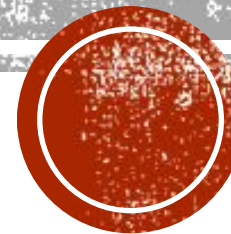


ГЛАВА 14
СЮРРЕАЛИЗМ: ЖИЗНЬ ЕСТЬ
СОН, 1924-1945

Воронцова М.С.
Группа НТ-307ИЗО





Из всех направлений современного искусства сюрреализм кажется нам одним из самых знакомых, так что мы даже чувствуем себя достаточно подкованными по этой части. В самом деле, большинство вспомнит стекающие часы Дали («Постоянство памяти», 1931) или его телефон с трубкой-лобстером («Телефон-омар», 1936). Или черно-

белые фотографии Мана Рэя с двойным экспонированием, призрачные и сексуальные. Сюрреализм – это точка перехода между сном и явью. Искаженные метафоры и нелепые сочетания, странные хэппенинги и экстравагантные выходки, зловещая атмосфера и таинственные видения

– да, конечно, мы знаем о сюрреализме.

Дело в том, что дух этого направления (в отличие от всех остальных) остался неизменен. Поколения художников, писателей, режиссеров и комедиографов подхватили знамя Дали и Мана Рэя. Мы не называем сегодняшнего кинорежиссера конструктивистом или писателя – импрессионистом. Мы не обсуждаем, что за художник перед

нами – кубист или фовист. Но сюрреалиста опознаем и определим сразу. Мы говорим, что Тим Бертон, Дэвид Линч, Дэвид Кроненберг с их поющими марионетками, цветными снами и превращениями человека в муху – режиссеры-сюрреалисты. Черная фантастика Томаса

Пинчона, юмор «Монти Пайтон» (чего стоит скетч о возврате мертвого попугая в зоомагазин), даже песни The Beatles («Я – морж») – всюду мы увидим налет сюрреализма

Но почему это движение, закончившись практически вместе со Второй мировой войной, сохранило свое место в общественном сознании? Начать с того, что нам хорошо знакомо само слово «сюрреализм». Оно вошло в повседневный лексикон и превратилось в оценочное «сюр». Дети так называют, например, полеты Гомера Симпсона (знаю по собственному опыту). Они имеют в виду некую странность, возникающую при встрече двух кажущихся несовместимыми элементов (в случае Гомера это, например, жевание пончика во время участия в конкурсе красоты). Когда речь заходит об искусстве, «сюрором» мы назовем произведение, которое кажется жутковатым, странным или эксцентричным, – ну, вариантов масса. На ум сразу приходят десятиметровая металлическая паучиха Луизы Буржуа («Мамай», 1999) (ил. 21) – ода скульптора своей матери-ткачихе», или покрытый живыми цветами щенок Джеффа Кунса («Щенок», 1992) (ил. 22).



Ил. 21. Луиза Буржуа. «Мамам» (1999)



Слово «сюрреализм» придумал французский поэт и любитель всего современного Гийом Аполлинер. И уже в 1917 году употребил дважды: сначала была его пьеса «Сосцы Тиресия» (1917), которую он представил как *drame surréaliste*.

Второй раз Аполлинер упомянул сюрреализм в преамбуле к программке «Парада» – нового балета Сергея Дягилева. Поэт охарактеризовал эту постановку как *une sorte de sur-réalisme* – «своего рода сюрреализм», то есть «сверхреализм», то, что уже за гранью реализма. Хотя большинство зрителей сочло, что новый балет – «за гранью приличия». Премьера шокировала даже записных парижских театралов, считавших себя людьми широких взглядов. Парижане обожали русского импресарио Дягилева, который в начале XX века стал для балета тем же, чем Харви Вайнштейн – для кинематографа XXI столетия. Знаменитые «Русские сезоны» захватили все ведущие сцены, Дягилев приглашал лучших танцоров (скажем, Вацлава Нижинского), хореографов (в том числе Джорджа Баланчина) и композиторов (Дебюсси и Стравинского). Декорации и костюмы придумывали такие художники, как Матисс и Миро. Все это Дягилев устраивал с максимальным размахом и минимальными затратами.

Создатели балета взяли за основу мир цирка – легкого развлекательного жанра, которым все они увлекались. В основе либретто – история трех предприимчивых цирковых антрепренеров, зазывающих зрителей в свои шапито. В одном выступает китайский фокусник, в другом – акробаты и, наконец, в третьем – поющая танцовщица, маленькая американка (вероятно, «списанная» с Мэри Пикфорд).

В самом сюжете ничего необычного не было; экстравагантной казалось музыка Сати с интонациями джаза и регтайма; кроме того, шум гудящих аэропланов и стрекот телеграфной ленты задавали танцорам необычный ритм. Танцевали, правда, не все. К неудовольствию зрителей – которые раскошелились, чтобы увидеть великий русский балет, – некоторые его звезды выступали как жонглеры, акробаты и – стараниями Пикассо – изображали лошадь. Неразбериха, какофония, стремительное действие – все это символизировало жизнь современного города. Но, видимо, не убедило и не впечатлило публику, и к шумовым эффектам, предусмотренным Сати, добавились свист и шиканье зала, хотя некоторые все-таки аплодировали и кричали «браво». Подозреваю, что если бы кто-нибудь из зрителей внимательно прочитал вступительное слово Аполлинера, то сразу понял бы значение слова «сюрреализм».



Ил. 22. Джефф Кунс. «Щенок» (1992)





Несколько лет спустя парижанин Андре Бретон (1896–1966), напористый молодой поэт, ощутил растущее разочарование в поэтике дада, которую когда-то страстно поддерживал. Он чувствовал: дада выдыхается, хотя по-прежнему поддерживал его основную цель – разрушение системы ценностей и стереотипов капиталистического общества. Амбициозный литератор искал новые формы художественного выражения, позволяющие соединить дадаизм и некоторые психоаналитические идеи Зигмунда Фрейда. Особенно Бретона занимало бессознательное, являющее нам себя в снах и так называемом автоматическом письме.

К концу 1923 года Бретон вплотную подошел к созданию нового художественного направления, выросшего из дада, – осталось только подобрать подходящее название. Решив ничего не выдумывать, он обратился к творчеству своего литературного наставника еще с 1916 года – Гийома Аполлинера. Аполлинер, получив на фронте тяжелое ранение в голову, был комиссован из армии и, вернувшись домой, вновь поднял оставленное им когда-то знамя парижского авангарда. С тех пор молодой Бретон регулярно виделся со своим кумиром, пока измотанный войной Аполлинер не умер от «испанки» в 1918 году. И вот в 1924 году, сочиняя манифест для нового направления в искусстве, Бретон перечитал тексты Аполлинера и наткнулся на слово «surrealisme». И тут же понял: название найдено. «В знак уважения к Гийому Аполлинеру, – написал он впоследствии в своем первом манифесте сюрреализма (1924), – я обозначил новый способ чистого выражения... словом «сюрреализм».



