

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Телешева Ксения Игоревна

МИСТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «История искусств»

Научный руководитель:

Чечот Иван Дмитриевич,
кандидат искусствоведения,
доцент,
Кафедра междисциплинарных
исследований и практик в
области искусств

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА	6
1.1 Юношеские годы	6
1.2 Кубофутуристический период	9
1.3 «Серый» период	13
1.4 «Мистический» период	18
ГЛАВА II. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	25
2.1 «Феномены»	25
2.2 «Игра в Прятки»	31
ГЛАВА III. ПРИНЦИПЫ СЮРРЕАЛИЗМА И РЕАЛИЗАЦИЯ ДАННЫХ ПРИНЦИПОВ В РАБОТАХ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА	36
3.1 Введение в понятие сюрреализма	36
3.2 Сравнение с другими художниками-сюрреалистами	45
3.3 Сюрреализм ли?	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	57
ПРИЛОЖЕНИЕ (ВВЕДЕНИЕ + ГЛАВА I)	60
ПРИЛОЖЕНИЕ (К ГЛАВЕ II)	69
ПРИЛОЖЕНИЕ (К ГЛАВЕ III)	74

ВВЕДЕНИЕ

Приступая к своей выпускной квалификационной работе, основная задача, которую я перед собой ставила, являла собой желание рассмотреть иррадиацию сюрреализма за пределами Франции. Главным вопросом для меня было выяснить, имело ли место данное течение искусства двадцатого века быть в России и если да, то в какой форме оно проявлялось. Рассматривая различные варианты в качестве наглядных примеров явления сюрреализма в России, я приняла решение остановиться на выборе художника Павла Фёдоровича Челищева, как на ярком представителе экспрессионистского движения прошлого века. На тот момент я ещё не была плотно знакома с его творчеством и не представляла, какое открытие для себя мне предстоит сделать. Яркий, разнообразный, чувственный, глубокий – далеко не все термины, описывающие искусство Павла Фёдоровича.

Первая проблема, с которой мне пришлось столкнуться, это полное отсутствие информации в открытом доступе. По ходу своих поисков, я всё глубже погружалась в изучение его работ, художественных поисков, биографии, пытаюсь уцепиться за любую возможность узнать больше.

Первой попыткой прикоснуться к творчеству Павла Челищева стала моя поездка в Москву ради посещения Третьяковской Галереи на Крымском Валу. Именно там, основываясь на данных официального сайта музея, можно было увидеть одну из наиболее известных творений художника – картину «Феномены» [1], вокруг которой и планировалось строить работу. Но, к моему разочарованию, мне не суждено было встретиться с ней лицом к лицу – картина уже несколько лет ездит по выставкам по всему миру. Таким образом я вернулась к отправной точке.

Однако, спустя несколько месяцев, мне посчастливилось обнаружить «Выставку одной картины Павла Челищева», которая была открыта к посещению в феврале всего на две недели, в галерее KGallery в родном Санкт-Петербурге. Это была настоящая удача, ведь кроме возможности взглянуть на

работу мастера «Концерт» [2] собственными глазами, я смогла подчерпнуть необходимую информацию благодаря лекции академика РАХ, доктора искусствоведения, главного научного сотрудника Государственного Института Искусствознания, специалиста по театральному искусству русского авангарда Георгия Коваленко, а также послушать о жизни и творчестве художника из уст автора монографии «Pavel Tchelitchew. Metamorphoses», коллекционера, эксперта аукционного дома MacDougall's Александра Кузнецова. Кроме того, из представленных экспонатов и нашла для себя необходимую литературу, а именно книги, написанные современника Павла Челищева и его близки друзьями – Паркера Тайлера и Линкольна Кирштейна, на основе которых я и брала информацию о художнике.

Таким образом, вектор исследования моей работы был направлен на более глубокое изучение творчества Павла Челищева, нежели на исследование явления сюрреализма как такового. Несмотря на это, я оставляю за собой право ответить на вопрос «был ли сюрреализм в России», рассмотрев работы Павла Фёдоровича сквозь призму принципов сюрреализма, изложенных в Манифесте Андре Бретона, а также на основе сравнения с яркими представителями сюрреалистического движения во Франции.

Говоря об актуальности данной темы выпускной квалификационной работы, следует отметить возросший интерес к работам Павла Челищева за последние годы. Так, к примеру, работа «Концерт» [2], представленная в феврале в KGallery была продана на аукционе дома Christie's 15-ого декабря 2016-ого года за 1,38 миллиона фунтов стерлингов¹, что превысило первоначально заявленную стоимость почти в пять раз и стало неожиданностью для организаторов, сделав данный лот главным на осенних торгах. Несмотря на тот факт, что автор пользовался популярностью среди европейских и американских коллекционеров при жизни и продолжает

¹ Официальный сайт аукционного дома Christie's [Электронный ресурс]. URL : http://www.christies.com/presscenter/pdf/8564/December%20-%20Classic%20Week%20wrap-up%20release_8564_1.pdf (дата обращения: 07.03.2017).

удивлять современных ценителей искусства даже спустя 60 лет после своей смерти, на его родине – в России – мало кто знает имя выдающегося автора и лишь единицы знакомы с его удивительными работами.

Постепенно, имя художника возвращается на родину, вместе с его произведениями. В 2007 году, в Москве, в галерее «Наши художники» прошла первая персональная выставка художника, где было представлено около 50-ти работ мастера. Вторая персональная выставка на родине, всё в той же галерее «Наши художники» открыла свои двери для посетителей спустя 4 года – 10 апреля 2011 года. Количество собранных работ достигло 70, благодаря чему удалось представить основные этапы творчества Павла Фёдоровича, за исключением самого раннего – кубофутуристического. В своей аннотации, размещённой на сайте галереи², организаторы выставки говорят: «Благодаря усилиям галереи и щедрому интересу наших коллекционеров мы сегодня можем констатировать, что творчество Павла Челищева вернулось на родину». Я предлагаю познакомиться с творчеством художника, а также ответить на поставленный вопрос – являлся ли Павел Челищев представителем сюрреализма в России.

² Официальный сайт галереи «Наши художники» [Электронный ресурс]. URL : <http://www.kournikovagallery.ru/text/exhibitions?pid=53> (дата обращения 07.03.2017).

ГЛАВА I. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

Творчество Павла Фёдоровича Челищева не раз преломлялось в течении его жизни под воздействием внешних факторов, таких как путешествия, окружение, люди, события. Такого многогранного художника достаточно сложно отнести строго к одному течению в живописи. Сейчас мы можем смело выделить четыре основных творческих периода его жизни и провести биографический анализ, делая акцент на художественный путь автора.

1.1 Юношеские годы

Жизнь художника началась в Калужской губернии, в родовом имении Дубровка Козельского уезда, где 21 сентября 1898 года в семье потомственного помещика Фёдора Сергеевича и его второй жены Надежды Павловны на свет появился Павел Фёдорович Челищев. Род Челищевых очень древний и берёт своё начало от князя Рюрика. Возникновения данной фамилии носит исторический характер и имеет два толкования. Первое гласит, что во время правления Александра Невского, к нему на службу пожаловал некий Вингельм Люнебург, взявший себе имя Леонтий. Его же старший сын – Карл, названный ортодоксальным именем Андрей Леонтьевич был прозван «Челище», вероятно, по причине наличия большого лба, что на старорусском обозначается словом «чело». По другому преданию, далёкий предок Павла Фёдоровича – правнук Андрея Леонтьевича боярин Михаил Андреевич Бренко – был близким другом Дмитрия Донского. Сражаясь на Куликовском поле, он был вынужден в доспехах московского князя отвлекать маневром врага и героически погиб, будучи разрубленным в чело. Отсюда и фамилия – Челищев.³

³ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 6-7.

Герб рода Челищевых [3] также указывает на богатую историю рода. В правом верхнем углу мы можем видеть корону с лилиями, которая означает что предок Павла Фёдоровича привёз Софью Палеолог, а изображение копья и перевёрнутого месяца в левой части герба указывает на принятие участия в крестовых походах.⁴

Отец Павла был глубоко уважаемым человеком. Он контролировал большое количество земель и даже получил прозвище «царь лесов». Будучи одним из самых образованных людей своего времени – он был профессором математики, а также интересовался философией – Фёдор Сергеевич искал лучшего образования для своего сына. Именно поэтому Павел обучался на дому с учителями из Германии, Франции и Великобритании. Будучи воспитанным в интеллигентной семье, где через день говорили то на французском, то на немецком языках и почитали мировую драматургию и классическую литературу, Павел с раннего возраста был большим поклонником танцев и рисования. Он мог часами любоваться на репродукции великих мастеров, кои в их дом приносила его нянька, убеждавшая его родителей что мальчик «неприменно должен стать художником»⁵.

Однако отец Павла не разделял данного мнения и желания сына стать художником или танцором, называя эти профессии излишне «изнеженными»⁶. По его же настоянию, Павел пошёл изучать медицину, что в дальнейшем найдёт своё отражение в его работах позднего периода, так называемого «лучизма». Павел Фёдорович изображал энергетические потоки в теле человека, стремясь изобразить не только человеческое тело и человеческую форму, но и саму человеческую сущность, энергию во времени и пространстве – это и есть одна из отличительных особенностей его творческого метода американского периода, о коем будет сказано ниже.

⁴ Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006.

⁵ Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «Наши Художники», Москва. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2011. С. 15.

⁶ Там же, с. 17.

Несмотря на противоречия, возникшие у них с отцом, Павел всё же принимает решение в тайне от родителей брать уроки танцев у Михаила Мордкина и с сентября по ноябрь 1917-ого года посещает уроки рисования у Адольфа Мильмана – яркого представителя последователей Поля Сезанна. Изобразительное искусство в дореволюционной России представляло с собой некоторую смесь «Сезаннизма», Кубизма и европейского Нео-Примитивизма, щедро представляемых такими группами как «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и «Мишень».

В том же году, незадолго до революции Павлу Челищеву посчастливилось посетить главу художественной сценографии Большого Театра Константина Коровина. Он остался под большим впечатлением от представленных ему работ юного Челищева и даже пригласил его поработать над оформлением новой постановки оперы «Снегурочка» Николая Римского-Корсакова, однако в ответ, по до сих пор неизвестной причине получил отказ. Позже Челищев скажет, что ни разу не пожалел о принятом им решении.⁷

Любовь к оформлению декораций для театра у Павла Челищева была с самого детства. В своих воспоминаниях, сохранившихся в Йельском университете в качестве манускриптов, сестра Павла Александра Заусолл (англ. Alexandra Zaoussailoff) рассказывает: «В самый разгар революции Павлик занимался воображаемыми композициями для балета. Во время событий, которые потрясли весь мир, осенью 1917 года, он словно не замечал стрельбы на улицах. Молодой солдат, который ворвался в дом его отца, нашёл там юношу, глубоко погруженного в работу. Это была пастель, изображающая лес из одуванчиков к сцене «превращений» в «Спящей красавице» Чайковского. Слуги показали знаками, что у молодого хозяина не всё в порядке с головой. Солдат, отложив винтовку, засмотрелся, как художник вырисовывает кружевные головки одуванчиков. Павлик попросил его не

⁷ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 8.

дышать «слишком сильно», поскольку его краски подобны крыльям бабочки, которая может улететь. Солдат понаблюдал и тихо ушёл»⁸.

1.2 Кубофутуристический период

В развитии творчества Павла Челищева мы можем отметить поступательный характер: он не только впитывал в себя дух времени и шёл в ногу с культурой двадцатого столетия, творил под стать эпохе, но и двигался сквозь направления прошлого века в поиске себя, постепенно, изучая сначала кубизм, а затем, проложив путь через конструктивизм, дойдёт и до супрематизма Малевича и сложно структурных концепций Татлина.

В 1918 году Павел Фёдорович вместе со своей семьёй был вынужден покинуть Россию и переехать жить к мужу старшей сестры на Украину в местечко под название Лозовая. «Русский период», как его иногда называют современные искусствоведы, будет непростым временем для семьи Павла. Перебравшись в Киев, юный художник поступает в Украинскую Государственную Академию Искусств и с головой окунается в творческую карьеру. Он заводит немало полезных для него знакомств –музыковед Пётр Сувчинский, художники-авангардисты Вадим Меллер и Климент Редько, Василий Чекрыгин и театральный художник Ниссон Шифрин – далеко не полный список имён, с кем Павел Челищев был близок в то время.⁹

Авангардист Климент Редько однажды напишет: «С моим неразлучным другом Челищевым работаем бок о бок. Пишем лихорадочно. На третью ночь, сломленные непрерывным напряжением, мы ложимся спать на недописанных фанерах. Ночь для сна коротка. Надо вставать. Челищеву дописывать гражданский бой, а мне создать ещё новую любопытную фигуру

⁸ Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «Наши Художники», Москва. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2011. С. 17.

⁹ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 9.

попа»¹⁰. Он больше не заключен в оковы обстоятельств и желаний его семьи – он свободен, что даёт возможность сделать рывок в восходящей карьере великого художника.

Кроме прочего, Павлу Челищеву повезло обзавестись знакомством с небезызвестной французской авангардисткой русского происхождения Александрой Экстер, чью студию он регулярно посещал. Позднее искусствоведы посчитают, что именно от неё он перенял идеи конструктивизма.¹¹

В 1921-ом году он переезжает в Берлин. Это станет первой ступенью в его сознательном творчестве и на этом этапе мы можем рассмотреть Павла Фёдоровича в качестве художника-кубиста, несмотря на тот факт, что станковых произведений данного периода у него почти нет.

