. Детство художницы прошло в Каире: среди ее предков были египтяне.

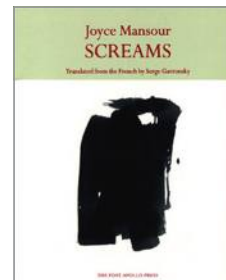
В 1953 году Мансур приехала в Париж. Первый же сборник ее поэм «Крики» (1953) вы-



Джойс Мансур (фото Мэн Рэя). 1950



Джойс Мансур (фото Жюль Эрмана)



Обложки книг «Крики» и «Юлий Цезарь»

звал живой интерес Бретона и стал пропуском в группу сюрреалистов. Довольно скоро она завоевала репутацию самой выдающейся поэтессы движения. Перу Мансур принадлежит 16 поэтических сборников, а также несколько томов прозы, сказок, пьес.

Ее книги, полные откровенной эротики и «черного юмора», охотно иллюстрировали ее друзья из числа сюрреалистов: Алешинский, Беллмер, Лам, Матта, Сванберг и другие.

Именно в парижской квартире Мансур в декабре 1959 года состоялась одна из самых известных сюрреалистических акций, получившая название «Исполнение завещания маркиза де Сада».



МАРИЕН, Марсель

(1920–1993)

Бельгийский художник и литератор.

Родился в Антверпене.

В возрасте 17 лет Мариен познакомился с Магритом и Нуже, под влиянием которых начал делать коллажи в сюрреалистической манере. Молодого человека заметил Мезанс, который пригласил его принять участие в Международной выставке сюрреалистов в Лондоне.

Мариен обладал незаурядным воображением, что нашло яркое проявление в его многочисленных коллажах и фотомонтажах. Довольно часто юмор сменяется в них едкой и безжалостной сатирой, что вызывало недовольство обывателей и властей, окрестивших его «смутьяном, анархистом и безбожником».

Но не только коллаж был доступен и интересен Мариену. Он творил в разных областях:



Мариен М. Мэрилин говорит о шелке. 1975



Мариен М. Venusquez. 1974



Мариен М. Редкая находка. 1937

писал книги, занимался издательской деятельностью, был заядлым путешественником и даже снимал кино. Его фильм «Имитация кино» (1959) наделал в Бельгии много шума и на долгие годы был запрещен к показу.

В 1954 году в Брюсселе Мариен начал издавать сюрреалистический журнал «Леер ню», близкий по духу к дадаизму, на страницах которого нередко появлялись критические замечания в адрес Бретона и его группы. Это не мешало художнику поддерживать хорошие отношения с членами группы и самим Бретоном: Мариен оформил его книгу «Надя» серией блестящих коллажей.



МАТИНИ, Альберто (1876–1954)

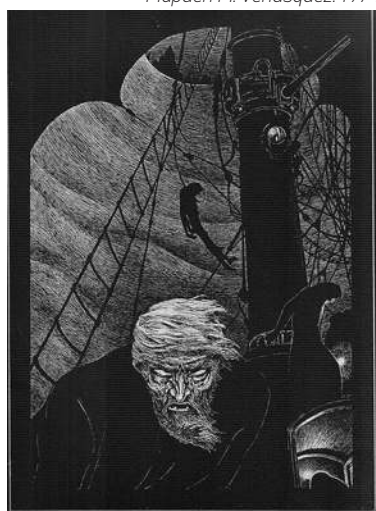
Итальянский художник.

Родился в местечке Одерзо, в окрестностях Тревизо. Он был потомком древнего знатного тревизского рода.

Первые уроки изобразительного искусства Матини получил от отца, который был профессором рисунка в Техническом институте Тревизо.

В 1895 году Матини создал свои первые иллюстрации, а в 1897 году уже дебютировал на Биеннале в Венеции циклом рисунков «Двор Чудес» по мотивам романа Гюго «Собор Парижской Богоматери».

В 1898 году он переехал в Мюнхен, сотрудничал с журналами «Jugend» и «Dekorative Kunst», рисовал открытки, а также много занимался книжной иллюстрацией. В 1904 году Матини на короткое время посетил Париж.



Матини А. Иллюстрация к рассказам Э. По. 1905



Матини А. Портрет Андре Бретона. 1929



Матини А. Империя Смерти. 1914

В 1905 году художник начал работу над иллюстрациями к рассказам Эдгара По, которая растянулась на четыре года. В своих мрачных, черных листах Матини удалось создать мрачную, готическую атмосферу настоящего ужаса. Многие исследователи отмечали, что эти (да и другие) работы Матини больше тяготеют к немецкой традиции, для которой характерны жесткая манера и гротеск, чем к более мягкой и гапроничной итальянской.

Матини регулярно участвовал в венецианских биеннале, показывая на них новые графические серии. В 1914 году состоялась его персональная выставка в галерее Гупиля.

В течение Первой мировой войны он создал пять серий открыток под названием «Пляска Смерти в Европе». Сделанные в эстетике политического плаката, эти открытки обличают войну и тех, кто ее развязал. Гротескная манера рисования и обилие «черного юмора» делают эти работы блестящим предвидением сюрреализма.

В последующие годы художник сосредоточился преимущественно на живописи, сформулировав в ней свое понимание сюрреализма, не навязанное никакими движениями и группами.

Альберто Матини умер в Милане 8 ноября 1954 года.



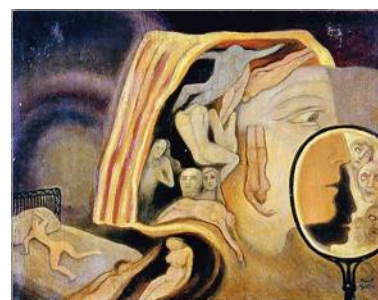
Андре Массон (фото Мэн Рэя). 1930

МАССОН, Андре (1896–1987)

Французский художник.

Родился 4 января во французском местечке Баланы-сюр-Терен. Учился в Академии изящных искусств в Брюсселе. В 1912 году родители, следуя совету Верхарна, отправили Массона в Париж, где он смог продолжить свои занятия в Школе изящных искусств.

Во время Первой мировой войны Массон был мобилизован, участвовал в боях. После тяжелого ранения, полученного под Верде-



Матини А. Апофеоз Венеры. 1951

ном, несколько месяцев провел в госпиталях и в 1919 году был освобожден от воинской повинности.

В 1922 году Массон приехал в Париж и поселился на Монпарнасе, сняв под мастерскую помещение на улице Бломе, которое он разделил с Десносом и Миро. К слову сказать, именно Массон познакомил Миро с творчеством Клее и впоследствии ввел его в круг сюрреалистов. Художник с трудом переносил груз материальных забот. Чтобы как-то прокормить себя и семью (жену и дочку, которые также ютились в его мастерской), он брался за любую работу: работал разносчиком, расписывал керамику, принимал участие в киномассовках, наконец, устроился ночным корректором в один из журналов, что позволяло днем заниматься живописью.

Мастерская на улице Бломе, которую окрестили «антиобществом», всегда была полна самых разных людей: сюда приходили Арто, Батай, Джакометти, Лерис, Лимбур, чтобы поспорить об искусстве, литературе, философии. Сюда в 1923 году пришел Бретон (купивший накануне картину Массона «Четыре элемента»), чтобы призвать хозяев и завсегдагав мастеровской примкнуть к зарождающемуся сюрреализму.



Массон А. Циклоп. 1978



Матини А. Кортёж Венеры. 1949



Строительство Дедалова Лабиринта. 1939



Балет насекомых. 1934

Андре Массон встретился с автоматизмом в самом начале своего пути. Благодаря ему рука художника становится поистине крылатой. Она больше не повторяет формы предметов: опьяненная собственным движением и только им, чертит она спонтанные линии и фигуры, в которые эти формы могут быть заключены.

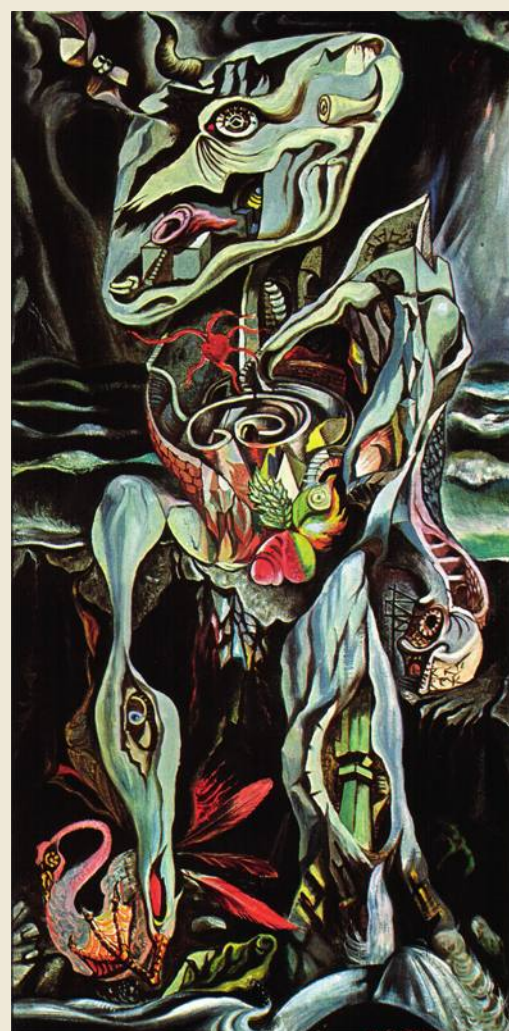
Андре Бретон, 1941



Малая вакханалия. 1928



В башне сна. 1938



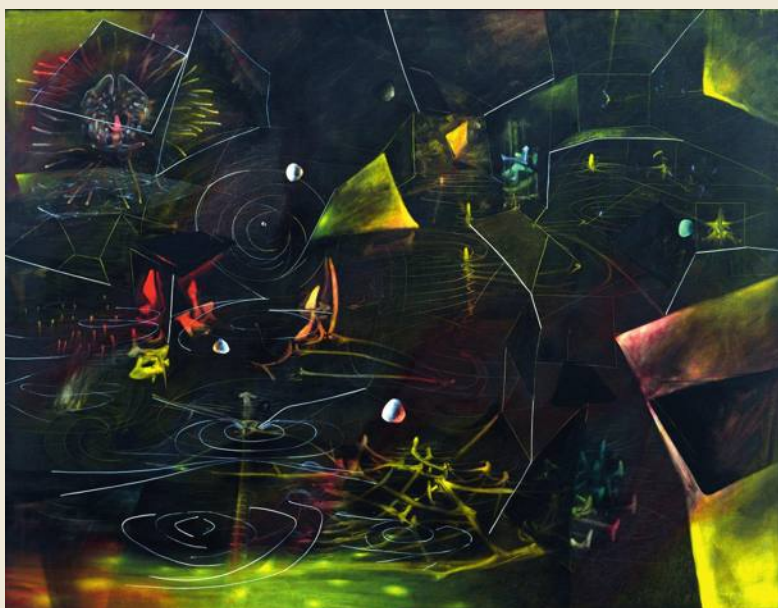
Лабиринт. 1938



Черное зеркало. 1947



Услышать живых. 1941



Головокружение Эроса. 1944



Избранные труды. 1961



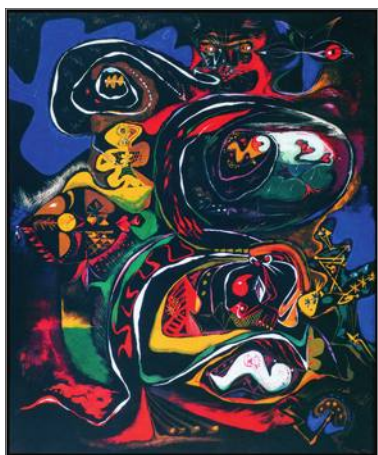
Человек Земли. 1942



Револьвер. 1954



Массон А. Метаморфоза Гидеи. 1939



Массон А. Медитация на дубовом листе. 1942

В 1924 году Андре Массон был среди тех, кто безоговорочно принял сюрреализм. Он с энтузиазмом воспринял автоматизм, пытаясь в своих многочисленных рисунках «освободить бессознательное». Несколько рисунков художника было опубликовано в «Сюрреалистической революции», он принял участие в Первой сюрреалистической выставке, которая состоялась в 1925 году в галерее Пьер. Художник был постоянным участником коллективных мероприятий и сюрреалистических игр и скоро приобрел репутацию одного из лучших игроков в «Изысканный труп». Среди его работ много портретов сюрреалистов, он также неоднократно иллюстрировал поэтические сборники своих друзей: Арагона, Десноса, Лериса и других.

В 1927 году Массон изобрел так называемые «песчаные картины» – метод, ставший одним из эквивалентов автоматического письма в живописи. Суть его сводилась к следующему:



Массон А. Портрет поэта Клейста. 1939

на полотно, пропитанное клеем, художник набрасывал несколько слоев песка, а после того, как холст высыхал, стряхивал лишний песок и завершал картину красками.

Однако вскоре Массон под влиянием Пауля Клее охладил к сюрреализму. В 1929 году он покинул группу, что не могло не задеть Бретона, причислившего его во Втором манифесте сюрреализма к «попутчикам». Массон оставил без внимания этот выпад, отказавшись примкнуть к группе диссидентов, подписавших под коллективным антибретоновским памфлетом «Труп» (1930). Его отношения с «папой» сюрреализма были далеки от идеальных: Массон позволял себе роскошь критиковать действия Бретона, его книги и письма содержат резкие замечания в адрес движения и его «рулевого». Значительная часть переписки с Бретоном не опубликована до сих пор: такова была помертвая воля самого художника. В то же время Массон капитулировал перед обаянием Бретона, его выдающейся способностью располагать к себе тех людей, в которых нуждалась его концепция сюрреализма. Так, на вопрос Гертруды Стайн, что у него может быть общего с сюрреалистами, художник воскликнул: «Как устоять против комплиментов Бретона?»

В 1932 году Массон переехал на юг Франции, где навещал Анри Матисса. В 1934 году



Массон А. Портрет Андре Бретона. 1941



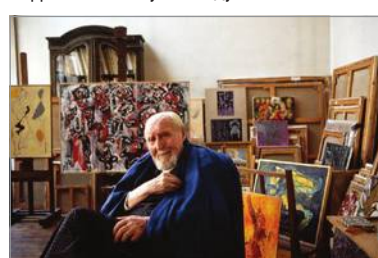
Массон А. Рыба, нарисованная на песке. 1927

он сблизился с Батаем: концепция трагического эротизма, выдвинутая им, была близка идеям художника. Массон принял активное участие в работе издаваемого Батаем журнала «Асефаль» («Безглавый»), для которого он придумал и нарисовал эмблему.

В эти годы Массон много путешествует. Художник был в Каталонии, когда началась Гражданская война, вынудившая его вернуться в Париж, где он вновь на короткий срок сблизился с сюрреалистами. Массон сотрудничал с журналом «Минотавр», участвовал в нахуливающей Международной сюрреалистической выставке 1938 года.

В 1940 году он переехал в Марсель, где вновь встретился с Бретоном и другими членами группы, с которыми работал над созданием «Марсельской игры». В 1941 году отправился на Мартинику, а затем и в США, где влился в ряды сюрреалистов-эмигрантов.

Однако Массон все больше отдаляется от сюрреализма: ему не по душе новые веяния,



Андре Массон в своей мастерской. 1985



Массон А. Битва рыб. 1926



Массон А. Автоматический рисунок. 1925

которые принес в группу абстракционизм. Беспредметное искусство было чуждо Массону, который писал по этому поводу: «Абстрактное произведение в живописи должно было бы быть произведением, которое не напоминало бы ни растений, ни животных – ни воду, ни огонь, ни землю, ни небеса! Но в таком случае лучшей абстрактной картиной является учебник по геометрии!» В 1943 году Массон окончательно порвал с сюрреалистами: два года спустя он вернулся во Францию.

В послевоенные годы к Массону пришло признание. Он продолжает много и неустанно работать, особенно в технике литографии. Значительное место в его творчестве этих



Массон А. Оборотень. 1942

лет занимает мифология. По всему миру проходят его выставки, галереи и частные коллекционеры охотятся за его работами. В 1958 году на экраны вышел фильм Жана Гремийона «Андре Массон и четыре элемента» (1958), который также способствовал росту его популярности. В 1965 году в парижском Музее современного искусства состоялась ретроспективная выставка художника. В том же году Массон получил престижный заказ на роспись потолка во французском театре «Одеон». Большую ретроспекцию картин Массона, приуроченную к его 80-летию, ор-

ганизовал в 1976 году нью-йоркский Музей современного искусства.

Андре Массон был не только выдающимся художником, но и талантливым литератором. Кроме богатой переписки, которая содержит большое количество ценных свидетельств о времени и современниках, он написал две книги воспоминаний «Бродяга сюрреализма» и «Мятежник сюрреализма».

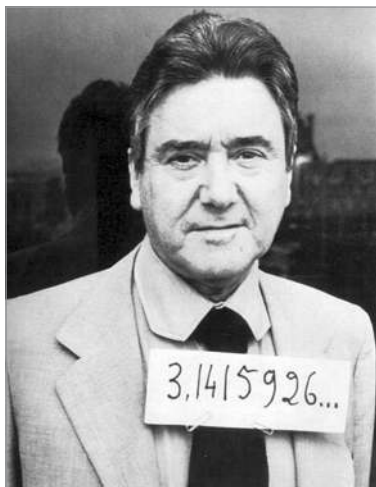
Андре Массон умер в Париже 28 октября 1987 года на 92-м году жизни. В его долгой и богатой событиями жизни сюрреализм занимает всего двенадцать лет, но это были годы,



Массон А. Испанец во Франции. 1927

существенно повлиявшие на эстетику его творчества. Участие Массона в движении сюрреалистов было взаимно обогащающим: оно дает ключ к пониманию всего творчества художника.

Работы Массона хранятся в крупнейших музеях и частных коллекциях, включая Музей современного искусства и Музей Гугенхайма в Нью-Йорке, а также Центр Помпиду в Париже.



МАТТА, Роберто
(1911–2002)

Чилийский художник.

Роберто Антонио Себастьян Матта Эчауррен родился 11 ноября в Сантьяго. Учился архитектуре и дизайну интерьера в иезуитском колледже Святой Крови и в Католическом университете Сантьяго (1929–1931). Окончив обучение, он поступил на службу в торговый флот, что позволило ему покинуть родину и увидеть Европу.



Матта Р. Пироцентр

В 1933 году Матта приехал в Париж, где поступил в мастерскую прославленного архитектора Ле Корбюзье.

В конце 1934 года Матта посетил Испанию, где встретился с поэтом и драматургом Федерико Гарсия Лоркой, который познакомил его с Дали. Тот, в свою очередь, показал несколько рисунков Матты Бретону. Эти встречи значительно повлияли на художественное мировоззрение молодого художника и в конце концов привели его в 1937 году в стан сюрреалистов. В 1936 году Матта некоторое время жил в Лондоне, где работал с Вальтером Гропиусом и Ласло Мохой-Надь.

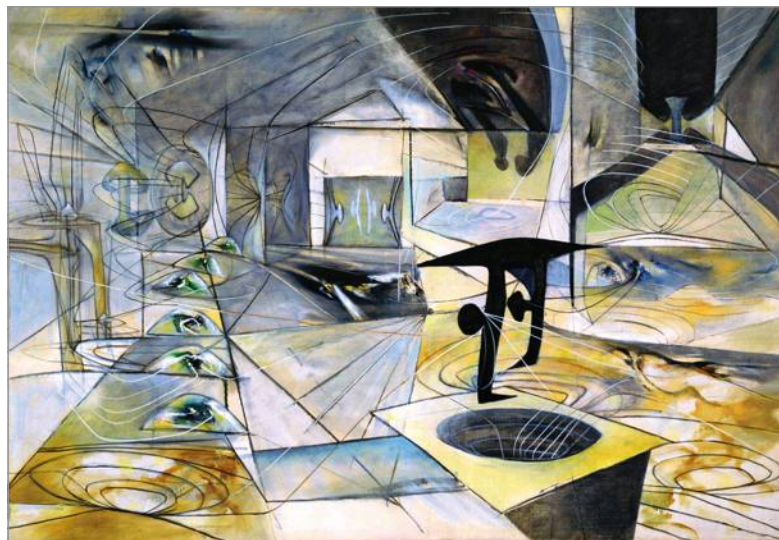
В 1937 году художник в числе других архитекторов принимал участие в проектировании и строительстве Испанского павильона для парижской Всемирной выставки, на которой он увидел «Гернику» Пикассо. Картина произвела на художника ошеломляющее впечатление и в значительной степени повлияла на его художественную манеру. В то же время он познакомился с работами Марселя Дюшана, а вскоре и с ним самим. В конце года Матта отправился в Скандинавию, а затем в Россию, где занимался разработкой проектов жилых домов.



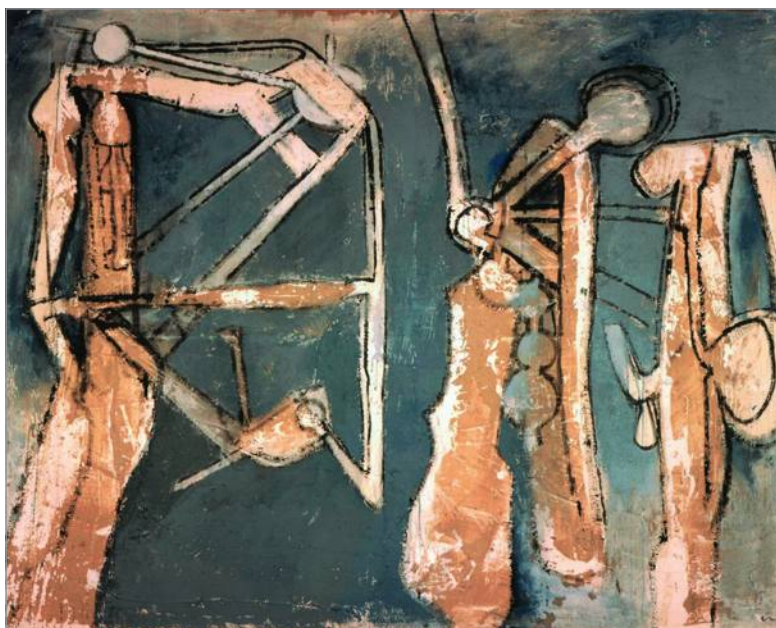
Матта Р. Красное солнце. 1938

Лето 1938 года ознаменовалось движением Матты в сторону живописи, отмеченной первоначально влиянием метафизических пейзажей Танги. Его первые живописные опыты относятся ко времени совместного пребывания в Бретани с Гордоном Онслоу-Фордом. Используя принцип автоматического письма, Матта придал ему в своих работах монументальный размах. Его первые полотна, объединенные в цикл «Психологические морфологии», достигают поистине космического масштаба. Осенью 1938 года Матта перебрался в Нью-Йорк, где вскоре к нему пришел первый успех. В 1940 году в нью-йоркской галерее Жюльена Леви состоялась первая персональная выставка художника.

Часто Матте отдают первенство в изобретении «абстрактного экспрессионизма». Действительно, его картины своей экспрессией и



Матта Р. Оникс Электры. 1944



Матта Р. Три фигуры. 1958

невероятной свободой напоминают полотна Джексона Поллока и художников его круга. Картины Матты иногда называют «космическими эпопеями», что позволяет некоторым критикам рассматривать его творчество в русле фантастической живописи, с которой у него нет ничего общего. Удивительно цельное на протяжении всей его долгой и яркой жизни, творчество Матты целиком и полностью лежит в русле сюрреализма с его культом чудесного и стремлением к бессознательному. Тем же путем шли и его друзья Горки, Онслоу-Форд, Паален.

В 1941 году в Нью-Йорке Матта вновь встретился с сюрреалистами, покинувшими оккупированную Францию: Бретоном, Дюшаном, Массоном, Танги, Эрнстом и другими. Он вновь начинает участвовать в деятельности группы, испытывая при этом большое влияние Дюшана. В 1942 году Матта покинул США и перебрался в Мексику, где в то время жил его друг Онслоу-Форд.

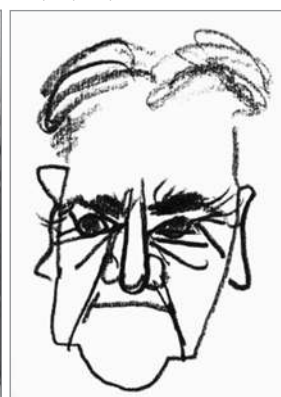
В 1944 году Бретон принял в группу нового члена – американского художника Аршиля



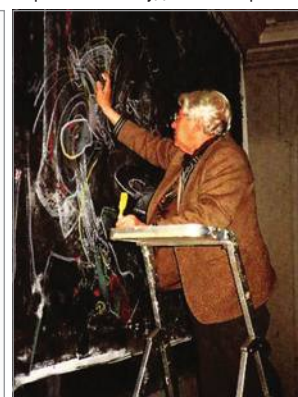
Матта в 1941 году



Матта и Бретон. 1939



Матта Р. Автошарж



Роберто Матта за работой. 1990



Матта Р. В ней таится безумие. 1970



Матта Р. В побег. 1945



Матта Р. Состояние невозможного. 1947



Матта Р. Игнь. 1953



Матта Р. Яростные лепестки ромашки. 1961

Горки. Общность художественных устремлений сделала Горки и Матту друзьями. В 1948 году, после самоубийства Горки, Матта был со скандалом исключен из группы сюрреалистов. Бретон посчитал его косвенно виновным в трагическом происшествии: накануне самоубийства к Матте ушла жена Горки. Отлучение от группы длилось 11 лет, и в 1959 году, после «Церемонии исполнения завещания маркиза де Сада», в которой Матта также принимал участие, Бретон официально восстановил его в правах. Возвращение Матты в сюрреализм, конечно же, было чистой формальностью, поскольку художник все это время оставался сюрреалистом в своем творчестве.

Матта был одним из немногих художников из числа сюрреалистов, откликнувшихся на по-



Матта Р. Автомат. 1954

литические и общественные события, используя лишь абстрактные образы и не прибегая к социальному реализму. В его полотна 1950-х годов, да и последующих лет, сохраняющие свой «космический» характер, вторгается тема революции и бунта: он выступал в поддержку революции на Кубе, и даже в начале 1960-х годов побывал на Острове Свободы, где встречался с молодыми художниками. Матта



Матта Р. Бакалавры 20 лет спустя. 1944



Матта Р. Откройте ведро и начните жить



Матта Р. Свобода против угнетения. 1956

неоднократно высказывался против войн в Алжире и Вьетнаме. Все эти события ярко и неоднозначно отразились в его творчестве.

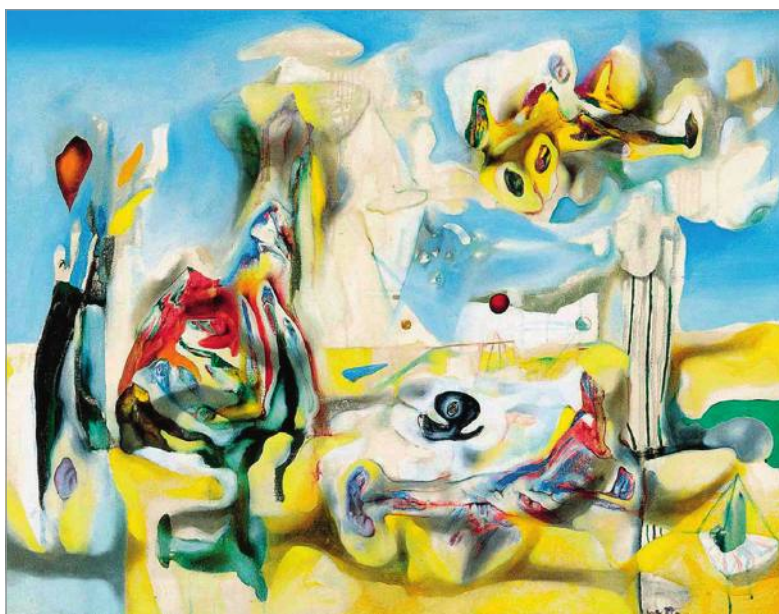
«Гражданин мира» по убеждению, Матта то и дело менял место жительства: из Парижа он ехал в Рим, из Рима в Лондон, из Лондона в Нью-Йорк. Во всех крупных мировых столицах были устроены его выставки. В 1957 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке состоялась большая ретроспективная выставка его работ. Своеобразным признанием заслуг художника перед искусством стал заказ ЮНЕСКО, поручившей ему выполнить большую роспись в своем парижском представительстве.

Роберто Матта умер 23 ноября 2002 года в своем итальянском имени. По случаю кончины художника и в знак признания его заслуг президент Чили Рикардо Лагос объявил в стране трехдневный траур. Матта прожил 91 год, из которых почти 70 лет отдал сюрре-

ализму, который он называл «единственным движением, позволяющим совершать постоянную трансформацию, ремиссию и реорганизацию человеческой деятельности».



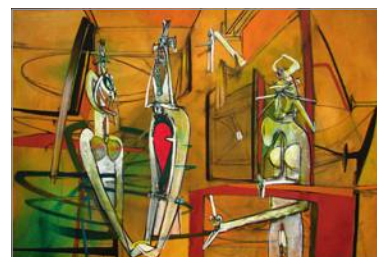
Матта Р. Восстание конфликта. 1940



Матта Р. Психологическая морфология. 1938



Матта Р. Мелодия. 1996



Матта Р. Шамболь романтический. 1947



Матта Р. Фикция. 1971



Медек М. Большая еда. 1956

МЕДЕК, Микулаш

(1926–1974)

Чешский художник.

Родился в семье военного: его отец, Рудольф Медек, был офицером чехословацкого корпуса, «Легион», воевавшей во время Второй мировой войны сначала против Германии, а потом – против большевиков, что не могло не сказаться на судьбе его семьи.

Внук чешского импрессиониста Антонина Славичека, Медек с детства увлекался искусством. Он учился сначала в графической школе, а в 1945 году поступил в Высшую художественную школу в Праге. Довольно скоро Медек начал писать картины под впечатлением французских и чешских сюрреалистов, изображая картины сновидений, полные намеков и исторических параллелей. В 1949 году художник был исключен из Высшей художественной школы за неблагонадежность.

Отсутствие академического образования и репутация политически ненадежного человека привели к «запрету на профессию»: худож-



Медек М. Голова башни планировщика. 1969



Медек М. Лампа. 1970



Медек М. Девушка со снакалкой



Магритт Р. Портрет Мезанса. 1931

ник не получал заказов и жил практически на средства жены – профессионального фотографа. В 1950-е годы Медек оказался по другую сторону официального искусства, подобно многим художникам-сюрреалистам, оставшимся в социалистической Чехославии: Тейге, Колару и другим. Его картины можно было увидеть только в его пражской квартире на Набережной Яначека. По воспоминаниям Ивана Медека, брата художника, люди со всего света приезжали в Прагу, чтобы увидеть его работы. Не имея возможности выставляться на родине, Медек активно участвовал в выставочной деятельности за рубежом: в Италии, Бразилии, Франции, Германии.

Тяжелые жизненные обстоятельства подорвали здоровье художника: в 1962 году у него обнаружили тяжелую форму диабета. Медек умер в 1974 году в возрасте 47 лет.

В течение десятилетия после смерти художника нельзя было открыто говорить о его творчестве. Его имя приобрело известность лишь в 1987 году с открытием в Праге выставки его работ, а большая ретроспекция картин Медека, состоявшаяся в 1990 году в Праге и Брно, окончательно сняла печать молчания с его имени.

Президент Чехословакии Вацлав Гавел посмертно наградил Микулаша Медека медалью «За заслуги в искусстве».

**МЕЗАНС, Эдуар Леон Теодор**

(1903–1971)

Бельгийский писатель и художник.

Родился 27 ноября в Брюсселе. В детстве Мезанс учился музыке: под влиянием Эрика Сати, он уже в начале 1920-х годов сочинил целый ряд музыкальных сочинений, некоторые из них на стихи сюрреалистов: Филиппа Супо, Бенжамена Пере, Тристана Тцары и Поля Элюара. Его произведения звучали даже на европейских концертах.

Начиная с 1923 года Мезанс посвятил себя поэзии и искусству. Начав свое творчество под знаменем дадаизма, он публиковал свои первые тексты в журнале Пикабия «391». Затем Мезанс сблизился с Рене Магриттом, с которым участвовал в создании журналов «Эзофаж» (1925) и «Мари» (1926), ознаменовавших рождение в Брюсселе сюрреалистической группы. Магритт был любимым художником Мезанса: его творчеством он «заболел» еще в 1920 году, когда на одной из выставок состоялось их знакомство. Несмотря на их непростые взаимоотношения, Мезанс всячески поддерживал Магритта и собрал самую представительную коллекцию его картин.

В течение 1920-х годов он был редактором авангардных журналов «Отбор» (издавался в Антверпене) и «Варьете» (издавался в Брюсселе). Он также издавал и редактировал «Бюллетень международного сюрреализма» (1935), «Лондонский бюллетень» (1938–1940) и журнал «Вести ниоткуда» (1944). В 1933 году Мезанс основал издательство «Никола Фламель», которое издавало книги первых сюрреалистов, (включая и его собственные). Оно приобрело скандальную известность, опубликовав брошюру «Виолетта Нозьер», написанную сюрреалистами в защиту молодой парижанки, убившей своих родителей. Мезанс был автором целого ряда статей, а также переводов поэзии Элюара (в соавторстве с Пенроузом).

В 1931 году Мезанс открыл в Брюсселе художественную галерею, в 1934 году стал секретарем Дворца изящных искусств, который под его руководством стал настоящим центром культурной жизни Бельгии. В 1934 году Мезанс организовал во Дворце изящных искусств сюрреалистическую выставку «Минотавр».

Больше всего Мезанс известен горячей поддержкой и продвижением искусства сюрреалистов, особенно в Бельгии и Англии. В 1925 году вместе с Нуже и Магриттом он стоял у истоков брюссельской сюрреалистической

группы, а в 1938 году, приехав в Лондон, стал наряду с Бруниусом и Пенроузом одним из мэтров английского сюрреализма. Он принял предложение Пенроуза возглавить Лондонскую галерею и редактировать ее печатный орган – «Лондонский бюллетень». В 1945 году Мезанс организовал в Лондоне выставку «Сюрреалистическое разнообразие».

В 1957 году в Галерее Фюрстенберг состоялась первая персональная выставка Мезанса. Его работы, в первую очередь коллажи (которые он создавал начиная с 1924 года), экспонировались также на Биеннале в Венеции, во Дворце изящных искусств в Брюсселе (1959), галерее Карло Кардаццо в Милане (1960), лондонской галерее Гровенор (1961), галерее Алан в Нью-Йорке (1962). В 1963 году Кнокке Ле Зоут организовал большую выставку «125 коллажей и предметов Э. Л. Т. Мезанса», приуроченную к его 60-летию.

Мезанс умер в Брюсселе в возрасте 67 лет.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Художественное направление, возникшее в 1917 году в Италии, родоначальниками которого принято считать Джорджо Де Кирико и Карло Карра.

Оба художника жили и творили параллельно с кубистами и футуристами, однако остались равнодушны к попыткам первых разъять форму и преклонению вторых перед скоростью. Вместо этого они создали странный, ирреальный мир. В нем нет людей, а есть лишь манекены и статуи, отбрасывающие зловещие черные тени, словно магнит притягивающие взор; пространства пустынные, залиты ярким солнечным светом – и вместе с тем мертвые, их перспектива искажена; предметы потеряли свой первоначальный смысл. Помещая объект изображения в чуждый для него контекст, художники стремились создать магическую атмосферу сна: в этом отношении метафизическая живопись имеет много общего с сюрреализмом. Известен тот факт, что Бретон считал Де Кирико предтечей сюрреализма в живописи и в первые годы существования группы буквально боготворил его.



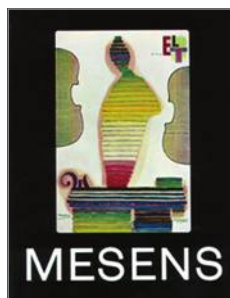
Карра К. Одиночество. 1917



Мезанс Э. Маска для оскорбительных эстетов. 1929



Мезанс Э. Клавесин Баха



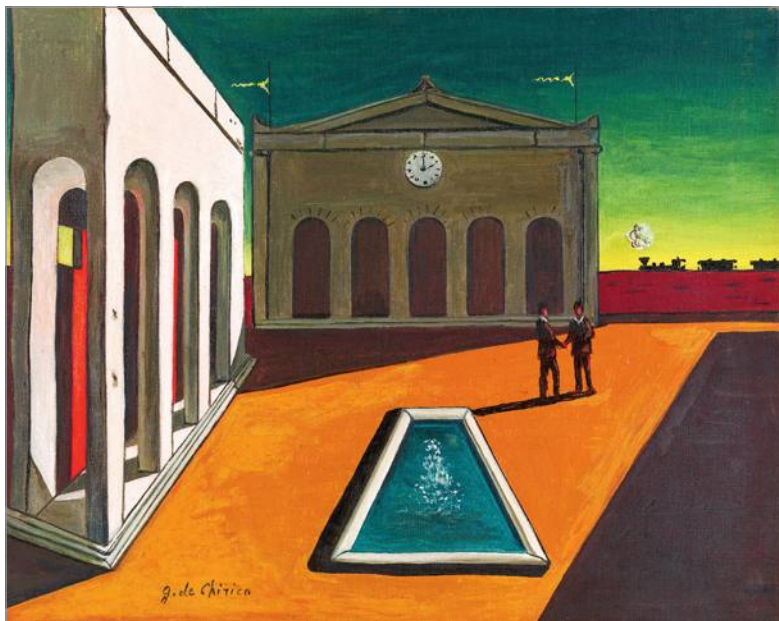
Каталог выставки Мезанса. 1963



Мезанс Э. Фотообъект. 1940



Мезанс Э. Фотомонтаж. 1926-27

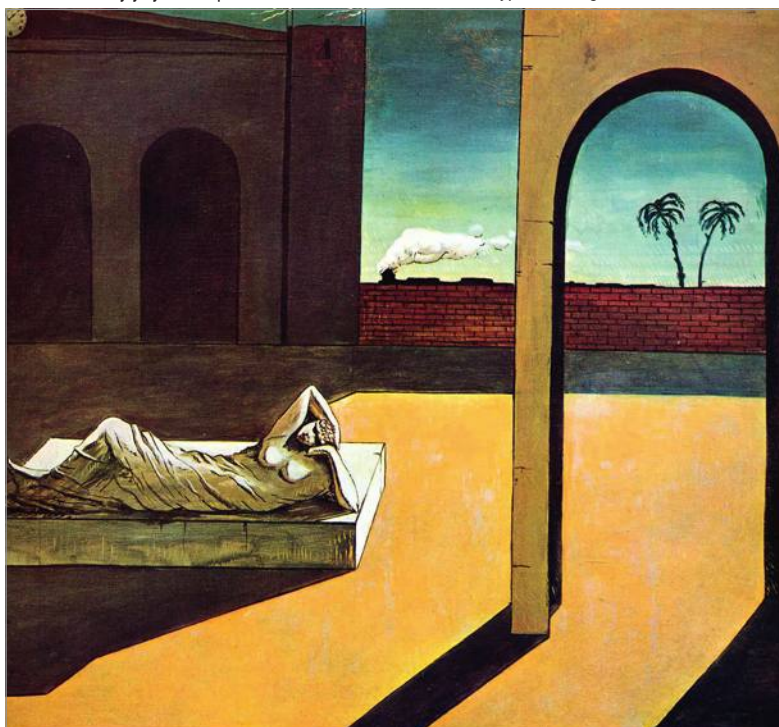


Де Кирико Д. Пьяцца де Италия



Карра К. Овальный призрак. 1918

Метафизическая живопись – искусство умо-зрительное, не имеющее точек соприкосновения ни с природой, ни с историей, а потому не дающее зрителю никакого ключа к пониманию того, что изображено. Сохраняя дистанцию, оно остается отстраненным и недоступным человеческому уму и сопереживанию.



Де Кирико Д. Возмещение предсказателя. 1913

В 1929 году Ли Миллер приехала в Париж, чтобы учиться у известного фотографа Мэн Рэя и работать в его ателье. Она стала его подружкой и одной из его любимых моделей, а вскоре открыла свою собственную студию в Париже. Мэн Рэй ввел Миллер в круг парижских сюрреалистов, однако она так и не стала членом группы, предпочтя независимое положение и творческую свободу. В 1930 году Ли Миллер снялась в фильме Жана Кокто «Кровь поэта», где сыграла роль статуи.

В 1932 году Миллер вернулась в Нью-Йорк, где открыла студию, которая в короткий срок приобрела популярность. Спустя два года она вышла замуж за богатого египетского бизнесмена и, закрыв студию, переехала жить в Каир. Обосновавшись на новом месте и став материально независимой, она не прекратила своих занятий фотографией, предпринимая поездки по африканскому континенту и снимая брошенные деревни и пейзажи пустыни.

В 1937 году во время визита в Париж Ли Миллер познакомилась с английским худож-



Миллер Л. Портрет пространства. 1936



Миллер Л. Соляризованный автопортрет. 1929-32



Миллер Л. Ли Миллер, смотрящая на Агнету Фишер. 1932

МИЛЛЕР, Ли (1907–1977)

Американский фотограф.

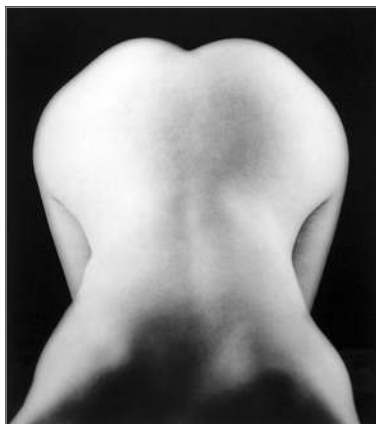
Родилась в Нью-Йорке. Ли Миллер вошла в мир фотографии сперва как модель, позируя крупнейшим фотохудожникам Нью-Йорка. В марте 1927 года ее фотопротрет появился на обложке журнала «Vogue».

ником Роландом Пенроузом, приехавшим из Лондона для налаживания связей с парижской группой сюрреалистов. Взаимная симпатия очень быстро переросла в любовь: Миллер и Пенроуз совершили вместе путешествие в Грецию и Румынию, а также в Египет.

В июне 1939 года Миллер порвала отношения с мужем и приехала к Пенроузу в Лондон. Незадолго до Второй мировой войны они посетили Эрнста и Каррингтон на юге Франции. В январе 1940 года Миллер и Пенроуз поселились в Хемпстеде.



Миллер Л. С Пикассо в его мастерской



Миллер Л. Склонившаяся ню. 1931

В годы войны Миллер была военным фотокорреспондентом, освещая действия американских войск на территории Франции и Германии. Ее фотографии периода войны – освобождение Парижа, военные операции в Люксембурге и Эльзасе, освобождение Бухенвальда и Дахау, последние дни германского Рейха, сцены нищеты и разрухи Восточной Европы – снискали ей репутацию одного из самых значительных фотографов XX столетия.

После войны Миллер продолжала в течение некоторого времени сотрудничать с «Vogue». В 1946 году они с Пенроузом совершили путешествие в Америку, где посетили Макса Эрнста, который жил в Аризоне, и Мэн Рэя, в то время находившегося в Лос-Анджелесе. По возвращении в Англию они поженились и поселились на ферме Фарли в Сассексе.

Ли Миллер была блестящим портретистом. Она оставила после себя целую галерею фото-портретов своих выдающихся современников, среди которых были Бретон, Миро, Пикассо, Рэй, Чаплин, Эрнст и другие. Многие из ее портретов вошли в монографии, написанные ее мужем, Роландом Пенроузом. Своими фотоработами Ли Миллер участвовала во множестве выставок, в том числе на престижном венецианском Биеннале.

В 1976 году Миллер был поставлен диагноз – рак. Спустя год, 27 июля, она умерла на ферме Фарли.



Ли Миллер (фото «Vogue»). 1927



Миллер Л. Поверженная культура. 1940

Ли Миллер не принадлежала официально ни к одной из сюрреалистических групп, однако смелая композиция и неожиданные ракурсы ее фоторабот позволяют рассматривать ее творчество в аспекте сюрреализма.



Хуан Миро (фото Мэн Рэя). 1933

МИРО, Хуан (1893–1983)

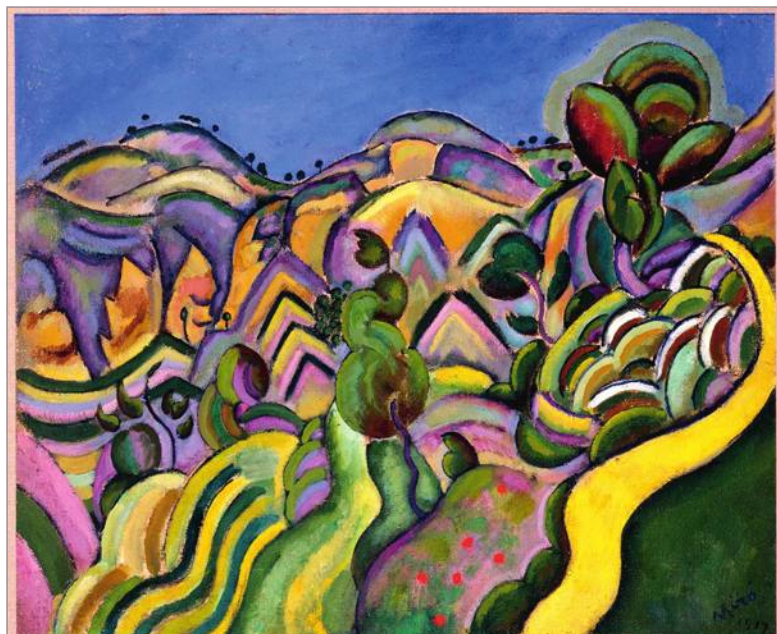
Испанский художник.

Родился 20 апреля в Барселоне. В 1907–1910 годах учился в Высшей школе изящных искусств Сан Хорхе. В 1910 году семья Миро переехала в местечко Монтроич. По настоянию отца Миро устроился бухгалтером в большой аптеке торгового дома Дальмо-и-Оливерас. Несовместимость скучной, рутинной работы с заветной мечтой стать художником привела в конце концов к нервному истощению, которое усугубилось тифом.

В 1912 году отец разрешил Миро поступить в основанную незадолго до этого частную художественную школу Франсиско Гали. Здесь Хуан нашел своих первых друзей по интересам. Он вошел в артистический кружок из Сант Люк, где мог рисовать модель, принимать участие в яростных спорах об искусстве и литературе.

В годы Первой мировой войны художник завязал отношения с галереей Жозефа Дальмо, которая в те годы была одним из культурных центров Барселоны. Здесь он познакомился с критиком Морисом Рейналем, а также с Пикабиа, приехавшим из Нью-Йорка. В феврале 1918 года в галерее Дальмо состоялась первая персональная выставка Миро.

В ранних полотнах Миро не избежал влияния крупнейших художественных направле-

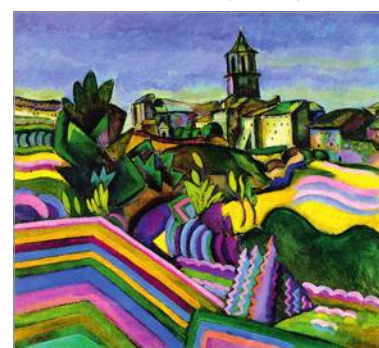


Миро Х. Дорога. 1917

ний начала века: фовизма, экспрессионизма и кубизма. Его картины тех лет демонстрируют неустанный поиск своего пути в искусстве. Обладая развитой и чуткой ко всему живому душой, художник смотрел на мир с восторгом. «С момента, когда я начинаю работать над пейзажем, я начинаю его любить той любовью, из которой рождается понимание – постепенное понимание огромного и концентрированного богатства нюансов, создаваемых солнцем, – признавался он в письме к своему другу



Миро Х. Фермер. 1912–14



Миро Х. Прадес. Деревня. 1917



Миро Х. Пейзаж с колей. 1918

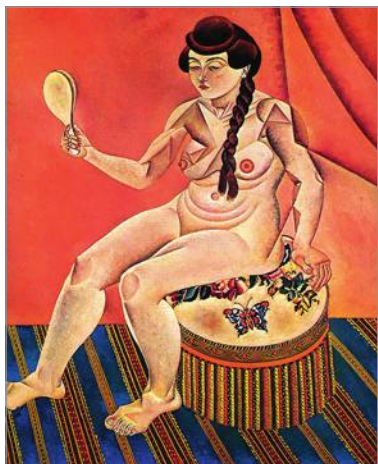


Миро Х. Огород с осли. 1918

Рафолсу. – Я испытываю ощущение счастья, когда учусь понимать травинку в пейзаже – зачем же ею пренебрегать? – травинка так же прекрасна, как дерево или гора. За исключением первобытных народов и японцев, никто не обращал внимания на эти божественные вещи. Мы ищем и пишем только большие массы деревьев или гор, забывая о музыке, которая исходит от самых крошечных цветов, травинок и гальки в ручьях». Эта открытость художника миру, стремление передать не только цвет, но и звуки, и саму душу Природы стали жизненным кредо художника, которому он за свою долгую жизнь ни разу не изменил.

С Каталонией в жизни Миро связано очень многое. На протяжении своей жизни он каждое лето возвращался в родные места, подолгу жил на Мальорке, в Барселоне, в Монтроиче. Сказочным очарованием этих мест, их горячим и солнечным колоритом пронизаны не только ранние, реалистические его полотна, но и произведения его позднего, зрелого стиля.

В марте-июне 1919 года Миро впервые приехал в Париж, где намеревался посетить музеи и галереи, а также завести знакомства в художественной среде. Полный ярких впечатлений и новых надежд, художник вернулся в Монтроич, где с новой силой отдался живописи. Заключив с Дальмо сделку, обеспечивавшую



Миро Х. Обнаженная с зеркалом. 1919

ему скромное, но постоянное материальное обеспечение и выставку в Париже в обмен на новые работы, Миро в декабре 1919 года вернулся в Париж. С этого момента он в зимние месяцы проводил в Париже, в то время как на лето уезжал на родину.

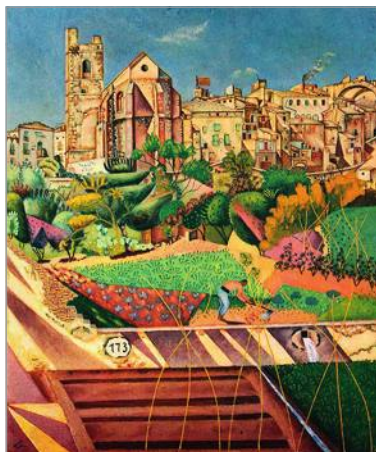
В Париже молодой художник быстро вошел в круг модернистов – завсегдатаев монпарнаских кафе, свел знакомство с Пикассо, Реве-рди, Тцара, Жакобом. Он увлекся идеями Дада, присутствовал на собраниях группы, принимал участие в фестивале дадаистов.

Зимой 1920 года, в свой следующий приезд в Париж, Миро снял мастерскую на улице Бломе. Его материальное положение постепенно становится более стабильным, а 29 апреля 1921 года в парижской галерее «Ла Ликорн» открылась выставка его картин, обещанная Дальмо.

Вскоре мастерская на улице Бломе стала местом паломничества парижской богемы, впоследствии составившей ядро сюрреалистического движения. Здесь бывали Арто, Батай, Бретон, Лерис и другие. Соседями Миро по мастерской были Деснос и Массон. Последний познакомил художника с работами Клее, под влиянием которых Миро изменил свою манеру, сосредоточив свои поиски в области



Миро Х. Испанская танцовщица. 1921



Миро Х. Монтроич. Деревня и церковь. 1919



Миро Х. Столик (Натюрморт с кроликом). 1920



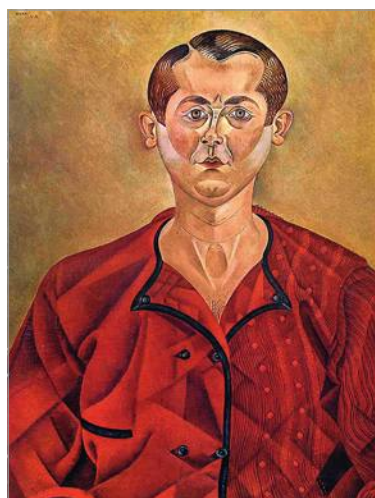
Миро Х. Натюрморт с кофемолкой. 1918

абстрактных форм и в итоге создал свой неповторимый стиль, пронизанный солнцем и радостным юмором.

Решительный поворот к новой эстетике произошел в Монтроиче летом 1923 года. Ярким воплощением нового стиля Миро стали его картины «Вспаханное поле» и «Каталонский пейзаж. Охотник» (обе 1923–1924). В своем письме Рафолсу Миро делится мыслями, которые переполняют его на пороге нового живописного открытия: «Мне удалось избежать абсолютизации натуры, и мои пейзажи не имеют ничего общего с внешней действительностью... Я знаю, что ступил на рискованную



Миро Х. Вспаханное поле. 1923–24



Миро Х. Автопортрет. 1919

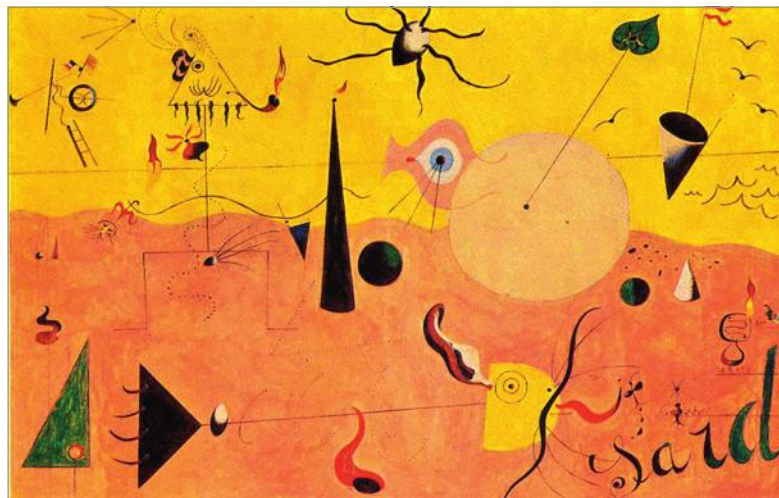
дорогу, что меня будет охватывать паника, паника путников, следующих тропой, где их подстерегает опасность; я все преодолею благодаря дисциплине и серьезности, с которыми работаю». Эксперимент удался: по словам са-

мого художника, «все золотые искры нашей души обрели точное выражение», открыв небывалые творческие горизонты.

Венцом исканий Миро в этот период стала картина «Карнавал арлекинов» (1924–1925). Художник работал над полотном в годы, когда нуждался материально. Он утверждал, что «Карнавал арлекинов» представляет галлюцинации человека, испытывающего муки голода. Воображение художника подхлестывали друзья-поэты, утверждавшие, что его картины недостаточно поэтичны.

Массон ввел Миро в круг сюрреалистов, которые с восторгом приняли его. В 1924 году Миро был среди тех, кто подписал Первый манифест сюрреалистов, а в ноябре 1925 года принял участие в Первой сюрреалистической выставке в галерее Пьер.

Незадолго до этого, в той же галерее Пьер при поддержке Жака Вио, купившего накануне несколько картин Миро, состоялась персональная выставка художника. Выставка проходила с 12 по 27 июня 1925 года и вызвала на Монпарнасе сенсацию. Статью для каталога



Миро Х. Каталонский пейзаж. Охотник. 1923–24



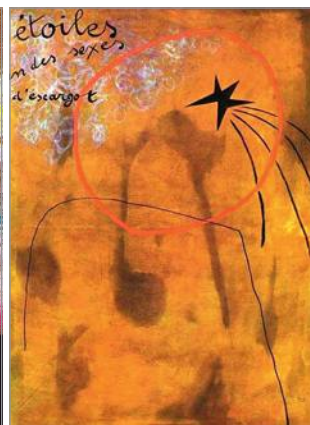
Миро Х. Голова. 1935



Миро Х. Композиция. 1927



Миро Х. Лестница для победы. 1939



Миро Х. Звезда и улитка. 1925



Миро Х. Женщина и птица в лунном свете. 1939

написал Бенджамин Пере. Открытие выставки было назначено на полночь. В дверях галереи посетителей встречал сам виновник торжества, одетый по этому случаю весьма экстравагантно: черный пиджак, полосатые брюки, белые гетры и... монокль в глазу. Желающих посмотреть выставку было так много, что возбужденная толпа, скопившаяся у входа, вызвала подозрение полиции, прибывшей, чтобы пресечь беспорядки.

Все члены группы единодушно восхищались полотнами Миро, в которых увидели зримое воплощение на полотне принципов автоматизма. Бретон называл художника «наибольшим сюрреалистом среди нас», а Деснос 1929 году восторженно писал: «Живопись Миро Мировотрясающая».

Отношения Миро с сюрреалистами впервые дали трещину 18 мая 1926 года, в день премьеры балета «Ромео и Джульетта» в постановке труппы Сергея Дягилева, для которого Миро и Эрнст выполнили декорации и костюмы. Бретон был разгневан «самоуправством» членов своей группы: неписанный устав сюрреалистов запрещал им участвовать в «буржуазных мероприятиях». В компании еще нескольких своих товарищей он инспирировал во время представления скандал с целью сорвать премьеру. Коварный план сюрреалистов не достиг цели: парижане, привлеченные шумихой вокруг премьеры, валом повалили на спектакль. Что касается «виновников» инцидента, Миро и Эрнста, то они были великодушно прощены Бретоном и товарищами по группе.

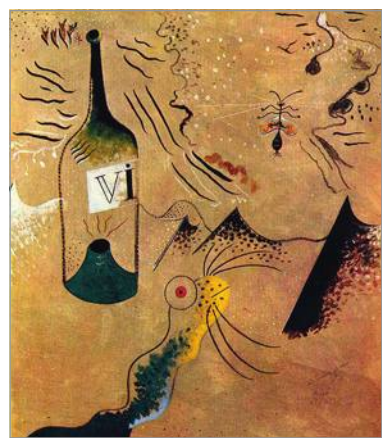
В 1927 году материальное положение Миро несколько улучшилось, и он перебрался на Монмартр, на улицу Турлак. В это период он тесно общается с Арпом, Магриттом, Элюаром и Эрнстом. Постепенно Миро довел до совершенства свой стиль: он становится все более и более строгим и лаконичным, почти афористичным, как, например, «Испанская танцовщица»



Миро Х. Каталонский крестьянин с гитарой. 1924



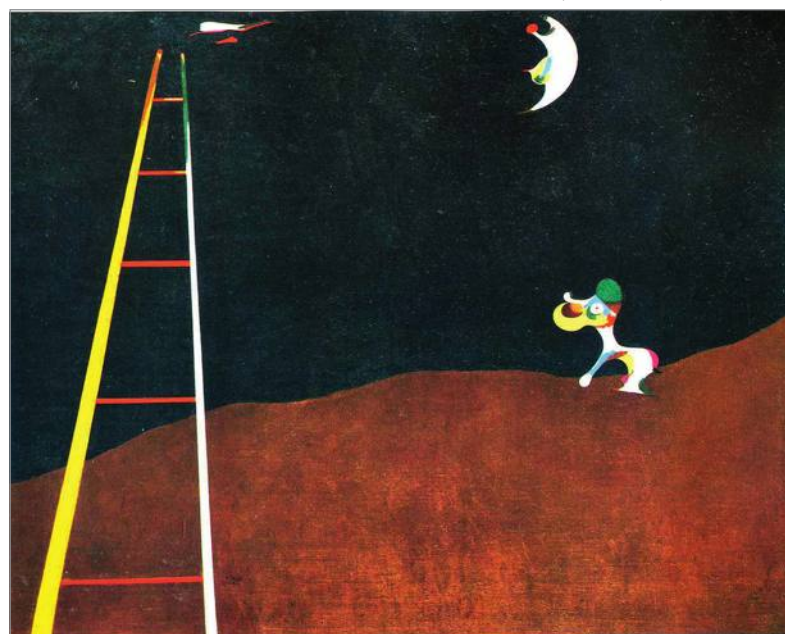
Миро Х. Танцовщица. 1925



Миро Х. Бутылка вина. 1924



Миро Х. Материнство. 1924



Миро Х. Собака, лающая на луну. 1926



Миро Х. Композиция. 1933



Арп, Миро, Мезанс и Гоэманс. 1927



Миро в парижской мастерской. 1931



Бальтус. Миро с дочерью Долорес. 1937-38

(1928), созданная из пера и шляпной булавки, воткнутой в пробку. В полотнах Миро много графичности, вычерченности, чем он, безусловно, обязан влиянию Клее. Игра пятен, черточек, точек на его полотнах иногда воспринимается как абстракция (его упрекали в намерении «убить живопись»), но Миро упорно отвергал подобную интерпретацию. Художественный критик Джеймс Джонсон Суини назвал в качестве основных характерных черт творчества Миро радость, солнечный свет, здоровье, цвет, юмор и ритм. Комбинируя абстрактные и частично узнаваемые формы, он черпает вдохновение в воспоминаниях, снах и фантазии. Богатство воображения и спонтанность творчества характерны для таких работ художника, как «Собака, лающая на Луну» (1926), «Цирковая лошадь» (1927), «Женщина и воздушный змей среди созвездий» (1939), «Созвездия» (1941), «Женщина и птица ночью» (1944), «Фигура и звезда» (1949).

Бретон высоко оценил творчество Миро, признавая за ним, впрочем не без оговорок, значительный вклад в дело сюрреализма. В своей книге «Сюрреализм и живопись» (1928) он посвятил художнику целый раздел. «Хуан Миро, — писал он, — руководствовался, вероятно, единственным желанием: следовать чистому автоматизму, чтобы писать и только

чтобы писать (потому он ограничен единственной областью, в которой, по моему мнению, бесспорно одарен). Причем я опасаясь, что Миро поверхностно исследовал значение и глубокую основу автоматизма». Отдавая должное яркому живописному таланту Миро, Бретон называл его «самым красивым пером на шляпе сюрреализма».

Весной 1928 года Миро совершил путешествие в Голландию, в результате чего родились его «голландские интерьеры» — яркая и талантливая интерпретация излюбленного голландского жанра. В мае того же года при посредничестве Пьера Лёба в парижской галерее Бернхейма состоялась выставка его работ, прошедшая с большим успехом. В октябре 1929 года Миро женился на Пилар Хункоса: свадьба состоялась в Пальма де Майорке, и это событие примирило художника с семьей, для которой его женитьба явилась подтверждением его респектабель-



Миро Х. Голландский интерьер II. 1928



Миро Х. Голландский интерьер I. 1928



Золотой дождь. 1954



Соединение живописи и коллажа. 1933



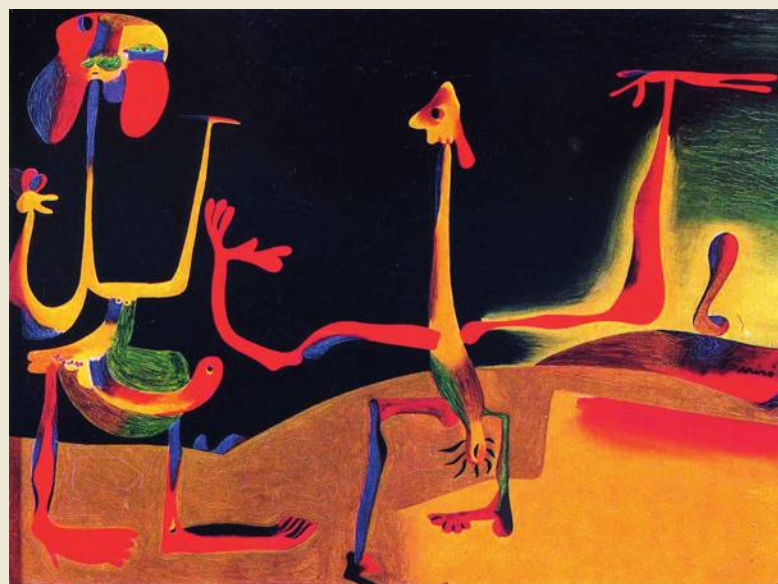
Урок катания на лыжах. 1966



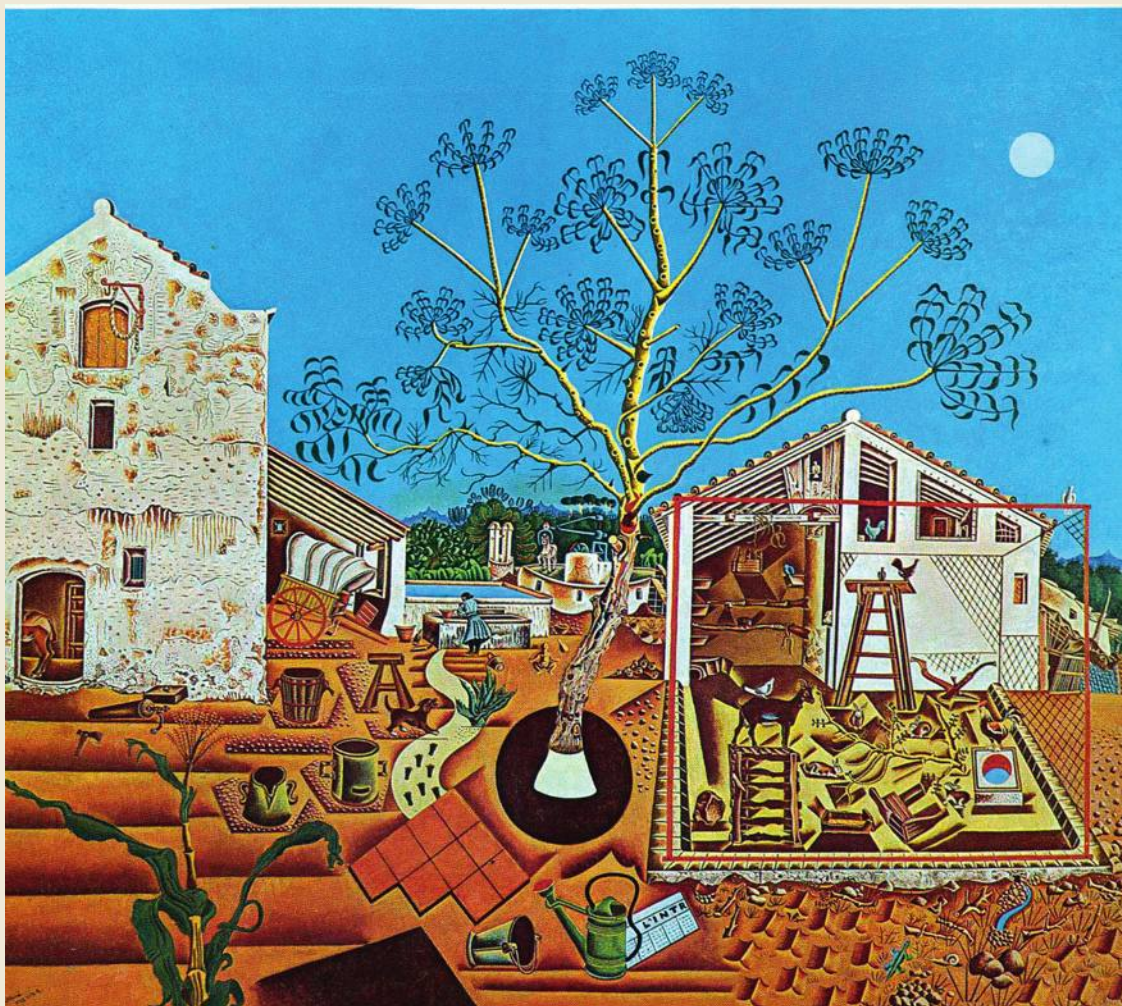
Натюрморт с башмаками. 1937



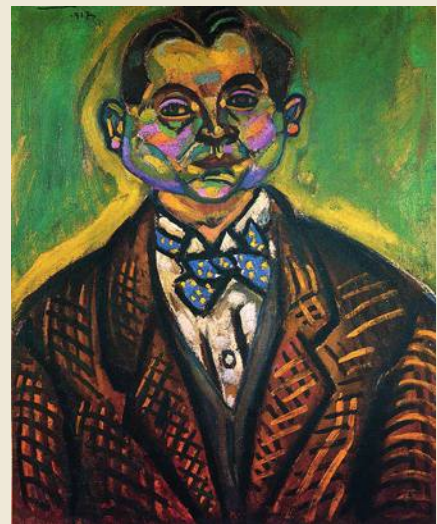
Персонажи со звездами. 1933



Мужчина и женщина перед кучей экскрементов. 1935



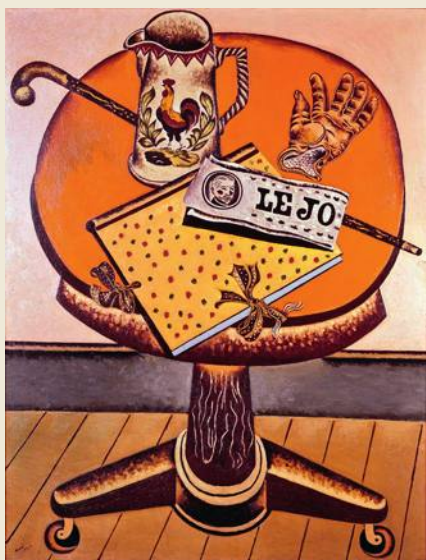
Двор усадьбы. 1921-22



Автопортрет. 1917



Женщина с фермы. 1922-23



Стол с перчаткой. 1921

Только стрекоза, глядящая на южные поля широко раскрытыми, с блюдца, глазами, сопровождает жестоким своим пением этого путешественника, который вечно спешит, тем более, что сам не знает, куда идет. Она – неуловимый, прекрасный и тревожный гений, несущийся впереди него и сталкивающий его с верховными силами, с которыми немного имели дело великие Примитивы. Возможно, что она одна – необходимый талисман, крайне нужный фетиш, взятый Миро с собой в путешествие, чтобы не заблудиться.