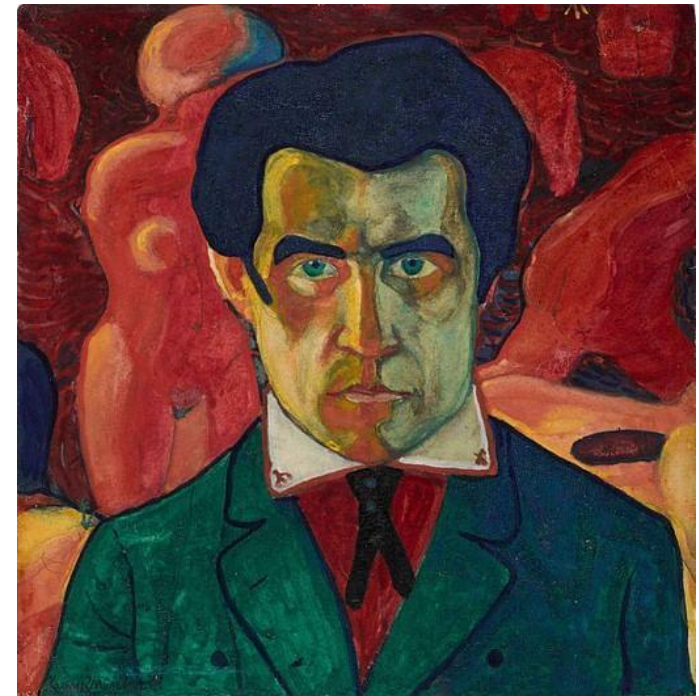
Как водится, все началось с яростной атаки на общество. «Левый» Бретон рассчитывал одолеть современную цивилизацию, приведя буржуазный класс в замешательство. Его новая идея состояла в том, чтобы пробиться в подсознание буржуа и обнажить неприглядные тайны, спрятанные там в угоду приличиям. После этого предполагалось поместить «благоразумную» реальность рядом с ее куда более мерзкой (и правдивой, по Бретону) версией, чтобы людям стало не по себе. Такая диверсия – через сюрреалистическую мысль, слово и дело – вызовет массовую дезориентацию. Что, как любил повторять Бретон, просто чудесно.

Он часто цитировал безумную поэму в прозе французского поэта XIX века графа де Лотреамона, «Песни Мальдорора» (1868–1869). Поэма буквально пропитана цинизмом и изобилует абсурдными метафорами типа: «он прекрасен, как... соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком». Странный образ, но это и манило Бретона. Он хотел внести сумятицу в умы, представив яркие картины безумия как норму. Во время Первой мировой войны Бретон служил санитаром в психиатрической больнице, где и заинтересовался извращениями и психозами. Он сам однажды сказал: «Я мог бы потратить всю свою жизнь на то, чтобы проникнуть в тайны сумасшедшего. Эти люди честны в своем пороке». И назвал сюрреализм «новым злом», которое изменит мир.



Мы знаем, что такие художники, как Казимир Малевич, Василий Кандинский и Пит Мондриан, уже исследовали роль бессознательного в искусстве. Но если они надеялись своими абстрактными картинами пробудить подсознательную грезу об утопии, то сюрреализм Бретона обрушивается на нас своими шокирующими словами и образами, изобличая испорченность человеческой души.

Если дадаисты утверждали, что никаких предшественников у них нет, то Бретон находил склонность к сюрреализму у многих великих умов прошлого. Новое движение он намеревался начать так же, как и дадаисты, – с литературы. Для чего включил в линейку сюрреалистов громкие имена: Данте (за его «Божественную комедию», эпическую поэму о загробной жизни) и Шекспира (полагаю, за тему фей и эльфов в комедии «Сон в летнюю ночь»). Заполучив этих двух корифеев, Бретон перешел к более современным литературным звездам, зачислив в свою когорту поэтов-символистов Малларме, Бодлера и Рембо, которых назвал протосюрреалистами, наряду с англичанином Льюисом Кэрроллом, создателем «поэзии абсурда», и американцем Эдгаром Алланом По с его тревожно-зловещими новеллами.





Так же бесцеремонно Бретон обошелся и с художниками, записав в сюрреалисты Марселя Дюшана и Пабло Пикассо, хотя ни тот, ни другой такого желания не высказывали. Правда, поддерживали детище Бретона – Пикассо поначалу активнее, чем Дюшан. Уже через год после того, как молодой французский поэт основал свое движение, Пикассо написал картину «Три танцора» (1925) (ил. 23) и разрешил Бретону опубликовать репродукцию в его сюрреалистическом трактате о живописи. Поэт уже включил примитивистский мистицизм «Авиньонских девиц» Пикассо в свой канон сюрреализма и обрадовался возможности добавить туда еще один мрачный шедевр испанца.

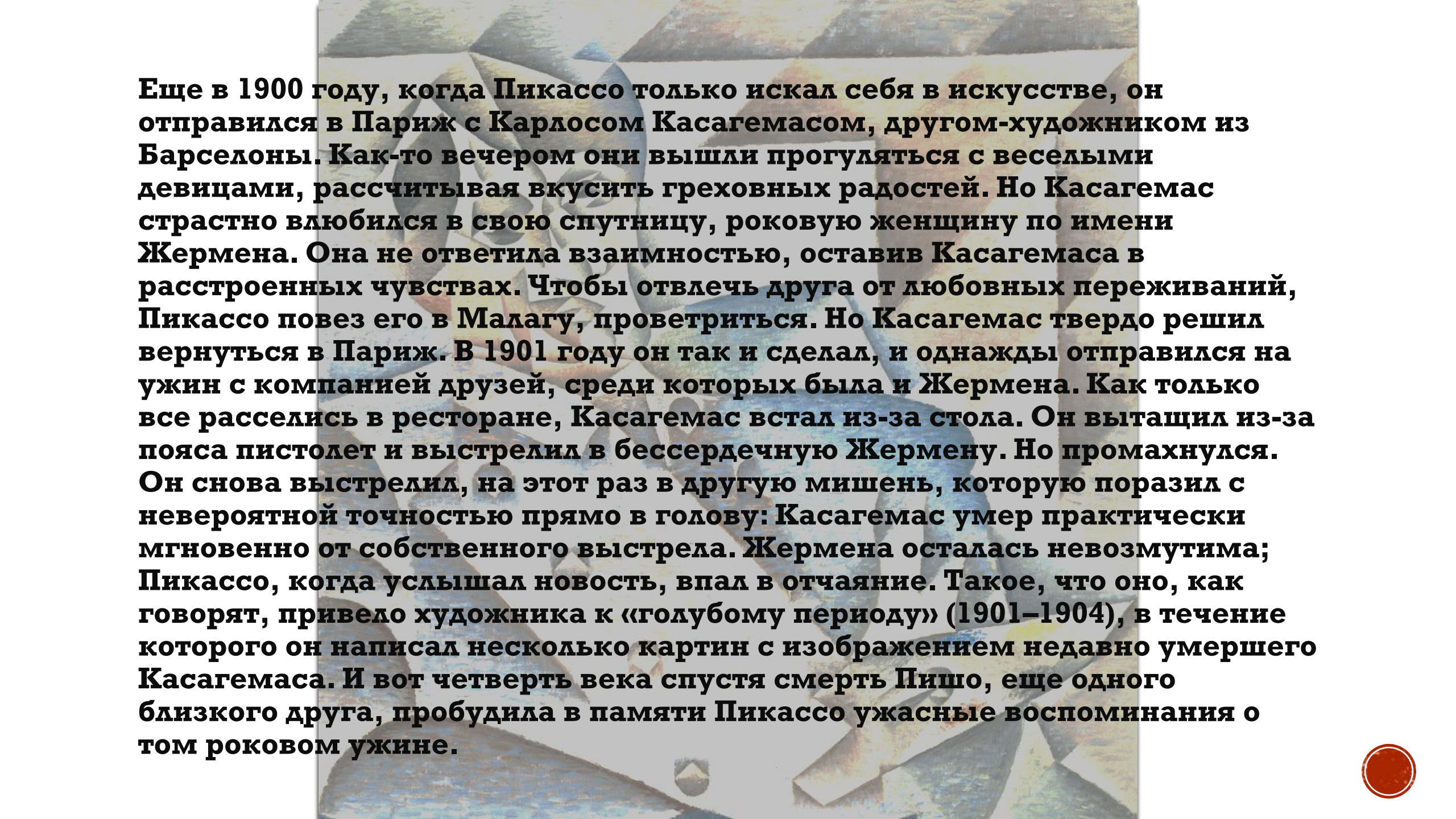
Броская полуабстрактная картина изображает трех человек: возможно, двух мужчин и женщину, – сказать с уверенностью нельзя. Пикассо собрал этих развинченных гибких персонажей из двумерных геометрических фигур в духе той примитивистско-кубистской манеры, в которой он написал проституток в «Авиньонских девицах». Танцоры – написанные блоками розовых, коричневых и белых тонов, – держась за руки, резвятся в танце в комнате с высоким потолком, перед стеклянной балконной дверью. За дверью – погожий день с безоблачным голубым небом. Казалось бы, они радуются. Но это не так. Их танец – это пляска смерти.