В Берлин он попадает не сразу. В 1919-ом году, при неизвестных обстоятельствах, Павлу Фёдоровичу удаётся покинуть страну во время Гражданской войны благодаря знакомству с лейтенантом Дарланом (англ. Lieutenant Darlan) на французском военном судне, на котором он отправляется в Константинополь. В Турции он задержится почти на два года, успеет пожить в Константинополе, а затем перебраться в Болгарию в город София, обзаведётся полезными знакомствами благодаря старому московскому приятелю Борису Князеву, который познакомил его с такими людьми, как Владимир Дукельский, художник театра Сергей Судейкин и театральный деятель Борис Кохно. Здесь он продолжит свои театральные искания, которые преследовали его начиная с детства и проявит себя в качестве сценографа и художника по костюмам. Бороздя просторы театральной сферы искусства, Павлу Фёдоровичу выпадет шанс переехать в Берлин – центр русской культурной эмиграции того времени, где пристанище для себя нашли такие выдающиеся русские творцы, как Марк Шагал, Лев Зак, Иван Пуни, Александр Архипенко, Ксения Богуславская и так далее. Здесь он задержится

¹⁰ Редько К.Н., Дневники. Воспоминания. Статьи - Москва : Сов. художник, 1974. С. 52.

¹¹ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 37.

вплоть до 1924-ого года и сможет полноценно начать раскрывать свой потенциал театрального деятеля, что в дальнейшем даст толчок к переезду в Париж и работе в труппе Дягилева. В Берлине же художник сотрудничает с театром-кабаре русского характера «Синяя Птица» (нем. *Der Blaue Vogel*), находившемся под руководством другого русского Якова Южного.¹²

Российский искусствовед Георгий Коваленко в одной из своих работ писал: «Барочное кипение форм в костюмах Челищева всё время как бы прерывается геометризирующей силой кубизма. Формы не получают завершения, но форм этих множество. И их сломы, прерывистости, разрывы бесконечны, и такое впечатление, что каждая линия словно ищет себя, что каждая плоскость противится наступлению плоскости другой. Добавим: пластика костюма рассчитана на действие, а это у Челищева означало, что игра форм обретала ещё и особую энергию импровизационности и непредвиденности»¹³. С того времени осталась часть эскизов декораций для кабаре, хранящихся в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке. На этих работах [4], [5], [6] вы видим яркий пример смеси аналитического и синтетического кубизма в исполнении Павла Фёдоровича. Кроме представленных эскизов также остались некоторые карандашные наброски художника. В основном это портреты, как, например, портрет его матери [7] или же портрет его близкого друга «берлинского периода» Петра Сувчинского [8]. Также присутствует ряд натюрмортов, таких, как «Натюрморт с кувшином и виноградом на столе» [9], выполненного (как и прочие работы этого периода) при помощи гуаши и карандаша на бумаге, с применением техники коллажа. Также мы можем оценить две работы, отражающих идеи кубизма в полной силе – «Танцор» (англ. *Dancer*) [10] и «Обнажённый человек в шляпе» (англ. *Nude with Hat*) [11], которые вместе и с другими вышеперечисленными работами были выполнены в промежутке между 1921-ым и 1923-м годами и

¹² Там же.

¹³ Павел Челищев : ранние годы / Г. Ф. Коваленко // Русское искусство. XX век : Исследования и публикации : [в... т.] / Рос. акад. художеств, Научно-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ; [отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. – М., 2009. – Т. 3. – С. 68–122.

представлены в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке. Абстрактность формы, скудная палитра цветов, отсутствие глубины композиции и смещение перспектив отвечают основным постулатам кубизма.

Кульминацией берлинского периода и Павла Челищева в роли сценографа стала его работа с «Русским романтическим театром» Эльзы Крюгер, где главным режиссером был Петербургский балетмейстер Борис Романов. Там, Павел Фёдорович принимал участие в создании декораций для постановки балета «Боярская свадьба» [12], который явился одним из важнейших событий театрального мира. Но самого большого триумфа художник достиг при постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой Петушок», премьера которого состоялась на главной сцене Германии- в Государственной опере. Это был триумф для Челищева, но оказалось полнейшим провалом для публики. Его работу раскритиковали, указав на то, что за яркой, красочной и перегруженной декорацией потерялись музыка, солисты и мимика, политическая сатира казалась вынужденной что напрочь уничтожило суть произведения. Будучи строжайшим критиком по отношению к самому себе, Павел Челищев был разбит. Спасла его лишь встреча с верным в будущем приятелем Алленом Таннером – юным пианистом из Чикаго. Молодые люди сразу нашли общий язык, что Челищев объяснял тем, что оба родились в один год под одним и тем же знаком зодиака с разницей лишь в восемь дней – весы – символ баланса, управляющий человеческими пальцами и покровительствовавшеему как художникам, так и пианистам. В попытке уйти от давящей на Челищева со всех сторон критики его последней работы, они решают уехать в Париж – новую культурную столицу того времени и, получив разрешение на въезд, 30-ого июня покидают Берлин, в надежде найти там сестру Павла Фёдоровича – Шуру, как её ласково называли в семье (она же Александра Заусолл), связь с которой была потеряна ещё в Киеве.¹⁴ На этом

¹⁴ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 31.

момента кубофутуристический период Павла Фёдоровича искусствоведами признаётся оконченным.

1.3 «Серый» период

Репрезентативность в творчестве Павла Челищева претерпевает изменения. С переездом в Париж художник окончательно отходит от линейности изображений и наполняет свои работы мягкими, округлыми формами, ближе ко всему человеческому. На этом этапе начинается новый период в его творчестве – серый, или, как его иногда называют, парижский период.

Перебравшись во Францию в 1923 году, Павел Фёдорович оказывается втянут в парижское, демократичное художественное пространство. Искусствоведы отмечают переменчивость его творческого метода и изменения в репрезентативном плане. Желание отойти же от прямой линии, однако, появилось у Челищева раньше, ещё будучи в Берлине и урывками рисуя на бумаге при помощи карандаша и гуаши, художник пытался прибегнуть к искажению изображения, используя кривые линии, как, например, на картине «Натюрморт с кувшином и виноградом на столе» [9], написанный незадолго до его отъезда в Париж, в 1923-м году. На этот счёт сохранились его высказывания, задокументированные Джеймсом Соби (англ. *James Thrall Soby*), во время работы над каталогом для первой масштабной выставки Павла Челищева в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1942 году: «Важность нового измерения в современном искусстве гораздо более значима, чем качество формы. Моим главным доводом было то, что из-за сферической формы планеты любая нарисованная линия, какой бы длины она ни была, естественно является частью круга, каким бы большим этот круг ни был. Таким образом, в 21 год я принял решение, которое Юнг бы назвал

определяющим для будущего любого индивидуума. Я бросился в кривую линию»¹⁵.

Таким образом, с приобретением возможности писать в своё удовольствие, Павел Фёдорович углубляется в изучение округлых линий живой органической структуры, работая над изображением того, что в ту пору было принято писать в Париже – фрукты [13], цветы [14], обнажённую натуру [15]. Что касается сюжетов, то чаще всего у него в работах можно встретить изображения груш, яблок и винограда, если мы говорим о фруктах; цветы – это чаще всего анемоны – их он будет использовать в своём творчестве вплоть до американского периода; людей он изображал крайне разнообразных, от обнажённой натуры маленьких мальчиков и взрослых мужчин, до воспроизведения акробатов и циркачей, чьи изображения, к слову сказать, также будут встречаться и в будущем.

В этот же период он начинает экспериментировать не только с цветом, но и с фактурой своих изображений. Во многих работах можно встретить использование песка или кофейной гущи для предания шероховатости поверхностям яблок или же человеческой кожи. Данный приём он не изобрёл – до него это практиковал Хуан Грис, только добивался он эффекта шершавости при помощи быстротвердеющей промышленной краски. Идею же использовать кофе и песок в качестве инструментов достижения необходимой фактурности изображения можно соотнести с его поездкой в Северную Африку в 1926-м году. В конце своего парижского периода он предпримет ещё несколько поездок – в Испанию в 1934-м и в Италию в 1935-м, а также поездку в Америку, после которой он всерьёз задумается о переезде в другую страну. Все поездки найдут своё отражение в его творчестве.¹⁶

Серый период его живописи был зажат в тиски между его «розовым безумием» и вариациями на тему голубого. В 1925 году Павел Фёдорович

¹⁵ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 25.

¹⁶ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchev. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 316.

выставляется в Париже на Осеннем салоне. Дебютировал же он годом ранее. «Корзинка с клубникой» [16], выставленная на последнем салоне, позже украсит коллекцию Гертруды Стейн, а Павла Фёдоровича впервые отметят как талантливое и перспективное художника. Позже, про него напишут: «Его неизменное и сознательное изображение органических феноменов, возможно, стало более упорядоченным из-за связи с кубизмом и его последователями, но «розовый» и «голубой» квазигуманистический Пикассо гораздо в большей степени, чем пластический анализ, повлиял на него в последующее десятилетие»¹⁷. Эксперименты же с обесцвечиваем картин можно считать своего рода протестом «голубому» и «розовому» Пабло Пикассо. Павел Челищев находит в этом невозможную силу таинства темноты, отсутствия света, блеклого намёка на наличие красочного пигмента, скрытого под покровом тени. «Истинное наслаждение – пробраться через толщу тьмы и вылезти с обратной стороны к свету»¹⁸ – его слова.

Другой эксперимент, предпринятый художником во время его серого периода, так же оказался полезным для его дальнейшей работы. Этот эксперимент – работа с изображением яиц [17]. Отпечаток этого мы можем увидеть в его переработанных изображениях голов людей, напоминающих, скорее, вытянутые вниз яйца или же головы инопланетян. Сам художник говорил об этом: «В 1924-м году я решил изобразить абсолютную форму объекта – я начал рисовать яйца. Яйцо имеет наиболее простую форму – носик и основание, лицевая сторона и спинка, которые видны с любых сторон. Чтобы изобразить яйцо со всех возможных сторон, понадобится три или четыре позиции, которые полностью расскажут о форме яйца. Я хотел, чтобы форма была непрерывной, чтобы она продолжалась в и извне. Чтобы изобразить яйцо, его нужно обойти со всех сторон. Яйцо привело меня к изображению человеческой головы. А человеческая голова к человеческому телу. <...> как

¹⁷ Concert. Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «KGallery», СПб. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2017. С. 4.

¹⁸ Tyler Parker. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew, New York, 1967. P. 323.

скульптор, обходящий своё произведение со всех сторон. Но это не помогло мне увидеть объект целиком за раз».

К слову сказать, портрет также становится достаточно популярной тематикой изображения в творчестве Павла Фёдоровича. «Как мыслящему портретисту Челищеву представлялось важным прежде всего открыть зрителю внутренние потаённые черты – редкие особенности своих моделей, и при очевидной анатомической условности наделить их абсолютным натурным сходством»¹⁹. В первые годы парижского периода мы можем обнаружить изображения его знакомых и родных, к примеру, Аллена Таннера или же его близкой подруги Эдит Ситуэлл [18], а также изображений и других людей из его окружения. В данных портретах можно отметить преобладание розовых и голубых оттенков, в том числе в картине «Мадонна с ребёнком» (изображение в свободных источниках, к сожалению, отсутствует), которая выполнена в замораживающем синем цвете, или же в автопортрете в синем пиджаке [19], что, опять же, отсылает нас к мысли о том, что большое влияние на художника оказали голубой и розовый периоды Пабло Пикассо. Будучи во Франции, портреты становятся одним из основных источников прибыли для Челищева. Помяная тот факт, что художник подходил к их созданию с крайней индивидуальностью, пытаясь вписать своих героев в определённый контекст, отражающий их внутренний мир, заказчики зачастую были недовольны исполнением (в том числе и его близкие друзья), однако он никогда не уступал прихотям тех, кого рисовал и не прогибался под коммерциализацию творчества, выполняя работы с учётом требований формата потребителей.

Важным событием парижского периода становится знакомство с писательницей Гертрудой Стейн – именно с этой дружбой теоретики искусства связывают приобретённые Челищевым азы «навигации в океане современного искусства, его культурной философии и умению выделить

¹⁹ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchev. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 305.

главное, определяющее для творческой личности звено»²⁰. Она же в будущем поможет ему с организацией первых личных выставок, а также будет плечом и опорой для восходящего художника.

Триумфом же его пребывания в Париже становится работа с русским театралом и художественным деятелем Сергеем Дягилевым (знакомство с коим произошло благодаря приятелю по Константинополю Борису Кохно), в особенности их совместный труд над балетом-кантатой «Ода», в основу которого было положено стихотворение Лермонтова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния». Павел Фёдорович производит настоящую революцию в постановке декораций, основу которых составила проволочная сетка, освещение же шло от невидимых источников, а прямой свет с авансцены вовсе отсутствовал. Также планировалось применение неоновых ламп – техническую новинку того времени, однако задумку так и не удалось осуществить, так как использование синих люминесцентных линий грозило подрывом всего театра, о чём после спектакля Павел Фёдорович сетовал в своём письме Гертруде Стайн²¹. Однако Челищеву всё же удастся воплотить свою идею мерцающих линий, но уже не на сцене, а на холсте – в серии картин неоновых конструкций, написанных в период «лучизма».

В живописном же творчестве, вершиной его парижского периода становится работа «Концерт» [2] написанная на цирковую тематику. Несмотря на то, что работа, на тот момент, была отвергнута сюрреалистами и дадаистами как излишне рациональная, она является «кульминацией живописных штудий автора».²²

Суммируя всё вышеизложенное, мы можем считать серый период основополагающим этапом в развитии творческого метода художника, не

²⁰Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «Наши Художники», Москва. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2011. С. 35.

²¹ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 48.

²² Павел Челищев. Concert. [Электронный ресурс] URL : <http://www.kgallery.ru/new/107.html> (дата обращения 09.03.2017).