Андре Бретон. Сюрреализм и живопись. 1928



Голландский интерьер. 1928



Карнавал арлекинов. 1924-25

ности. Полтора года спустя, в июле 1931 года, у него родилась дочь Долорес.

Начало 1930-х годов ознаменовалось кризисом в творчестве Миро, который был обеспокоен легкостью, с которой картины появлялись из-под его кисти. Внутренний кризис совпал с началом Великой депрессии, сказавшейся, в первую очередь, на торговле картинами. Художник, озабоченный необходимостью содержать семью, не мог позволить себе ни малейшего эксперимента, изменить своему узнаваемому и ставшему популярным стилю, что очень тяготило его.

К началу 1930-х годов относятся попытки Миро овладеть большой монументальной формой. В 1934 году он создал свои первые монументальные произведения: серию из четырех картонов для гобеленов и трех больших декоративных росписей для Пьера Лёба. В последующие годы он завоевал мировое признание в этой области искусства, создав серию росписей испанского павильона на парижской Всемирной выставке 1937 года, а также знаменитые настенные панно «День» и



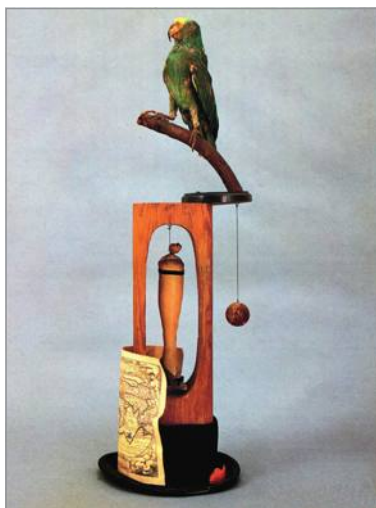
Миро Х. Цирковая лошадь. 1927



Миро Х. Ноктюрн. 1940



Миро Х. Голова женщины. 1938



Миро Х. Поэтический предмет. 1936



Миро Х. Гобелен. 1979



Миро Х. Следующие в ночи светящимися дорогами улиток. 1940



Миро Х. Любовь ласточки. 1934

«Ночь» (оба 1958), выполненные для здания ЮНЕСКО в Париже (эта работа была удостоена Гран-при Международного художественного фонда Гуггенхайма в размере 10 000 долларов), настенные керамические панно для Гарвардского университета (1960) и для аэропорта в Барселоне (1970).

Начало Гражданской войны застигло Миро в Монтроиче. Осенью 1936 года художник с семьей переехал в Париж. Трагические события в Испании не могли оставить художника равнодушным: в его картинах этого периода почти физически ощущаются беспокойство и боль, которые испытывал художник. Накануне начала Второй мировой войны Миро совершил поездку в Варанжвилль, где гостил у архитектора Пола Нельсона. С августа 1939 по май 1940 года он снимал дом у моря неподалеку от Жоржа Брака, много работая, что позволяло ему забыть о своем положении беженца. Летом 1940 года, после оккупации Франции, художник вернулся в Испанию, сначала на



Миро Х. Портрет IV. 1938

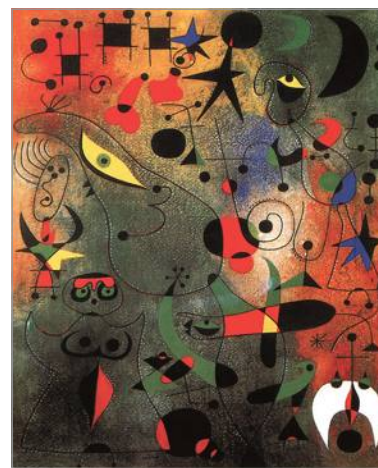
Мальорку, а через некоторое время – в родной Монтроич и Барселону.

Все эти годы Миро активно сотрудничал с сюрреалистами. Он участвовал практически во всех международных выставках движения: в Копенгагене (1935), Тенерифе (1935), Лондоне (1936), Нью-Йорке (1936), Японии (1937), Париже (1938), Мехико (1940). В 1941 году Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал его первую большую ретроспективную выставку, которая прошла с триумфом.

В 1944 году вместе с Хосефом Лоренсом Артигасом Миро создал свои первые керамические произведения, которые унаследовали



Миро Х. Женщина и птица. 1968



Миро Х. Созвездия. Пробуждение на рассвете. 1941



Миро Х. Помоги Испании. 1937



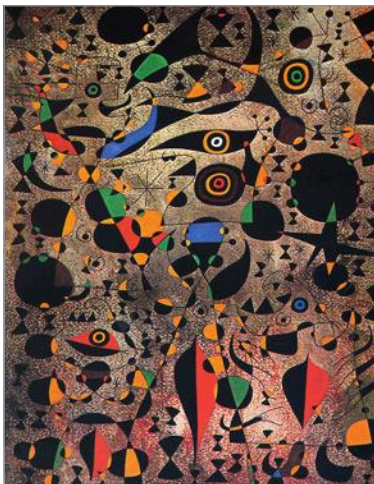
Миро Х. Спящий предмет. 1935-36



Миро Х. Матадор. 1969



Миро Х. Пейзаж с зайцем. 1927



Миро Х. Женщины в окружении летящих птиц. 1941

лучшие качества его живописи. Большую роль в его творческой судьбе сыграли поездки в США (1947), где он провел восемь месяцев, и в Париж (1948), где в галерее Мейт с большим успехом прошла его выставка.

В 1954 году после Биеннале в Венеции, где подавляющее количество Гран-при получили сюрреалисты (Аrp – за скульптуру, Эрнст – за живопись, а Миро – за графику), в группе вокруг имен Эрнста и Миро вновь назрела нездоровая ситуация. Бретон и наиболее ярые его последователи, исповедующие презрение к официальному признанию и всякого рода наградам и почестям, сочли факт принятия Гран-при несовместимым с дальнейшим пребыванием в группе. В результате Эрнст был отлучен от движения, а за Миро и Арпом, которые последние 20 лет демонстрировали свою творческую независимость, были сохранены привилегии «попутчиков». Тот факт, что члены группы отказались проголосовать за исключение Миро, говорит о его непреклонном авторитете, невероятном влиянии его идей на движение сюрреалистов.

В послевоенные годы по всему миру было открыто множество выставок художника: в Берне (1949), Базеле (1949), Германии (1954), Брюсселе (1956), Амстердаме (1956), Нью-Йорке (1959), Лос-Анджелесе (1959), Париже (1962), Цюрихе (1964), Лондоне (1964), Токио (1966), Киото (1966), Сен-Поль-де-Вансе (1968), Барселоне (1968), Мюнхене (1969), Стокгольме

(1972). Одна из самых представительных ретроспекций Миро состоялась в 1974 году в Париже. В 1975 году в родном городе Миро, Барселоне, был учрежден Фонд Миро.

Миро умер в своем доме в Пальма-де-Майорка 25 декабря 1983 года в возрасте 90 лет. Художник самых разнообразных дарований, он реализовал себя не только как живописец, но и как график, скульптор, книжный иллюстратор, театральный художник, керамист и мастер гобеленов. Созданный им пластический язык, с его абстрактными символами и почти магическими знаками, был живо воспринят современниками. Миро истинно народный художник: его картины, пронизанные радостью открытия мира, распахнуты всякому, кто воспринимает искусство душой. Художник вписал яркую и заметную страницу не только в историю сюрреализма, но и во все мировое искусство XX века.

ЛИТЕРАТУРА:

Диль Г. Миро. М., 1995

**МОЛИНЬЕ, Пьер**

(1900–1976)

Французский художник.

Родился в Бордо. В детстве хотел посвятить себя церкви, однако любовь к живописи оказалась сильнее любви к Богу, и Молинье со всей страстью отдался во власть искусства.

Живопись Молинье, пронизанная болезненной сексуальностью и отмеченная явным влиянием Беллмера, шокировала окружа-



Молинье П. Каталог выставки Молинье. 1964



Автопортрет. 1965



Картина, художник, модель. 1965



Автопортрет. 1966



Молинье П. Графиня Мидральгар. 1950



Молинье П. Пиршество. 1968



Молинье П. Рисунок из альбома. 1955



Молинье П. Рисунок из альбома. 1955



Молинье П. Композиция. 1960-е

ножкам в чулках. Художник обнаружил, что человеческое тело может быть великолепным «строительным материалом» для создания орнаментальных эротических композиций. Фотомонтажи открыли перед художником новые возможности манипуляции эротическими образами, позволяющие реализовать таившиеся в подсознании желания и грезы.

В 1976 году Молинье покончил счеты с жизнью, выстрелив в себя из пистолета, служившего ему талисманом: скорее всего он просто устал жить. Об осознанности этого поступка говорит то хладнокровие, с которым художник подготовил собственную смерть. Перед тем, как пустить себе пулю в лоб, он написал письмо, в котором завещал свое тело науке, а также прикрепил к дверям записку следующего содержания: «Я убиваю себя. Ключ у консержа».

Смерть Молинье полярно изменила отношение к нему. Художник, которого при жизни пресса и критики старались не замечать, вдруг стал моден и почитаем. То, что шокировало зрителей – фетишизм и страсть к переодеваниям, – стало вызывать восхищение. О нем писали, говорили, спорили, распускали слухи.



Пьер Молинье в своей мастерской. 1955

Магнетическое действие его живописи объяснялось, например, тем, что художник подмешивал в краски собственное семя.

Одна из ретроспективных выставок фотографий Молинье состоялась в апреле-мае 1992 года в галерее Букре-Лебон. Она называлась «Пьер Молинье: Непристойный взгляд» и сопровождалась текстом Пьера Буржада, взятым из книги «100 эротических фотографий Пьера Молинье».



Макс Мориз (фото Мэн Рэя). 1930

МОРИЗ, Макс

(1900–1973)

Французский литератор.

Начинал как дадаист, первоначально примыкал к группе, в которую входили Барон, Витрак, Деснос и Кривель. Вместе с ними в 1921–1922 годах Мориз принимал участие в издании журнала «Авантюра». В 1924 году группа была поглощена зародившимся сюрреализмом, и Мориз с энтузиазмом участвует во всех крупных акциях и мероприятиях, а также в сеансах автоматического письма, всевозможных анкетах, опросах, играх и т. д. Он регулярно печатал свои статьи, поэмы, рассказы о сновидениях на страницах сюрреалистических журналов «Литтератор» и «Революсьон сюрреалист». На страницах последнего (№4, июль 1925) была опубликована его статья «По поводу выставки Де Кирико».

В первые годы существования группы Мориз был очень дружен с Бретоном. Он был одним из четырех членов группы (остальными тремя были Арагон, Бретон и Витрак), которые в мае 1924 года попытались совершить «инициатическое» путешествие без цели и маршрута. Позднее отношения с Бретоном стали более натянутыми, возникли расхождения во взглядах, в частности, на живопись: Мориз, в противоположность Бретону, отрицал возможность сюрреалистической живописи. Разрыв в отношениях наступил в дни кризиса 1929 года, назревшего в группе и совпавшего с разводом Бретона. Мориз принял сторону его жены Симоны, что никак не могло понравиться своему равному лидеру сюрреалистов, а его подпись под антибретоновским памфлетом «Труп» (1930) окончательно перечеркнула их дружбу.

Покинув группу, Мориз некоторое время сотрудничал с Жаком Превером в группе «Октябрь», пробовал свои силы в кино, занимаясь переводами зарубежных фильмов.



Изысканный труп (Рэй, Миро, Мориз, Танги). 1927



Свадьба Тюля (средний вверху - Мориз). 1925

МУЗЫКА, Франтишек

(1900–1974)

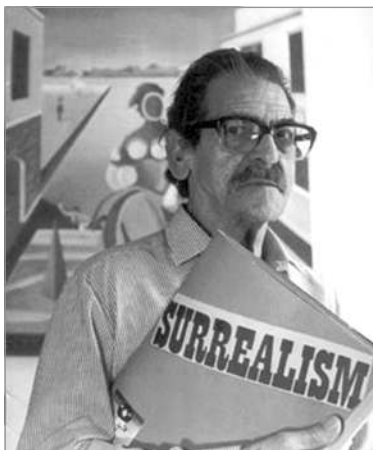
Чешский художник.

Родился 26 Июня в Праге.

Ранние живописные работы Музыки – поэтичные пейзажи и сюжетные картины – выполнены в манере примитивистов. В 1921 году художник примкнул к группе чешских авангардистов – Деветсил. С этого момента он начал пробовать свои силы в различных манерах и техниках, особенно кубизме и сюрреализме, к которому он пришел к концу 1920-х годов.

К началу 1930-х годов художественный стиль Музыки оформился окончательно. Темой его картин стал мир грез и фантазий, окрашенных в меланхолические, а подчас и тревожные тона. Картины Музыки напоминают зыбкий сон, смысл которого тает по мере пробуждения.

Художник также много работал как книжный дизайнер и иллюстратор.



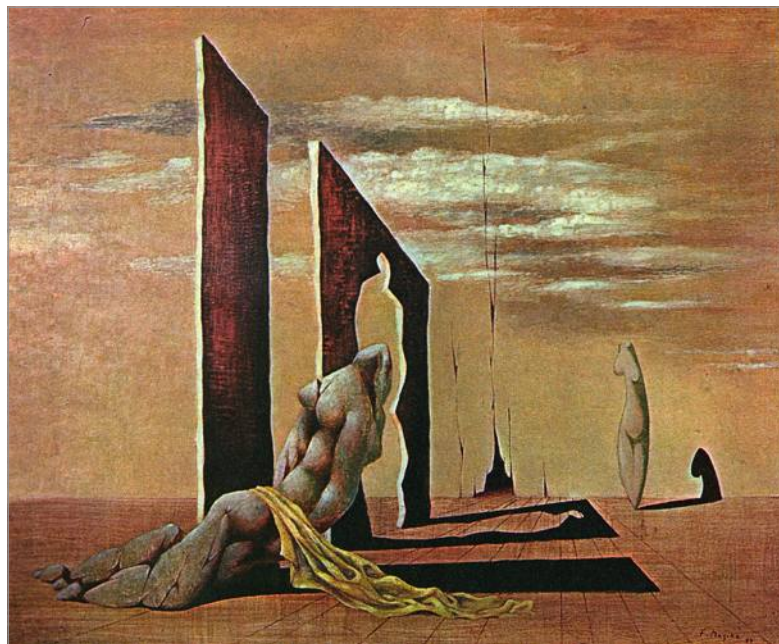
МЭДДОКС, Конрой

(1912–2005)

Английский художник.

Родился в Хертфордшире, в местечке Ледбери.

В 1935 году Мэддокс открыл для себя сюрреализм, и с этого времени ни разу не свернул с выбранного им пути, в своих картинах, коллажах, фотографиях, предметах и текстах кропотливо исследуя его неисчерпаемые возможности. Художник сам поражался тому, как знакомые вещи на сюрреалистическом полот-



Музыка Ф. Темп II. 1944



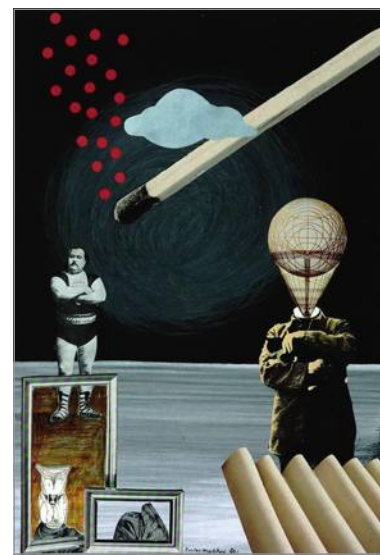
Музыка Ф. Пепел среды II. 1945

не могут превращаться в собственную противоположность. О своей работе над коллажами он писал: «Для своих коллажей я люблю брать готовые, легко узнаваемые элементы, которые в процессе создания работы из обычных становятся необычными».

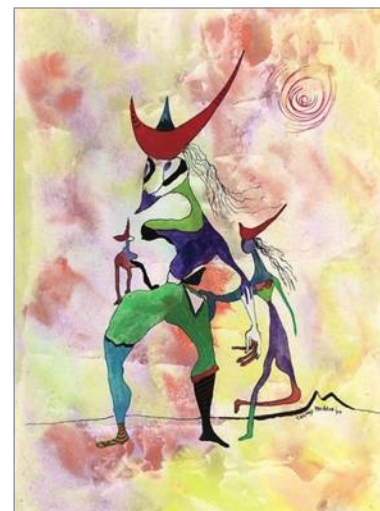
Вдохновленный примером Эрнста, Домингеа и других сюрреалистов, он отказался от академического метода в пользу эксперимента, выражавшего, по его мнению, бунтарский дух движения. В 1937 году художник вступил в контакт с парижскими сюрреалистами. Год спустя он примкнул к лондонской сюрреалистической группе, став одним из ее активных



Мэддокс К. Оперный проезд. 1940



Мэддокс К. Странная страна. 1940



Мэддокс К. Доктор Фауст

членов. Он много работает, участвует в групповых и международных выставках, в частности в парижской выставке 1947 года.

В годы Второй мировой войны Мэддокс внезапно оказался в центре скандала: Скотленд-Ярд заподозрил его в шпионаже в пользу вражеской стороны и попытке передать секретные сведения в виде кодов, заключенных в его картинах. К счастью для художника, эта курьезная история не получила продолжения и так и осталась забавным анекдотом, которыми так богата родина нонсенса.

Конрой Мэддокс по праву считается одним из наиболее ярких представителей сюрреализма в Англии. В его многочисленных картинах и коллажах британский снобизм парадоксальным образом уживается с ниспровергающим все каноны бунтарством.

Н



НАДО, Морис
(1911–2013)

Французский издатель, литератор и критик. Родился в Париже.

Временно присоединившись к сюрреализму в 1939 году, он так никогда и не стал действительным членом группы, но вошел в историю движения как его историк, опубликовав в 1945 году свою «Историю сюрреализма» – беспристрастную хронику жизни и деятельности сюрреалистов во Франции и в эмиграции. Издание книги осложнило и без того непростые отношения автора с группой. Бретон так и не смог простить ему того, что в своей книге Надо назвал сюрреализм «идеологическим тупиком», хотя и отдавал должное движению, как «великолепной художественной вспышке». Лидер группы усмотрел в «Истории сюрреализма» стремление «похоронить» движение и обрушился на автора шквалом едких насмешек в целом ряде памфлетов, в частности «Очевидное преступление» (1949).

Начав свою издательскую деятельность в 1948 году, Надо лишь в 1979 году открыл под своим именем собственное издательство. Среди авторов, которых он издавал, были Сэмюэл Беккет, Витольд Гомбрович, Ремон Кено, Мишель Лерис, Артур Миллер, Анри Мишо, Бруно Шульц и другие.

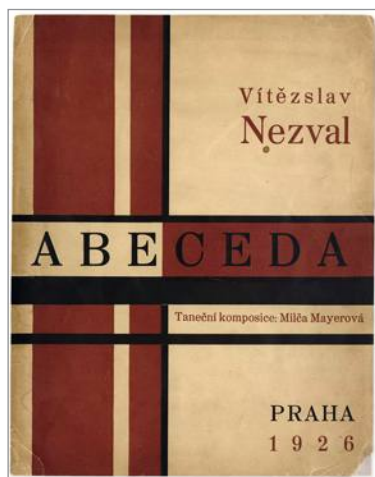


Фотография Незвала с дарственной Бретону. 1934

НЕЗВАЛ, Витезслав
(1900–1958)

Чешский литератор.

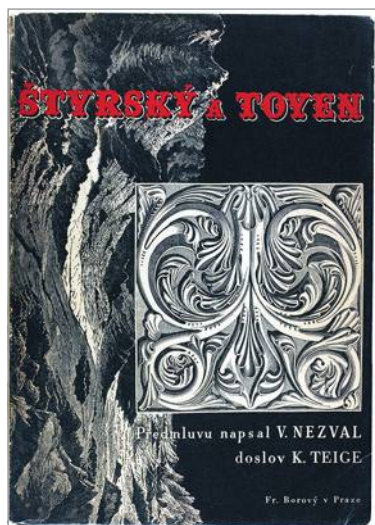
Дебютировав как поэт в 1922 году, Незвал присоединился к пражской авангардной группе «Девесил», возглавляемой Карелом Тейге, вместе с которым он изобрел «поэтизм». Духом поэтизма исполнены его книги «ABECEDA» (1926), «Акробат» (1927), «Эдисон» (1928), «Поэмы в ночи» (1930), «Одежда из стекла» (1932). Группа установила контакт с молодыми литераторами из парижского объединения «Большая игра»: в 1929 году в их французском журнале была опубликована одна из поэм Незвала. В 1932 году он дебюти-



Тейге К. Обложка книги «ABECEDA». 1926



Тейге К. Обложка книги «Пантомима». 1935



Незвал В. Обложка книги «Штырски и Тойен». 1937

ровал как сценарист фильма «Машати Экстаз», ставшего ярким событием того времени.

В 1934 году Незвал и Тейге основали первую пражскую сюрреалистическую группу, в которую помимо них вошли Тойен и Штырски. Рождение группы горячо приветствовал Бретон, в 1935 году побывавший с Элюаром в Праге.

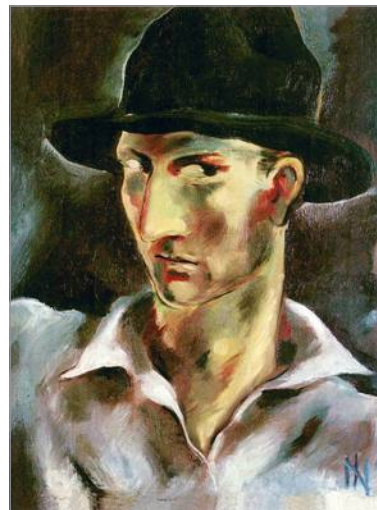
В этот период Незвал чрезвычайно активен. Одна за другой выходят его книги: поэтические сборники «Множественная женщина» (1936), «Прага с пальцами дождя» (1936), а также книги прозы «Невидимая Москва» (1935), «Прохожий из Праги» (1938) и другие.

В 1938 году Незвал, не советуясь с соратниками, объявил о роспуске пражской группы и присоединился к чешским коммунистам, став после войны официальным поэтом но-

вого режима. В 1948 году он приветствовал пражский коммунистический переворот. Книги, написанные им в конце 1940-х годов выдержаны в пафосно-восторженном духе: «Большие часы», (1949), «Песня мира» (1950). Его «Ода Сталину» (1949) вызвала резкое осуждение его бывших соратников, оказавшихся в оппозиции к новой власти.

Оставаясь официальным поэтом, Незвал, тем не менее, не боялся возвышать свой голос против косности соцреализма. Выдающийся мастер слова и тонкий стилист, он реализовал себя не только как поэт, но и как романист, детский писатель, переводчик, оригинальный литературный и художественный критик.

Витезслав Незвал умер в Праге в 1958 году, оставив незавершенной книгу воспоминаний «Из моей памяти», которая была опубликована спустя год после его кончины.



Нери И. Автопортрет в шляпе. 1928

НЕРИ, Исмаэль
(1900–1934)

Бразильский художник.

В 1918 году поступил в Национальную школу изящных искусств в Рио-де-Жанейро, но вскоре покинул ее в знак протеста против академической рутин. В 1921 году художник совершил путешествие в Европу, особое внимание уделив Италии и Франции. В Париже он посещал занятия в Академии Жюлиана.

В следующий раз Нери приехал во Францию в 1927 году: он познакомился с творчеством Пикассо, Миро, Шагала. В это же время состоялась его встреча с Андре Бретоном.

В своем творчестве Исмаэль Нери прошел несколько заметных стадий: он пережил увлечение экспрессионизмом, кубизмом, и в конце концов остановил свой выбор на сюрреализме. Он по праву считается родоначальником этого художественного направления в Бразилии. Главной идеей творчества художника всегда оставалась форма во всем пластическом разнообразии ее проявлений.

В 2000 году в Культурном центре Национального банка Бразилии в Рио-де-Жанейро была организована большая ретроспективная выставка работ художника, приуроченная к его 100-летию юбилею.



Нери И. Парни. 1927



Поль Нуже в 1926 году

НУЖЕ, Поль
(1905–1967)

Бельгийский поэт и теоретик сюрреализма.

Родился в Брюсселе. В 1919 году Нуже участвовал в создании Коммунистической партии Бельгии и в течение долгих лет был ее членом. По профессии биохимик, он в течение 35 лет (до 1953 года) работает по специальности, совмещая занятия наукой с литературным творчеством. Поэтический дар Нуже развивался под заметным влиянием Поля Валери. Первый сборник стихов Нуже вышел в 1925 году.

В 1924 году вместе с Марселем Леконтом и Камилом Гозмансом он участвовал в создании «Корреспонданс» – журнала, распространяемого в форме листовок. В 1928 году он основал другой журнал – «Дистанс», появление которого поддержали Магритт, Скютнер и Сури. Параллельно Нуже налаживает контакты с парижской группой сюрреалистов.



Магритт Р. Портрет Нуже. 1927

Нуже явился одним из создателей и руководителей брюссельской группы сюрреалистов: по словам Жозе Пьера он был ее «поэтической совестью». В группе он был едва ли не влиятельнее самого Магритта (с которым близко дружил и творчеству которого посвятил эссе «Запрещенные картины» (1943)), однако ему и в голову не приходило занять то положение, которое в парижской группе занимал Андре Бретон. Не желая выделяться сам, он призывал к тому же своих товарищей. «Мне бы очень хотелось, чтобы те из нас, чье имя начинает несколько выделяться среди прочих, стерли его» – эта фраза из Второго манифеста сюрреализма позаимствована Бретоном у Нуже.

Отношения с парижской группой были достаточно стабильны, вопреки некоторым разногласиям: Нуже, например, не признавал принципа автоматизма. Несколько позднее, в 1946 году, между группами возникли трения, когда Бретон выступил против «наигранного оптимизма» живописи бельгийских сюрреалистов.

В 1950-е годы Нуже сотрудничал в «Леерню», журнале своего друга Марселя Мариена, благодаря стараниям которого состоялось посмертное издание полного собрания сочинений поэта.



НЭШ, Пол
(1889–1946)

Английский художник.

Учился живописи в Школе Слэйда, а позднее – в Королевском колледже искусств.

Детство художника прошло в тяжелой, депрессивной атмосфере: мать Нэша страдала душевным расстройством и неоднократно долгие периоды времени проводила в психиатрических клиниках, что не могло не сказываться на мироощущении мальчика. Тягостный эффект создавала и среда обитания – старый и мрачный родительский дом в Хемпшире, окруженный темным лесом, в чаще которого нетрудно было заблудиться.

Нэш рос слабым и болезненным ребенком. Частые и тяжелые приступы астмы воспитали в нем устойчивое отвращение и ненависть к смерти, с которой он боролся всю жизнь с энергией, поразительной для столь слабого физического здоровья.

В юности Нэш увлекался живописью прерафаэлитов с их культом романтической смерти. Смерть матери, последовавшая в 1910 году, принесла в творчество 20-летнего художника деструктивные мотивы, носившие по большей части литературный, внешний характер. Символические образы борьбы Добра и Зла, изображения полузверей-полулюдей вскоре были вытеснены реальными ужасами, свидетелем которых Пол Нэш стал, оказавшись в окопах Первой мировой войны на переднем краю Бельгийского фронта.

Тема войны занимает главное место в творчестве Нэша. Он был свидетелем и деятельным участником двух мировых войн, которые оставили в его душе и на его полотнах неизгладимый след. Батальные пейзажи Нэша полны печали и меланхолии – следствие личного опыта художника, бывшего очевидцем тра-



Нэш П. Пустота. 1918

гических событий. Полотна художника стали символическим отображением воспоминаний о полях сражений. «Воплощенное зло правит бал на войне: здесь нет никакого проявления Божьей воли. Закат и восход солнца видятся богохульным издевательством над человеком: только черный дождь, проливающийся из вспухших облаков в горькой черной ночи – удел этой земли», – писал художник в одном из писем жене.

Нэш сумел в жанре пейзажа выразить весь ужас смерти, не изображая гибель людей, но символически показывая ее через агонию и смерть природы. Пустынные, заваленные обгорелыми обломками пейзажи, остовы разрушенных домов, распускающиеся в небе «цветы» взрывов, обгорелые стволы, словно взывающие к небу, – все это вызывает у зри-



Нэш П. Дорога. 1919



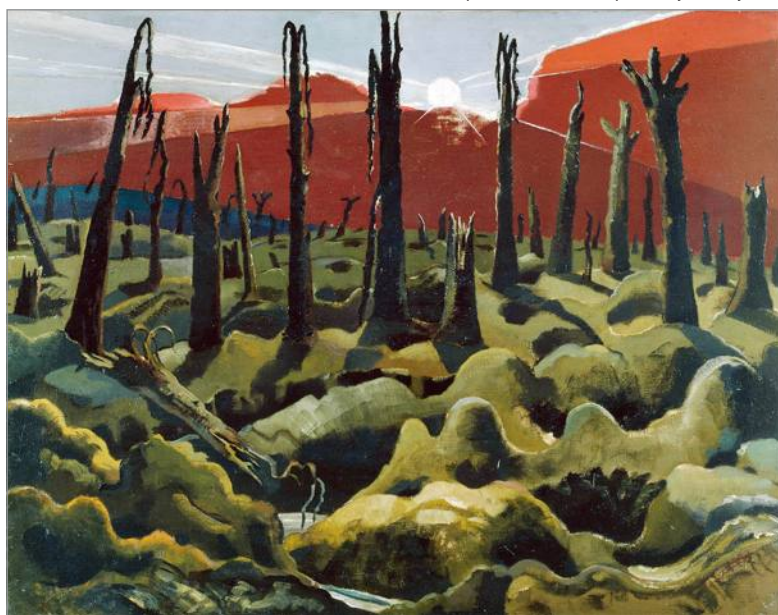
Нэш П. Мертвое море. 1940



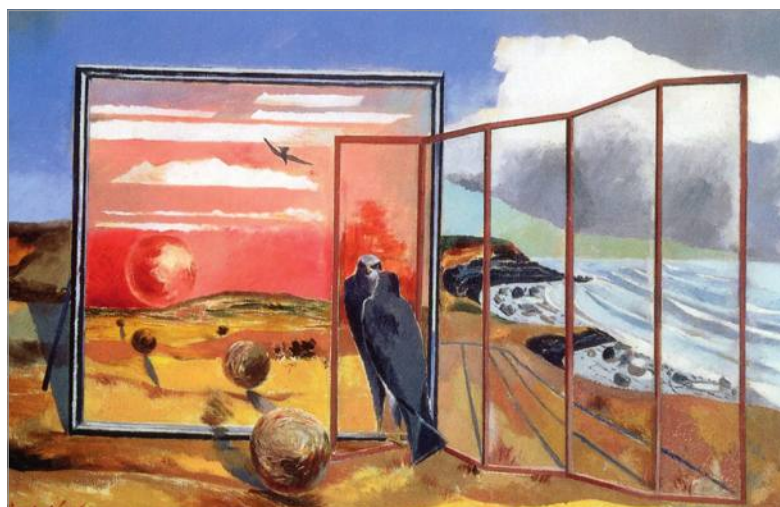
Нэш П. Бой за Британию. 1941



Нэш П. Ночная тишина на Ипре. 1917-18



Нэш П. Мы построим новый мир. 1918



Нэш П. Пейзаж из сновидения. 1936-38

теля чувство апокалиптического ужаса. Это – триумф Смерти глазами человека XX столетия.

В 1922 году Нэш с женой поселился в небольшом городке на берегу моря. Мертвый, пустынный пейзаж прибрежной полосы, серые бетонные громады волнорезов стали доминирующей темой в живописи Нэша в период между двумя войнами. Ощущением мертвого покоя проникнуты зимние пейзажи художника: в них нет ничего живого, формы схематичны, колорит сумрачен.

Мрачная атмосфера полотен Нэша была продиктована обстоятельствами его личной жизни. В 1929 году он пережил смерть отца, с которым, по воспоминаниям жены художника, у него были скорее братские отношения. Это была тяжелая потеря, сопровождавшаяся депрессией и ухудшением здоровья: обострение астмы в 1936 году привело художника на грань смерти. Одна из последних картин Нэша – «Затмение подсолнуха» (1940–1941) – блестящее по глубине обобщения полотно, в котором жизнь и смерть сосуществуют и

находятся в постоянном единоборстве. В ней с необыкновенной силой выражено предчувствие неизбежной смерти.

С 1933 года Нэш входил в объединение художников «Unit One», а также принимал участие в движении английских сюрреалистов. В течение 1930-х годов Нэш публиковал свои полемические статьи на страницах периодических изданий, таких как «Architectural Review» и «Axis».

Один из крупнейших британских художников XX столетия, Нэш при жизни был больше известен в Европе и Америке, чем у себя на родине. Интерес к его творчеству в Англии возник только с его кончиной в 1946 году. Большая ретроспективная выставка его работ, состоявшаяся в 1948 году в галерее Тейт, заставила говорить о нем как о «чрезвычайно английском художнике», «национальном гении», хранителе традиций английской национальной живописи.

О



Олбрайт в своей мастерской.
Чикаго, 1950

ОЛБРАЙТ, Айвен

(1897–1983)

Американский художник.

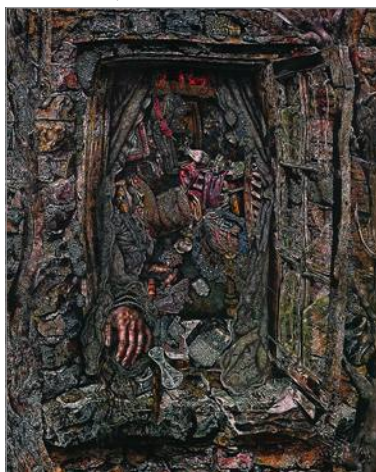
Родился в пригороде Чикаго в семье успешного художника-пейзажиста. После участия в Первой мировой войне Айвен вернулся в Чикаго, где, вместе со своим братом-близнецом Мэлвином, поступил в Школу искусств при Институте Чикаго. Свой творческий путь братья определили весьма оригинальным способом: они бросили монетку. Айвену выпало занятие живописью, Мэлвину – скульптурой. Несмотря на это, каждый из братьев преуспел в обоих направлениях.

В 1923 году, после окончания института, братья работали в Филадельфии и Нью-Йорке, после чего в начале 1930-х годов вернулись в мастерскую их отца в окрестностях Чикаго. К этому времени Олбрайт уже обрел свою индивидуальную манеру.

Его картины пронизаны острой меланхолией, они служат напоминанием, что радости жизни преходящи, в то время как смерть неизбежна. Тема одиночества и смерти обрела пронзительное звучание в картине «Бедная комната: Нет Времени, нет Конца, нет Сегодня, нет Вчерашнего, нет Завтра, только Вечность, и Вечность без конца (Окно)» (1942–1963), к которой художник возвращался вновь и вновь на протяжении более 20 лет.



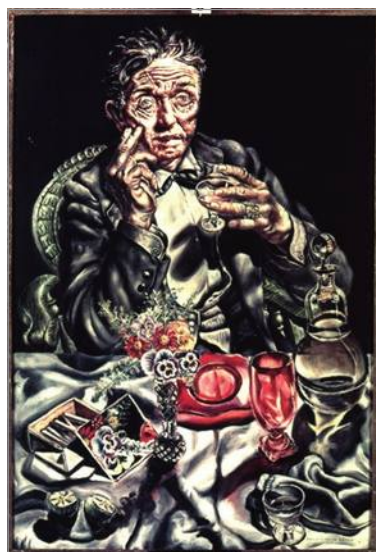
Олбрайт А. Пришедшая в этот мир душа по имени Ида. 1929–30



Олбрайт А. Бедная комната (Окно). 1942–63



Олбрайт А. Портрет Дориана Грея. 1943–44



Олбрайт А. Автопортрет с рюмкой. 1935

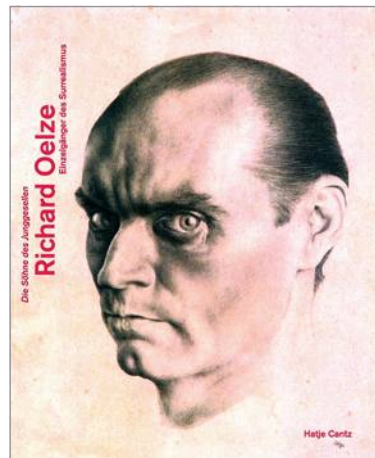
В своих портретах Олбрайт фиксирует внимание на всякого рода физических несовершенствах модели: морщинах, родинках, складках дряблой кожи. Ярким примером подобного рода работ является его картина «Пришедшая в этот мир душа по имени Ида» (1929–1930), изображающая стареющую женщину, бросающую жалкий взгляд в зеркало.

В своих многочисленных автопортретах, которые он писал на протяжении всей своей творческой жизни, с 1931 по 1983 год, подчеркивается та же мысль, только выраженная не одновременно, а представленная в развитии. Перед нами – эволюция человеческой личности, зафиксированная с беспристрастием постороннего человека: за каждой морщиной угадываются движения души. При этом – никакого кокетства, желания выглядеть презентабельно.

Стремление художника показать разрушительное действие времени с особенной силой проявилось в его картине «Дориан Грей» (1943–1944), выполненной для одноименного художественного фильма, который снимал в Голливуде режиссер Альберт Левин. Портрет молодого героя было поручено написать его брату Мэлвину, в то время как сам Олбрайт почти год трудился над портретом, претерпевшим по ходу сюжета все злоешие изменения. Созданный художником образ глубоко

потряс зрителей: эта картина принесла ему известность и славу.

Айвена Олбрайта называли реалистом, сюрреалистом, экспрессионистом: все эти течения, безусловно, оказали значительное влияние на его индивидуальность. Однако имя этого художника тесно связано в первую очередь с американским художественным направлением, получившим название «магический реализм». Пренюхаясь перед искусством старых мастеров, Олбрайт внимательно изучал их творческий метод. Скрупулезность в передаче формы доведена в его работах до крайнего натурализма, в то время как духовно-содержательная сторона его полотен пропитана мрачным метафизическим скептицизмом.



Ользе Р. Автопортрет. 1922–23

ОЛЬЗЕ, Рихард

(1900–1980)

Немецкий художник.

Родился в Магдебурге. С 1921 по 1929 год Ользе учился в Баухаузе – Высшей школе строительства и художественного конструирования: в Веймаре (1921–1925) и Дессау (1926–1929). В Дрездене он учился вместе с Отто Диксом.

В 1933 году Ользе приехал в Париж, где познакомился с Андре Бретоном и Полем Элюаром, а также с Сальвадором Дали и Максом Эрнстом. В 1936 году он принял участие в Международной сюрреалистической выставке в Лондоне. В том же году художник переехал в Швейцарию, а спустя два года вернулся в Германию, где в 1939 году присоединился к колонии художников Ворпсведе.

Рихард Ользе был одним из главных представителей немецкого сюрреализма. Его жесткая, скрупулезная манера письма, а также тяготение к гротеску позволяют говорить о влиянии на его творчество классической немецкой традиции.



Ользе Р. Автопортрет. 1922–23

Мир полотен Ользе сумрачен и мрачно-фантастичен. Его населяют странные, призрачные существа, обитающие в живописных руинах. Фантазия художника отличается почти готической прихотливостью: с его полотен на зрителя устремлены сотни глаз, которыми буквально испещрены его картины. Для создания своих фантастических пейзажей художник изобрел специальную живописную технику с использованием лака. Его полотна напоминают картины Макса Эрнста, выполненные с использованием декалькомании. В 1968 году на Биеннале в Венеции картины Ользе получили высокую оценку.

Художник умер 27 мая в городке Постхольц, где он проживал с 1962 года.

ОНСЛОУ-ФОРД, Гордон

(1912–2003)

Родился в Англии в семье художников. Его дед, Эдвард Онслоу-Форд был известным скульптором.



Онслоу-Форд на пленэре



Ользе Р. Желание. 1936

Начал писать в раннем возрасте. Потеряв отца в возрасте 14 лет, он был отправлен в Королевский морской колледж в Дартмуте. Морская стихия оказала глубокое воздействие на его ранние работы.

Во время службы на флоте Онслоу-Форд неоднократно посещал Париж. В 1937 году, выйдя в отставку, он перебрался в Париж, чтобы серьезно заниматься живописью. В течение некоторого времени он посещал мастерскую Лене, а позднее не раз обращался к нему за советом.

Вскоре он познакомился с чилийским художником Роберто Матта, который изучал архитектуру у Ле Корбюзье. Блестящие рисунки Матты привели Онслоу-Форда в восторг, и он убедил чилийца всерьез заняться живописью. Художники стали близкими друзьями, они часто встречались и путешествовали вместе, ведя постоянный диалог об искусстве и метафизике.

В 1938 году Онслоу-Форд присоединился к группе парижских сюрреалистов и начал посещать их собрания в кафе Магот. Он свел дружбу с Браунером, Бретоном, Мабилем, Пааленом и Танги. Его любовь к живописи выразилась также в собирании картин и частных визитах в мастерские других художников, среди которых были Пикассо, Миро, Де Кирико и Массон.

С самого начала своего пути в сюрреализме Онслоу-Форд проявил интерес к практике сновидений, записывая и зарисовывая собственный опыт. Однако вскоре для него стала очевидной невозможность изобразить сны, которые становились на полотне лишь отражением прошлых событий. В отличие от многих сюрреалистов, увлеченных фрейдовской «Теорией сновидений», Онслоу-Форд тяготел к идее коллективного бессознательного Карла Густава Юнга и «Теории Четвертого измерения» Успенского. В своих работах он стремился достичь того, что лежит за пределами личных сновидений.

Летом 1939 года он снял дом на границе со Швейцарией, где охотно принимал гостей из числа сюрреалистов, среди которых были Бретон и его жена Жаклин, Матта, Танги и его жена Кей Сэйдж. Они проводили лето, обмениваясь идеями, читая поэзию и занимаясь живописью, а также посещая живущую по соседству Гертруду Стайн.

Начавшаяся война не позволила Онслоу-Форду вернуться в Париж, и он отправился в Лондон, а вскоре по приглашению Общества сохранения европейской культуры переехал в Нью-Йорк, где присоединился к группе сюрреалистов. Поскольку Онслоу-Форд был среди них единственным, кто в совершенстве знал английский, он был приглашен прочесть цикл



Онслоу-Форд Г. Циклопомания. 1940

лекций в Новой школе социальных исследований и организовал в течение 1941 года четыре важных сюрреалистических выставки, которые оказали значительное влияние на нью-йоркских художников.

На одной из лекций Онслоу-Форд познакомился с писательницей Жаклин Джонсон, и в 1941 году они поженились. В том же году супруги решили переехать в Мексику, где жил друг художника Вольфганг Паален, который отошел от сюрреализма и издавал журнал «ДИН», посвященный проблемам современного искусства.



Онслоу-Форд Г. Без границ. 1939



Онслоу-Форд Г. Брак. 1944



Онслоу-Форд Г. Диалог создателей кругов. 1944

Сан-Франциско. В 1951 году Онслоу-Форд и Паален организовали в Музее изобразительных искусств Сан-Франциско выставку под названием «Динадон», которая стала основой для «поисков внутреннего мира», определивших дальнейшие творческие поиски художника.

В начале 1950-х годов Онслоу-Форд заинтересовался восточной философией, изучал индуизм и буддизм в Академии Востока Сан-Франциско. Он также встретил мастера Дзен Ходо Тобасе из секты Дзен Сото и под его влиянием начал изучать китайскую каллиграфию, что в значительной мере повлияло на его живопись. Он осознал линии, круги и точки как основу искусства, передающую «суть земного существования».



Онслоу-Форд Г. Зеленый остров. 1939



Онслоу-Форд Г. Подарок на прощание. 1942

В 1964 году художник опубликовал свою первую книгу «Живопись в мгновении». Во время работы над второй книгой «Творение», в 1976 году, ушла из жизни его жена. С этого момента художник вел одинокую жизнь, продолжая свои поиски «внутреннего мира», которые нашли выражение в его сочинениях: «Понимание» (1991), «Экоморфология» (1994) и «Однажды» (1999).

В последние десятилетия жизни художника его выставки с большим успехом прошли в США, Германии, Чили, Испании и других странах.

Гордон Онслоу-Форд умер в своем доме в Калифорнии от удара в возрасте 90 лет.



Оппенхейм М. Автопортрет. 1980

ОППЕНХЕЙМ, Мерет (1913–1985)

Швейцарская художница.

Родилась 6 ноября в Берлине в либеральной семье любителей искусства. Детские годы Оппенхейм прошли в Базеле, в доме бабушки, писательницы Лизы Венгер.

В 1932 году в возрасте 18 лет она приехала в Париж, где познакомилась с Альберто Джакометти и Жаном Арпом, которые заинтересовались ее работами и пригласили участвовать вместе с сюрреалистами в выставке Салона Независимых. Год спустя, в 1933 году, Мерет вступила в группу парижских сюрреалистов, где близко сошлась с Бретоном, Дюшаном, Эрнстом, а также Мэн Рэем, которому неоднократно позировала для его фоторабот.

В мае 1936 года Мерет Оппенхейм приняла участие в выставке сюрреалистических предметов, проходившей в парижской галерее Шарля Раттона. Ее «Меховой чайный прибор» (1936), показанный на ней, а также на нью-йоркской выставке сюрреалистов, состоявшейся в том же году, произвел сенсацию и сделал 23-летнюю художницу знаменитой.

Обтянутые мехом чашка, блюдце и ложка, получившие ироническое название «Меховой чайный прибор» – классическая абсурдистская композиция, в которой блестяще совмещено несовместимое: исключительно утилитарный предмет в результате работы над ним утратил свою изначальную функцию, приобретая при этом черты сексуальности и скандальности. Этот сюрреалистический предмет стал эталоном для нескольких поколений сюрреалистов, работавших в этом жанре.

Шумный успех «предметов» Оппенхейм имел и обратную сторону. Тщетные попытки повторить его, удержаться на гребне популярности обернулись для художницы тяжелой депрессией. В 1937 году она покинула Париж и переехала в Базель, где посещала художественный колледж, совершенствуясь в различных видах искусства. В эти годы она стала членом базельской художественной «Группы 33», активно участвуя в ее деятельности. В 1939 году художница вновь вернулась в Париж, где наряду с Фини и Эрнстом приняла участие в

выставке фантастической мебели, показав на ней «Стол на птичьих ногах».

В 1945 году Мерет Оппенхейм познакомилась Вольфгангом Ла Рошем, с которым в 1948 году переехала в Берн: год спустя они поженились. В Берне художница арендовала мастерскую. «Я работала каждый день, – вспоминала она позднее. – Чаще всего почти ничего не получалось, хотя чувство скованности в руках прошло». Однако повторить свой успех 1936 года ей так и не удалось.

В 1959 году Андре Бретон обратился к Оппенхейм с предложением сделать для сюрреалистической выставки «E. R. O. S.», которая проходила в парижской галерее Даниеля Кордые, повторение ее композиции «Весенний праздник» (1954), представляющей обнаженную женскую модель, на теле которой был накрыт «стол на шесть персон». Само содер-



Рэй М. Мерет Оппенхейм. 1933

жание инсталляции, носившее скандально-эротический характер, как нельзя больше отвечало теме выставки и эстетике сюрреализма, замешанной на эпатаже. И хотя живая модель, декорированная яствами, присутствовала лишь на вернисаже, состоявшемся в ночь с 15 на 16 декабря, а в последующие дни (выставка проходила в течение двух месяцев) была заменена манекеном, эта композиция имела самый широкий резонанс и вошла одну из самых ярких страниц в историю сюрреализма.

Выставка «E. R. O. S.» стала последней сюрреалистической выставкой в творческой биографии Мерет Оппенхейм, хотя художница и в последующие годы продолжала много и плодотворно работать и выставляться. В 1967 году в Музее современного искусства в Стокгольме состоялась большая ретроспективная выставка ее работ.

В 1985 году, незадолго до смерти? Мерет Оппенхейм была принята в члены Берлинской академии искусств.



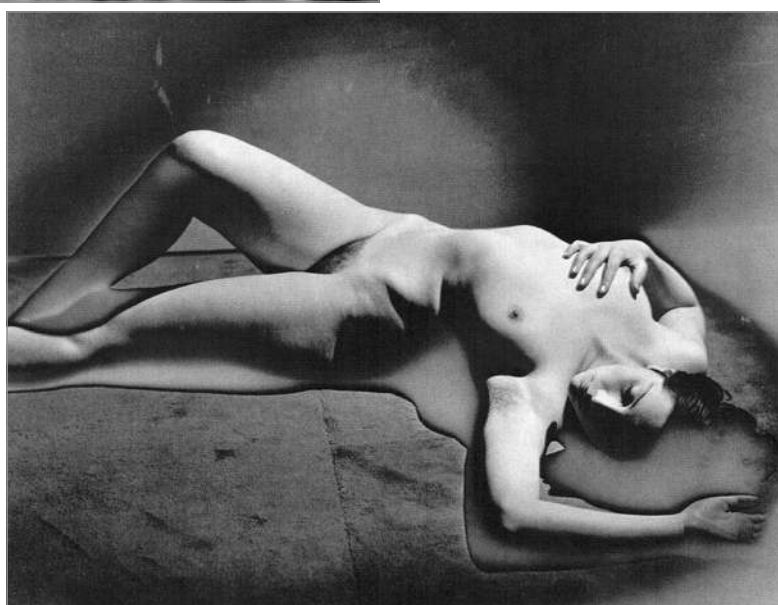
Рэй М. Мерет Оппенхейм. 1933



Оппенхейм М. Моя няня. 1936



Оппенхейм М. Стол на птичьих ногах



Оппенхейм М. Превосходство материи над духом. 1929



Оппенхейм М. Меховой чайный прибор. 1936

П



Вольфганг Паален в 1954 году

ПААЛЕН, Вольфганг
(1905–1959)

Австрийский художник.

Родился в Бадене, в окрестностях Вены. Его отец был крупным торговцем и церемониймейстером при императорском дворе. В 1914 году, незадолго до начала войны, он с семейством оставил Вену и переехал в собственный замок недалеко от города Заган в Силезии, где прошли юные годы будущего художника. Первые, еще нерегулярные уроки живописи он получил в Берлине у члена Сецессиона Лео фон Кёнига.

В 1929 году Паален приехал в Париж, где посещал занятия в мастерских Ханса Хофмана и Фернана Леже. В течение некоторого времени художник входил в группу «Абстракция-Творчество». Картины этого периода носят чисто абстрактный характер: художник оперирует большими плоскостями, в основном ставя перед собой задачи равновесия и цветовой гармонии.

Однако увлечение абстрактными формами вскоре отошло на второй план, уступив сюрреализму, который идеально отвечал художественным устремлениям Паалена. Позднее художник писал: «Только в сюрреализме я находил оживший опыт, героическое воплощение единого синтеза... пластического выражения и поэзии, поэзии и жизни». В 1936 году Паален примкнул к группе Бретона, в самые короткие сроки заняв в ней одно из ведущих мест.

Паален нашел в сюрреализме точку приложения своей энергичной натуры. Со всей страстью он отдается абсолютному автоматизму, много экспериментирует в различных техниках, следствием чего стал изобретенный

им фюмаж – художественный прием, использующий следы, оставляемые на холсте или бумаге копотью горящей свечи. В 1938 году фюмажи Паалена были экспонированы на его персональных выставках в Париже, Лондоне и Нью-Йорке.

Наступившая война и оккупация нацистами Франции вынудили Паалена эмигрировать за океан. В 1939 году по приглашению Фриды Кало и Диего Риверы художник приехал в Мексику. Он поселился в Мехико, где в 1940 году вместе с Сезаром Моро организовал Международную сюрреалистическую выставку.

В эмиграции Паален отошел от сюрреализма. Он основал журнал «ДИН» (1942–1944), посвященный проблемам современного искусства, в работе которого принимали участие многие его прежние друзья, в частности Гордон Онслоу-Форд, вместе с которым Паален создал новый живописный стиль, условно назвав его «космическим».

В 1947 году Паален получил мексиканское гражданство. В том же году он переехал в Сан-Франциско.

В 1951 году Онслоу-Форд и Паален создали группу «Динатон» и организовали в Музее изобразительных искусств Сан-Франциско выставку под одноименным названием, которая явилась наглядной демонстрацией общности

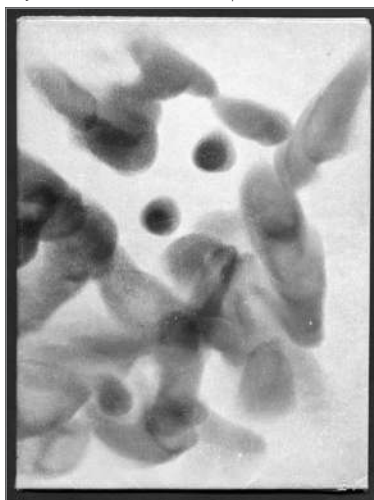


Паален В. Сумерки. 1954



Обложка журнала «Дун». 1942

Обложка книги «Форма и смысл». 1945



Паален В. Фюмаж



Паален В. Предмет



Вольфганг Паален в мастерской. 1932



Экспозиция выставки Паалена в Мехико. 1940



Паален среди членов группы «DYNaton». 1949



Паален В. Схватка сатурнических властителей. 1938



Паален В. Солнечные пятна. 1938



Паален В. Обсидиановые сестры. 1952



Этюд. Пейзаж моего детства. 1937



Паален В. Запретные земли. 1937

их творческих идей. По словам Паалена, «искусство должно стать эквивалентом того, чем на Востоке является медитация».

Творческие поиски Паалена, его теоретические статьи, опубликованные в издаваемом им журнале «ДИН», а также его книга «Форма и Чувство» (1945), в значительной степени повлияли на послевоенное американское искусство, в частности, на развитие абстрактного экспрессионизма.

В 1951 году Паален возобновил свои отношения с Бретоном. На некоторое время он переехал в Париж, где в ноябре 1952 года в галерее Пьер открылась выставка его работ. Космополит по убеждению, Паален часто менял место жительства. Он жил в Вене, Берлине, Мюнхене, Тиволи, Париже, Мехико, Сан-Франциско, нигде не оставаясь надолго. Его мятежная натура жаждала постоянных перемен, что не могло не отразиться на его творчестве, которое постоянно менялось.

В 1959 году Паален неожиданно для всех покончил с собой выстрелом в сердце из револьвера. Это случилось штормовой ночью в местечке Такско, в окрестностях Мехико, куда он переселился за несколько лет до этого.



ПЕЛЛАН, Альфред
(1906–1988)

Канадский художник. Родился 6 мая в Квебеке.

В 1920 году поступил в квебекскую Школу изящных искусств. Его талант был признан с ранних лет: Национальная галерея Канады приобрела одну из картин Пеллана, когда ему было всего 17 лет. В 1926 году он получил возможность поехать в Париж, где в течение четырех лет учился в мастерской Люсьена Симона и посещал Школу изящных искусств. Пеллан нашел атмосферу академической школы скучной и ограниченной и стал проявлять



Пеллан А. Летящие тарелки. 1952



Пеллан А. Цвет. 1945-55



Пеллан А. Девушка с анемонами. 1937



Пеллан А. Женщина с яблоком. 1943

живой интерес к творчеству модернистов: он самостоятельно познакомился с живописью Ван Гога, Боннара, Дюфи, Маттиса, Брака, Пикассо и других. Юноше импонировала их безудержная смелость в области цвета и формы. Знакомство с этими художниками помогло Пеллану в конце концов обрести свой стиль.

В 1935 году в Академии Рансона состоялась первая персональная выставка художника, на которой помимо живописи были представлены его графические работы, а также эскизы тканей: граничащие с абстракцией, эти работы содержали в себе зачатки сюрреалистических тенденций.

В 1939 году Пеллан принял участие в выставке «Парижские живописцы сегодня» в Музее современного искусства в Вашингтоне, где его картины были выставлены рядом с полотнами Пикассо, Дерена, Дюфи и Дали.

В 1940 году художник покинул Париж и вернулся в Квебек. Поселившись в Монреале, он открыл свою студию. В 1943 году Пеллан возглавил курс авангардной живописи в Школе изящных искусств Монреаля. Не оставляя живописи, художник также занимался книжной иллюстрацией, выполнил декорации и костюмы к постановке пьесы Шекспира «Двенадцатая ночь» (1946). Оставив преподавание в 1952 году, Пеллан переехал в Париж, где в 1955 году в Национальном музее современного



Пеллан А. Синее солнце. 1946



Пеллан А. Индейцы суу. 1975



Пеллан А. Поп магазин. 1972



Пеллан А. Голова молодой женщины на цветочном фоне. 1942

искусства состоялась ретроспективная выставка его работ. Вернувшись в Канаду, Пеллан посвятил все свои силы монументальной живописи: росписи, мозаике и витражу. Последние десять лет жизни художник страдал от лейкемии, почти все силы отдавая борьбе с болезнью. Он умер в Монреале в возрасте 82 лет.

Пеллан был первым, кто принес идеи сюрреализма в канадское искусство. Используя принципы автоматического письма, он достиг высокой степени непосредственности и пластического совершенства, что сближает лучшие из его картин с полотнами Миро и Клее.

ПЕНРОУЗ, Валентина

(1903–1979)

Французская поэтесса.

Урожденная Буз. Была первой женой известного английского художника-сюрреалиста Роланда Пенроуза. Примыкала к движению сюрреалистов, в своем творчестве исповедовала принцип автоматизма.

Помимо стихов Валентина Пенроуз активно работала в жанре коллажа. Однако настоящую известность ей принесла книга «Эрзетбет Батори, кровавая графиня» (1962) – леденящая

душу история злодеяний легендарной графини, вошедшей в историю своей фантастической жестокостью.

ПЕНРОУЗ, Роланд

(1900–1984)

Английский художник.

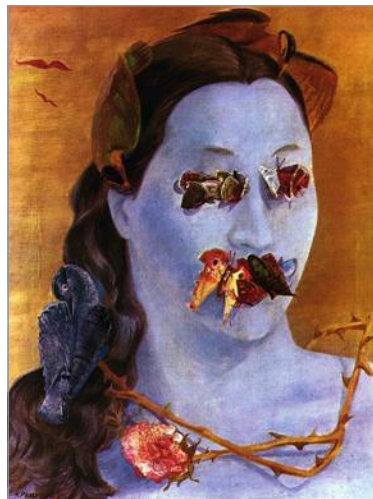
Родился в Лондоне в 1900 году. Его отец был академическим живописцем, а мать происходила из процветающего семейства банкиров Пековеров. Будущий художник и три его брата воспитывались в атмосфере строгости и религиозной морали. В 1918 году окончивший школу Лейтон Парк в Ридинге, 18-летний Роланд в составе санитарной бригады был направлен на фронт: последние несколько месяцев войны он прослужил в итальянском госпитале.

Демобилизовавшись в январе 1919 года, Пенроуз поступил в Куинс на факультет истории, а через некоторое время перешел на архитектуру. Завершив обучение в 1922 году, он отправился в Париж, имея серьезное намерение стать художником.

Первые парижские работы Пенроуза были выполнены в поздненубистическом стиле. Однако после встречи с Максом Эрнстом в 1926 году в его творчестве появились явные сюрреалистические мотивы. Вместе с женой Валентиной, французской поэтессой, Пенроуз был тепло принят в группе парижских сюрреалистов. Он принимал участие в съемках фильма Бунюэля «Золотой Век» (1930), оказывал финансовую помощь в различных издательских проектах, в частности в издании романа-коллажа Эрнста «Неделя доброты» (1934).



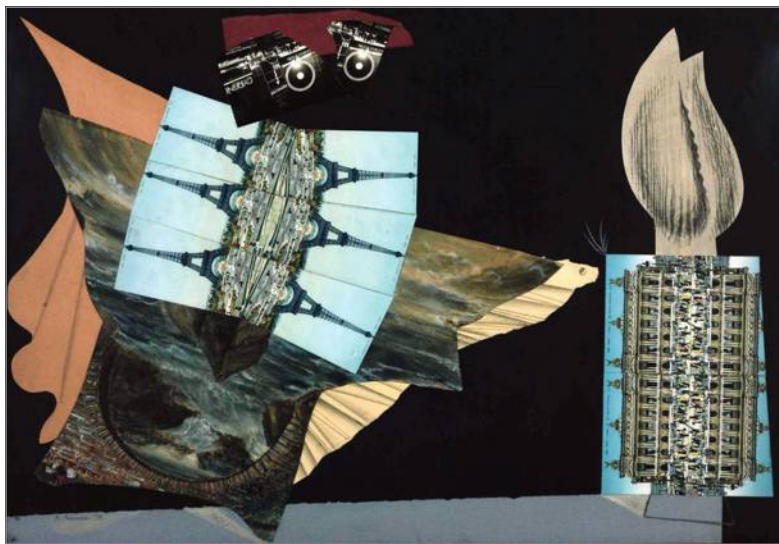
Роланд Пенроуз в Египте (Фото Ли Миллер). 1939



Пенроуз Р. Валентина. 1937



Пенроуз Р. Видение есть Вера. 1937-46



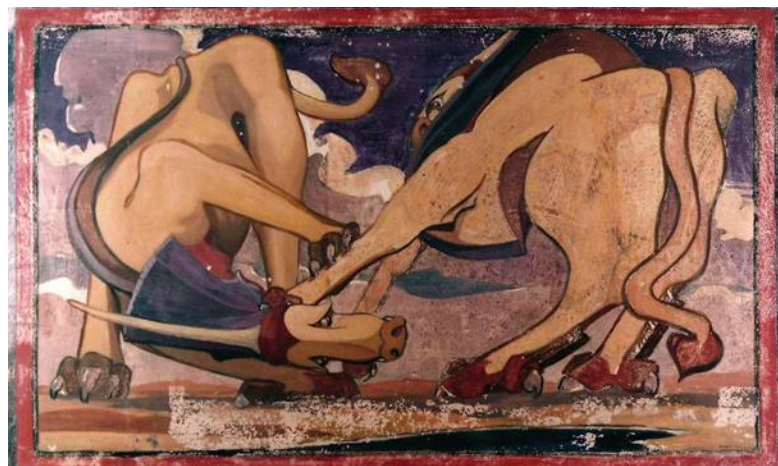
Пенроуз Р. Магнитные мотыльки. 1938



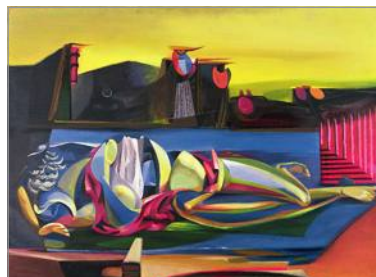
Ли Миллер и Роланд Пенроуз. (Фото Сесиль Битон). Середина 1960-х



Пенроуз Р. Портрет. 1939



Пенроуз Р. Фреска в Корпус Кристи Колледж



Пенроуз Р. Неспящая красота. 1946



Пенроуз Р. Скульптура Пикассо. 1967



Пенроуз Р. Большой день. 1938

Еще в Париже Пенроузу пришла в голову мысль перенести идеи сюрреализма на британскую почву. Вернувшись в 1936 году в Лондон, он вместе с Мезансом и Бруниусом сформировал сюрреалистическую группу. В том же году в лондонской галерее Нью Барлингтон открылась организованная членами группы Международная сюрреалистическая выставка, на которой было показано свыше 400 работ, включая произведения Дали, Дюшана, Эрнста, Магритта, Миро, Пикассо, а также Пенроуза и других британских художников. Выставка вызвала огромный интерес и множество споров, как среди публики, так и в среде художников.

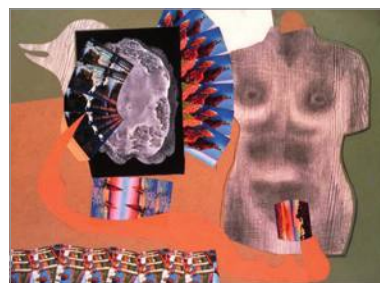
В 1936 году в Париже, во время подготовки к Международной сюрреалистической выставке, Пенроуз познакомился с Пикассо. Художники стали друзьями. В декабре 1938 года Пенроуз способствовал тому, чтобы англий-



Миллер Л. Пенроуз и Мэн Рэй. 1946



Пенроуз Р. Последний. Сейшелы. 1984



Пенроуз Р. Реальная женщина. 1938



Пенроуз Р. Сюрреалистическая композиция. 1949

ская публика увидела знаменитую «Гернику», организовав показ картины в художественной галерее Уайтчепла, одного из районов Лондона. Впоследствии художник написал и в 1958 году опубликовал биографию Пикассо.

Стремясь поддержать прогрессивное современное искусство, Пенроуз в 1938 году приобрел Лондонскую галерею на Коркстрит, которая стала центром стремительно развивающегося в Англии движения сюрреалистов. Этому в немалой степени способствовал издаваемый галереей Пенроуза «Лондонский бюллетень». Художник также начал приобретать работы сюрреалистов и вскоре стал обладателем крупнейшей в Англии коллекции современного искусства, включающей множество работ Пикассо, Де Кирико, Миро, Эрнста и многих других.

В течение 1930-х годов отношения Пенроуза с первой женой заметно ухудшились. В 1937 году в Париже художник встретился с американским фотографом Ли Миллер и был пленен ее красотой и обаянием. Их часто стали видеть вместе. Ли была профессиональной моделью и охотно позировала художникам, среди которых были Мэн Рэй и Пикассо, писавший ее неоднократно. Один из портретов Пенроуз приобрел для своей коллекции.

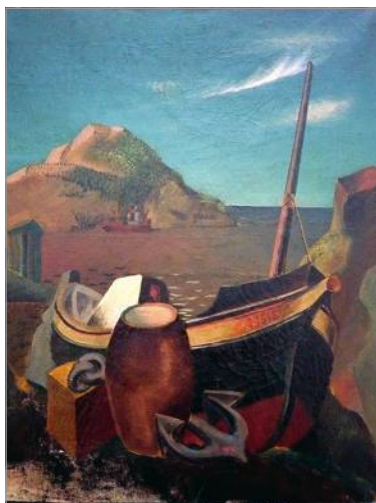
В этот период художник всерьез увлекся коллажем, используя в качестве материала цветные почтовые открытки. Пенроуз называл коллаж «вызовом тирании академиков», отмечая его демократичность и техническую доступность любому человеку, пусть даже не

имеющему художественного образования. Коллажи художника были показаны на Международной сюрреалистической выставке в Париже в 1938 году. В своей знаменитой программной речи «Почему я художник», приуроченной к этой экспозиции, Пенроуз заметил: «Я верю, что все средства законны, если имеют правильную цель. Выбор материалов и способ их использования не должны навязываться. Пикассо использовал все, что ему попадалось, даже собственные рубашки он превращал в картины. Здесь мы имеем дело с магией. Нетрудно сделать золото из золота; взять кусок коричневой бумаги и превратить его в золото во всем его блеске – вот истинный триумф...» В 1939 году в Лондоне открылась новая выставка работ Пенроуза, многие из которых были вдохновлены его новой музой.

В годы Второй мировой войны Пенроуз и Ли Миллер находились в Лондоне: художник читал в бомбоубежищах лекции, а его подруга была фотографом и военным корреспон-



Пикассо, Пол, Нюш и Сесиль Элюар, Валентина и Роланд Пенроузы и Эмили Дэвис. Фото Мэн Рэя



Пенроуз Р. Отчет об исполнении



Пенроуз Р. Таинственное совпадение. 1950



Пенроуз Р. Покорение воздуха. 1939



Пенроуз Р. Последнее путешествие капитана Кука. 1936



Пенроуз Р. Камера Обскура. 1937



Пенроуз Р. Вид из моего окна. 1939

дентом «Vogue». После окончания войны, в 1946 году они совершили путешествие в Соединенные Штаты, где посетили Макса Эрнста, жившего в Аризоне, и Мэн Рэя, который в то время находился в Лос-Анджелесе. Вернувшись в Англию, они поженились: свадьба состоялась 3 мая 1947 года. Супруги поселились на ферме Фарли в Сассексе, превратив ее в своеобразный музей.

Посещение Музея современного искусства в Нью-Йорке убедило Пенроуза в том, что подобный художественный центр непременно должен быть создан в Лондоне. Благодаря его усилиям в 1948 году был основан Институт современного искусства, выставочную деятельность которого художник осуществлял и направлял в течение 1950-х годов. В 1956 году Пенроуз был избран членом Британского совета по делам искусств в Париже и активно поддерживал молодых художников, в частности Френсиса Бэкона. Он также организовал целый ряд больших ретроспективных выставок крупнейших художников столетия: Пикассо (1960), Эрнста (1961) и Миро (1964), которые прошли в Галерее Тейт. В 1966 году за заслуги в области культуры и искусства Пенроуз был произведен в рыцари. В 1980 году, отдавая дань его таланту художника, Британский совет по искусству организовал большую ретроспективную выставку его работ.

Роланд Пенроуз умер в 1984 году в возрасте 84 лет. Значительная часть его коллекции была приобретена Шотландской Национальной галереей современного искусства и летом 2001 года представлена на большой выставке в Эдинбурге.

Сегодня Пенроуз признан одной из самых влиятельных фигур в английском искусстве XX века. Он обладал многочисленными талантами: был художником, фотографом, поэтом, создателем предметов, а также тонким ценителем и пропагандистом искусства, меценатом и собирателем картин. Эксперимент и неустанный творческий поиск были его жизненным кредо. «Нам нужен постоянный эксперимент, – писал он, – чтобы расширять свое сознание и понимать эксперименты других. Вот почему я сюрреалист. Чтобы экспериментировать с действительностью».



ПЕРАХИМ, Жюль

(1914–2008)

Румынский художник.

В возрасте 16 лет примкнул к сюрреалистическому движению в Румынии. С первых шагов в искусстве проявил себя талантливым иллюстратором (в частности книг Герасима Луки), а также острым политическим карикатуристом, что не обошлось для него без последствий. С началом Второй мировой войны он эмигрировал в СССР и лишь в 1945 году вернулся в родную Румынию.