Пикассо погрузился в мир танца в 1917 году, когда создавал декорации и костюмы для балета «Парад». Тогда же, во время работы над балетом, он встретился со своей будущей женой Ольгой Хохловой, русской балериной из дягилевской труппы. Но к весне 1925 года страсть Пикассо к балету улетучилась, как и интерес к Ольге. Пара постоянно ругалась, и Пикассо хотел уйти. И без того тревожное состояние души усугубилось, когда художник узнал о внезапной смерти Рамона Пишо, своего близкого друга еще со времен Барселоны.

Пикассо был глубоко подавлен. Именно в таком эмоциональном состоянии он и писал «Трех танцоров» – картину, которую, по его собственному признанию, следовало бы назвать «Смерть Пишо». «Три танцора», как и шедевр Ф. Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» (1934), обнажает отчаяние и трагедию, скрывающуюся под внешним благополучием беззаботных, красивых и талантливых молодых людей. Через танец Пикассо рассказывает печальную историю неразделенной любви – отголосок личных переживаний самого художника.





Еще в 1900 году, когда Пикассо только искал себя в искусстве, он отправился в Париж с Карлосом Касагемасом, другом-художником из Барселоны. Как-то вечером они вышли прогуляться с веселыми девицами, рассчитывая вкусить греховных радостей. Но Касагемас страстно влюбился в свою спутницу, роковую женщину по имени Жермена. Она не ответила взаимностью, оставив Касагемаса в расстроенных чувствах. Чтобы отвлечь друга от любовных переживаний, Пикассо повез его в Малагу, проветриться. Но Касагемас твердо решил вернуться в Париж. В 1901 году он так и сделал, и однажды отправился на ужин с компанией друзей, среди которых была и Жермена. Как только все расселись в ресторане, Касагемас встал из-за стола. Он вытащил из-за пояса пистолет и выстрелил в бессердечную Жермену. Но промахнулся. Он снова выстрелил, на этот раз в другую мишень, которую поразил с невероятной точностью прямо в голову: Касагемас умер практически мгновенно от собственного выстрела. Жермена осталась невозмутима; Пикассо, когда услышал новость, впал в отчаяние. Такое, что оно, как говорят, привело художника к «голубому периоду» (1901–1904), в течение которого он написал несколько картин с изображением недавно умершего Касагемаса. И вот четверть века спустя смерть Пишо, еще одного близкого друга, пробудила в памяти Пикассо ужасные воспоминания о том роковом ужине.



Дело в том, что Пишо женился на Жермене. Его решение в свое время огорчило Пикассо, и об этом он тоже вспомнил, работая над «Тремя танцорами». Картину вполне можно истолковать как историю обреченного любовного треугольника. Бело-шоколадно-коричневый танцор в правой части картины – это Рамон Пишо; его призрачно-черная, как у египетской мумии, голова доминирует над туловищем. Слева – Жермена, безумная и изломанная. Она – порочная нимфоманка, истаскавшая и изломавшая свое тело, так что оно стало отталкивающим. Посередине вытянулась фигура Карлоса Касагемаса. Он распят и умирает под палящими лучами солнца, розовое тело теряет кровь и постепенно белеет.

Неизвестно, верно ли такое прочтение картины (Пикассо имел привычку говорить уклончиво, обсуждая свои работы), но мы точно знаем, что Андре Бретон ее очень любил. И вы сами можете догадаться почему: в ней явно проступают сюрреалистические штрихи – взять хотя бы изображение Жермены. Но картина все-таки слишком буквальная, чтобы считаться по-настоящему сюрреалистической. Для этого лучше обратиться к другому испанскому художнику, который приехал в Париж из Барселоны и сразу привлек внимание Бретона: в июле 1925 года тот написал хвалебную статью у себя в журнале «Сюрреалистическая революция».

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

ART
FRANÇAIS



DEBUT
DU XX^e SIECLE

LA DERNIÈRE GRÈVE : André Breton.
Textes surréalistes :
Georges Bessière, Pierre Naville,
Paul Eluard, Antonin Artaud.
ENQUÊTE SUR LE SUICIDE :
Francis Jammes, Pierre Reverdy,
Michel Corday, Victor Margueritte,
Monsieur Teste, etc.
Le sanglant symbole : Jacques Vaché.
Chroniques :
Sûreté générale : Antonin Artaud.

SOMMAIRE

La mort : Robert Desnos.
Sciences morales : Louis Aragon.
La vie : André Breton.
Le sommeil : René Crevel.
Le plaisir : Francis Gérard.
Le pays de mes rêves : Michel Letris.
Communisme et révolution : Louis Aragon.
Illustrations : Photos Man Ray.
Pablo Picasso, G. de Chirico, Robert Desnos,
Man Ray, Pierre Naville, Oscar Kokoschka,
André Masson, Max Ernst, Jacques Vaché,
Georges Bessière, Dédé Sunbeam.

ABONNEMENT:
Ics. 12 Numéros :
France : 45 francs
Étranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)

LE NUMÉRO :
France : 4 francs
Étranger : 5 francs



Хуан Миро (1893–1983) впервые побывал в Париже в 1920 году когда посетил фестиваль дада и навестил Пикассо в его мастерской. На следующий год он вернулся и снял студию. К 1923 году когда Бретон готовился объявить о создании нового движения, Миро уже стал признанным участником парижского авангарда. И вот в ноябре 1925 года, на первой выставке сюрреалистов в галерее Пьера в Париже, его работа уже висела рядом с картинами земляка, Пабло Пикассо. Звезда Хуана Миро взошла.

Картина «Карнавал Арлекина» (1924–1925) стала самой обсуждаемой на выставке и помогла молодому художнику сделать себе имя. В ней присутствуют многие элементы, характерные для живописи Миро. Есть биоморфные формы, волнистые линии, много черного, красного, зеленого и синего – все, что ассоциируется с детской наивностью. Бретон сказал о Миро, что тот «самый сюрреалистический из нас всех». Взглянув на «Карнавал Арлекина», с этим трудно не согласиться.





Картина выглядит скоплением ползающих существ, музыкальных нот, случайных форм, рыб, животных, среди которых иногда проступает немигающий глаз. Все это зависает в воздухе, как будто комнату заполнили самыми странными воздушными шарами со всего света. Происходит некое празднество, возможно, масленичный карнавал, когда каждый стремится набить брюхо перед Великим постом. Пресловутый Арлекин изображен в виде мяча с усами чуть левее центра картины: половина круглого лица синяя, половина красная. Вытянутая белая шея переходит в плотное гитарообразное туловище, украшенное гаерскими ромбиками.

«Карнавал Арлекина» явно написан человеком, который думает по-другому, не как все. Или вообще не думает. Бретон описывал сюрреализм как «психический автоматизм в чистом виде», подразумевая полную спонтанность, свободу от любых осознанных ассоциаций, предубеждений или намерений. Суть в том, чтобы взять бумагу и карандаш и начать записывать или рисовать первое, что пришло на ум, ни с того ни с сего. Причем в идеале – в состоянии транса, когда сознание отключено и можно заглянуть в глубины подсознания, чтобы раскрыть темную и опасную правду о том, что мозг переполнен грезами о сексуальных извращениях и кровожадными желаниями.