смотря на тот факт, что произведения данного периода куда менее известны и популярны, чем картины американского периода. Ведь именно серый период, длившийся всего пару лет, в контексте всего его пребывания в Париже, заложит фундамент для дальнейшего развития художника в живописном плане и эксперименты, предпринимаемые Павлом Фёдоровичем в тот момент, найдут своё отражение в его работах гораздо позднее. Он смог пройти «тёмный участок» своей истории выйдя к свету, и пробравшись через мистические леса, обратиться к «лучизму» - письмом не цветом, а светом, о коем будет сказано позднее. То, как художник поступательно развивался в своём творчестве не может не удивлять – невероятный рост в ходе жизни, который не закончился спадом или полным отчуждением от искусства, а наоборот, привёл Павла Фёдоровича Челищева к «раю» – заключительной серии картин, написанных в так называемом стиле лучизма.

1.4 «Мистический» период

Начало «мистического периода» творчества Павла Фёдоровича Челищева часто соотносится с его переездом в Америку. Однако ознаменовывать свежий подход в творчестве с его пребыванием в Соединённых Штатах нельзя. Создание мистифицированных портретов имело место быть ещё при работе в Париже, в 1933-1935-м годах. В ту пору Павел Фёдорович знакомится с человеком, дружба с которым продлится вплоть до конца его жизни – писателем Генри Фордом. Он пишет несколько портретов своего приятеля. В первой картине [19] мы видим сдержанность цвета. Обволоченный в холодный, любимый синий цвет, свет в кувшине, такое впечатление, что ещё немного и разольётся по всему полотну, озарив близ стоящего ослепительным сиянием. На втором же портрете [20], напротив, мы можем видеть буйство красок, как своего рода знак протеста монохромному периоду. Яркие, пламенные цвета будто вот-вот взорвутся, одарив зрителя теплом, а витающие в хаотичном порядке цветы мака разлетятся по всему залу.

Мы можем чувствовать, с каким напряжением Павел Фёдорович сдерживал всё это время цветовой напор внутри себя и как теперь с упоением использует каждый тёплый оттенок в своей палитре. Другое яркое произведение конца парижского периода, приоткрывающее занавес мистического сюрреализма, это портрет девочки с бабочками [21]. Опять же, несмотря на тёмную тональность изображения в целом, картина воспринимается весьма яркой, благодаря ало-красному платью юного создания. Вокруг, из неоткуда, вырастают анемоны – любимые цветы Павла Челищева, а порхающие бабочки будто бы светятся. На заднем фоне мы видим, казалось бы, тень девочки, однако приглядевшись понимаем, что это мрачный силуэт птицы. На коленях у неё лежит неведомое, мистическое создание, глаза которого, как и у птицы, налиты ярким пламенем. И такое, на первый взгляд, безобидное изображение ребёнка оборачивается в таинственно пугающее полотно.

На рубеже 1934-ого и 35-ого годов, Павел Фёдорович принимает решение окончательно перебраться в Нью-Йорк вместе со своим приятелем Генри Фордом. Этот город манил его своими возможностями и интересом к современному искусству. Кроме того, что Павлу Фёдоровичу удалось сделать шаг вперёд в своём творчестве, он так же пользовался и коммерческим спросом – создавал обложки для таких журналов как *Vogue*, *Town and Country* и *View*. В работах для последнего издания нашли отражение и его неоконченное медицинское образование, и новый виток в его творчестве – лучизм. Одной из последних серий работ, объединённых названием «рай», Павел Фёдорович начинает практиковать письмо не цветом, а светом – так называемый «неоновый период» его творчества, который станет заключительным. Незадолго до этого – в середине сороковых годов прошлого века, буквально перед самым его отъездом в Италию – он создаст серию портретов, называя их *внутренними пейзажами*, где предпримет попытку изобразить не просто устройство человеческого тела изнутри, а его энергетические потоки [22] – то есть то, «что отличает живое от мертвого в

представлениях людей нерелигиозных»²³. Художник предоставляет зрителю возможность увидеть голову, тело или отдельно взятый орган, как, например, глаз, насквозь, делая его абсолютно прозрачным и с предельной точностью вырисовывая строение человеческого организма вплоть до мышц и позвонков, пропуская сквозь невесомые черепа лучи энергии, света, мистическим образом увиденные автором. В недавнем интервью, сегодняшний потомок Павла Челищева – Марк Челищев – говорит: «Павел видел разнообразные формы энергии, которые текут в наших телах и в этом мистическая глубина его творчества, о которой люди, зачастую, не подозревают. Я думаю это наша семейная особенность: недавно я счастлив был встретиться с Кедровым и в его поэзии увидел тот же мистический аспект. Думаю, у всех Челищевых это есть на генетическом уровне. <...> Нам передалось [генетически] это стремление к мистическому, духовному»²⁴.

Переехав в Италию, художник продолжил экспериментировать с неоновыми нитями, но вместо построения капиллярной сетки из энергетических потоков человека он начал строить светящиеся каркасы, размещая «прутья» таким образом, что вертикальные и горизонтальные линии в итоге создавали видимость объёмного человеческого тела [23]. Также нашли своё отражение и эксперименты с изображением яиц, которые Павел Фёдорович предпринимал в парижские годы [24]. Удивительно то, при помощи каких инструментов художник создавал свои неоновые конструкции – большинство вещей итальянского периода были написаны пастелью или маслом, что объясняет тот факт, почему с того времени осталось так мало работ – всего около тридцати пастельных рисунков и пятнадцати, написанных маслом. Представляя всю сложность выполнения подобной работы – воспроизведения исходящего от прутьев света при помощи обыкновенных

²³ Художник недели: Павел Челищев. [Электронный ресурс]. URL : https://artinvestment.ru/invest/artistofweek/20131011_chelischev.html (дата обращения 12.02.2017).

²⁴ Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006. 38 мин.

приспособлений художника – неоновые конструкции ещё больше притягивают взгляд и завораживают, заставляя скользить взглядом по тонким линиям, пытаясь распутать клубок световых нитей, которые так извращённо сплетаются, создавая иллюзию хаоса, однако, чем больше мы всматриваемся, тем больше понимаем, что каждая линия есть грань отдельно стоящей конструкции. Серия неоновых работ получит название *рай*. До этого будут закончены *чистилище* и *ад*, о которых я расскажу чуть ниже. А рай так и не будет закончен. Ведь рай не может быть конечен.

В Италии, в 1957 году, на 58-м году жизни Павел Челищев умрёт от инфаркта. Но свои главные произведения он всё же успеет написать. Глядя в ретроспективе на его творчество, вовсе нельзя сказать, что он чего-то не успел за свою творческую жизнь. Пик его карьеры состоялся в промежутке 1930-40-х годов – в то время, когда он работал в своей манере *мистического сюрреализма*.

С самого своего первого визита в Нью-Йорк, Павел Челищев захватил этот город штурмом – галереи, персональные выставки, новые знакомства. Жаждающий движения вперёд, Челищев больше не мог оставаться в Европе и решается переехать в манящий город новых возможностей. В эти годы Павла Фёдоровича увлекают «ирреальные цветосветовые эффекты и анаморфозы», то есть зрительные превращения одного образа в другой, свойственные его спектаклям и параллельно воплощавшихся и в станковой живописи и графике художника, где важное место заняли оккультно-символические мотивы алхимии и астрологии.²⁵ Практически тогда же, Павел Фёдорович открывает для себя *тройную перспективу*. Тройная перспектива не знает законов логики, у неё нет определённого ракурса или точки обозревания. Это своего рода вечная мировая память, когда всё видно сверху, снизу, изнутри, снаружи – ангельская перспектива, которая позволяет нам оказаться в одно и то же время в разных местах и увидеть одно и то же явление с различных сторон.

²⁵ Челищев Павел Фёдорович. [Электронный ресурс] URL : http://www.kgallery.ru/artist/tshelitshev_pavel_fedorovich (дата обращения 09.03.2017).

Перспектива, позволяющая увидеть человека глазами Челищева сразу с нескольких сторон в 50-ые были революцией. Многие искусствоведы проводят параллели между творчеством Челищева и Набокова. «Оба преодолели русские корни, и каждый из них смог вписаться в мировую культуру», – говорит Курникова, куратор галереи «Наши художники».²⁶

Наиболее ярким примером использования данного приёма мы можем обнаружить картину «Феномена», написанную в промежутке между 1936-м и 1938-м годами. Другое яркое произведение американского периода – «Игра в прятки». Она была написана в 1940-1942-м годах. Челищев даёт подобные определения ряду произведений: *Феномена* [1] это живописный образ ада на земле, *Игра в прятки* [25] – чистилище, а серия неоновых работ – рай – живые геометрические кристаллы, очищенные от всего плотского, сам он называл их ангельскими портретами, идеальные создания.

Что *Феномена*, что *Игра в прятки* – две картины, сочетающие в себе разнообразную, тёплую цветовую палитру и глубокий, тёмный, временами доходящий до чёрного цвета. Здесь мы видим, как пройдя долгий путь изучения цвета, Павел Фёдорович приходит к абсолютной гармонии в сочетании различных цветовых диапазонов, создающих насыщенное впечатление таинственности и мистичности и помогающих восприятию изображения должным образом.

1940-1942-е года искусствоведом признаются как пик карьеры Павла Челищева. В это время он создаёт множество мистифицированных, часто ужасающих произведений, многие из которых являлись набросками для создания будущей картины *Игра в прятки*. Большинство работ крайне зооморфны и антропоморфны – ландшафт, пейзажи, растения – всё это создаёт ощущение присутствия чего-то третьего. Так, например, отдельной серией работ можно выделить *детей-листьев*. На примере одной из таких работ, *Детство Орсона* (англ. *Orson's Childhood*) мы можем увидеть детей,

²⁶ Наследие художника Павла Челищева возвращается на Родину. [Электронный ресурс]. URL : http://tvkultura.ru/article/show/article_id/13268/ (дата обращения 09.03.2017).

облачённых в листья, которые словно куколки бабочки перерождаются из природы в человека, из листков в детей. Их лица кажутся подавленными или же искажены страданиями и не смотря на тёплую цветовую гамму, глядя на этот меланхоличный вальс детей-листьев, картина производит скорее угнетающее впечатление. Из веток дерева, на котором располагаются дети-листья мы видим складывающееся лицо человека, весьма несимпатичной наружности, которое, подобно Дориану Грью, искажено грехами.

Павла Фёдоровича нельзя упрекнуть в депрессии, однако большинство картин мистического периода скорее носят негативную окраску, особенно в плане сюжета, ведь чаще всего автор изображал людские пороки или страдания, которые заставляют зрителя вздрогнуть от холода при взгляде на глубокий, синий оттенок, а затем сгорают на наших глазах в ярком пламени насыщенного красного, часто используемого им в те годы. На этом этапе мы можем видеть апофеоз *мистического сюрреализма Павла Челищева* – ведомый своим подсознанием, Павел Фёдорович стремится донести до зрителя своеобразный крик о помощи утопающего в агонии людских грехов. В своём расцвете абстрактного экспрессионизма, художник стремится изобразить не только человеческое тело и человеческую форму, но и саму человеческую сущность, энергию во времени и пространстве – это и есть одна из отличительных особенностей его творческого метода. Однако будучи приверженцем фигуративной живописи, Павел Челищев выпадает из области актуального искусства – фигуративная живопись оказывается забытой аж на целых сорок лет. Тем не менее, сегодня, интерес к этому неординарному художнику растёт в геометрической прогрессии. Картины стремительно возвращаются на родину. Один из коллекционеров – Майкл Кролл – не так давно выставил на аукцион коллекцию работ Павла Челищева, предлагая их исключительно русским покупателям.

Таким образом, суммируя всё вышеизложенное, мы можем выделить три основных этапа в творчестве Павла Челищева:

- Кубофутуристический

- Монохромный
- Мистический

Наибольшей интерес, в рамках рассмотрения художника в качестве сюрреалиста, для нас представляет мистический период, так как именно в нём мы видим реализацию принципов сюрреализма, о коих будет сказано ниже. В качестве наглядного примера, я предлагаю детально разобрать и проанализировать несколько произведений данного периода и соотнести их с постулатами сюрреализма.

ГЛАВА II. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

2.1 «Феномены»

На сегодняшний день, наследие Павла Фёдоровича Челищева скудно представлено на его родине – в России. Большинство его работ раскидано по частным коллекциям, остальная же часть хранится в Нью-Йорке. Однако одну, большую, полагаю, что одну из самых важных работ, ему всё же удалось вернуть на родную землю – «Феномены» [1]. Будучи написана в 1938-40-х годах, картина не произвела должного впечатления на современников. Челищев писал: «Пророческая картина, которую все ненавидят и все оплевывают»²⁷. Он завещает вернуть её на родину – его друг исполнит эту просьбу и картина будет привезена в Россию тайно, будучи свёрнутой в рулон и спрятанной в декорациях балетной труппы Джорджа Баланчна в 1958-м году – спустя год после смерти художника.

В этом произведении Павел Фёдорович использует своё творческое нововведение – тройную перспективу. Сам же автор называл это *ангельской перспективой* – вечная мировая память, когда всё видно сверху, снизу, изнутри и снаружи.²⁸

Слово *феномены* (англ. phenomena), в переводе означает *явления*, и изображают они живописный образ ада на Земле. Позже, эта картина станет частью трилогии – изображение идеи «Божественной Комедии» Данте Альгьер, однако на этапе формирования образа картины и в процессе работы над ней, автор ещё не знал, что позже он напишет чистилище и рай, создав тем самым трилогию. Первым, эту идею подал ему его близкий друг – Генри Форд. Во время наблюдения за процессом работы художника, он отметил, что явления, представленные на картине и сюжет, в целом, напоминают изображение ада.

²⁷ Tyler Parker. The Divine Comedy of Pavel Tchelichew, New York, 1967, p. 409.