Перахим Ж. Кабаре (Мечты Омера). ок. 1939



Перахим Ж. Искусственный враг. 1975

С каждым годом ему все труднее работать на родине, где воцарился соцреализм. Пытаясь сохранить свою индивидуальность, он участвует в выставках за рубежом, работает как художник театра. Лишь в 1969 году Перахим получил возможность перебраться в Париж, в то самое время, когда «исторический» сюрреализм прекратил свое существование. Возможно, по этой причине творчество этого художника не получило широкого признания: сегодня оно известно по большей части лишь специалистам.

Фантастический мир Перахима населен дикийными антропоморфными существами, в нем царит атмосфера тайны и тонкого эротизма. Прозвище «Перахим-обольститель», кото-



Перахим Ж. Невеста



Перахим Ж. Победа



Пенроуз Р. Эпиорнисовый коллаж 1938



Пенроуз Р. Портрет. 1948



Пенроуз Р. Ночной союз. 1936



Перахим Ж. Агрессивная оборона



Перахим Ж. Король и королева

рым нередко наделяют его творца, как нельзя точно характеризует то ощущение духовного искушения, которое не оставляет зрителя во время просмотра его картин.



ПЕРЕ, Бенжамен

(1899–1959)

Французский поэт и критик. Родился в Резе.

В 1917 году Пере с другом были арестованы за то, что разрисовали городскую статую. Ему был предложен выбор – сесть в тюрьму или пойти на войну. Мать Пере настояла на последнем, чего, по его словам, он ей никогда не смог простить. После мобилизации юноша был отправлен на Балканский фронт.

Демобилизовавшись в 1920 году, Пере приехал в Париж, где устроился в типографию на должность корректора, а в свободные часы сам пробует писать: в те годы его кумиром был Аполлинер. Встреча с молодыми поэтами Бретоном, Элюаром и Арагоном изменила его жизнь. Пере примкнул к движению дадаистов, активно принимал участие в их мероприятиях и акциях, в частности, в «процессе Барреса», где выступил в роли неизвестного солдата. Его тексты регулярно появлялись в журнале «Литература». В 1921 году 22-летний поэт опубликовал первый сборник стихов.

В 1924 году Пере стал одним из основателей нового движения – сюрреализма. Показав себя восторженным приверженцем автоматизма, он также участвовал в сеансах сновидений. С декабря 1924 по июль 1925 года Пере вместе с Навилем редактирует программный журнал

«Сюрреалистическая революция». В 1926 году Пере вместе с Элюаром, Арагоном и Бретоном вступил в компартию, однако вскоре порвал с коммунистами, присоединившись к троцкистской оппозиции. В следующем году он вступил в брак с певицей Эльзи Хоустон, сестрой крупного бразильского троцкиста Марио Педроса.

В 1928 году Пере опубликовал свою самую известную книгу стихов «Большая игра» («Le Grand jeu»). По иронии судьбы этот сборник вышел незадолго до издания первого номера журнала с тем же названием, что чуть было не обернулось скандалом.

В 1931 году в Бразилии Пере был подвергнут аресту по обвинению в подрывной деятельности. Проведя некоторое время в бразильской тюрьме, Пере был выслан из страны. Возвратившись во Францию, он примкнул к некоммунистической левому крылу политической оппозиции, при этом не забывая и о групповой деятельности. В 1935 году Пере вместе с Бретоном едут по приглашению Домингеса на Тенерифе (Канарские острова), чтобы подготовить предстоящую там сюрреалистическую выставку.

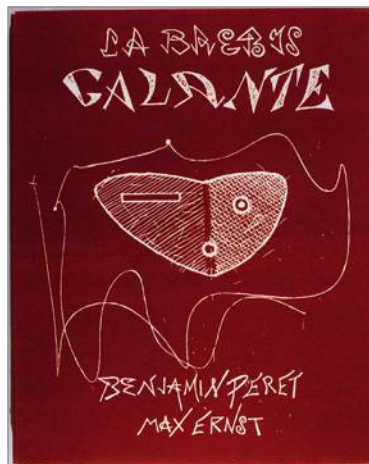
Пере был едва ли не единственным среди сюрреалистов, кто ни разу не поссорился с Бретоном, остался верен во при всех перипетиях и катаклизмах. Бретон высоко ценил его преданность, называя своего друга не иначе, как «самый дорогой и самый старинный товарищ по борьбе».

В 1936 году вышел сборник статей Пере под красноречивым названием «Я не ем этот хлеб», который наглядно продемонстрировал яркий полемический талант автора, остроумие и парадоксальность его мышления. (Название книги, очень точно отражающее бунтарский и непримиримый характер автора, после смерти Пере было выбито на его могильной плите в виде эпитафии.)

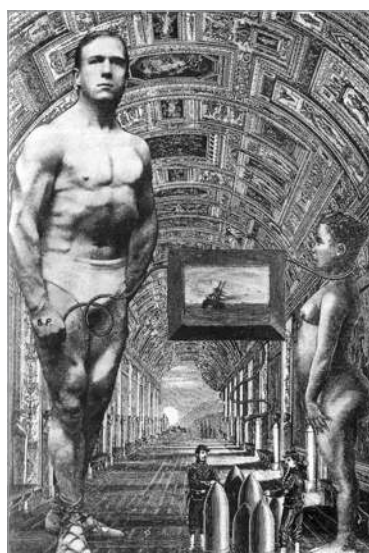
В 1936 году Пере отправился в Испанию, где принял участие в Гражданской войне: он сражался в рядах анархистов на Арагонском фронте. Вернувшись в Париж, в 1937 году он женился на молодой испанской художнице Ремедиос Варо и ввел ее в группу парижских сюрреалистов. Вслед за тем, в 1938 году, он вместе с Андре Бретоном совершил поездку за океан, где в Мексике произошла их встреча с Троцким.

В 1939 году, с началом Второй мировой войны, Пере был мобилизован, а в следующем году арестован по обвинению в подрывной деятельности и отправлен в тюрьму. Как ни парадоксально, но освобождение пришло к нему с оккупацией родной страны немцами. На короткое время Пере вернулся в Париж, затем перебрался в Марсель, откуда в 1941 году вместе с Ремедиос отплыл в Мексику. Он вернулся во Францию только с окончанием войны.

В 1945 году Пере опубликовал острый памфлет «Бесчестие поэтов», направленный про-



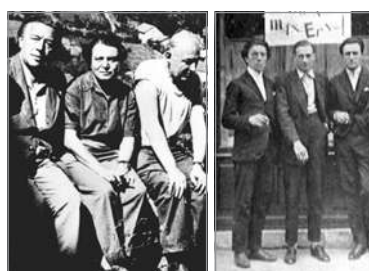
Эрнст М. Обложка книги Пере «Любезная овца»



Пере Б. Портрет-коллаж

тив использования поэзии для пропаганды коммунизма. Памфлет был сочтен выпадом против некоторых поэтов Сопротивления, в частности Арагона, и это стоило автору разрыва многих дружеских связей и значительно пошатнуло его репутацию.

На протяжении всей своей карьеры Пере живо интересовался кино. В период с 1925 по 1926 год он анонсировал киноновинки в «Юманите». Позднее, в начале 1950-х, Пере



Бретон, Тойен и Пере. 1956

На фоне выставки Эрнста (Бретон, Суну, Риго, Пере, Шаршун). Париж, 1921



Бенжамен Пере. 1950-е



Автограф Пере с рисунками Эстебана



Автограф Пере с рисунками Эстебана

снова обратился к кинопублицистике, в марте 1951 года написав для «Аж дю сине-ма» статью «Против коммерческого кино», в которой писал: «Никогда еще ни одно выразительное средство не порождало столько надежд, сколько кино. С ним не только все становится возможным, но само чудо можно достать рукой. И вместе с тем никогда еще не наблюдалось такого несоответствия между безграничностью возможностей и ничтожностью результатов». Завершалась статья призывом к возрождению «кино, первыми проявлениями которого – оазисом в удушливо-пыльной пустыне – были „Носферату“, первые фильмы Чаплина, „Петер Иббетсон“, „Золотой век“ и т. д.»

В конце жизни Пере вновь вернулся к работе корректора. Бурная жизнь «вселенского разрушителя» (слова Жака Барона) тихо оборвалась в Париже 18 сентября 1959 года в возрасте 60 лет.



Пикабия Ф. Портрет Альфреда Штиглица. 1916



Пикабия Ф. Танцовщица в Трансатлантическом круизе. 1913



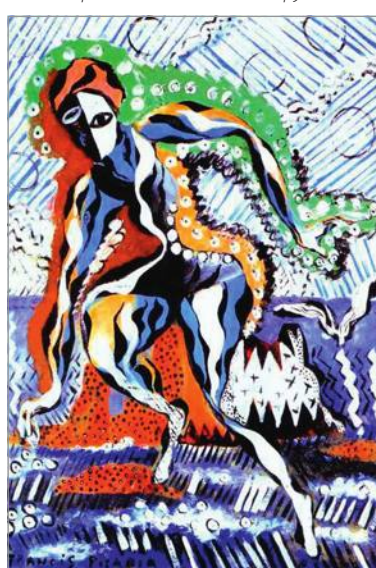
Франсис Пикабия. 1952



Пикабия Ф. Адам и Ева. 1931



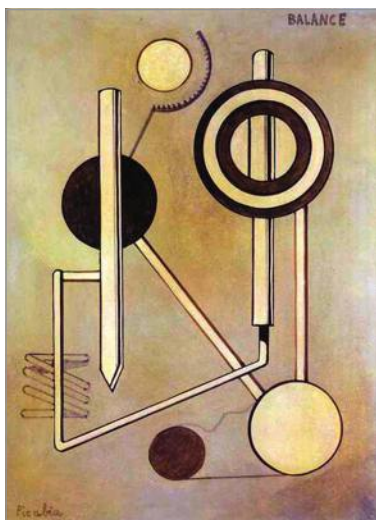
Пикабия Ф. Любовный парад. 1917



Пикабия Ф. Восход солнца. 1924



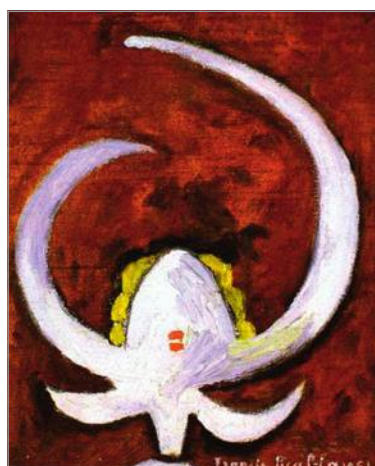
Пикабия Ф. Радость в слепоте. 1947



Пикабия Ф. Баланс. 1919



Пикабия Ф. Четверг. 1951



Пикабия Ф. Вторник. 1951



Пикабия Ф. Саломея. 1928



Пикабия Ф. Фигура

С 1908 года в работах Пикабия появляются элементы фовизма, неоимпрессионизма и даже кубизма. В 1909 году Пикабия создал первую свою абстрактную картину «Каучук». К 1912 году художник сформировал персональный стиль – своеобразную смесь кубизма и фовизма: в этой манере он проработал до начала 1920-х годов.

В 1910 году Пикабия подружился с Марселем Дюшаном, вместе с которым три года спустя принял участие в Армори-шоу. Приехав в Нью-Йорк, он быстро стал своим в авангардных кругах. Пикабия принимал активное участие в дадаистских акциях в Нью-Йорке. Он сотрудничает с Дюшаном и Мэн Рэем, издается в журналах «Камеравок» и «291». В 1915 году Альфред Штиглиц в своей галерее «291» организовал персональную выставку Пикабия. Этот период ознаменовался в его творчестве началом механистического и механоморфного периода.

В августе 1916 года Пикабия переезжает в Барселону. В 1917 году он опубликовал свою первую поэтическую книгу, а также первый выпуск своего журнала «391» (за семь лет вышло 19 номеров), созданный по образцу журнала «291», издаваемого Штиглицем: с

июня того же года журнал начинает выходить и в Нью-Йорке, а в более поздний период и в Париже.

В 1918 году в Швейцарии Пикабия познакомился с лидером дадаистов Тристаном Тцарой, который вовлек его в движение Дада. Вернувшись в Париж, в феврале 1919 года Пикабия примкнул к группе парижских дадаистов. Он участвует в скандалах и акциях, увлекается дадаистскими коллажами, издает дадаистский журнал «Каннибал».

В 1922 году, когда произошел исторический разрыв Бретона с Тцарой, Пикабия принял сторону первого. Ему 42 года, и он устал от скандалов и эпатажа. Тем не менее, Пикабия продолжает сотрудничать с будущими сюрреалистами, принимая участие в выставках и публикуясь в их журналах, вплоть до 1924 года, когда он провозгласил инстантанеизм как альтернативу сюрреализму.

В октябре 1924 года вышел очередной, 19-й номер журнала «391» с надписью на обложке – «Журнал инстантанеизма». Весь номер был посвящен полемике с Первым манифестом сюрреализма, опубликованным накануне,

и его автором, которого Пикабия называет «мелким буржуа». По воле обстоятельств этот номер оказался последним: больше журнал «391» не выходил.

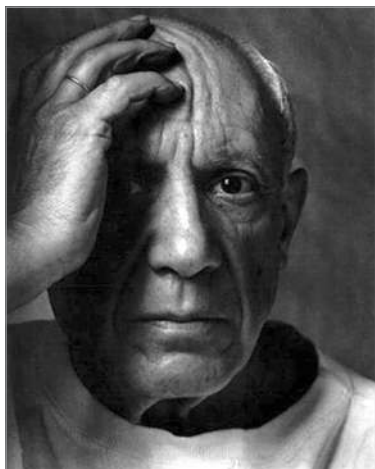
После 1925 года Пикабия вновь сблизился с Бретоном и даже принял участие в нескольких сюрреалистических выставках, но официально в группу так и не вошел. Он жил в пригороде, вдали от столичной суеты. В эти годы Пикабия обратился к фигуративной живописи, его манера предельно близка к реализму.

Пикабия вернулся в Париж только после Второй мировой войны. Он вновь обратился к абстрактной живописи и возобновил свои поэтические опыты. В марте 1949 года в парижской галерее Рене Друина состоялась ретроспективная выставка его произведений, представившая итог более чем сорокалетней творческой деятельности.

Франсис Пикабия ушел из жизни 30 ноября 1953 года в возрасте 74 лет.



Пикабия Ф. Барселона. 1927-28



Пикассо в 1954 году

ПИКАССО, Пабло

(1881–1973)

Испанский художник.

Родился в Малаге. Сын академического живописца Хосе Руиса Бланко, он начал рисовать с раннего детства.

В 1895 году его семья переехала в Барселону, где Пикассо поступил в Академию изящных искусств Ла Лонья.

Первая выставка работ Пикассо состоялась в Барселоне в 1900 году. В 1904 году художник уехал в Париж, где начался первый период его творчества.

В Париже Пикассо быстро обрел друзей среди творческой богемы: в числе почитателей таланта молодого художника были Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Гертруда и Лео Стайн, а также коллекционер и владелец галереи Амбруаз Воллар. Энергичная, взрывная натура Пикассо постоянно толкала его на смелые эксперименты с формой. В течение короткого срока он сменил несколько стилей: результатом стремительной творческой эволюции художника стал изобретенный им кубизм, основные пластические идеи которого проявились еще в 1907 году в его картине «Авиньонские девушки».



Пикассо П. Обложка журнала «Минотавр». 1933



Пикассо П. Плачущая женщина. 1937



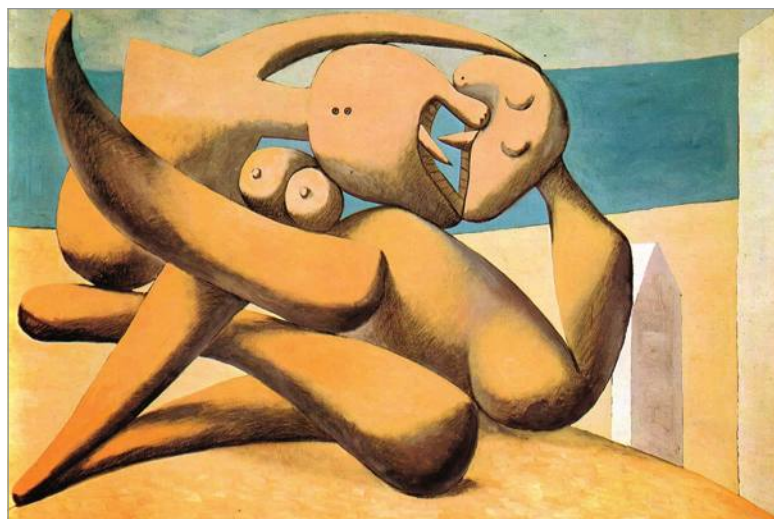
Пикассо П. Художник и модель. 1927



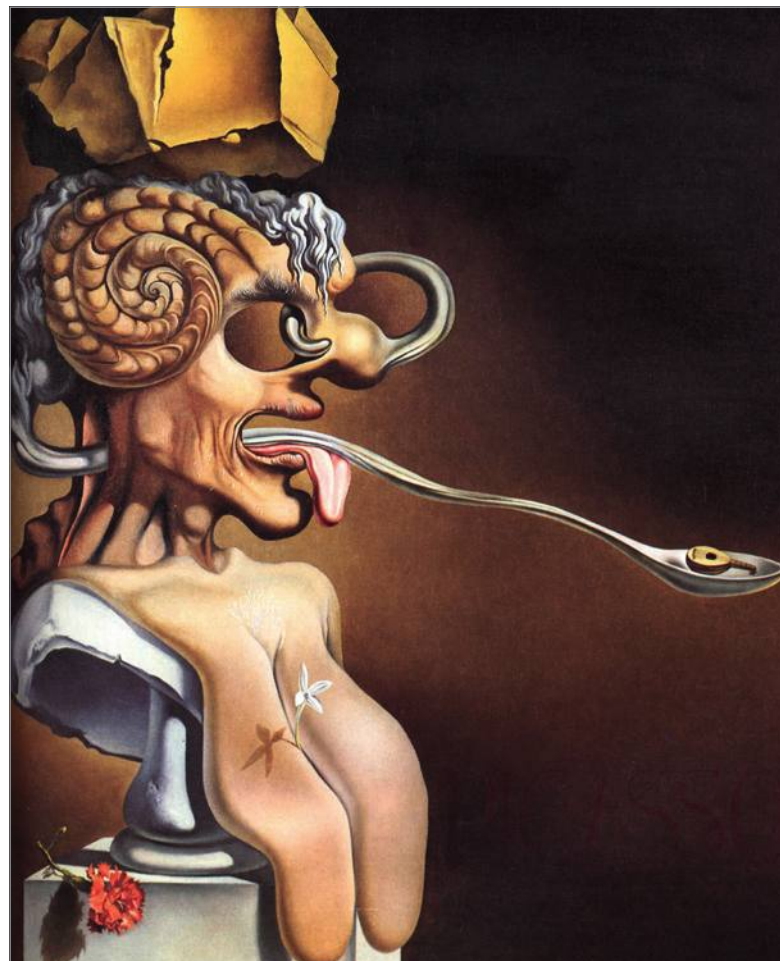
Пикассо П. Танец. 1925



Пикассо П. Женщина в кресле. 1913



Пикассо П. Фигуры на берегу моря. 1931



Дали С. Портрет Пикассо. 1947

Кубизм принес в искусство не только новое принятие формы, но и новую художественную технику – коллаж, которая стала одной из основных техник сюрреализма. Сюрреалисты боготворили Пикассо, а Бретон считал его одним из величайших предтеч современного искусства.

Сам художник, однако, весьма осторожно относился к сюрреализму, отвергая основные его постулаты: автоматическое письмо и культ сновидений. Тем не менее, в его богатом и всеобъемлющем искусстве сюрреализм также занимает определенное место. В первое десятилетие деятельности парижской группы он активно сотрудничал с ней, участвовал в выставках. Многие картины и рисунки этого периода носят название «Сюрреалистическая композиция»: в них идеи и темы сюрреалистов получили оригинальное преломление. В те годы он также одержим темой Минотавра, а именно так назывался знаменитый сюрреалистический журнал. В 1928–1932 годах Пикассо увлекся сварной скульптурой из металла. Овладеть непростой техникой сварки ему помог скульптор-сюрреалист Хулио Гонсалес.

У Пикассо было много друзей среди участников движения сюрреалистов. Его яркий талант и редкое природное обаяние привлекали людей. Он любил женщин, и они отвечали ему



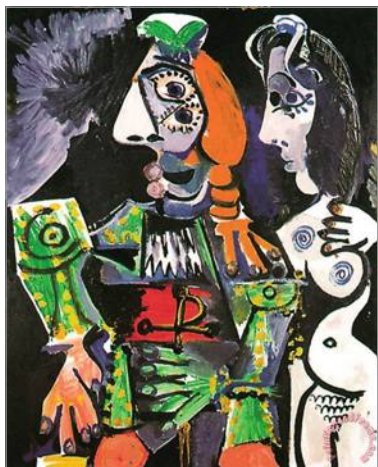
Пикассо П. Женская голова. (Дора Маар) 1939

взаимностью. Среди его подруг и постоянных моделей были Дора Маар и Ли Миллер.

В годы немецкой оккупации Пикассо активно содействовал деятельности подпольной сюрреалистической группы «La main à plume» («Рука, держащая перо»). Его вступление в Коммунистическую партию в 1944 году было встречено сюрреалистами с неодобрением, однако, они никогда не отвергали его, как это было с Де Кирико, Дали или Эрнстом.

Количество выставок, в которых участвовал Пикассо, не поддается исчислению. Наиболее значимыми считаются выставка 1939 года в нью-йоркском Музее современного искусства и парижская выставка 1955 года, проходившая в Музее декоративного искусства.

До конца жизни Пикассо вел активную творческую жизнь. Он умер 8 апреля 1973 года в возрасте 92 лет. Обширное творческое наследие художника составляет свыше 7000 картин, рисунков, произведений декоративного искусства. О его творчестве написано рекордное количество книг, сняты фильмы. Пикассо внес исключительный вклад в крупнейшие художественные направления века: кубизм, абстракционизм, сюрреализм. Его творчество дало мощный толчок к дальнейшему развитию искусства.



Пикассо П. Матадор и женщина. 1970



Пикассо П. Натюрморт с обнаженной. 1931

ПРАССИНОС, Жизель (1920–2015)

Французская поэтесса.

Родилась в Стамбуле: ее отец был греком, а мать – итальянкой. Когда ей исполнилось два года, семья эмигрировала во Францию, где Жизель выросла и получила образование. В 1934 году Анри Паризо обратил внимание Бретона и Элюара на ее первые поэмы (Жизель едва исполнилось к тому времени 14 лет). Маститые поэты пришли в восторг от текстов юной поэтессы, увидев в них мощный и убедительный сюрреалистический посыл. С этого момента перед Прассинос «открылись двери» крупнейших сюрреалистических изданий: ее стихи и прозу публикуют парижский «Минотавр» и брюссельские «Документы». Бретон включил ее в свою «Антологию черного юмора», отмечая уникальность ее дарования.

Летом 1935 года вышла первая книга Жизель Прассинос «Артритический кузнецик»

Жизель Прассинос.
Фото Марио Прассиноса. 1934

с предисловием Элюара (который написал предисловие также и для следующей ее книги, «Покойный маньяк» (1939)). Вслед за ней последовали и другие книги из них наиболее известны: «Находить не ища: Сюрреалистические тексты 1934–1944» (1976), «Наперстница» (1962), «Великая еда» (1966), «Для поздней осени» (1979), «Брак земли и неба» (1979), «Семейный стол» (1993).

В группе сюрреалистов ее называли не иначе, как «чудо-ребенок». Жизель Прассинос писала не только стихи, но и прозу (рассказы, романы и сказки), рисовала, делала сюрреалистические предметы. Она также была одной из любимых фотомоделей Мэн Рэя. Уже в самых первых своих текстах она использовала принципы автоматического письма. Ее книги полны чудесного и необычайного, реальность переплетается в них с кошмарными сновидениями.



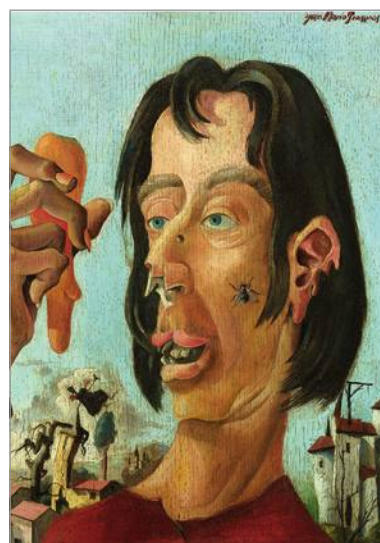
ПРАССИНОС, Марио (1916–1985)

Французский художник.

Родившийся в Стамбуле, Марио приходился родным братом Жизель Прассинос. В возрасте шести лет оказался в Париже.

С 1932 по 1936 год примыкал к парижской группе сюрреалистов, создав в этот период множество иллюстраций к произведениям Аполлинера, Рембо, Кено и других. После войны Прассинос обратился к сценографии: выполнял декорации для Жана Вилара, Национального народного театра, а также авиньонских фестивалей.

В 1949 году Марио Прассинос получил французское гражданство. Поселившись

Прассинос М. Человек с морковью.
Портрет Лисандро Прассиноса. 1934Прассинос Ж. Иллюстрация к книге
«Покойный маньяк». 1939

в Провансе, художник жил и творил в одиночестве, лишь изредка прерывая работу поездками в Грецию.

В основе творческой манеры художника лежит принцип автоматического письма, столь близкого сюрреалистам. Его творчество ши-

Жизель Прассинос читает
свои стихи: среди слушающих
Бретон, Элюар, Пере, Шар
(фото М. Рэя). 1934



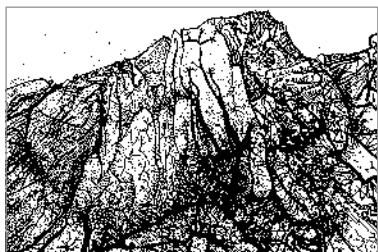
Прассинос М. Без названия



Прассинос М. Гравюра. 1945



Прассинос М. Портрет-букет. 1963



Прассинос М. Альпы. 1968

роко и разнообразно: живопись, графика, театральные декорации, гобелен. В 1991 году в Париже состоялась большая ретроспективная выставка работ Марио Прассиноса.



Жак Превьер в 1927 году

ПРЕВЕР, Жак (1900–1977)

Французский поэт и сценарист.

Родился 4 февраля в Нёйи-сюр-Сен. В детстве не раз исключался из школы за «плохое поведение».

В 1920 году Превьер открыл для себя мир поэзии, кино и живописи. В Париже он встретился с Десносом, Арагоном и Эрнстом. Встреча с сюрреалистами определила его дальнейший творческий и жизненный путь.

Андре Бретон пригласил его присоединиться к группе, и Превьер принял предложение. С 1925 по 1929 год он активно участвовал в групповых акциях и играх, посещал собрания на улице Шато, 54, однако не разделял увлечения членов группы автоматическим письмом. Он испытывал неприязнь ко всякого рода политическим партиям и не одобрял альянс сюрреалистов с коммунистами. Это стало одной из причин разрыва с Бретоном, следствием которого стало исключение Превьера из группы и его участие в публикации антибретонского памфлета «Труп» (1930). Лишь перед самой войной Превьер помирился с Бретоном.

Порвав с сюрреалистами, Превьер всецело отдался литературному творчеству. Он пишет сценки для театральной труппы «Группа Октябрь», создает пьесу «Дело в шляпе», которую ставит его брат Пьер, также не чуждый сюрреализма. Однако настоящее признание

приходит к Превьеру в 1935 году: после выхода на экраны фильма Жана Ренуара «Преступление господина Ланжа» он становится одним из самых известных и почитаемых сценаристов Франции. Весьма плодотворным стал творческий союз с Марселем Карне, результатом которого стали такие знаменитые фильмы, как «Смешная драма», «Набережная туманов» и «Дети райка».

В 1945 году вышел первый поэтический сборник Превьера «Слова». Многие стихи этого сборника, своим юмором и дерзостью обремененные сюрреалистическому периоду, стали популярными песнями в репертуаре самых известных французских шансонье.

Последние годы жизни Превьер отошел от кино и увлекся коллажем, в той классической форме, которую он приобрел в творчестве сюрреалистов, в частности Эрнста.

Поэт умер 11 апреля 1977 года в возрасте 77 лет.



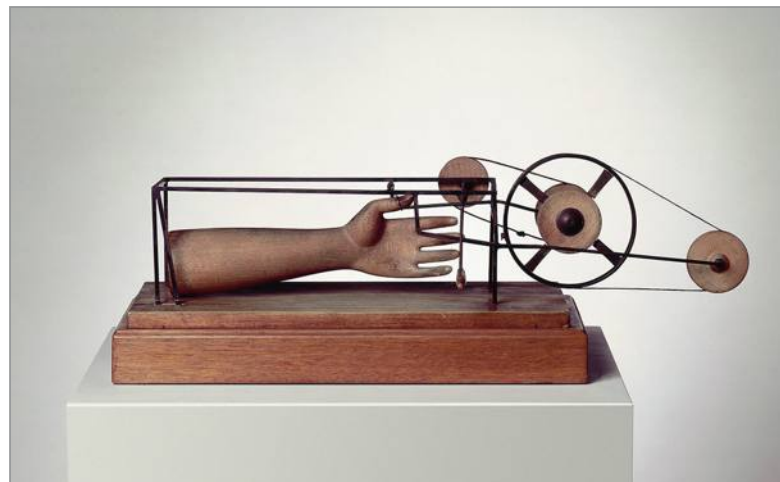
Дали С. Венера Милосская с ящичками. 1936

ПРЕДМЕТ

22 мая 1936 года в парижской галерее Шарля Раттона открылась необычная выставка со странным названием – «Выставка сюрреалистических предметов». На ней были представлены природные и обычные предметы, «осадок нашего желания» (высказывание Бретоном): кристаллы, обломки породы, старые вещи. Но самыми яркими экспонатами были так называемые «сюрреалистические предметы», созданные ведущими сюрреалистами, среди которых были Дали, Джакометти, Дюшан, Магритт, Миро, Оппенгейм, Рэй, Танги, Эрнст и другие.

Выставка ознаменовала появление в изобразительном искусстве нового вида – «сюрреалистического предмета», который, не являясь, строго говоря, скульптурой, в то же время обладал всеми присущими ей признаками. Являясь по сути продолжением идеи «ready made», предложенной Дюшаном еще в 1913 году, «сюрреалистический предмет» – не просто готовый предмет, получивший от художника новое имя; он придумывается и создается руками художника.

«Выставка сюрреалистических предметов» ввела в художественный обиход понятие «поэтический предмет», как художественную антитезу обыденным, привычным вещам, окружающим нас, продемонстрировала смелость и решимость сюрреалистов «преследовать обезумевшего зверя «потребления» и «привычки» (Андре Бретон. «Кризис предмета» (1936)).



Джакометти А. Захваченная рука. 1932

Появление «предмета» как вида искусства ознаменовало обновление сюрреализма, расширило его аудиторию, приблизило к массам, а также оказало влияние на дальнейшие пути развития современного искусства.

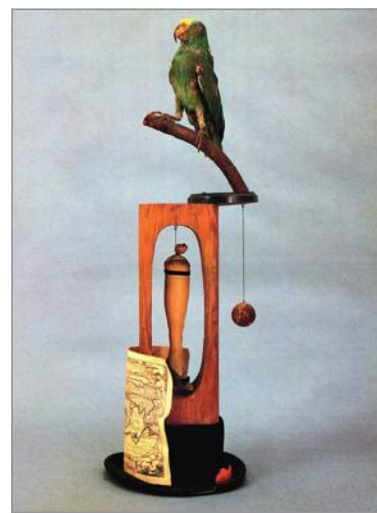
В своей «Тайной жизни...» Сальвадор Дали приписывает честь изобретения этого новшества себе. «Затем я пустился на поиски сюрреалистического, иррационального предмета с символическим функционированием в противовес пересказанным снам, автоматическому письму и пр., – пишет он. – Сюрреалистический предмет должен был быть абсолютно бесполезным как с практической, так и с рациональной точек зрения. Он должен был максимально материализовать бредовые фантазии ума. Эти предметы соперничали с нужными и практичными с такой силой, что это напоминало схватку двух бойцовых петухов, из которой нормальный предмет чаще всего выбирался без перьев... Популярность сюрреалистических предметов дискредитировала популярность скучнейших пересказанных снов и автоматического письма... Своим предметом я убил первоначальный сюрреализм и вообще современную живопись».



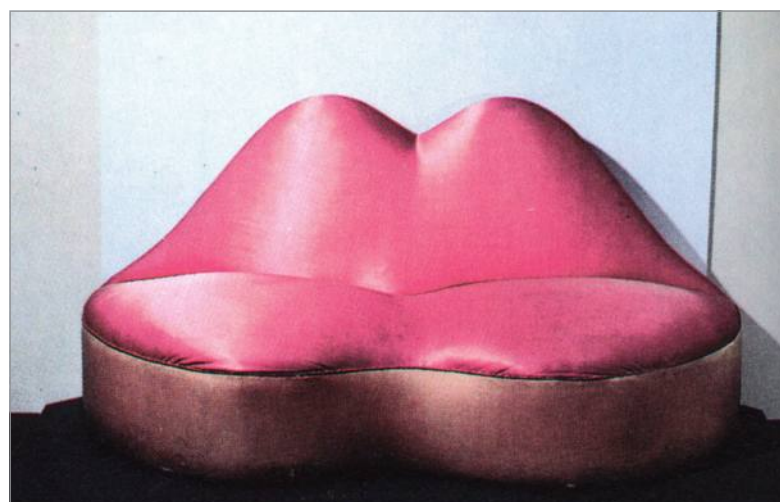
Дали С. Ретроспективный бюст женщины. 1933



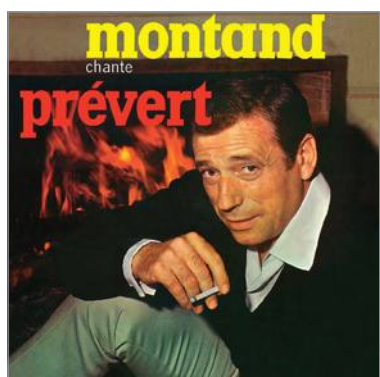
Миро Х. Спящий предмет. 1935-36



Миро Х. Поэтический предмет. 1936



Дали С. Диван «Губы Мэй Уэст». 1936



Конверт пластинки 1962 года. Из Монти Пайтон исполняют песни на стихи Жака Превьера

Р



РЕВЕРДИ, Пьер
(1889–1960)

Французский поэт.

Получив образование в Тулузе и в Нарбоне, Реверди в 1910 году приехал в Париж, где вошел в круг парижских авангардистов, сошелся с Пикассо, Браком, Матиссом, Жаком, а также Аполлинером, под влиянием которого сочинил первые стихи. Чтобы заработать на жизнь, он устроился корректором в типографию, а в свободное время предавался поэзии, ставшей впоследствии предвестием сюрреализма.

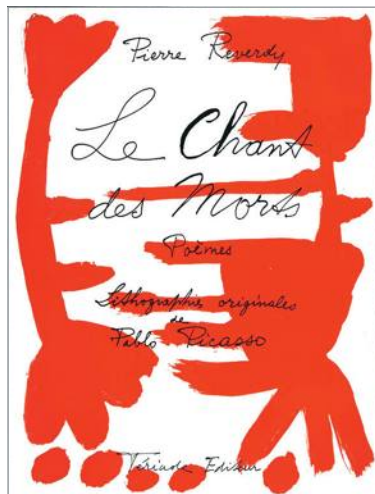
В 1917 году Реверди основал литературный журнал «Норд-Зюйд» («Северо-Юг»), на страницах которого публиковал своих друзей Аполлинера, Жакоба, Брака и других, а также талантливых молодых поэтов: Супо, Тцару, Арагона, а также Бретона, с которым сдружился особенно. «Я привык к Вам и испытываю истинную радость, когда вижу Вас на пороге моего дома», – писал Реверди Бретону в письме 1919 года. – Если бы Вы только знали, до какой степени редки люди, с которыми можно беседовать, Вы поняли бы, что означает для меня иметь возможность делать это с Вами столь пространно, и с таким наслаждением».



Пикассо П. Портрет Реверди. 1922



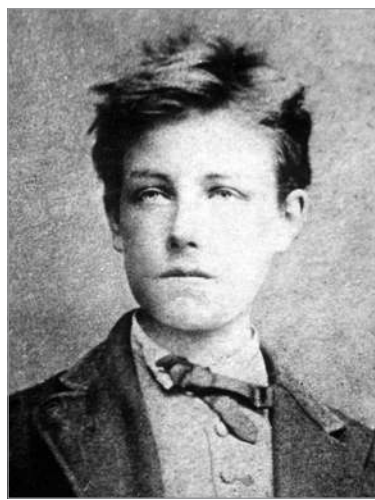
Джакометти А. Пьер Риверди. Ок. 1960.



Реверди П. Пикассо П. Обложка книги Реверди «Пение мертвых»

Будущие сюрреалисты задолго до рождения движения признали в Реверди своего предтечу и выдающегося поэта. Они печатали его произведения в своем журнале «Литература» (1919–1924) (уже в первом номере которого была опубликована поэма Реверди «Белая карта»), а после провозглашения сюрреализма – в «Сюрреалистической революции». Андре Бретон в Первом манифесте сюрреализма (1924) назвал его «величайшим поэтом своего времени», а Арагон признавался, что для него и его товарищей по движению Реверди был «образцовым поэтом».

В 1925 году Реверди принял католицизм и покинул светский Париж, уединившись в Солемском аббатстве, где прожил до конца дней, то есть всю вторую половину своей жизни. Но даже обращение поэта в лоно церкви не поколебало его авторитет в глазах сюрреалистов, отвергавших и презиравших любые формы религии, а также социальную пассивность. Они продолжали высоко ценить поэзию Реверди – причудливый ковер, сотканный из обрывков обыденной реальности.



Артур Рембо в 1871

РЕМБО, Жан Артур
(1854–1891)

Французский поэт.

Родился 20 октября в Шарлевиле, небольшом городке в Арденнах, на северо-востоке Франции. Начал писать стихи в восьмилетнем возрасте. С молодых лет Рембо отличался своенравным характером, бунтовал против традиционных установлений в школе и в семье. Он не раз убежал из дома и в своих скитаниях писал стихи.

В 1871 году Рембо послал Полю Верлену свое стихотворение «Пьяный корабль». Верлен, восхищенный не по годам зрелой поэзией, пригласил юношу в Париж. В столице Рембо вошел в круг «парнасцев» – поэтов романтического толка, к которым примыкал Верлен. Однако очень скоро, буквально с первых же дней, наметился непримиримый

конфликт между романтическими настроениями парижской богемы и идеями молодого бунтаря, видевшего свое поэтическое предназначение в «ясновидении» – мессианском пути поэта, противостоящем мещанскому быту. «Поэт превращает себя в ясновидца длительным, непомерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств», – писал Рембо Полю Демени в мае 1871 года. – Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он взыскует сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами и всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, в которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила; он становится самым больным из всех, самым преступным, самым проклятым – и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого».



Верлен П. Портрет Рембо. 1871

Свои теории Рембо спроецировал на собственную жизнь. Вместе с Верленом, который под влиянием его идей ушел из семьи, он пустился в путешествие по Европе: летом 1872 года друзья отправились в Бельгию, откуда вскоре перебрались в Лондон. В скитаниях между Францией, Бельгией и Англией прошел год. В июле 1873 года наступила трагическая развязка отношений между двумя поэтами, ставших к тому моменту переносимыми: во время одной из ссор Верлен стрелял в Рембо из пистолета и легко ранил его в руку. Бельгийский суд приговорил Верлена к двум годам заключения, а Рембо был интернирован во Францию.

Вскоре после этих событий Рембо разочаровался в поэзии: за вторую половину своей жизни он не написал ни строчки стихов или прозы. Он уехал в Северную Африку, где занялся сомнительными торговыми операциями. В 1891 году у него обнаружилась опухоль правого колена. Рембо был доставлен в Марсель, где ему ампутировали ногу. Однако эта мера оказалась напрасной: болезнь прогрессировала, и 10 ноября 1891 года Артур Рембо скончался в возрасте 37 лет.

Вклад Рембо во французскую, да и мировую, литературу трудно переоценить. Он был блистательным стилистом, виртуозом стихосложения, несмотря на свой юный возраст: его книги «Последние стихотворения» (1872), «Озарения» (1872), «Одно лето в аду» (1873) оказали колоссальное влияние на последующие поэтические поколения. Символисты



Артур Рембо в Африке

считали Рембо своим предтечей, его бунтарский дух был близок дадаистам. «В нашей астрономии имя Рембо не должно пройти незамеченным. Мы все рембоисты, даже не подозревая об этом. Он является патроном наших многочисленных злых шуток и сентиментальных уловок; звездой современной эстетической безнадежности», – записал Гуго Балль в своем «Цюрихском дневнике» 20 июня 1916 года.

Будущие сюрреалисты подхватили эстафету, переданную им дадаистами. Андре Бретон открыл для себя Рембо в 1916 году в Нанте. «На улицах Нанта Рембо всецело обуял меня. То, что увидел он в совершенно ином мире, сталкивается с тем, что вижу я, и даже иногда доходит до того, что заменяет его». Рембо стал для сюрреалистов иконой, а его идея «изменить мир» – доминирующей идеей движения. Отдавая дань бунтарскому духу Рембо, сюрреалисты в 1927 году опубликовали коллективный манифест «Позвольте!», в котором обрушились с уничтожающей критикой на именитых граждан Шарлевиля, вознамерившихся воздвигнуть памятник своему прославленному земляку.



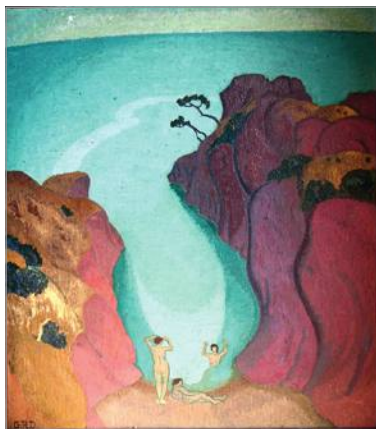
РИБМОН-ДЕССЕНЬ, Жорж
(1884–1975)

Французский живописец, поэт и искусствовед.

Родился в Монпелье в семье художника-любителя. В 1900 году Рибмон-Дессенъ отправился в Париж, где поступил в Школу изящных искусств: также посещал занятия в Академии Жюлиана. Его ранние работы, написанные под влиянием Наби, по большей части не дошли до нас. В 1909 году Рибмон-Дессенъ встретил художника Рамона Дюшана-Вийона (сводного брата Марселя Дюшана), который ввел его в группу Пито: в нее входили Леже, Метценже, Глез и другие. Два года спустя художник познакомился с Пикабиа, живописная



Рибмон-Дессенъ Ж. Великий музыкант. 1920



Рибмон-Дессен Ж. Нупальщицы в бухте.



Рибмон-Дессен Ж. Идущая сюда. 1928

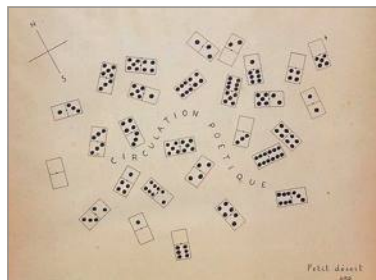
манера которого оказала на него определенное влияние: в начале 1920-х годов он создал целый ряд механоморфных картин, многие из которых написаны на оборотной стороне более ранних полотен.

Во время службы в армии, в 1915–1916 годах, Рибмон-Дессен написал свои первые стихи. Чуть позднее он попытал свои силы в драматургии, сочинив дадаистскую пьесу «Дада, император Китая». В 1916 году активно сотрудничал с журналом «291», а в 1917 году – «391», издаваемом Пикабиа. В 1920 году усилиями Бретона и Супо состоялась постановка его пьесы «Молчащая канарейка», написанной годом раньше.

В 1919 году Рибмон-Дессен познакомился с лидером Дада Тристаном Тцара и стал ревностным сторонником движения. Он принимал участие в манифестациях берлинских дадаистов и участвовал в выставках, проводимых в Париже, Женеве и Нью-Йорке, а также в Салоне Дада (Париж, 1921 год). Художник сотрудничал почти во всех дадаистских журналах, выходящих в разных странах Европы и Америки.



Рисунок к стихотворению Жака Превьера



Рибмон-Дессен Ж. Маленькая пустыня. 1929

Рибмон-Дессен был среди тех, кто стоял у истоков сюрреализма. В момент рождения движения он был среди тех, кто полемизировал с Бретоном, однако в 1925 году примкнул к группе сюрреалистов. В 1926 году он принимал деятельное участие в работе журнала «Сюрреалистическая революция».

Художник был членом движения вплоть до 1929 года. Начало натянутых отношений с Бретоном было положено процессом против группы «Большая игра», во время которого Рибмон-Дессен открыто встал на защиту Домала и Жильбер-Леконта. Бретон не забыл ему этого: во Втором манифесте сюрреализма (1929) он неподобающе резко отозвался о деятельности Рибмон-Дессена, назвав издаваемый им журнал «замечательным мусорным ящиком». Художник не остался в долгу, примкнув к группе создателей антибретонского памфлета «Труп» (1930) и ответив на выпад Бретона текстом, в котором он называет лидера сюрреалистов «попом» и «шпионом».

Порвав с сюрреалистами, Рибмон-Дессен охотно предоставил страницы своего журнала бывшим членам группы, исключенным Бретоном. Он также сотрудничает в журнале Батая «Документы». В противовес многим своим прежним соратникам по движению, он так никогда и не вернулся в лоно сюрреализма.

Рибмон-Дессен умер в июле 1975 года в возрасте 90 лет. После него осталось множество картин, романов, пьес, стихотворных сборников. О своей яркой и насыщенной событиями жизни он написал книгу воспоминаний «Уже в прошлом» (1958).



РИГО, Жак
(1898–1929)

Французский писатель.

Дэнди, дадаист, жиголо, наркоман, самоубийца: все эти эпитеты относятся к одному и тому же человеку – писателю Жаку Ригу. А если точнее – отражают этапы его короткой, бесшабашной и довольно бессмысленной жизни.

Ригу был убежденным дадаистом. Он участвовал в дада-представлениях и дада-фестивалях, сотрудничал в большинстве дадаистских журналов. Его публикации, пронизанные вселенской усталостью, разочарованием и черным юмором, внесли значительный вклад в дело Дада.

В 1920 году Ригу начал публиковаться в журнале «Литература», который издавала



Дадаисты. На переднем плане: Мэн Рэй, Пол Элюар, Жак Ригу, Филипп Супо, Жорж Рибмон-Дессен (фото Мэн Рэй). 1921

группа поэтов: Арагон, Бретон, Супо, Элюар. После того как дадаизм исчерпал себя, группа, сплотившаяся вокруг «Литературы», основала новое движение – сюрреализм. Однако Ригу не последовал за своими товарищами. Он перестал публиковаться и совершенно отошел от литературных кругов, с головой уйдя в светскую жизнь и пытаясь в ней обрести себя. Чрезмерное увлечение наркотиками способствовало распаду его скоротечного брака с богатой американкой. После неудачной попытки избавиться от пагубной привычки, в состоянии глубокой депрессии, вызванной разочарованием в жизни, Ригу избрал выход, чрезвычайно распространенный впоследствии в среде сюрреалистов – покончил с собой. Ему было всего 30 лет.

«Я буду замечательным трупом», – записал однажды Ригу. Стремление к самоубийству не покидало его на протяжении всей жизни, став навязчивой идеей. «Самоубийство – это профессия», – утверждал писатель, и, похоже, в ней ему не было равных: о своих бесчисленных попытках суицида Ригу не без иронии поведал в тексте, который уже после его смерти был включен Бретоном в «Антологию черного юмора» (1937). Группа сюрреалистов с большой теплотой почтила память ушедшего, вписав его имя в число «самоубитых обществом» (термин Арто).

Жак Ригу был человеком парадоксальным. Крайний нарциссизм («Каждое зеркало несет мое имя», – говорил он) уживался в нем с самоиронией: все это, в сочетании с абсолютным равнодушием к внешнему миру, служило питательной средой для его сочинений, опубликованных лишь посмертно. Его книги «Посмертные записки» (1934) и «Сочинения» (1970) стали откровением для современников, представив Ригу не только невротичным наркоманом, но и талантливым литератором.

РИХТЕР, Ганс
(1888–1976)

Немецкий живописец, график и кинорежиссер.

Учился в школе искусств в Берлине и в Академии искусств в Веймаре.

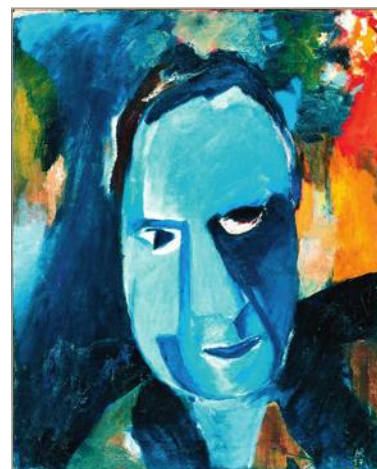
В 1912 году под влиянием членов группы «Синий всадник» Рихтер проявил первый



Рихтер Г. Голова. 1917



Рихтер Г. За и Против. 1960



Рихтер Г. Синий человек. 1917

интерес к современному искусству. Он участвовал в выставках берлинской галереи «Der Sturm», сотрудничал с берлинским журналом «Aktion», который посвятил его творчеству отдельный номер. В эти годы Рихтер испытал серьезное влияние кубизма.

С началом Первой мировой войны художник был направлен на фронт, но после тяжелого ранения демобилизован. В 1916 году в Мюнхене состоялась его первая выставка. В том же году Рихтер перебрался в Цюрих, где присоединился к группе дадаистов. Мишель Сёфор назвал его рисунки, наряду с работами Арпа и Янко, наиболее характерными для цюрихского периода Дада.

К концу 1910-х годов Рихтер стал одним из активных членов дадаистского движения. В 1919 году он выступил одним из основателей Ассоциации революционных художников Цюриха. Год спустя вступил в берлинскую группу «Ноябрь», сотрудничал с голландским журналом «De Stijl». В 1921 году в Берлине Рихтер вошел в «Комитет действий революционных художников» и возглавил его.

Страсть к эксперименту привела Рихтера в кинематограф, с которым в те годы художники



Рихтер Г. Визионерский автопортрет. 1917



Арт, Тцара и Рихтер. Цюрих, 1917

связывали большие надежды. В 1918 году он познакомился с Викингом Эггелингом, вместе с которым три года спустя создал первый абстрактный фильм «Ритм 21», ставший классикой авангардного кинематографа.

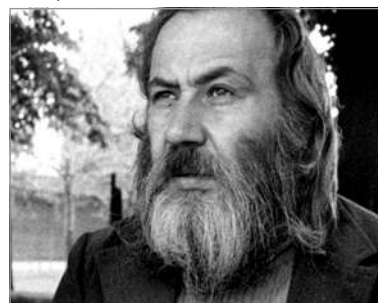
Экспериментальное кино увлекло Рихтера. Один за другим он снимает фильмы: «Ритм 23» (1923), «Ритм 25» (1925), «Утреннее привидение» (1927). В 1929 году Рихтер издал свою первую большую книгу об авангардистском кино: «Противники кино сегодня – приверженцы кино завтра». Признанием его заслуг в области авангардного кинематографа стало приглашение прочесть курс лекций о кино в «Баухаузе» (Высшей школе строительства и художественного конструирования).

В 1932 году Рихтер переехал на жительство в Москву, позднее эмигрировал в Голландию, а затем, через Францию и Швейцарию, в Чили. В 1941 году ему удалось перебраться в США, где он продолжал снимать фильмы, в том числе с участием его бывших друзей-дадаистов: Хаусмана, Гользенбека, Тцара, Швиттерса. В 1951 году Рихтер получил американское гражданство.



Ганс Рихтер, Сергей Эйзенштейн и Ман Рэй, Париж. 1929

В 1957 году Ганс Рихтер завершил свой последний фильм «Дадаскоп», в котором оригинальные дадаистские стихи и прозу читают сами авторы, среди которых Арп, Дюшан, Гользенбек, Хаусман и Швиттерс. До самой своей смерти в 1976 году Рихтер жил в Сотбери (США).



РОДАНСКИ, Станислас (1927–1981)

Французский писатель.

Родански был среди тех, кто присоединился к парижской сюрреалистической группе после войны. Однако в 1948 году он (вместе с его друзьями Александрианом, Жуффруа и Тарно) был исключен из группы за то, что молодые люди приняли сторону Браунера в конфликте Браунер-Бретон. В 1948–1949 годах сотрудничал с журналом «Неон»: именно ему принадлежит фраза, ставшая девизом журнала – «Быть ничем, Быть всем, Открыть бытие».



Рисунок Станисласа Родански

В середине 1950-х годов Родански самолично лишил себя свободы, добровольно отправившись в психиатрическую лечебницу, где он пробыл до конца своих дней, то есть четверть века. Его уход от действительности стал одной из причин того, что его сочинения не приобрели широкой известности. При жизни писателя была опубликована лишь одна книга – «Победа под сенью крыльев» (1975). Его друг Ален Жуффруа нарисовал портрет Родански на страницах своей книги воспоминаний «Роман о пережитом» (1978).

РОМАНТИЗМ

Идейное и художественное направление в литературе и изобразительном искусстве рубежа XVIII–XIX века.

Романтизм явился отражением пессимистических настроений, господствовавших в среде европейской интеллигенции, и порожденных событиями Великой французской революции, а также разочарованием в идеалах Просвещения. Пафос классицизма и полнокровный оптимизм рококо сменились трагическим мироощущением и мистическими озарениями романтизма.

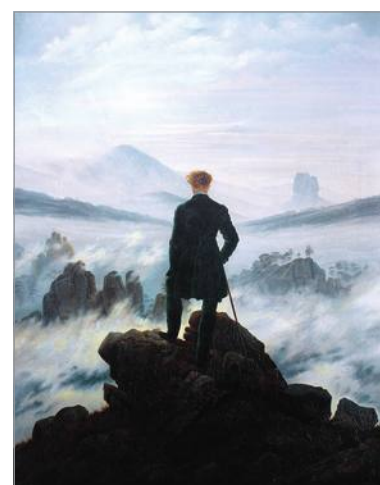
Новое направление потребовало новых выразительных средств. Романтики сделали композицию более динамичной, а цветовой строй картин более звучным и насыщенным. Они проявляли интерес к истории и, в первую



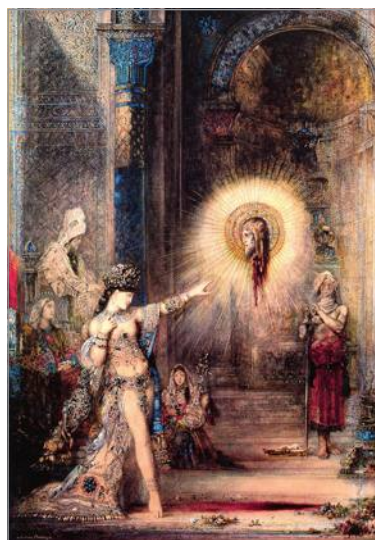
Фюсли Г. Ночной кошмар. 1781



Блейк У. Великий Красный Дракон. 1803–05



Фридрих К. Д. Странник в тумане. 1818



Моро Г. Видение. 1876

очередь, роли человеческой личности в ней, а также стремились постигнуть и передать внутренний мир своих героев.

Сюрреализм многим обязан романтизму. Члены движения высоко ценили революционный, бунтарский пафос романтиков, их неангажированность, стремление идти против течения. Они никогда не забывали, что именно романтики первыми объявили войну классическому искусству в лице господствовавшего классицизма. Сюрреалистов можно также считать наследниками романтиков в их увлечении чудесным и мистическим, приверженности к мифологическим образам.

Среди любимых художников сюрреалистов были визионеры Блейк и Фюсли, а также мифотворец Гюстав Моро и автор странных и волнующих картин Каспар Давид Фридрих.

РВА, Пьер (1880–1950)
Французский художник.
Родился 10 апреля в Нанте. Руа был родственником знаменитого французского писателя Жюль Верна.

После непродолжительного периода работы в родном городе в качестве помощника архитектора, Руа переехал в Париж, где поступил в Школу изящных искусств. Питая неприязнь к академической системе обучения, он вскоре оставил занятия в ней, и в 1900 году поступил в Школу восточных языков, где изучал японский и современный греческий. После Руа учился в Школе декоративных искусств у Эжена-Сэмюэля Грассе, а с 1902 по 1904 год – в Академии Жюлиана, в мастерской Жан-Поля



Руа П. Опасность на ступенях. 1927–28

Лоренса. В 1906 году Руа начал показывать свои картины на выставках, сначала в Салоне Национального общества изящных искусств, а с 1907 года – в Салоне Независимых.

В 1910 году художник познакомился с яркими представителями парижского авангарда: Сальмоном, Аполлинером и Жакобом. Эта встреча в значительной степени повлияла на его дальнейшую судьбу, помогла расстаться с прежними, несколько наивными представлениями об искусстве. В 1913 году при посредничестве Альберто Савиньо Руа познакомился с Джорджо де Кирико. Этот художник, да еще, пожалуй, Анри Руссо с его наивными, но очень тщательно прорисованными полотнами, определили его художественную манеру, которую впоследствии назовут волшебным реализмом, или суперреализмом.

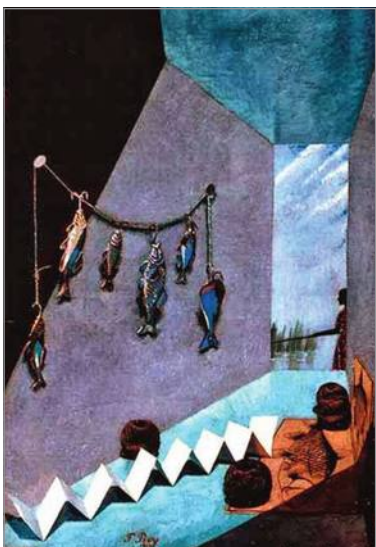
Де Кирико стал для Руа не только наставником, но и добрым другом. Во многом при его посредничестве десятилетие спустя произошло сближение художника с будущими



Руа П. Без названия



Руа П. Кабинет натуралиста. 1928



Руа П. Адриен Пешезе. 1919

сюрреалистами, среди которых были Элюар, Супо, Дюшан и Пикабиа. В 1925 году Руа примкнул к новому движению: в ноябре того же года он принял участие в Первой выставке сюрреалистов в галерее Пьер, вместе с Арпом, Де Кирико, Эрнстом, Клее, Массоном, Миром, Рэем и Пикассо.

Несмотря на то что Руа имел достаточно восторженных почитателей своего таланта (среди них были Кокто и Арагон), его творчество не получило на родине широкого признания. Гораздо лучше оно было известно в Америке, где художник нередко показывал свои работы. Некоторые из них были воспроизведены на обложках популярного журнала «Vogue». Пьер Руа умер в Милане 26 сентября 1950 года.

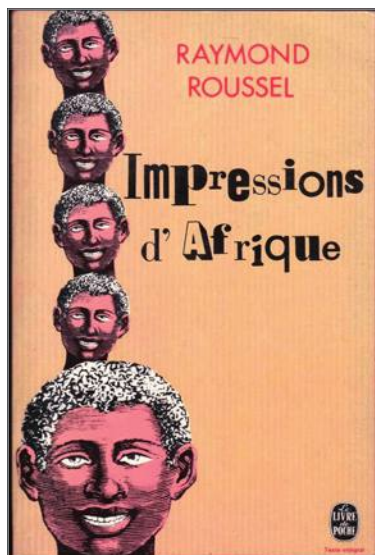


РУССЕЛЬ, Ремон

(1877–1933)

Французский писатель.

Будучи сказочно богат (его состояние исчислялось миллиардами), Руссель вел жизнь эксцентричного денди. Занятие литературой было его хобби: он с маниакальной настойчивостью создавал ни на что не похожие романы



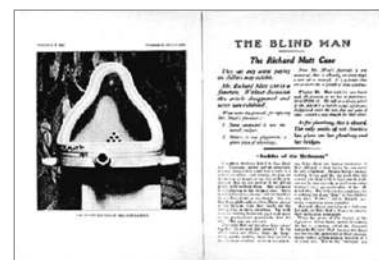
Руссель Р. Впечатления от Африки. 1910



Ремон Руссель. Около 1900 года



Руа П. Пиратские сувениры



Разворот каталога выставки. 1917



Дюшан М. Сушилка для бутылок. 1914



Дюшан М. Фонтан. 1917

(«Африканские впечатления» (1910), «Locus Solus» (1914)) и издавал их за свой счет. Также он писал и ставил странные, абсолютно несценичные пьесы («Звезда во лбу» (1925), «Солнечная пыль» (1926)), на которых парижская публика бешено свистела и топала ногами.

Сюрреалисты, напротив, рукоплескали странному произведению странного писателя, сразу же признав в нем человека, близкого по духу. Бретон приветствовал его в своем Первом манифесте сюрреализма (1924). Однако на предложение присоединиться к движению писатель ответил отказом.

В своем последнем сочинении «Как я писал некоторые из моих книг» (1935), опубликованном посмертно, Руссель приоткрыл завесу тайны, окружающей его творчество. Не отдаваясь на волю воображения, он выстраивал свои книги, применяя различные приемы, рушащие логику и традиционные представления о жанре. Особенности его творческого метода, а также его загадочная смерть в Палермо (давшая повод говорить о самоубийстве), позволили сюрреалистам поместить Русселя в свой «пантеон».

Изящно написанные книги этого эксцентричного чудака, при жизни автора казавшиеся не более чем курьезом и прихотью богатого человека, сегодня признаны значительной вехой в истории мировой литературы, в частности нового романа.

РЭДИ МЭЙД

(«ready made» – в буквальном переводе «готовое изделие»)

Такое название получили привычные предметы обихода, волей художника вырванные из своей привычной среды и помещенные в выставочный зал в качестве экспонатов. «Ready made» в совершенстве отвечали идее дадаистов о том, что искусством может быть буквально все.

По мысли автора идеи, Марселя Дюшана, эти предметы должны были разрушить устои классического искусства, сблизить его

с реальной жизнью. Лишенные сами по себе эстетической ценности, но нагруженные многочисленными иносказательными, символическими смыслами (в том числе и благодаря новым названиям, которые им присваивал художник, иронически играя на многозначности слов), «ready made» были действенным оружием, направленным на «осквернение художественных святынь», наглядно демонстрировали отказ от самой идеи «сотворения произведения искусства».

Первые «ready-made» были созданы Дюшаном и показаны на Армори-шоу в Нью-Йорке. Его «Колесо велосипеда» (1913) и «Сушка для бутылок» (1914) буквально взорвали общественное мнение, заставили спорить и негодовать. Однако самым знаменитым, самым провокационным «ready made» стал его «Фонтан» (1917) – обыкновенный писсуар, приобретенный художником в магазине сантехники. Ничего не меняя, Дюшан просто подписал его своим псевдонимом «R. Mutt» и в этом виде представил на нью-йоркской выставке.

«Ready made» как произведения искусства были неотделимы от реакции на него публики, которая помимо воли становилась соавтором художника. В этом смысле они являются прямыми предшественниками не только «сюрреалистических предметов», но и современных «хеппинга» и «перформанса».



Рэй М. Автопортрет. 1947

РЭЙ, Мэн
(1890–1976)

Американский художник.

Настоящее имя – Эммануил Радницкий.

Родился 27 августа в Филадельфии, штат Пенсильвания. В юности работал помощником гравера. С 1911 года начал посещать галерею Альфреда Стиглица «291», где впервые увидел фотографии произведений Родена, Сезанна и Бранкузи, которые произвели на него большое впечатление и во многом определили его



Рэй М. Джаз. 1919

творческий путь. И хотя он начинал свой путь в искусство как живописец, настоящая слава пришла к нему, как к фотографу и, отчасти, кинематографисту.

В 1912 году в Нью-Йорке Мэн Рэй впервые показал свои картины. В 1914 году художник познакомился с Пикабиа и Дюшаном: эта встреча стала для него значительным событием жизни. Под влиянием Дюшана он создал свои первые «ready made»: один из них – утюг, усыпанный гвоздями, получивший ироничное название «Подарок», принес ему первую известность.

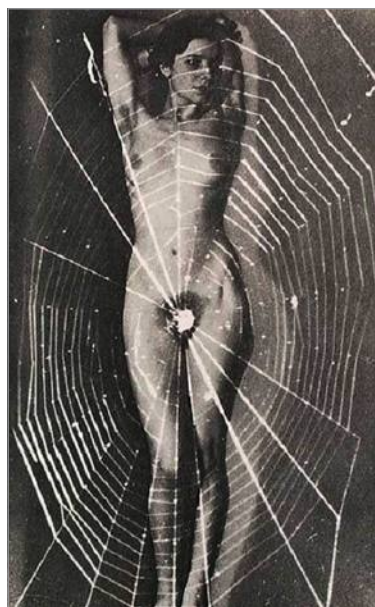
Мэн Рэй активно включился в дадаистское движение. Он выступает одним из учредителей Общества независимых художников (1916) и Анонимного общества (1920), вместе с Дюшаном и Пикабиа участвует в издании журнала «Нью-Йорк Дада» (1921, вышел один номер). Обладая острым умом и тягой к эксперименту, Мэн Рэй в 1920 году изобрел новый художественный прием – аэрографию, который заключался в нанесении краски на полотно с помощью краскораспылителя, что позволяло добиваться в живописи мягких переходов.

В июле 1921 года Мэн Рэй последовал за Дюшаном в Париж, где тот ввел его в группу дадаистов, в состав которой входили Арагон, Бретон, Риго, Супо, Френкель и Элюар. Молодые люди с восторгом приняли его с своими идеями. В декабре того же года в парижской галерее «Six» состоялась персональная выставка Мэн Рэя, организованная группой.