Что в некоторой степени объясняет отсутствие очевидной структуры в картине Миро: он, наверное, и не задумывался о ней. Композицию картины определяют случайные фигуры, проникшие на холст с задворков рассудка, превращая «Карнавал Арлекина» в некую визуализацию подсознательного. Попытаемся его расшифровать. Возьмем, к примеру, большой зеленый шар справа. Он может означать мир, который Миро решил завоевать. Лестница с глазом и ухом как бы намекает на страх художника быть «застуканным» и в то же время символизирует практическую возможность побега. Черный треугольник в окне напоминает Эйфелеву башню – эмблему города-мечты Миро. А насекомые, цвета и формы наводят на мысль об испанских корнях художника. Что до музыкальных нот – ну какой же праздник без музыки?

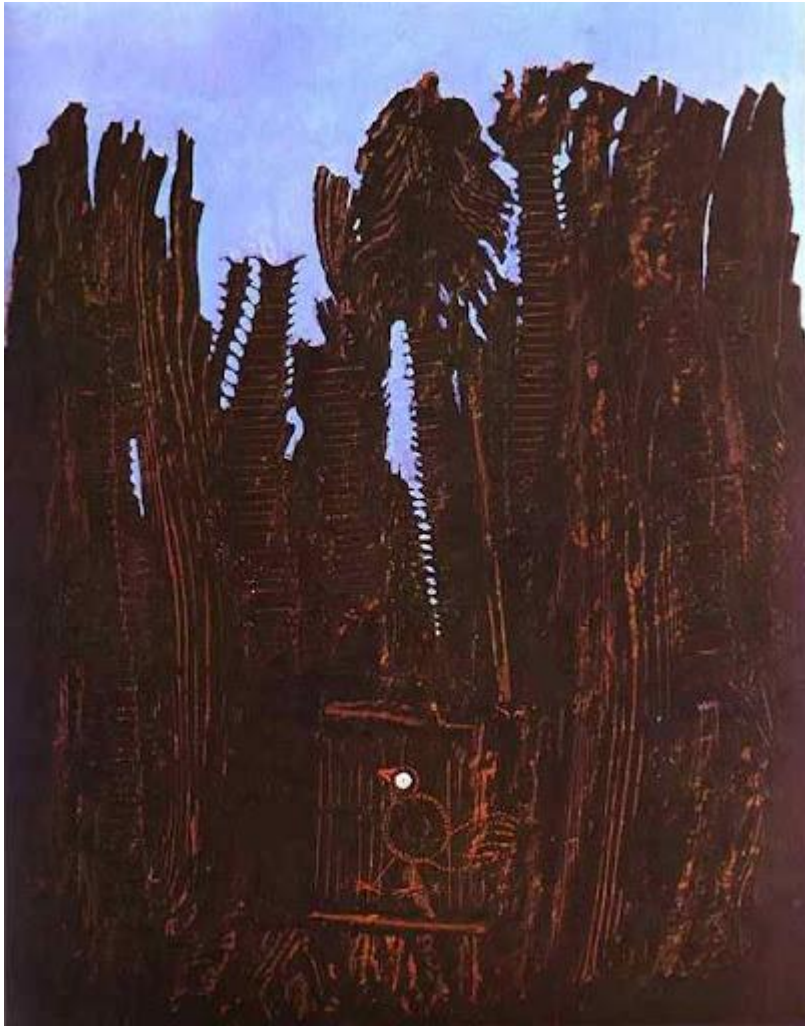
Обосновавшись в студии на Монмартре, Миро оказался близким соседом немецкого художника Макса Эрнста (1891–1976), ставшего одним из столпов сюрреализма. Эрнст вырос в маленьком городке в Германии под жесткой опекой строгого отца, тяготившей любознательного и строптивого мальчишку. Скучая в провинции, молодой Макс находился в постоянном поиске идей и приключений. Спасение пришло вместе с книгой Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений» – школьник накинулся на нее, как голодный на хлеб.



Вскоре после этого он познакомился и завязал дружбу с художником Жаном Арпом. После войны их дружба стала только крепче, так что Эрнсту досталась ведущая роль в набирающем обороты дадаистском движении Арпа. Вскоре немец подружился с Тристаном Тцара и Андре Бретоном; они восхищались его работами и стилем, который хорошо просматривается в картине «Слон Целебес» (1921). Название картины происходит от грубого немецкого стишка о том, что слон с острова Целебес (прежнее название индонезийского острова Сулавеси) – «липкая, желтая жирная задница», а слон с соседней Суматры «постоянно трахает свою бабушку».

Все пространство холста занимает серый слон-цилиндр, напоминающий старомодный бойлер или промышленный пылесос. Вместо хвоста у него два бивня, а вместо хобота – шланг, заканчивающийся рогами и дамским белым кружевным воротничком. Голову слона венчает шляпа из синих, красных и зеленых металлических пластин геометрической формы, с одной из них смотрит всевидящий глаз. Своими механическими и физическими характеристиками животное напоминает военный танк; ассоциацию подкрепляет фон, смахивающий на аэродром, а клубы дыма наводят на мысль о сбитом самолете. Правда, сам я никогда не бывал на аэродроме, над которым в небе плавают две рыбины. И где на переднем плане стоит голый обезглавленный женский торс с произрастающим из шеи разветвленным металлическим столбом. Безголовая фигура подносит правую руку к хоботу слона и сексуально его поглаживает.





Эрнст разработал собственный способ создания «автоматического искусства» – фроттаж. Это техника позволяет перевести текстуру материала – деревянной доски, коры, рыбьей чешуи и т. п. – на положенную сверху бумагу, растирая ее грифелем или карандашом. Затем Эрнст вглядывался в полученный результат и вскоре начинал различать в нем «странности». Уже через несколько минут пристального созерцания сложных и непонятных форм начинались аберрации зрения, и тогда воображению Эрнста являлись доисторические существа или схематические, состоящие из палочек дикари. В картине «Лес и голубь» (1927) фроттаж позволил художнику изобразить зловеший лес вроде того, куда отправились Гензель и Гретель. В центре картины – зажатая со всех сторон безжалостными деревьями клетка с голубем. Это детское воспоминание Эрнста: художник запечатлел собственный повторяющийся кошмарный сон, когда со всех сторон обступают страшные, мрачные существа. Изначально ничего такого он рисовать не собирался, образ пришел сам в результате разглядывания очередного фроттажа.





В то время как Эрнст и Миро искали «автоматические» образы, Сальвадор Дали (1904–1989) решил задать сюрреализму иной вектор. Забудьте эпатаж, карикатурные усы, подчеркнутый меркантилизм и все прочее, чем испанский художник делал себе имя и разрушал репутацию. Вглядитесь лучше в его работы – они говорят сами за себя. В понимании Дали задача сюрреализма состояла в том, чтобы «найти в хаосе систему и таким образом окончательно дискредитировать мир реальности» с помощью «пейзажей сна». Чтобы увидеть их, он не пользовался техникой спонтанных ассоциаций Миро и Эрнста, а вводил себя в транс, чтобы достичь состояния «критической паранойи» и получить «фотографии сна, раскрашенные вручную». Он полагал, что чем более реалистичной будет эта иная реальность, тем сильнее она выбьет зрителя из колеи. Андре Бретон был фанатом Дали (пока они не разругались). Оба следовали заповеди Фрейда о «высшей реальности снов», утверждая, что только сюжеты сновидений могут открыть высшую правду о человеческой жизни. При всей их сегодняшней затасканности картины Дали – мощные, запоминающиеся и технически безупречные. Взять хотя бы наиболее известную, «Постоянство памяти» (1931); Дали писал ее в течение двух лет после вступления в ряды сюрреалистов. Многие из нас знают эту картину по репродукциям, но они сослужили плохую службу оригиналу, который на самом деле довольно маленький (24 x 33 см) и очень яркий. Если смотреть на картину вблизи, мы увидим сложное, мастерски выписанное изображение, по технике соединения красок не уступающее ренессансным полотнам.