²⁸ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 75.

На картине мы видим пирамидальную композицию с фантастическим пейзажем на заднем плане и с густо населённой равниной на переднем. Всего, на картине изображено около ста человек и практически все герои данного произведения – реальные люди, с которыми Павел Фёдорович встречался или даже дружил в течении своей жизни. Однако, художник не преследовал цели изображать своих персонажей в контексте их индивидуальных качественных характеристик. Наоборот, он изображал людей и пороки между собой никак не связанные. Он писал: «Все, кто изображён на моей картине – мои великие и гениальные друзья. Но все они изуродованы, так как у каждого из них есть *опухоль*, которая выросла не случайно. Бебе, будучи леди, растёт с бородой, а твоя Джоелла (жена Леви) тяжело переносит многодетное материнство – грудь, грудь, грудь – ещё парочка детей и ей понадобятся груди вдоль её ног. Этого никто не поймёт, но эти фрики грустны и одновременно прекрасны»²⁹. Тут мы можем увидеть и Эдит Ситвел – она сидит прямо за самим художником, который изображён в левом нижнем углу, пишущий свой автопортрет, и Гертруду Стейн. Часть образов была подобрана им в результате последних событий, оставивших след в его сознании, таких, как, например, поездки в Испанию, где Павел Фёдорович неустанно изображал корриду – данное явление также нашло своё место в картине – в самом центре изображения мы можем увидеть миниатюрных тореадоров, быков и лошадей – и в Италию, где главным его интересом становятся купальщики на берегу – на них мы можем полюбоваться на переднем плане – фриковатое существо в полотенце стоит рядом с загорающими. Другим ярким впечатлением для него стало посещение шоу фриков в Нью-Йорке – оттуда он возьмёт не один образ для своей картины. Сделав целый ряд набросков, позднее, Павел Челищев объединит их в «Феномены».

Интересно, также, взглянуть на семантику некоторых конкретных изображений. Так, при взгляде на картине первым делом в глаза бросается

²⁹ Там же.

центральная часть изображения [6]. Здесь мы видим теннисный корт и младенца на нём, принимающего мяч. Этот персонаж олицетворяет Петра I, играющего миром и судьбами людей, несмотря на младенческий разум. По альтернативной версии автора монографии Александра Кузнецова – это Бенито Муссолини. Там же, в центре картины, представляется нашему взору доильный аппарат. Под его стеклом старая, обеспокоенная вдова, нервно грызущая свои ногти. Трубки, кормящие её, расползаются в разные стороны по всей картине и, присоединённые к сосудам, высасывают жизни из бедных подростков. За кортом мы видим целый полк голов, которые представляют собой политизированную массу, под чутким надзором унифицированного предводителя. За ними возвышается город будущего – кристаллизованные небоскрёбы мегаполиса, бесконечно повторяющие его недифференцированную идентичность. От них наш взгляд скользит по натянутому тросу в правую верхнюю часть полотна [3]. На тросе балансируют балерина и акробат – возможная отсылка к парижскому периоду автора, когда он работал в театре и увлекался изображением циркачей – они увлеченно поддерживают своё одинокое равновесие, не обращая внимания на силуэт черепа, складывающийся из мерцающих, как ниточки, молний. Опуская глаза чуть ниже, мы видим гору золота – символ продажного искусства. Павел Челищев никогда не прогибался под натиском заказчиков и тенденций арт-рынка. Он творил, основываясь на собственном мироощущении и желании донести до зрителя глубинную суть изображения или объекта. Даже зарабатывая на портретах на заказ он стремился передать внутренние качества человека, пренебрегая его внешним обликом. В левом верхнем же углу [2], зеркально мегаполису, мы видим груды скомканной газетной бумаги, заваливающей горизонт и открывающийся вдаль вид на море. В правом нижнем углу [5] мы можем обнаружить много знакомых персонажей. Так, свесив ноги над прудом, сидит Игорь Стравинский – близкий друг художника. В ногах у него, затопленный, лежит Генри Форд – другой близкий его друг. Немного левее, в качестве двуглавого человека изображён Эдвард Джеймс –

представитель богатой, английской богемы, тратящий своё состояние на искусство и покровительствовавший художникам сюрреалистам, таким, как Сальвадор Дали и Рене Магритт.³⁰ Тот факт, что коллекционер выделял Павла Челищева на ряду с именитыми сюрреалистами заставляет думать, что в его творчестве действительно есть ноты сюрра. Чуть ниже, расположившись на берегу всё того же пруда лежит женщина с шестью грудями и двуглавым младенцем – это изображение жены его близкого друга – арт-дилера Джулиана Леви. Она страдает от тягот материнства многодетного семейства. Рядом с ней мы можем видеть человека с лошадью, оба стоят одетые в противогазы. Данное изображение историки искусств ассоциируют с Адольфом Гитлером. Тут же, из полосатой палатки выглядывают танцор Николоса Малейнса в образе мальчика-леопарда и деятель искусств Кристиан Берар, изображённый в качестве бородатой дамы. Немного левее это композиции, на матрасе, сидят две сестры-близняшки – одна бедная, а вторая богатая – срастаются, подобно сиамским близнецам. У их ног мы видим бабочку – часто встречающийся атрибут челищевских картин. Рядом с ними, снизу, по центру картины, изображён укутанный в полотенце человек, с выглядывающими лишь волосатыми ногами. Он грозно возвышается над несчастным, усталым, маленьким белым медведем, который был беспардонно выдернут из своей зоны комфорта и помещён на пляж, под палящие лучи адового солнца. Вся эта композиция с купальщиками в левом нижнем углу [4], в том числе человек в полотенце и лежащие у его ног загорающие, напоминает нам о его визите в Италию, где он скрупулёзно разучивал методы изображения отдыхающих на берегу людей. Здесь же, чуть выше, мы можем обнаружить ещё одного друга художника – Паркера Тайлера, который в дальнейшем напишет историю жизни художника под общим названием «Божественная Комедия». Тут он изображён сидящим на песке, без рук, но всё равно печатающего на пишущей машинке с помощью пальцев ног. Сам же автор этого ада изобразил себя в том

³⁰ «Концерт» Павла Челищева продадут на Christie's. Статья. [Электронный ресурс] URL : <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3858/> (дата обращения 07.03.2017).

же левом углу, одетого всё в тот же синий пиджак, что и на автопортрете 1925-ого года. На автопортрете в контексте картины он изображён рисующим собственный автопортрет. Вот только из-под его кисти выходит далеко не сам Павел Челищев, а тёмнокожий повешенный человек.³¹ Кроме вышеперечисленных личностей, на полотне также изображены фотографы Сесил Битон и Джордж Платт Линн, балерина Александра Данилова, пианист Николай Копейкин, актрисы Марлен Дитрих и Рут Форд, литературный редактор журнала «Харперс Базар» Джордж Дэйвис, знаменитый импресарио Джордж Баланчин, директор одного из самых перспективных в то время американского музея Уодсворт Атенеум Эверетт Остин, куратор Музея Современного искусства в Нью-Йорке Монро Уэллер, а также Эльза Максвелл, Леонор Фини и множество других людей из окружения художника.³²

Великое множество персонажей и мелких деталей, объединённых в психоделическом танце адских мук и страданий. Перечислить их всех невозможно, равно как и объяснить облики половины, а то и большего количества героев, не представляется возможности. Все эти чудачки и фрики – метафоры человеческих душ и характеров. Подобно «Карте ада» Сандро Боттичелли, Павел Челищев создаёт американскую интерпретацию русского происхождения, населяя свой ад людьми как подопытными, расфасованных по клеткам ради наблюдения и потехи зрителя. Линкольн Кирштейн – человек, который привёз картину на родину художника, писал: «Картину можно воспринимать как не более чем цирковую интермедию, ужасный пир отвратительных уродов; она недекоративна ни по своей цели, ни по качеству. Она никогда не могла служить сделанным со вкусом занавесом для трагического балета, как это предназначалось «Гернике». Одновременно –

³¹ Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006. 17 мин.

³² Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchev. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 39-44.

портретная галерея и пророчество, она вослужила генеральной репетицией Второй мировой»³³. Он, кстати, также изображён на данном произведении.

Другая интересная особенность данного произведения – цветовое решение автора. Мы видим, что «Феномены» предстают перед нами в красочном вальсе цветов радуги. Подобно разводам от нефти на глади чистой воды, такое цветовое решение ещё больше отравляет иллюстрацию ада на Земле. Сам автор говорил об этом: «Цветовые полосы представляют собой двойную обратную радугу. Сочетание света и тени начинается с ярких холодных оттенков в правой части картины, и, постепенно нагреваясь, достигает левого конца, где тёплые, но бледные оттенки составляют четверть интенсивности холодных». Также, в аннотации к произведению, написанном самим автором для представления картины на выставке в Лондоне в 1938-м году, говорилось: «Проблема цветового решения была не менее важна. Каковы обязательные цвета мира явлений? Радуга, будучи природным явлением сама по себе, объединяет их в двойном спектре световых лучей»³⁴.

Таким образом, картина «Феномены» объединяет в себе тройную, *ангельскую* перспективу, необычное цветовое решение и метафоричную идею образов. Изображение ада Данте уже встречалось в искусствоведческой практике у Сандро Боттичелли. В каком-то смысле мы можем увидеть некоторое сходство в геометризации обеих картин, а также в изображении образов, которые и там, и там искажены.

Что же касается композиции, то тут мы видим множество обособленных объектов, каждый из которых создаёт собственную историю вокруг себя. Большинство *созданий*, представленных нашему взору, не просто наделены рядом дефектов, но представляют собой невиданных ранее и несуществующих в природе существ. Говоря о мистификации в контексте разговора о мистическом сюрреализме, данный термин вполне удачно вписывается в описательную характеристику произведения.

³³ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 80.

³⁴ Там же, с. 75.

2.2 «Игра в Прятки»

Ещё одно известное произведение из серии *ад, чистилище и рай* – это картина «Игра в прятки» [7]. Она была написаны в течении двух лет, с 1940-ого по 1942-й года и по задумке автора представляет *чистилище*. Это одно из самых известных его произведений и представлено оно в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке.

В композиции картины отчетливо прослеживается крона дерева. Дело в том, что незадолго до начала работы над этой картиной, Павел Челищев отдыхал у своего друга, арт-дилера из Великобритании Эдварда Джеймса в его поместье в Сассексе. Я уже рассказывала о его антропоморфных экспериментов изображения природы в этот период, а также о серии картин и эскизов *дети-листья*. Там он действительно много уделял внимания изображению природы и резвящихся детей, но отдельное место среди его набросков занял перьевой рисунок древней ивы, которая, спустя восемь лет, станет центральной частью картины «Игра в прятки».

Структура написанного, действительно, крайне неясная. Тут мы видим и листья, и головы, и руки, и ноги, и, если присмотреться, детские силуэты, спрятанные в толще изображения. «Всё прячется во всё, в стволе – материнская утроба, в дупле дорога, в кроне ладонь, протянутая к небу, листва состоит из множества младенческих голов. Цветы, трава – вспоминая о детстве, в Дубровке»³⁵. Один из потомков художника – архитектор Андрей Челищев, говорит: «Рассказывали, что перед ней часто сидели дети, стараясь найти младенцев, спрятанных в картине»³⁶. В действительности, даже сейчас, картин манит тем, чтобы отыскать скрытых на первый взгляд младенцев.

Несмотря на преобладание насыщенных, тёмных, нередко чёрных оттенков, картина оставляет яркое впечатление в сознании, подобно вспышке

³⁵ Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006. 28 мин.

³⁶ Там же, 30 мин.

яркого света. Тёмная палитра являет собой основу для глубины изображения, оставляя зрителя томиться в желании нырнуть в неизведанный омут. Остальная часть картины выполнена в насыщенных, ярких цветах, таких, как жёлтый, красный, зелёный. Подобно пламени огня, они обжигают зрительский глаз, усиливая желание перевести взгляд к центру изображения и остудить его, углубившись во внутрь кроны ивы в поиске ответов на вопрос, что же скрыто за спиной юной златовласой девушки, облачённой в красное платье. Создаётся ощущение, что яркий свет, исходящий от детей, ни что иное, как солнце, пробивающееся своими лучами сквозь густую крону дерева.

Тёмное пятно, визуально создающее основу данного изображения, одновременно является и стволом дерева, и рукой, протянутой к небу, чьи пальцы плавно превращаются в ветки деревьев, всё дальше устремляясь ввысь. У основания, мы видим, как рука перерастает в стопу ноги, однако вместо большого пальца у стопы новорожденный ребёнок. Другие же детские головы будто бы зажаты между могучими пальцами руки-ствола и все они покорно обратили свои взгляды в центр, заставляя, тем самым, смотреть туда и нас. Всего, здесь мы можем видеть шесть детей, не считая тех, что метафорично спрятаны от взора. По изначальной задумке Павла Фёдоровича, на полотне должно было быть две детских головы – одна изображала бы весну, а вторая – осень. Однако в ходе работы задумка была изменена. Остальных детей мы можем рассмотреть, к примеру, в правом верхнем углу, где их головы произрастают на тонки веточках будто бы кораллового полипа или же в лицах других детей, например, в левом нижнем углу.

Важно отметить, что на данной картине изображены лишь только дети. Это объяснимо. Дело в том, что идея написания «Игры в прятки» пришла к Павлу Челищеву ещё во время работы над «Феноменами». Тогда он сказал: «Раем буду дети, дети, дети... Вы будете больше напуганы, когда увидите мой рай: дети, которые ещё не доросли для того чтобы становиться уродцами, для того чтобы иметь груди, три ноги и горбатую спину. Они будут настолько невинны, что будут порхать без крыльев и настолько прекрасны, что никто не

осмелится сказать: «Павел, как ты можешь быть настолько отвратительным и рисовать столь непривлекательных людей?» Все дети будут исполнены красочных оттенков весенних цветов, или осенней листвы, или белые и розовые, словно сахарные ангелочки, и будут летать... Вот вы увидите!»³⁷ В представлении Челищева, детство – лучшая пора человеческой жизни, беззаботная, лёгкая, простая. Поэтому в его рай населён лишь детьми – которые рождаются, играют, но никогда не взрослеют.