Убедившись в невозможности прожить исключительно творчеством, Мэн Рэй приобрел на средства, привезенные из США, фотокамеру, открыл студию и стал неплохо зарабатывать, делая фотопортреты. В короткий срок он приобрел значительную известность: быть сфотографированным Мэн Реем считалось престижным. Участвуя в движении сюрре-



Рэй М. Слезы



Рэй М. Ню. 1948



Рэй М. Венера. 1936



Рэй М. Пять фигур. 1914



Рэй М. Кадр из фильма «Возврат к разуму». 1924



Рэй М. Фотоколлаж. 1936



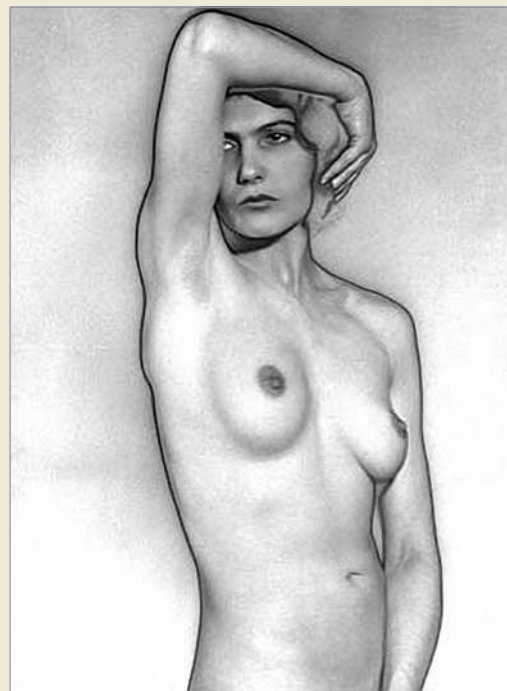
Рэй М. Автопортрет. 1931



Рэй М. Анатомия



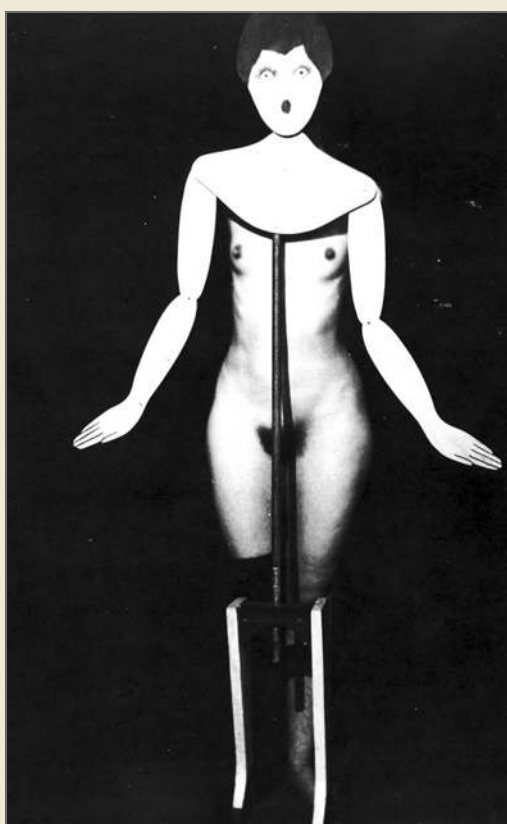
Скрипка Энгра. 1924



Намаша



Ню с тенью. 1927



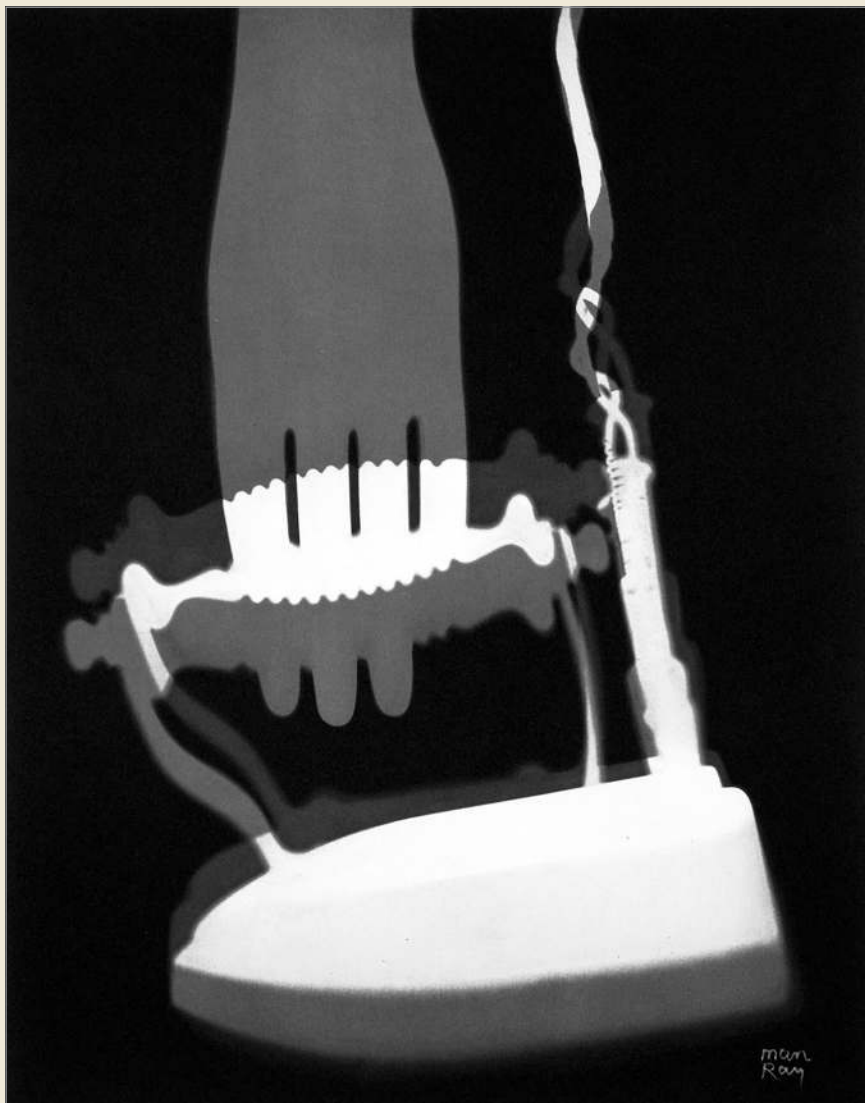
Композиция



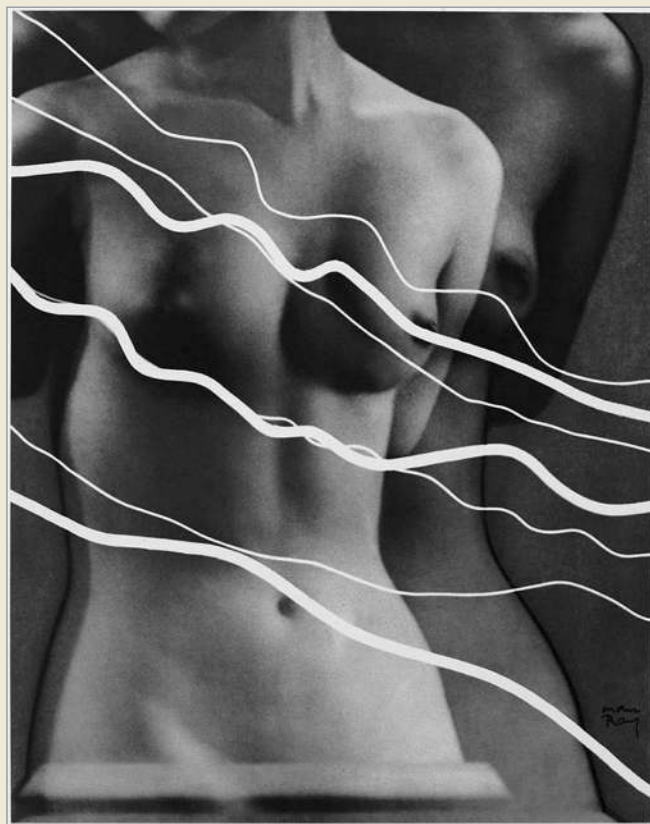
Скрытая эротика. Мерет Оппенгейм. 1933



Ню. 1930



Из серии «Электричество». 1931



Из серии «Электричество». 1931



Рэйография. 1926



Без названия. 1923–26



Рэйография. 1922



Рэй М. Двенадцатая ночь. 1948

листов с самых первых дней его зарождения, художник стал его «летописцем». Им создана целая галерея портретов товарищей по группе, а также ряд групповых снимков, погружающих нас в атмосферу тех лет. Тем самым художник оказал неоценимую услугу будущим исследователям движения, которые сегодня по его снимкам воссоздают облик ушедшего времени. Фотопортреты и групповые снимки Мэн Рэя всегда великолепно скомпонованы, хотя им порой недостает непосредственности и фантазии, которые отличают другие его фотоработы – сюжетные постановочные фото, такие как «Скрипка Энгра» (1924), ставшая классикой жанра.

Большой поклонник женской красоты, Рэй создал целый ряд ню, отличающихся изысканной пластикой и творческой изобретательностью. Среди его моделей и подруг в разные годы были женщины, которых без преувеличения можно назвать «музами сюрреализма» – Мерет Оппенгейм, Дора Маар и Ли Миллер.

В 1921 году Мэн Рэй открыл новую технику, которую назвал «рэйографией», а работы выполненные в ней – рэйограммами. В своем «Автопортрете» художник поведал историю своего открытия, сделанного случайно: «Ночью я проявил только что экспонированные пластинки. А на следующий день, вечером, стал печатать. Кроме ванночек и бутылок с химическими растворами, мензурки и коробки с фотобумагой, никакого иного лабораторного



Рэй М. Удача. 1938



Рэй М. Ли Миллер



Рэй М. Тихий фронт. 1929

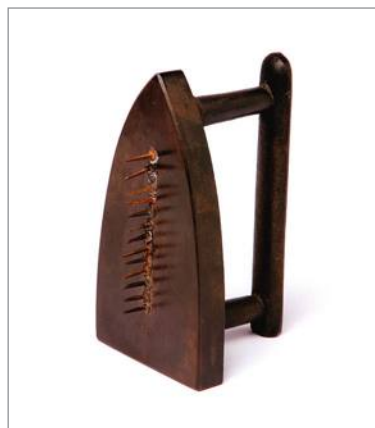
оборудования у меня не было. Я просто накладывал большие стеклянные негативы на лист фотобумаги, разложенный на столе и освещенный красной лампочкой. На несколько секунд я зажигал свисавшую с потолка лампу, а потом проявлял снимки. Во время такого проявления я и натолкнулся на способ делать фотографии без аппарата; такие фотографии я назвал «рэйографиями». Под негативами, среди уже экспонированных листов, оказался один чистый. Сначала я экспонировал на свету несколько листов, которые все вместе проявил позже. Несколько минут я тщательно ждал появления изображения. Сожалел, что зря испортил бумагу, я машинально положил в ванночку, на мокрую бумагу, стеклянную воронку, мензурку и термометр. Зажег свет: изображение возникло на моих глазах. Но это были не простые очертания предметов: они были деформированы и



Рэй М. Компас. 1920

преломлены более или менее соприкоснувшимися с бумагой стеклянными предметами, а непосредственно экспонированная на свету часть рельефно выступала на черном фоне. Помню, что ребенком я положил однажды листья папоротника в рамку. Поместив их на солнце, я получил белый негатив этих листьев. Мои рэйограммы исходили из того же принципа, но тут добавлялись трехмерный эффект и целая гамма значений». «Рэйограммы» Мэн Рэя были приняты сюрреалистами с горячим одобрением и восприняты ими как аналог автоматизма в фотографии.

Мэн Рэй постоянно был нацелен на эксперимент. Вслед за рэйографией он изобрел еще одну технику – соляризацию, которая обеспечивала вокруг изображаемого объекта свечение. Используя этот прием в фотопортрете, художник сумел сделать этот достаточно тривиальный жанр объектом эмоционального переживания. Необходимо отметить также интересные эксперименты Рэя в области постановки света и совмещения нескольких негативов для получения единого изображения. Художник не остался в стороне и от жанра фотоколлажа, хотя, как профессиональный фотограф, остался к нему равнодушным.



Рэй М. Подарок. 1924

Разумеется, Мэн Рэй не мог пройти мимо стремительно развивающегося в те годы кинематографа. Он снял целый ряд фильмов в абсолютно дадаистском духе: «Возвращение к разуму: Эмок Бакиа» (в котором снялся Жак Риго), «Живое кино» (совместно с Дюшаном). В 1928 году Рэй снял по сценарию Робера Десноса фильм «Морская звезда» (1928), вошедший в «золотой фонд» сюрреалистического кино наряду с «Андалузским псом» и «Золотым веком». В главной роли была задействована знаменитая Кики, которая в то время была подругой Мэн Рэя. Деснос также появился в небольшом эпизоде. Фильм представляет собой череду четких и размытых кадров, перемежающихся титрами: это одновременно лирическое и ироническое повествование, порой напоминающее галлюцинацию или сон наяву.

Мэн Рэй с первых дней принял сюрреализм, как доктрину. Не увлекаясь политическими декларациями, он принимал активное участие в творческой жизни группы: сотрудничал в журналах «Революционный сюрреализм» и

«Минотавр», иллюстрировал поэтические сборники своих друзей, участвовал практически во всех выставках сюрреалистов, начиная с первой, состоявшейся в 1925 году в галерее Пьер.

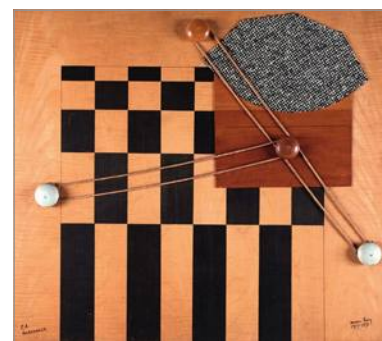
В тридцатые годы Рэй сотрудничал с журналом «Харперс базар», создавая для него фотопортреты и сюрреалистические модели одежды. В 1934 году Ж. Т. Соби опубликовал альбом его фотографий и рэйографий, выполненных за последние 15 лет.

Летом 1935 года по приглашению Лиз Деарм Мэн Рэй вместе с Элюаром и Бретоном приехал на ее виллу в Андах, где начал съемки сюрреалистического фильма с их участием. Фильм так и остался незавершенным: напоминанием о той поре в архиве художника осталась фотография Бретона с большой стрелкой на лбу. (Именно этот портрет стал эмблемой выставки Бретона в Центре Помпиду в 1991 году.)

С началом Второй мировой войны Мэн Рэй вернулся в США, где провел 10 лет. Он вновь обратился к занятиям живописью, что, впрочем, не принесло ему успеха.

В 1951 году Рэй вернулся в Париж, который уже не покидал до конца дней. Оставшиеся четверть века своей жизни он попеременно занимался то живописью, то фотографией, то созданием «предметов», придавая собственным идеям те формы, которые подсказывала ему фантазия. Ценой великих усилий и кропотливого труда художник обрел к концу жизни невероятную свободу в отношениях с любимыми материалами. До последних дней он сохранил дружеские отношения со многими членами группы сюрреалистов. Художник умер в Париже 18 ноября 1976 года в возрасте 86 лет.

Мэн Рэй был одним из самых ярких представителей дадаизма, а потом и сюрреализма. Неутомимый экспериментатор, он за свою долгую жизнь сумел сказать свое слово практически во всех видах искусства. Среди его произведений – фотографии, рэйографии, «ready made», «сюрреалистические предметы», коллажи, фильмы, картины, а также множество рисунков. Рэй не любил, когда его называли фотографом, несмотря на мировое признание его вклада в эту область искусства. Он предпочитал называть себя «художником, занимающимся фотографией», делая ударение на первом слове.



Рэй М. Паркет. 1917



Сальвадор Дали и Мэн Рэй в Париже 16 июня 1934 делают «страшные глаза» для фотографа Карла Ван Вехтена



Рэй М. Аэропорт. 1971

С



Савинио А. Автопортрет

САВИНИО, Альберто (1891–1952)

Итальянский художник и писатель.
Настоящее имя – Андреа Де Кирико.

Как и его старший брат, Джорджо де Кирико, родился в Афинах, где получил музыкальное образование. После смерти отца Андреа вместе с матерью и братом переехал в Италию, а оттуда – в Мюнхен, где продолжил занятия музыкой. Также увлекался литературой и философией.

Приехав в Париж в 1911 году, он продолжил свою музыкальную карьеру: писал музыку и либретто, а с 1914 года начал публично выступать под псевдонимом Альберто Савинио. В том же году Савинио дебютировал как литератор. Вместе со своим братом он входил в группу поэтов и художников, объединившихся вокруг Аполлинера. В журнале «Суар де Пари», издававшемся Аполлинером, Савинио опубликовал «Манифест сенсеризма» – музыкального движения футуристического толка.

С началом Первой мировой войны Савинио вынужден был вернуться в Италию, где присутствовал при рождении «метафизической

живописи». В эти годы он всерьез увлекается литературным творчеством: в 1918 году вышел сборник новелл «Гермафродит», ставший самой известной книгой автора. В конце войны Савинио перебрался в Рим, где сделал карьеру критика, публикуясь в журналах «Valori Plastici», «La Ronda» и «Primato artistico italiano».

В середине 1920-х годов Савинио вновь приехал в Париж, где возобновил свою музыкальную деятельность в качестве композитора и исполнителя. К концу 1925 года относятся его первые опыты в изобразительном искусстве: Савинио пробует свои силы в техниках темперы и акварели. В 1927 году в парижской галерее Бернхейма состоялась первая персональная выставка художника. В Париже Савинио познакомился с другими итальянскими художниками: Тоцци, Северини, Кампили, с которыми в 1930 году организовал выставки в Милане и Венеции.



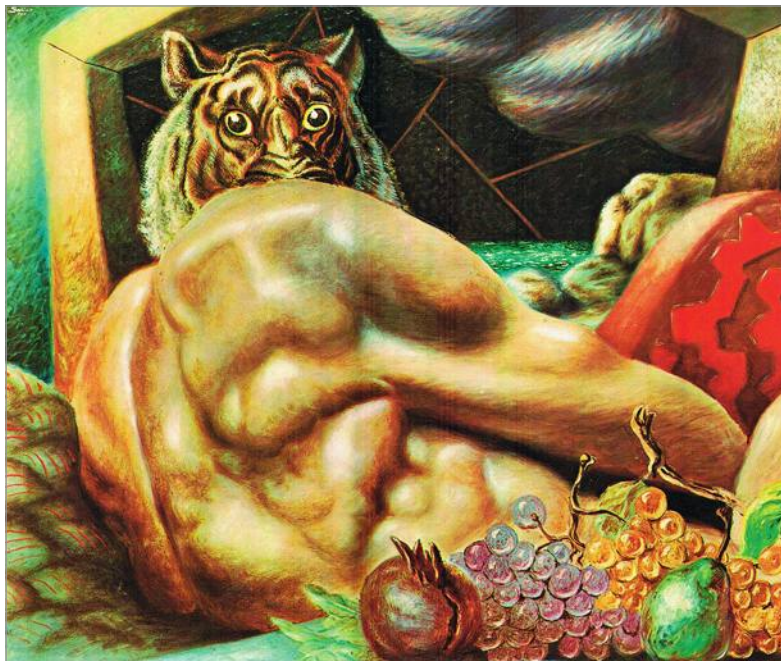
Савинио А. Сон поэта. 1927



Савинио А. Монумент. 1950



Савинио А. Прогулка. 1947



Савинио А. Пробуждение карпофага. 1930



Савинио А. Астрологический меридиан. 1929



Савинио А. Автопортрет. 1936



Савинио А. Содом. 1929



Савинио А. Одиссей и Телемах. 1932



Савинио А. Пенелопа. 1953

В начале 1930-х годов Савинио сблизился с группой Бретона, который даже отвел ему место в своей «Антологии черного юмора» и вообще относился к художнику с симпатией, несмотря на то, что Савинио всегда отвергал автоматизм и поиск бессознательного. В лице Савинио мы видим одного из редких представителей итальянского сюрреализма, фактически так никогда и не получившего истинного развития. В конце 1933 года Савинио перебрался в Рим. Он редактирует журналы, пробует свои силы как монументалист. В 1935 году он принял участие в традиционном римском Квадриенале, на котором губернатор приобрел одну из его картин. С 1940 года Савинио работает как график, иллюстратор и издатель своих собственных сочинений: «Детство в Нивазио», «Сладкое море», «Дом», «Жизнь» и «Целая жизнь». В 1950 году в Риме и Турине состоялась большая персональная выставка художника, а в 1951 году работы Савинио были экспонированы в отдельном зале Большой национальной художественной выставки в Милане. Альберто Савинио умер в Риме в возрасте 61 года.



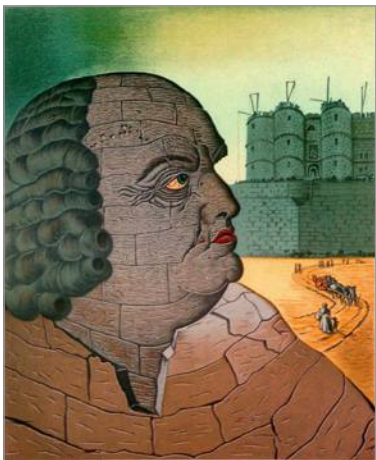
Савинио А. Улисс и Полифем. 1929



САД, Маркиз де
(1740–1814)

Французский романист и драматург.

Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад родился 2 июня 1740 года в Париже. Получив образование в иезуитском коллеже, он поступил на армейскую службу и участвовал в Семилетней войне.



Рэй М. Портрет маркиза де Сада. 1938

В 1763 году Сад вступил в выгодный брак с Рене-Пелажи де Монтрей, но уже через пять месяцев после свадьбы он оказался в Венсенском замке. Маркиз был осужден за богохульство и глумление над верой, выраженное в сексуальной форме. Дело было достаточно необычным, и его рассматривал сам король Людовик XV. Это было первое преступление в череде подобных ему (практически все вынесенные ему приговоры были связаны с исками о сексуальных извращениях или изнасилованиях), открывшее тюремную эпопею длинной в целую жизнь, прошедшую на грани свободы и тюрьмы. В 1768 году он был осужден по делу Розы Келлер, а чуть позднее приговорен к смерти по обвинению в отравлении. За отсутствием обвиняемого, укравшегося от правосудия, палач казнил чучело, предварительно отрубив ему голову, а затем предав огню. В 1777 году де Сад снова



Рэй М. Бюст маркиза де Сада. 1971

угодил за решетку: сперва он был отправлен в «родной Венсен», а в 1884 году переведен в Бастилию. За 12 дней до падения Бастилии маркиз, из окна своей камеры подстрекавший толпу на штурм темницы, был переведен в Шарантонскую лечебницу, где провел еще год, подвергаясь «лечебным» процедурам, сравнимым с пытками.

Выйдя на свободу, Сад быстро сделал политическую карьеру: бывший маркиз де Сад стал гражданином Садом. Он был избран сначала комиссаром, а вскоре и председателем якобинской секции. В 1793 году Сад исполнял обязанности председателя суда. Пришел черед и публикации его сочинений: при прежней власти она была невозможна, тогда как на фоне развернувшегося в стране кровавого террора кукольные «зверства» и «злодейства» его книг выглядели почти детскими шалостями. Написанной в Бастилии «Жюстиной» (1791), об издании которой он не смел и помыслить, зачитывалась вся страна. Однако вскоре Сад стал невольной жертвой собственной литературной известности: ему приписали авторство памфлета на Наполеона и Жозефину, и в марте 1801 года Сад был вновь, уже в седьмой раз, арестован.

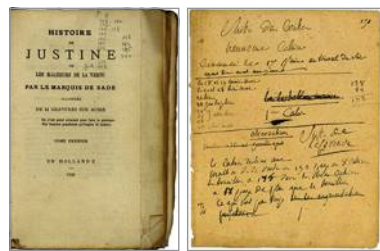
За последние 14 лет жизни он сменил несколько тюрем: Сент-Пелажи, Бисетр, и наконец вновь оказался в Шарантоне. Саду позволили устроить в больнице театр, в котором пациенты играли его пьесы перед буржуазной публикой, стремившейся посмотреть на обезвреженного «носителя зла». Его последней возлюбленной, Констанс Кенз, разрешили поселиться с ним. Здесь же, в клинике, он и умер 2 декабря 1814 года. Так закончил свою жизнь этот человек, называвший себя «магистром наслаждений» и «освободителем чувственности».

Маркиз де Сад провел в разных тюрьмах в общей сложности 29 лет. Он является автором трактатов и философских диалогов, однако истинную известность ему принесли романы: «Жюстина» (1791), «Философия в будуаре» (1795), «Алина и Валькур» (1795), «Жюльетта» (1797), «Преступления из-за любви» (1800), а также незавершенная «Сто двадцать дней Содомы», которую без преувеличения можно назвать всеобъемлющим каталогом сексуальных извращений. Философия, проповедуемая в этих романах, отвергает два главных постулата христианства: существование Бога и изначальную благость мира.

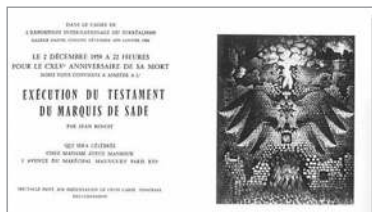
XX век признал маркиза мучеником, его фигура будоражила воображение многих романистов, режиссеров, драматургов. В числе очарованных «дивным маркизом»



Череп маркиза де Сада



«Жюстина» (из библиотеки Бретона). 1797
Автограф де Сада. Бастилия, 1787



Приглашение на «Церемонию оглашения завещания...». 1959

оказались и сюрреалисты. Они восхищались его свободой и раскованностью в отношении общественных установлений, из уст в уста с благоговением передавали легенды о его жизни. Одна из них, приводившая в восторг Бретона, гласит: находясь в тюрьме, де Сад велел садовнику каждый день приносить ему корзину свежих красных роз. Беря их по одной, он подолгу наслаждался их запахом и видом, после чего с неопишимым сладострастием втапывал в грязь.

Садизм (термин, который спустя почти столетие после смерти де Сада ввел в обиход австрийский психиатр Крафт-Эбинг) стал темой многих картин, рисунков, фильмов, фотографий, выполненных членами движения. Маркиз стал одной из «икон» сюрреализма, заняв место рядом с Лотреамоном и Фрейдом не только в их «пантеоне славы», но и в колоде карт «Марсельской игры» (1940).

2 декабря 1959 года, в день 145-летия со дня его смерти, в 22 часа, на квартире Джойс Мансур состоялась «Церемония исполнения завещания маркиза де Сада» – яркое действо с использованием звуковых эффектов и текстов самого маркиза.



Жорж Садуль. 1913

САДУЛЬ, Жорж (1904–1967)

Французский критик и историк кино.

Родился 4 февраля в Нанси в буржуазной семье.

Садуль принадлежал к движению сюрреалистов всего шесть лет. В 1926 году он к парижской группе, активно участвовал в ее акциях, коллективных анкетах, играх. На страницах сюрреалистических журналов регулярно появлялись его язвительные полемические статьи. Садуль был среди тех, кто, храня верность Бретону, подписался под Вторым манифестом сюрреализма (1929).

В 1929 году Садуль приобрел громкую скандальную славу как автор письма выпускнику Военной академии Сен-Сир (окончившему ее с золотой медалью), в котором власти усмо-



Жорж Садуль, Поль и Нюш Элюар, Андре Бретон. Париж, 1929

Садуль берет интервью у Луи Люмьера



Садуль с женой Рутей

трели оскорбление армии. За эту, в сущности, детскую шалость автор был приговорен к трем месяцам лишения свободы и чудом избежал наказания, спешно уехав вместе с Арагоном в СССР. В ноябре 1930 года Арагон и Садуль приняли участие во Втором Международном съезде революционных писателей в Харькове, с целью познакомить делегатов форума с опытом сюрреалистов.

В конечном счете Садуль сделал свой выбор, примкнув к лагерю коммунистов, что привело его в 1932 году, как и Арагона, к окончательному разрыву с сюрреалистами. В эти годы он начинает заниматься критикой и историей кино, что стало делом его жизни. Некоторое время Садуль жил в СССР, где защитил докторскую диссертацию.

В годы Второй мировой войны Садуль участвовал в движении Сопротивления. В послевоенные годы он опубликовал целый ряд исследований по истории французского и мирового кино, в том числе фундаментальную «Всеобщую историю кино» в 6 томах.

Садуль умер в Париже 13 октября 1967 года в возрасте 63 лет. Он признан одним из самых значительных историков кино XX века. Его книги по истории и теории кино, переведены на 35 языков мира.



Грэм Сазерленд около портрета Уинстона Черчилля, 1955

САЗЕРЛЕНД, Грэм (1903–1980)

Английский живописец и график.

Родился в Лондоне. Овладевал искусством гравюры в колледже искусств Голдсмита. В 1925 году состоялась первая персональная выставка художника, которая сопровождалась избранием его в члены Королевского общества живописцев и гравёров. Год спустя он принял католическую веру.

В 1929 году, когда его эстампы перестали продаваться, Сазерленд стал пробовать в других видах искусства: плакате, росписи ткани и керамики, и в конце концов обратился к живописи. С 1928 по 1939 год художник преподавал в Школе искусств Челси.

В 1934 году Сазерленд впервые посетил Пемброкшир в Уэльсе: с этого момента пейзаж стал постоянным источником его вдохновения. Его пейзажи населены естественными формами, имеющими ярко выраженные



Сазерленд Г. Распятое. Лес. 1971



Сазерленд Г. Распятое. 1947



Сазерленд Г. Распятое. 1947



Сазерленд Г. Портрет Сомерсета Мозма. 1949



Сазерленд рисует портрет Мозма. 1949

антропоморфные черты, что сближает его творчество с сюрреализмом. Хотя Сазерленд не принадлежал к группе сюрреалистов, при его непосредственном участии в Лондоне открылась Международная сюрреалистическая выставка (1936). Представленные на ней работы Пикассо произвели на художника огромное впечатление и оказали заметное влияние на эстетику его творчества.

В годы Второй мировой войны Сазерленд был назначен официальным военным художником, одной из задач которого было фиксировать ущерб, наносимый бомбардировками Лондону и другим городам.

В послевоенные годы в творчестве Сазерленда прочное место занимает религиозная тематика. Художник создал целый ряд «Распятый», в которых тема человеческого страдания доведена до предела, а форма креста зачастую превращается в злобный иероглиф. Логическим итогом этих исканий стал огромный гобелен «Христос во славе» (1962), выполненный художником для кафедрального собора в Ковентри.

С конца 1940-х годов Сазерленд жил и работал преимущественно во Франции. Он посетил юг страны, где встречался с Пикассо и Матиссом. В 1952 году его картины были показаны на Биеннале в Венеции, а в 1955 – на Биеннале в Сан-Пауло.

Сазерленд был блестящим портретистом, умевшим передать не только сходство, но и внутреннее содержание модели. Характерность его портретов часто приходилась не по вкусу позирующим и окружающим. Так, по поводу «Портрета Сомерсета Мозма» говорили, что он выглядит как «содержательница публичного дома в Шанхае», а знаменитый «Портрет Уинстона Черчилля» вызывал такое отвращение леди Черчилль, что спустя год после смерти мужа она уничтожила его (к счастью, сохранились эскизы этой работы художника).



Сазерленд Г. Литейный завод. 1941



Сазерленд Г. Терновые деревья. 1945



Сазерленд Г. Форма зеленого дерева. 1940

Яркая и выразительная живописная манера художника оказала влияние на целое поколение английских живописцев, пришедших в искусство в послевоенные годы, в частности Френсиса Бэкона.

Сазерленд умер 17 февраля 1980 года в Лондоне. В 1998 году в Музее Пикассо на Антибах состоялась большая ретроспективная выставка работ художника.

СВАНБЕРГ, Макс Вальтер (1912–1994)

Шведский художник.

Родился 20 февраля в Мальмё.

С раннего детства Сванберг был очарован красотой женского тела: уже в 10-летнем возрасте он вырезал из дерева женские торсы. С 17 лет он подрабатывал, рисуя рекламные плакаты в родном городе, а в 1933 году поступил учиться живописи в мастерскую Отто Скольда. Тяжелая болезнь (полиомиелит) на



целый год прервала его занятия искусством, однако уже в 1935 году художник принял участие в выставке группы «Ekstroem».

В 1945 году в Стокгольме состоялась персональная выставка Сванберга, вызвавшая отрицательную реакцию публики из-за откровенной эротичности некоторых произведений. За два года до этого, в 1943 году, он выступил одним из создателей группы «Минотавр», которая распалась в 1946 году, уступив место группе «Имажинистов». Сванберг был главным идеологом и теоретиком нового движения. В своем манифесте «Декларация имажинизма в трех фазах» (1948–1952) он отмечал определяющую роль воображения. Главную роль в искусстве имажинизма он отводил образной стороне, призывал к поискам новых художественных форм.

В 1949 году Сванберг познакомился с лидером группы КОБРА Асгером Йорном. Художники нашли много общего в программах и эстетике своих групп и с этого момента решили считать группу имажинистов шведским подразделением КОБРА.

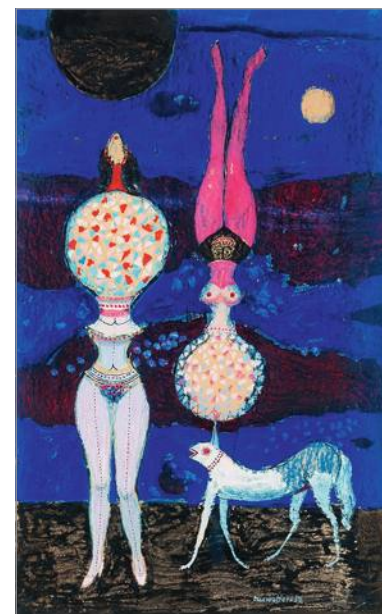
В 1950 году Сванберг был единственным среди скандинавских художников, кто был приглашен принять участие в Международной выставке в Токио, где его полотна имели шумный успех.

Имажинисты во главе со Сванбергом организовали целый ряд выставок в городах Европы: в Стокгольме (1951), Мальмё (1952), Гётеборге (1952), Париже (1953). В 1953 году под влиянием сюрреализма Сванберг покинул группу имажинистов, что значительно ослабило ее позиции: спустя три года группа перестала существовать.

Андре Бретон открыл творчество Сванберга в 1953 году, побывав на выставке имажинистов в парижской галерее «Вавилон». Увидев, как много связывает этого художника с сюрреализмом, он содействовал тому, что



Сванберг М. Поэма о цветущих гибридах



Сванберг М. Воображаемая прогулка



Сванеберг М. Мечты. 1955



Сванеберг М. Маска кошки



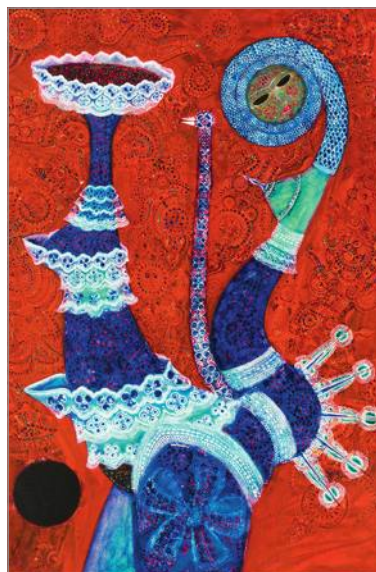
Сванеберг М. Композиция



Сванеберг М. Мотив с тремя женщинами



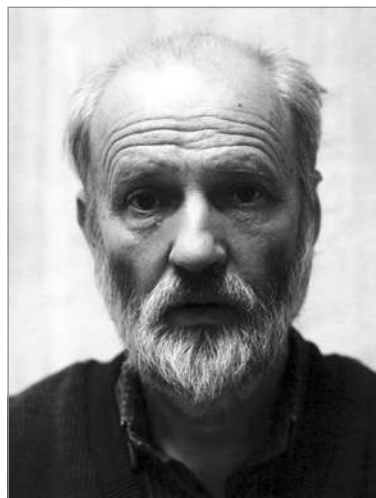
Сванеберг М. Беседа в голубом



Сванеберг М. Богиня удачи

Он также работал в жанре фотоколлажа. В 1963 году Центр искусств Лунда организовал ретроспективный показ работ художника, благодаря которому его творчество получило, наконец, признание на родине.

В 1969 году президент Франции Жорж Помпиду наградил художника Орденом Почетного легиона. В 1972 году, в знак признания его заслуг и в честь 60-летнего юбилея, в родном городе художника Мальмё был открыт Музей Сванеберга.



СВАНКМАЙЕР, Ян

(р. 1934)

Чешский художник и кинематографист.

Родился в Праге. С 1950 по 1954 год учился в Институте прикладного искусства, и затем в пражской Академии театрального искусства (отделение кукольного театра). Работал в кукольных театрах художником-постановщиком, а в 1964 году снял свой первый короткометражный мультфильм.

В 1969 году Сванкмайер познакомился со своей будущей женой, также художником. Под влиянием Вратислава Эфенбергера, ведущего теоретика сюрреалистического движения в Чехословакии, они стали членами пражской сюрреалистической группы, к которой принадлежит до сих пор.

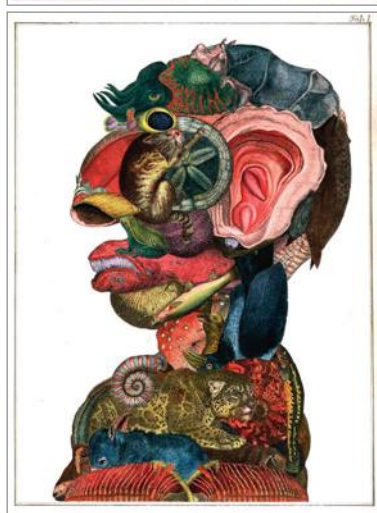
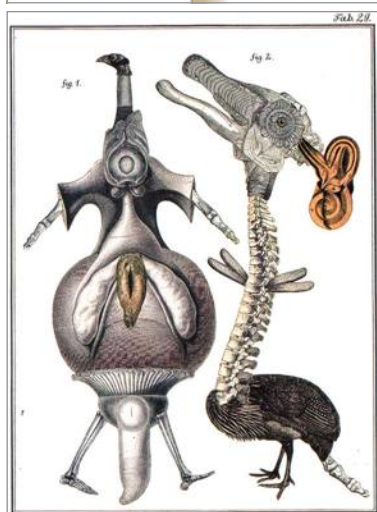
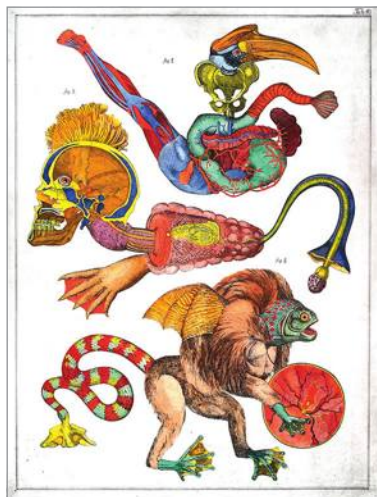
Для чешского сюрреализма это были тяжелые годы подполья, ставшего следствием подавления «пражской весны». Стремясь



Сванкмайер Я. Безумие. 2005



Сванкмайер Я. Пернатый стул из фильма «Спокойная неделя в доме». 1969



Из «Энциклопедии Сванкмайера»

преодолеть границы внутренней эмиграции, Сванкмайер попытался реализовать себя как кинематографист. Он снял целый ряд мультипликационных лент, в которых создал мир фантастических, сюрреальных образов. А его картина «Алиса» (1989) (вольная мультипликационная экранизация сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес») позволила ему во всей полноте реализовать свой потенциал художника-сюрреалиста. Фильм был удостоен многих призов на престижных фестивалях, принес его автору мировую известность.

Талант Сванкмайера ярко проявился также в его предметах и сериях коллажей «Энциклопедия Сванкмайера» и «Лексикон Сванкмайера», в которых он бескомпромиссно следует



Энсор Д. Интимизм. 1890



Редон О. Глаз. 1878

эстетике сюрреализма. В них художник, используя части изображений разных животных (в предметах это части скелетов), сделал смелую попытку создать альтернативный мир «живой» природы. В работе над своими «монстрами» Сванкмайер, безусловно, вдохновлялся образами картин Арчимбольдо и Босха.

Художник живет и работает в Праге.

СИМВОЛИЗМ

(от греч. «symbolon» – знак, символ)

Направление в литературе и изобразительном искусстве Европы конца XIX – начала XX века.

Символизм возник как альтернатива исчерпавшей себя эстетики реализма и натурализма. Представляя различные стилевые направления эпохи (от позднего романтизма и академизма до постимпрессионизма и модерна), символисты были едины в своих представлениях о роли в искусстве символа, как носителя непознаваемых сущностей. Символисты творили мир видений и грез, пытались передать языком искусства неуловимые смысловые оттенки и психические состояния. Под влиянием мистических и спиритуалистических учений в искусстве символизма сформировалась новая линия иллюстративности, утрированной экзатичности образов, нарочитой зашифрованности содержания.

Эстетика символизма сыграла важную роль в формировании художественного языка сюрреализма. Тяготение к метафоре, многозначности образа, атмосфере тайны сюрреалисты позаимствовали у символизма.

Своего рода «духовным отцом» сюрреализма можно считать символиста Одилона Редона, который первым попытался перенести на бумагу содержание своих снов и видений. Его визионерская живопись, а также графика, в которой доминируют гротеск и гипертрофированная фантазия, были хорошо известны и любимы Бретоном и членами его группы.

На формирование облика сюрреализма также в значительной степени повлияли эсхатологические полотна швейцарца Арнольда Бёклина и многочисленные сцены масок и скелетов бельгийца Джеймса Энсора.



Редон О. Человек-кактус. 1881



Бёклин А. Чума. 1898



Бёклин А. Остров Мертвых. 1880

СУПО, Филипп
(1897–1990)

Французский поэт.

Родился в Шавиле в семье врача. Выходец из среды крупной буржуазии, Супо был племянником конструктора Луи Рено.

Учеба на юридическом факультете была прервана войной: Супо призвали в армию. В том же году он познакомился с Аполлинером, которому показал свои первые стихи. Именно Аполлинер в 1917 году свел Супо с Андре Бретоном, а чуть позднее произошло знакомство с Арагоном.

Трое друзей в течение ряда лет были неразлучны. Вместе они открыли для себя Лотреамона и его «Песни Мальдорора», проявили первый интерес к движению дадаистов. В 1919 году вместе с Бретоном и Арагоном основал журнал «Литература», на страницах которого год спустя были опубликованы фрагменты книги «Магнитные поля» (1919) (написанной Супо в соавторстве с Бретоном). В ней впервые был использован принцип автоматического письма, ставший впоследствии основополагающим принципом сюрреализма.

В начале 1920 года центр дадаистского движения переместился в Париж, и Супо с друзьями присоединился к нему. Он принимал самое активное участие в деятельности группы: постановке дадаистских спектаклей, организации фестивалей и акций. Когда в 1923 году Бретон призвал «отринуть» дадаизм и создать новое движение, Супо безоговорочно принял его сторону. В годы становления сюрреализма он стал одним из лидеров нового движения. Он подписал Первый манифест сюрреализма (1924), принимал участие в создании скандального памфлета «Труп» (1924), направленного против Анатоля Франса, сочинении оскорбительного по тону «Открытого письма г-ну Полю Клоделю, послу Франции в Японии» (1925).

В дни, когда Бретон развернул в группе кампанию по вступлению сюрреалистов в компартию, Супо, пожалуй, впервые, выразил резкое



Делоне Р. Поэт Филипп Супо. 1922

несогласие с мнением большинства. Он был исключен из группы в 1926 году, став (наряду с Арто и Витраком) одной из первых «жертв» чистки сюрреалистических рядов.

Покинув группу, Супо сосредоточился на литературе и журналистике, писал стихи, прозу и очерки, публикуясь в различных парижских газетах и журналах. Одержимый страстью к путешествиям, он объездил весь мир: в качестве корреспондента он повидал в Германии, Италии, США, странах Южной и Центральной Америки. В 1930 году Супо провел три месяца в Советском Союзе в качестве корреспондента журнала «Взгляд».

Страстно увлеченный кинематографом, Супо в начале 1930-х годов писал критические статьи о кино для журнала «Европейские новости». Он также пробовал себя в качестве сценариста: в 1934 году он написал для Жака Виго сценарий «Украденное сердце», так и не ставший фильмом. Текст, написанный по мотивам одноименной новеллы Эдгара По, считается образцом сюрреалистического сценария.

Супо также работал на радио. В 1942 году, будучи директором радиостанции, он был арестован и шесть месяцев провел в военной тюрьме. После войны Супо возобновил свою работу на радио как во Франции, так и за рубежом.

В 1984 году Бертран Тавернье снял о Супо видеофильм, в котором важное место отводится рождению сюрреализма.

В 1988 году издательство «Lachenal et Ritter» выпустило собрание сочинений Супо, куда помимо художественных произведений вошли его «Сочинения о живописи» и книга мемуаров «Воспоминания о забытом», а также рукописные редакции «Магнитных полей».



Обложка журнала «Литература», издававшегося А. Бретоном,

Л. Арагоном и Ф. Супо с 1919 по 1924 год



СЭЙДЖ, Кей
(1898–1963)

Американская художница.

Кетрин Линн Сэйдж родилась 25 июня в Нью-Йорке в семье сенатора. Ее молодые годы прошли в путешествиях по Европе в обществе матери, женщины со средствами и неумной страстью к перемене мест. Кей училась в самых престижных колледжах Европы.

В 1922 году Кей приехала в Италию. Она жила в Риме и Рапалло, изучая итальянское классическое искусство. В 1924 году она встретила герцога Раньери ди Сан Фаустино, который стал ее первым мужем. Брак, который Сэйдж позднее назовет «застойным болотом», длился 10 лет и распался в 1935 году.

Став свободной, Сэйдж в 1937 году переехала в Париж, где произошла самая важная встреча в ее жизни: она познакомилась с художником-сюрреалистом Ивом Танги, который стал спутником ее жизни. Художница восхищалась его биоморфными картинами, которые, наряду с живописью Де Кирико, оказали на ее ранний стиль существенное влияние. В ее полотнах этого периода доминируют архитектурные мотивы и геометрические формы.

В 1938 году Сэйдж присоединилась к парижской группе сюрреалистов. Поначалу ее ожидал весьма сдержанный прием, который объяснялся скорее не ее творческой незрелостью, а статусом аристократки «герцогини Сан Фаустино».

С началом Второй мировой войны она вернулась в США. Вскоре к ней присоединился Танги: 17 августа 1940 года в Неваде Сэйдж и Танги поженились. Обосновавшись в США, супруги продолжали поддерживать отношения с членами группы: многим из них они помогли покинуть Францию и перебраться за океан.

В начале 1940-х годов Сэйдж отказалась от биоморфизма и создала свой собственный пластический язык, основными элементами которого стали заостренные, иглообразные формы и тревожно развевающиеся драпи-



Сэйдж К. У моей комнаты две двери. 1939



Сэйдж К. Маленький портрет. 1950



Сэйдж К. Орден почетного легиона. 1941



Сэйдж К. Завтра не наступит никогда. 1955



Сэйдж К. Один сюрреалистический день. 1939

ровки, скрывающие от глаз зрителя незримые фигуры. К концу 1940-х годов в ее картинах все чаще появляются странные металлические конструкции как урбанистическая пародия на ее юношеские увлечения ясностью и гармонией античных форм. Атмосфера напряженного молчания, умело созданная художницей в своих подчеркнуто монохромных картинах, производит гнетущее впечатление, рождает предчувствие грядущей трагедии.

После войны супруги приобрели старый деревенский дом в Вудбери, который оборудовали под художественную мастерскую. Он стал их последним прибежищем в этом мире. Смерть Танги в 1955 году стала для Сэйдж большой личной трагедией. Она стала добровольной затворницей, посвятив себя защите покойного мужа от нападков критиков. С 1958 года она практически перестала заниматься живописью, лишь изредка обращаясь к коллажу.

Звуками печали и тоски наполнена и поэзия Сэйдж этих лет: между 1957 и 1962 годами она опубликовала четыре книги стихов.



Сэйдж К. Проход. 1956



Сэйдж К. Единороги ушли к морю. 1948



Сэйдж К. Я видела три города. 1944



Сэйдж К. Поле тишины. 1942



Сэйдж К. Осторожно, строительные работы. 1940



Андрэ Бретон, Рене Хилсам, Луи Арагон и Поль Элюар. 1919

СЮРРЕАЛИЗМ

(от фр. «sur» – сверх, над)

Художественное направление в мировом искусстве первой половины XX века.

Сюрреализм зародился в начале 1920-х годов в недрах парижского дадаизма, унаследовав его антиобщественный пафос и стремление к ниспровержению эстетических идеалов классического искусства прошлых веков. Своими предшественниками сюрреалисты считали романтиков первой половины XIX века, а также символистов конца XIX – начала XX века.

Сюрреалисты вовсе не стремились к созданию еще одного из многих течений. Они ставили перед собой глобальную задачу: осуществить революционный переворот в сознании, распространить свое влияние на все виды творческой деятельности и мышления. Революционная цель требовала революционных действий. В своем стремлении низвергнуть устои классического прошлого сюрреалисты не стеснялись ни в выражениях, ни в поступках. Их главным оружием были эпатаж и скандал. Первые годы существования группы Париж был буквально терроризирован молодыми радикалами от искусства: за



Группа сюрреалистов в 1924 году (Мориз, Витрак, Кан, Буаффар, Бретон, Элюар, Навиль, Де Кирико, Суно, Деснос, Барон)



Памфлет «Труп». 1930



Сюрреалисты: Деснос, Бретон, Малкин, Мориз, Симона Кан. 1924



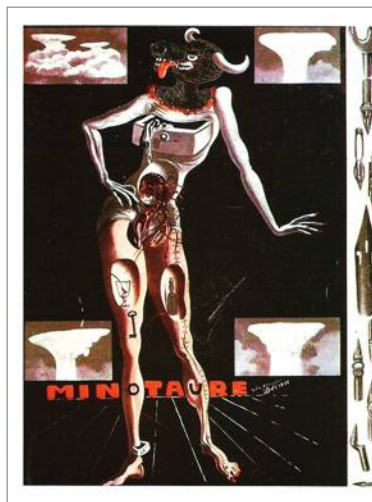
Экспозиция Международной выставки сюрреалистов в галерее Колле. 1933



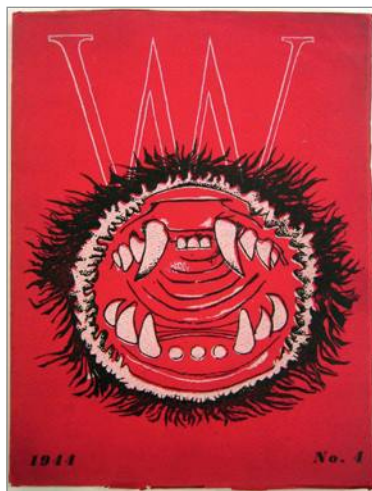
Андре Бретон в парке Шато Лакост. 1948



Анкета Бюро по поводу самоубийства. 1925



Дали С. Обложка журнала «Минотавр». 1936



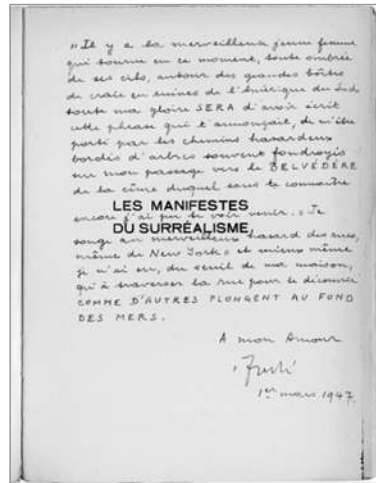
Обложка журнала «VVV». 1944



Пикабия Ф. Обложка журнала «Литература». 1923



Сюрреализм вокруг света. Фотоколлаж. 1937



«Манифесты сюрреализма» (титольный лист с автографом Бретона). 1946

свою неразборчивость в словах и действиях парижская группа сюрреалистов получила прозвище «Банда Бретона». Первым и одним из самых громких скандалов стала драка со сторонниками Тцаря на представлении «Бородатого сердца» (1923). За ним последовали скандал на премьере балета «Ромео и Джульетта» (1926), а также беспрецедентный погром в баре «Мальдорор» (1930), где в ход были пущены ножи.

Основной деятельностью ранних сюрреалистов были памфлеты, публичные акции и программные документы, сила которых была в их коллективном характере. Так, скандальный памфлет «Труп» (1924), направленный против Анатоля Франса, скончавшегося незадолго до этого, был написан шестью членами группы, брошюра «Вioletты Нозьер» (1933) в защиту женщины-отцеубийцы состояла из 8 текстов разных авторов, а под коллективной «Декларацией 27 января 1925 года» стояли 26 подписей. Совместные действия освобождали от личной ответственности, еще больше сплачивали группу вокруг ее непрерывающего лидера, Андре Бретона. (Надо сказать, что коллективизм, культивируемый Бретоном в группе, обернулся против него в 1930 году, когда группа из 12 диссидентов движения



Бюро сюрреалистических исследований (стоят: Барон, Кено, Бретон, Буаффар, Де Кирико, Витрак, Элюар, Суно, Деснос, Арагон; сидят: Навиль, Симона Кан, Мориз, Полина Суно). 1925

опубликовала коллективный памфлет «Труп», направленный против него.)

История художественных направлений XX века – это история борьбы за влияние на умы. Появление любой группы сопровождалось, в первую очередь, манифестом, в котором излагалась программа нового направления, формулировались задачи, обозначались эстетические идеалы. Сюрреалисты не стали исключением. В 1924 году Андре Бретон опубликовал Первый манифест сюрреализма, в котором сформулировал идейные основы нового движения: мечта, чудесное, бессознательное, «безумная любовь», свобода, революция. Здесь же он дал определение сюрреализма как «чистого автоматизма», тем самым обозначив основной метод. Впоследствии многие идеи и методы не раз подвергались пересмотру (в том числе и во Втором манифесте сюрреализма (1929)), однако автоматизм всегда оставался краеугольным камнем сюрреализма, наряду с психоанализом Зигмунда Фрейда и философией интуитивизма Анри Бергсона.

Важнейшим инструментом в достижении поставленной цели были журналы, на страницах которых публиковались программные документы, велась ожесточенная полемика как с «внешним врагом», так и с различными отклонениями внутри группы. Первые журналы движения (Литература (1919), «Революционный сюрреализм» (1924–1929), «Сюрреализм на службе революции» (1930–1933)) выпускались на простой бумаге, их оформление было более чем скромным. В 1930-е годы, когда движение сюрреалистов стало больше художественным, чем литературным, к облику журналов движе-



Рэй М. Обложка журнала «Литература». 1922



Сюрреалисты вокруг Жермены Бертон (фотомонтаж). 1924

ния стали относиться с большим вниманием. Образцом взыскательного вкуса стал журнал «Минотавр» (1933–1939), печатавшийся на роскошной бумаге и полностью посвященный искусству: политики в нем практически не было. Большую организационную роль сыграл сюрреалистический журнал «VVV» (1942–1944), издававшийся Бретоном, Дюшаном и Эрнстом в американской эмиграции.

Однако ничему сюрреалисты не придавали такого значения, как выставочной деятельности. Уже в 1925 году в парижской галерее Пьер состоялась первая сюрреалистическая выставка. А год спустя на улице Жака Калло



Магритт Р. Я не вижу спрятанную в лесу женщину (фотомонтаж). 1929



«Сюрреализм на службе революции». 1930



Дали С. Иллюстрация ко Второму манифесту сюрреализма. 1930

открылась первая галерея сюрреализма. Члены группы регулярно устраивали групповые выставки, а также персональные показы. С конца 1920-х годов, с появлением сюрреалистических групп во многих странах Европы, а также за океаном (в Югославии (1925), Бельгии (1926), Чехии (1934), Дании (1935), Чили (1938), Аргентине (1938), Румынии (1938), Швеции (1950)), выставочное движение стало международным. Наиболее значительные международные выставки сюрреалистов прошли в Праге (1935, 1968), Лондоне (1936), Нью-Йорке (1936, 1942), Париже (1938, 1947, 1959), Мехико (1940).

Стратегия сюрреалистов в отношении более мелких, но близких по духу групп была проста и эффективна: они предлагали союз, за которым следовало поглощение. В 1920-е годы в движение влилась группа журнала «Авантюра» (Кревель, Лимбур, Мориз, Витрак), а также мелкие группы с улицы Бломе (Массон, Миро,

Деснос) и улицы Шато (Дюамель, Превьер, Танги). Те же, кто пытался противостоять слиянию, подвергался «проработке»: показательной в этом отношении является судьба группы «Большая игра», руководители которой стали обвиняемыми на «процессе», инспирированном Бретоном в марте 1929 года. В последующие годы группа занимала более мирную позицию, ограничиваясь сотрудничеством. Среди «попутчиков» сюрреализма были шведская группа «имажинистов», объединение КОБРА (КОпенгаген, БРюссель, Амстердам), движение «Фазы».

В своей борьбе за новое искусство сюрреалисты склонны были делить мир на «кумиров» и «монстров». К первым они относили тех, кого считали своими предшественниками. Среди них были как деятели прошлого (маркиз де Сад, Лотреамон, По, Бодлер, Рембо), так и современники (Аполлинер, Ваше, Жарри, Руссель, Сен-Поль Ру). «Монстрами» они считали тех, кого, по словам Бретоном, «воля к власти вынудила сделать лидером конформизма, в полном противоречии со своими юношескими идеалами». Среди идейных врагов сюрреализма оказались Морис Баррес, Поль Клодель, Жан Кокто, Анатолий Франс, а также префект Парижа Жан Шапп, наложивший вето на показ «Золотого века».

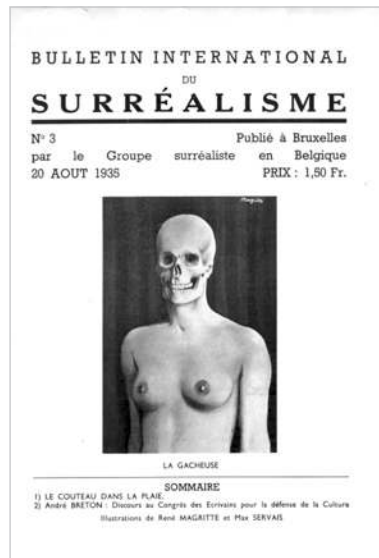
Одним из своих врагов сюрреалисты считали Церковь, как институт, ограничивающий права личности, подавляющий ее. Многие картины участников движения были пронизаны антиклерикальным пафосом. Библейская тематика в них граничит с кошмаром. Ярким примером подобного рода картин является цикл «религиозных» полотен Дали.

Движение сюрреалистов привлекало множество «странных» персонажей: одним из них был Эрнест де Гогенбах, получивший прозвище «сюрреалистический аббат». Изгнанный из церкви за безнравственность, он разгуливал по Парижу с гвоздикой в петлице сутаны, проводя время в кабаках и борделях. Гогенбах был автором скандальных книг: «Сюрреализм или христианство», «Демонический опыт», «Иуда, или Сюрреалистический вампир». В 1938 году он спровоцировал разрыв с группой, назвав Бретоном вочеловечившимся Люцифером, а членов движения «сознательно одержимыми дьяволом».



Группа сюрреалистов в набаре дю Сель. 1927

Но не скандальные акции и шокирующие заявления принесли сюрреалистам мировую известность и славу. Зародившись как литературное движение, сюрреализм почти сразу же вовлек в свою орбиту множество художников самых разных эстетических устремлений. При этом творческая индивидуальность и оригинальная художественная манера никоим образом не подвергалась корректировке и внутреннему нажиму. В разные годы к движению примыкали такие разные и яркие художники, как Жан Арп, Ганс Беллмер, Виктор Браунер, Аршиль Горки, Сальвадор Дали, Альберто Джакометти, Оскар Домингес, Курт Зелигманн, Вифредо Лам, Андре Массон, Роберто Матта, Хуан Миро, Рене Магритт, Мерет Оппенгейм, Вольфганг Паален, Энн Рэй, Ив Танги, Вильгельм Фредди, Макс Эрнст. Идеи сюрреализма в разные годы привлекали таких



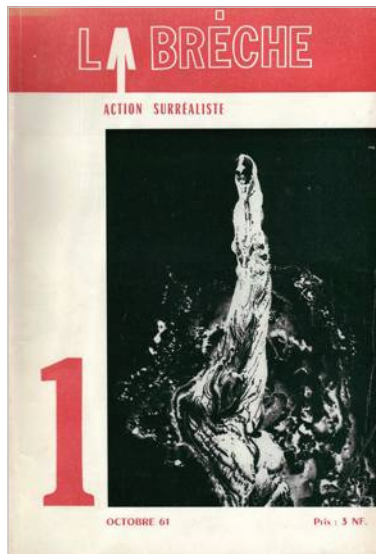
«Международный бюллетень сюрреализма» (№ 3). 1935



Группа сюрреалистов (Тцара, Элюар, Бретон, Арп, Дали, Танги, Эрнст, Кревель, Рэй). 1930



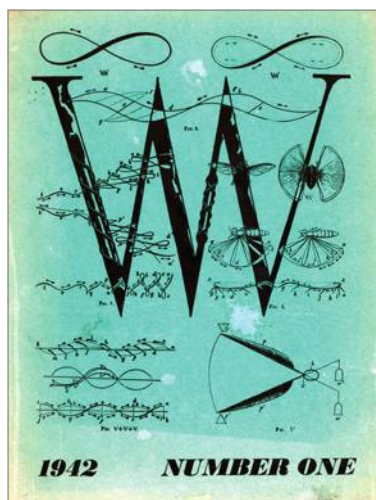
«Сюрреалистическая революция». 1924



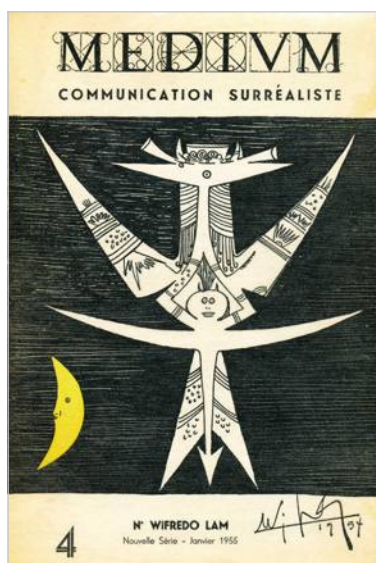
Обложка журнала «Бреш». 1961



Эрнст М. Обложка «Минотавра». 1938



Первый номер журнала «VVV». 1942



Обложка журнала «Медиум», посвященного творчеству Лама



Группа сюрреалистов (1 ряд: М. Рэй, З. Мариса, М. Эрнст, А. Джакометти; 2 ряд: М. Зимбакна, К. Труй, Ж.-Л. Андралис, Ж. Бедуэн, Ж. Дюпрей, 3 ряд: С. Кордонье, Ж. Грак, Э. Бретон, Ж. Пьер, С. Роже). 1953



«Суд над Барресом» (Арагон, Бретон, Тцара, Суно, Френкель, Баррес (манекен), Рибмон-Дессень, Пере, Риго, Илсум, Шаршун). 1921

декалькомания, песчаная живопись, сюрреалистический предмет, а также многочисленные формы коллажа (включая изобретенный Эрнстом роман-коллаж). Сюрреалисты всячески поощряли универсализм, отказ от внутрицеховых ограничений. Все занимались всем: художники писали тексты и снимали кино, поэты рисовали. Стимулом к этому были многочисленные художественные техники, не требующие академической подготовки. Сюрреалисты также исповедовали принцип совместного творчества: художники и поэты объединялись в творческие группы и вместе создавали коллективные работы – рисунки, коллажи, тексты. Ярким проявлением коллективного творчества стали многочисленные игры, придуманные членами группы, и в их числе – неподражаемый «Изысканный труп».

Стремясь определить вектор совместного поиска, сюрреалисты создали «Бюро сюрреалистических исследований», одной из форм работы которого было проведение анкетирования. Каждый член группы высказывался на предложенную тему, результаты анкетирования анализировались и публиковались в журналах движения. Одной из тем, предложенных для обсуждения, было самоубийство как осознанный выбор. Эта тема заинтересовала сюрреалистов задолго до «эпидемии» самоубийств, потрясших общество в 1930–1940-х годах. Время показало ее актуальность для сюрреализма: многие члены движения в разные годы избрали добровольный уход из жизни.

Отличительной особенностью движения сюрреалистов было активное участие в нем женщин. Поначалу женщина воспринималась ими лишь как объект поклонения, модель, Муза. Многих представительниц «прекрасного пола» отталкивала агрессивность и склонность к эпатажу, а также авторитарный стиль поведения лидера группы.

Однако к началу 1930-х годов ситуация изменилась. Эмансипация и творческая атмосфера, царившие в группе, привлекли в ее ряды

целый ряд незаурядных женщин-художников, многие из которых были спутницами и женами сюрреалистов. Ни одно художественное направление не может похвастаться столь представительным списком: Луиза Буржуа, Ремедиос Варо, Фрида Кало, Леонора Каррингтон, Клод Каюн, Дора Маар, Ли Миллер, Мерет Оппенгейм, Кей Сэйдж, Доротея Таннинг, Тойен, Леонор Фини.

Сюрреализм – уникальное художественное течение, которое более полувека доминировало в мировом искусстве, определяя облик художественной действительности. Чрезвычайный успех этого движения заключался в том, что сюрреализм был не просто локальным художественным методом, но концептуальной, блестяще спланированной и реализованной программой, главной целью которой было изменить мир. И цель эта была достигнута. Зародившись во Франции, сюрреализм практически тотчас же шагнул за ее пределы, экспансировав Европу, а накануне Второй мировой войны перекинулся за океан, быстро распространившись не только в США, но и в странах Латинской Америки. Сюрреализму понадобилось всего пятнадцать лет, чтобы проникнуть и восторжествовать во всех областях художественной жизни: изобразительном искусстве, литературе, драматургии, театре, хореографии, кино (исключение составляет лишь музыка), навсегда изменив мировое общественное сознание.



Второй манифест сюрреализма. 1929

Манифест в защиту «Золотого века». 1930



Андрэ Бретон, Диего Ривера и Лев Троцкий в Мексике. 1938

Сюрреализм – «искусство высшей реальности» – явился блестящим выразителем внутренних противоречий и душевного разлада человечества в период между двумя мировыми войнами. Став наследником идей символизма, дадаизма и метафизической живописи, творчески переосмыслив их открытия, сюрреализм, в свою очередь, дал толчок к возникновению и развитию таких направлений в мировом искусстве, как магический реализм в США и фантастический реализм в Австрии, а также значительно повлиял на дальнейшее развитие современного искусства: своим рождением ему во многом обязаны абстрактный экспрессионизм и поп-арт, а также хэппенинг, перформанс, концептуальное искусство.

Т



ТАМАЙО, Руфино
(1899–1991)

Мексиканский художник.

Родился 26 августа в местечке Оаксак. В возрасте 12 лет приехал в Мехико, где поселился у тетки, которая определила его в коммерческую школу. Тамayo начал брать уроки рисунка в 1915 году, в 1917-м – оставил школу, чтобы полностью посвятить себя занятиям искусством. В 1921 году художник был назначен заведующим Отделом этнографического рисунка при Национальном археологическом музее Мехико, где в его обязанности входило зарисовывать предметы доколумбовой эпохи из музейной коллекции. Многие из них были включены художником в свои ранние работы – натюрморты и портреты местных жителей.

В 1926 году в нью-йоркской галерее Уэйхи состоялась первая персональная выставка художника. В 1932 году Национальная музыкальная школа Мехико поручила ему первую монументальную роспись. Тамayo верил во всеобщий, вселенский характер живописи, что неминуемо поставило его в оппозицию к группе мексиканских монументалистов – Ривера, Сикейрос, Ороско, – которые считали, что живопись должна служить идеям революции. Насмешки и откровенная травля со стороны прославленных оппонентов вынудили Тамayo в 1936 году покинуть Мексику и перебраться в Америку.



Тамayo Р. Бог смерти. 1984

Художник обосновался в Нью-Йорке, где в течение 1930–1940-х годов регулярно выставлял свои работы в галерее Валентина. Начиная с 1938 года, он в течение девяти лет преподавал живопись в нью-йоркской школе Далтона. В Америке художник увлекся литографией и даже собственноручно отливал бумагу для своих эстампов. В 1948 году в Институте изящных искусств Мехико состоялся первый ретроспективный показ работ Тамayo.

Помимо несомненного влияния мексиканского народного искусства, Тамayo испытал воздействие идей современного искусства, особенно Пикассо: его «Гернику» художник видел во время пребывания в Нью-Йорке. Ему удалось синтезировать мексиканское искусство доколумбовой эпохи с европей-



Тамayo Р. Женщина в красной маске



Тамayo Р. Алкоголик



Тамayo Р. Великая галактика. 1978



Тамayo Р. Портрет Ольги. 1964



Тамayo Р. Портрет дьявола. 1974



Тамayo Р. Женщина и птица. 1944



Тамayo Р. Мужчина с саблями. 1980



Тамayo Р. Мужчина. 1953

ским модернизмом. Основная тема работ художника: Человек и Вселенная в их связи и противостоянии. На многих картинах Тамayo люди изображены на фоне ночного звездного неба, чистота небесной геометрии которого составляет разительный контраст с грубоватой пластикой человеческих фигур.

В 1957 году Тамayo переехал в Париж, где в следующем году выполнил роспись по заказу ЮНЕСКО, что являлось фактом признания его искусства. Дважды (в 1956 и 1969 году) он был награжден орденом Почетного легиона.

В 1964 году Тамayo вернулся в родную Мексику. Он поселился в Мехико, который практически не покидал до конца дней. Художник много писал, постоянно участвовал в выставках, организовывал целый ряд персональных показов. Наиболее значительные ретроспективные выставки художника прошли в рамках Биеннале в Сан-Пауло (1977) и в Музее Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке (1979). В конце концов, искусство Тамayo было признано и на родине, где долгие годы его живопись отвергалась.



Тамayo Р. Сумасшедший пес



Тамayo Р. Тост за счастье

«Главное в искусстве – свобода! В нем столько путей, сколько и художников», – считал Тамayo. Вероятно, поэтому он так и не примкнул к движению сюрреалистов, хотя в его творчестве легко угадываются черты общности идей и стили с этим движением. В 1981 году в Мехико был открыт Музей современного искусства Руфино Тамayo, где наряду с собственными полотнами художника были представлены картины из его коллекции, среди которых – работы Миро, Дали, Леже, Пикассо и других.

Художник умер в Мехико 24 июня 1991 года на 92-м году жизни.



Ив Танги (фото М. Рэя). 1929

ТАНГИ, Ив

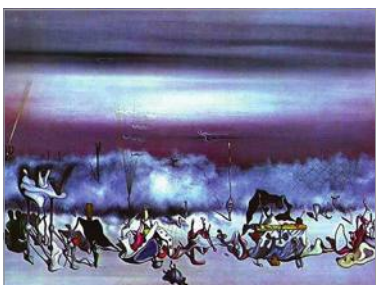
(1900–1955)

Французский художник.

Уроженец Бретани, Жорж Раймон Ив Танги родился 5 января в Париже, в семье капитана торгового флота. В парижском лицее, где он учился, Танги встретил Пьера Матисса, который впоследствии станет его агентом и другом на всю жизнь.

В 1918 году Танги устроился на службу в торговый флот, что позволило ему побывать в Африке, Южной Америке, а также в Англии. В 1920 году, во время военной службы в Люневилле, он сдружился с поэтом Жаком Превером.

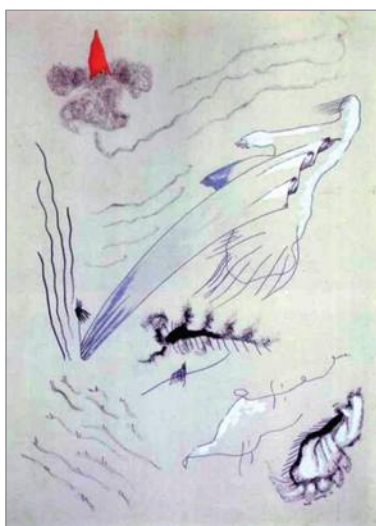
В 1922 году, после службы в Тунисе, Танги вернулся в Париж, и здесь, в атмосфере богемы и культа искусств, начал пробовать себя



Танги И. Лента крайностей. 1932



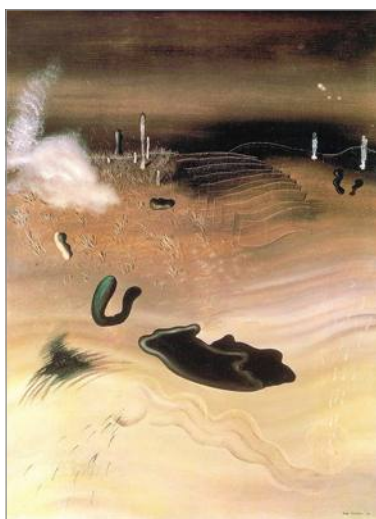
Танги И. Без названия. 1927



Танги И. Без названия. 1926



Танги И. Извне. 1929



Танги И. Старый горизонт. 1928

в живописи. Первыми его работами стали сценки в кафе, которые удостоились похвалы Мориса Вламинка. В 1923 году, потрясенный картиной Джорджо Де Кирико, увиденной с площадки автобуса, Танги принял окончательное решение стать художником.

Танги никогда и ни у кого не учился живописи, даже не предпринимал попыток к этому, поскольку манера, которую он избрал, не требовала академической грамоты. Мир полотен Танги не имеет ничего общего с реальным миром. Они населены странными существами, полурастениями-получервями, живущими призрачной жизнью в пустынных и безбрежных пространствах, вселяющих чувство тревоги, которое усиливается мертвенным, лишенным ярких цветов колоритом. При взгляде на эти почти монохромные панорамы становится не по себе. Этой однажды избранной манере художник остался верен до конца дней.