Кроме того, при виде ее зритель поневоле испытывает непонятную тревогу. Поначалу он видит обычный средиземноморский пейзаж, изображение скалистого северо-восточного побережья Испании, неподалеку от дома художника. Но темная тень наползает на берег, распространяя свое грозное присутствие, словно вирус смерти. Все, что она накрывает собой, увядает и распадается. Некогда прочные карманные часы стекают, аморфные, как расплавленный сыр. Это конец времени, конец жизни. Армия черных муравьев кишит на трупе другого хронометра, а третий облепил собой гротескное медузообразное существо. Это сам Дали. Или по крайней мере нечто похожее на профиль художника. Оно тоже окутано удушливой тенью смерти, обмякшее, безжизненное и отвратительное, с внутренностями, сочащимися из ноздрей. «Постоянство памяти» – картина о половом бессилии (великий страх Дали), беспощадности времени и униженности смерти. Дали написал картину в декорациях узнаваемого рая на земле в попытке испортить нам удовольствие от посещения таких мест, навечно впечатав омерзительный образ в наше сознание. Она не красива, но она умна. Как и ее создатель.



У Рене Магритта (1898–1967) подход оказался несколько иной. Магритт настолько же традиционен, насколько эксцентричен Дали, но, возможно, его мир еще более странен – в своей повседневной обыденности, где заурядное необычайно – причем в зловещем смысле. У Магритта сосед – серийный убийца, а милые детки, прогуливающие школу, на самом деле злостные преступники, которые травят свою учительницу ртутью. У этого бельгийского художника все совсем не так, как кажется; атмосфера его картин всегда пронизана жуткими предзнаменованиями, от которых перехватывает дыхание. На их фоне фильмы Дэвида Линча выглядят невинными шалостями. Магритт был князем паранойи, королем ужаса. Он доказал это в самом начале своей сюрреалистической карьеры, когда написал «Убийцу под угрозой» (1927) – картину, исполненную жути в духе какого-нибудь скандинавского триллера. Магритт заставляет нас смотреть прямо через две смежные комнаты в незастекленный балконный проем, за которым открывается вид на далекие горные вершины. Комнаты скудно обставлены, с серыми стенами и голыми половицами. На переднем плане двое мужчин в котелках, притаившиеся по обе стороны двери, ведущей в соседнюю комнату. Мужчины похожи на бухгалтеров, но на самом деле они головорезы и готовят нападение, – судя по тому, что вооружены рыбацкой сетью и дубинкой. В комнате щеголеватый молодой человек в строгом костюме принужденно стоит перед граммофоном и с интересом заглядывает в его трубу. Справа от него – коричневый кожаный чемодан, шляпа и пальто: похоже, он собирается уходить. Он выглядит счастливым и умиротворенным. Между тем за его спиной на кровати лежит труп обнаженной молодой женщины, только что убитой. Кровь сочится из ее рта; горло перерезано. С улицы через балкон заглядывают трое мужчин с аккуратными стрижками. Они стоят рядком, видны только их головы, напоминающие растения в балконном ящике.



*Ил. 24. Рене Магритт.
«Убийца под угрозой» (1927)*





Загадочная картина – местами банальная, местами тревожная и пугающая. На первый взгляд она выглядит реалистично, но чем дольше вы на нее смотрите, тем более театральной она делается, уходя все дальше за пределы реализма, *sur-realisme*, как выразился бы Аполлинер. Магритт когда-то работал в рекламе и все знал о том, как зрительные образы проникают в сознание. Он усвоил, что эффективная реклама строится на реалистическом изображении мечты. Повседневность и греза – это инструменты рекламщика, а в руках художника они оказываются мощными метафорами «магического реализма». Магритт говорит нам: жизнь – иллюзия; все – обман, включая кажущуюся нормальность вашего соседа. Вдохновение он черпал из поп-культуры: кино, плакатов, журналов и бульварного чтива. И, как большинство сюрреалистов, из работ итальянского художника Джорджо де Кирико (1888–1978), создававшего свои диковинные, совершенно сюрреалистические картины, когда Андре Бретон еще в школу ходил. Поскольку слова «сюрреалистический» в ту пору не существовало, он называл свои странные картины «метафизическими». И, пожалуй, нет у де Кирико более «метафизической» картины, чем «Песня о любви» (1914). Каменная голова от греческой статуи свисает с гигантской бетонной стены, которая граничит с изящными арками итальянского монастыря. Рядом с головой к стене приколоты огромная красная резиновая перчатка – кнопкой, точно не к бетону, а пробковой доске объявлений. Перед стеной – непонятный зеленый шар; за ним – силуэт паровоза на фоне чистого голубого неба. Де Кирико вставляет элементы из различных времен и мест (фрагмент искусства классической древности, медицинская перчатка из современной жизни, картины ночи и дня, образцы новой и старой архитектуры) и сводит их вместе в одном месте и в одно время, изменяя смыслы и взаимоотношения, создавая непривычные ассоциации.

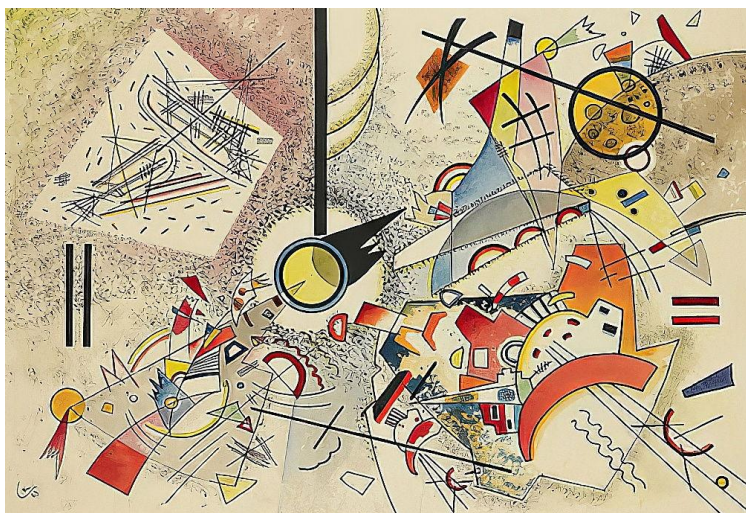
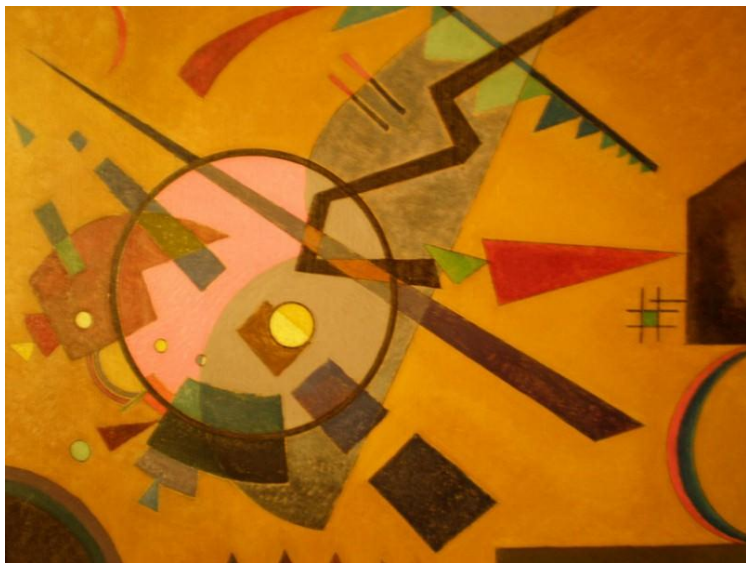




За причудливой игрой фантазии де Кирико в «сочетании несочетаемого» таятся глубочайшее одиночество и тревога. Стилизованные изображения, нелогичная перспектива, резкие тени вызывают ощущение жути, которое усугубляется полным отсутствием людей. В то же время многое указывает на человеческое существование – мяч и поезд предполагают некие недавние события, но вокруг никого нет: место безлюдно. Небо ярко-голубое, но в воздухе явственно висит угроза.