Если до этого мы говорили об «Игре в прятки» в контексте изображения, чистилища, то тут мы видим ситуацию противоположную. Дело в том, что классификацию картин, как ада, чистилища и рая Павел Фёдорович давал не сам. Это сделал за него его друг – Паркер Тайлер, автор биографии художника под названием «Божественная комедия». Данная классификация появилась лишь после написания заключительной работы серии – «Незаконченный» (фр. *Inachevé*), но окончательно сформировалась лишь тогда, когда была закончена им биография Павла Фёдоровича, в 1967-м году, то есть уже после смерти самого автора. Учитывая тот факт, что они были друзьями, мы вполне можем предположить, что такая мысль имела место быть в сознании автора, однако учитывая тот факт, что Павел Челищев пришёл к заключению, что написанное им в картине «Феномены» изображает ад лишь после того, как ему на это указал его друг Генри Форд, а картину «игра в прятки» он целенаправленно наполнял детьми для изображения рая, то теорию о триптихе нельзя считать до конца обоснованной.

Искусствовед Александр Кузнецов выдвигает версию, что «Игра в прятки» была навеяна Челищеву его любимым художником – Леонардо да Винчи и его работой «Поклонение Волхвов» [8]. Работая над своим произведением, Павел Фёдорович решает обратиться к принципу золотого сечения, но в результате всё усиливает центростремительную силу композиции, противопоставляя её застывшей, мирной фигуративной системе

³⁷ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 75.

своего кумира. Выбор в пользу динамики, художник объяснял тем, что, по его мнению, что все идеи центристремительного движения предполагают, что центр является центром существования, пропуская через себя все отношения во вселенной. Создавая движение в картине он, подобно весне, даёт всему сущему жизнь. Так, сравнивая картину «Игра в прятки» с «Поклонением Волхвов», мы можем провести ассоциации следующим образом: девочка в красном платье – Богоматерь, её новорожденный сын – у подножья дерева, а дети, склонившиеся к ним – Волхвы. Вся картина целиком буквально соткана и великого множества детских головок и телец, и, становясь единым полотном, эта ткань из младенцев скрывает за собой ещё большее множество маленьких детских образов, превращая картину в бесконечную игру в прятки, выделяю данную работу своей фантазией и структурной свободой, в которой калейдоскопическая систематичность подчиняет композиционные ритмы основной центристремительной силе.³⁸

Подводя итог главы в целом, мы можем сказать, что и в «Феноменах», и в «Игре в прятки» присутствует множественность образов, метафоричность смыслов, а также структурное разграничение холста, несмотря на то, что, глядя на работу 1942-ого года, на первый взгляд, нельзя сказать о строгом композиционном решении изображения. Кроме того, мы видим отсутствие привычной линейной перспективы в обеих работах, а также весьма оригинальное цветовое решение, что в первом, что во втором случае.

Приведённые выше работы не были единственными в своём роде. Не считая подготовительных эскизов для «Феноменов» и «Игры в прятки», Павел Фёдорович довольно часто обращался к метафоричным мотивам, как, например, антропоморфных изображений природных пейзажей. Один из ярких примеров – картина «Фата Моргана» [9]. «Его можно трактовать до бесконечности. Фата-моргана. Вроде бы пейзаж. Или Силуэт. Один, второй и

³⁸ Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 50-51.

так до самого горизонта. Эти его творения так и называют - пейзажи-метаморфозы»³⁹.

³⁹ Выставка работ одного из основателей европейского авангарда – Павла Челищева – откроется в Москве. Репортаж. [Электронный ресурс]. URL : http://www.1tv.ru/news/2011-04-10/127430-vystavka_rabot_odnogo_iz_osnovateley_evropeyskogo_avangarda_pavla_chelischeva_otkryvaet_sya_v_moskve (дата обращения 09.03.2017).

ГЛАВА III. ПРИНЦИПЫ СЮРРЕАЛИЗМА И РЕАЛИЗАЦИЯ ДАННЫХ ПРИНЦИПОВ В РАБОТАХ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

3.1 Введение в понятие сюрреализма

Актуальность исследования сюрреализма главным образом определяется тем, что с самого его возникновения и на протяжении практически ста лет он будоражит умы и привлекает к себе особый интерес в силу той тематики, к которой любили обращаться представители этого художественного направления. Сюрреализм поднимал самые болезненные вопросы, которые были и остаются актуальными для человека и по сей день: это вопросы жизни и смерти, времени и памяти, войны и любви. Вероятно, именно это и обуславливает тот факт, что сюрреализм является едва ли не единственным художественным направлением культуры прошлого столетия, которое прошло сквозь двадцатый век, проросло в двадцать первый и стало жизненной философией не одного художника. Будучи важнейшей вехой эпохи модернизма, данное течение представляет собой наивысшую точку развития авангарда в искусстве середины двадцатого столетия, а также оно смогло органично войти в поэтику постмодернизма.

Сюрреализм (с франц. *surréalisme* – сверхреальность) представляет собой авангардистское течение 1920 – 1960-х гг., которое существовало в литературе, живописи, театре и кинематографе. Это моральная и философская концепция, произошедшая от символизма и дадаизма, изменённого психоанализом.

Само слово «сюрреализм» было произведено на свет немного раньше официально заявленной даты начала нового течения в искусстве – в 1917 году французским поэтом Гийом Аполлинером (англ. Guillaume Apollinaire), в попытке дать определение своей прото-дадаистской постановке «Сосцы

Тиресия» (фр. *Les mamelles de Tirésias*), которая освещала проблемы современности в небольшом помещении на Монмартре. Позже, это слово получит своё определение, и под предводительством Андре Бретона, на свет будет произведена программа, с тем чтобы «переосмыслить общество в соответствии с законами бессознательного, заменяя разум желаниями».⁴⁰

В 1924 году, парижский поэт Андре Бретоном издаёт «Manifeste du surréalisme» в котором он даёт определение новому течению. В нём говорится: «Итак, я определяю его раз и навсегда: Сюрреализм. чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений».⁴¹ Художественное творчество в сюрреализме оправдано лишь полной свободой духа, которая идёт от бессознательного и позволяет понять непонятное. Основоположник сюрреализма в той же работе утверждал, что «к картине можно относиться только как к окну, и первая моя забота – узнать, куда оно выходит».

Следует обратить внимание, что сюрреализм прорастает из различных областей искусства. Так, в литературе мы отчетливо видим связь с идеями «бессознательного», изложенными австрийским психоаналитиком Зигмундом Фрейдом. В нескольких своих работах, учёный говорит о наличии каждым человеком как сознательной стороны, так и бессознательной, которая скрывает под собой наши тайные желания и влечения. Так, к примеру, в работе «Психопатология обыденной жизни» Зигмунд Фрейд объясняет совершаемые нами ошибки и оговорки вытеснением сознательных мыслей нашим эго: «Случаи, когда роняешь, опрокидываешь, разбиваешь что-либо, служат, по видимому, очень часто проявлением бессознательных мыслей»⁴². В той же

⁴⁰ The Oxford Handbook of Modernisms / Eds. Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. – New York: Oxford University Press. – 2010. P. 666.

⁴¹ Бретон, Андре. Манифест сюрреализм 1924 года. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm> (дата обращения 05.02.2017).

⁴² Фрейд, Зигмунд. Психопатология обыденной жизни. Пер. с англ. Медем О. – М.: ООО «Издательская группа Азбука-Аттикус», 2013. С. 139.

своей работе учёный находит то же самое объяснение и сновидениям, в которых, зачастую, человек стремится исполнить свои скрытые, нередко, сексуальные желания: «бессознательные мысли находят себе выражение необычным путем, посредством внешних ассоциаций, в форме модификации других мыслей. Несообразности, нелепости и погрешности содержания наших сновидений, в силу которых сновидение едва не исключается из числа продуктов психической работы, образуются тем же путем (хотя и более свободно обращаясь с наличными средствами), что и обычные ошибки нашей повседневной жизни»⁴³. Тема сновидений у австрийского учёного одна из основных и пронизывает насквозь все его труды. Одним из первых его творений была работа «Толкование сновидений», опубликованная в 1899 году. Среди прочих немаловажных высказываний мы можем выделить следующее: «То, что занимает нас днем, владеет нашим мышлением и в сновидении, и мы видим во сне лишь такие вещи, которые дали нам днем повод к размышлению»⁴⁴. В той же степени мы можем отнести данное суждению и к сюрреализму, заменив слово «сновидение» «творчеством». В работах сюрреалистов мы не редко находим отражение злободневных тем и проблем, задевающих душу творца.

В работах признанных сюрреалистов мы нередко можем встретить адаптацию идей Зигмунда Фрейда и проявление в творчестве как сексуальной составляющей нашего бессознательного (например, в работе Сальвадора Дали «Великий мастурбатор» [1], где мы можем интерпретировать центральный объект как голову, обращенную вниз и иллюстрирующую сознание художника, а сверху вытекающую грёзу о минете, как проявление бессознательного начала), так и обращения к сновидениям, как например, в произведениях Рене Магритта и Джорджо де Кирико, кои размывают границы между сном и явью.

⁴³ Там же, с. 144.

⁴⁴ Фрейд, Зигмунд. Толкование сновидений. Пер. с англ. Коган Я. М. – М.: ООО «Издательская группа Азбука-Аттикус», 2015. С. 100.

Обращаясь к наследственности различных течений в искусстве в двадцатом веке, мы можем также провести параллель с идеями Дадаизма, поклонники которого отказывались от принятия рациональных решений во время творческого процесса в пользу автоматизма. Если в обычной практике искусство понимается «как сублимация – способ подняться над животными инстинктами, залегающими на дне психики, то дадаизм, насмехаясь над амбициями поэзии и живописи, видел свою задачу в десублимации»⁴⁵. Даже выбор названия «Дада» обусловлен случайностью – как утверждал один из основоположников данного течения Ричард Хюльзенбек слово было выбрано из словаря наугад, а автор дадаистского манифеста, изданного в 1916-ом году – Балль – объяснял выбор термина тем, что в разных языках слово «дада» имеет различное значение: с немецкого языка оно переводится как «давай, пока», во французском языке оно означает деревянную лошадку и прочее в подобном духе – никакой конкретики и ограничений, абсолютная свобода полёта мысли и фантазий.⁴⁶ Сюрреализм перенял у дадаизма «антихудожественный» подход к искусству. Соединив его с «автоматическим письмом», он относился к любой художественной технике как к «жалкому средству». Творчество понималось только как деятельность духа, а не средство выражения.

Другим ярким течением прошлого столетия, предшествовавшим сюрреализму и нашедшем своё отражение в нём можно назвать кубизм. Однозначно заявить кто больше повлиял друг на друга – кубисты на сюрреалистов, или же наоборот – нельзя. Однако одним из показательных примеров влияния сюрреализма на кубизм является работа Пабло Пикассо «Герника» [2]. Несмотря на то, что испанского художника никогда не относили к сюрреалистам, влияние их течения на него здесь довольно таки

⁴⁵ Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослив. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Под ред. Андрея Фоменко, Алексея Шестакова. – Пер. с англ. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 138.

⁴⁶Филлипс, Сэм. ...Измы. Как понимать современное искусство / Сэм Филлипс. Пер с англ. М. Визель – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 64.

очевидно. Во-первых, в то время, как кубистские работы чаще всего носили лишь описательный характер, в «Гернике» мы можем видеть злободневную тему – ответная реакция Пикассо на фашизм и Гражданскую войну в Испании в 1937 году. Во-вторых, работа наполнена повествовательными символами, семантику которых Пикассо не брался объяснять. Он говорил: «Те мысли и выводы, которые есть у вас, пришли и ко мне, но инстинктивно, подсознательно». Каждая человеческая фигура, как отдельно взятый элемент, повествует собственную историю и искажена не только геометрически, но и эмоционально, передавая весь спектр людских страданий. Так, например, в изображении минотавра с человеческими глазами в левом верхнем углу, мы видим интерпретацию борьбы между человеческими и животными началами.⁴⁷

Говоря же об обратном влиянии – кубизма на сюрреализм – достаточно посмотреть на поступательное развитие живописи от фовизма до кубизма и далее до сюрреализма. Существует мнение, что: «С развитием коммуникации информационное значение живописи убывает. Реагируя на фотографию, она сперва начинает подчёркивать цветовые элементы изображения. Когда импрессионизм сменяется кубизмом, живопись открывает для себя ещё одну область, в которую фотография последовать за ней пока ещё не может»⁴⁸. То есть, являясь наследником кубизма, сюрреализм продолжает возрождать искусство живописи. Принимая за основу упрощённые формы Поля Сезанна как идею существования искусства вне природы, кубисты избавляются от перспективы. Сюрреалисты же идут дальше и лишают нас возможности не только видеть привычную линейную глубину изображения, но и экспериментируют с формами и объёмами, вписывая неоднозначные элементы в контекст мистической перспективы. Таким образом, они продолжают принятую кубистами за правило идею существования искусства

⁴⁷ Искусство. Всемирная история / Под ред. Стивена Фарсинга. – Пер. с англ. – М.: ООО «МАГМА», 2014. С. 434.

⁴⁸ Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Пер. с англ. – М.: «МЕДИУМ», 1996. С. 148.

