

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧЕРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

Зав. кафедрой истории западноевропейского  
искусства,  
доцент

\_\_\_\_\_ /ДМИТРИЕВА А.А./

Председатель ГАК,  
профессор

\_\_\_\_\_ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

**ТВОРЧЕСТВО МАКСА ЭРНСТА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ СЮРРЕАЛИЗМА**

по направлению подготовки 035400 «История искусств»  
образовательная программа бакалавриата «История искусств»

Рецензент:  
Шик Ида Александровна  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Выполнила:  
студентка IV курса  
очной формы обучения  
по направлению бакалавриата  
Реброва Наталья Александровна

\_\_\_\_\_ (подпись)

Работа представлена в комиссию  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.  
Секретарь комиссии:  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Научный руководитель:  
Доктор философских наук, кандидат  
искусствоведения  
Рыков Анатолий Владимирович  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург  
2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение .....                                                                                                | 3  |
| Историография.....                                                                                            | 5  |
| Глава 1. Сюрреалистическая риторическая система: механизмы парадигмы применения .....                         | 24 |
| 1.1 Антиномичность первоисточников теоретической концепции сюрреализма.....                                   | 24 |
| 1.2 Автоматический психологизм, как ключевой метод теоретической практики — вынужденная субъективизация ..... | 27 |
| 1.3 Риторическая система и фрейдизм: концептуальный диссонанс .....                                           | 31 |
| Глава 2. Антиномии мифологической концепции Макса Эрнста в контексте примитивистского искусства.....          | 37 |
| 2.1 Метод формирования теории в художественной практике.....                                                  | 37 |
| 2.2. Образ ацефала, как элемент-проводник в художественной риторической системе Макса Эрнста.....             | 45 |
| Глава 3. Сюрреалистический метод Макса Эрнста.....                                                            | 49 |
| 3.1 Рационализация бессознательных образов.....                                                               | 49 |
| 3.2 Образ Лоплопа — неизбежность индивидуализации ирреального.....                                            | 56 |
| Заключение.....                                                                                               | 61 |
| Список использованной литературы.....                                                                         | 63 |
| Список иллюстраций.....                                                                                       | 64 |
| Иллюстрации.....                                                                                              | 67 |

## Введение

Сюрреалистическая риторическая система является комплексом художественных концепций, которые видоизменялись и проявлялись с характерной вариативностью. Художественное наследие Макса Эрнста представляет собой сочетание сюрреалистического метода, который трансформировался на протяжении всего его творчества, и метаморфоз, имеющих довольно радикальный характер в технико-технологическом аспекте: сюрреалист экспериментировал с материалами, техникой нанесения образов, полученных с помощью интеграции в бессознательное поле психики, данная вариативность является значительной темой для исследования.

**Актуальность** темы исследования обусловлена степенью неизученности творческого сюрреалистического наследия Макса Эрнста в контексте отечественной историографии.

**Предмет** исследования в выпускной квалификационной работе — субъективизация заявленных иррациональных процессов.

**Объектом** исследования является творчество Макса Эрнста в контексте теории сюрреализма.

**Целью** данной работы является определение значения графических, живописных, фроттажных, граттажных и скульптурных работ в риторической системе сюрреализма.

Поставленная в исследовании цель обуславливает решение следующих **задач**: выявление основных механизмов в сюрреалистической риторической системе, анализ мифологической концепции Макса Эрнста в рамках примитивистского искусства, определение роли эквивалентов автоматического письма в художественной структуре сюрреалиста.

**Проблемой** исследования является несоответствие основного теоретического принципа автоматизма применительно к художественной практике. **Противоречием**, которое лежит в основе данной проблемы, является невозможность отстранения от рациональных импульсов, которая

обусловлена необходимостью трансформации бессознательного образа через субъективность восприятия художника.

Работа состоит из введения, историографии, трех глав, заключения, списка использованной литературы, списка иллюстраций и иллюстраций. Первая глава посвящена анализу основных принципов сюрреалистической риторики. Первый параграф главы — исследование основных художественных методов и эстетических принципов на основе анализа ключевых публикаций сюрреалистов. Вторым параграфом данной главы рассматривается основной принцип теоретической и художественной практики — автоматического письма в сюрреалистическом контексте. Третий параграф посвящен выявлению основных точек расхождения риторической системы сюрреализма с фрейдистской теорией.