Напряженная атмосфера этой картины напоминает мне работы американского художника-реалиста Эдварда Хоппера (1882–1967). Он тоже умел вовлечь зрителя в мир надвигающегося мрака и обреченности, изображая одинокие и незащищенные фигуры в пустых и заброшенных пространствах. Он даже Нью-Йорк – город, который никогда не спит, – представил городом-призраком в своей знаменитой картине «Полуночники» (1942), – на ней изображены ночные посетители закусочной, погруженные в собственные мысли. Сквозь большой стеклянный фасад мы видим три разбитые и подавленные души: это окно в их внутренний ад. Молодой бармен с жалостью смотрит на них, понимая, что не в силах помочь своим несчастным клиентам.

Перед нами вневременной образ неистребимого страха, таящегося в подсознании каждого из нас, страха, который мы всю жизнь пытаемся заглушить и пересилить. За дружелюбной и беспечной застольной болтовней каждый из нас прячет одиночество и ранимость; но эта правда настигает нас, когда мы оказываемся одни, наедине с собственным ужасом. Хоппер в своих картинах сумел объективировать эти страшные мысли. Сюрреализмом он заинтересовался в 1936 году после



Ман Рэй переехал в Париж 22 июля 1921 года и оставался там до 1940 года. Именно в это время он решил сосредоточить свою творческую энергию на фотографии, заявив: «Я наконец освободился от посредства липкой краски и теперь работаю непосредственно со светом». От краски он, может, и отказался, но не утратил восприимчивости живописца, которую с успехом использовал для работы уже при посредстве фотографической техники.

Он постоянно экспериментировал с фотографическим процессом в попытке получить изображения, не уступающие живописи по яркости и выразительности. Упорные поиски живописного потенциала фотографии привели Рэя к созданию техники, которую он назвал «рэйографией». Это было нечто вроде фотограммы (фотографии, полученной без камеры), которую он открыл, когда случайно уронил лист непроявленной фотобумаги в лоток с проявителем, где уже лежал проявленный снимок. Он обнаружил, что если поместить физический объект на фотобумагу (например, ключ, карандаш, да что угодно) и на мгновение включить свет, то на бумаге остается негативное изображение объекта, призрачно-бледная тень, словно фотография сна. Вскоре он уже делал рэйографии с пюпитрами («Без названия», 1927), сигаретами и спичками («Без названия», 1923), раскрытыми ножницами («Без названия», 1927), превращая все эти предметы в бестелесные сущности. Ман Рэй называл свой метод создания подобных квази рентгеновских изображений «живописью светом».



Андре Бретон был очарован призрачными рэйографиями и объявил их великими произведениями сюрреалистического искусства. И повторил это позже, когда Ман Рэй открыл еще одну инновационную фотографическую технику. Как-то в 1929 году Ман Рэй работал у себя в мастерской вместе со своей ассистенткой и любовницей, американским фотографом Ли Миллер (1907–1977), когда открыл «соляризацию». Миллер нечаянно включила в темной комнате свет, когда фотографии еще находились в проявке. Ман Рэй заорал, погасил свет и опустил свои негативы в фиксаж в надежде спасти снимки.

Ему не повезло. Негативы были испорчены. Но, как он быстро понял, испорчены высокохудожественно. На каждом негативе объект – обнаженная модель – начал «подтаивать» по краям, как мороженое на солнце. Это было открытием: Ман Рэй понял, как изобразить реальность, переходящую в грезу. Рассмотрим его «Примат материи над мыслью» (1929) (ил. 25). Здесь и название, и изображение – классика сюрреализма. Большую часть фотографии занимает обычная композиция «ню»: модель лежит на полу студии, закрыв глаза, как будто спит, положив одну руку за голову, а другой прикрывая грудь. Ее левая нога вытянута; правая согнута в колене и слегка приподнята. Это – «примат материи». Но контуры ее тела и головы размыты с помощью «соляризации». Это уже «мысль», внутри которой физическое присутствие модели превращается в лужу расплавленного серебра. Бретон отмечал странную чувственность таких изображений, их сексуальный подтекст и неземную музыкальность.



Ил. 25. Ман Рэй. «Примат материи над мыслью» (1929)





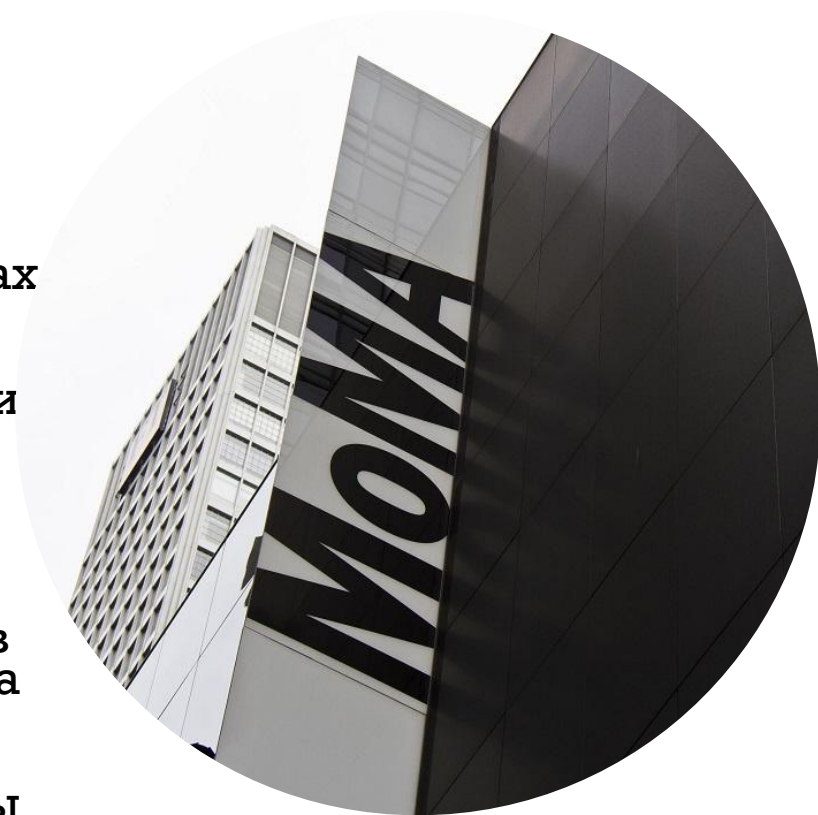
«Примат материи над мыслью» воплощает многое из того, что занимало сюрреалистов: секс, сны и страхи. Эти темы так или иначе пронизывают всю историю современного искусства, от «Олимпии» Мане до «Убийцы под угрозой» Магритта. Но вам не кажется, что тут чего-то не хватает? Ведь мы на пороге 1930 года, когда современное искусство, как мы знаем, уже отшагало полстолетия своего мятежного пути. Мы побывали в Европе; заглянули в Африку, Азию и на Восток, познакомились с архитектурой, дизайном и философией. Отгремела мировая война, Америка уже начала становиться сверхдержавой искусства. Мы встретились с множеством поэтов, коллекционеров и художников всех мастей. Мы видели, как у каждого поколения рождались все более радикальные, авантюрные и анархические, чем у предшественников, идеи. Мы коснулись политики, стали свидетелями социальных волнений. На нас обрушивался поток манифестов, зазывающих во всевозможные арт-тусовки. И все же, несмотря на всю риторику о создании новых утопических обществ и крушении старых элит, кое-чего мы так и не услышали.