В 1924 году Танги вместе с Превером и Дюамелем арендовал мастерскую в доме 54 по улице Шато, которая очень быстро стала местом встреч будущих сюрреалистов: частыми гостями здесь были Деснос, Кено, Лерис, Малкин, Мориз и другие. Бывал здесь и Бретон, который однажды предложил группе присоединиться к зарождающемуся движению сюрреалистов. Именно на улице Шато зародилась игра «Изысканный труп» (в которой Танги охотно принимал участие), здесь проходили многие заседания группы, сеансы автоматического письма и гипнотического сна.



Танги И. Сюрреалистическая композиция. 1930

Примкнув к группе, Танги с восторгом воспринял концепцию автоматизма, которая освобождала автора от необходимости объяснять смысл своих полотен, чего журналисты и критики так и не смогли добиться от него. «Я ничего не жду от размышления, – говорил художник, – я уверен в своих рефlekсах».

В 1927 году в парижской Галерее сюрреалистов состоялась первая персональная выставка художника. Бретон отзывался о ней в восторженных тонах, отметив «яркий субъективный свет, заливающий картины Танги». Особенно лидера сюрреалистов поразил тот факт, что фантастический мир на полотнах Танги выглядит едва ли не реальнее, чем действительность. Два года спустя Робер Деснос охарактеризовал его картины, наделенные странными названиями («Угасание бесполезных огней» (1927), «Медленно к северу» (1942), «В четыре часа лета – надежда» (1929), «Мама, Папа ранен!» (1927), «Извне» (1929)), «жестоким и дотошным описанием первых дней после катастрофы». Многие современники вслед за Десносом отмечали апокалипсичность полотен Танги, его способность придавать неорганическому зловещее подобие жизни.

В 1930 году Танги предпринял путешествие в Африку и был буквально очарован открывшимися его взору пейзажами. То, что он увидел и почувствовал, художник



Танги И. Угасание бесполезных огней. 1927



Танги И. Взгляд янтаря. 1929



Танги И. Композиция. 1927

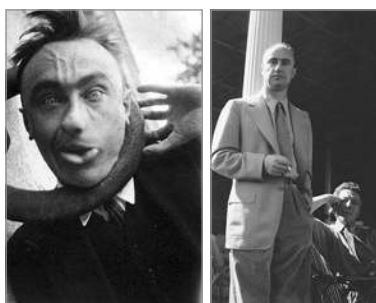


Танги И. Я пришел, как обещал. 1926



Танги И. Медленно к северу. 1942

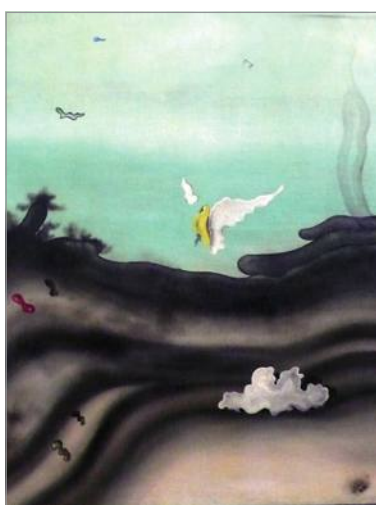
попытался передать в своих картинах 1930-х годов. В этот период он широко выставляется: участвует в целом ряде групповых выставок, а также организует персональные выставки в Нью-Йорке, Брюсселе, Париже, и Лондоне. Он участвует во многих творческих выступлениях группы (в частности, в издании брошюры «Виолетта Нозьер» (1933)), иллюстрирует целый ряд поэтических сборников поэтов-сюрреалистов, а также «Антологию черного юмора» (1937), составленную Бретоном. Последний в



Ив Танги. 1930 Из Танги и Андре Бретон. 1945-48



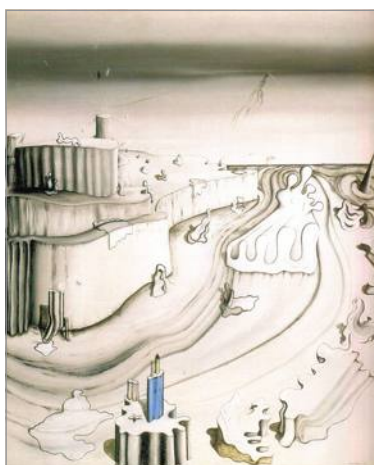
Танги И. Солнце в своем драгоценном облике. 1937



Танги И. В четыре часа лета - надежда. 1929



Танги И. Умножение арок. 1954



Танги И. Дворец на мысу. 1930



Танги И. Шкаф Протея. 1931

1939 году опубликовал свою монографию о творчестве Танги.

В 1939 году в Париже художник познакомился с молодой американкой Кей Сейдж, также художницей. С началом войны, получив освобождение от военной службы, Танги покинул Францию и переехал в США. Вместе с Кей он предпринял поездку на юго-запад американского континента, где испытал настоящее потрясение, увидев в действительности пейзажи, поразительно похожие на творения его воображения. В 1940 году Танги и Сейдж поженились и обосновались в Вудбери, Коннектикут.

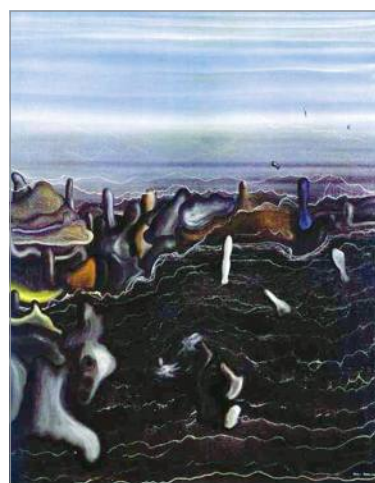
В годы войны Танги принимал активное участие в деятельности сюрреалистической группы в изгнании. Он сотрудничал с журналом «VVV», издаваемым Бретоном и Дюшаном. В 1942 году Танги принял участие в акции «Художники в изгнании», которая проходила в нью-йоркской галерее Пьера Матисса: позднее он не раз показывал свои работы здесь.

В послевоенные годы художник много выставляется. В 1947 году Бретон и Дюшан включили его работы в экспозицию Международной сюрреалистической выставки,

организованной в галерее Мейт в Париже. Однако за океаном картины Танги имеют больший успех, чем в Париже, и художник принял решение остаться в США: в 1948 году он принял американское гражданство. Незадолго до своей безвременной кончины, в 1953 году, Танги все же предпринял длительную поездку по странам Европы, сопровождая передвижную выставку своих работ: он посетил Рим, Милан, Париж и другие города.

В следующем году, совместно с Кей Сейдж, Танги организовал большую выставку в Уодсворт Атенеум в Хартфорде, а также принял участие в фильме Ганса Рихтера «8x8»: эта съемка стала последней в его жизни. Художник скончался в Вудбери 15 января 1955 года в возрасте 54 лет. Восемь месяцев спустя Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал большую ретроспективную выставку его работ.

Вдова Танги, Кей Сейдж, пережила его на восемь лет: 8 января 1963 года в состоянии глубокой депрессии она покончила с собой выстрелом из пистолета. Согласно завеща-



Танги И. Темный сад. 1928



Танги И. Атласный диапазон. 1940

нию, прах супругов был развеян над побережьем Бретани, любимой родины Танги.

«Как бы ни к кому не обращаюсь, я спрашиваю:

- А если бы Танги был цветом?
- Это был бы очень свежий, очень яркий желтый цвет, – отвечает мне какой-то голос.
- А если бы он был животным?
- Это был бы жирафенок.
- А если бы – фруктом?
- Терновая ягода.

...Кто не видит теперь вырисовывающегося, окруженного полетом стрекоз, силуэта Ива Танги?»

(Бенжамен Пере. «Ив Танги, или Морской рак подрывает торпедами индейцев», 1935)



Рэй М. Доротея Таннинг. 1940

ТАННИНГ, Доротея (1910–2012)

Американская художница.

Родилась 25 августа в Гейлсбурге, штат Иллинойс. Не получила профессионального образования, если не считать двух недель, проведенных в чикагской Академии искусств.

В 1935 году Таннинг переехала в Нью-Йорк, где все свободное время рисовала, зарабатывая себе на жизнь рекламной графикой. В 1936 году в Нью-Йорке она была буквально потрясена, увидев в Музее современного искусства выставку «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм». Эта экспозиция подготовила почву для ее встречи с сюрреалистами, которая состоялась в Нью-Йорке шесть лет спустя: в 1942 году она познакомилась с Максом Эрнстом на его персональной выставке, которая проходила в галерее Жюльена Леви. Эрнст познакомил Таннинг с членами группы сюрреалистов, эмигрировавшими из Франции,



Таннинг Д. День рождения. 1942



Таннинг Д. Заметки для Апокалипсиса. 1978



Таннинг Д. Гимназия. 1947



Таннинг Д. Композиция. 1974



Таннинг Д. Бессердечность. 1980



Таннинг Д. Ангел-хранитель. 1946



Таннинг перед одной из своих картин. 1998



Таннинг Д. Ангел-хранитель. 1946



Таннинг Д. Розы и их призраки. 1952



Таннинг Д. Маленькая ночная серенада. 1946



Таннинг Д. Merrillium trovatum. 1997



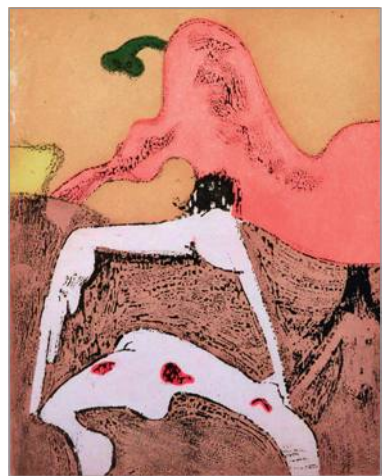
Таннинг Д. Crepuscula glacialia. 1997

ше 40 лет, пережив смерть своего знаменитого мужа в 1976 году. Через 20 лет после кончины Эрнста Таннинг вновь вернулась в Нью-Йорк. Находясь на склоне лет, художница продолжала работать, создав в итоге целый ряд новых картин, выставка которых состоялась в марте-апреле 1999 года в картинной галерее Бостонского университета. Цикл полотен «Иной язык цветов», начатый, когда художнице исполнилось уже 87 лет, был закончен в рекордно короткий срок – в течение года.

Вклад Доротеи Таннинг в движение сюрреалистов не ограничивается только тем, что она была женой Макса Эрнста. Ее многочисленные картины, литографии и



Доротея Таннинг и Макс Эрнст



Таннинг Д. Лицо и тело. 1973



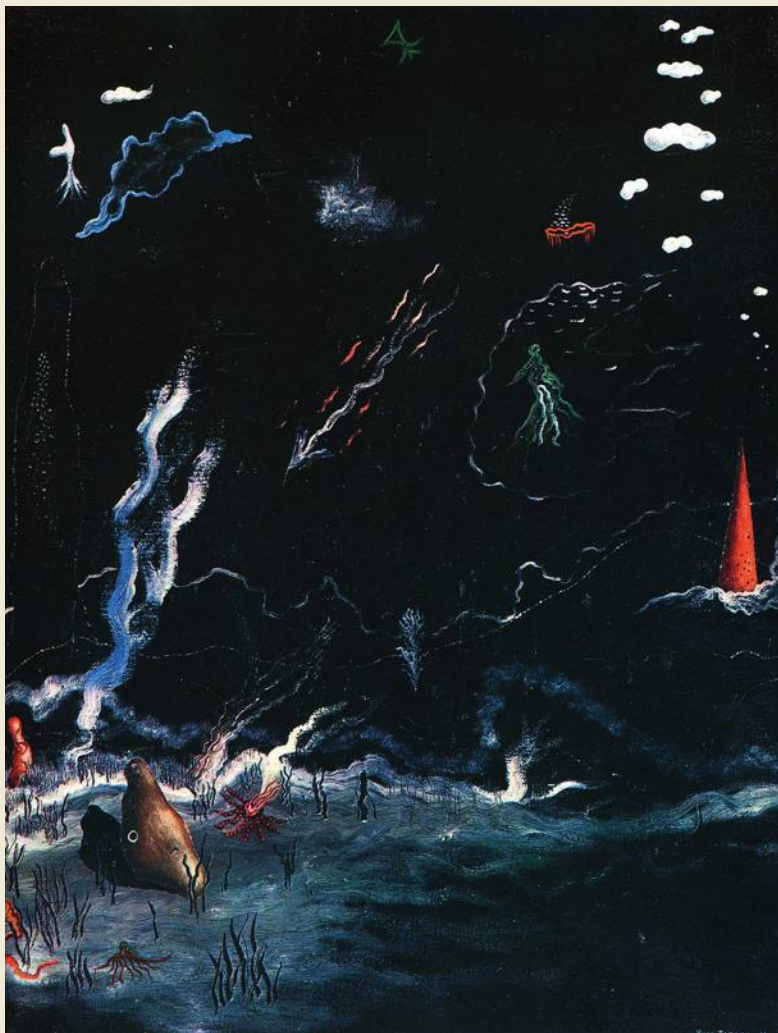
Таннинг Д. Подушечка для изголовья, служащая в качестве фетиша. 1965

скульптуры рисуют нам образ самобытного и щедро одаренного художника. Таннинг также плодотворно работала как театральная художница, создав декорации и костюмы для целого ряда балетных постановок в театрах Нью-Йорка, Лондона и Парижа.

Работы Таннинг находятся в крупнейших музеях мира, таких как галерея Тейт в Лондоне, Центр Помпиду в Париже и Музей современного искусства в Нью-Йорке. В ноябре 2000 года Музей изобразительных искусств Филадельфии организовал большую ретроспективную выставку художницы, приуроченную к ее 90-летию.



Таннинг Д. Лежащая обнаженная. 1989



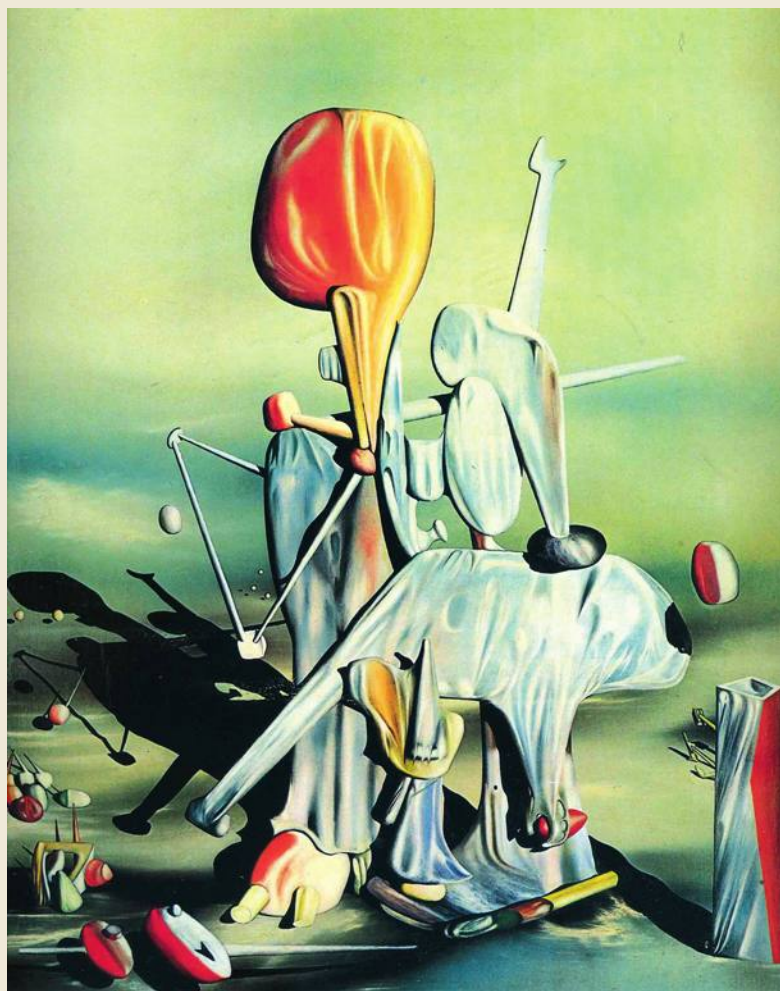
Шторм. 1926



Время разных. 1951



Невидимки. 1928



Через птиц, через огонь, но не через стекло. 1943



Дворец на осколках. 1942



Мама, Папа ранен! 1927



Неопределенная делимость. 1942



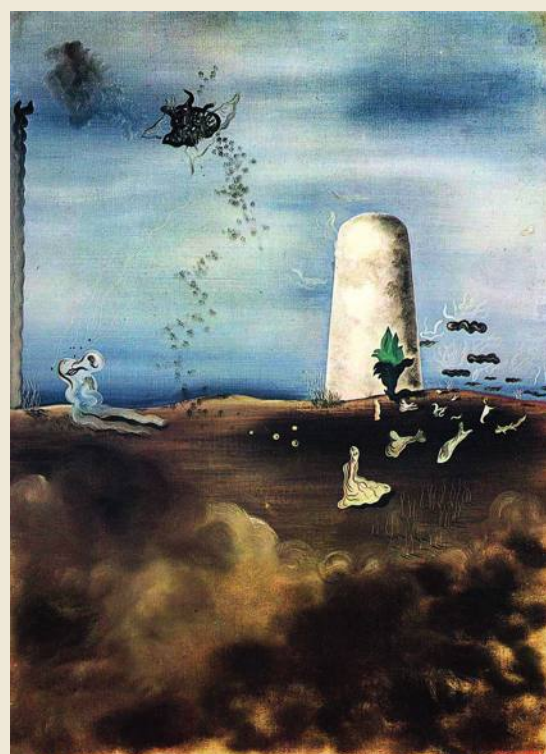
Моя жизнь. Черное и Белое. 1944

«Как бы ни к кому не
обращаясь, я спрашиваю:

- А если бы Танги был цветом?
- Это был бы очень свежий,
очень яркий желтый цвет, –
отвечает мне какой-то голос.
- А если бы он был животным?
- Это был бы жирафенок.
- А если бы – фруктом?
- Терновая ягода.

...Кто не видит теперь
вырисовывающегося,
окруженного полетом стрекоз,
силуэта Ивы Танги?»

**Бенжамен Пере. «Ив Танги,
или Морской рак подрывает
торпедами индейцев». 1935**



Смерть, наблюдающая за семейством. 1927



ТЕЙГЕ, Карел
(1900–1951)

Чешский художник и теоретик искусства.

Родился в Праге 13 декабря. Юные годы Тейге пришлось на период мировых катаклизмов и радикальных изменений во искусстве. Он рано оказался вовлеченным в художественный процесс и во многом определил современный облик чешского искусства.

В 1920 году Тейге выступил одним из основателей объединения «Деветсил», положившего начало пражскому авангарду. Он был редактором и издателем журнала, «ReD» (сокращение от «Revue Devetsil»), на страницах которого публиковались рисунки и коллажи чешских художников, а также работы и тексты



Тейге К. Без названия. 1945

представителей парижского авангарда. Этот период в творчестве Тейге связан с техникой коллажа, в котором, несмотря на преобладание конструктивистских тенденций, отчетливо просматривается интерес к дадаистскому и сюрреалистическому мышлению. С помощью ножниц и клея художник создает поэтическую действительность как конкретный визуальный образ. Фрагменты реального мира, отраженного в разных фотографиях художник соединяет вместе, создавая новые смысловые (или бессмысленные) ряды. При этом фотоколлаж продолжает обладать силой убеждения фотодокумента, каким бы абсурдным не было изображение: в этом его превосходство перед живописью, верно подмеченное и использованное художником.

В жанре сюрреалистического коллажа Тейге добился значительных успехов: в период между 1935 и 1951 годами он создал свыше 300 работ в этой технике. В них чувствуется несомненное влияние лидеров парижского сюрреализма: Магритта, Эрнста, и особенно Мэн Рэя.

В 1929 году Тейге выступал одним из главных деятелей платформы «Левый фронт». Вместе с Незвалом он выдвинул теорию «поэтизма», а в 1934 году стал одним из создателей и лидером пражской группы сюрреалистов. О влиянии и значении этой группы говорит тот факт, что ее деятельностью чрезвычайно

интересовался Бретон: в 1935 году он даже посетил Прагу. В 1938 году, когда Назвал неожиданно переметнулся в лагерь чешских коммунистов, объявив о роспуске группы, Тейге ответил на его поступок памфлетом «Сюрреализм против течения» (1938). Тяжелые времена, наступившие с началом оккупации Чехословакии, не отвратили художника от сюрреализма. Несмотря на разногласия с Бретоном, он все годы оставался верен идеям движения.

Тейге был не только художником, но и оригинальным теоретиком. Его перу принадлежит целый ряд интересных размышлений на тему искусства и его судьбы в современном мире. Убежденный марксист, художник нередко оказывался в плену утопических идей: например, он писал о возможной взаимосвязи между сюрреализмом и социалистическим реализмом.

Государственный переворот 1948 года и последовавшая за ним коммунистическая реакция пагубно отразились на судьбе и на душевном состоянии Тейге. Он умер три года спустя, 1 октября 1951 года, в результате сердечного приступа, что не помешало некоторым говорить о самоубийстве. После смерти все рукописи и сочинения художника, находящиеся в его квартире, были конфискованы «компетентными органами».



Тейге К. Буквица к «ABECEDA»
Незвала. 1926



Тейге К. Коллаж №166. 1942



Тейге К. Поэтический эротизм



Тейге К. Коллаж №129. 1939



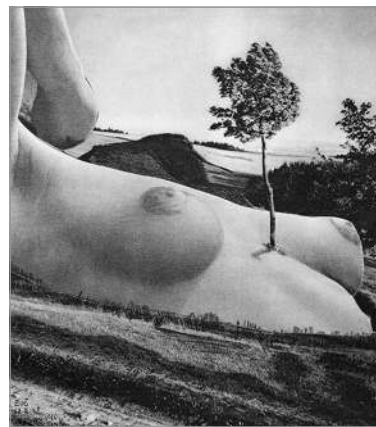
Тейге К. Коллаж №65. 1938



Тейге К. Коллаж



Тейге К. Коллаж №128. 1939



Тейге К. Коллаж. 1940

Тейге был открыт всему новому. Он много читал и путешествовал, посетил все крупнейшие европейские города, знакомясь с эстетикой и тенденциями современного искусства. Он проявлял интерес не только к сюрреализму, но и к кубизму, конструктивизму, эстетике Баухауса (где он одно время преподавал), пытаясь в своем творчестве не только осмыслить, но и объединить все эти крупнейшие художественные тенденции своего времени.



Софи и Жан Арп. 1918

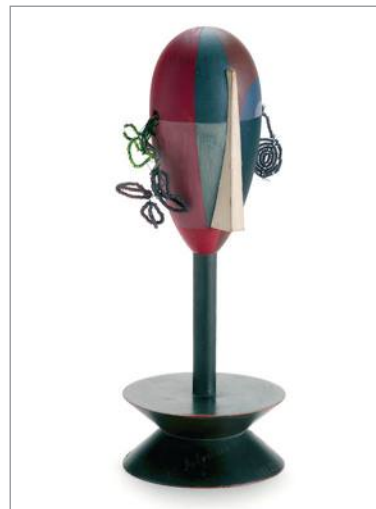
ТОЙБЕР-АРП, Софи (1889–1943)

Швейцарская художница и скульптор.

Родилась 19 января в швейцарском городе Давосе. С 1908 по 1910 год училась в Школе декоративных искусств в Сент-Галлене, а позднее – в Мюнхене и Гамбурге.

Русская по национальности и танцовщица по профессии, Софи Тойбер вместе с Жаном Арпом (ставшим ее мужем в 1921 году) стояла у истоков движения Дада и активно участвовала в нем. Еще в 1915 году они организовали в Цюрихе творческий тандем, объявив целью искоренение всякого присущего художественному творчеству эгоизма.

Ранние работы художницы несут на себе печать влияния кубизма. В 1916 году Тойбер и Арп много экспериментировали в созданном ими жанре «бумажных картин» – коллажей из клочков бумаги, родившихся спонтанно, подчиняющихся лишь закону случайности (своего рода дадаистский эквивалент автома-



Тойбер-Арп С. Голова дадаиста
(Портрет Жана Арпа). 1918



Тойбер-Арп С. 1932



Тойбер-Арп С. Часовой. 1918

тизма). Эти импровизированные картины они называли «реальностями в себе, не имеющими смысла или разумных намерений».

Софи также много работала как мастер кукол и «дадаистских голов». Художница смело делает шаг в сторону от традиционного понимания скульптуры. Марионетки и деревянные истуканы, напоминающие идолов, были первым шагом дадаистов к «манекену» – сюрреалистическому символу «неживой жизни».

По словам Арпа, Софи сочетала в себе все лучшие человеческие качества: «светлая, све-

таящаяся, ясная, правдивая, неподкупная». Художница умерла в Цюрихе 13 января 1943 года при трагических обстоятельствах: она отравилась газом в доме художника Макса Билла.



Тойен в 1919 году

ТОЙЕН

(1902–1980)

Чешская художница.

Настоящее имя – Мария Черминова. Феминистка по убеждению, она предпочла своему реальному имени псевдоним, который в ее родном языке не имеет рода – Тойен. Стремясь изжить в себе все женское, художница носила мужскую одежду, среди ее друзей были исключительно с мужчины. И лишь ее беспредельно эротичное искусство напоминало, что Тойен – имя женского рода. Именно под этим именем художница стяжала себе европейскую славу одной из самых ярких фигур среди женщин-сюрреалистов.

Тойен родилась в Праге. В 1919–1920 годах училась в пражской Школе изящных искусств. В 1922 году она встретила художника Индржиха Штырски, дружба и сотрудничество с которым прервались только с его смертью в 1942 году.

В 1923 году Тойен вместе со Штырски примкнула к пражской авангардной группе «Девет-сил». В том же году она приняла участие в выставке группы работами, в которых пыталась объединить абстракционизм и кубизм.



Тойен. Спящая. 1937



Тойен и Штырски. 1931

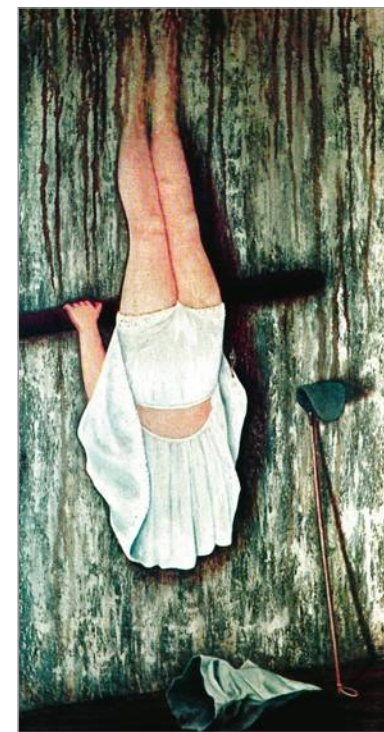
В 1925 году Тойен и Штырски приехали в Париж, где у них родилась идея нового абстрактного стиля – артифициализма, призванного стать альтернативой абстракционизму и сюрреализму, к тому времени уже активно заявившему о себе. Начиная с 1926 года, они провели ряд совместных выставок в Париже и Праге, сопровождавшихся публикацией листовок, в которых была изложена суть нового направления. Артифициализм, по мнению художников, представлял собой «осознание действительности, как абстракции, обостренное поэтическим восприятием памяти». В своих работах «артифициалисты» использовали радикальные методы живописной обработки полотна, такие, как набрызгивание краски, использование трафаретов, оттисков предметов, а зачастую и самих предметов.

Новое направление привлекло внимание авангардных кругов Парижа, в том числе сюрреалистов, однако знакомство Тойен с членами парижской группы в этот приезд так и не состоялось: в 1929 году Тойен и Штырски вернулись в Прагу.

К началу 1930-х годов художница постепенно отказалась от своей прежней полуабстрактной манеры и обратилась к сюрреализму. В творчестве Тойен со всей силой проявился ее необузданный темперамент: в нем начинают доминировать черты эротизма, знаменующие стремление преодолеть общественные и сексуальные табу буржуазного мира. В 1934 году художница участвовала в создании пражской сюрреалистической группы. В 1935 году Бретон и Элюар посетили Прагу, и с этого момента берет начало их долгая дружба с Тойен. Художница экспонировала свои работы практически во всех международных выставках сюрреалистов. Бретон восхищался

ее искусством, раскованным и свободным от всякого рода предрассудков.

В годы оккупации Чехословакии нацистами Тойен вместе с другими пражскими сюрреалистами была вынуждена уйти в подполье, поскольку сюрреализм был причислен к «дегенеративному искусству». Не имея возможности выставляться в годы войны, она, тем не менее, продолжала много работать. В этот период времени Тойен создала одно из



Тойен. После представления. 1943



Тойен. Я вам желаю доброго здоровья. 1943

Тойен. Серия «Тур»



Венок птице. 1939



Разбитое яйцо. 1939



Школьный реквизит. 1939



Венки. 1940



Гнездо. 1939



Школьница. 1940



Детская игра. 1940



Плач. 1939



Кукольный театр. 1940



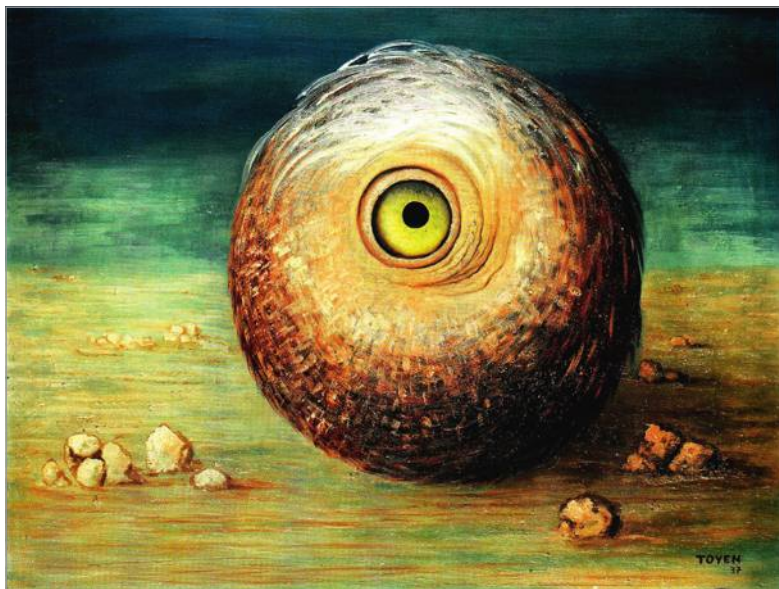
Тарсы с орехами. 1940



Игра. 1939



Пустыня. 1939



Тойен. Объект-призрак. 1937



Тойен, Индржих Гейслер и Карел Тейге. Прага. 1940



самых ярких и прославленных своих произведений – серию из 12 цветных автолитографий «Тир» (1939–1940).

Утверждение критика Жозе Пьера, что ее работы «стоят в том же ряду чувственности, что и „черные романы“ или самые поэтичные произведения среди великих фильмов ужасов» относится в первую очередь к этой серии. Используя персонажи и некоторые сюжетные ходы «Алисы в Стране Чудес» Кэрролла, Тойен моделирует свой мир, полный не веселого и жизнерадостного нонсенса, а мрачного и жестокого «черного юмора» – своеобразная реакция художницы на нацистское вторжение в Чехословакию. Мир листов Тойен – это тир, в котором персонажи выступают в качестве марионеток.

В 1947 году Тойен решила эмигрировать и вместе с Гейслером покинула Чехословакию, находящуюся на грани коммунистического переворота, перебравшись в Париж. В том же году в галерее Дениз Рене состоялась выставка работ художницы, заставившая вновь заговорить о ней. Тойен возобновила отношения с парижской группой сюрреалистов, прерванные войной, и уже не покидала ее ряды вплоть до роспуска в 1969 году. О ее творчестве много писали: среди наиболее известных исследований необходимо упомянуть совместный труд Бретона, Гейслера и Пере, а также книгу Радована Ивчика «Тойен» (1974).

Тойен умерла в 1980 году в Париже, так ни разу и не покинув его после своего бегства из Праги. Отправляясь в эмиграцию в 1947 году, она увезла большинство работ с собой. Таким образом, самая представительная коллекция ее произведений находится именно во Франции, ставшей для художницы второй родиной. После смерти Тойен в Центре Жоржа Помпиду была устроена большая ретроспективная выставка ее картин. Среди наиболее важных выставок последних лет необходимо отметить также большую ретроспективу, состоявшуюся в Праге летом 2000 года.

ТРУЙ, Камий Кловис (1889–1975)

Родился в Ла Фер, департамент Эна.

С 1905 года в течение пяти лет учился в Школе изящных искусств Амьена. В годы Первой мировой войны сражался на фронтах Шампани и Пикардии.

В 1925 году Труй поступил гримером манекенов в одно из парижских ателье, где проработал в течение 35 лет. (В 1960 году за безупречную службу на одном месте художник был награжден медалью «Честь труду».) С 1930 года в свободные от основной работы часы он начинает писать картины и выставлять их в Салоне революционных художников и писателей, а также в Салоне Сверхнезависимых.

В картинах Труя мрачные летальные и садо-мазохистские идеи причудливо переплетаются с одержимостью дамским бельем и кокетством в отношении к церкви и ее служителям. Его полотна полны юмора и иронии, которые помогают художнику бороться как с пафосом антиклерикала, так и с цинизмом бездомника.



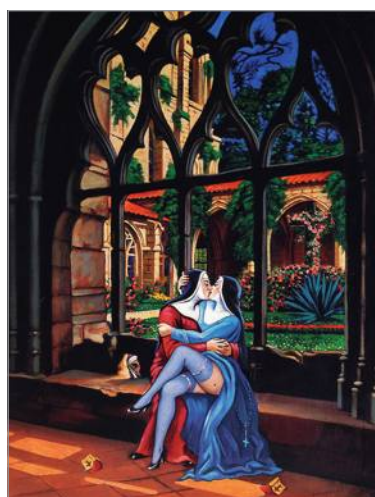
Труй К. Итальянская монахиня, курящая сигарету. 1944



Труй К. Кентавр. 1960



Труй К. Моя могила. 1960



Труй К. Монашенки

Так, на одной из его картин изображен хохочущий в Амьенском соборе Христос.

В 1930 году Арагон и Дали открыли для себя творчество Труя: тут было чем соблазнить сюрреалистов. Однако члены движения вряд ли могли чему-то научить художника. Труй, столь же простодушный и наивный, как Таможенник Руссо, просто не способен был писать по-другому. Все же он принял участие в целом ряде сюрреалистических выставок и акций. В 1947 году Труй показал некоторые свои картины на Международной выставке сюрреализма в галерее Мейт, а в 1959 году – на выставке «E.R.O.S.» в парижской галерее Даниеля Кордье. В 1960 году он принял участие в манифестации «Сюрреалистическое вторжение», которая прошла в Нью-Йорке.

В 1963 году в галерее Реймона Кордье состоялась персональная выставка картин художника.

ТУКЕР, Джордж (1920–2011)

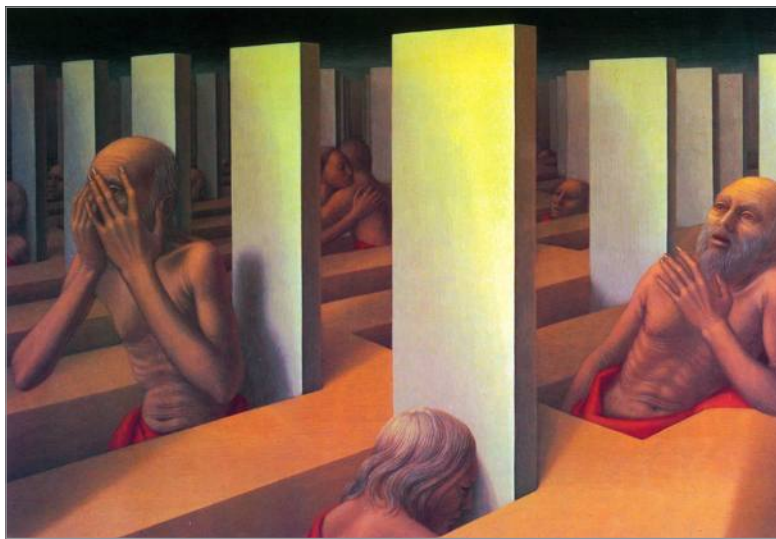
Американский художник.

Родился в Бруклине. Первые уроки живописи получил от друга матери, Малькольма





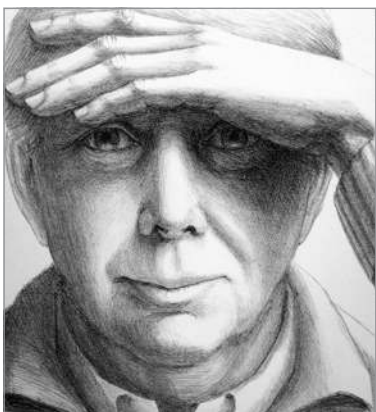
Тукер Д. Шоссе. 1953



Тукер Д. Пейзаж с фигурами. 1985



Тукер Д. Государственная контора. 1956



Тукер Д. Автопортрет. 1960



Тукер Д. Наблюдающие птиц. 1948

Фразьера, художника, подражавшего Барбизонской школе. Затем была Академия Филиппа и подготовительная школа в Андовере.

Поступив в Гарвардский университет на отделение английской литературы, Тукер большую часть времени проводил в Художественном музее Фогга. Он стал убежденным поклонником мексиканских монументалистов Давида Сикейроса и Хосе Ороско. Также юноша проявлял интерес к социалистическим идеям, занимался распространением политической литературы. В 1942 году, окончив Гарвард, Тукер записался в Морской корпус, но был отвергнут по состоянию здоровья.



Тукер Д. Борьба мужчин и женщин. 1958

времени уходит на поиски основной идеи и ее пластического решения. С 1965 по 1968 год Тукер преподавал в Лиге Искусств в Нью-Йорке. Джордж Тукер умер от почечной недостаточности 27 марта 2011 года.



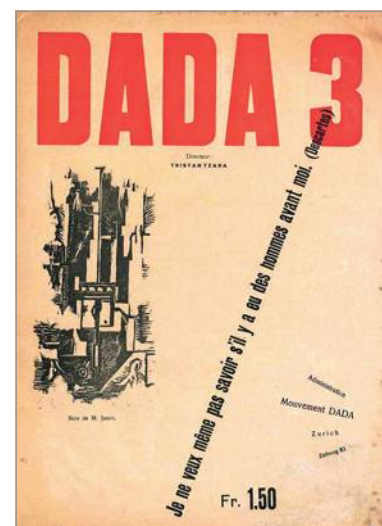
ТЦАРА, Тристан
(1896–1963)

Румынский поэт и теоретик искусства.

Настоящее имя – Самуэль Розеншток.

Родился в апреле 1896 года в румынском местечке Моинешти. Учился на математическом и философском факультетах университета в Бухаресте. В начале Первой Мировой войны Тцара переехал в нейтральную Швейцарию.

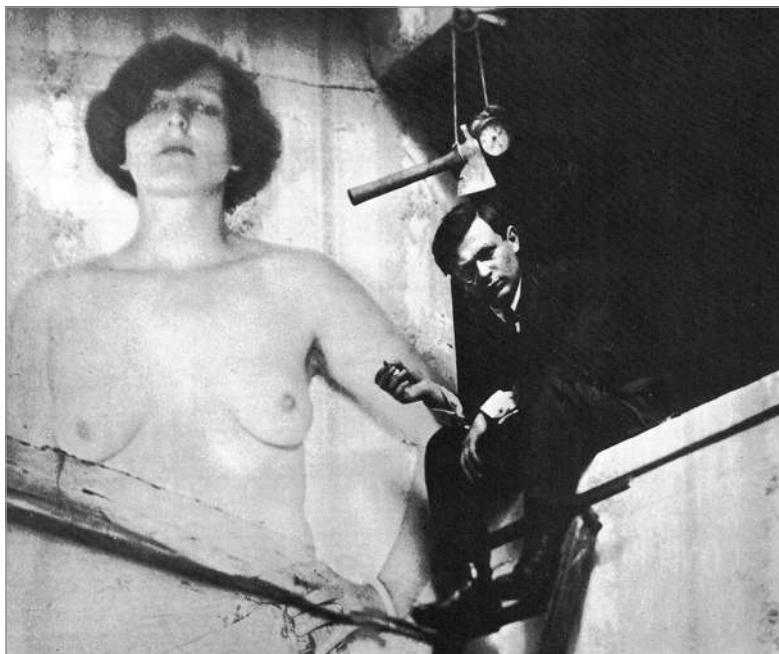
Обосновавшись в Цюрихе, он вместе с группой единомышленников (в числе которых были Балль, Гюльзенбек, Арп и Янко) в феврале 1916 года основал «Кабаре Вольтер», ставшее колыбелью нового авангардного движения – дадаизма.



Обложка журнала «Дада». 1918

Все, что делали дадаисты, было пронизано духом нигилизма и отрицания, граничило с насмешкой, пародией, а подчас и бессмыслицей. Тцара приобрел известность как один из основателей и наиболее последовательных теоретиков дадаизма. Он отличался горячим и восторженным характером, обладал неумной энергией, которая была основным двигателем нового движения. В 1917 году Тцара первым начал выпускать журнал «Дада», на страницах которого был опубликован первый программный документ движения – «Манифест Дада».

«ДАДА возник из стремления к независимости, из потребности не доверять обществу, – писал Тцара в своем «Манифесте». – Тот, кто не с нами, тот все равно свободен. Мы не признаем никаких теорий. С нас хватит академий, кубизма и футуризма. Это лаборатории для нормальных идей...



Рэй М. Портрет Тцары. 1921

Кубизм возник из определенного способа рассматривать вещи: Сезанн рисовал чашку, которая находилась на 20 см ниже уровня его глаз, кубизм рассматривает ее сверху, другие же несколько усложняют вид, вертикально разрезая чашку и благоразумно размещая ее сечение рядом с ней...

Футурист видит эту чашку в движении, как последовательность расположенных рядом предметов, которым он злоумышленно добавляет несколько мощных линий. Но это ничего не меняет в том, что полотно остается карти-

ной, плохой или хорошей, предназначенной для вложения интеллектуального капитала.

Новый художник создает мир, элементы которого являются одновременно его средствами; это замкнутое в себе, неопровержимое художественное произведение с четко определенными границами. Новый художник протестует: он больше не рисует (никаких символических или иллюзионистских репродукций), а творит непосредственно из камня, дерева, железа, цинка скал подвижные организмы, которые от дуновения свежего ветра сиюминутного восприятия могут вертеться во все стороны.

Смелый экспериментатор в поэзии, Тцара выдвинул тезис, что поэт может стать всякий, кто в состоянии разрезать напечатанную фразу на фрагменты и, перемешав их, выклеить на чистый лист в новом порядке. Таким образом, он утверждал, что художественным процессом управляет Случай, уравнивающий в правах всех, а ножницы и клей являются инструментами, достаточными для поэтического творчества.

В 1919 году Тцара переехал в Париж, где сблизился с группой Бретон-Супо-Арагон, сплотившейся вокруг издаваемого ими журнала «Литература». Молодые люди привнесли в дадаизм новые краски и новые идеи: постепенно центром дадаизма становится Париж.

Поначалу в группе царило полное согласие: устраивались объединенные акции, проводились выставки, концерты и фестивали, ставились пьесы, подписывались совместные декларации. Но, по мере зарождения в недрах группы нового движения, сюрреализма, стали возникать разногласия, обострились противоречия, что привело, в конце концов, к разрыву отношений. Пародийный «суд над Барресом» (1921) расколол группу на две группировки: лидером одной стал Бретон, призвавший своих соратников «отринуть все!», другую возглавил Тцара, которого поддержали Пикабия и Рибмон-Дессень. В 1923 году, в ходе спектакля по пьесе Тцары «Бородатое сердце», сторонники Бретона спровоцировали драку, во время которой пострадали и люди, и декорации (впоследствии Тцара требовал с Элюара возмещения убытков в размере 8000 франков в уплату разрушенного им реквизита). Этот инцидент ознаменовал окончательный распад группы.

В 1924 году Тцара опубликовал книгу «Семь манифестов Дада», которую составили программные документы движения, написанные в 1916–1920 годах. Однако эта публикация не сумела остановить рождение сюрреализма, которое Бретон возвестил в Первом манифесте сюрреализма, опубликованном в том же году.

Впоследствии, когда дадаизм окончательно исчерпал себя, Тцара ненадолго примкнул к сюрреализму: это произошло в 1929 году, отмеченном в истории сюрреализма беспрецедентными «чистками». Примирение длилось недолго. Новый разлад наступил в марте 1935 года: после неудавшейся попытки упрочить связи между сюрреалистами и коммунистами, Тцара объявил о своем намерении покинуть группу. Год спустя он вступил в ряды ФКП.

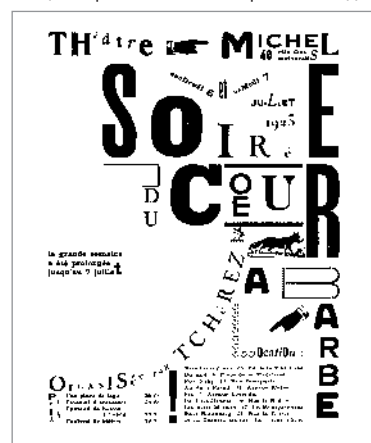
В годы войны и оккупации Тцара участвовал в деятельности французского Сопротивления: в эти годы его литературная манера претерпела значительные изменения в сторону возврата к классическим формам, большей простоты и лирической задушевности.

После войны конфликт с сюрреалистами вспыхнул с новой силой. В тексте публичной лекции, прочитанной 17 марта 1947 года в

Сорбонне, Тцара подверг сюрреализм уничтожающей критике. В частности, он сурово осудил тех деятелей движения, которые бросили родину, отказавшись от подпольной деятельности, и укрылись в эзотеризме. Бретон принял это обвинение на свой счет (не без оснований) и публично заявил резкий протест, спровоцировав в печати один из тех громких скандалов, которыми славилось движение на заре своего появления.

События 1956 года в Венгрии заставили Тцару пересмотреть свои взгляды на коммунистическое движение, в котором он на склоне лет глубоко разочаровался.

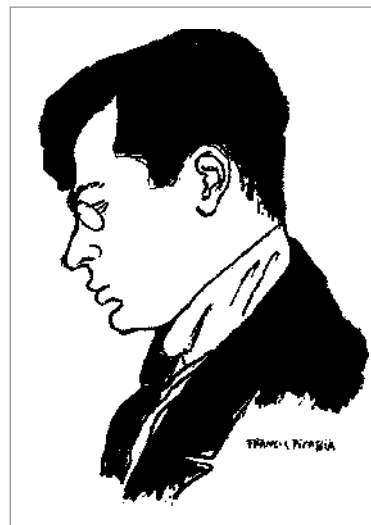
Тристан Тцара умер в Париже в канун Рождества 1963 года.



Афиша спектакля «Бородатое сердце». 1923



Программа Фестиваля Дада. 1920



Пикабия Ф. Портрет Тцары



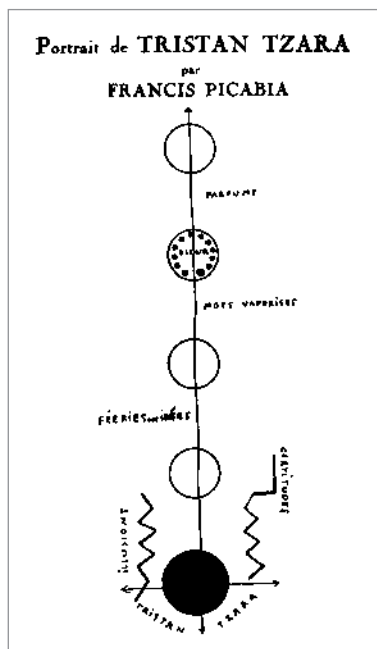
Делоне Р. Портрет Тцары. 1923



Международный конгресс дадаистов и конструктивистов в Веймаре. В центре (целует руку) Тристан Тцара. 1922

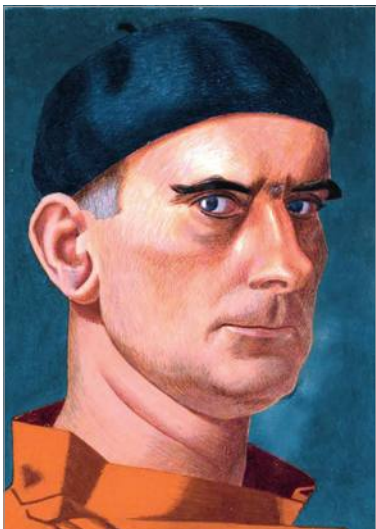


Пикабия Ф. Портрет Тристана Тцары. 1918



Пикабия Ф. Портрет Тцары

У



Уодсворт Э. Автопортрет. 1937

УОДСВОРТ, Эдвард Александр (1889–1949)

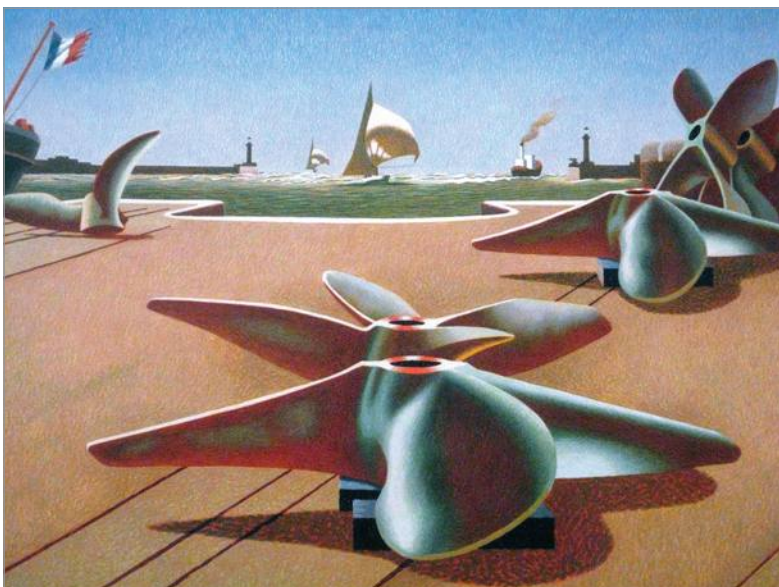
Английский живописец и график. Родился в Клинтоне, графство Йоркшир, в состоятельной семье.

Учился в Мюнхене на инженера. В 1906 году проявил интерес к живописи и в свободное время стал посещать школу Книра. По возвращении в Англию поступил в Школу искусств в Брэдфорде, откуда был направлен в Школу Слэйда, где проучился с 1908 по 1912 год.

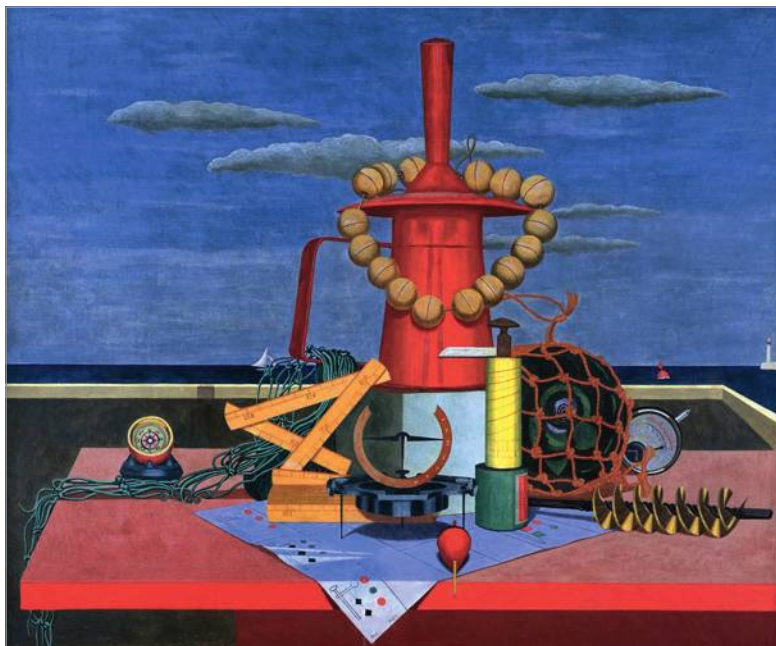
С 1912 года Уодсворт регулярно участвовал в художественных выставках: в январе 1913 года он показал свои работы во Второй выставке постимпрессионистов, чуть позднее участвовал в выставках в составе Кемден-Та-



Уодсворт Э. Корабли в ливерпульском доке. 1919



Уодсворт Э. Бронзовый балет. 1940



Уодсворт Э. Регатта. 1928



Уодсворт Э. Натюрморт. 1926



Уодсворт Э. Абстрактная композиция. 1915

собственной манеры. В 1920–1930-е годы он активно участвовал в деятельности самых разных художественных объединений, таких как «Группа Десяти», «Абстракция-Творчество», в конце концов остановившись на английской группе «Unit One», членом которой он стал в 1933 году.

Ранние картины Уодсворта с их нарочито грубыми кубистическими формами были написаны под влиянием Сезанна. В 1920-е годы он обратился к морским пейзажам и натюрмортам, в которых заметно влияние метафизической живописи Де Кирико, а также сюрреалистических полотен Пикассо. Низкий горизонт в сочетании с изображением крупных предметов на первом плане картины создает ощущение монументальности и глубокой значимости изображаемого, тогда как сами предметы (трубы, якорные цепи, корабельные винты, остовы гигантских морских

обитателей) создают на полотне атмосферу сюрреальности. В работах позднего периода живописная манера Уодсворта приобретает законченность контуров и сдержанность колорита, обусловленные пристрастием художника к технике темперной живописи. Эти живописные качества, а также тяготение к крупным изображениям сближают его картины с полотнами Рене Магритта. Не являясь официальным членом ни одной сюрреалистической группы, художник, тем не менее, имел с движением много общего.

Уодсворт умер 21 июня 1949 года в Лондоне.

УОЛДБЕРГ, Патрик (1913–1985)

Американский историк искусства.

Жизненное призвание Уолдберга было окончательно определено его встречей с Андре Бретоном, которая состоялась в 1941 году в Нью-Йорке. Он близко сошелся с небольшой группой художников-эмигрантов, исповедующих в своем творчестве сюрреализм: кроме упомянутого Бретона, в нее входили Макс Эрнст, Марсель Дюшан и другие.

В ходе войны Уолдберг в составе американских войск оказался во Франции, а когда война была закончена, обосновался в Париже вместе с женой, скульптором Изабель Уолдберг (1911–1990), которая не раз принимала участие в выставках сюрреалистов.

В 1951 году, после «дела Карружа» Уолдберг отошел от группы, однако продолжал писать о сюрреализме. Им опубликован целый ряд работ, посвященных творчеству сюрреалистов: Магритта, Эрнста и других, а также книга «Сюрреализм» (1962). В 1960-х годах он взялся за организацию сюрреалистических выставок, чем вызвал неодобрение Бретона, усмотревшего в этом посягательство на свою монополию: выставка 1964 года в галерее Шарпантье была встречена им в штыки. Однако уже следующая выставка, устроенная Уолдбергом год спустя в галерее Эй, встретила более благожелательный прием.



Марсель Пикне, Патрик Уолдберг и Иоахим Виталь, 1976



Патрик Уолдберг и Макс Эрнст. 1955



Обложка книги «Сюрреализм». 1962

Ф

ФАЗЫ

Литературно-художественное движение, основанное в 1954 году Эдуаром Жагером и его единомышленниками. Почти все члены группы были художниками, в творчестве которых сюрреализм граничил с абстракционизмом. Они издавали одноименный журнал, на страницах которого обсуждали вопросы художественной теории и практики. Многие принимая в сюрреализме, группа «Фазы» категорически отвергала любые попытки слияния, предпочитая временное сближение. Так, в 1960 году члены группы выступили вместе с сюрреалистами против войны в Алжире, подписав «Манифест 121».

В 1963 году в результате разногласий по поводу поп-арта члены группы окончательно порвали отношения с сюрреалистами.

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Художественное направление в австрийском искусстве второй половины XX века, возникшее в стенах Венской академии искусств. Основателями «Венской школы фантастического реализма» стала группа молодых студентов – учеников австрийского поэта и художника Альберта Пэриса Гютерсло.

Датой основания группы можно считать 1948 год, когда в Вене состоялась первая совместная выставка молодых художников, составивших костяк нового движения: Функа, Хауснера, Хундтвассера, Хуттера, Лемдена и Брауэра.

Название группы принадлежит искусствове-ду Иоганну Мушигу. Ее символом стал белый холст и острая кунья кисть.

Гютерсло всячески поддерживал молодых людей и одобрял их ориентацию на художественную традицию немецкого Возрождения. Эта поддержка была актуальной, так как в австрийском искусстве тех лет доминировал абстракционизм, а среди искусствоведов сложилось устойчивое мнение, что живопись в манере старых мастеров безнадежно устарела. Лишь после первой выставки группы в Турине, которая произвела сенсацию, положение изменилось, и «Венская школа фантастического реализма» заняла в искусстве подобающее место.



Хауснер Р. Шкала Адама. 1971



Брауэр А. Мой отец зимой. 1983-84



Фукс Э. Ева Христина

В творчестве членов движения очень сильно мистико-религиозное начало. Божественное в их картинах соседствует с демоническим. Их мало интересуют реалии сегодняшнего дня. Эрнст Фукс, признанный лидер фантастического реализма, в одном из интервью признавался: «Меня никогда особенно не интересовали социальные и политические проблемы текущей политики. Принять чью-либо сторону – социалистов, коммунистов, христиан – это меня никогда так уж сильно не волновало». В своих работах художники «Венской школы фантастического реализма» обращаются к вневременным, вечным темам, их картины исследуют самые потаенные уголки человеческой души.



ФИНИ, ЛЕОНОР

(1908–1996)

Аргентинская художница.

Леонор Фини родилась в Буэнос-Айресе в семье аргентинца и итальянки. Ее отец, «грубый мачо», терроризировал семью, и когда девочке исполнился год, мать сбежала от него на родину, забрав ребенка с собой. Поселившись в североитальянском городе Триесте, она попыталась начать новую жизнь. Опасаясь преследований со стороны мужа и боясь, что он может похитить ребенка, мать одевала Леонор в мальчишескую одежду всякий раз, как им надо было выйти из дома. Это продолжалось до наступления половой зрелости и не могло не сказаться на психике ребенка.



Фини Л. В башне. 1952



Фини Л. Вечер Экспресс. 1976



Фини Л. Игра ребенка. 1976



Фини Л. Игры ног. 1936

Юные годы Фини прошли в Триесте, который был тогда перекрестком европейских культур. Она выросла на эстетике Ар Нуво, Венского Сецессиона и традиционного классического барокко, что впоследствии отразилось на ее художественном стиле. В доме Фини бывали значительные фигуры художественной и литературной жизни того времени, в их числе Джойс и Рильке.



Фини Л. Иностраннный министр. 1968

В возрасте десяти лет из-за болезни Фини вынуждена была носить бинты на обоих глазах. Находясь в течение продолжительного времени в полной темноте, она проводила дни, фантазируя и изобретая самые невероятные образы, тренируя свое внутреннее зрение. После излечения Леонор приняла решение стать художником.

Фини отдавалась искусству со страстью. Она посещала музеи, изучая творчество мастеров Ренессанса, маньеризма и романтизма, а также прерафаэлитов. Большое значение в ее становлении сыграла библиотека дяди, в которой было множество книг по искусству. В возрасте 17 лет она впервые показала свои работы в галерее Триеста. В это время она окончательно покинула дом, чтобы всецело отдать искусству. Подобно Леонардо, она изучала анатомию, собственноручно препарировав трупы в моргах Триеста. Выступая против муштры в образовании, Фини никогда не посещала ни одного художественного учебного заведения, всего добившись своим трудом. Постепенно очень подробные и перегруженные деталями работы ее молодости уступили место легким и простым по форме картинам.

Очень скоро ее известность достигла Милана, одного из крупнейших центров искусства Италии. В 1929 году в миланской галерее Барбаруа состоялась ее первая персональная выставка.



Фини Л. Урок ботаники. 1974

В 1926 году восемнадцатилетняя художница приехала в Париж, где владельцы галерей сразу же проявили интерес к ее искусству. В «мировой столице искусств» прошла большая часть творческой жизни Фини. Здесь в 1932 году в галерее Бонжан состоялась ее персональная выставка.

Описывая парижский период жизни Фини, искусствовед Уитни Чедвик отмечала: «В Париже она в одночасье стала легендой. Когда в 1936 году кто-то из сюрреалистов увидел ее живопись в одной из парижских галерей и пожелал познакомиться с автором, она назначила свидание в небольшом кафе и явилась туда в кардинальском облачении, которое приобрела в магазине, специализировавшемся на тор-



Фини Л. Пара. 1965

говле церковными принадлежностями». «Мне было приятно подчеркнуть кощунственную природу этого переодевания женщины в одежду мужчины, которому не суждено познать женское тело», – писала Фини. Столь причудливая встреча подсказала сюрреалистам (среди которых был Элюар, Эрнст, Магритт и Браунер) пригласить Фини к участию в деятельности группы парижских сюрреалистов.

Фини приняла приглашение: она неоднократно участвовала в выставках сюрреалистов. С членами группы, как с мужчинами, так и с женщинами, у нее сложились добрые отношения. В то же время художница всячески подчеркивала свою независимость, не вступая в группу официально. Во многом это объяснялось авторитарностью лидера группы Андре Бретона. Однако были и другие причины: Фини, подобно Дали и Арто, усматривала в деятельности группы проявления «типичной мелкобуржуазности». Ее также не устраивало отношение членов группы к женщинам, которых они воспевали в своем творчестве, но воспринимали как объект, игнорируя женщину как личность.

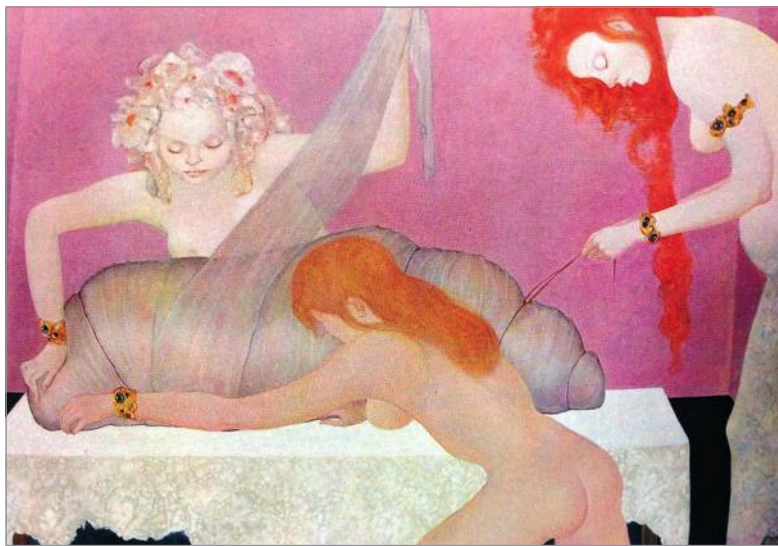


Фини Л. Слепые. 1968

В своих работах Фини как бы в отместку игнорирует мужское начало. Главные персонажи ее картин – женщины, красивые и манящие, воплощающие в себе мужские фантазии и скрытые желания. Ее полотна заметно отличаются от работ других женщин-сюрреалистов. В противовес Варо и Каррингтон, персонажи ее полотен не столько мистические, сколько земные, находящиеся во власти страстей. Ее картины полны чувственностью, столь же очаровательной, сколь и зловещей, мягкой, и в то же время полной фрейдистских аллюзий и смыслов.

Сюрреализм как метод, немало помог Фини в поисках «новой женщины». В ее творчестве сильны мотивы чудесного, персонажи и ситуации ее картин мифологичны, напитаны образами подсознания.

Эксцентричное поведение Фини, а также манера пышно и ярко одеваться снискали ей скандальную славу. Фини была из тех художников, кто преподносит свою жизнь как театр, тем самым выражая протест против серости и упорядоченности окружающей жизни. Дом ее был полон кошек: до 23 животных одновременно сопровождали ее во всех



Фини Л. Отправка. 1970



Фини Л. Две стоящих фигуры



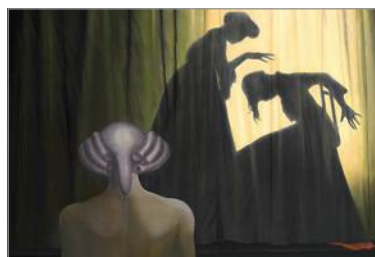
Фини Л. Портрет Адрианы Уильямс 1958



Фини Л. Сидя в баре. 1980



Фини Л. Черный мужчина и женщина-обезьяна. 1942



Фини Л. За пределами сновидения. 1978



Фини Л. Кошачий кабинет



Фини Л. Урок анатомии. 1966

путешествиях. Изображения кошек и сфинксов, как символа мистической силы Древнего Египта, стали основной темой ее творчества в 1930–1960-х годах.

Известная больше как живописец и график, Фини также работала как художник театра: она создала декорации и костюмы к целому ряду опер и балетов. Театр, атмосфера маскарада и стихия танца были близки Фини. Она не только оформляла спектакли, но и финансировала многие постановки Парижского балета, который в благодарность поставил спектакль, посвященный ей, – «Сон о Леонор Фини» (1949).

Элеонор Фини прожила яркую, удивительную жизнь, стала самым знаменитым художником-женщиной Франции. Ей удалось создать оригинальное и неповторимое искусство, не имеющее аналогов в XX веке. Художница до конца жизни не покидала Францию, живя в Париже и на юге страны, что не помешало ей снискать популярность не только в Европе, но и в Америке, где неоднократно проходили ее выставки, а также в Японии, где в 1972 году с большим успехом прошла ее выставка. Некролог, опубликованный в лондонской «Times», отмечал ее яркое, самобытное, полное эротичности искусство, а также ее физическую красоту и целую галерею любовников, список которых является «перечислением литературных и художественных талантов эпохи».

ФОТОГРАФИЯ

С самых первых дней существования фотографии художники стремились использовать ее возможности в своих целях. Они пользовались фотоснимками, как материалом для своих картин: свойство фотокамеры объективно и беспристрастно отображать натуру делало фотографию бесценным материалом.

Эта практика бытовала до начала 1920-х годов, когда сюрреалисты и художники, близкие к движению, разглядели в фотографии не только сырье для дальнейшей работы, но полноценный, весьма современный и перспективный вид искусства. Они использовали потенциал фотографии, значительно расширили арсенал ее художественных возможностей.

1920-е годы стали периодом открытий новых техник, основанных на фотографии: в этот период Мэн Рэй изобрел «рэйографию» и широко использовал такой прием, как «соляризация»; Кристиан Шад сделал свои первые «шадогаммы». Художники по-новому взглянули и на классическую фотографию, стали активно использовать ракурс, искажающий привычную действительность до неузнаваемости, создающий сюрреалистический эффект.



Хартфилд Д. Он – вегетарианец. 1936



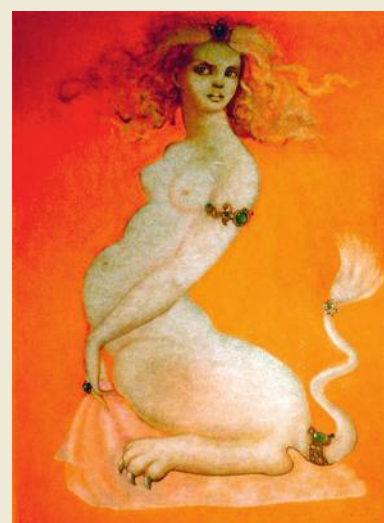
Бретон А. Коллаж (совм. с Элюаром). 1930



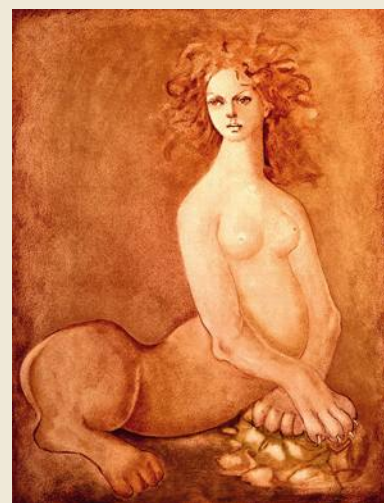
Антракт Апофеоз. 1938-39



Красота. 1974



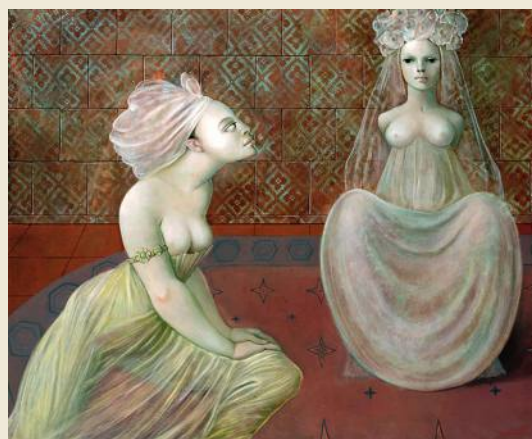
Илерия. 1974



Сфинкс. 1974



Султанша и волшебница. Игра. 1976



Тюрьма Зигрифин. 1976



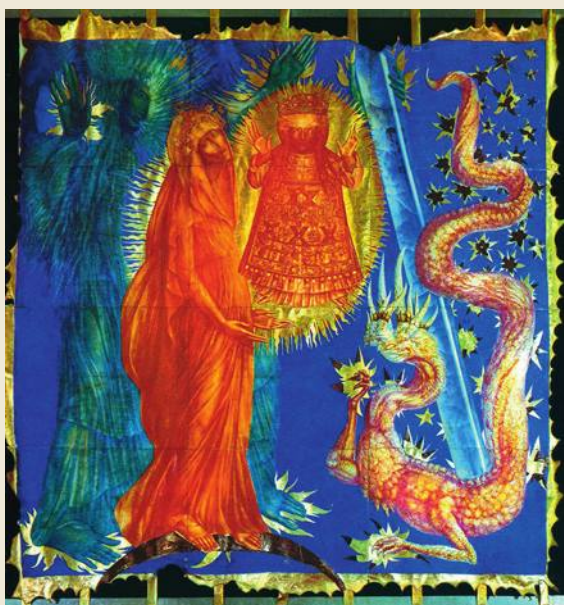
Головохвостая Сфинкс. 1975



Амазонка II



Свадьба единорога. 1952–60



Славный венок из роз. 1958–61



Венок из роз, полный боли. 1958–61



Дедал и нимфа. 1975–78



Давид и Батсеба



Аметистовый херувим. 1969

Из снов наяву возникают новые толкования, они возникают во время работы. Каждое поколение будет пытаться найти ответ на вечные вопросы, но окончательного ответа никогда не будет.
Эрнст Фукс



Херувим под знаком Шин. 1965



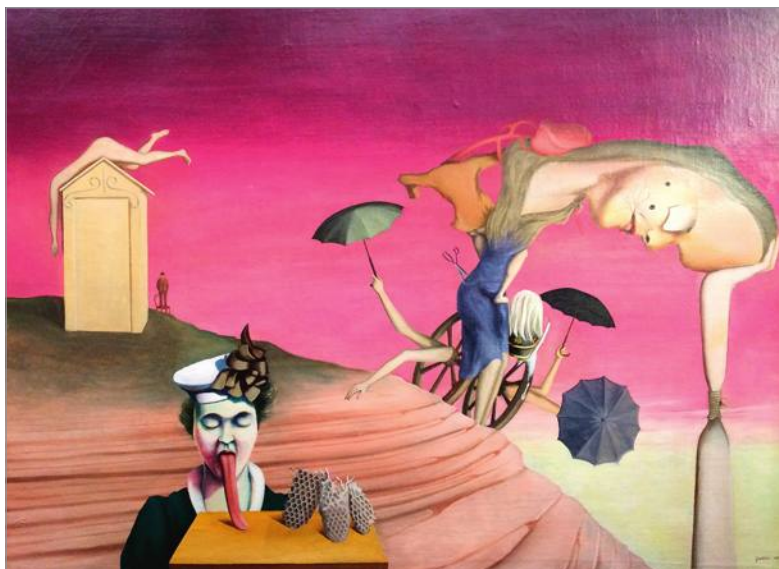
Брассай. Бульвар в ночном свете. 1934



Рэй М. Аэромонтрер



Хёх Х. Любовь. 1931



Фредди В. Испытания семьи



Каюн К. Руки. 1936

и поэты, составляющие значительную часть обоих движений. Фотоколлаж и фотомонтаж занимали значительное место в творчестве Херберта Байера, Андре Бретона, Камила Брюйена, Марселя Дюшана, Марселя Мариена, Карела Тейге, Джона Хартфилда, Рауля Хаусмана, Ханны Хёх, Поля Элюара, Жоржа Юнье и других.