параллельно природе и окончательно отделяют его, уходя от изображения реалий человеческого существования к изображению нового, нереального мира иллюзий и воображений. Суммируя вышеизложенное, мы уже можем найти сюрреализм весьма неоднозначным явлением в искусстве, многогранным и запутанным. Однако имеет смысл посмотреть на данное течение через призму принципов и идей, изложенных его основателями в ряде манифестов и прочих работ, дабы конкретизировать степень определения произведений искусства как сюрреалистических.

Возникновение сюрреализма связано с системным (мировоззренческим и социальным) кризисом европейской цивилизации конца XIX – начала XX в. Типологически его можно отнести к явлениям, противоположным позитивистской культуре, на что указывает и название течения. Оно обращено, прежде всего, к скрытой стороне действительности, недоступной непосредственному наблюдению и логическому пониманию.

Само понятие творчества как такового в сюрреализме отрицается. Достижение сверхреальности должно происходить либо за счёт автоматизма, либо за счёт разных форм спонтанности.

Основоположником сюрреализма и автором первого манифеста «Манифест сюрреализма: Растворимая рыба» был французский поэт и писатель Андре Бретон. Тому факту, что именно он стал родоначальником данного течения, историки находят два объяснения. Во-первых, Андре Бретон водил тесную дружбу с дадаистами, в особенности с Жаком Ваше, «свято верившего в тотальный абсурд существования». Вторым влиятельным фактором стала практика Андре Бретона в качестве санитаря в одной из Парижских больниц во время Первой мировой войны. Там ему приходилось изо дня в день сталкиваться с пациентами с приобретёнными на фронте нервными расстройствами. Впечатление от увиденных психических заболеваний, приобретение и развитие которых не может быть заранее предугадано удачно наложились на абсурдистские идеи Жака Ваше, с

которым в дальнейшем, после их знакомства, Бретон проработает не один год.⁴⁹

Позже, Бретон найдёт другого единомышленника среди дадаистов – Тристана Тцара. Ставший не только протосюрреалистом, но и соучредителем данного течения искусства, он писал: «Фразу Декарта: «Я не хочу знать, что были люди до меня» мы поместили как девиз в одну из наших публикаций. Она означала, что мы хотим видеть мир новыми глазами, что мы хотим пересмотреть отношение к миру с основ, хотим проверить справедливость навязанных нам старшими понятий»⁵⁰.

Сам же манифест нашёл своё место в первом издании журнала «Сюрреалистическая революция». Несмотря на то, что сегодня все приписывают имя Андре Бретона как единоличного основоположника сюрреализма, первым редактором журнала, был Пьер Навиль. Однако, он не задержался надолго ни в рядах редакторов, ни в рядах сюрреалистов. Уже в 1925 году, не разделявший его идеи и подход к созданию журнала Бретон выгнал его из редакции, заняв его место, а в 1927 году Пьер Навиль покидает ряды сюрреалистов и становится секретарём Льва Троцкого. Далее судьба журнала не была однозначной: в 1929 году его затмевает новое издание – «Сюрреализм на службе революции». Всего же мы можем выделить две основных работы Бретона. Первая работа, вышедшая в 1924 году под громким авангардистским названием «Манифест», а затем, начиная с 1925 года, после отстранения Пьера Новиля, Андре Бретон начинает постепенно печатать свой трактат «Сюрреализм и живопись».

Наивно было бы предполагать, что начало сюрреализма строго соотносимо с выходом первого сюрреалистического манифеста в 1924 году. Андре Бретон лишь структурировано описал имеющиеся наработки,

⁴⁹ Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослив. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Под ред. Андрея Фоменко, Алексея Шестакова. – Пер. с англ. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 196.

⁵⁰ Tzara, Tristan. Le Surrealisme et l'Après-Guerre. 1948. P. 17.

обозначил рамки нового течения, ведь то что не имеет очертаний – не существует. Именно поэтому, я считаю необходимым пройти по тексту манифесты с тем, чтобы иметь представление о границах творчества художника-сюрреалиста.

Итак, из текста манифеста я смогла выделить следующие первостепенные *правила* сюрреализма:

- Пренебрежение ценностями традиционной культуры
- Пересмотр связей между явлениями реальности
- *Ясновидческое* проникновение в сущность бытия
- Попытка довести чувственную реакцию на действительность до степени, когда чувство приобретает пронизательность разума

В качестве вторичных постулатов мы имеем:

- Неприятие принуждения (разума, работы, церкви и проч.)
- Тяготение к чёрному юмору
- Наличие лирической агрессии против представителей любых репрессивных органов, от солдат до священников и чиновников
- Эротизм
- Абсолютная индивидуализация творчества
- Пессимистические настроения

Реализация подобных принципов, в большей или меньшей степени, присутствует в большинстве работ сюрреалистов. Стоит заметить, что в соответствии с постулатами сюрреализма, через художественное творчество миру возвращался его истинный облик. Это позволяло представить мир в неискажённом виде, ввести зрителя в состояние видения, освободить его от шаблонов восприятия, навязанных разумом. Искусство соединяло вполне реальные предметы фантастическим образом, вопреки логике. Однако сюрреалисты никогда не считали своё творчество фантастикой, вымыслом. Они выдавали его за озарения или даже за откровение. И здесь мы можем сделать первое замечание относительно творчества Павла Челищева, ведь

будучи названным *мистическим*, его сюрреализм будет правильнее отнести за грань вымысла или фантастики.

К сожалению, сюрреализм оказался зажат в тиски между Первой и Второй мировыми войнами, и с приходом последней Парижский сюрреализм потерял свою актуальность в обществе. Искусство двадцатого века, в основном, похоже на кратковременные вспышки, идущие чередой друг за другом. Поэтому обозначить точную причину, почему эра сюрреализма закончилась – сложно, ведь вместе с сюрреализмом ушёл из жизни и его главный предводитель, Андре Бретон, а без него сложно представить, чтобы данное течение полноценно существовало и развивалось.

Как правило, фигуративное искусство, даже в случае крайней стилизации, коя достигается в кубизме, предполагает узнаваемость предмета изображения. Минуя стадию «обобщённого восприятия»⁵¹ мы анализируем произведение искусства благодаря наличию фундаментальных знаний о сюжете изображения. Сюрреализм же предлагает принципиально новый подход к искусству, давая зрителю реальные объекты, скрытые под неузнаваемой оболочкой из мистифицированных и порочных фантазий глубинного сознания автора. Отбрасывая весь сюр из сюрреализма, данная веха двадцатого века становится наиболее притягательной для обыкновенного зрителя, ведь анализируя произведения «узнавать и разгадывать всегда приятнее, чем теряться и не понимать»⁵². И говоря о содержании сюрреалистических произведений, мы не можем говорить лишь об их банальной составляющей из предметов и видений, мы задаёмся вопросом «что это значит?» и «почему так, а не иначе?». Но ища ответы в словах самих творцов, мы едва ли сможем найти то, что удовлетворит наше любопытство и поможет решить вопросы, ведь как говорил один из ярких представителей

⁵¹ Мириманов, Виль. Сюрреализм. [Электронный ресурс]. URL : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200102301> (дата обращения 06.02.2017).

⁵² Гид по сюрреализму. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/137839-gid-po-syurrealizmu> (дата обращения 06.02.2017).

сюрреализма Рене Магритт «Сюрреализм — это реальность, освобожденная от банального смысла»⁵³.

Исходя из этого, не будет ошибочным полагать, что единственно верное понятие произведений сюрреалистов является то понятие, которое найдём для себя мы сами и любая интерпретация на тему смысла и сюжета имеет право на существование. Ведь сюрреалисты были одержимы предметами и изображениями, устаревающими или же находящимися на грани утраты своего первоначального смысла. Они черпали вдохновение, бродя без всякой на то видимой цели или желания приобрести что-либо по пассажам недалеко от бульвара Осман на правом берегу Парижа, где располагались различные специализированные магазины, продававшие различного рода хлам.⁵⁴ Пропуская невзрачную повседневность через свой разум, они получали продукт сюрреализма, парящий над реальностью и вызывающий восторг. Именно в такого рода терапии нуждалось общество, пережившее Первую Мировую войну и находящееся в сложнейшей психологической ситуации. Замысловатые образы, причудливые костюмы, постановки и перформансы, малопонятные литературные произведения, яркие цвета и отсутствие цензуры добавляли те необходимые краски в жизнь и небольшую надежду на более светлое будущее.

3.2 Сравнение с другими художниками-сюрреалистами

При поверхностном поиске информации о Павле Челищеве, наиболее часто встречаемым словосочетанием является *мистический сюрреализм*. Однако, по факту, мы не располагаем информацией ни о том, что значит мистический в контексте живописного искусства, ни о том, являлся ли Павел Челищев сюрреалистом на самом деле, ни также о том, что значит

⁵³ Там же.

⁵⁴ The Oxford Handbook of Modernisms / Eds. Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. – New York: Oxford University Press. – 2010. P. 667.

словосочетание мистический сюрреализм само по себе. Для ответа на вопрос можем ли мы отнести Павла Челищева к кругу творцов-сюрреалистов и провозгласить его примером проявления сюрреализма в России, следует разобраться с тремя вышеизложенными вопросами.

Если для ответа на вопрос, являлся ли Павел Фёдорович сюрреалистом нам достаточно взглянуть на его произведения и сравнить их с тем, что изложено в качестве постулатов сюрреализма, то для ответа на вопрос что значит мистический придётся углубиться в проблематику.

Само слово *мистика*, переводится с греческого как тайный или скрытый, и, в базовой констатации, означает веру в сверхъестественное или способность человека с этим сверхъестественным общаться. С одной стороны, мы можем увидеть здесь связь с сюрреализмом, который, в свою очередь, переводится как *сверхреальность* – ведь оба слова имеют идентичную приставку *сверх*. Тем не менее, сравнивая эти два понятия, мы понимаем, что они несут под собой различные трактовки: так, под сверхреальностью мы скорее понимаем нечто фантастическое, из мира мечт, иллюзий и желаний, но что, в свою очередь, не нуждается в научном объяснении, так как заведомо является не реальным; под сверхъестественным же мы подразумеваем нечто не объяснимое с точки зрения науки, но являющееся частью нашего мира и имеющее явные проявления в нём. О мистицизме чаще говорят в контексте литературы, религии или истории, но в разговорах об искусстве мы редко можем встретить подобную формулировку.

Я считаю, что будет уместным сравнить некоторые работы наиболее выдающихся сюрреалистов с работами Павла Челищева. Говоря же о сюрреализме, одно из первых имён, которое приходит на ум при упоминании слова *мистический* – имя немецкого художника Макса Эрнста. Он – один из ярчайших представителей дадаизма и сюрреализма. Его полотна пропитаны загадочными образами, чудными видениями и диковинными фантазиями, они трудно читаемы и мало понятны зрителю. Первое отличие, которое бросается в глаза, это линейность перспективы. В контексте разговора о Павле Челищеве

мы выяснили, что русский художник создаёт нечто новое в этом вопросе и вводит понятие тройной перспективы. При рассмотрении картин «мистического» периода Павла Фёдоровича мы не можем определить, с какой точки зрения мы наблюдаем за происходящим (как, например, на картине «Феномены»). У Макса Эрнста же мы видим стандартную линейную перспективу, где объекты, расположенные в глубине меньше, чем те, что расположены у переднего края полотна.

Другой нюанс, который возникает между этими двумя художниками, это психоанализ. Макс Эрнст, как и большинство сюрреалистов, был увлечён фрейдизмом и тематикой сновидений. Он один из первых начал изучение труда Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений» для более глубокого изучения психология ради дальнейшей интеграции данного опыта в своё творчество.⁵⁵ Павел Челищев же не был замечен за доскональным изучением трудов Зигмунда Фрейда. По крайней мере, это не нашло отражения в его письмах и воспоминаниях современников, что, я считаю, достаточным основанием полагать, что темой психоанализа художник увлечён не был.

Этих двух примеров, на мой взгляд, вполне достаточно, чтобы заявить, что несмотря на использование мистических атрибутов, таких, как антропоморфные и зооморфные существа и причудливые натуралистические формы, в сюжетах произведений, оба художника работали в разных направлениях, используя различный подход как к творчеству в целом, так и к созданию произведений в частности.

Другой, хорошо узнаваемый представитель сюрреализма, чьё имя находится на слуху – Хуан Миро. Если Макса Эрнста относят к траектории дадаизм-сюрреализм, то Хуан Миро зарекомендовал себя в качестве художника сюрреалиста, оказавшего влияние и ставшим предтечей абстрактного экспрессионизма. Его работы, и в правду, при всех свойствах

⁵⁵ Макс Эрнст. Жизнь и творчество. Электронный ресурс. URL : <https://artrue.ru/style/surrealism/maks-ernst-zhizn-i-tvorchestvo.html> (дата обращения 08.02.2017).

сюрреалистической живописи (тут мы видим и разнообразие форм, и метафоричность смыслов, и символический язык), обладают ярким абстрактным подтекстом. Избавляясь от глубокой, линейной перспективы, художник переводит свои произведения в двумерное пространство, а в более поздних произведениях и вовсе избавляется от линии горизонта. Испанский живописец редко использует объёмы, в отличие от русского квази-сюрреалиста, однако есть особенность, которая их объединяет. Заключается она в нарративе произведений: Павел Челищев, как мы помним, часто наполнял свои сюжеты глубоким смыслом, нередко обращаясь к злободневным темам и трепещущими сознание автора проблемами; Хуан Миро очень часто обращается к социально-политическим вопросам, давая тем самым рефлексию на, к примеру, гражданские волнения во Франции или гражданские междоусобицы в Испании. Подобную сюжетную линию мы уже встречали, когда рассматривали работу Пабло Пикассо «Герника». Так, в серии работ «Созвездия» [3] художник изображает лестницу, которую в дальнейшем часто использует в ряде своих произведений: спасательная лестница, вероятно, необходима для народа в качестве инструмента преодоления войны, геноцида и жестокости.⁵⁶

Творчество Миро и Челищева никак нельзя назвать похожим, однако сам Павел Фёдорович выделял Хуана Миро из числа других художников того времени. Он говорил: «Сегодня, в искусстве, как никогда много фальши, и, насколько я могу судить, есть только три человека моего поколения – Ив Танги, Хуан Миро и Александр Колдер, остальные же либо слишком стары, либо слишком молоды»⁵⁷. Однако, по репрезентативным признакам живопись Павла Челищева сложно соотнести ни с работами Хуана Миро, который всё больше уходит в эксцентрическую абстракцию, ни с работами Ива Танги, кои отличаются лаконичностью и чистотой форм, ни с произведениями

⁵⁶ 10 Самых Известных картин Миро. Электронный ресурс. URL : <https://artrue.ru/style/surrealism/10-izvestnyx-kartin-miro.html> (дата обращения 08.02.2017).