А именно – где женщины-художницы? Если бы вы были художницей в период с 1850-й по 1930 год, вас, может, и терпели бы, но уж славы вам вряд ли досталось бы. Среди импрессионистов были признанные и уважаемые художницы, такие как Берта Моризо и Мэри Кассат (1844–1926). А русские футуристы и конструктивисты могли похвастать такими исключительными талантами, как Соня Делоне, Любовь Попова, Александра Экстер и Наталья Гончарова. Но дело в том, что эти женщины были исключением, а не правилом.




Все направления современного искусства были основаны мужчинами, они же и доминировали, что, в сущности, отражало ситуацию в обществе. 19-я поправка к Конституции, наделившая женщин по всей Америке правом голоса, была принята только в 1920 году. В Великобритании женщинам пришлось ждать до 1928-го – только тогда им было предоставлено избирательное право. А во Франции и того дольше – до 1944 года. Это был мужской мир. Но разве не было в нем пионеров-художников и движений, которые бросали вызов обществу и его устоям? Со временем, конечно, ситуация с женским участием в искусстве изменилась к лучшему. Слегка. Но и по сей день на белых стенах и девственно чистых полах музеев экспонируются произведения искусства, большинство из которых создано мужчинами. И не случайно руководят этими художественными учреждениями, как правило, тоже мужчины. Три кита мирового современного искусства – МоМА, Центр Помпиду и Галерея Тейт – никогда не жили под руководством директора-женщины. Ни разу за всю свою историю.

Почему я заговорил об этом? Да просто, пока я работал над книгой, мне не раз приходила в голову мысль: в числе главных авторитетов современного искусства женщин-художников нет (полагаю, вас эта мысль посещала тоже). Все дело в том, что «официальный канон» современного искусства – музеи и их коллекции, научные статьи историков искусства (в основном мужчин), университетские курсы по современному искусству – определяется истеблишментом. А значит, истеблишмент несет ответственность и за установление одномерного взгляда на мир: жизнь и искусство глазами белого мужчины-европейца. Тогда, в 1936 году, проблема мало кого волновала. Одним из этих немногих был ниспровергатель основ Марсель Дюшан.





«Выставка 31 женщины» открылась в начале 1943 года, и одна из представленных работ с тех пор считается иконой сюрреализма. «Объект» («Завтрак в меху»), сделанный в 1936 году швейцарской художницей Мерет Оппенгейм (1913–1985), представляет собой обтянутые мехом чайную чашку, блюдце и ложку. Мерет было всего двадцать два, когда она создала «Объект», а вдохновил ее на это Пабло Пикассо, обронив случайную фразу за столиком парижского кафе. Он сделал комплимент молодой художнице по поводу ее шубы и игриво заметил, что многие штучки ему нравятся гораздо больше, когда на них мех. Оппенгейм откликнулась вопросом: «Даже эта чашка с блюдцем?»

Несмотря на молодость, Оппенгейм стала любимицей парижского авангарда. Она была ассистенткой у Ман Рэя, выполняя работу, традиционно требующую «ню» (если не больше), если помощник – молодая красивая женщина. Она послушно исполняла свои обязанности – и свидетельством тому незабываемая серия сюрреалистических фотографий Ман Рэя «Завуалированная эротика» (1933), в которой Оппенгейм позирует обнаженной, с рукой, по локоть вымазанной чернилами, у печатного пресса: одновременно соблазнительная и отталкивающая.  Андре Бретон и его сюрреалистическая тусовка не заморачивались проблемой равных



Сексуальный подтекст «Завтрака в меху» очевиден: пить из мохнатой чашки – откровенно сексуальный намек на оральный секс. Но дерзкой шуткой дело не ограничивается. Образ меховых чашки и ложки появляется в первой же главе любой книги о всяческих кошмарах, в которых все попытки самоконтроля разрушаются чередой зловещих событий. В нашем случае чашка и ложка обрастают волосами – и из объектов удовольствия превращаются в нечто агрессивное, неприятное, даже омерзительное. Читаются здесь и отголоски обывательского чувства вины за потраченное на болтовню в кафе время и за истребление прекрасных животных (на изготовление «Объекта» пошла шкурка китайской газели). Но, помимо всего прочего, «Завтрак в меху» – это еще и кофейная пара, порождающая безумие. Два несовместимых материала соединились в странном сосуде. Мех приятен на ощупь, но противен, когда представишь, что его надо взять в рот. Вы хотите пить из чашки и есть ложечкой – для этого они, собственно, и предназначены, – но мех вам отвратителен. Этот замкнутый круг способен довести до безумия.

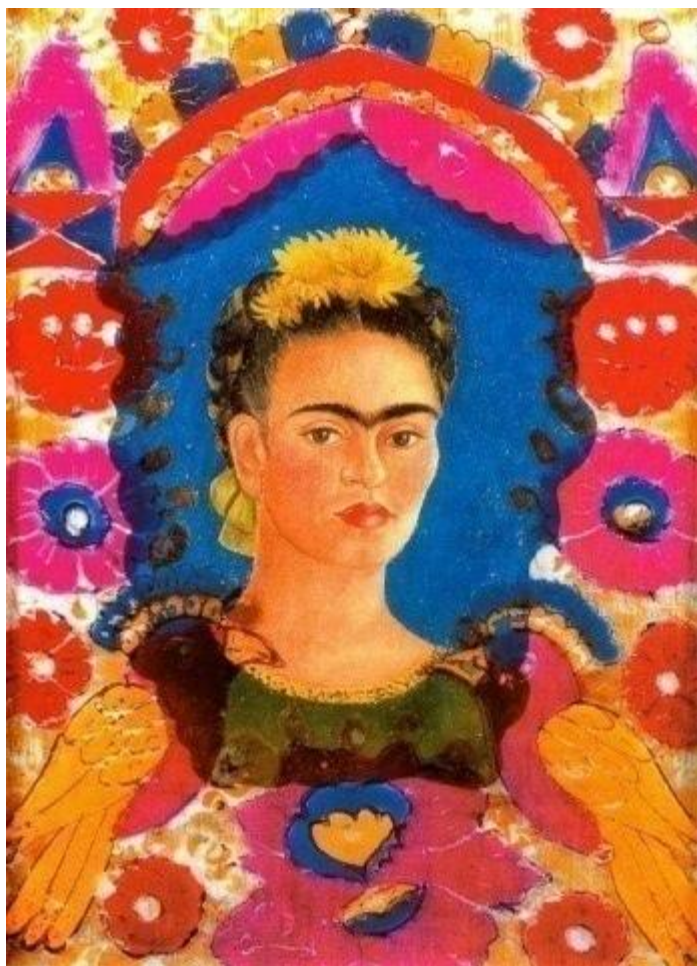
Оппенгейм была не единственной возмутительницей спокойствия сюрреалистов. Фрида Кало (1907–1954), не по годам развитая мексиканская интеллектуалка, прилежно изучала медицину, пока однажды осенью 1925 года, возвращаясь из колледжа на автобусе, не попала в страшную аварию – автобус столкнулся с трамваем. Спасатели посчитали тяжелораненую Кало мертвой, но ее уцелевший спутник, Алехандро Гомес Ариас, уговорил их отвезти девушку в больницу. Много месяцев Кало провела на больничной койке, пока медленно срастались страшные переломы – позвоночника, ребер, ключицы, грудной клетки и ног. Именно тогда она решила стать художницей, а не врачом, и вскоре начала рисовать то, что станет главной темой ее живописи: самое себя.