ФРЕДДИ, Вильгельм
(1909–1995)

Датский живописец, скульптор и кинематографист.

Настоящее имя Фридрих Вильгельм Кристиан Карлсен.

Родился в Копенгагене в семье простого рабочего. Старший сын в семье, Фредди рос развитым ребенком: с раннего детства он любил рисовать. В юном возрасте испытал влияние футуризма (особенно Джинно Северини), а также датского художника, Эжена де Сала, ставшего впоследствии его наставником. Знакомство с творчеством Джорджо Де Кирико навсегда определило жизненный путь художника, связав его с сюрреализмом.

В 1928 году, во многом под влиянием Дали, Фредди сблизился с группой сюрреалистов. Вместе со своим другом Вильгельмом Бьерке-Петерсеном, он основал в Дании сюрреалистическую группу, сплотившуюся вокруг журналов «Limen» и «Konkretion».

В 1930 году Фредди показал свои первые сюрреалистические картины на Осенней выставке в Шарлоттенбурге.

Годом позже на одной из выставок полотна художника, изображающие извивающиеся обнаженные тела, представленные в позах, наводящих на мысли о блуде или бойне на фоне пейзажа, настолько шокировали и разгневали публику, что каждый день кто-либо из зрителей отворачивал картины лицом к стене.

В течение 1930-х годов скандалы постоянно сопровождали каждый показ картин Фредди. Несмотря на то что его полотна появлялись на выставках в компании отъявленных скандалистов своего времени, какими были Дали, Танги, Миро и Джакометти, больше всех доставалось именно Фредди. Пресса развязала кампанию против художника: в 1930 году ежедневная газета «Morgenbladet» опубликовала сравнительно безобидную работу «Свобода, Равенство, Братство» под заголовком «Кавакули современного художника», снабдив ее подписью: «Дорогие читатели: что по вашему означает эта картина? Это, ДОЛЖНО быть, шутка!»

В 1935 году общественное осмеяние смеялось властными санкциями: усилиями датской полиции работы Фредди были удалены из окна Копенгагенской картинной галереи. В 1936 году Фредди был приглашен принять участие в престижной Международной выставке сюрреалистов в лондонской Галерее Нью Барлингтон, однако английская таможня непустила его картины в страну, ссылаясь на закон, запрещающий торговлю порнографией.

Наконец, в 1937 году полиция подвергла аресту три картины Фредди с частной выставки в Копенгагене. Художник был обвинен в порнографии и оштрафован на 200 датских крон. Но Фредди не потерял своего зрителя: все три картины были выставлены в копенгагенском Музее полиции, где их можно было увидеть вплоть до 1963 года.

С началом Второй мировой войны Фредди перебрался в Швецию, где способствовал основанию имажинистской группы. После окончания войны он увлекся кино и снял в сюрреалистической манере фильм «Съеденные горизонты» (1950). В живописных работах тех лет художник частично вернулся к абстракционизму, не отказываясь в то же время от трансцендентного эротизма, характерного для его творчества.

Художник не раз выступал в печати, пытаясь опровергнуть сложившееся мнение о нем,

Фредди В. Предмет
(Sex-paralysappel). 1936

Фредди В. Медитация. 1936

Фредди В. Портрет Дженин
Камерсгард. 1939



Фредди В. Две мои сестры



Фредди В. Психо-фотографический феномен. 1936

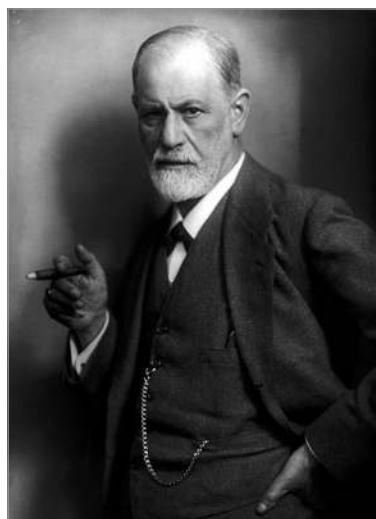
как об авторе «картин сомнительного содержания». Одно из интервью, данное им корреспонденту ежедневной газеты «Politiken» и посвященное его 60-летию юбилею, так и называлось – «Я – не порнограф». В конце концов, заслуги Фредди перед датским искусством были оценены по заслугам: в 1970 году он был удостоен высшей награды страны в области культуры – медали Торвальдсена.

В 1989–1990 годах в Копенгагене, Стокгольме, а также в одной из парижских галерей были организованы большие ретроспективные показы работ Фредди, приуроченные к его 80-летию.

Вильгельм Фредди умер в возрасте 86 лет, из которых более семидесяти было отдано искусству. Отдавая должное его таланту и качествам бескомпромиссного борца, Жозе Пьер назвал его «одним из мэтров международного сюрреализма».



Вильгельм Фредди. 1937

**ФРЕЙД, Зигмунд**
(1856–1939)

Австрийский врач и психолог.

Родился 6 мая во Фрайберге, Моравия. В молодости интересовался философией и другими гуманитарными дисциплинами. В 1881 году закончил медицинский факультет Венского университета, получив степень доктора медицины, после чего стал врачом Венской больницы. Вскоре он присоединился к Йозефу Брейеру, одному из ведущих венских врачей, проводившему исследования больных истерией с помощью гипноза.

В 1882 Фрейд начал лечение Берты Паппенхайм (в его трудах она фигурирует как Анна О.). Ее разнообразная истерическая симптоматика дала Фрейду огромный материал для анализа. Первым важным феноменом оказались глубоко скрытые воспоминания, прорывавшиеся наружу во время сеансов гипноза. Фрейд выдвинул предположение, что подобное исчезновение из поля действия обычных ассоциативных связей (поля сознания) является результатом процесса, который он назвал вытеснением; воспоминания заперты в том, что он назвал «бессознательным», куда их вытеснила сознательная часть психики. Защита личности от влияния негативных воспоминаний, по мнению Фрейда, являлась важнейшей функцией вытеснения. Фрейд предположил также, что процесс осознания старых и забытых воспоминаний приносит облегчение, хотя и временное, выражающееся в снятии истерических симптомов.

Сначала Фрейд, как и Брейер, использовал гипноз для освобождения вытесненных воспоминаний, а позднее заменил его техникой так называемых свободных ассоциаций, в которой пациенту позволялось говорить все, что приходит в голову. Концепция бессознательного, теория защиты и понятие вытеснения легли в основу нового метода, который Фрейд назвал психоанализом.

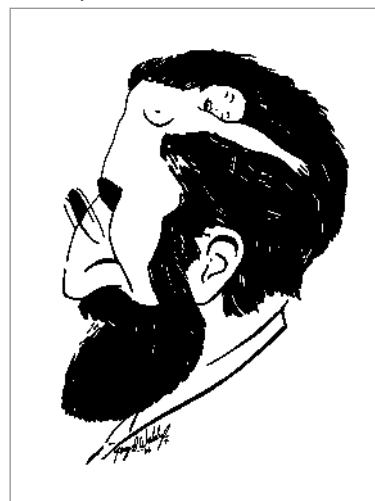
В процессе разработки метода Фрейд включил в него сновидения, рассматривая их как феномен психической деятельности. Изучая свои собственные сны и сравнивая их явное содержание со свободными ассоциациями, Фрейд обнаружил их скрытое или неосознаваемое содержание и описал ряд адаптивных психических приемов, соотносящих явное содержание снов с их скрытым смыслом.

Затем Фрейд перешел к проблеме неврозов. Он пришел к выводу, что основной областью вытеснения является сексуальная сфера и что вытеснение происходит в результате реальной или воображаемой сексуальной травмы. Фрейд придавал большое значение фактору предрасположенности, которая проявляется в связи с травмирующим опытом, полученным в период развития и изменившим его нормальное течение.

Поиск причин невроза привел к Фрейду к созданию теории либидо, которую он применил к изучению формирования характера, а также к изучению феноменов культуры. Позже он использовал понятие либидо как энергии сексуального инстинкта для объяснения динамики таких социальных институтов, как армия и церковь.

В 1885–1886 годах Фрейд работал с французским невропатологом Жаном Мартеном Шарко в парижской клинике Сальпетриер. По возвращении в Вену он занялся частной практикой.

К началу XX века работы Фрейда получили широкое признание, и в 1902 году он был назначен профессором невропатологии Венского университета, оставив этот пост лишь в 1938 году.

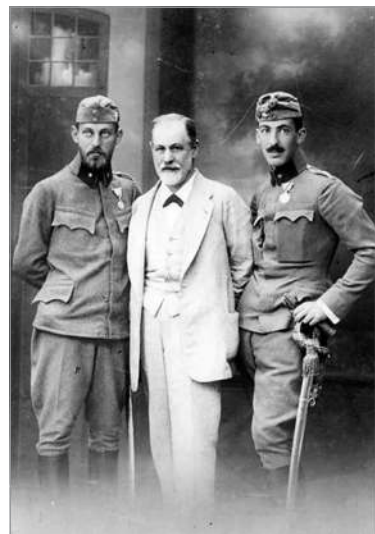


Кузнецов С. Зигмунд Фрейд. 1989

К 1908 году Фрейд организовал Первый Международный конгресс психоаналитиков: к тому времени он имел последователей по всему миру. В 1911 году было основано Нью-Йоркское психоаналитическое общество.

В 1921 Фрейд видоизменил свою теорию, приняв за основу представление о двух противоположных инстинктах – стремлении к жизни (эросе) и стремлении к смерти (танатосе). Эта теория вызвала огромное количество интерпретаций.

Теории Фрейда дали толчок к развитию не только науки, но и искусства. Оригинальные, но не бесспорные открытия ученого легли в основу художественной концепции сюрреализма. Сюрреалисты с Бретоном во главе проявили глубокий интерес к теории бессознательного, использовали в своих изысканиях



Зигмунд Фрейд с сыновьями. 1916



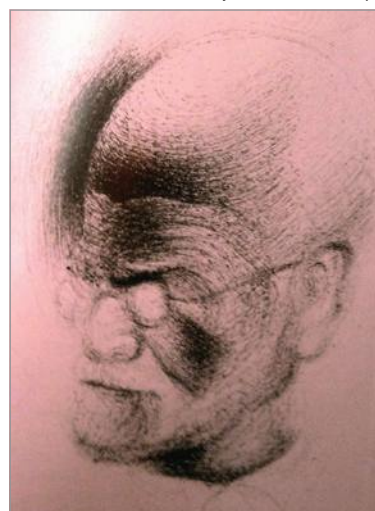
Дали С. Портрет Зигмунда Фрейда. 1938

практику гипноза, исследовали в своих работах глубинные смыслы сновидений. Личность Фрейда, наряду с Лотреамоном и маркизом де Садом, стала в группе предметом поклонения, а его труды явились для них своего рода «священным писанием», по которому они сверяли свои идеи и открытия в области искусства.

В 1938, после захвата нацистами Австрии, вынужден был покинуть Вену и переехал в Лондон, где год спустя, 23 сентября, оборвалась его жизнь.

Хотя наблюдения и теории Фрейда всегда были предметом дискуссий и ожесточенных споров, нет никакого сомнения в том, что он внес огромный и оригинальный вклад в изучение природы человеческой психики.

Наиболее известные работы Фрейда: «Исследования истерии» (совместно с Брейером, 1895), «Толкование сновидений» (1900), «Психопатология обыденной жизни» (1901), «Лекции по введению в психоанализ» (1916–1917), «Тотем и табу» (1913), «Леонар-



Дали С. Голова Фрейда. 1939

до да Винчи» (1910), «Я и Оно» (1923), «Цивилизация и недовольные ею» (1930), «Новые лекции по введению в психоанализ» (1933), «Человек по имени Моисей и монотеистическая религия» (1939).

ФРЕНЧ, Джаред (1905–1988)

Американский художник.

Учился в колледже в Армхерсте, где в 1926 году познакомился с художником Полом Кадмусом, который был старше его всего на год. Кадмус на всю жизнь стал его другом, и на короткий период – любовником. С 1931 по 1933 год Френч и Кадмус путешествовали по Европе, посетили Италию, где знакомился с художественной техникой старых мастеров, сочетавшей темперную и масляную живопись. Техническое и художественное совершенство полотен художников Возрождения произвело сильное впечатление на Френча, на много лет вперед определив эстетику его работ.

В течение 1930–1940-х годов Френч принадлежал к кружку литераторов и художников, объединившихся вокруг Кадмуса и впоследствии создавших художественное направление, получившее название «магический реализм». В 1937 году Френч женился на художнице Маргарет Хенинг; вместе с Кадмусом они основали фотогруппу «РАЈАМА», название которой было составлено из первых букв имен ее участников. Фотографии, сделанные друзьями в этот период отражают атмосферу веселья и беззаботности, которая царила в группе. Картины Френча этого периода отличаются открытая сексуальность и стремление к бессознательному. На его мировоззрение оказала сильное влияние теория коллективного бессознательного, выдвинутая Юнгом, согласно которой каждая личность наследует при рождении древнюю память – сумму знаний и опыта всего человечества.

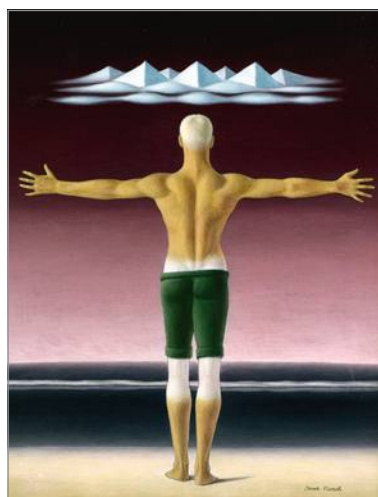
Картины Френча по большей части представляют статуарные фигуры со спокойным выражением на лице, словно находящиеся в сомнамбулическом состоянии: атмосфера мертвого покоя, царящая в них, интригует зрителя, приглашает его домысливать изображенное. Техника исполнения его картин столь скрупулезна, что персонажи кажутся более реальными, чем в жизни. Художника вдохновляло искусство древних языческих цивилизаций, обожествлявших человеческое тело.



Френч Д. Уклонение. 1947



Френч Д. «РајаМа»
(Тунер, Френч и Веллер). 1947



Френч Д. Тосна по родине. 1942



Френч Д. Двойник

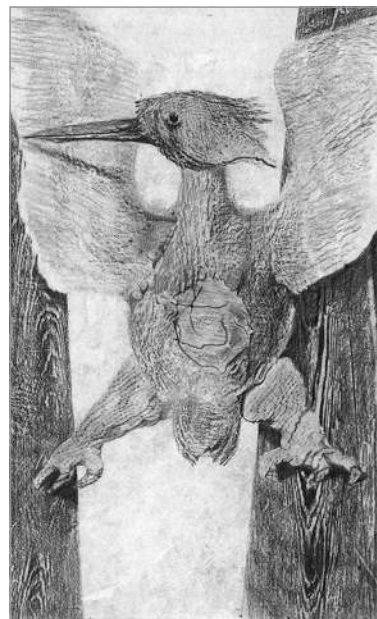
В 1960-х годах Френч радикально изменил свою манеру. Он начал рисовать фантастические биоморфные образования, внешне напоминавшие обломки скалы и лишь при ближайшем рассмотрении оказывающиеся причудливым переплетением частей человеческих тел: торсов, голов, ягодич, бедер, позвоночников, половых органов. Блестящим примером подобного рода картин является полотно «Гнездо» (1968–1969).

Последние годы жизни Френч прожил в Риме, фактически в полном уединении. Его неоднозначное творчество явилось попыткой воспеть красоту высшего творения Природы – человека.

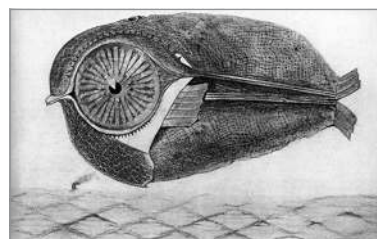
ФРОТТАЖ

(от фр. «frottage» – натирание)

Способ, изобретенный в 1925 году неистовым на выдумки Максом Эрнстом во время рассматривания в гостиничном номере растрескавшегося паркета: приложив к нему чистый лист бумаги, художник натер его поверхность графитом, тем самым получив первый фrottage – изображение фактуры пола, во всех подробностях передающее текстуру волокон. Новая техника позволяла быстро получить то, на что у художников уходили часы кро-



Эрнст М. Происхождение маятника. 1925



Эрнст М. Беглец. 1925



Эрнст М. Фроттаж

потливой работы. Впоследствии Эрнст (и не только он) неоднократно повторял этот опыт с другими фактурами, а также предметами, имеющими характерную текстуру или силуэт: листьями различных деревьев, мягкой бумагой, монетами, брошами и т. д. Кроме графита, он использовал цветные карандаши, а также сухие красочные пигменты.

Эксперименты в области фrottage близки декалькомании и другим механическим техникам, отразившим поиски пластического эквивалента автоматического письма.



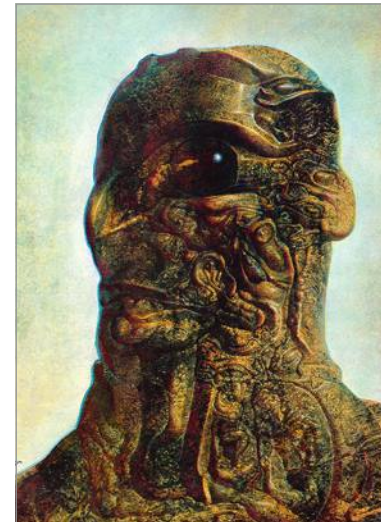
ФУКС, Эрнст (1930–2015)

Австрийский художник.

Родился 13 февраля в Вене в семье ортодоксального еврея и христианки. В 1938 году, когда немцы оккупировали Австрию, отец эмигрировал в Шанхай, в то время как мать с восьмилетним Эрнстом остались в Вене. По законам гитлеровского Рейха она была лишена родительских прав, и будущий художник как полужид был отправлен в лагерь. Только формальный развод родителей и крещение Эрнста спасли его от лагеря смерти.

Первые уроки живописи Фукс получил уже в 1942 году. В 1945 году он поступил в Венскую академию искусств, где занимался под руководством Альберта Пэриса Гютерсло. Здесь он впервые открыл для себя творчество Климта и Шиле, значительно повлиявших на его творчество.

Картины Фукса этого периода изобилуют сценами страданий и страстей. Художник вспоминал: «В то время я почти полностью посвятил себя Апокалипсису и не пропускал ни одного выступления известного тогда проповедника Диего Геца. Времена были необычайно мистическими, голодными, мы жили словно на грани катастрофы. Распятие в смысле самопожертвования заинтересовало меня как акт божественного искупления или трагического смятения человеческих надежд. Тема оказалась неисчерпаемой... Картины



Фукс Э. Херувим с гематитовым глазом. 1972

„Апокалиптического цикла“ свидетельствуют о том, насколько я был одержим тогда желанием изобразить агонию растерзанной жертвы никак не кончающейся войны».

В 1946 году Фукс увидел работы Пикассо и Мура, которые оказались удивительно созвучны с его тогдашним настроением и творческими устремлениями. Будучи уже знаком с творчеством Дали и Эрнста, молодой художник окончательно определился в выборе творческого пути. «Не подозревая о существовании сюрреализма, я сам стал сюрреалистом, – писал он. – В 16 лет я внезапно понял, кто я есть на самом деле. В картине „Женщина, отраженная фасадами домов“ я хотел изобразить мертворождение и превращение города в некрополь. Провалы окон стали могилами, фасады домов мне казались местами захоронения, помеченными бесчисленными крестами».



Фукс Э. Содом. 1996



Фукс Э. Санта-Мария



Фукс Э. Адам мистический. 1977-82

Ранние циклы художника «Город», «Монстры», «Катаклизмы» и «Атолл Бикини» полны апокалиптическим сознанием катастрофы, необратимого разрушения мира. Смерть во всех ипостасях постоянно присутствует в его работах, картины его отмечены печатью страха. Работы этого периода нарисованы на бумаге: в послевоенные годы холст был дефицитом.

В 1948 году восемнадцатилетний Фукс вместе с друзьями выступил основателем «Венской школы фантастического реализма». Участие в первой выставке Венского Арт-клуба в Турине принесло новому направлению первый успех и позволило говорить о рождении яркого и интересного движения.

В 1950 году Фукс приехал в Париж: здесь он прожил двенадцать лет и, после долгих лет нищеты и лишений, получил заслуженное мировое признание. О своих парижских работах он впоследствии писал: «Меня очень увлекала символика алхимиков, мой интерес отражается в этих работах. Группа вокруг Андре Бретона тогда даже на практике занималась алхимией. По старым рецептам они варили на печи свои зелья. Образцами для меня были маньеристы, особенно Жак Калло, и все, что К. Г. Юнг опубликовал в своей „Психологии и алхимии“». В Париже проявилось тяготение Фукса к маньеризму как в живописи, так и в



Фукс Э. Моисей перед горящим кустом. 1956



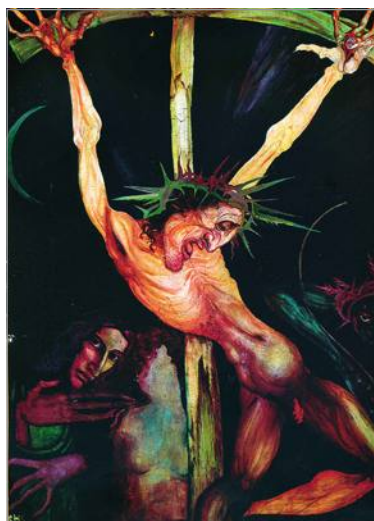
Фукс Э. Женщина, отраженная фасадами домов. 1946



Фукс Э. Анти-Лаокоон. 1965



Фукс Э. Ангел истории. 1992



Фукс Э. Распятие. 1945



Фукс Э. Херувим с крестом Иерусалима. 1962

графике. Он обращается к католической иконографии, вновь возвращается к теме Апокалипсиса и Страстей. Художественная техника Фукса к этому времени окончательно сформировалась: по обилию деталей и точности исполнения она все более созвучна искусству старых мастеров: Грюневальда, Крахера, Ван Эйка. В парижский период он много читает: книги Ницше, Майринка и Фрейда определяют его эстетику и круг тем.

В Париже Фукс начал работу над своим «Херувимским циклом». «Херувимы» Фукса полны мощи и демонической силы, прекрасное и безобразное в них неразделимо. «Я хотел получить представление о тех могучих силах, которые движут космосом», – вспоминал художник.

С 1952 по 1956 год Фукс много путешествовал: он побывал в Англии, Испании, Италии и США, где прожил полтора года. Художник признавался, что в этот период «находился под очень большим влиянием Ван Эйка», с которым ощущал духовную близость.

В 1957 году Фукс отправился в Израиль, где поселился в бенедиктинском монастыре Успения Богоматери на горе Сион. Здесь он создал удивительные по силе религиозно-мистического духа картины. Художник устремил свои усилия на то, чтобы способствовать взаимопониманию и взаимопроникновению иудейской и христианской культур.

В Вене Фукс получил заказ на исполнение картины «Три мистерии святого Розенкранца» для только что построенной церкви. Его работа вызвала бурю негодования: были и такие, кто настаивал на удалении картины из церкви.

И все же возвращение уже получившего всемирную известность художника в Вену

было триумфальным. В 1962 году Фукс открыл в родном городе галерею, ставшую центром и местом встреч приверженцев и поклонников фантастического реализма. Он пишет книгу «Небесная архитектура» (1966), в которой излагает свои взгляды на искусство, иллюстрируя свои мысли рисунками архитектурных проектов и образцами монументальной скульптуры.

В 1970 году Фукс обратился к скульптуре. Он активно экспериментирует не только с формой, но и с материалами, работая в бронзе, граните, серебре, а также применяя для отливки синтетические смолы.

Два года спустя в Вене художник приобрел «Виллу Вагнер», которая была построена в



Фукс Э. Огненнорогий Херувим. 1969



Фукс Э. Псалом 69. 1957–60



Фукс Э. За ликом нерукотворным Вероники. 1953



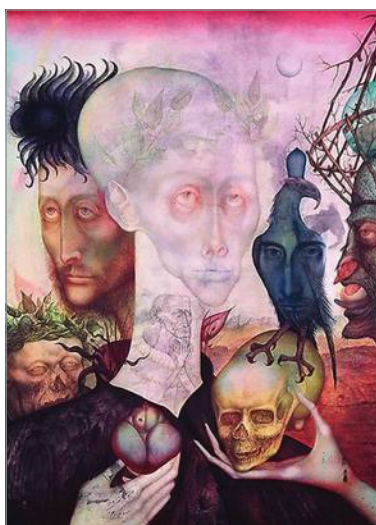
Фукс Э. Автопортрет



Фукс и Дали. 1974



Вилла Вагнер (Музей Эрнста Фукса)



Фукс Э. Искушение победителя. 1949

1886–1888 годах венским архитектором Отто Вагнером. Фукс полностью реставрировал и заново оформил ее, максимально используя при этом «эстетику пропорций», намеченную в чертежах ее архитектором. В 1988 году на «Вилле Вагнер» открылся Музей Эрнста Фукса: это событие было приурочено к столетию виллы.

В 1970-е годы Фукс много работал для театра, выполняя декорации и костюмы для оперных и балетных спектаклей: «Парсифаль» и «Волшебная флейта» в Гамбурге, «Лознгрин» в Мюнхене, «Сказки Гофмана» и балет «Легенда об Иосифе» в Вене. Музыка вагнеровского «Лознгрин» вдохновила его на цикл акварельных листов.

Подобно Дали, Фукс пробует себя в самых разных областях искусства. Художник считает, что «людей должны окружать красивые вещи». Он не только создает живописные и графические работы, скульптуры и монументальные фрески, театральные декорации и костюмы, но и проектирует мебель, ювелирные изделия, декоративные украшения для интерьеров, оригинальные рисунки для обоев и тканей. Одна из его скульптур, «Эсфирь», украшает капот автомобиля Дали в его музее в Фигерасе.

С 1980 по 1988 год во многих странах мира прошли персональные выставки художника, в том числе большая ретроспекция в рамках Венецианского Биеннале. В 1993 году в Русском музее в Санкт-Петербурге состоялась первая в России выставка Эрнста Фукса, а в 2000 году в помещениях Третьяковской галереи прошла большая ретроспективная выставка его работ, приуроченная к 70-летию юбилею художника.

ФУТУРИЗМ

(от лат. «futurum» – будущее)

Литературно-художественное направление начала XX века, зародившееся в Италии.

Начало движению положил итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти, опубликовавший в 1909 году «Манифест футуризма». Год спустя сложилась художественная футуристическая группировка, в которую, помимо Маринетти, вошли Балла, Боччони, Лега, Русоло, Северини, а также Карло Карра. Идеино-эстетическая программа объединения излагалась в целом ряде манифестов: «Манифест художников-футуристов» (1910), «Технический манифест футуристической живописи» (1910), «Манифест футуристической скульптуры» (1912), «Манифест футуристической архитектуры» (1914) и других.

Футуристы с презрением отвергали прошлое, традиционную культуру во всех ее проявлениях и воспевали будущее – наступающую эпоху индустриализма, техники, высоких скоростей и темпов жизни. «Мы приветствуем пестрые и разногласные вихри революции, обрушившиеся на столицы мира! Нас радует пульсирующая ночная жизнь пакаузов и строек, залитых ярким светом электрических лун. Мы славим вокзалы, заглатывающие чадающих железных змей, и фабрики, дымом своих труб вцепившиеся в облака. Мы хотим воспеть



Манифест футуризма. 1919



Карра К. Красный всадник. 1913



Карра К. Портрет Маринетти. 1910–11



Северини Д. Игрок на аккардеоне. 1919

мосты, перепрыгивающие, словно гимнасты, через сверкающие лезвия рек, и пароходы, отчаянных искателей приключений, убегающих за горизонт...» – писал Маринетти в своем «Манифесте футуризма».

Стилистика футуристической живописи складывалась под влиянием французского кубизма. Однако итальянские художники отвергли кубистический принцип анализа формы и устремились к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира. Пропагандируя свои идеи, футуристы прибегали к эксцентрическим манифестациям и провоцирующим жестам. Их нигилизм и тактика скандала легли в основу эстетики дадаизма.

ФЮМАЖ

(от фр. «fumar» – копчение)

Художественный прием, введенный в обиход сюрреалистов в 1937 году художником Вольфгангом Пааленом. Суть приема – использование следов, оставленных на листе бумаги или холсте копыто от свечи.

В силу ограниченных технических возможностей фюмаж не получил широкого развития, так и оставшись «техникой одного художника».



Паален В. Без названия. 1937

Х



ХАЙТЕР, Стенли Уильям
(1901–1988)

Английский художник.

Стенли Уильям Хайтер большую часть жизни провел в Париже, где в 1927 году основал экспериментальную эстампную мастерскую «Ателье 17», сыгравшую ключевую роль в развитии искусства эстампа в XX веке. Постоянными клиентами мастерской Хайтера были Шагал, Эрнст, Джакометти, Липшиц, Миро и другие.

Химик по профессии, Хайтер сумел поставить науку на службу искусству. Он был неутомимым изобретателем новых способов печати, исследователем технических возможностей материалов. Художник щедро делился своими открытиями с друзьями, что способствовало росту популярности офорта и литографии среди художников в период между мировыми войнами.

В 1940 году Хайтер переехал в Нью-Йорк, где вновь открыл двери своего «Ателье 17» для всех желающих. Многие сюрреалисты, находившиеся в те годы в американской эмиграции, работали в его мастерской в 1940–1950-е годы. Смело экспериментируя с текстурой и цветом, художник дал толчок к развитию абстрактного искусства в русле сюрреализма.

Блестящий мастер своего дела, Хайтер написал об искусстве эстампа две книги: «Новые способы гравюры» (1949) и «Об эстампе» (1962).



Хайтер С. *Бурн*. 1953



Хайтер С. *Материнство*. 1940



Хайтер С. *Пара*. 1952

Его работы хранятся в крупнейших музеях и частных собраниях мира, включая Музей современного искусства и Музей Гугенхайма в Нью-Йорке, а также Центр Помпиду в Париже.

В некрологе на смерть художника британская газета «Guardian» отмечала его как самого неоцененного при жизни английского художника и в то же время «самого значительного британского мастера эстампа этого столетия».



ХАНТАИ, Симо́н
(1922–2008)

Французский художник венгерского происхождения.

В 1949 году Хантаи переехал во Францию. Начиная свою карьеру как ортодоксальный сюрреалист, Андре Бретон в своей книге «Сюрреализм и живопись» (1953) посвятил творчеству Хантаи очерк, в котором охарактеризовал его, как художника «активно сопротивляющегося попыткам поймать его в коммерческие сети, которые сегодня угрожают художественному самовыражению».

В начале 1950-х годов Хантаи открыл для себя живопись Поллока, лидера абстрактных экспрессионистов. С этого момента его живопись развивается в русле абстракционизма. Хантаи не разделял презрительного равнодушия Бретона к американской живописи этого направления: по словам художника, лидер



Хантаи С. *Замерзшая роса*. 1950–51



Хантаи С. *Древо познания*



Хантаи С. *Женское зеркало II*. 1953

сюрреалистов «не увидел в Америке ничего интересного для себя». Убеденный в правоте Поллока, Хантаи разорвал отношения с парижскими сюрреалистами.

В работе над своими полотнами Хантаи использовал самые разнообразные приемы и уловки: произвольно сминал чистый холст, записывал открытую поверхность, а затем разворачивал и дописывал произвольно полученное изображение. Он создал целый ряд подобных картин большого размера, что затрудняло их показ, но отвечало идее Хантаи «выпустить искусство за пределы рамы». Эти поиски формально близки автоматизму, с



Хантаи С. *Коллективный Нарцисс*

которого начался сюрреализм и от которого он с течением времени практически отказался.

Пресса отнеслась к поискам художника критически: его упрекали в «гигантомании», называли его полотна «мазней» и «обоями». Несмотря на это нельзя не признать, что Хантаи оказал значительное влияние на развитие и облик послевоенного сюрреализма.

Хантаи – фигура чрезвычайно влиятельная и уважаемая в послевоенной Франции, о чем красноречиво говорит большой ретроспективный показ его работ в Центре Помпиду (1976), а также тот факт, что он представлял Францию на Биеннале в Венеции (1982).



в 1934 году

в 1966 году

ХАРТФИЛД, Джон (1891–1968)

Немецкий художник.

Настоящее имя – Гельмут Херцфельд.

Родился в местечке Шмаргендорф в окрестностях Берлина.

С 1908 по 1911 год учился в Королевской школе прикладного искусства в Мюнхене, по специальности «рекламная графика». В 1913 году поступил в художественно-ремесленную школу в Шарлоттенбурге, а в 1915 году призван в армию. Эти годы отмечены знакомством с литераторами и художниками, среди которых был Жорж Грос. В 1916 году в знак протеста против антианглийской военной пропаганды художник взял себе псевдоним Джон Хартфилд. Тогда же, вместе со своим братом Виландом Херцфельдом, он начинает издавать журнал «Нойе Югэнд», оформление которого было разработано им. Годом позже, в 1917-м, братья основывают издательство «Малик», для которого Хартфилд иллюстрировал книги и брошюры политического содержания: он придерживался мнения, что издание должно агитировать, начиная с обложки. Хартфилд был одним из первых, кто начал использовать фотомонтаж – изображение, объединяющее части фотографий с текстом, сделав его действенным политическим оружием. «Новые политические задачи требовали новых средств пропаганды. Для этой цели фотография обладала величайшей способностью убеждать», – писал художник. В 1918 году Хартфилд, вдохновленный Октябрьской революцией в России, вступил в члены Коммунистической партии Германии.

В последующие годы Хартфилд продолжал активно участвовать в издательской деятельности: в 1919 году он выступил соиздателем журналов «У каждого свой футбол» и «Противник», а с 1920 года взял на себя полиграфическое оформление иллюстрированного журнала «Дада 3», а также принял участие в издании журнала «Плейте».

Хартфилд имел яркий талант полемиста, который проявился в его журналистской деятельности. Так, в статье «Художественное отребье», написанной совместно с Гросом в скандально-вызывающей манере и опубликованной в «Противнике», он писал: «Искусство и художник являются изобретением буржуазии, и поэтому в государстве они могут выступать лишь на стороне господствующего класса, то есть на стороне буржуазии».



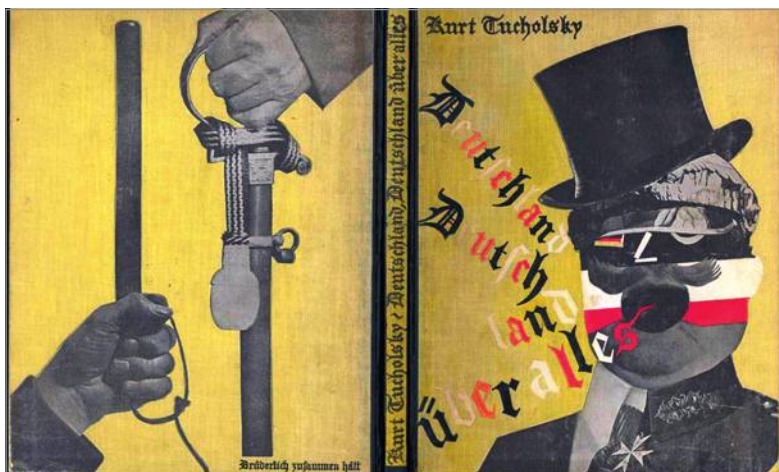
Хартфилд Д. Адольф - сверхчеловек. 1932



Хартфилд Д. Геринг-палач Третьего рейха. 1933



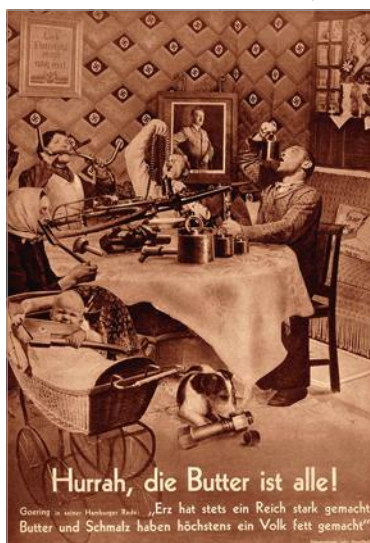
Хартфилд Д. Обложка журнала «Дада». 1920



Хартфилд Д. Германия, Германия превыше всего. 1929



Хартфилд Д. Голубь Мира no Гитлеру. 1935



Хартфилд Д. Ура! Масло кончилось! 1935



Хартфилд Д. Три волхва из Земли Печали. 1935

Носить звание „художника“ оскорбительно... Мы призываем всех решительно выступить против мазохистского благоговения перед историческими ценностями, против культуры и искусства!»

Хартфилд был одним из руководителей берлинского «Клуба Дада», дружил и тесно сотрудничал с Гросом.

Вместе они принимали участие в Первой дадаистской выставке, организованной в кабине графики Ноймана, а также в Первой международной дада-ярмарке в Берлине в 1920 году. В период увлечения дадаизмом Хартфилд создавал многочисленные клеёные картины, делал кукол, оформлял программки для представлений кабаре Макса Рейнхардта «Шаль унд Раух», разрабатывал декорации и костюмы.

В 1920-е годы художник занимался в основном фотомонтажом, достигнув в этом виде изобразительного искусства подлинных высот. В начале 1930-х годов, когда в Германии развернулась острая борьба за власть, Хартфилд своими плакатами выступал в поддержку предвыборной кампании КПГ, разоблачал милитаристские амбиции нацистов. На одном из плакатов 1932 года, «Кайзер Адольф: человек против Европы», художник со свойственной ему политической остротой смонтировал собирательный образ из портретов Кайзера Вильгельма и Адольфа Гитлера.

В 1933 году, когда в Германии к власти пришел Гитлер, Хартфилд бежал в Прагу, где продолжал работать для издательства «Малик». В 1937 году была опубликована его статья «Освобожденный китч и искусство в оковах», приуроченная к открытию в Мюнхене выставки «Дегенеративное искусство». После оккупации Чехословакии в 1938 году Хартфилд бежал в Великобританию, где оставался интернированным в течение ряда лет. После 1945 года он вернулся в Восточную Германию, работал в Берлине, Лейпциге и Дрездене. Выставки его острополитических работ были показаны во многих странах мира и снискали художнику международное признание.

С 1950 года Хартфилд жил в Восточном Берлине; здесь он и умер в 1968 году.



ХАУСМАН, Рауль (1886–1971)

Немецкий художник.

Родился в Вене.

Начал рисовать после переезда в Берлин в 1900 году. Работал в редакциях журналов, в основном как эссеист. В 1905 году состоялась первая встреча Хаусмана с Иоганнесом Баадером, в будущем – Верховным Дада.

С 1912 года Хаусман сотрудничал с журналом «Штурм», а в 1916–1917 годах принимал самое активное участие в выпуске журналов «Фрайе Штрассе» и «Акцион», придерживающихся левых взглядов.

В апреле 1918 года Хаусман выступил одним из основателей берлинского «Клуба Дада». Один за другим он опубликовал несколько дадаистских манифестов, вместе с Гюльзенбеком, Гросом, Хартфилдом, Хёх и другими участвовал в представлениях Дада. Хаусман был неистощим на выдумки: он делал фотомонтажи (в своей книге «Вначале было Дада» (1970) художник приписывает изобретение этой техники себе), печатал первые «плакатные



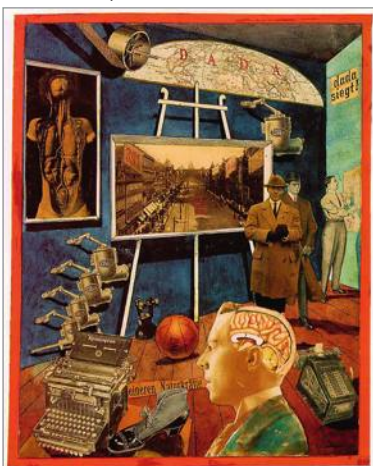
Хаусман Р. Дух нашего времени. 1919

стихотворения», писал экспериментальные фонетические поэмы. В 1919 году он выпустил два номера журнала «Дада» и участвовал в организации первой дадаистской выставки в кабинете графики И. Б. Ноймана в Берлине.

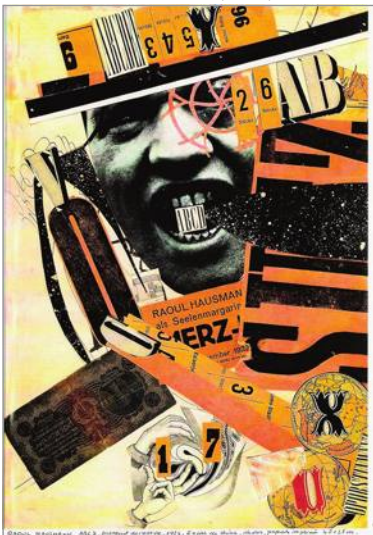
В 1920 году Хаусман вместе с Баадером и Гюльзенбеком отправился в дада-турне в Дрезден, Лейпциг, Прагу и Гамбург, а по возвращении явился одним из инициаторов проведения Первой международной дада-ярмарки, которая наделала много шума и даже стала объектом судебного разбирательства. Сам художник в статье «Дада перед судом» так описал то, что открывалось взгляду посетителя ярмарки: «Под потолком висело чучело солдата в сером мундире с офицерскими погонами и в маске, изображающей голову свиньи. У стены стояло изготовленное из черного полотна туловище женщины без рук и ног, к груди которой были пришиты ржавый нож и сломанная вилка. На одном плече у нее был электрический звонок, на другом – самогонный аппарат. На задней части женского



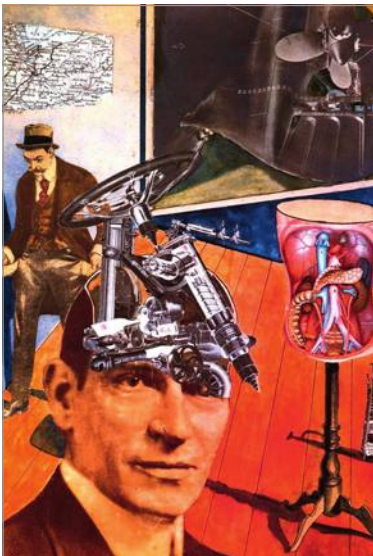
Хаусман и Хёх на Международной ярмарке Дада. 1920



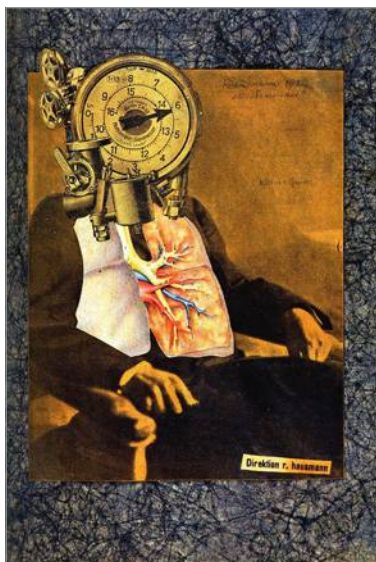
Хаусман Р. Триумф Дада. 1920



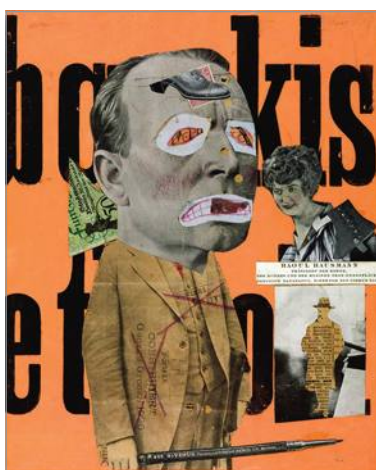
Хаусман Р. ABCD. 1923-24



Хаусман Р. Татлин дома. 1920



Хаусман Р. Автопортрет



Хаусман Р. Художественный критик

тела крепился железный крест... К парящей под потолком кукле было дано следующее пояснение: „Чтобы понять это произведение искусства, необходимо ежедневно по двенадцать часов заниматься строевой подготовкой с набитым до отказа ранцем и в полном походном снаряжении на плаце в Темпельхофе“».

В 1921 году Хаусман совместно с Куртом Швиттерсом проводил в Праге антидадаистские вечера: художник с большим интересом относился к мерц-продукции своего коллеги и даже принял участие в создании первого «мерц-бау» в Ганновере.

В 1927 году Хаусман активно занимается электроакустическими и оптическими исследованиями. Он разрабатывает «Оптофон» – прибор, который приводит в соответствие звуковые и световые волны: год спустя в Лондоне он запатентовал свое изобретение. В 1933 году, с приходом к власти Гитлера, Хаусман покинул Германию. Он поселился на

испанском острове Ибица, оттуда в 1936 году переехал в Прагу, затем в Париж, и, в конце концов, в 1944 году – в Лимож.

Послевоенные годы Хаусман провел в уединении, ведя обширную переписку с прежними соратниками. В 1958 году художник в последний раз «тряхнул стариной», приняв участие в дадаистской выставке во Франкфурте и в Дюссельдорфе. Он умер в Лиможе 1 февраля 1971 года в возрасте 85 лет.



ХАУСНЕР, Рудольф
(1914–1994)

Австрийский художник.

Родился в Вене. С 1931 по 1936 год учился живописи в Венской академии изящных искусств. Ранние работы Хауснера были откровенно подражательными, что, однако, не помешало нацистам в 1938 году причислить их к «дегенеративному искусству». В 1941 году художник был мобилизован и как солдат Вермахта прошел всю войну.

Вернувшись в 1945 году в Вену, Хауснер вновь вернулся к занятиям искусством, прерванным войной. Отныне его художественные интересы лежат в сюрреалистической плоскости. Его живо интересует бессознательное,



Хауснер Р. Посвящение Леонардо. 1982-83



Хауснер Р. Адам. 1969

особенно же близко ему творчество Макса Эрнста. В 1947 году вместе с Вольфгангом Хуттером и Антоном Лемденем художник основал «Венскую школу фантастического реализма» – своего рода аналог сюрреализма на австрийской почве. В течение 1950–1960-х годов это движение было наиболее значительным в художественной жизни Австрии, а творчество Хауснера играло в нем существенную роль. Художник много времени и сил отдал преподаванию, в течение ряда лет занимая пост профессора в художественных Академиях Вены и Гамбурга.

Одинаково одаренный как живописец, литограф и гравер, Хауснер создал глубокое, полное символических образов, искусство. Наиболее часто встречающийся в его картинах образ – Адам, который всегда имеет черты сходства с автором. Причем художник нисколько не приукрашивает свою внешность: скорее напротив – используя едва заметные искажения пропорций, он создает ироничный и гротескный автопортрет. Другой образ – мальчик (или опять же сам автор) в матросском костюме – по словам самого художника, символизирует миф об Одиссее, ищущем путь домой в «житейском море», а также является аллюзией детских воспоминаний.

Художественная техника Хауснера близка живописи старых мастеров. Однако, в отличие от них, художник использовал яркие спектральные цвета вместо локальных, а также нередко применял в работе над своими полотнами пуантилистскую манеру. Картины Хауснера совершенны по исполнению: над многими из них он работал не один год.



Хауснер Р. Желтая шляпа дурана. 1955



Хауснер Р. Ковчег Одиссея. 1948-56



Хаусман Р. Дерево наслаждений. 1979



Хаусман Р. Дерево Адама. 1975

ХЕХ, Ханна (1889–1978)

Немецкая художница.

С 1912 года училась в Берлинской школе прикладного искусства.

Весной 1915 года Ханна Хёх познакомилась с молодым художником Раулем Хаусманом. Это была любовь с первого взгляда. В своем стихотворении «Я помню два дня», которое Хаусман преподнес Ханне в день ее 26-летия, он описал их первую встречу в Берлинском художественном музее в 28 апреля 1915 года, а также их романтическое путешествие в июле. «Вся наша судьба зависит от этих двух дней, таких ни на что не похожих», – писал он в этом стихотворении.

Встреча с Хаусманом стала началом плодотворного творческого сотрудничества, которое длилось восемь лет. Они были сре-



Хёх Х. Немецкая девочка. 1930



Хёх Х. Невеста. 1927

ди пионеров фотомонтажа: вопрос о том, кто первым использовал эту технику, по-прежнему остается открытым, хотя есть свидетельства, что именно Хёх подсказала Хаусману идею фотомонтажа.

В 1918 году Гольценбек переехал из Цюриха в Берлин и принес с собой идеи дадаизма. Он основал «Клуб Дада», вокруг которого сосредоточились значительные художественные силы Берлина. Вместе с Хаусманом Хёх примкнула к берлинской дадаистской группе, став одним из самых активных и влиятельных ее членов, несмотря на то, что берлинский дадаизм был практически «мужским» движением. Хёх была единственной женщиной, показавшей свои работы на Первой берлинской дада-выставке, проводимой в кабинете графики Ноймана в апреле 1919 года.

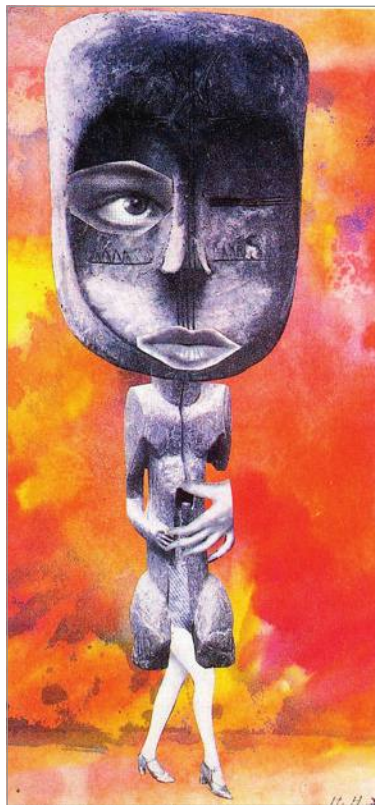
Ее талант раскрылся во всей полноте уже на Первой Международной Дада-ярмарке, открывшейся в июне 1920 года. Здесь впервые был показан ее масштабный фотомонтаж «Дадаист, зарезанный кухонным ножом во время последней немецкой культурной эпохи Веймарского пивного брюха» (1919–1920) – сложная и полифоничная картина, содержащая едкую критику существующего режима, и выдержанная в идеях анархизма и феминизма. Сумбурная композиция работы Хёх воспринималась как метафора политической нестабильности текущего момента, а также хаоса, который воспевали дадаисты. В том же году Ханна Хёх познакомилась со Швиттерсом и стала членом «Ноябрьской группы», основанной им в 1918 году. В период с 1920 по 1931 год она регулярно принимала участие в выставках объединения.



Хёх Х. Без названия. 1920



Хёх Х. Фотомонтаж. 1946



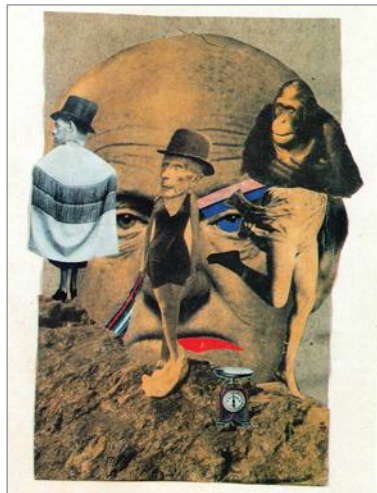
Хёх Х. Флирт. 1926



Хёх Х. Гротеск. 1963



Хёх Х. Дети. 1925



Хёх Х. Когда по-вашему взойдет луна. 1921



Хёх Х. Коллаж. 1930



Хёх Х. Вечный танцор. 1933



Хёх Х. Коллаж



Хёх Х. Марлен. 1930



Хёх Х. Срез Первой Веймарской мещанской эпохи в Германии, сделанный кухонным ножом дада. 1919-20



Хёх Х. Танцовщица (из серии «Этнографический музей») 1929



Хёх Х. В этнографическом музее. 1929



Хуттер В. Цветы с глазами. 1974

Ханна была счастлива с Раулем, но вскоре узнала, что ее избранник уже женат и у него восьмилетняя дочь. В 1922 году, решительно разорвав отношения с Хаусманом, она покинула Берлин, перебравшись в Париж, а затем в Ганновер, где принимала участие в создании его первого «мерцбау».

В 1929 году состоялась первая персональная выставка работ Ханны Хёх. Она писала: «Мне бы хотелось разрушить границы, которые люди в своей самоуверенности стремятся воздвигнуть вокруг всего, что нас окружает. В своих картинах я пыталась добиться этого. Я хотела показать, что малое может быть большим, а большое, напротив, малым, и все это – лишь иллюзии перспективы, по которым мы судим о вещах, так что каждое понятие утрачивает свою достоверность». В том же году художница вернулась в Берлин.

Ханна Хёх была единственным активным членом движения Дада, не покинувшим нацистскую Германию. В 1933 году, когда власть в стране захватили нацисты, ее искусство оказалось под запретом, как «большевистское»: художница была лишена возможности работать и выставляться.

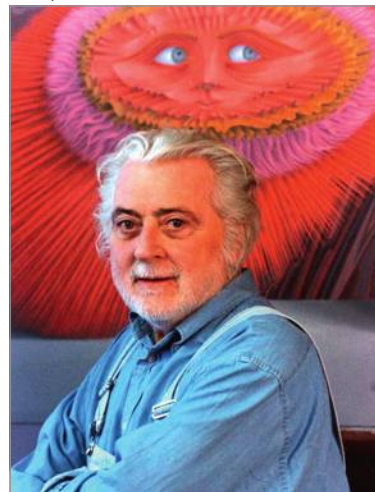
В 1938 году Хёх вступила в брак с пианистом Куртом Матисом, который был значительно младше ее. Этот союз не был прочным, и в 1944 году последовал развод. Одинокая, полностью забытая, художница пережила в своем берлинском доме падение нацистского режима. Живя на грани нищеты, она, тем не менее, сохранила свой архив, содержащий уникальные документы периода Дада, а также работы своих прежних друзей, укрыв их в многочисленных ящиках в своем саду.

В послевоенные годы идеи дадаизма пережили краткий Ренессанс. По этому поводу художница писала: «Мы вновь пытаемся найти место в искусстве, чтобы учить молодых людей, которые еще не способны думать свободно и независимо, освободиться от летаргии, тупости, обмана и отчаяния – следствия последней войны».

Коллажи Ханны Хёх на протяжении полувека ее творческой деятельности претерпели настоящую эволюцию от злободневной политической агитки ранних дадаистских опытов и обличительных антимещанских композиций 1920–1930-х годов до взвешенных, формально безупречных, но лишенных сиюминутности, композиций.

В 1965 году художница была принята в члены Берлинской академии искусств. Несмотря

на официальное признание ее заслуг, она прожила остаток дней в скромности и уединении. Ханна Хёх умерла в Берлине 31 мая 1978 года в возрасте 89 лет.



ХУТТЕР, Вольфганг (1928–2014)

Австрийский художник.

Родился в Вене. Сын преподавателя Венской академии искусств Альберта Гэриса Гютерсло, он в 1945 году поступил в класс отца. Здесь он познакомился с Куртом Стенвертом, Фри-



Хуттер В. Адам и Ева. 1955

цем Яншкой, Антоном Лемденем и Ариком Брауэром.

В 1946 году Хуттер познакомился с Рудольфом Хауснером, с которым год спустя основал «Венскую школу фантастического реализма» – объединение молодых художников, в которое вошли также Лемден, Брауэр и Фукс. Выставка группы 1948 года, в которой Хуттер принял участие, заставила всерьез говорить о новом движении не только в Австрии, но и за ее пределами. Художник приобрел известность, ему стали поручать большие монументальные работы: так, в 1952 году Хуттер выполнил серию гобеленов по заказу Министерства внутренних дел.

В 1950-е годы художник много выставлялся: в 1953 году он стал участником Биеннале в Сан-Пауло, а в следующем году был представлен в павильоне Австрии на Биеннале в Венеции. В 1958 году Хуттер получил Венскую премию в области живописи, а в 1977 году был удостоен этой престижной награды вторично.

Много лет Хуттер отдал педагогической деятельности. С 1966 года он преподавал в Институте прикладного искусства, а с 1977 по 1996 год был профессором в Академии изящных искусств. Все эти годы Хуттер практически не покидал родного города, активно участвуя в деятельности «Венской школы фантастического реализма», одним из крупнейших представителей которой он по праву считается.

Вольфганг Хуттер умер в Вене 26 сентября 2014 года.



Хуттер В. Вдова. 1928



Хуттер В. Глаза жениха. 1970

Ч



ЧЕЛИЩЕВ, Павел
(1898–1957)

Американский художник русского происхождения.

Родился в Москве в состоятельной аристократической семье. Отец художника был помещиком, получившим за обширные угодья, принадлежащие ему, титул «короля леса». Революция 1917 года полностью разорила семью художника. В 1918 году Челищев переехал в Киев, где посещал занятия в Академии художеств.

В 1921 году художник приехал в Берлин, где приобрел некоторую известность, выполнив декорации к постановке оперы Римского-Кор-

селищев не входил официально в группу сюрреалистов, однако в его творчестве доминируют мотивы трансформации и метаморфозы. Гротескная манера художника родилась из восхищения цирковыми «уродцами» и стала следствием посещения Челищевым выставки человеческих аномалий на 14-й улице Манхэттена. Его работы, по мнению искусствоведов, полны «психосексуальным конфликтом и гомозотическим желанием». Андре Бретон, лидер сюрреалистов, слывший отъявленным гомофобом, с презрением относился к Челищеву и его работам. Он отмечал, что в картинах художника «слишком много внутренностей».

Страсть Челищева к уродливому в полной мере проявилась в большом полотне «Феномены» (1936–1938), на котором художник изобразил в виде фантастических уродцев более 80 реальных персонажей, бывших его современниками. Среди героев картины – писательница Гертруда Стайн (бык, сидящий на сваленных в кучу картинах), художница Леонор Фини (девочка со слоновьей кожей), композитор и критик Вергилий Томсон (тюлень без плавников), Чарльз Генри Форд (мальчик-паук) и многие другие в самых невероятных обликах: Голова-гриб, Девочка-птица, Человек-лев, Мальчик с двумя грудями и т. д.

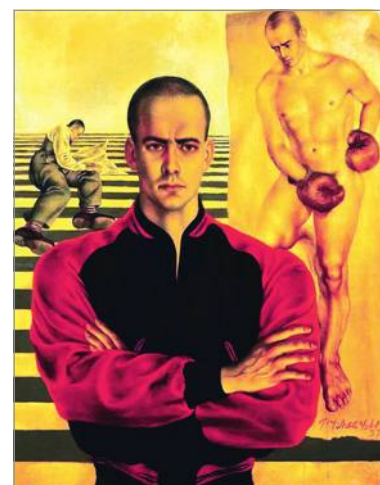
Самая известная работа Челищева – «Прятки» (1940–1942). В ней он применил излю-



Челищев П. Феномены. 1936–38

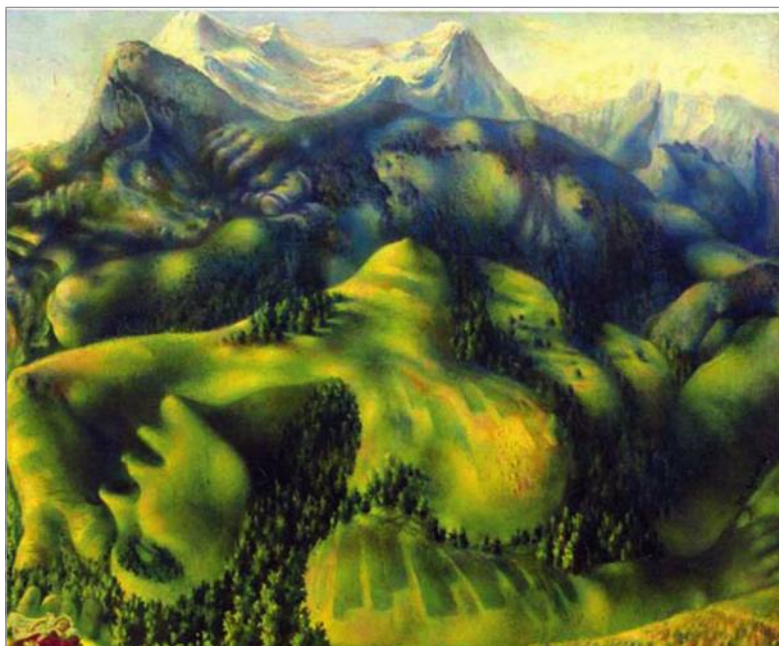


Челищев П. Толстяк. 1938



Челищев П. Портрет Линкольна Кирстена. 1937

бленную технику сюрреализма, автоматизм, подразумевающую непосредственное участие в создании картины подсознания. Гигантское уродливое дерево, на фоне которого вырисовывается фигура ищущей своих детей женщины, своим силуэтом напоминает кисть руки с растопыренными пальцами, в то время как корни его представляют собой человеческую стопу. Прячущиеся (или спрятанные) дети виртуозно врисованы художником в ткань картины: с первого взгляда их нельзя разглядеть, и это придает происходящему напряженность и таинственность.



Челищев П. Фата Моргана. 1940

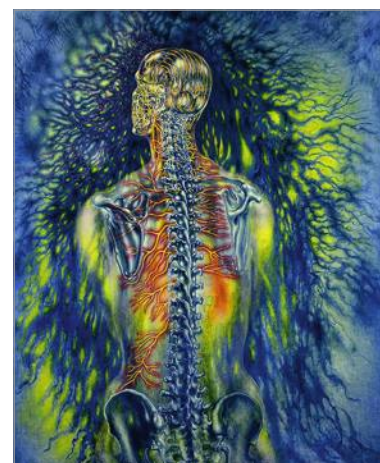


Челищев П. Рисунок к картине «Прятки». 1939

сакова «Боярская свадьба» (1922). В 1923 году Челищев переехал в Париж, где оформлял спектакли для Дягилева и Баланчина. Он вошел в круг близких друзей Гертруды Стайн, провозгласившей его «новым Пикассо». В 1934 году Челищев эмигрировал в Америку, где продолжал работать как театральный художник совместно с Джорджем Баланчиным и Игорем Стравинским.



Челищев П. Прятки. 1940–42



Челищев П. Анатомическая живопись. 1946

Стремясь к дематериализации, растворению формы, Челищев к началу 1950-х годов пришел к созданию целого ряда картин, изображающих призрачные человеческие головы, словно сотканые из тончайших нитей, переплетающихся в пространстве. Эта серия работ получила название «Внутренние пейзажи».

Со смертью художника его творчество было практически забыто, и лишь появление монографии Линкольна Кирстена «Павел Челищев» (1994) вновь возродило интерес к этому яркому и самобытному мастеру.

Художник широкого диапазона, Павел Челищев был блестящим рисовальщиком, талантливым живописцем, одним из крупнейших мастеров театрального костюма. Сегодня он по праву считается одним из выдающихся художников своего времени. Критики ставят его в один ряд с самыми знаменитыми именами в искусстве XX столетия – Пикассо, Матиссом, Дали.

III



ШАВЕ, Ашиль
(1906–1969)
Бельгийский поэт.

Родился в Шарлеруа. Профессиональный адвокат, Шаве в 1934 году основал в Ла-Лувьере сюрреалистическую группу «Rupture» (1934–1938) и с помощью Мезанса организовал сюрреалистическую выставку. В отличие от Магритта, Нуже и других бельгийских сюрреалистов, он был последовательным приверженцем автоматизма, что сближало его с парижской группой. Оказавшись в 1936 году в Париже, Шаве встречался с Бретоном.

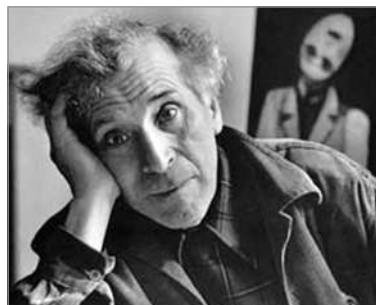
Когда в Испании началась Гражданская война, Шаве вступил в ряды Интернациональных бригад. По возвращении в Бельгию он вышел из состава «Rupture» и вместе с Фердинандом Дюмоном основал «сюрреалистическую группу в Эно».

В годы оккупации Шаве сближился с коммунистами, участвовал в деятельности подпольной сюрреалистической группы «Рука, держащая перо», а после войны примыкал к



Шаве А. Обложка книги афоризмов Шаве. 1959

франко-бельгийской группе «Революционный сюрреализм» (1945). В 1945 году вместе с Полем Бюри он основал новую группу «Haute nuit», а также входил в группу «КОБРА» (1948–1951). В 1950–1960-е годы сотрудничал с движением «Фазы», возглавляемом Эдуардом Жагером. За свою жизнь он ни разу не отступил от принципов автоматизма.



ШАГАЛ, Марк
(1887–1985)

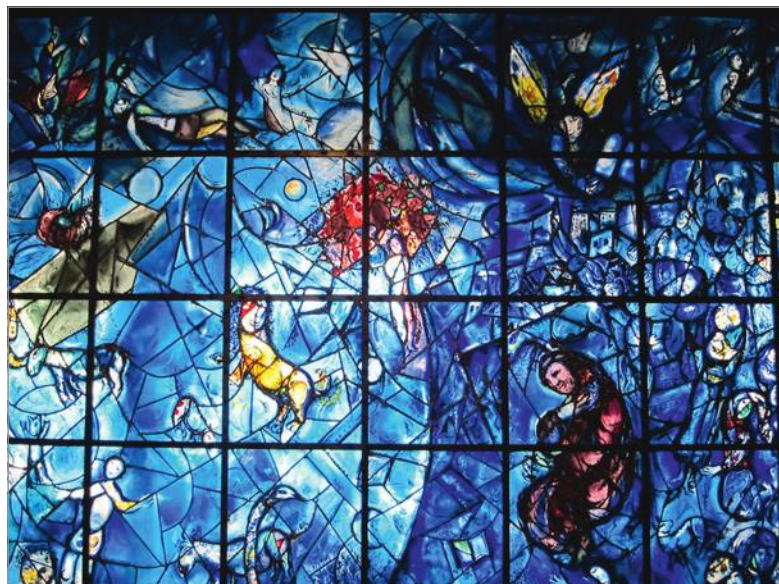
Русский живописец и график.

Родился 7 июля в Витебске. Учился живописи в мастерской И. Пэна. Позднее, перебравшись в Петербург, брал уроки у Бакста.

Уже в 1908 году Шагал познакомился с работами постимпрессионистов и фовистов, а чуть позднее, оказавшись в Париже – с творчеством Пикассо, работы которого оказали на его манеру значительное влияние. Имя Шагала часто упоминается в связи с Парижской школой, наряду с именами Пикассо, Модильяни и Сутина. Именно в Париже, где художник провёл четыре года (1910–1914), сформировался его неподражаемый фантастический стиль. В картинах Шагала реальные



Шагал М. Букет с летящими любовниками. 1934–37



Шагал М. Буржуа



Шагал М. Автоматизм. 1913

формы часто оказываются в самых невероятных сочетаниях и ситуациях, противоречащих логике и равновесию, возможно поэтому его иногда причисляют к сюрреалистам. И хотя художник никогда не примыкал ни к одной из сюрреалистических групп, лидер сюрреалистов Андре Бретон неоднократно упоминал его среди предшественников этого движения.

Работы Шагала – это создания впечатлительного и чувственного творческого воображения, склонного к чудесному, магическому и иррациональному. Это живопись настроения, наполненная то радостной безмятежностью, то трагическим предчувствием грядущей беды.