⁵⁷ Kirstein, Lincoln. Tchelitchev. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 72.

Александра Колдера, который, как и Хуан Миро, со своими *мобилями* уходит в плоскость абстракции.

Наиболее яркая личность первой половины двадцатого века, чьё имя чаще остальных ассоциируется с сюрреализмом, несомненно, Сальвадор Дали. С точки зрения пространственной перспективы его работы наиболее близки к работам Павла Челищева. Испанский живописец также, в ряде работ, использует приём тройной перспективы, располагая свои объекты с углом обзора с разных точек зрения, мешая между собой удалённые и приближенные к глазу зрителя вещи, гиперболизируя и утрированно уменьшая предметы. При поверхностном поиске можно даже встретить фразу, которая гласит, что Павел Челищев изобрёл мистический сюрреализм за девять лет до появления данного направления у Сальвадора Дали. Такая формулировка может сбить неподготовленного читателя, который не станет разбирать нюансы мистического сюрреализма, или, тем более, сравнить творчество Челищева и Дали, дабы разобраться. Однако, просмотрев небольшой ряд работ испанского сюрреалиста, я обнаружила множество картин, написанных в тридцатые годы двадцатого века (к примеру, «Аллегория Американского Рождества» [4], которая была написана в 1934 году). Напомню, что два наиболее ярких произведения, исполненных в неопознанном *мистическом сюрреализме* Павлом Челищевым, а именно «Феномены» и «Игра в прятки» была написаны им в 1936-1938-х годах и в 1940-1942-х годах соответственно. Таким образом, информация, представленная в доступных источниках сильно искажена, как в научном плане, так и в историческом. Что же касается репрезентативных свойств, то тут мы действительно можем отметить некоторое сходство, как в плане построения композиции, так и в нарративном плане, несмотря на общее отличие картин на первый взгляд. Что же касается мистификации в работах Сальвадора Дали, то тут мы действительно видим искажение форм и объект, смену функциональных свойств того или иного предмета, однако назвать представленные метафоры более, чем фантазийными достаточно сложно. С моей точки зрения, для употребления термина мистический искажённых форм

не совсем достаточно. Более того, я не встретила ни одного упоминания словосочетания «мистический сюрреализм Сальвадора Дали», что также является показателем того, что применение данного термина относительно сюрреализма весьма неоднозначно.

Известный критик искусства двадцатого века, Розалинда Краусс, говорит: «Именно стиль был и остается главной занозой для исследователей искусства сюрреализма. Говоря о формальной неоднородности движения, вместившего в себя и расплывчатую абстракцию Миро, и сухой реализм Магритта и Дали, Уильям Рубин обращается к проблеме стиля, заявляя, что “невозможно сформулировать определение сюрреалистической живописи так же ясно, как определение импрессионизма или кубизма”»⁵⁸. В связи с этим, предлагаю взглянуть на данную «занозу» в контексте творчества Павла Челищева и определить, являлся ли он сюрреалистом или нет.

3.3 Сюрреализм ли?

Если рассматривать сюрреализм в узком смысле данного понятия, то художник, желающий быть частью данного течения обязан прибегать к принципу автоматизма при создании своих произведений. Однако мы также видим, что сюрреализм, сам по себе, вышел за рамки манифеста Андре Бретона и тому служат подтверждением ряд авторов, именуемых сюрреалистами современными искусствоведами и самим Бретоном.

Однако имеет смысл обратить внимание на изложенные постулаты в работах Андре Бретона, ведь именно он был главным *редактором* данного течения, принимая и исключая художников из круга сюрреалистов. Тут же следует отметить, что официально Павел Челищев никогда не был причислен к кругу сюрреалистов, несмотря на то, что его переезд в Париж совпал с выпуском первого сюрреалистического манифеста – оба события имели место

⁵⁸ Краусс, Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Пер. с англ. Анна Матвеева. М. - «Художественный журнал», 2003. С. 95.

быть в 1924-м году. Мы также можем заявить о том, что Павел Челищев был знаком с некоторыми вышеперечисленными сюрреалистами-современниками, такими, как, например, Хуан Миро и Макс Эрнст. Дело в том, что все они работали над художественным оформлением постановок Дягилева. Однако, что касается Хуана Миро и Макса Эрнста, то они оба были осуждены Бретоном и чуть ли не были выгнаны из круга сюрреалистов, что, опять же, подтверждает тот факт, что круг художников-сюрреалистов был жестко нормирован и если задаваться вопросом являлся ли Павел Челищев сюрреалистом с точки зрения официального течения, то ответ будет отрицательным. Тем не менее, непричастность Павла Фёдоровича к официальному течению сюрреалистов, не означает, что он не мог писать, подражая их манере или же и вовсе создавая её.

Итак, ранее я выделила несколько основополагающих принципов создания сюрреалистического произведения с точки зрения Андре Бретона. Рассмотрим же их, полагаясь на знакомство с работами Павла Челищева в предыдущих главах:

- Пренебрежение ценностями традиционной культуры

Как мы помним по опыту рассмотрения работ «Феномены» и «Игра в прятки», Павел Челищев вводит новое, для своего времени, понятие *тройной перспективы*, называя её *ангельской*, когда всё видно сверху, снизу, изнутри и снаружи. Говоря о ценностях традиционной культуры в контексте искусствоведческого диалога, мы действительно можем отметить данный метод построения композиции как пренебрегающий по отношению к накопленному ранее опыту. Или же Павел Фёдорович пошёл дальше в развитии перспективы и, наоборот, доработал, преобразовал её?

- Пересмотр связей между явлениями реальности

Вспоминая картину «Феномены», мы не можем не согласиться, что такого рода практику художник также применял, совмещая в одно

изображение несколько миров, существующих в реальности параллельно друг с другом.

- Ясновидческое проникновение в сущность бытия

В ходе работы я не раз упоминала о том, что при написании людей, Павел Фёдорович предпочитал изображать их с точки зрения их внутренних качеств. Кроме того, в его практике присутствует серия работ, названная *внутренними ландшафтами*, в которых автор стремился изобразить внутренние энергетические потоки в теле человека. Такого рода явление в искусстве можно назвать ясновидческим и, более того, оно данный термин сопоставим с определением челищевского сюрреализма как мистического.

- Попытка довести чувственную реакцию на действительность до степени, когда чувство приобретает пронизательность разума

Здесь, опять же, будет весьма уместен пример внутренних ландшафтов Челищева, в которых он изображал внутренние энергетические потоки в теле человека. Он их, разумеется, не видел, но он их чувствовал.

Также мною был выделен ряд второстепенных принципов построения сюрреалистического произведения:

- Неприятие принуждения

В ходе работы я говорила о том, что Павел Челищев часто писал портреты на заказ, но, вопреки ожиданиям заказчиков, автор изображал их пренебрегая эстетическим сходством, делая акцент на внутренних качествах изображаемого им человека. Это не раз становилось поводом для конфликта художника и заказчика, однако Павел Фёдорович никогда не уступал своей позиции.

- Тяготение к чёрному юмору

Едва ли работу «Феномены» можно назвать юмористической, однако в определённой степени именно в ней Павел Челищев высмеивает пороки и неловкие состояния людей.

- Наличие лирической агрессии против представителей любых репрессивных органов, от солдат до священников и чиновников

На этом также сделан акцент в работе «Феномены» (центральная часть картины).

- Эротизм

Проявления эротизма присутствуют во многих его работах, в том числе в «Феноменах».

- Абсолютная индивидуализация творчества

С этим пунктом с точки зрения творчества Павла Челищева можно согласиться неоднократно – в плане индивидуализации творчества данный художник добился куда больших успехов, чем кто-либо другой из представителей сюрреалистического движения. Примером тому может послужить хотя бы серия неоновых работ, аналогов которых я, по крайней мере, не встречала.

- Пессимистические настроения

Глядя на искусство Павла Фёдоровича в целом, я не могу сказать, что оно оказывает на меня пессимистическое воздействие. Тем не менее, репрезентация человеческих пороков в качестве ада на Земле едва ли можно назвать эмоционально положительной тематикой.

Таким образом, проведя параллель между произведениями Павла Челищева и принципами сюрреализма, изложенными в манифесте Андре Бретона, можно заявить, что его творчество отвечает сюрреалистическим запросом и, соответственно, может быть определено таковым.

Однако, сам художник никогда себя к сюрреалистам не относил. «Его привлекали порядок, внутренняя логика вещей, скрытый смысл самой бездумной идеей, в то время как сюрреалисты нередко обращались к автоматизму, стремлению к гармонии в самых негармоничных ситуациях. Его безразличие к слепой разрухе и вынужденному, культивированному абсурдизму сделали его чёрной вороной среди классических законодателей движения. Да и самими сюрреалистами Павел Челищев никогда не

воспринимался своим. Дело в том, что их узкая и примитивная интерпретация бессознательного была прямой противоположностью его остроумного рационализма. Искренний сарказм и открытая насмешка над недостатками и глупостью людей были оценены истинными сюрреалистами как «социальный материализм» и «использование оснований стиля». В этом смысле «Феномены» были формой утилитарных отходов, опозоривших стойкую классику сюрреалистического жанра»⁵⁹. Такого мнения придерживается автор монографии Александр Кузнецов и такого же мнения придерживаюсь и я. Раздутое суждение о том, что Павел Челищев – русский представитель французского течения не более чем заблуждение неподготовленного зрителя. Если его творчество с высоты современности и можно назвать сюрреалистическим, то само творчество себя таким не создавало. За меня хорошо скажут слова одного из потомков Павла Фёдоровича Челищева, архитектора Андрея Челищева: «Я думаю, что он был свободным человеком и не видел необходимости ограничивать себя рамками какого-либо стиля, не беспокоился о том, что хорошо продаётся, а что не продаётся совсем; он следовал от стиля к стилю, потому что чувствовал себя действительно свободным»⁶⁰.

⁵⁹Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 45.

⁶⁰ Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006. 42 мин.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе выпускной квалификационной работы мною был рассмотрен американский художник русского происхождения Павел Фёдорович Челищев, чьи картины, сегодня, представляют большой интерес для знатоков, коллекционеров и просто любителей искусства. Меня, данный художник, в первую очередь, заинтересовал в качестве представителя сюрреализма в России. Мне хотелось узнать, какова была иррадиация сюрреализма – одного из наиболее ярких направлений искусства двадцатого века – за пределами Франции, в особенности, имело ли оно место быть в России. Задавшись этим вопросом, я обнаружила, что в общей теории искусства наиболее ярким представителем сюрреализма в России являлся Павел Челищев.

Подробно описав его творческий путь, начиная с ранних лет и заканчивая предсмертными полотнами, я произвела анализ нескольких конкретных его произведений с тем, чтобы выявить ответы, поставленные в качестве основополагающих задач моей работы.

Как мною уже было сказано, в общем понимании, Павла Фёдоровича Челищева принято считать сюрреалистом. Так, в начале своей выпускной квалификационной работы, в качестве основной цели данной работы я поставила вопрос о том, являлся ли Павел Фёдорович Челищев сюрреалистом – как в узком (то есть принадлежал ли он к кругу сюрреалистов, существовавшему в период с 1924-ого по 1960-е годы), так и в широком плане (имеется ли в его творчестве использование методов создания произведения, используемых сюрреалистами).

На основе приведённой в первой главе данной работы информации, я пришла к выводу, что Павел Челищев к кругу сюрреалистов не принадлежал и, более того, самими сюрреалистами он, как художник-сюрреалист, отрицался, так как его работы являлись излишне рациональными.

Но передо мной также стояла ещё одна задача – описать, проанализировать и сравнить творчество Павла Челищева на основе основных

сюрреалистических положений. Для этого мною было выбрано два произведения, которые признаются работами, выполненными в стиле сюрреализма, а именно картины «Феномены» и «Игра в прятки». Подробно разобрав их, я сравнила данные работы с примерами работ других художников, чьи имена твёрдо ассоциируются с течением сюрреализма, а именно Хуана Миро, Сальвадора Дали и Макса Эрнста. При сравнении, я обнаружила больше различий, чем сходств. Следующим шагом был анализ данных двух картин на основе принципов сюрреализма, изложенных в начале третьей главы, кои я самостоятельно выделила из манифеста сюрреализма, написанного в 1924-м году Андре Бретоном. Так, за исключением автоматического письма, я обнаружила больше сходств, нежели различий, на основе чего можно было бы сделать вывод, что Павел Челищев действительно является русским представителем сюрреализма. Однако, суммировав факты, что:

- Павел Челищев отрицался официальными приверженцами сюрреализма.
- Сам Павел Челищев не признавал творчество своих современников и среди сюрреалистов выделял лишь Хуана Миро, с которым работал над постановками для Сергея Дягилева.
- Творчество Павла Челищева слишком широко и многообразно для того, чтобы втиснуть его в рамки одного течения.
- Список произведений, по ошибке принимающихся за сюрреализм, весьма скудный.