Андре Бретон назвал ее сюрреалистом, но сама Фрида так не считала. «Я никогда не рисую сны или кошмары, я рисую собственную реальность», – сказала она однажды. Тем не менее Кало разрешила показать свои работы на выставке сюрреалистов и даже сочинила пьесудля этого шоу. Но будем справедливы к Бретону – хотя он, как известно, готов был записать в свою сюрреалистическую семью любого, кто вызывал у него интерес (с согласия кандидата или без такового), – но, глядя на живопись Фриды Кало, понимаешь, что двигало французом, когда он приписал неистовую мексиканскую художницу к сюрреалистам.

В картине «Сон» (1940) мы видим мирно спящую Фриду; кажется, вокруг нее – словно плющ вокруг дерева – растет куст. Ветки куста усыпаны шипами, и это метафора постоянных болей, от которых художница страдала после автокатастрофы. Другая фигура, изображенная на картине, делает тему боли еще более явной. Призрак-скелет спит над ней, словно на двухъярусной кровати, сжимая в руке букет цветов, –





Пока Фрида спала в одиночестве и боли, ее муж, известный мексиканский художник-монументалист Диего Ривера (1886–1957), кутил по-холостяцки и спал с другими женщинами. Ривера был на двадцать лет старше Фриды, с душой огромной, как его эпические фрески. Отец Фриды назвал этот союз «браком между слоном и голубкой». Отношения оказались бурными, с бесконечными изменами с обеих сторон – Фрида тоже не отставала, крутила романы, в том числе и с обосновавшимся в Мексике Львом Троцким. Ее даже подозревали в причастности к убийству Троцкого в 1940 году, как, впрочем, и Риверу (с которым она развелась в 1939-м – впрочем, только затем, чтобы через год снова выйти за него замуж). Кало стала первым мексиканским художником XX века, чью работу приобрел Лувр. Это был «Автопортрет “Рама”» (1937–1938). Дюшан поспешил поздравить Фриду с успехом. Марсель ей очень нравился, в отличие от прочих сюрреалистов, и Фрида со свойственной ей прямоотой говорила про Дюшана, что «он единственный, кто дружит с головой из всего этого сброда чокнутых сукиных сынов- сюрреалистов».





Участие Дюшана в организации женской выставки – одна из причин, по которой Кало приняла приглашение, ну и отчасти она согласилась на это из женской солидарности. Сегодня Фриду Кало считают художницей-феминисткой, своими автобиографическими картинами не только проторившей дорогу Луизе Буржуа и Трейси Эмин, но и предвосхитившей феминистский лозунг 1960-х годов «Личное есть политическое». При всем том не далее как в 1990 году Фрида Кало – художница, признанная всем миром еще при жизни, – не удостоилась персональной статьи в оксфордском «Путеводителе по искусству». Она упомянута лишь в последнем предложении биографии Диего Риверы. Думаю, мы с вами догадываемся, в каких словах он отозвалась бы о редакторах издания. Подруга Кало, британский сюрреалист Леонора Каррингтон (1917– 2011), даже такого упоминания в «Путеводителе» не удостоилась – та самая Леонора Каррингтон, которую Сальвадор Дали называл «самой значимой женщиной-художницей». Ко времени «Выставки 31 одной женщины» Леонора переехала в Мексику, где и познакомилась с Фридой Кало. История Каррингтон по сложности и драматизму почти не уступает истории Кало. Когда Леоноре было двадцать лет, она уехала из Англии в Париж вслед за художником-сюрреалистом Максом Эрнстом, которого встретила на вечеринке в Лондоне. Эрнст, старше ее на двадцать шесть лет, был женат. Но для экстравагантной и богемной Каррингтон это обстоятельство роли не играло. Она нашла своего мужчину и позже говорила: «Макс дал мне образование». Он представил ее парижским сюрреалистам, которые обожали его музу, *femme-enfant*. Но Каррингтон почувствовала себя слишком *outrée*, чтобы стать игрушкой. Когда властный Миро протянул ей мелочь и послал за сигаретами, она прожгла его взглядом и заявила испанцу, что тот и сам прекрасно может сбегать.



Как и Оппенгейм, свою первую значительную сюрреалистическую работу – «Автопортрет: Постоялый двор лошади Утренняя Заря» (ок. 1937–1938; принадлежит нью-йоркскому музею Метрополитен) – Леонора написала, когда ей было чуть за двадцать. Безучастно сидящая на стуле Каррингтон выглядит как поп-певица 1980-х: растрепанные волосы, мужской костюм наездника. Самка гиены – зеркальное отражение героини, ее всклокоченная шерсть напоминает шевелюру художницы. Аналогия ясна: в своих снах Леонора превращается в ночного охотника. Окно, обрамленное театральным занавесом, позволяет зрителю увидеть белую лошадь, галопом скачущую через лес. Движениями и цветом лошадь в окне перекликается с белой деревянной лошадкой, замершей в прыжке над головой Каррингтон. Это сюрреалистическая смесь реального увлечения художницы лошадьми и ее странных грез с отголосками прочитанных в юности кельтских сказаний. Леонора отдала картину Эрнсту, который вскоре, в 1939-м, когда началась война, был арестован как подданный вражеской державы. Максуду удалось бежать, и он добрался до дома под Авиньоном, где они жили с Леонорой. Но ее там не оказалось, она совсем обезумела после его ареста – нервный срыв привел ее в Испанию, где женщина заточила себя в лечебнице для душевнобольных.



ПЕГГИ ГУГГЕНХАЙМ



ВЫСТАВКА
31
ЖЕНЩИНЫ



Тем временем Эрнст отправился в Марсель, приютивший немало художников: в городе остановились Андре Бретон и многие другие из славной компании сюрреалистов. Где-то поблизости была и Пегги Гуггенхайм: она собиралась возвращаться в Америку после путешествия по Франции и готовилась к отъезду. Любвеобильная Пегги, встретив в Марселе одинокого и несчастного художника, вспылала к нему страстью. Макс ответил взаимностью, Пегги помогла ему перебраться в Америку, где они и поженились в 1942-м.

Но вечного союза, на который надеялась Пегги, не случилось. И виной тому отчасти стала ее же «Выставка 31 женщины». Позже она с горечью признавалась, что участниц оказалось на одну больше, чем нужно. Однако Макс Эрнст так не считал. Он пришел на открытие, и увиденное ему, конечно, понравилось, но не так сильно, как одна из участниц: он безнадежно влюбился. Пленила его темноволосая американская сюрреалистка Доротея Таннинг (1910–2012). Они поженились в 1946 году, устроив совместную церемонию бракосочетания с Ман Рэем и его новой избранницей Джульетт Джульетт Браунер: отличный сюрреалистический междусобойчик. Пегги была расстроена, но вскоре отдалась другому увлечению. Европейские сюрреалисты и дадаисты объединились в Америке с выходцами из Баухауса, «Де Стил» и русского конструктивизма. Эти художники, бежавшие от войны, интеллектуалы и искатели приключений, сумели вписаться в американский авангард. Нью-Йорк был просто обречен стать новым центром мирового современного искусства, а Пегги Гуггенхайм – его главной вдохновительницей.