В 1922 году, после недолгого пребывания в России, художник через Берлин вернулся в Париж. Этот период в творчестве Шагала был чрезвычайно плодотворным. Он увлекся техникой литографии, которой овладел в совершенстве. В период с 1923 по 1930 год по заказу Амбруаза Воллара художник выполнил целый ряд литографий, в том числе иллюстра-

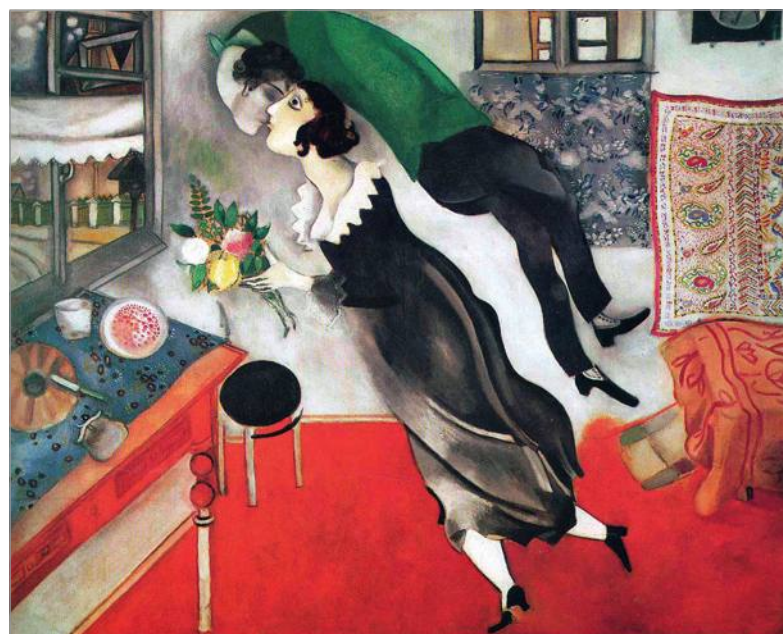
ции к «Басням» Лафонтена и «Мертвым душам» Гоголя. Позднее он обратился к Библии, создав множество литографий по ее сюжетам.

В 1941 Шагал эмигрировал из Франции, жил в США и Мексике. За океаном он попробовал свои силы в качестве театрального художника, создав декорации для балета Леонида Мясина «Алеко». В 1948 художник вернулся во Францию, где жил до конца дней.

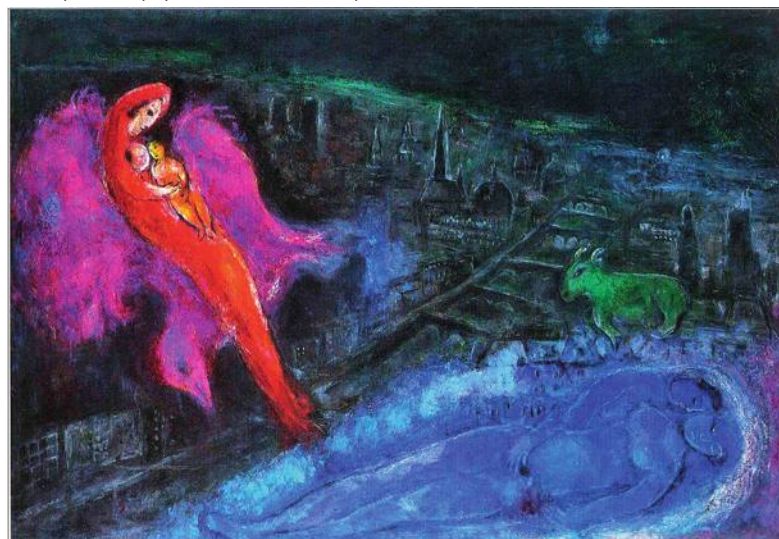
Марк Шагал был одним из крупнейших художников XX столетия. Его картины – подлинный триумф воображения, праздник освобождения духа от житейской приземленности. За свою долгую творческую жизнь художник реализовал себя в самых разных видах искусства. Блестящий живописец, график, театральный художник, он проявил себя также выдающимся художником-монументалистом: в 1961 году он создал для синагоги медицинского факультета Еврейского университета близ Иерусалима 12



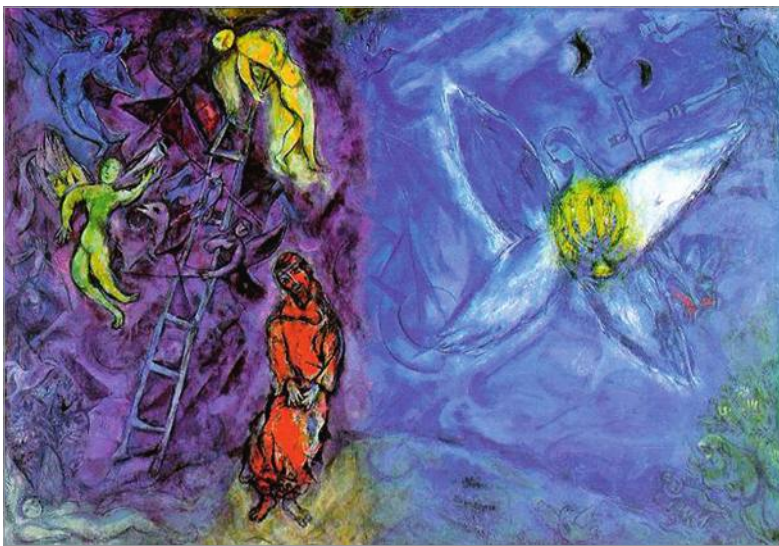
Шагал М. Скрипач на петухе. 1929



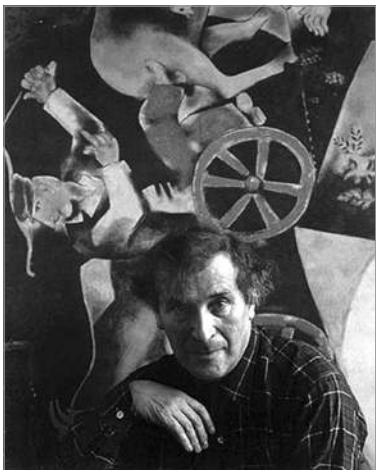
Шагал М. День рождения. 1915



Шагал М. Мосты над Сеной



Шагал М. Автопортрет на фоне неба



Марк Шагал в 1942 году

витражей, изображающих колена Израилевы, а в 1964 году украсил росписью грандиозный плафон Парижской оперы.

Марк Шагал умер во французском городке Сен-Поль де Ванс 28 марта 1985 года в возрасте 97 лет.

ЛИТЕРАТУРА:
Апчинская Н. В. Марк Шагал: Графина. М., 1990
Сарабьянов Д. В. Марк Шагал [Альбом]. М., 1992
Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М., 1993



Кристиан Шад. Мюнхен, 1912

ШАД, Кристиан (1894–1982)

Немецкий художник.

Родился в городе Месбах в Баварии.

С 1913 по 1914 год он учился в Академии искусств в Мюнхене. К этому периоду относится его увлечение экспрессионизмом. Свои рисунки, выполненные в экспрессионистской манере Шад публиковал в журналах: берлинском «Аktion», лейпцигском «Weissen Blatter»

и цюрихском «Sirius». Однако, в отличие от Дикса или Гросса, Шад не работал в жанре карикатуры. В его рисунках есть социальная критика, но они более отстраненны.

В 1915 году Шад, не желая принимать участие в войне, симулировал болезнь сердца и эмигрировал в Швейцарию, которая сохраняла в Первой мировой войне нейтралитет. Приехав в Цюрих, он вскоре вошел в круг писателей и художников, стоявших у истоков дадаизма. Среди его цюрихских знакомых были завсегдатаи «Кабаре Вольтер» Гуго Балль и Эмми Хеннингс, а также Жан Арп и Вальтер Зернер. В 1915 году в галерее Вольфсберга в Цюрихе состоялась первая персональная выставка художника.

Знакомство с дадаистами значительно повлияло на Шад. Продолжая делать рисунки для журналов, художник вместе с тем обратился к живописи и коллажу, делая композиции из обрывков газет. В его творчестве также появляются коллажи из раскрашенного дере-



Шад К. Кафе Италия. 1921

ва, удивительно похожие на работы Арпа тех лет. В то же время Шад увлекся фотографией, используя ее возможности для создания оригинальных композиций. В 1918 году, находясь в Женеве, он создал свои первые фотоизображения объектов, полученные контактным способом. Эти «безкамерные» фотографии Шад представляли собой негативные изображения различных предметов и фактур, создающих оригинальные плоскостные композиции, и напоминали «рэйограммы» Мэн Рэя, работавшего в те же годы в подобном ключе. Эксперименты Шад были впоследствии опубликованы Тристаном Тцара под общим названием «Шадографии».

В 1920 году Шад покинул Швейцарию и переехал в Италию, где провел пять лет. Здесь под влиянием «новой вещественности» сложился его новый стиль, отличающийся жесткостью и скрупулезностью в передаче формы. После десятилетия экспериментов Шад обратился к реалистической манере. Темы и образы его полотен 1920-х годов отражают настроения тех лет: разочарования после поражения Ноябрьской революции 1918 года, недовольство политикой нового немецкого правительства. Картины Шад отражают его интерес к личности в обществе, показывают ее одиночество и отчужденность. Полный скепсис взгляд художника безжалостно фиксирует малейшую аномалию, гипертрофируя ее, порой доводя до уродства. Характерными работами тех лет стали «Автопортрет» (1927) и «Агоста, Крылатый Человек, и Раша, Черная Голубка» (1929).

В 1930 году, после длительного пребывания в Вене, Париже и Бретани, Шад переехал в Берлин. Он мало пишет, в основном женские



Шад К. Агоста, Крылатый Человек, и Раша, Черная Голубка. 1929



Шад К. Портрет доктора Хауштайна



Шад К. Шадография № 44, 1919



Шад К. Шадография № 149

Шад К. Автопортрет с натурщицей. 1927



Шад К. Операция. 1929



Шад К. Майка. 1929

портреты, зато всерьез увлекается оккультизмом и буддизмом.

В 1936 году Шад становится членом «Объединения берлинских художников», вплоть до 1942 года регулярно участвует в выставках группы. В то же время нью-йоркский Музей современного искусства без ведома художника устроил выставку его «шадографий» из собрания Тцары.

В 1943 году, после разгрома его берлинской мастерской, Шад перебрался в Ашафенбург. Там он получил заказ от городского муниципалитета на выполнение копии образа Девы Марии работы Грюневальда для местной приходской церкви.

В 1950-х годах он пережил увлечение магическим реализмом, выставки его работ с успехом проходят во многих странах Европы. Начиная с 1954 года художник все чаще обращается к графике, пробует себя в самых разных техниках, в том числе ксилографии и линогравюре, при этом отдавая предпочтение литературным и мифологическим сюжетам. В 1960-е годы художник вернулся к эксперимен-



Шар Р. Афиша выставки, посвященной Рене Шару. 1969

там с фотографией, выполнив циклы «Посвящение Дада» и «Гаспар из Тьмы».

Признание пришло к художнику слишком поздно. Лишь в 1971 году, когда Шаду было уже 77 лет, состоялась первая ретроспективная выставка его работ. В 1980 году он был удостоен титула Почетного профессора Берлинской академии.



Рене Шар в 1935 году

ШАР, Рене (1907–1988)

Французский поэт.

Уроженец Прованса, где он родился и вырос, Шар получил образование в лицее в Авиньоне и в Университете Экса.

В 1929 году Шар примкнул к парижской группе сюрреалистов. Он принимал самое активное участие во всех видах ее деятельности: писал журнальные статьи и совместные декларации, участвовал в составлении анкет и проведении коллективных акций. Шар был среди активистов знаменитой вылазки сюрреалистов 14 февраля 1930 года, когда ими был учинен погром в ночном баре «Мальдорор», имеющий целью заставить уважать память Лотреамона, и даже получил в завязавшейся потасовке ножовое ранение.

В 1930 году Шар, совместно с Элюаром и Бретоном, издал поэтический сборник «Замедлить ход работ» с посвящением Бенжамину Перу. Книга предваряется тремя предисловиями, в которых каждый автор излагает свой взгляд на поэтическое творчество. Особенностью сборника является коллективный характер опубликованных в нем стихотворений, каждое из которых авторы писали вместе, причем разные строки стихотворений писались разными авторами. Тем самым стихотворчество было уподоблено игре в «Изысканный труп», в которой разные авторы последовательно рисовали разные части изображения. К сожалению, эта попытка коллективного стихосложения не имела продолжения, и сборник «Замедлить ход работ» так и остался одиноким и, с точки зрения классической поэзии, курьезным опытом поэтического сюрреализма.

В 1934 году, вскоре после опубликования собственного сборника стихов «Молот без хозяина», Шар отошел от движения. Однако, в отличие от многих поэтов, покинувших группу, Шар никогда не отрекся от того, что связывало его с сюрреализмом. В своих поздних поэтических сборниках «Ярость и тайна» (1948) и «Слово – архипелаг» (1962) он остался последовательным приверженцем автоматизма.

Уход Шара из группы не сопровождался шумом и был вызван не столько идейными и творческими разногласиями, сколько желанием абсолютной свободы. Он никак не сказался на его отношениях с другими участниками движения, как поэтами, так и художниками. До конца дней его связывали узы дружбы с Пикассо и Джакометти. В 1940 году в Марселе судьба вновь свела его с Бретоном, который

высоко ценил его поэтический дар и дорожил его дружбой.

В годы войны Шар был участником французского Сопротивления, а в 1960-е годы – активистом антиядерного движения. Его общественная позиция стала объектом насмешек сюрреалистов послевоенного поколения, называвших его «сельским поэтом, подражателем Гераклиту, и защитником пустостей, которым угрожает опасность от грандиозного ядерного проекта V Республики». Однако никто всерьез не осмелился оспаривать поэтические достоинства его книг.

Прожив долгую и яркую жизнь, Рене Шар вошел в историю литературы как один из крупнейших французских поэтов. Ключом к пониманию его творчества является фраза, ставшая его поэтическим кредо: «Стихотворение – это любовь, родившаяся из желания, которое так и осталось желанием».



ШВИТТЕРС, Курт (1887–1948)

Голландский художник.

Родился 20 июня в Ганновере.

С 1908 по 1909 год посещал школу прикладного искусства в родном городе, а с 1909 по 1914 год – Саксонскую Королевскую академию искусств в Дрездене. В 1911 году Швиттерс впервые принял участие в выставке Ганноверского союза художников.

Во время Первой мировой войны Швиттерс служил в немецкой армии в качестве чертёжника. В 1917 году он вернулся в родной Ганновер, где начал смело экспериментировать в дадаистском духе, чему немало способствовало его знакомство с Жаном Арпом и Раулем Хаусманном, творчество которых он высоко ценил. Первые абстрактные картины Швиттерса были показаны в Берлине в галере-



Швиттерс К. Горное кладбище



Швиттерс К. Гражданин мира

Швиттерс К.
Новое мерц-строение. 1931

рее «Der Sturm» в 1918 году, где несколько позднее состоялась его совместная выставка с Паулем Клее.

В 1918–1919 годы Швиттерс изучал архитектуру в Высшей технической школе Ганновера. В это время он начал создавать свои первые коллажи, наклеивая на поверхность



Швиттерс К. Коллаж



Швигтерс К. Мерц 25А. 1920

произведения папирусные коробки, обрывки билетов, клочки газеты с текстом. В один из своих коллажей Швигтерс включил заглавные буквы MERZ, вырезанные из рекламного плаката. Эти четыре буквы – фрагмент слова «ComMERZbank» – дали название всему, что делал впоследствии художник. В своих теоретических статьях он обосновал целый ряд художественных понятий, которые утверждал своим творчеством: мерц-живопись, мерц-скульптура, мерц-театр, мерц-поэзия, мерц-музыка, мерц-строение, и даже мерц-реклама (в 1924 году Швигтерс основал рекламное агентство «Merz Werbezentrale»).

Кроме классических бумажных коллажей, Швигтерс создавал и большие, сложные рельефные композиции, составленные из всевозможных предметов: колес, деревянных планок, гвоздей и проволоочной сетки. Эти работы, в отличие от более камерных коллажей, выглядели как монументальные произведения. В своей статье «Мерц-живопись», опубликованной в журнале «Der Sturm» в июле 1919 года, художник дал подробный анализ этого специфического вида искусства. Он писал: «Колесо от детской коляски, проволоочная сетка, веревка и вата являются такими же равноправными факторами, как и краска. Чтобы создать картину, художник выбирает нужные ему материалы, распределяет их и «деформализует», то есть лишает их изначальную форму формального значения. «Деформализация» материалов может осуществляться уже за счет распределения их по поверхности.



Швигтерс К. Эксперимент

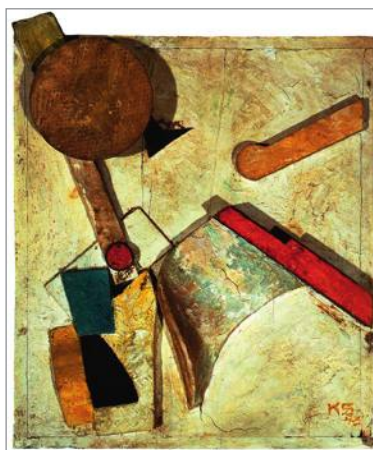


Швигтерс К. Сложно. 1943

Дополнительно к этому используются: разделение материалов на части, перегибание, наложение их друг на друга, закрашивание. В мерц-живописи крышка от ящика, игральная карта, вырезка из газеты становятся плоскостями, веревка, мазок кисточки или штрих карандаша – линией, проволоочная сетка, новый слой краски или промасленная бутербродная бумага – лазурью, вата – мягкостью.

Мерц-живопись стремится к непосредственной выразительности через сокращение пути от интуиции к «материализации» самого произведения искусства, то есть моменту, когда оно становится зрительно воспринимаемым.

Являясь в Ганновере практически единственным представителем дадаизма, Швигтерс поддерживал связь с другими дадаистскими группами. В сентябре 1921 года он выступал с докладами в Праге вместе с Раулем Хаусманом и Ханной Хёх, а в следующем году вместе с Арпом принимал участие в Конгрессе дадаистов в Веймаре, где познакомился с Тео ван Дуисбургом, чьи принципы «De Stijl» оказали влияние на его творчество. Вместе с Тео ван Дуисбургом в 1922–1923 годах Швигтерс принял участие в большом дада-турне по Нидерландам.



Швигтерс К. Тяжелая помощь. 1945



Швигтерс К. Рельеф в рельефе. 1942

В 1923 году Швигтерс единолично начал издавать журнал «Merz», целиком посвященный теории и критике новых художественных направлений – дадаизма и конструктивизма. Журнал просуществовал до 1932 года.

В 1923 году Швигтерс приступил к работе над своим первым «Merzbau» – фантастическим трехмерным строением, представляющим собой причудливое соединение самых разнообразных предметов и материалов. Друг Швигтерса, искусствовед Кристоф Шпенгеман писал в одной из своих статей: «В „Merzbau“ я вижу собор: кафедральный собор. Не просто церковное строение, нет, а строение, являющееся духовным выражением того, что нас возвышает, поднимает в бесконечность, то есть является выражением подлинного искусства. Этим собором нельзя пользоваться. Его внутреннее помещение так плотно заполнено колесами, что для человека в нем не остается



Швигтерс К. Конструкция для благородных дам. 1919

места... это абсолютная архитектура, которая имеет лишь художественную ценность».

«Merzbau» создавалось по крупицам в течение десятилетия. Постепенно оно разрослось настолько, что занимало два этажа его дома в Ганновере. К сожалению, эта уникальная конструкция погибла при бомбардировке Ганновера во время Второй мировой войны.

К концу 1920-х – началу 1930-х годов авторитет Швигтерса в художественных кругах был чрезвычайно высок. В 1929 году он был приглашен принять участие в выставке «Абстрактная и сюрреалистическая живопись и пластика» в цюрихском Доме искусств. Он сотрудничал с парижскими художественными журналами «Cercle et Carré» (1930) и «Abstraction-Creation» (1932), а также принимал участие в деятельности одноименных групп. В 1936 году художник показал свои работы на выставках «Кубизм и абстрактное искусство» и «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм», состоявшихся в нью-йоркском Музее современного искусства.

В 1937 году нацисты, пришедшие к власти, провозгласили произведения Швигтерса «дегенеративным искусством». Лишенный возможности творить в Германии, художник эмигрировал в Норвегию. Поселившись в местечке Лисакер под Осло, он начал конструировать второе «merzbau». В 1940 году, после

оккупации Норвегии фашистскими войсками, Швигтерс был вынужден покинуть страну и бежать в Великобританию, где как гражданин вражеской страны был интернирован и больше года находился в изоляции. После окончания войны Швигтерс поселился на берегу озера Дистрикт, в окрестностях Эмблсайда. Здесь, в 1947 году, при поддержке Музея со-



Штырски И. Без названия



Штырски И. Корень. 1934



Штырски И. Без названия. 1934

временного искусства он начал строить третье «merzbau», завершить которое ему так и не удалось: художник умер 8 января 1948 года в больнице городка Кендел от сердечной недостаточности.

Швиттерс был одним из крупнейших мастеров коллажа: за свою творческую жизнь он создал более 2000 работ в этом виде искусства. Его творчество оказало огромное влияние на искусство последующих поколений. Гениальный одиночка, Швиттерс сумел создать направление в искусстве, которое, опираясь на принципы и эстетику дадаизма, на многие десятилетия пережило его. Сторонники мерц-движения существуют и сегодня, что указывает на удивительную силу предвидения и революционность идей этого художника. Своими смелыми поисками Швиттерс дал толчок к развитию новых форм абстрактного и концептуального искусства, таких как поп-арт, ассамбляж, хэппенинг, энвайронмент и других.



ШТЫРСКИ, Индржих (1899–1942)

Чешский художник, поэт, теоретик искусства.

В 1923 году Штырски примкнул к движению чешских авангардистов «Деветсил», неоднократно принимал участие в групповых выставках. В 1926 году вместе с Тойен он основал в Париже новое художественное движение «артифициализм», находящееся между кубизмом и сюрреализмом. В 1928–1929 годах он вместе с Незвалом организовал «Свободный театр», который занимался постановкой авангардных пьес.

Круг его интересов был чрезвычайно широк. Он был не только художником и поэтом, но также фотографом, коллажистом, книжным иллюстратором, издателем, редактором и литературным критиком. Он издавал журнал «Одеон», в котором публиковал свои короткие



Швиттерс К. Мать и яйцо. 1947



Штырски И. Коллаж. 1934

эссе. Его перу принадлежат также исследования о творчестве Рембо и маркиза де Сада.

В 1931 году Штырски вместе с Незвалом предпринял издание шеститомного собрания эротической литературы и графики «Edition 69», куда вошли сочинения как классиков жанра (Пьетро Аретино, маркиз де Сад), так и современных авторов (Арагон, Батай и другие). Три тома серии были посвящены работам чешских авангардных художников, в числе которых был и сам Штырски: один из томов был полностью посвящен работам худож-



Штырски И. Фотография из серии «Зашоренный человек». 1934



Штырски И. Сексуальный ноктюрн. 1931



Штырски И. Из серии «Маленький кабинет». 1934

ника. В силу своей специфики (и в частности из-за включенного в него первого издания на чешском языке «Песен Мальдорора», проиллюстрированных Штырским) собрание имело ограниченный тираж (200 экз., а том Штырского – всего 69 экз.) и не попало ни в магазины, ни в библиотеки, а распространялись по подписке, а также среди друзей и знакомых.

В 1934 году Штырски выступил в качестве театрального художника, выполнив декорации к пьесе Арагона и Бретона «Сокровище иезуитов» (1934), сыгранной в Праге всего один раз. В том же году он, наряду с Тейге, Тойен и Незвалом, вошел в ядро основателей сюрреалистической группы в Праге. В 1935 году на Первой выставке чешской группы сюрреалистов, художник показал серию фотографий, изображающих городские витрины, окна, стены, детали архитектуры и выдержанных в сюрреалистической эстетике начала 1930-х годов.

Яркая и разнообразная творческая деятельность Штырского не получила широкой известности, возможно, потому, что жизнь его оборвалась рано: художник умер в Праге в 1942 году.

ШЮСТЕР, Жан

(1929–1995)

Французский поэт и публицист.

В 1948 году Шюстер примкнул к движению сюрреалистов, с первых шагов проявив себя талантливым полемистом. Он выступил инициатором «Манифеста 121», направленного против войны в Алжире, а также руководил изданием сюрреалистических журналов «Medium» и «La Breche». С 1967 по 1969 год Шюстер редактировал последний сюрреалистический журнал группы – «Archibga».

Андре Бретон, отдававший должное организационным талантам Шюстера, назначил его своим преемником. Однако фракционная борьба, развернувшаяся после смерти Бретона в 1966 году, привела движение на грань распада и вынудила Шюстера объявить о кон-



Штырски И. Сюрреалистический коллаж

це эры «исторического» сюрреализма в статье «Четвертая песнь», опубликованной 4 октября 1969 года. Таким образом он стал последним руководителем парижской группы. Распустив группу, Шюстер продолжал борьбу за сюрреализм в журнале «Сюриге» (1969–1972), снискавшем неодобрение властей.

В год роспуска сюрреализма Шюстер опубликовал сборник документов «Архивы 57–68, битвы за сюрреализм» (1969). Он также является автором очерка о художнике Матте и поэмы о нем.



Обложка журнала «Бреш». 1965



Обложка журнала «Медиум». 1952

Э



Мунк Э. Крик. 1893

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

(от «expression» – выражение, выразить)

Художественное направление первых десятилетий XX века, особенно ярко проявившее себя в Германии и Австрии.

Возникновение экспрессионизма в изобразительном искусстве связано с деятельностью двух групп: дрезденского объединения «Мост», организованного в 1905 году, и мюнхенской группы «Синий всадник», созданной в 1911 году.

Художники, входившие в «Мост» (Кирхнер, Хенкель, Шмидт-Ротлуф, Нольде и другие), в своем творчестве вдохновлялись искусством немецкой готики и образцами народного творчества, в то время как члены группы «Синий всадник» (Кандинский, Марк, Клее и другие) на своих полотнах оперировали отвлеченными красочными гармониями, что впоследствии привело их к абстракционизму.

В русле экспрессионизма можно рассматривать также творчество гениальных одиночек – Джеймса Энсора и Эдварда Мунка, в творче-



Кандинский В. Композиция № 7. 1913



Марк Ф. Тироль. 1914



Энсор Д. Смерть и маски. 1927

стве которых доминирует чувство тревоги и дисгармония.

Смерть, Страх, Отчаяние – излюбленные темы экспрессионистов. Основным выразительным средством этого направления стала экспрессия, которая выражалась в деформации пропорций, экзальтации образов, использовании кричащей цветовой палитры. Этими агрессивными, порой чрезмерными, художественными средствами экспрессионисты стремились выразить свое время, в их картинах отразились отчаяние и протест, сознание несовместимости действительности и идеала, трагическое предчувствие мировой войны.

Экспрессионизм оказал безусловное влияние на движение сюрреалистов. Молодых ниспровергателей канонов также волновали темы смерти, разрушения и патологии человеческой души, а в арсенале их выразительных средств деформация и образная экзальтация занимали не последнее место. Самобытно



Бретон А. Кормилица звезд (Портрет Элюара). 1928

и ярко черты экспрессионизма проявились в творчестве Беллмера, Горки, Гросса, Дали, Дикса, Зелигманна, Матта, Ользе, Фукса, Шагала, Эрнста и других.



Поль Элюар в 1911 году

ЭЛЮАР, Поль (1895–1952)

Французский поэт.

Настоящее имя – Эжен Грендель.

Родился 14 декабря в Сен-Дени в благополучной буржуазной семье. После окончания школы переболел туберкулезом и два года, с 1911 по 1913, провел в санатории в Давосе. Здесь он познакомился с Еленой Дьяконовой (Галой), которая в 1917 году стала его женой.

В 1914 году Элюар был мобилизован и отправлен на фронт. На войне он начинает писать свои первые стихи, избрав литературным псевдонимом фамилию бабушки по материнской линии – Элюар. В 1917 году, после тяжелого отравления газами, он был демобилизован и отправлен на лечение в госпиталь.

Вернувшись после лечения в Париж, Элюар начал издавать собственный журнал «Пословица», первый номер которого увидел свет в 1920 году (всего вышло шесть номеров). В том же году он познакомился с Бретоном, Арагоном и Супо и вскоре примкнул к группе, объединившейся вокруг журнала «Литература».

Элюар сразу проявил живой интерес к движению Дада, центр которого к тому времени переместился во Францию. В 1921 году Элюар и Гала познакомились с Максом Эрнстом; в сентябре того же года состоялась встреча в Тарренце (Тироль) с участием Жана Арпа и Тристана Тцара, в результате которой родился совместный сборник статей немецких и французских дадаистов «Дада в Тироле». Знакомство с Эрнстом оказывается плодотворным для обоих: художник оформил новый поэтический сборник Элюара «Повторения» (1921), а год спустя они издали совместную книгу «Несчастья бессмертных» (1922), в которой Эрнст выступил как литератор.

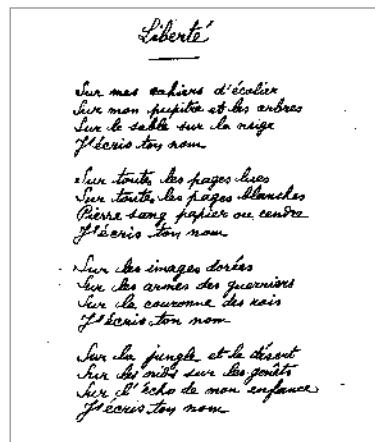
Разделяя дадаистские убеждения своих новых друзей, Элюар очень сдержанно отнесся к идее автоматического письма, предпочитая ему «разумную необузданность чувств». В 1924 году, незадолго до провозглашения Бретоном сюрреализма, он внезапно покинул своих друзей и, даже не попрощавшись, отправился в Марсель, чтобы совершить кругосветное путешествие, которое длилось семь месяцев. Этот факт вызвал в группе растерянность и недоумение: ведь Элюар был одним из самых активных и последовательных ее приверженцев. Об этом красноречиво говорит фраза из «Манифеста сюрреализма» (1924): «Поль Элюар, великий наш Элюар, еще не вернулся».

Возвратившись в Париж, Элюар присоединился к созданной группе сюрреалистов и с первых же дней стал одним из самых активных ее членов: на протяжении последующих пятнадцати лет он играл в движении определяющую роль. Элюар принимал участие в самых громких акциях первых лет сюрреализма: публикации памфлета «Труп» (1924), направленного против Анатоля Франса (его текст на-



Эрнст М. Портрет Элюара. 1923–24

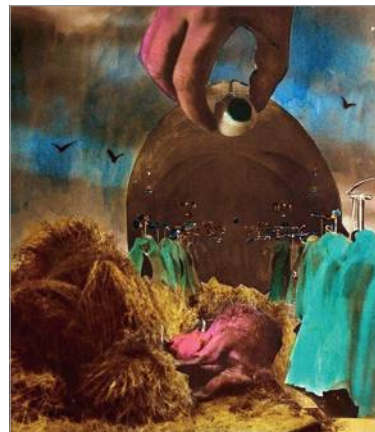
звался «Обыкновенный старик»), программной декларации 27 января 1925 года, акции в защиту Жермены Бертон, женщины-убийцы. Он сотрудничает в «Бюро сюрреалистических исследований», участвует в издании журнала «Сюрреалистическая революция». В 1927 году, вместе с Арагоном, Бретоном, Пере и Юником, Элюар опубликовал памфлет «При свете дня», направленный против Арто. В том же году он вместе с друзьями вступил в Коммунистическую партию Франции.



Автограф Элюара. 1942.



Гала и Поль Элюар. 1927



Андрэ Бретон, Пол Элюар и Сюзанна Мюзар. Коллаж. 1931



Пол Элюар и Нюш. 1935



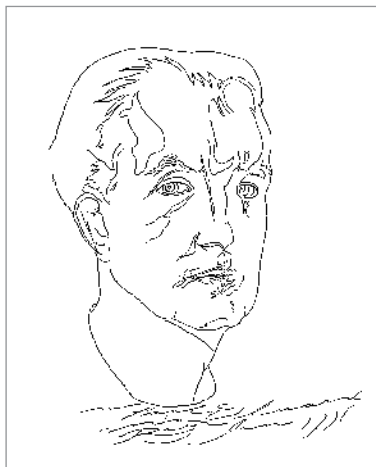
Дали С. Рисунок к книге «Непорочное зачатие». 1930



Андрэ Бретон, Пол Элюар и Сюзанна Мюзар. 1931

Элюар охотно принимал участие в коллективных проектах. Значительными событиями сюрреалистического движения стали его книги «Замедлить ход работ» (сборник из 30 стихов совместно с Бретоном и Шаром, 1930) и «Заметки о поэзии» (совместно с Бретоном, 1930). В 1931 году вместе с Бретоном и Сюзанной Мюзард он выполнил большую серию фотоколлажей.

В 1932 году Элюар был среди тех, кто подпisał памфлет «Подстилка!», осудивший



Рэй М. Портрет Элюара. 1937

отступничество Арагона. Он решительно разорвал отношения со старым другом, заявив категорически: «Его имя больше не может связываться со мной». Год спустя Элюар был исключен из рядов компартии.

Однако главным делом жизни Элюара остается поэзия. Один за другим выходят его поэтические сборники: «Умереть от того, что не умираешь» (1924), «Столица скорби» (1926), «Любовь Поэзия» (1929), «Сама жизнь» (1932), «Роза для всех» (1934), «Плодоносные глаза» (1936), «Естественный ход вещей» (1938). Почти все его стихотворения – попытки передать в лирике видения иного мира, за пределами реальности. В них также нашли отклик пережитой его личной жизни и любовных отношений: в 1929 году он расстался с Галой (которая ушла от него к Дали) и увлекся Нюш (Марией Бенц), которая была его спутницей до 1949 года, а после ее смерти связал свою жизнь с Доминик.

В 1938 году Элюар совместно с Бретоном выступил организатором Международной выставки сюрреалистов, которая открылась в парижской Галерее изящных искусств. Специально для выставки ими был составлен и издан «Краткий словарь сюрреализма» – своего рода техническое пособие для понимания того, что такое сюрреализм. Элюар произнес вступительную речь на открытии выставки.



Дали С. Портрет Элюара. 1929



Пол Элюар и Нюш (фото Доры Маар). 1935

Экспозиция 1938 года явилась своеобразным прощанием Элюара с сюрреализмом. После нее он решительно разорвал все связи с движением и вновь вступил в ФКП. Бретон, оставшийся практически в одиночестве, болезненно переживал уход Элюара. Размышляя о причинах разрыва, он писал: «Я часто спрашивал себя потом, как он к этому пришел. Это правда, что Элюар был среди нас единственным, кого критики уже давно только превозносили и осыпали похвалами. Его неоднократные проявления резкости и грубости приписывались не ему лично, а дурному влиянию его друзей. Они желали видеть лишь его стихи, полностью лишенные агрессивности и, в отличие от большинства сюрреалистических стихов, основанные исключительно на эстетическом чувстве. В этом плане сюрреализм стеснял его».

В годы оккупации Элюар был участником антифашистской борьбы: его имя стало символом Сопротивления, его стихи «Свобода! Я пишу твое имя...» знал каждый. В своей



Элиза Триоле, Луис Арагон, Доминик Элюар и Пабло Пикассо на похоронах Поля Элюара. 1952

поэзии периода войны и оккупации Элюар отошел от эстетики чистого искусства в сторону политических и социальных тем, о чем говорят его сборники «Поэзия и правда 1942 года» (1943), «Достойные жить» (1944), «Лицом к лицу с немцами» (1944), «Несчастья бессмертных» (1945).

В последние годы жизни Элюар трудился над созданием «Антологии сочинений об искусстве» в четырех томах, которая должна была объединить все, написанное им в этой области в разные годы. Он любил живопись, тонко разбирался в ней, неоднократно писал о своих великих современниках – Дали, Клее, Пикассо, Эрнсте и других. Элюар предполагал назвать первый том «Зрячие братья» (так называли проводников слепых). К сожалению, этот замысел так и остался нереализованным: в ноябре 1952 года поэта сразила болезнь. Он умер в Шарантоне 18 ноября 1952 года.

Один из крупнейших французских поэтов XX века, Поль Элюар по праву считается одним из столпов сюрреализма. Свидетельством признания его заслуг перед движением стала большая выставка «Поль Элюар и его друзья-художники», состоявшаяся в 1982 году в Центре Жоржа Помпиду.



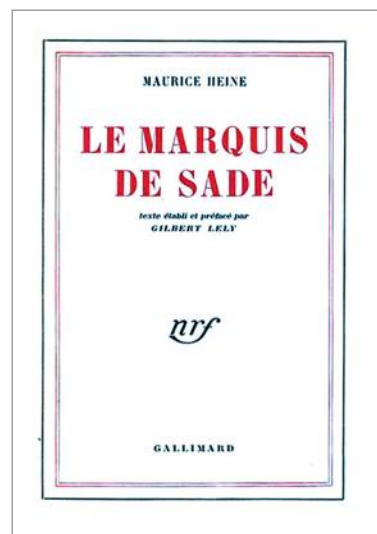
ЭН, Морис (1884–1940)

Французский критик.

Начинал свою карьеру как журналист. В молодые годы был членом Французской компартии, откуда был исключен за «либерализм».

В конце 1920-х годов Эн привлек внимание Бретона целым рядом основательно подготовленных изданий сочинений де Сада, знатоком творчества которого он был. Его исследования жизни и литературного наследия «опального маркиза» легли в основу книг «Маркиз де Сад и черный роман» (1933) и «Маркиз де Сад» (1950).

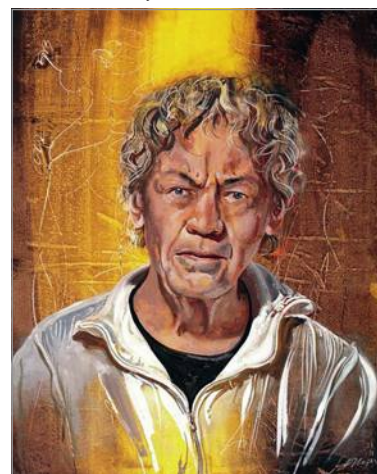
Начиная с 1930 года Эн начинает активно участвовать в деятельности парижской группы сюрреалистов: он сотрудничает в журнале «Минотавр», принимает участие в составлении коллективных заявлений, в частности «Убю прикованный» (1937). Он также был причастен к движению «Контратака» (1935–1936). В 1939 году Эн примкнул к Международной федерации независимого революционного искусства (F. I. A. R. I.), созданной



Обложка книги «Маркиз де Сад». 1950

Бретоном после посещения Троцкого, входил в «национальный комитет» издаваемого им бюллетеня «Кле».

Морис Эн также был автором ряда статей по психологии сексуальности.



Эрни Г. Автопортрет. 1993

ЭРНИ, Ганс (1909–2015)

Швейцарский художник.

Учился в Школе искусств в Люцерне. В 1928–1929 годах посещал занятия в парижской Академии Жюлиана, в 1930 году завершил свое образование в Берлине.

Эрни начинал как живописец. Его ранние работы написаны под влиянием Пикассо и сюрреалистов, однако уже в них заметны черты собственного стиля, в основе которого – постоянный эксперимент на стыке классики и авангарда.

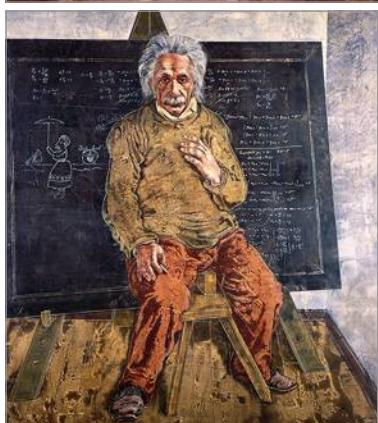
В 1930-е годы Эрни увлекся абстрактной живописью. В 1933–1934 годах он жил в Париже, где принимал участие в деятельности группы «Абстракция-Творчество». Для швейцарской экспозиции на Миланском Триеннале 1936 года он выполнил фреску в абстрактной



Эрни Г. Новые спутники. 1937



Эрни Г. Ядерная зима. 1986



Эрни Г. Альберт Эйнштейн. 1957

манере. Вскоре после этого Эрнст перебрался в Лондон, где вошел в круг английских авангардистов, среди которых были Бен Николсон, Барбара Хепворт и Генри Мур.

После Второй мировой войны художник почти полностью посвятил себя литографии. В те годы Женева стремительно становилась главным международным центром графического искусства, и Эрнст был в авангарде этого процесса. За 45 лет работы он создал свыше 750 эстампов, по большей части – цветных автолитографий.

В течение 1940–1950-х годов художник работал много и плодотворно. Одно из самых ярких событий в его творчестве этого времени – картина «Почести Пикассо» (1953), написанная в традиции «Почестей Делакруа» Фантен-Латура и «Почестей Сезанну» Мориса Дени. Художник изобразил Пикассо Арагона и Элюара: все трое не раз бывали в парижской мастерской Эрнста.

Творчество Эрнста богато и разнообразно. Он был не только ярким и смелым живописцем и графиком, но и выдающимся монументалистом: для Цюрихской Национальной выставки 1939 года художник выполнил многофигурную фреску длиной более 100 м. Художник не примыкал ни к одной сюрреалистической группе, однако в его творчестве заметно влияние идей этого движения.

В 1999 году состоялась большая ретроспективная выставка работ Эрнста, ставшая результатом 70-летней творческой деятельности художника.



Эрни Г. Европа просыпается. 1947



Макс Эрнст (фото Мэн Рэя). 1935

ЭРНСТ, Макс

(1891–1976)

Немецкий художник.

Родился 2 апреля в германском городке Брюль, недалеко от Кёльна. В семье, кроме него, было еще шестеро детей.

Отец, Филипп Эрнст, преподаватель в школе глухонемых и несостоявшийся живописец, мечтал о том, чтобы Максимилиан (полное имя Эрнста) стал художником и всячески поощрял его занятия рисованием.

С детских лет Эрнст отличался независимостью характера. «Уже в школе мне были ненавистны обязанности, – вспоминал он. – Само звучание слов „долг“, „обязанность“ всегда вселяли в меня ужас и отвращение. И напротив, неотразимо притягивали всякие никчемности, мимолетные радости, чувство упоения, быстро преходящие наслаждения... и все то, что наши преподаватели этики именовали „химерой“, а преподаватели религии – „тремя источниками зла“ (услада для глаз, похоть и высокомерие)».

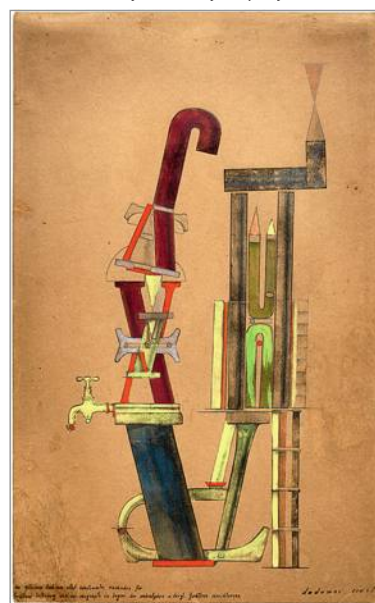
С 1908 по 1914 год Эрнст изучал философию, психологию и историю искусства в Боннском университете. Вместе с тем он не оставлял занятий живописью, много читал: среди его любимых авторов в те годы были Достоевский, Ницше, Стриндберг, Штирнер.

Молодой художник с первых шагов проявил себя как яркая и талантливая личность. Знакомство с Августом Макке позволило ему войти в круг художников: он завел контакты с «Новым объединением художников» в Мюнхене, познакомился с Кандинским, который вызывал его искреннее восхищение. В 1911 году Эрнст вступил в группу «Молодой Рейн», в составе которой два года спустя впервые принял участие в художественных выставках, сперва в Бонна, в книжной лавке Фридриха Когена, а затем – в кельнской галерее Фельдмана. В

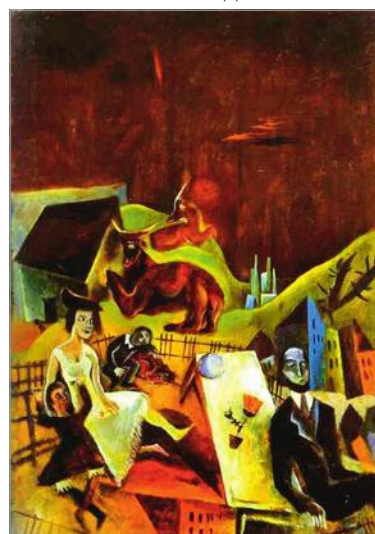
том же 1913 году художник принял участие в Первом Берлинском осеннем салоне, (где он познакомился с его организатором и издателем журнала «Der Sturm» Хервартом Вальденом), а также в кельнской выставке «Рейнские экспрессионисты». В 1914 году в Кельне состоялась его совместная выставка с Жаном Арпом, ставшая началом яркого творческого союза и многолетней дружбы. В 1913 году в мастерской Макке Эрнст познакомился с Аполлинером и Делоне. Эта знаменательная встреча, поездка в Париж летом 1913 года, а также влияние Кандинского и Арпа определили его художественный стиль тех лет: полукубизм-полуабстракционизм.

В самом начале Первой мировой войны Эрнст был мобилизован. Он попал в артиллерию, откуда вскоре был переведен в штаб полка по настоянию одного лейтенанта – любителя искусства. Стремясь «преодолеть отвращение и мучительную тупость, вызываемые службой и ужасами войны», Эрнст использовал любую возможность, чтобы рисовать и писать. Херварт Вальден оказывает всячески поддерживает его в этом: в январе 1916 года он организует выставку работ художника, в своем журнале «Der Sturm» издает его статью «О становлении цвета». В апреле 1917 года работы Эрнста были показаны на выставке в галерее Дада среди картин Кандинского, Клее и других.

Вернувшись в Кельн в 1918 году Эрнст женился на бывшей соученице Луизе Штраус. Он с жадностью взялся за прерванную работу. Пока он был на фронте, в Германии развернулось и окрепло движение Дада с их протестом против политических, социальных и эстетических норм, и Эрнст присоединился к их борьбе, начав поиски путей «по ту сторону живописи».



Эрнст М. Машина, лично построенная самим Минимаксом Дадамаксом. 1919



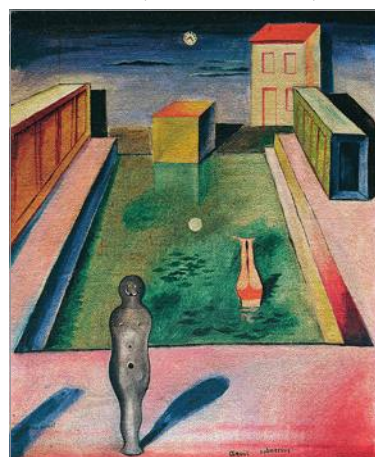
Эрнст М. Семейная экскурсия. 1919



Эрнст М. Бессмертные Буонаротти. 1920



Эрнст М. Юная химера. 1921



Эрнст М. Aquis submersus. 1919



Эрнст М. Без названия. 1920



Эрнст М. Дадаиль. 1923-24



Эрнст М. Пьетта, или Революция ночи. 1923



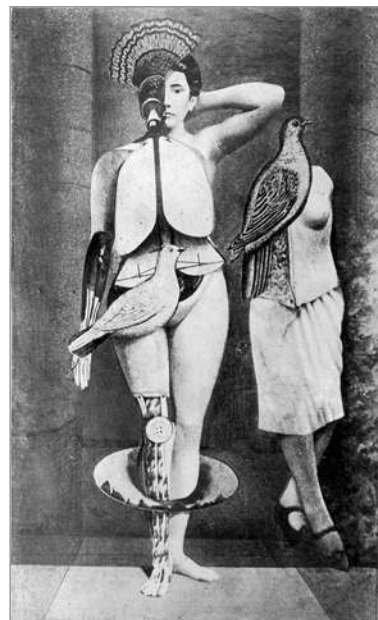
Эрнст М. Слово, или Женщина-птица. 1921

В «Обществе искусств» Эрнст познакомился с художником Бааргельдом, совместно с которым организовал в Кёльне дадаистскую группу, рупором которой стал журнал «Вентилятор». Журнал продержался всего пять номеров и был запрещен британскими оккупационными властями. Та же участь постигла и журнал «Бюллетень Д» (1919), а позднее художественную выставку, которая также была запрещена, а каталоги и афиши конфискованы.

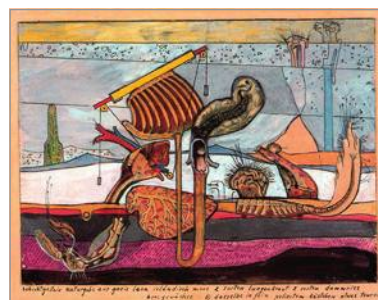
Вместе с И. Т. Бааргельдом Эрнст участвовал в Первой международной дада-ярмарке. Отныне он именует себя Дадамакс. Он по-прежнему поддерживает тесные отношения с Арпом, который в 1919 году перебрался в Кёльн, а также знакомится в Мюнхене с Паулем Клее. Настоящим откровением для него оказывается знакомство с картинами Джорджо Де Кирико, влияние метафизических картин которого художник испытывал на протяжении всей жизни.

В дадаистских работах Эрнста нашли выражение бунтарский дух художника, его сарказм и неприятие гармонии. «Тогда, в 1919 году в Кёльне, Дада для нас в первую очередь означало определенную духовную позицию, — вспоминал Эрнст. — Дада было началом бунта, порожденного любовью к жизни и яростью; то был результат абсурдности, невероятного свинства той идиотской войны. Мы, молодые люди, точно оглушенные вернулись с этой войны, и наше возмущение должно было найти какой-то выход. Вполне естественно, это выливалось в выпады против основ той цивилизации, которая привела к этой войне, — в выпады против языка, синтаксиса, логики, литературы, живописи и так далее... В своем рвении мы стремились к тотальному ниспровержению».

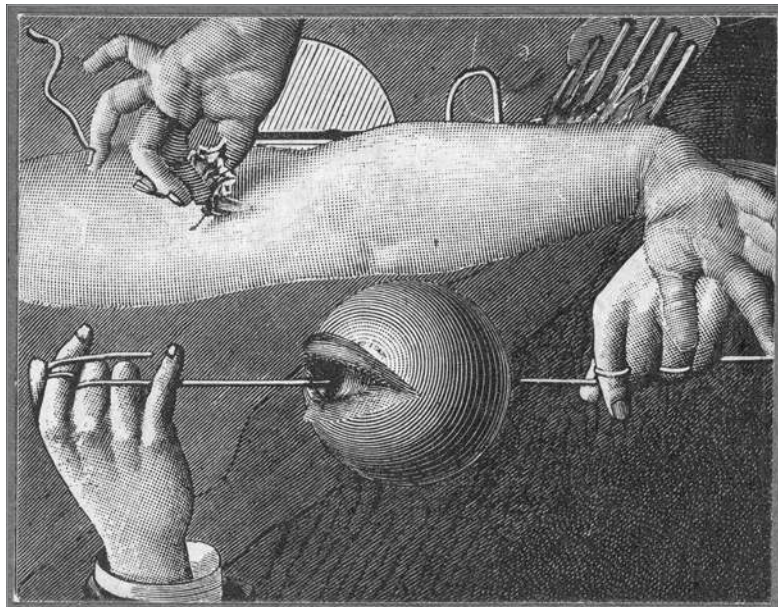
В 1920 году у Эрнста родился сын Джимми, который впоследствии тоже стал художником. (С 1932 года Джимми жил в Америке, и



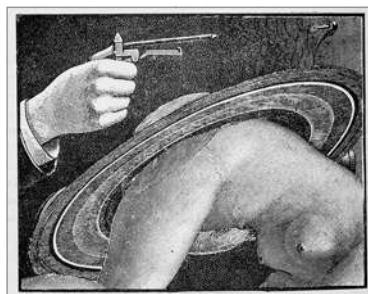
Эрнст М. Santa Conversazione. 1921



Эрнст М. Напластование скал, природный дар гейзерного исландского мха, 2 вида медуницы, 2 вида разрывов промежуточных опухолей сердца (б), то же самое в хорошо отполированной коробке, немного более дорогой. 1920



Эрнст М. Гравюра к «Злоключениям Бессмертных». 1922



Эрнст М. Гравюра к «Злоключениям Бессмертных». 1922-1



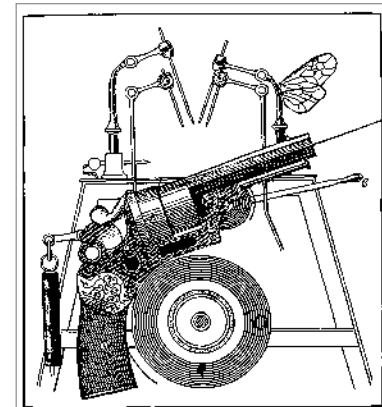
Эрнст М. Слон Целебес. 1921

в 1940 году, когда Эрнст и другие сюрреалисты приехали в США, присоединился к ним. Несмотря на то, что Эрнст-младший в своем творчестве тяготел к абстракционизму — его живопись близка по эстетике полотнам Матты — он сотрудничал в сюрреалистическом журнале «VVV».)

В Кёльне Эрнст начинает работать в технике коллажа, модернизируя ее. В отличие от коллажей кубистов и дадаистов, которые использовали рваную бумагу и различные предметы, он стал использовать в своих работах фрагменты гравюр из научных изданий и таблиц, а также каталогов, рекламных проспектов и плакатов, и даже иллюстрации бульварных романов. Позднее художник вспоминал, как родилась идея этой техники: «Однажды, в 1919 году, оказавшись в дождливую погоду в одном городке на берегу Рейна, я был поражен наваждением, приковавшим мой раздраженный взор к страницам иллюстрированного каталога, на которых красовались предметы антропологического, микроскопического, психологического, минералогического и палеонтологического свойства. Я обнаружил там собранными воедино столь различные фигуры и предметы, что сама абсурдность этой коллекции вызвала во мне внезапное усиление зритель-

но-пророческих способностей и породила подобный галлюцинации невероятный ряд противоречивых, двойных, тройных и множественных образов, накладывающихся друг на друга, сменяющихся с настойчивостью и быстротой, свойственной любовным воспоминаниям и образам в полусне...»

Изобретенная техника открыла перед художником широкие изобразительные возможности, стала своеобразным окном в новые фантастические миры. Открытие Эрнста не могло не заинтересовать его французских коллег, также стоящих на позициях дадаизма, но уже провидящих в нем черты нового движения — сюрреализма. В 1921 году Андре



Эрнст М. Иллюстрация к «Повторениям» Элюара. 1922



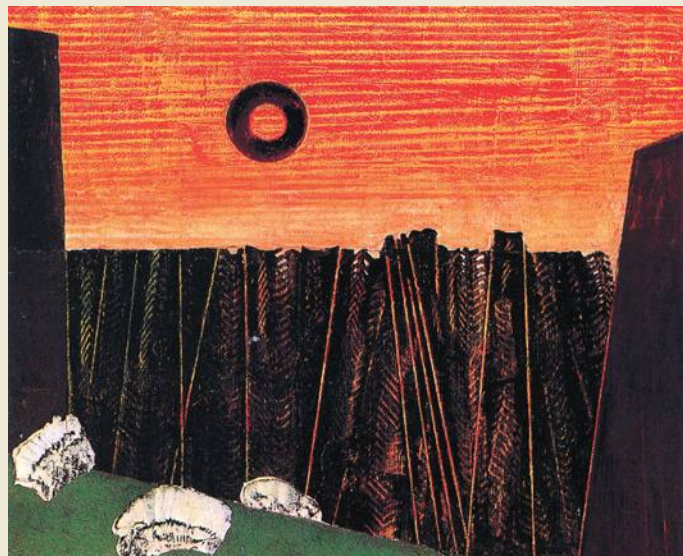
Эрнст М. Песня тела. 1920



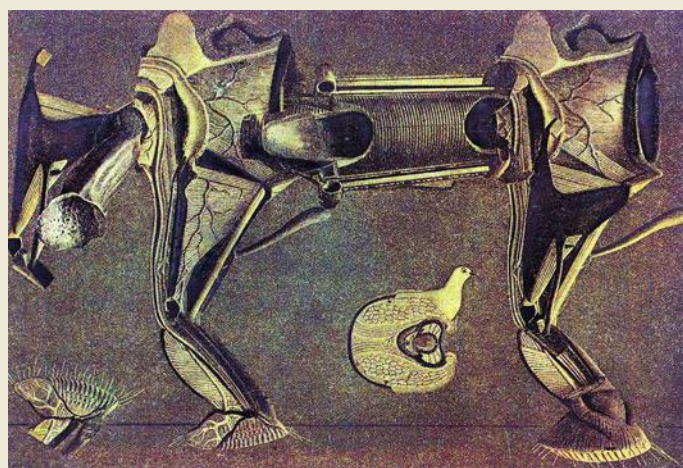
Эрнст М. Люди ничего не узнают. 1923



С первого ясного слова. 1923



Лес рыбьих костей. 1927



Хромая лошадка. 1920



Пара на шнурке. 1925



Царь Эдип. 1922



Красные птицы. 1926

Начиная с детского возраста он пускает изо рта гигантские шары цветного воздуха. В пустоте они завязываются тоненькими ниточками и мочатся. Из них через шланг с юмором сочится большое человеческое сердце.

Жан Арп. «Дадаманс»



Европа после дождя II. 1940-42

Мои блуждания, мое внутреннее беспокойство, мое нетерпение, сомнения и верования, мои галлюцинации, мои влечения, приступы ярости, бунтарство, мои внутренние противоречия, отказ подчиниться дисциплине, будь то даже моя собственная... не создали атмосферу, благоприятствующую спокойному, безоблачному творчеству. Мое творчество подобно характеру моего поведения: оно отнюдь не гармонично в смысле классических композиторов и даже в смысле классических революционеров. Мятёжное, неровное, противоречивое, оно не воспринимается специалистами в области искусства, культуры, манер поведения, логики, морали.

Макс Эрнст



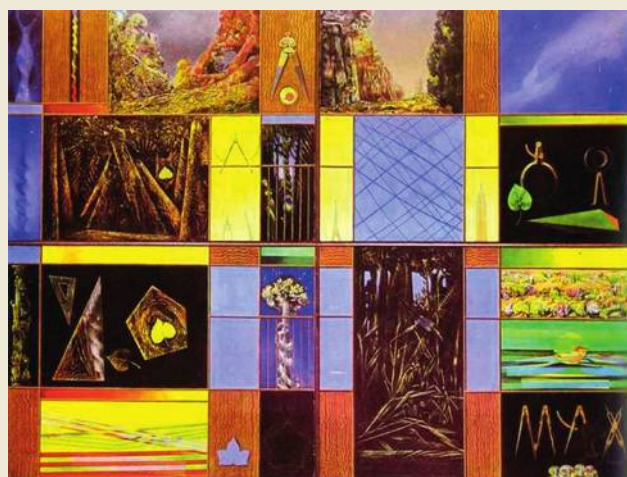
Ангел дома и здоровья. 1937



Одежда невесты. 1940



Картина для молодежи. 1943



Ангельский голос. 1945



Эрнст М. Убийство короля. 1923



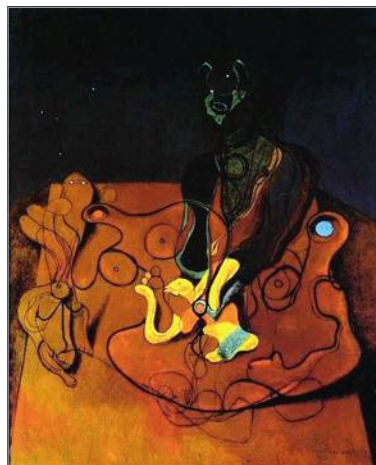
Эрнст М. Женщина, старик и цветок. 1923-24

Бретон, заинтересовавшись работами Эрнста, пригласил его с выставкой в Париж. Будущий лидер сюрреалистов писал по поводу этой выставки: «Это замечательный дар: не выходя за пределы контекста нашего опыта, охватить два далеких друг другу мира, ввести их во взаимный контакт и высечь из этого контакта искру».

В 1922 году Эрнст переехал в Париж, где жил до начала Второй мировой войны. С первых же дней он активно включился в деятельность группы, возглавляемой Бретоном. Особенно близко художник сошелся с четой Элюаров: некоторое время он был одним из многочисленных любовников Галы – Музы сюрреалистов. При этом с Элюаром его связывала тесная дружба: в 1922 году они издали две совместные книги «Повторения» и «Несчастья бессмертных», причем во второй Эрнст выступал и как литератор.

О тесной связи художника с группой красноречиво говорит большое полотно «Встреча друзей» (1922), на котором Эрнст изобразил себя в окружении коллег и единомышленников. На этом монументальном групповом портрете без труда можно узнать людей, которые стояли у истоков зарождающегося сюрреализма: Арагона, Арпа, Бааргельда, Бретона,

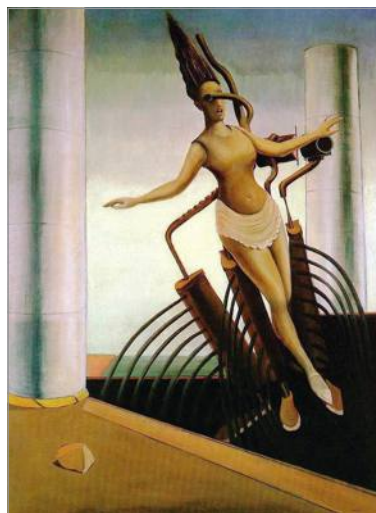
Де Кирико, Десноса, Кривеля, Мориза, Пере, Супо, Элюара и его жену Галу. Эрнст придал своему полотну качество исторического документа, снабдив каждый портрет порядковым номером и поместив в нижних углах картины список участников этой странной встречи, на которую автор, по воле своей прихоти «пригласил» также Достоевского (которого уса-



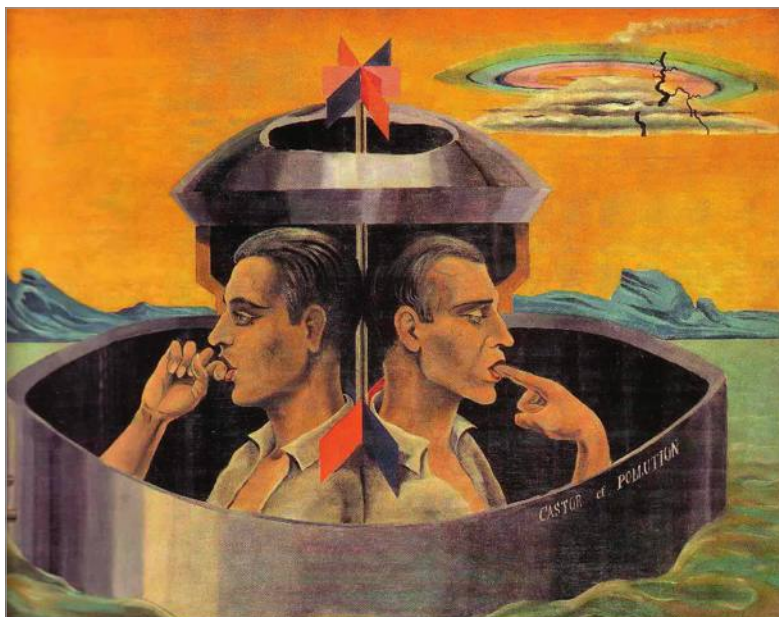
Эрнст М. Ночь любви. 1927



Эрнст М. Поцелуй. 1927



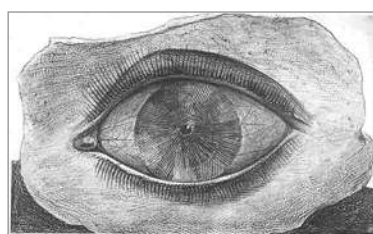
Эрнст М. Качающаяся. 1923



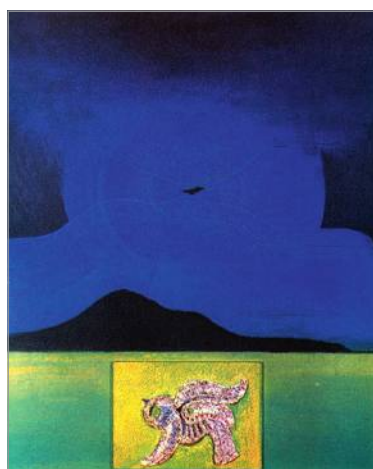
Эрнст М. Кастор и поллюция. 1923



Эрнст М. Встреча друзей (нижний ряд: Кривеканпиль, Эрнст, Достоевский, Френкель, Паулан, Пере, Бааргельд, Деснос; верхний ряд: Супо, Арп, Мориз, Рафаэль, Элюар, Арагон, Бретон, Де Кирико, Гала). 1922



Эрнст М. Колесо света. 1925



Эрнст М. Гольфстрим. 1927

дил рядом с собой) и Рафаэля (практически затерявшегося за спинами будущих сюрреалистов). Группу окружает фантастический, пустынный пейзаж; герои предстают перед нами первыми людьми, которым суждено на этом месте, лишенном каких-либо признаков человеческой деятельности, построить новую культуру. Это – сюрреалистический десант. Таким образом, за два года до появления «Манифеста сюрреализма» Эрнст художественными средствами очень точно и емко обозначил основную цель будущего движения. А выразительная мимика и точность психологических характеристик делает этот портрет поистине уникальным.

В 1924 году Эрнст вместе с Элюаром и Галой отправился в путешествие на Дальний Восток, в Сингапур и Индокитай. По возвращении в Париж он присоединился к группе сюрреалистов, которую возглавил Бретон, незадолго до этого опубликовавший «Манифест сюрреализма». Конкретная программа действий, содержащаяся в этом документе, вдохновила художника на дальнейшие поиски новых форм, способных выразить его идеи.

Эрнсту было тесно в рамках традиционных графических техник, поэтому он постоянно изобретал все новые и новые формы самовыражения, искал новые подходы к классическим техникам и материалам. Так, еще в 1921 году им было введено новое понятие «фотография». По просьбе Баухауза для третьей папки цикла «Немецкие художники»

он предложил пронумерованные и снабженные авторской подписью фотографии своих коллажей.

В 1925 году Эрнст изобрел фроттаж – перевод на бумагу текстуры какой-либо грубой или шероховатой поверхности. В своей книге «По ту сторону живописи» он поведал историю этого открытия, которое он датирует 10 августа 1925 года: художника поразила узорчатая фактура деревянного пола. Первые фроттажи были выполнены Эрнстом в номере одной из гостиниц в Порниче, на Атлантическом побережье Франции.

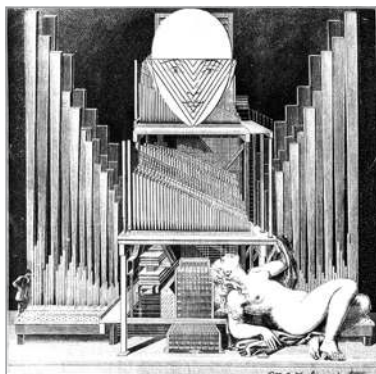
Суть техники сводилась к следующему: лист бумаги помещался на необструганное дерево и протирался грифелем или углем; в результате на нем получалось изображение, напоминающее какую-либо узнаваемую форму, после чего художник дорисовывал его. Фроттаж стал пластической альтернативой автоматического письма – краеугольного камня концепции сюрреализма, как ее в те годы понимал Бретон. «Дело не в том, чтобы нарисовать, а в том, чтобы по возможности скопировать движение мысли», – писал по этому поводу Эрнст.

Художник использовал и другие автоматические техники: например, разбрызгивал краску на полотне или совмещал две только что написанные картины, получая на обоих холстах спонтанные изображения, которые дорисовывал, максимально сохраняя при этом фактуру, полученную автоматическим путем.

Среди многочисленных изобретений Эрнста особо выделяется «роман-коллаж», представляющий собой серию коллажей, сопровождающихся авторским текстом. Первый «роман-коллаж», «Столовая женщина» (1929), состоял из 149 композиций, составленных из фрагментов старых гравюр, которые, сочетаясь в причудливом контексте, создавали сюрреалистический образ. Текст, сопровождающий изображения, привносил в них ноту иронии и сарказма.



Эрнст М. Двое детей, испугавшихся соловья. 1924



Эрнст М. Непорочное зачатие. 1929



Эрнст М. И бабочки тоже принимают петь. 1929



Эрнст М. Стоголовая женщина обнажает свою августейшую руку. 1929

Андре Бретон восторженно встретил рождение нового вида литературно-художественного творчества, отметив новизну его формы и типично сюрреалистическую способность воссоздавать «чуждое» посредством зрительных иллюзий. В своем «Руководстве для читателя «La femme 100 tetes»» Бретон писал, что благодаря коллажу Эрнст «сумел совершить прыжок через бездну, отделяющую статую, которая стоит на отведенном ей месте, от той же статуи, лежащей в придорожной канаве: там она не вызывает никакого интереса, здесь же, в этой канаве, она может оказать невероятно захватывающее воздействие. То же самое, как с северным сиянием: когда его видишь в журнале «Природа» (то есть там, где ему обычно и место), тобой овладевает скука. Если же оно выйдет к тебе из стенового шкафа, ты придешь в восторг».