Я пришла к выводу, что Павел Челищев не являлся сюрреалистом и относить его к данному течению ошибочно. Это, в свою очередь, означает, что он также не являлся представителем сюрреализма в России, что оставляет открытым для моих будущих исследований вопрос, было ли представлено данное течение в России и кем. Также, я считаю необходимым развивать исследования касательно Павла Челищева как о недооценённом на родине художнике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Книги на русском языке:

1. Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Пер. с англ. – М. : «МЕДИУМ», 1996. С. 240.
2. Искусство. Всемирная история / Под ред. Стивена Фарсинга. – Пер. с англ. – М.: ООО «МАГМА», 2014. - С. 520.
3. Краусс, Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Пер. с англ. Анна Матвеева – М. : «Художественный журнал», 2003. С. 318.
4. Павел Челищев : ранние годы / Г. Ф. Коваленко // Русское искусство. XX век : Исследования и публикации : [в... т.] / Рос. акад. художеств, Научно-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ; [отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. – М., 2009. – Т. 3.
5. Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «Наши Художники», Москва. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2011. С. 231.
6. Редько, Климент. Дневники. Воспоминания. Статьи - Москва : Сов. художник, 1974. С. 136.
7. Филлипс, Сэм. ...Измы. Как понимать современное искусство / Сэм Филлипс. Пер с англ. М. Визель – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 160.
8. Фрейд, Зигмунд. Психопатология обыденной жизни. Пер. с англ. Медем О. – М. : ООО «Издательская группа Азбука-Аттикус», 2013. – С. 192.
9. Фрейд, Зигмунд. Толкование сновидений. Пер. с англ. Коган Я. М. – М. : ООО «Издательская группа Азбука-Аттикус», 2015. – С. 512.
10. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослив. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм,

постмодернизм / Под ред. Андрея Фоменко, Алексея Шестакова. – Пер. с англ. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 816.

11. Concert. Павел Челищев / Статья Александра Кузнецова. Галерея «KGallery», СПб. Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2017. С. 12.

Книги на иностранном языке:

12. Kirstein, Lincoln. Tchelitchew. – Santa Fe, N.M.: Twelvetrees Pr. – 1994. P. 179.
13. Kuznetsov, Alexander. Pavel Tchelitchew. Metamorphoses. – Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. – 2012. P. 335.
14. The Oxford Handbook of Modernisms / Eds. Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. – New York: Oxford University Press. – 2010. P. 1182.
15. Tyler, Parker. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew: a biography. – New York: Fleet Publishing. – 1967. P. 512.
16. Tzara, Tristan. Le Surrealisme et l'Après-Guerre. 1948. P. 85.

Электронные ресурсы:

17. Бретон, Андре. Манифест сюрреализма 1924 года. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>
18. Выставка работ одного из основателей европейского авангарда – Павла Челищева – откроется в Москве. Репортаж. [Электронный ресурс]. URL : http://www.1tv.ru/news/2011-04-10/127430-vystavka_rabot_odnogo_iz_osnovateley_evropeyskogo_avangarda_pavla_chelischeva_otkryvaetsya_v_moskve
19. Гид по сюрреализму. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/137839-gid-po-syurrealizmu>

- 20.«Концерт» Павла Челищева продадут на Christie's. Статья. [Электронный ресурс] URL : <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3858/>
- 21.Макс Эрнст. Жизнь и творчество. [Электронный ресурс]. URL : <https://artrue.ru/style/surrealism/maks-ernst-zhizn-i-tvorchestvo.html>
- 22.Мириманов, Виль. Сюрреализм. [Электронный ресурс]. URL : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200102301>
- 23.Наследие художника Павла Челищева возвращается на Родину. [Электронный ресурс]. URL : http://tvkultura.ru/article/show/article_id/13268/
- 24.Официальный сайт аукционного дома Christie's [Электронный ресурс]. URL : http://www.christies.com/presscenter/pdf/8564/December%20-%20Classic%20Week%20wrap-up%20release_8564_1.pdf
- 25.Официальный сайт галереи «Наши художники» [Электронный ресурс]. URL : <http://www.kournikovagallery.ru/text/exhibitions?pid=53>
- 26.Павел Челищев. Concert. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.kgallery.ru/new/107.html>
- 27.Художник недели: Павел Челищев. [Электронный ресурс]. URL : https://artinvestment.ru/invest/artistofweek/20131011_chelischev.html
- 28.Челищев Павел Фёдорович. [Электронный ресурс]. URL : http://www.kgallery.ru/artist/tshelitshev_pavel_fedorovich
- 29.10 Самых Известных Картин Миров. [Электронный ресурс]. URL : <https://artrue.ru/style/surrealism/10-izvestnyx-kartin-miro.html>

Документальные фильмы:

- 30.Нечётнокрылый ангел. Павел Челищев. Документальный фильм // Реж. И. Бессарабова. – Россия, Телеканал «Россия – Культура», 2006.

ПРИЛОЖЕНИЕ (ВВЕДЕНИЕ + ГЛАВА I)



Рисунок 1



Рисунок 2

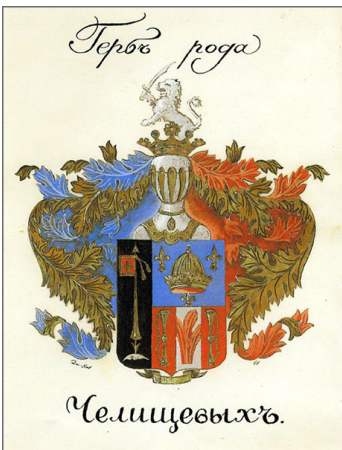


Рисунок 3



Рисунок 4



Рисунок 5



Рисунок 6



Рисунок 7



Рисунок 8

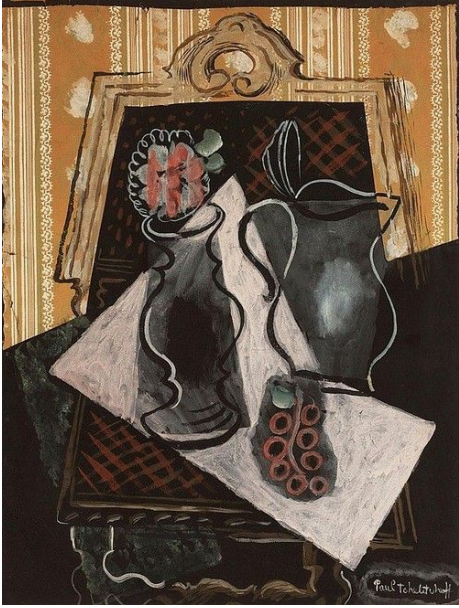


Рисунок 9



Рисунок 10



Рисунок 11



Рисунок 12



Рисунок 13



Рисунок 14



Рисунок 15

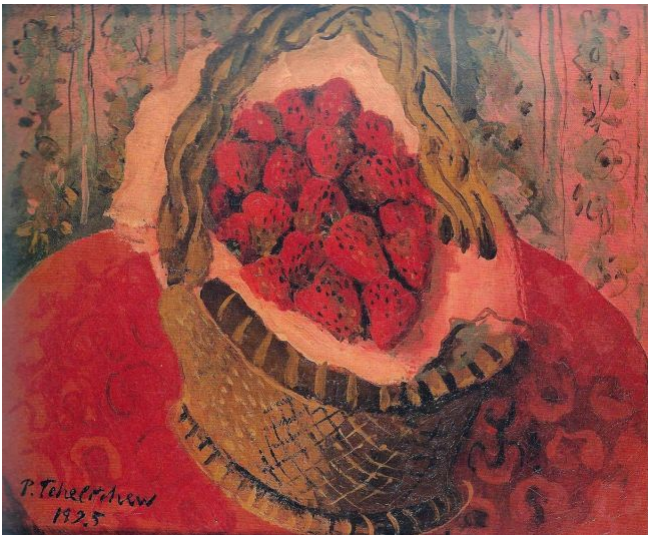


Рисунок 16



Рисунок 17



Рисунок 18



Рисунок 19



Рисунок 20



Рисунок 21



Рисунок 22



Рисунок 23

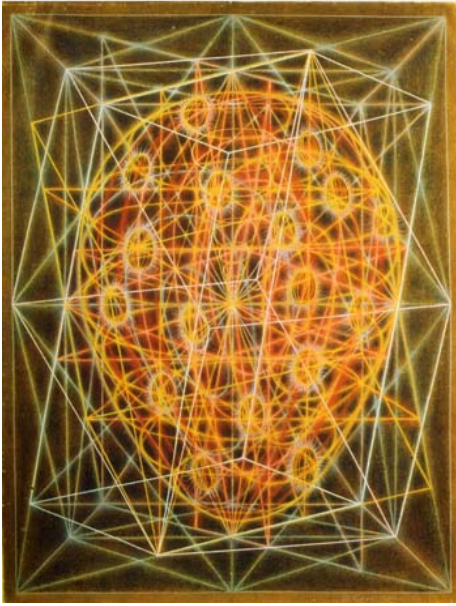


Рисунок 24



Рисунок 25



Рисунок 26

ПРИЛОЖЕНИЕ (К ГЛАВЕ II)



Рисунок 27



Рисунок 28



Рисунок 29

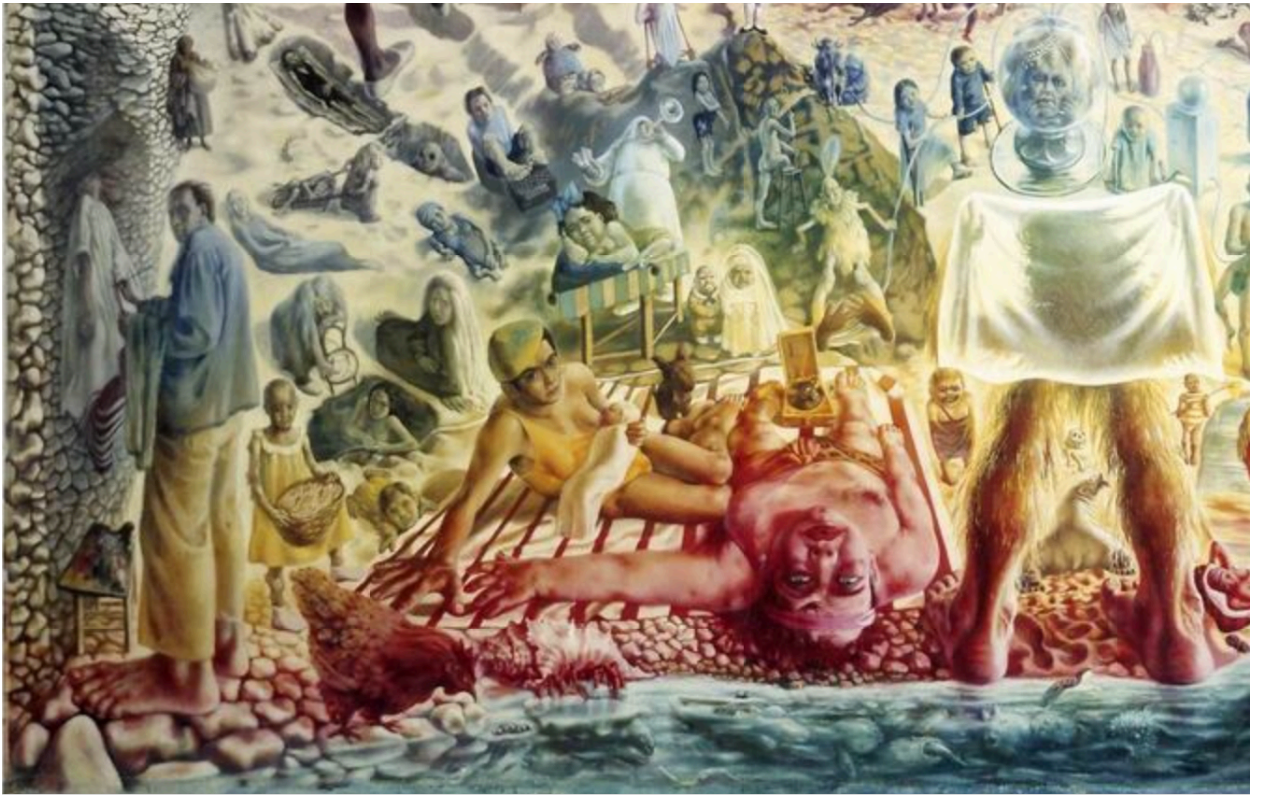


Рисунок 30



Рисунок 31



Рисунок 32



Рисунок 33



Рисунок 34



Рисунок 35

ПРИЛОЖЕНИЕ (К ГЛАВЕ III)



Рисунок 36



Рисунок 37



Рисунок 38

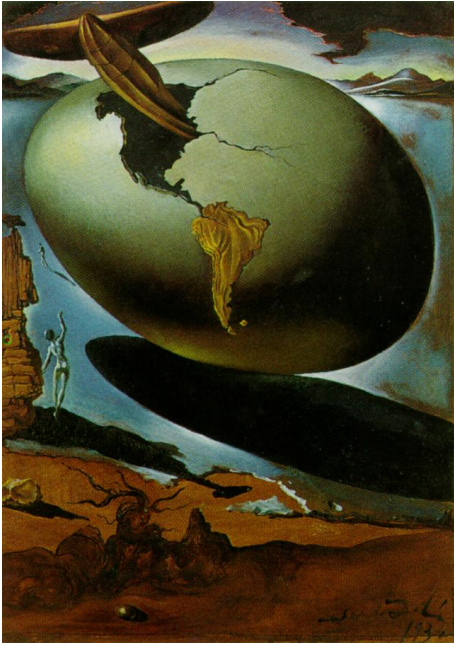


Рисунок 39