Цели, которые преследовал художник в своей работе, он сформулировал в письме



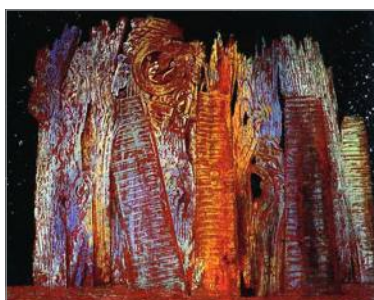
Эрнст М. Очарование любви. 1923



Эрнст М. Дева наказывает младенца Иисуса в присутствии А. Б., П. Э. и художника. 1926



Эрнст М. Рождение зооморфной пары. 1933



Эрнст М. Видение, вызванное ночью обликом ворот Сен-Дени. 1927

Францу Роху в ноябре 1929 года: «...посредством взаимного соединения элементов, которые мы до сих пор привыкли считать совершенно чуждыми и стоящими вне какой бы то ни было связи друг с другом, генерировать электрическое или эротическое напряжение. В итоге это вызывало разряды или сильные токи. И чем неожиданнее соединялись один с другим элементы, тем поразительнее всякий раз была для меня вспыхивавшая при этом искра поэзии».

В 1934 году Эрнст создал еще один цикл в этом жанре – «Неделя доброты, или Семь основных стихий».

Отношения Эрнста с группой не всегда были гладкими. Целиком погруженный в проблемы искусства, он не разделял стремление большинства членов группы обратить на себя внимание любой ценой, пристрастие сюрреалистов к скандалам и громким публичным акциям. Жертвой одной из таких акций стал он сам. В 1925 году Эрнст и Миро были приглашены выполнить декорации для спектакля «Ромео и Джульетта» в постановке русской балетной труппы в Париже, что было расценено



Эрнст М. Варвары. 1937

Бретоном и его друзьями как предательство. Сюрреалисты, чей воинственный дух не принимал классическое искусство в любых его формах, вознамерились сорвать премьеру. С этой целью в день спектакля они заняли в партере места, и когда занавес открылся, устроили в зале потасовку. Зачинщики были выдворены из театра, но главная цель была достигнута: представление было сорвано.

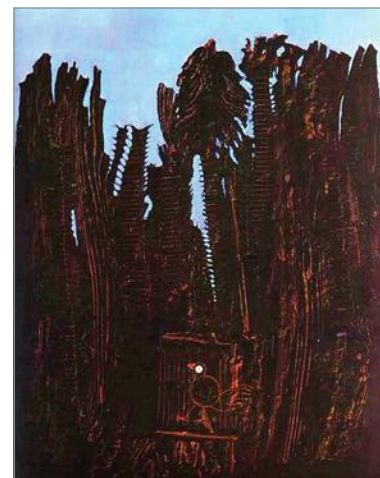
Начиная с первой выставки сюрреалистов в галерее Пьер в 1925 году Эрнст был участником практически всех групповых сюрреалистических экспозиций, на практике разубеждая Бретона и его соратников в возможности существования подлинно сюрреалистической живописи (что на первых порах ставилось членами группы под сомнение). В 1926 и 1927 годах в галерее Ван Леер состоялись две его персональных выставки.

Своеобразие живописного творчества Эрнста с особой силой проявилось в том, что он привнес в сюрреализм мистический, «босховский» дух немецкого классического искусства. Его произведения часто наполнены монстрами («Женщина-птица» (1921), «Толпа» (1927), «Варвары» (1937), «Искушение святого Антония» (1945)), непонятными, внушающими тревогу персонажами («Антипапа» (1941–1942), «Эвклид» (1945), «Праздник Бога» (1948)), апокалиптическими видениями («Европа после дождя II» (1940–1942), «Наполеон в пустыне» (1941)). Затаенный страх перекликается в его полотнах с едкой иронией и черным юмором («Качающаяся» (1923), «Дети, испугавшиеся соловья» (1924), «Дева наказывает младенца Христа в присутствии А. Б., П. Э. и художника» (1926)).

В пейзажах Эрнста царит мрачная, гнетущая атмосфера. Объектами изображения художника становятся непроходимый лес («Лес рыбьих



Эрнст М. Слепой пловец. Эффект контакта. 1934



Эрнст М. Лес и голубна. 1927



Эрнст М. Лес. 1927

ностей» (1927), «Лес и Голубка» (1927), «Забальзамированный лес» (1933), бескрайняя безлюдная местность («Весь город» (1935)), лишенные жизни архитектурные конструкции («Дадавил» (1924), «Таинственный ночной вид ворот Сен-Дени» (1927)).

Живопись Эрнста богата не только смыслами и чувственными эмоциями, но также и формальными приемами. В работе над своими полотнами он использовал самые разнообразные техники, как собственного изобретения (граттаж, фроттаж), так и позаимствованные у других. Так, в 1939 году он активно начал применять в масляной живописи технику декалькирования, изобретенную Оскаром Домингесом. Необходимо отметить, что до Эрнста декалькирование считалась исключительно графической техникой.

Основную роль живописи Макс Эрнст определил очень образно и емко: «Оторвать лоскуток от чудесного и залатать им разорванное платье Реального». Луи Арагон в своих «Статях об искусстве» назвал его «поэтом иллюзий».



Эрнст М. Лоплоп вводит молодую девушку. 1930



Эрнст М. Человекообразное. 1931



Эрнст М. Испытание святого Антония. 1945



Эрнст М. Город. 1935



Эрнст М. Весь город. 1934

Художник многих дарований, Эрнст в первую очередь был человеком книги: без чтения он не проводил ни дня. Общение с книгой никогда не было для него просто и только «литературным чтением». Среди книг, к которым он постоянно обращался, были труды по философии и психологии, этнографии и естественным наукам. Его любимыми писателями были Гофман, Гёльдерлин, Кэрролл, а среди современников – Жарри, Кафка и Беккет. Любовь к книге ярко проявилась в графическом творчестве Эрнста:

им оформлены сотни книг, как классиков, так и современников. Многочисленные выставки, как при жизни, так и после кончины художника, демонстрируют эту сторону его наследия во всей широте и полноте: «Книги, иллюстрации, гравюры» (Париж, 1950), «Собранные гравюры» (Женева, 1970), «По ту сторону живописи – Собранные гравюры» (Ганновер, 1972), «Книги и графика» (Штутгарт, 1977), «По ту сторону сюрреализма» (Нью-Йорк, 1986), «Иллюстрированные книги и произведения печатной графики» (Бонн, 1989) и другие.

В 1937 году Эрнст познакомился с Леоной Каррингтон. Молодая художница была спутницей его жизни вплоть до 1939 года, когда художник в самом начале войны, как немецкий гражданин, был арестован и заключен в тюрьму. Освобожденный по окончании военных действий, он в 1940 году отправился в Марсель и вместе с Бретоном и другими сюрреалистами эмигрировал в Америку.

В первые же дни прибытия в Нью-Йорк художника ждала неприятная неожиданность: он был арестован, как немецкий подданный. И хотя арест длился всего три дня, это событие шокировало и разочаровало Эрнста. В Америке он столкнулся с враждебностью и подчеркнутым равнодушием: публика игнорировала его искусство. Его скоропалительный брак с Пегги Гугенхайм оказался непрочным и вскоре распался. Однако художник не падал духом. В Нью-Йорке Эрнст вместе с Бретоном и Дюшаном пытались развернуть сюрреалистическую



Эрнст М. Ангел очага. 1937



Макс Эрнст и Доротея Таннинг. Фотография Ирвина Пенна. 1942



Эрнст М. Радость жизни. 1936



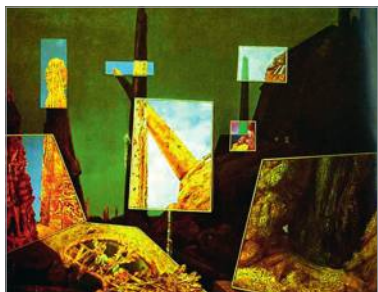
Эрнст М. Пейзаж с прорастающей пшеницей. 1936



Эрнст М. Наполеон в пустыне. 1940



Эрнст М. Антипапа. 1942



Эрнст М. День и ночь. 1941-42



Эрнст М. Школа монстров. 1968



Обложка журнала «View», посвященного Эрнсту. 1942

деятельность: они организовывали выставки художников, издавали сюрреалистический журнал «VVV». В апреле 1942 года вышел номер журнала «View», целиком посвященный Эрнсту, со статьями Андре Бретона, Генри Миллера и Амедео Озенфана. В конце того же года он познакомился с художницей Доротеей Таннинг, вместе они переехали в Аризону, поселившись в пустынной местности. И хотя его работы по-прежнему не находят признания (были периоды, когда его деятельность ограничивалась лишь участием в фильмах своего соотечественника Ганса Рихтера, где, как и в «Золотом веке» Бунюэля, он играл эпизодические роли), удаленность от суетного мира и близость дорогого человека дают ему

силы работать снова и снова. В 1946 году он создал серию миниатюрных пейзажей Аризоны (некоторые из них были размером с почтовую марку), которые он иронически называл «картинами-микробами».

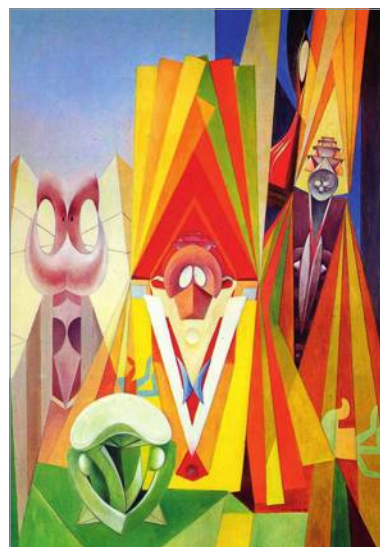
В Америке Эрнст вернулся к занятиям скульптурой, которой занимался от случая к случаю в Париже в 1930-е годы. Скульптуры американского периода более архаичны, они напоминают изображения древних богов. В них Эрнст стремится к предельной простоте, и вместе с тем выразительности, силуэта, что сближает его работы со скульптурами Миро и Пикассо. В 1948 году Эрнст получил американское гражданство. В этом же году вышла его книга «За пределами живописи».

Жизнь Эрнста в Америке так и не наладилась, отношение к его искусству по-прежнему оставалось холодно-равнодушным. Поэтому после недолгих размышлений художник решил вернуться во Францию.

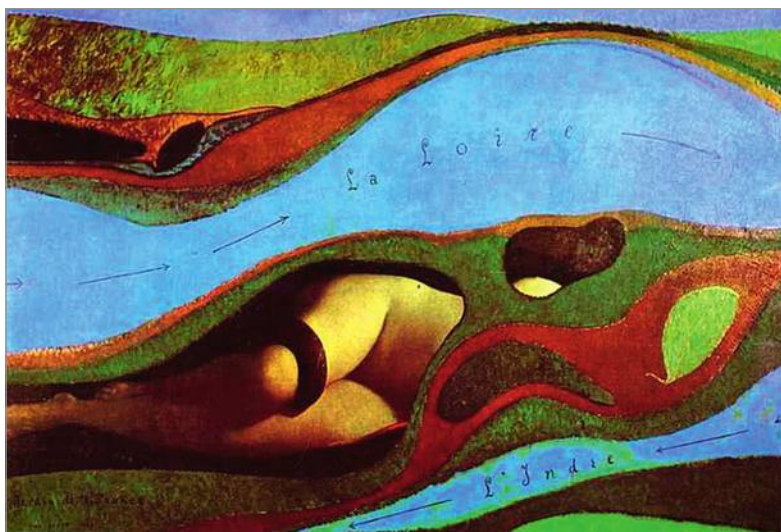
В 1953 году Эрнст приехал в Париж и поселился в мансарде на набережной Сен-Мишель. Один из его друзей предоставил художнику мастерскую в тупике Ронсан, где он мог работать. Эрнст полон сил и энергии, воздух Парижа вселяет в него уверенность в будущем. Он снова воссоединился с группой сюрреалистов, обрел прежних друзей и единомышленников.



Эрнст М. Глаз Тишины. 1943-44



Эрнст М. Праздник Бога. 1948



Эрнст М. Сад Франции. 1962



Эрнст М. Пейзаж с озером и химерами. 1940



Эрнст М. Евклид. 1945



Эрнст М. Медуза. 1953



Эрнст М. Лунатик. 1944

В 1954 году на Биеннале в Венеции за свою живопись Эрнст был удостоен Гран-при. Это был, пусть немного запоздалый, но долгожданный знак признания его несомненных заслуг в этой области. Художник с трепетом и благодарностью принял эту награду. Этот факт стал роковым в его отношениях с группой сюрреалистов, которые провозглашали и демонстрировали презрение ко всякого рода наградам и официальному признанию. Эрнст был исключен из группы.

Несмотря на то, что это никак не могло сказаться на крепнущей репутации художника, этот выпад коллег против него глубоко огорчил Эрнста. Иначе и быть не могло: художник, более 30 лет отдавший движению, вправе был рассчитывать на другое отношение. В ответ Эрнст выдвинул утверждение, что он сам покинул группу еще в 1938 году, в знак солидарности с Элюаром, что отчасти было правдой.

Так или иначе, статус члена группы уже не имел для Эрнста значения. С присуждением награды его жизнь перевернулась. На склоне лет он приобрел долгожданную известность: в 1956 году Эрнст был принят в члены западноберлинской Академии искусств, по всей Европе и в Америке проходят ретроспективные выставки его картин. В 1958 году художник получил французское гражданство.

Макс Эрнст умер в Париже 1 апреля 1976 года, не дожив всего день до своего 85-летия. Шесть лет спустя, в 1991 году, на

экраны вышел немецкий полнометражный фильм Петера Шамони «Макс Эрнст: Мои странствия, мои тревоги» – беспристрастное повествование о сложном жизненном пути художника, о котором никто не сказал лучше него самого: «Мои блуждания, мое внутреннее беспокойство, мое нетерпение, сомнения и верования, мои галлюцинации, мои влечения, приступы ярости, бунтарство, мои внутренние противоречия, отказ подчиниться дисциплине, будь то даже моя собственная... не создали атмосферу, благоприятствующую спокойному, безоблачному творчеству. Мое творчество подобно характеру моего поведения: оно отнюдь не гармонично в смысле классических композиторов и даже в смысле классических революционеров. Мятенное, неровное, противоречивое, оно не воспринимается специалистами в области искусства, культуры, манер поведения, логики, морали».

ЛИТЕРАТУРА:

Диль Г. Макс Эрнст. М., 1995



Эрнст М. Рисунок с натуры. 1947



Жак Эроль. 1941

ЭРОЛЬ, Жак (1910–1987)

Французский художник.

Родился в Румынии. С 1925 по 1926 год учился в Академии искусств в Бухаресте.

В 1930 году Эроль переехал во Францию, которую практически не покидал до конца дней. В Париже он познакомился с Ивом Танги, который ввел его в круг сюрреалистов. Художник часто принимал участие в сюрреалистических играх в «Изысканный труп», однако не торопился присоединяться к группе, предпочитая свободу в поисках самовыражения. С 1936 года он регулярно выставлялся в Осеннем Салоне, пробовал себя в графике.

Его отношения с группой сюрреалистов становятся более прочными в 1940 году, когда он вместе с Бретоном и другими членами движения покинул Париж и переехал в Марсель, где принял участие в создании знаменитой «Марсельской колоды», а также сделал це-



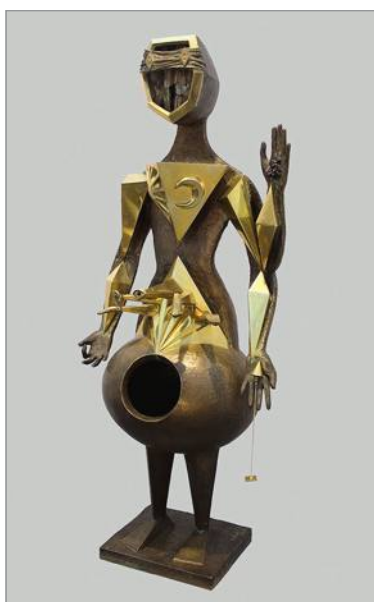
Эроль Ж. Встреча. 1936



Эроль Ж. La Femmoiselle. 1945



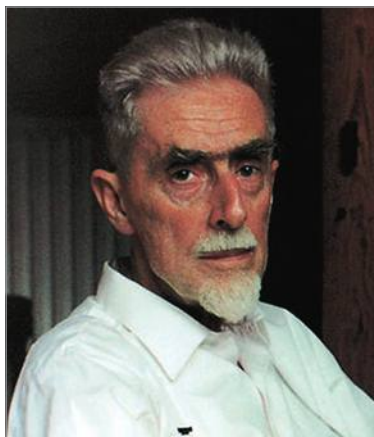
Эроль Ж. Портрет Андре Бретона. 1971



Эроль Ж. 1946

лый ряд коллективных рисунков с Ламом и Бретоном. Однако, в отличие от многих своих коллег, Эроль в годы оккупации не покинул Францию. Он был участником Сопротивления, входил в подпольную группу «Мэн а плюм». В 1940-е годы художник много работает, особенно в технике литографии.

После «дела Карружа» (1951) Эроль порвал отношения с Бретоном, однако не отказался от сюрреализма и сохранил добрые отношения с членами движения, в том числе поэтами, чьи книги он нередко иллюстрировал.

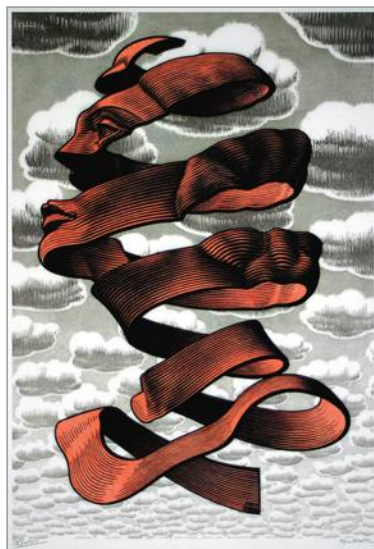


ЭШЕР, Мауриц Корнелис (1898–1971)

Голландский график.

Родился 17 июня в Леувардене в семье инженера-гидравлика.

Учился рисованию в средней школе в Арнхеме у графика Ф. ван дер Хагена, который познакомил его с техникой линогравюры и сумел воспитать в будущем художнике интерес к графическому искусству.



Эшер М. Спираль. 1955

С 1919 по 1922 год Эшер учился в Школе архитектуры и декоративных искусств в Харлеме, где его преподавателем был Самуэль Йессерун де Мескита, чья творческая индивидуальность оказала значительное влияние на формирование молодого художника. В 1922 году Эшер переехал в Италию, где прожил десять лет. Поселившись в Риме, он много путешествовал в эти годы: посетил Абруццы, Калабрию, Сицилию, Корсику, Испанию, делая наброски и зарисовки. Особое внимание Эшер обращал на обманчивые, двусмысленные элементы пейзажа, парадоксальные ракурсы, иллюзии пространства, которые нашли отражение в его дальнейшем творчестве.



Эшер М. Другой мир II. 1947



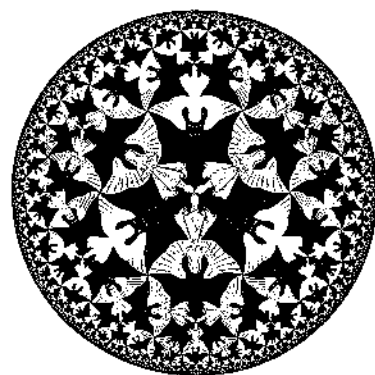
Эшер М. Лента Мёбиуса II. 1863



Эшер М. Бельведер. 1958



Эшер М. Пенитенция. 1943



Эшер М. Предел - круг IV (Рай и Ад). 1960

В 1934 году Эшер покинул Италию и переехал в Швейцарию, где прожил два года, после чего переехал в Брюссель. В 1941 году он вернулся на родину и окончательно поселился в городе Барн, где жил до конца дней.

Работы Эшера противоречивы, они вовлекают зрителя в противопоставление иллюзии и реальности. Плоское в них становится объемным, и наоборот, как в цикле работ «Метаморфозы» или в литографии «Рептилии»; голуби превращаются в жаб, лебеди – в рыб и т. д. Исключительное графическое мастерство художника позволяет ему «играть» с пространством: пол в гравюрах Эшера при изменении точки зрения превращается в потолок, лестница, ведущая вверх, приводит вниз.

Один из главных мотивов в творчестве Эшера – «Лента Мебиуса», являющаяся своего рода пространственным парадоксом, превращающим плоскость в пространство, а пространство – в плоскость. Художник отчетливо понимал всю относительность трехмерного пространства, создаваемого художником. Анализируя свое творчество, он писал: «Наше трехмерное пространство – единственная известная нам реальность. Двухмерное пространство – тот же плод воображения, что и четырехмерное: плоских предметов не существует, даже если это идеально отшлифованное зеркало. И все-таки мы традиционно считаем плоскими стену или листок бумаги и,



Эшер М. Гравитация. 1952



Эшер М. Рука с отражающим шаром (Автопортрет в сферическом зеркале). 1935

как ни странно, продолжаем создавать, как это делалось с незапамятных времен, пространственные иллюзии на таких же плоских поверхностях, как вышеупомянутые. Конечно, в этом есть доля абсурда – провести несколько линий, а затем объявить: «Это дом»...

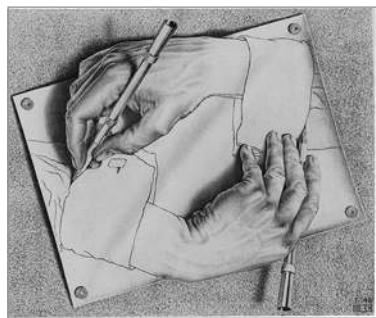
Графические парадоксы Эшера привлекли внимание ученых, представителей математики, психологи и естественных наук, которые раньше других оценили достоинства этих работ. Их рассматривали в контексте теории от-

носительности Эйнштейна, фрейдовского психоанализа, кубизма и тому подобных открытий в области соотношений пространства, времени и их тождественности. Сам художник по этому поводу писал: «Стоя лицом к лицу с загадками бытия, осмысливая и анализируя свои наблюдения, я соприкоснулся со сферой математики. Хотя я абсолютно несведущ в точных науках, иногда мне кажется, что я ближе к математике, чем к своим коллегам – художникам».

Хотя Эшер и не принадлежал ни к одному направлению авангардного искусства XX века, вышеперечисленные особенности его творчества сближают его поиски с эстетикой сюрреалистов, преклонявшихся перед чудесным и обожавших иллюзии и логические головоломки.

Интерес к творчеству Эшера возник с новой силой в 1954 году после выставки его гравюр, состоявшейся в Городском музее Амстердама и приуроченной к Международному конгрессу математиков. Работы художника не раз использовались в оформлении научных трудов и изданий фантастики, воспроизводились на психоделических плакатах и пластинках рок-групп.

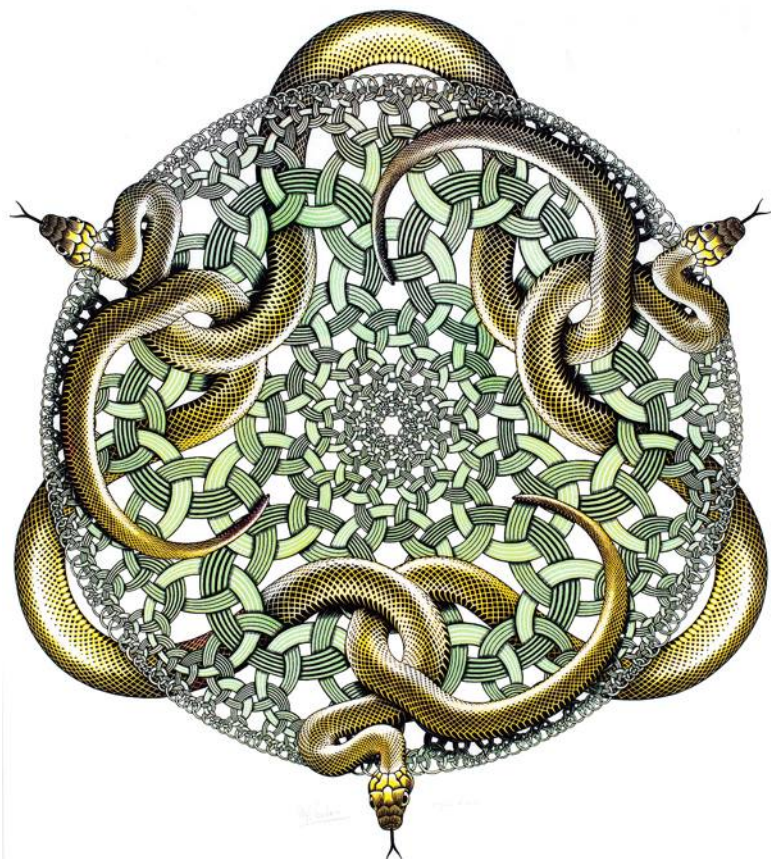
Художник умер в голландском городе Ларене 27 марта 1971 года в возрасте 73 лет.



Эшер М. Рисующие руки. 1948



Эшер М. День и Ночь. 1938



Эшер М. Змеи. 1969

Ю



Юбак Рауль

ЮБАК, Рудольф Рауль (1910–1985)

Бельгийский художник, скульптор и фотограф.

Родился в бельгийском местечке Мальмеде. Первоначально предполагал стать инспектором лесоводства и водных путей. С 1927 до 1930 год много путешествовал пешком: побывал во Франции, Австрии, Германии, Швейцарии, Италии.

Интерес к искусству Юбак проявил уже в первый свой приезд в Париж в 1928 году, когда он познакомился с несколькими художниками, в том числе Отто Фройндлихом. По возвращении в Мальмеде он познакомился с Первым манифестом сюрреализма (1924) и принял его всей душой. В 1930 году он вновь приехал в Париж, где некоторое время посещал занятия на факультете литературы в



Дождливое такси Сальвадора Дали (фото Юбака). 1938



Юбак Р. Перепечатка. 1934



Юбак Р. Бой Пантесилеу. 1937



Юбак Р. Триумф стерильности. 1937



Юбак Р. Бой Пантесилеу II. 1937

Сорбонне, однако вскоре оставил их, чтобы заниматься искусством в частных студиях Монпарнаса. Юбак вошел в контакт с группой сюрреалистов, интерес к творчеству которых возник у него под впечатлением от фоторабот Мэн Рэя и картин Макса Эрнста, а также после посещения скандального просмотра фильма Бунюэля «Золотой век».

Вскоре Юбак отошел от группы, однако не перестал заниматься фотографией, которая все больше привлекала его. Он много экспериментировал, избирая для своих работ неожиданные ракурсы, используя фотомонтаж, а также различные способы обработки изображения. Стремясь достигнуть совершенства в области рисунка и фотографии, Юбак в 1933 году поступил в Школу изящных искусств и посещал ее больше года. Увлечшись гравюрой в 1936 году, Юбак стал частым гостем в литографской мастерской Хайтера.

В 1936 году художник вновь сблизился с парижской группой сюрреалистов, вплоть до 1939 года его фотографии постоянно публиковались в журнале «Минотавр». Юбак сделал серию фотографий, посвященных Международной сюрреалистической выставке 1938 года – взгляд художника на художественное событие. Другая знаменитая серия Юбака, «Виды Мексики», родилась в поездке

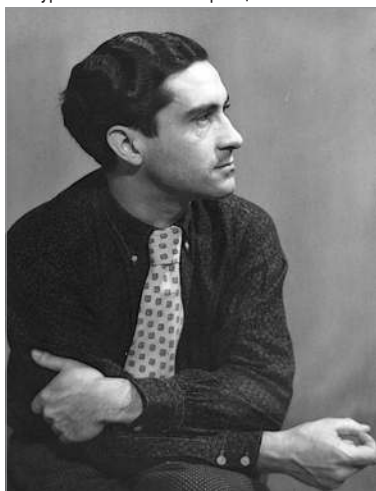


Юбан Р. За Зеркалом. 1955

за океан, которую он совершил в компании с Андре Бретоном. В 1940 году Юбак, совместно с Магриттом, издавал в Брюсселе журнал «Эн-вансьон коллектив».

В годы оккупации Юбак входил в полуподпольную группу «Мэн а плюм». В этот период он близко сошелся с французскими литераторами, Ремонем Кено и Полем Элюаром, некогда примыкавшими к сюрреализму.

После войны Юбак некоторое время входил в группу КОБРА. В конце концов, под влиянием художника Базена он избрал художественное направление, получившее название «натуралистический абстракционизм».

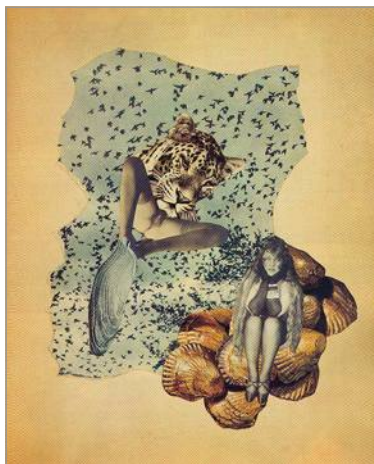
ЮНЬЕ, Жорж
(1906–1974)

Французский поэт, художник и кинематографист.

Несмотря на то что Юнье примыкал к движению сюрреалистов с 1932 года, он так и не стал для них своим. Напряженность отношений сохранялась до 1939 года, когда он, не пожелав покинуть Элюара, был исключен из состава группы. Впоследствии Юнье дважды подвергался физической расправе: первый раз в 1943 году за критику «Мэн а плюм», а впоследствии, в 1962 году, за то, что неподобающе высказался о Пере. Тогда художник был избит на пороге своей квартиры и оставлен без помощи в предынфарктном состоянии. Эта выходка



Юнье Ж. Мы сели в Парижский поезд... 1947



Юнье Ж. Женщина-пантера. 1938



Юнье Ж. Ора-Бору одетая в корсет. 1948



Юнье Ж. Тайна, свободная от стыдливости. 1935



Янко М. Дадаистская маска. 1919

была встречена с осуждением и стала причиной громкого судебного процесса по делу о нанесении физического и морального ущерба.

Человек универсального дарования, Юнье еще в 1929 году снял фильм «Жемчужина», в котором кинокритики усматривают сюрреалистические мотивы. Он был талантливым графиком, много и серьезно работал в жанре коллажа и фотомонтажа, используя различные техники и визуальные эффекты. Юнье был также автором множества книг, в том числе «Словаря дадаизма» – фундаментального исследования движения, которым Юнье был страстно увлечен: к сожалению, книга увидела свет лишь в 1976 году, когда автора уже не было в живых.

Я

ЯНКО, Марсель
(1895–1984)

Румынский художник.

Родился в Бухаресте, здесь же учился живописи в мастерской художника Йозефа Изера. Будучи другом Тристиана Тцары, вместе с ним издавал журнал «Зимболул».

В 1915 году Янко приехал в Цюрих, чтобы изучать там архитектуру и оказался вовлеченным в бурную художественную жизнь города. Здесь, при его непосредственном участии, год спустя родился дадаизм.

Янко явился одним из создателей нового художественного движения и наиболее активным его участником. Один из организаторов «Кабаре Вольтер», он делал для него буквально все: руководил экспозицией картин, рисовал афиши и декорации, придумывал костюмы и маски для дадаистских вечеров. Изготовленные из картона, клеёные и расписные маски



Янко М. На пляже

Янко в значительной степени диктовали стиль многочисленных мероприятий цюрихских дадаистов, требуя от них соответствующих костюмов и манеры поведения, граничащего с шутством. Он также иллюстрировал поэтические сборники Тцары и Гюльзенбека, оформлял выходившие в Цюрихе дадаистские журналы.

В 1918 году Янко стал членом группы «Новая жизнь», а в 1919-м вступил в «Комитет действий революционных художников», которым руководил Ганс Рихтер. В 1920 году в Цюрихе состоялась выставка, на которой были показаны его гипсовые рельефы.

В 1922 году, после неудачной попытки присоединиться к парижским дадаистам, Янко вернулся в Бухарест, где в 1924 году создал группу «Контимпоранул», издающую одноименный журнал, орган художественного и поэтического авангарда. Кроме этого, группа занималась организацией авангардных выставок: одна из них состоялась в 1922 году во Дворце искусств в Бухаресте.

Янко был художником-универсалом. Диапазон его художественных возможностей широк и разнообразен: масляная живопись, графика, самые разные виды гравюры, плакат, скульптура, искусство декорации и костюма, маски. Он также писал критические статьи и манифесты.

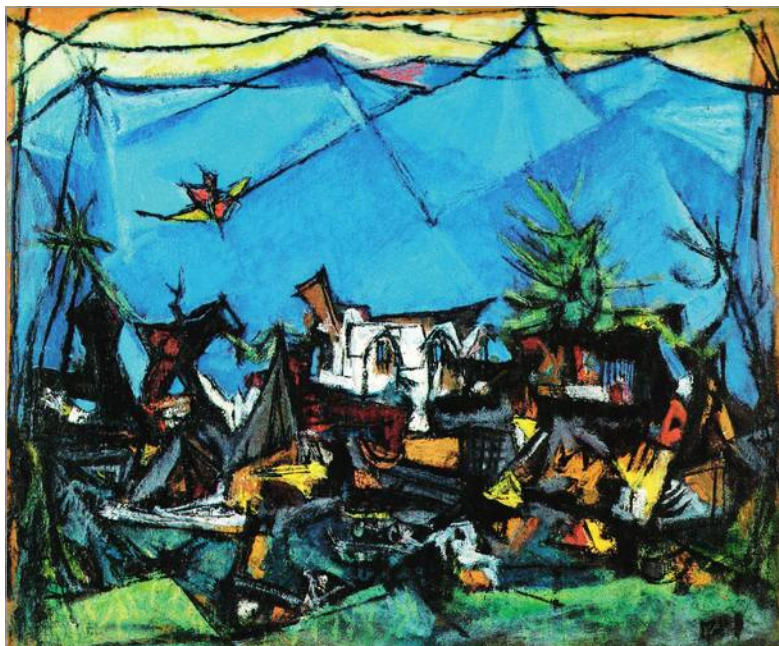
В 1941 году Янко удалось выехать в Израиль: год спустя в Тель-Авиве состоялась большая выставка его работ. На своей новой родине художник развил активную культурную деятельность: он выступил основателем группы «Новые горизонты» (1948), принял участие в Венецианском Биеннале (1952),



Янко М. Бал в Цюрихе. 1917



Янко М. Красное море



основал поселение художников «Эйн Ход» (1953). В 1967 году Янко был удостоен Национальной премии Израиля в области живописи, а в 1982 году – звания Почетного гражданина Тель-Авива.

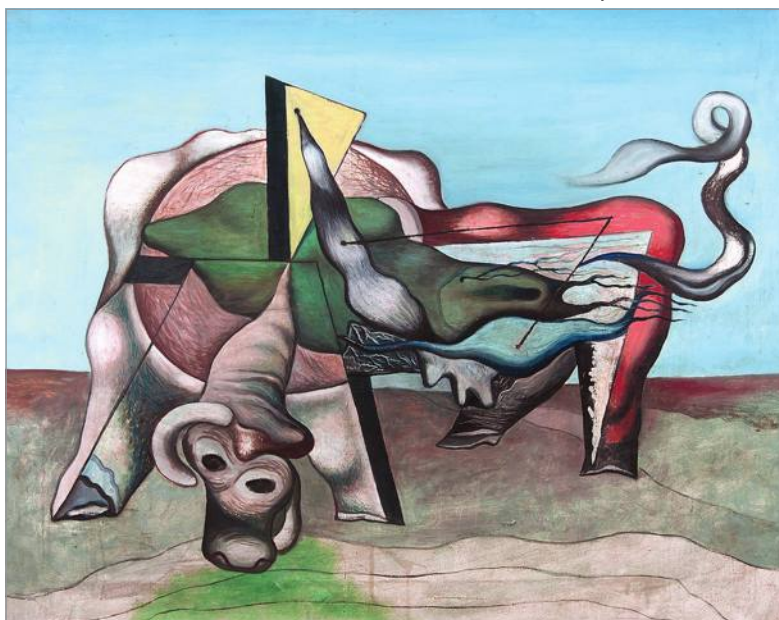
В течение последних лет жизни Янко вместе со своими друзьями трудился над созданием в Эйн Ходе художественного музея, который был открыт в 1984 году, за десять месяцев до кончины художника. Сегодня этот музей носит его имя.

Янко М. Пейзаж Галилеи. 1945

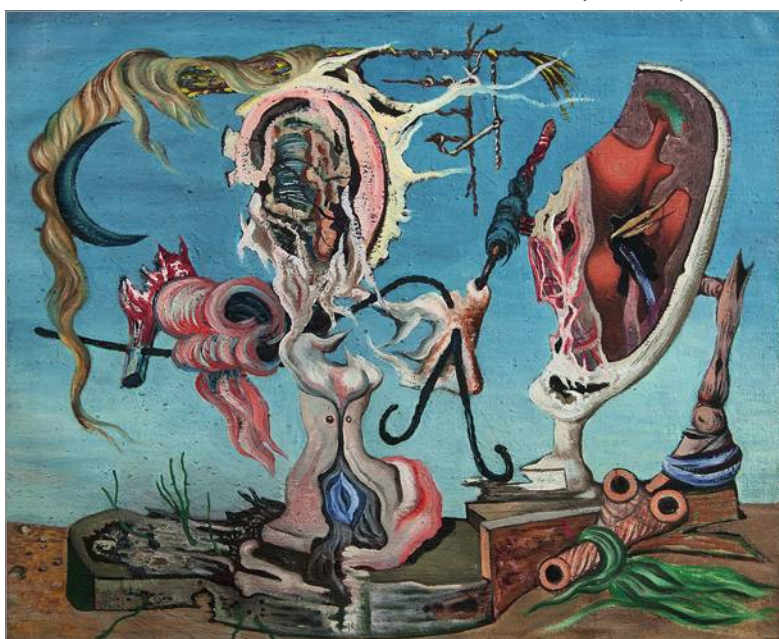
ЯНОУШЕК, Франтишек (1890–1943)

Чешский художник.

С 1917 по 1922 год учился в Академии изящных Искусств в Праге. Ранние работы художника, натюрморты и пейзажи, выполнены в классическом стиле, однако уже в них чувствуется влияние авангардистских тенденций, особенно кубизма.



Яноушек Ф. Корова II. 1934



Яноушек Ф. Женщина перед зеркалом. 1940-41



Яноушек Ф. Время червей. 1937

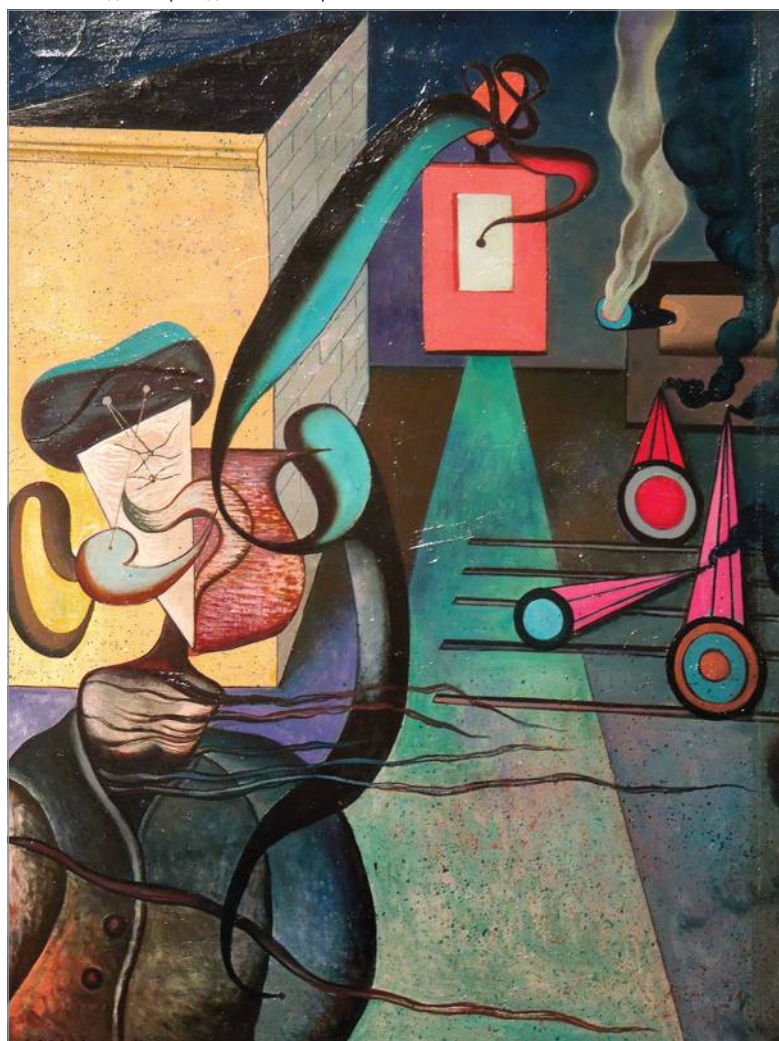
В 1929 году Яноушек обратился к сюрреализму. Его картины этого периода населены антропоморфными фигурами, населяющими пустынные пейзажи и вызывающими ассоциации с миром органических форм. В 1932 году в Праге художник принял участие в первой групповой выставке чешских сюрреалистов под названием «Поэзия 1932».

Ко второй половине 1930-х годов живописное мастерство художника достигло своей высшей точки: в его картинах усиливаются апокалиптические и разрушительные мотивы, продиктованные предчувствием грядущей катастрофы.

Начало Второй мировой войны стало концом творческой карьеры художника. В 1939 году, когда Чехословакия была оккупирована фашистами, Яноушеку было запрещено показывать свои картины на выставках. С этого момента и до последних дней художник все свои силы отдавал преподавательской работе.



Яноушек Ф. Голова. 1935



Яноушек Ф. Стрелочник. 1933

А

АБСТРАКЦИЯ-ТВОРЧЕСТВО 3
7, 111, 182, 219

АГАР, Эйлин 3
3, 4

АЛОКС, Жан-Пьер 4
4, 5

АПОЛЛИНЕР, Гийом 4
4, 5, 14, 28, 91, 94, 95, 127, 138, 141, 159, 186,
188, 189, 191, 194, 199, 203, 206, 242

АРАГОН, Луи 5
5, 6, 28, 29, 31, 35, 40, 42, 58, 59, 60, 94, 98,
106, 130, 137, 159, 164, 176, 186, 190, 191,
192, 194, 195, 200, 203, 205, 207, 216, 218,
239, 240, 241, 242, 246, 248

АРМСТРОНГ, Джон 6

АРП, Жан (Ганс) 6
3, 6, 7, 8, 12, 30, 43, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 65, 88, 126, 139, 145, 160, 171, 175, 181,
192, 193, 194, 206, 214, 215, 217, 236, 237,
238, 240, 242, 243, 244, 246

АРТО, Антонен 8
8, 9, 29, 35, 41, 42, 107, 111, 133, 145, 149,
150, 159, 161, 170, 192, 203, 221, 240

АРЧИМБОЛЬДО, Джузеппе 10
10, 106, 203

АССОЦИАЦИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ
(А. Е. А. Р.) 10
10, 144

Б

БААДЕР, Иоганнес 11
11, 55, 57, 230, 231

БАЙЕР, Херберт 11
11, 12, 224

БАЛЛЬ, Гуго 12
12, 16, 17, 19, 53, 55, 56, 57, 123, 126, 127,
191, 217, 228, 236

БАЛЬТУС 12
12, 13, 171

БАНТИНГ, Джон 13
13, 14

БАРАНОВ-РОССИНЕ, Владимир 14
14, 15

БАРРА, Эдуард 15

БАТАЙ, Жорж 15
15, 16, 29, 137, 161, 170, 239

БЕДУЭН, Жан Луи 16
Бедуэн 16, 114, 133, 207

БЕЛЛМЕР, Ганс 16
16, 17, 18, 19, 36, 43, 95, 146, 150, 159, 160,
175, 206, 240

БЕНАЮН, Робер 17

БЛЮМЕ, Петер 20
20, 27, 55, 109, 152

БОЛЬШАЯ ИГРА 20
20, 21, 130, 177, 186, 192, 206

БОСХ, Иеронимус 21
Босх 21, 22, 27, 37, 89, 203

БРАССАЙ 22
22, 23, 131, 224

БРАУНЕР, Виктор 23
16, 17, 23, 24, 25, 26, 52, 104, 105, 115, 116,
147, 148, 150, 180, 193, 206, 221

БРАУЭР, Арик 26
26, 27, 148, 220, 233

БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ, Питер 27
22, 27, 28

БРЕТОН, Андре 28
3, 5, 6, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 26, 28,
29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 50,
51, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 65, 68, 75, 84, 86, 87,
91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 120, 122, 123, 126, 128, 129,
130, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 158, 159, 160, 161,
162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173,

175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207,
209, 210, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 224,
225, 227, 229, 234, 235, 237, 239, 240, 241,
246, 247, 248, 249, 250, 252

БРЮЕН, Камиль 30

БУАФФАР, Жак Андре 30
9, 29, 30, 149, 205, 224

БУКАЙЛЬ, Макс 30
30, 31

БУНЮЭЛЬ, Луис 31
Бунюэль 6, 16, 29, 31, 32, 62, 64, 68, 128, 132,
133, 139, 183, 249, 251

БУРЖУА, Луиза 32
32, 33, 152, 207

БЬЕРКЕ-ПЕТЕРСЕН, Вильгельм 33
33, 224

БЭКОН, Френсис 34
34, 35, 122, 149, 185, 201

БЮРО СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ 35
9, 35, 54, 98, 123, 205, 207, 240

В

ВАГЕНААР, Виллем 36

ВАН ЛЕЙСДЕН, Виллем 36

ВАРО, Ремедиос 36
36, 37, 38, 39, 40, 113, 125, 128, 129, 180, 186,
207, 221

ВАШЕ, Жак 40
28, 40, 111, 206

ВЁЛЬФЛИ, АДОЛЬФ 40
40, 41, 55

ВИТРАК, Роже 41
29, 41, 42, 59, 91, 137, 144, 149, 176, 203, 205,
206

ВУНДЕРЛИХ, Пауль 42
42, 43

ВЫСТАВКИ СЮРРЕАЛИСТОВ 43

1936 ВЫСТАВКА
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ
ПРЕДМЕТОВ 43

1938 МЕЖДУНАРОДНАЯ
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА 43

1942 ПЕРВЫЕ ДОКУМЕНТЫ
СЮРРЕАЛИЗМА 44

1947 МЕЖДУНАРОДНАЯ
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА 44

1959–1960 МЕЖДУНАРОДНАЯ
СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА (E.R.O.S.) 44
202, 216

Г

ГЕЙСЛЕР, Индржих 45
45, 216

ГЁРЛЕ, Генрих 45
45, 46

ГИЛЛЕСПИ, Грегори 46
46, 152

ГЛИСОН, Джеймс 46
46, 47, 48, 50

ГОЛЛЬ, Иван 50
5, 50

ГОНСАЛЕС, Хулио 50
50, 51, 188

ГОРКИ, Аршиль 51
3, 23, 49, 51, 52, 112, 165, 166, 206, 240

ГРАДИВА 52
52, 65, 164

ГРАТТАЖ 52
45, 52, 53, 207, 248

ГРОС, Георг 53
15, 16, 53, 54, 55, 57, 58, 103, 230, 236, 240

ГЮГО, Валентина 54
54, 55, 116, 150, 161

ГЮЛЬЗЕНБЕК, Рихард 55
6, 55, 56, 57, 58, 193, 217, 230, 231, 232, 252

Д

ДАДА 56
5, 6, 7, 11, 12, 14, 41, 45, 53, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 89, 104, 126, 139, 140, 158, 170, 187, 192,
195, 210, 214, 217, 218, 230, 231, 232, 233,
237, 238, 240, 242, 243

ДАДА В ЦЮРИХЕ (1916–1919) 57

ДАДА В БЕРЛИНЕ (1918–1920) 57

ДАДА В ГАННОВЕРЕ (1919–1923) .. 58

ДАДА В КЁЛЬНЕ (1919–1922) 58

ДАДАВ НЬЮ-ЙОРКЕ (1913–1921) .. 59

ДАДА В ПАРИЖЕ (1919–1924) 59

ДАЛИ, Сальвадор 60
4, 10, 16, 27, 29, 31, 32, 43, 47, 52, 59, 60, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 95, 103, 104, 132, 133, 139, 140,
141, 144, 148, 149, 159, 160, 165, 179, 183,
184, 188, 190, 198, 205, 206, 209, 216, 221,
224, 225, 227, 228, 234, 240, 241, 251

ДЕВЕТСИЛ 95
95, 176, 214, 215, 239

ДЕКАЛЬКОМАНИЯ 95
3, 47, 95, 104, 105, 179, 207, 226, 248

ДЕ КИРИКО, Джорджо 90
7, 23, 28, 36, 58, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
102, 122, 127, 152, 159, 160, 167, 168, 176,
180, 184, 188, 194, 199, 204, 205, 207, 209,
219, 224, 243, 246

ДЕ ЛЕКУОНА, Николас 90

ДЕЛЬВО, Поль 95
89, 95, 96, 97, 98, 100

ДЕСНОС, Робер 98
16, 29, 35, 58, 59, 60, 98, 116, 132, 133, 137,
144, 146, 149, 159, 161, 164, 170, 171, 176,
190, 198, 205, 206, 209, 246

ДЖАКОМЕТТИ, Альберто 99
13, 43, 51, 88, 99, 102, 140, 149, 161, 181, 190,
206, 207, 224, 229, 237

ДЖЕННИНГС, Хамфри 102
102, 103, 133

ДИКС, Отто 103
27, 103, 179, 236, 240

ДОМИНГЕЗ, Оскар 103
3, 95, 103, 104, 105, 115, 147, 148, 150, 160,
176, 186, 206, 248

ДОНАТИ, Энрико 105
Донатти 44, 95, 105, 106, 113

ДРИЁ ЛА РОШЕЛЬ, Пьер 106

ДЮПРЕЙ, Жан Пьер 106
106, 107, 207

ДЮШАН, Марсель 107
13, 29, 30, 43, 44, 59, 60, 88, 89, 101, 107, 108,
109, 110, 113, 117, 120, 128, 129, 133, 139,
141, 159, 160, 165, 181, 184, 187, 190, 191,
193, 194, 195, 198, 206, 207, 210, 219, 224,
248

Ж

ЖАРРИ, Альфред 111
8, 28, 40, 41, 42, 111, 139, 206, 248

З

ЗЕЛИГМАНН, Курт 111
3, 43, 44, 50, 111, 112, 113, 150, 160, 206, 240

ЗЕЛЛЕР, Людвиг 113
113, 114

ЗИМБАККА, Мишель 114
16, 114, 133, 207

И

ИГРА 115
115, 116

ИЗЫСКАННЫЙ ТРУП 116
54, 115, 116, 123, 164, 176, 207, 209, 237, 250

ИМАЖИНИЗМ 116
116, 117, 201

ИНСТАНТАНЕИЗМ 117
117, 187

К

КАДМУС, Пол 118
118, 119, 152, 217, 226

КАЛО, Фрида 119
113, 119, 120, 121, 122, 124, 128, 129, 147,
182, 207

КАМАЧО, Хорхе 122
122, 123

КАНДИНСКИЙ,
Василий Васильевич 123
6, 11, 12, 22, 33, 121, 123, 126, 133, 136, 137,
145, 207, 219, 240, 242

КАН, Симона 123
116, 123, 131, 205

КАРРА, Карло 126
91, 126, 127, 167, 168, 219, 228, 250

КАРРИНГТОН, Леонора 128
37, 113, 125, 127, 128, 129, 168, 207, 221, 248

КАЮН, Клод 129
129, 130, 207, 224

КЕНО, Ремон 130
29, 35, 94, 116, 130, 131, 139, 149, 159, 177,
189, 205, 209, 252

КЕРТЕШ, Андре 131
22, 131, 132, 224

КИНЕМАТОГРАФ 132
17, 88, 102, 110, 117, 132, 133, 158, 192, 193,
195, 198, 202, 203, 224, 252

КЛЕЕ, Пауль 133
7, 33, 122, 123, 133, 134, 135, 136, 137, 161,
164, 170, 171, 183, 194, 207, 237, 240, 241,
242, 243

КОБРА 137
117, 137, 138, 201, 206, 235, 252

КОЛАР, Иржи 138
138, 139, 167

КОЛЛАЖ 139
3, 6, 7, 8, 11, 12, 15, 17, 29, 30, 31, 36, 45, 53,
56, 58, 59, 90, 95, 103, 114, 129, 130, 138, 139,
140, 145, 150, 152, 160, 161, 167, 172, 176,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 195, 198,
202, 204, 207, 214, 221, 224, 232, 233, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 252

КОЛЛЕДЖ ПАТАФИЗИКИ 139
111, 131, 139, 140

КОРНЕЛ, Джозеф 140
140, 141, 142, 250

КРАВАН, Артур 141

КРЕВЕЛЬ, Рене 141
3, 14, 35, 41, 54, 55, 58, 59, 60, 65, 98, 103, 137,
141, 144, 145, 149, 150, 176, 206, 246

КРУГ И КВАДРАТ 145
3, 7, 126, 145

КУБИЗМ 145
14, 36, 51, 56, 62, 99, 107, 110, 127, 136, 145,
146, 147, 169, 176, 177, 187, 188, 192, 214,
215, 217, 218, 228, 238, 239, 242, 251, 253

КУТО, Люсьен 145

Л

ЛАБИСС, Феликс 146

ЛАМБА (БРЕТОН), Жаклин 147
148, 151

ЛАМ, Вифредо 146
29, 115, 122, 138, 143, 146, 147, 148, 149, 160,
206, 207, 250

ЛЕМДЕН, Антон 148
26, 148, 220, 231, 233

ЛЕРИС, Мишель 148
5, 9, 16, 29, 34, 35, 116, 130, 139, 148, 149,
161, 164, 170, 177, 209

ЛИМБУР, Жорж 149
16, 29, 35, 137, 144, 149, 161, 206

ЛОТРЕАМОН 149
5, 28, 40, 54, 73, 94, 95, 98, 149, 150, 175, 200,
203, 206, 225, 237

ЛУКА, Герасим 150
150, 185

М

МААР, Дора 151
36, 130, 151, 188, 198, 207, 224, 241

МАБИЛЬ, Пьер 151
23, 104, 128, 151, 152, 180

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ 152
46, 118, 152, 179, 207, 217, 226

МАГРИТТ, Рене 152
43, 65, 89, 91, 95, 96, 97, 138, 150, 152, 153,
154, 155, 156, 157, 158, 160, 167, 171, 177,
184, 190, 206, 214, 219, 221, 235, 252

МАКВИЛЬЯМ, Фредерик Эдвард 158

МАЛЕСПИН, Эмиль 158

МАЛКИН, Жорж Александр 158
35, 116, 158, 159, 205, 209

МАНЕКЕНЫ 159
36, 43, 44, 74, 85, 91, 93, 94, 95, 159, 160, 167,
175, 181, 207, 215, 216

МАНСУР, Джойс 160
160, 200

МАРИЕН, Марсель 160
133, 157, 160, 161, 178, 224

МАРТИНИ, Альберто 161
147, 161, 164

МАССОН, Андре 161
3, 6, 7, 9, 16, 29, 32, 35, 41, 43, 52, 86, 88, 112,
113, 115, 128, 137, 144, 147, 148, 149, 150,
159, 160, 161, 162, 164, 165, 170, 180, 194,
206

МАТТА, Роберто 165
23, 26, 43, 52, 89, 112, 113, 140, 150, 160, 163,
165, 166, 180, 206, 240

МЕДЕК, Микулаш 167

МЕЗАНС, Эдуар Леон Теодор 167
128, 152, 160, 167, 171, 184, 235

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ 167
4, 36, 85, 90, 91, 94, 95, 111, 127, 165, 167,
168, 179, 199, 207, 219, 243

МИЛЛЕР, Ли 168
50, 97, 118, 130, 140, 168, 169, 177, 183, 184,
185, 188, 198, 207, 224

МИРО, Хуан 169
7, 22, 32, 33, 43, 51, 52, 64, 88, 89, 113, 116,
122, 126, 138, 139, 147, 149, 150, 160, 161,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
180, 183, 184, 185, 190, 194, 206, 209, 224,
229, 247, 249

МОЛИНЬЕ, Пьер 175
175, 176, 224

МОРИЗ, Макс 176
35, 42, 58, 116, 123, 149, 159, 176, 205, 206,
209, 246

МУЗЫКА, Франтишек 176

МЭДДОКС, Конрой 176

Н

НАДО, Морис 177

НЕЗВАЛ, Витезслав 177
95, 177, 214, 239

НЕРИ, Исмаэль 177

НУЖЕ, Поль 177
152, 160, 167, 177, 178, 235

НЭШ, Пол 178
15, 178

О

ОЛБРАЙТ, Айвен 179
152, 179

ОЛЬЗЕ, Рихард 179
179, 240

ОНСЛОУ-ФОРД, Гордон 179
113, 165, 179, 180, 181, 182

ОППЕНХЕЙМ, Мерет 181
43, 44, 140, 181, 190, 196, 198, 206, 207

П

ПААЛЕН, Вольфганг 182
3, 37, 43, 96, 113, 128, 150, 160, 165, 180, 182,
206, 228

ПЕЛЛАН, Альфред 182
182, 183

ПЕНРОУЗ, Валентина 183
183, 185

ПЕНРОУЗ, Роланд 183
3, 102, 167, 168, 169, 183, 184, 185

ПЕРАХИМ, Жюль 185
150, 185, 186

ПЕРЕ, Бенжамен 186
16, 17, 21, 29, 35, 37, 54, 55, 58, 59, 60, 103,
104, 113, 114, 128, 133, 149, 167, 171, 180,
186, 189, 207, 210, 213, 216, 237, 240, 246,
252

ПИКАБИЯ, Франсис 186
28, 30, 50, 56, 58, 59, 60, 108, 117, 133, 145,
159, 167, 169, 186, 187, 192, 194, 195, 205,
207, 218

ПИКАССО, Пабло 188
5, 6, 7, 22, 28, 34, 43, 50, 51, 52, 63, 73, 88, 89,
91, 98, 105, 121, 127, 128, 136, 138, 139, 144,
145, 147, 149, 151, 165, 168, 169, 170, 177,
180, 183, 184, 185, 188, 189, 191, 194, 201,
207, 208, 209, 219, 227, 234, 235, 236, 237,
241, 242, 249

ПРАССИНОС, Жизель 189

ПРАССИНОС, Марио 189
189, 190

ПРЕВЕР, Жак 190
29, 116, 137, 139, 159, 176, 190, 192, 206, 209

ПРЕДМЕТ 190
3, 16, 23, 30, 33, 36, 40, 43, 45, 56, 57, 59, 72,
74, 78, 89, 99, 104, 108, 109, 110, 111, 113,
114, 139, 140, 142, 150, 159, 167, 174, 176,
181, 182, 185, 189, 190, 195, 198, 202, 203,
207, 211, 215, 224, 226

Р

РЕВЕРДИ, Пьер 191
170, 191

РЕМБО, Жан Артюр 191
5, 40, 54, 98, 127, 150, 189, 191, 202, 206, 239

РИБМОН-ДЕССЕНЬ, Жорж 191
16, 29, 59, 60, 191, 192, 207, 218

РИГО, Жак 192
59, 60, 106, 186, 192, 195, 198, 207

РИХТЕР, Ганс 192
11, 112, 192, 193, 210, 249, 252

РОДАНСКИ, Станислас 193

РОМАНТИЗМ 193
74, 75, 82, 193, 203, 220

РУА, Пьер 193
51, 193, 194

РУССЕЛЬ, Ремон 194
149, 194, 206

РЭДИ МЭЙД 194

РЭЙ, Мэн 195
5, 7, 17, 32, 35, 36, 43, 44, 59, 60, 85, 87, 88, 90,
98, 108, 109, 110, 113, 116, 117, 123, 130, 132,
133, 139, 140, 141, 146, 147, 149, 150, 151,
153, 159, 160, 161, 168, 169, 176, 181, 184,
185, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 200, 206, 207, 209, 210, 214,
218, 221, 224, 236, 241, 242, 251

С

САВИНИО, Альберто 199

САД, Маркиз де 200
16, 17, 31, 32, 68, 73, 79, 98, 115, 123, 145,
160, 166, 200, 206, 225, 239, 241

САДУЛЬ, Жорж 200
116, 133, 200

САЗЕРЛЕНД, Грэм 200
34, 200, 201

СВАНБЕРГ, Макс Вальтер 201
116, 117, 160, 201, 202

СВАНКМАЙЕР, Ян 202
202, 203

СИМВОЛИЗМ 203
4, 6, 111, 129, 203, 207

СУПО, Филипп 203
3, 5, 6, 28, 29, 35, 42, 58, 59, 60, 95, 106, 130,
133, 144, 150, 167, 186, 191, 192, 194, 195,
203, 205, 207, 218, 240, 246

СЭЙДЖ, Кей 204
180, 204, 207

СЮРРЕАЛИЗМ 205

Т

ТАМАЙО, Руфино 208
122, 208, 209

ТАНГИ, Ив 209
31, 43, 59, 65, 86, 89, 91, 95, 103, 105, 112,
113, 116, 122, 150, 159, 165, 176, 180, 190,
204, 206, 209, 210, 212, 213, 224, 250

ТАННИНГ, Доротея 210
207, 210, 211, 248, 249

ТЕЙГЕ, Карел 214
45, 95, 167, 177, 214, 216, 224, 239

ТОЙБЕР-АРП, Софи 214
6, 214, 215

ТОЙЕН 215
45, 95, 177, 186, 207, 215, 216, 239

ТРУЙ, Камий Кловис 116
207, 216

ТУКЕР, Джордж 216
118, 152, 217, 226

ТЦАРА, Тристан 217
5, 6, 12, 28, 29, 30, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60,
65, 116, 137, 144, 150, 167, 170, 187, 191,
192, 193, 205, 206, 207, 217, 218, 236, 237,
240, 252

У

УОДСВОРТ, Эдвард Александр 219
210, 219

УОЛДБЕРГ, Патрик 219
156, 157, 219

Ф

ФАЗЫ 220
45, 206, 220, 235

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ 220
26, 42, 148, 207, 220, 227, 228, 231, 233

ФИНИ, Леонор 220
129, 181, 207, 220, 221, 222, 234

ФОТОГРАФИЯ 221
3, 6, 17, 22, 30, 32, 35, 44, 46, 54, 56, 58, 73,
74, 85, 90, 94, 109, 113, 114, 117, 130, 131,
132, 139, 151, 168, 169, 175, 176, 195, 198,
200, 214, 221, 224, 226, 230, 236, 237, 239,
246, 251

ФРЕДДИ, Вильгельм 224
33, 133, 206, 224, 225

ФРЕЙД, Зигмунд 225
13, 16, 17, 28, 34, 35, 36, 37, 47, 50, 52, 62, 63,
64, 68, 69, 79, 87, 115, 200, 206, 211, 225, 227

ФРЕНЧ, Джаред 226
118, 152, 217, 226

ФРОТТАЖ 226
3, 59, 207, 226, 246, 248

ФУКС, Эрнст 226
26, 148, 220, 223, 226, 227, 228, 233, 240

ФУТУРИЗМ 228
36, 56, 90, 107, 110, 127, 150, 152, 217, 224,
228

ФЮМАЖ 228
3, 182, 207, 228

Х

ХАЙТЕР, Стенли Уильям 229
113, 229, 251

ХАНТАИ, Симон 229

ХАРТФИЛД, Джон 230
53, 55, 58, 221, 224, 230

ХАУСМАН, Рауль 230
11, 55, 56, 57, 139, 145, 186, 193, 224, 230,
231, 232, 233, 237, 238

ХАУСНЕР, Рудольф 231
26, 148, 220, 231, 232, 233

ХЁХ, Ханна 232
56, 57, 139, 224, 230, 231, 232, 233, 238

ХУТТЕР, Вольфганг 233
220, 231, 233

Ч

ЧЕЛИЩЕВ, Павел 234
113, 234

Ш

ШАВЕ, Ашиль 235

Шаве 235

ШАГАЛ, Марк 235
5, 50, 113, 128, 131, 177, 207, 229, 235, 236,
240

ШАД, Кристиан 236
221, 224, 236, 237

ШАР, Рене 237
26, 54, 55, 102, 137, 145, 189, 237, 241

ШВИТТЕРС, Курт 237
7, 55, 57, 58, 109, 145, 193, 231, 232, 237, 238,
239

ШТЫРСКИ, Индржих 239
45, 95, 177, 215, 224, 238, 239

ШЮСТЕР, Жан 239
114, 148, 239

Э

ЭКСПРЕССИОНИЗМ 240
36, 47, 56, 95, 103, 105, 148, 165, 169, 177,
182, 207, 236, 240

ЭЛЮАР, Поль 240
5, 10, 17, 28, 29, 35, 43, 44, 54, 55, 58, 59, 60,
64, 65, 87, 96, 102, 103, 105, 106, 123, 128,
137, 139, 144, 150, 159, 167, 171, 177, 179,
185, 186, 189, 192, 194, 195, 198, 200, 205,
206, 215, 218, 221, 224, 237, 240, 241, 242,
243, 246, 249, 252

ЭН, Морис 241

ЭРНИ, Ганс 241
241, 242

ЭРНСТ, Макс 242
3, 6, 7, 17, 28, 29, 31, 35, 36, 43, 44, 45, 47, 51,
52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 86, 88, 89, 91,
95, 105, 110, 111, 113, 114, 115, 128, 129, 138,
139, 140, 145, 147, 148, 150, 152, 160, 165,
168, 169, 171, 175, 176, 179, 181, 183, 184,
185, 186, 188, 190, 194, 206, 207, 210, 211,
214, 219, 220, 221, 223, 226, 227, 228, 229,
231, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247,
248, 249, 251

ЭРОЛЬ, Жак 250
106, 115, 116, 148, 150, 250

ЭШЕР, Мауриц Корнелис 250
250, 251

Ю

ЮБАК, Рудольф Рауль 251
30, 96, 224, 251, 252

ЮНЬЕ, Жорж 252
59, 160, 224, 252

Я

ЯНКО, Марсель 252
12, 56, 57, 150, 192, 217, 252, 253

ЯНОУШЕК, Франтишек 253

Большая иллюстрированная энциклопедия СЮРРЕАЛИЗМ

Ответственный за выпуск

И. Мосин

Подбор иллюстраций

К. Козлов

Обработка иллюстраций

Е. Гезенцевей

Верстка

Е. Гезенцевей

Подготовка к печати

А. Яскевич

Сдано в печать 05.10.2017

Объем 32 печ. листа

Тираж 3000 экз.

Заказ №

ООО СЗКЭО

Телефон в Санкт-Петербурге: +7 (812) 365-40-44

E-mail: knigi@szko.ru



СЗКЭО

Санкт-Петербург

Отпечатано

Jelgavas Tipogrāfija SIA

Langervaldes iela 1A, Jelgava,

LV-3002, LATVIA



БОЛЬШАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СЮРРЕАЛИЗМ

ИВАН МОСИН



Автор книги — Иван Геннадьевич Мосин (1960–2007) — профессиональный художник и искусствовед, член Союза художников России, чьи работы хранятся в частных коллекциях и художественных галереях. Педагог Высшей квалификационной категории, он в течение ряда лет преподавал основы живописного и графического мастерства. В качестве художника книги им было оформлено более 300 изданий: девять из них — популярные издания о мировом искусстве и художественном творчестве — написаны им самим.

* * *



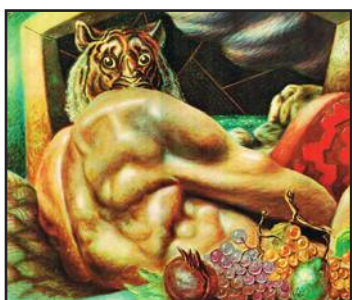
Сюрреализм зародился в начале 1920-х годов в недрах парижского дадаизма, унаследовав его антиобщественный пафос и стремление к ниспровержению эстетических идеалов классического искусства прошлых веков. Своими предшественниками сюрреалисты считали романтиков первой половины XIX века, а также символистов конца XIX — начала XX века.

Сюрреалисты вовсе не стремились к созданию еще одного из многих течений. Они ставили перед собой глобальную задачу осуществить революционный переворот в сознании, распространить свое влияние на все виды творческой деятельности и мышления.

Зародившись как литературное движение, сюрреализм почти сразу же вовлек в свою орбиту множество художников самых разных эстетических устремлений. В разные годы к движению примыкали такие разные и яркие художники как Жан Арп, Ганс Беллмер, Виктор Браунер, Аршиль Горки, Сальвадор Дали, Альберто Джакометти, Оскар Домингес, Курт Зелигманн, Вифредо Лам, Андре Массон, Роберто Матта, Хуан Миро, Рене Магритт, Мерет Оппенгейм, Вольфганг Паален, Мэн Рэй, Ив Танги, Вильгельм Фредди, Макс Эрнст. Идеи сюрреализма в разные годы привлекали таких крупных художников XX века, как Джорджо де Кирико, Марсель Дюшан, Василий Кандинский, Пауль Клее, Франсис Пикабия, Пабло Пикассо, Марк Шагал.



Сюрреализм — уникальное художественное течение, которое более полувека доминировало в мировом искусстве, определяя облик художественной действительности. Чрезвычайный успех этого движения заключался в том, что сюрреализм был не просто локальным художественным методом, но концептуальной, блестяще спланированной и реализованной программой, главной целью которой было изменить мир. И цель эта была достигнута. Зародившись во Франции, сюрреализм практически тотчас же шагнул за ее пределы, экспансировал Европу, а накануне Второй мировой войны перекинулся за океан, быстро распространившись не только в США, но и в странах Латинской Америки. Сюрреализму понадобилось всего пятнадцать лет, чтобы проникнуть и восторжествовать практически во всех областях художественной жизни, навсегда изменив мировое общественное сознание.



Сюрреализм — искусство высшей реальности — Явился блестящим выразителем внутренних противоречий и душевного распада человечества в период между двумя мировыми войнами. Став наследником идей символизма, дадаизма и метафизической живописи, творчески переосмыслив их открытия, сюрреализм, в свою очередь, дал толчок к возникновению и развитию таких направлений в мировом искусстве, как магический реализм в США и фантастический реализм в Австрии, а также значительно повлиял на дальнейшее развитие современного искусства: своим рождением ему во многом обязаны абстрактный экспрессионизм и поп-арт, а также хэппенинг, перформанс, концептуальное искусство.

ISBN 978-5-9603-0388-0



9 785960 303880 >