Вторая глава исследования рассматривает ключевые антиномические элементы в мифологической концепции Макса Эрнста на основе анализа скульптурных и живописных работ, выполненных в рамках примитивистского искусства. Первый параграф главы посвящен установке основных методов формирования собственной мифологемы Макса Эрнста, опираясь на исследование скульптурных примитивистских работ. Вторым параграфом главы раскрывается роль образа ацефала, который являлся элементом-посредником между бессознательной сферой и реальной материей.

Третья глава посвящена анализу сюрреалистического метода Макса Эрнста. В первом параграфе автоматическое письмо, интерпретируемое художником, рассмотрено на примере ключевых работ в контексте следующих художественных методов: живопись, фроттаж, граттаж, декалькомания. Вторым параграфом посвящено исследованию зооморфного существа, как образа-проводника, который являлся своего рода альтер-эго художника.

## Историография

Историографические источники в области исследования искусства Макса Эрнста подразделяются на: общие теоретические работы направления искусства сюрреализма, первоисточники риторической составляющей теории сюрреализма (публикации самих сюрреалистов), исследования Зигмунда Фрейда в качестве базиса для формирования основных сюрреалистических концепций, монографические труды.

Исследование сюрреалистического метода в творчестве Макса Эрнста в контексте такого движения, как сюрреализм, необходимо начинать с анализа первоисточников, которые послужили отправной точкой для создания, развития и метаморфоз в сюрреалистическом направлении. Сюрреализм, «надреальность» в первую очередь следует рассматривать как явление художественно-эстетическое и философское. В изучении искусства сверхреальности соотнесение сюрреалистических и психоаналитических опытов связаны практически неразрывно. Учения Зигмунда Фрейда бесспорно оказали величайшее влияние на искусство XX столетия, по большей части отразившись в направлении сюрреализма. Также именно труды Фрейда стали базисом для построения мировоззрения Макса Эрнста как художника, следуя исследованиям психоаналитика последователи сюрреализма провозгласили источником искусства область подсознания, а именно такие его проявления как сновидения, галлюцинации и инстинкты. В своей фундаментальном исследовании «Толкование сновидений»<sup>1</sup> Фрейд описывает идею психического автоматизма — необходимое условие первой фазы психоанализа. Наблюдаемому необходимо усилить внимание к своим психическим восприятиям, а также отказаться от их подавления, критики, которая обычно просеивает поступающие из подсознания мысли<sup>2</sup>. Отсюда берет начало метод автоматического письма, который был позже

---

<sup>1</sup>Фрейд З. Толкование сновидений. — М.: Академический проект, 2007

<sup>2</sup>Там же С.96

провозглашён Андре Бретоном как основной способ создания сюрреалистических произведений искусства. Итак, метод психоанализа и интерпретации сновидений — теоретическая подоснова, которая обеспечила Макс Эрнсту полное освобождение от художественных принципов и ограничений, которые были наложены на искусство за все время его существования.

Однако, в теории Фрейда и в теории сюрреализма существуют как параллели, так и некоторые различия, которые необходимо различать для полного понимания техники автоматического письма. Эти сходства и несовпадения обозначил и проанализировал в своей статье «Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения»<sup>3</sup> русский литературовед Пинковский Виталий Иванович. В своей публикации автор освещает отношение сюрреалистов к теориям Зигмунда Фрейда, а именно их приверженность к созданной им теории психологического автоматизма; а также рассматривает отношение самого психоаналитика к искусству сюрреализма.<sup>4</sup> Основное же расхождение фрейдистской теории психоанализа сновидений и сюрреалистическому интересу к сфере сна — это отсутствие у теории Зигмунда Фрейда хотя бы небольшой возможности мистического составляющего, нет даже небольшого намека на присутствие трансцендентного.

Фантазирование взрослых в отличие от детей гораздо труднее наблюдать. Взрослый человек стыдится своих фантазий, скрывает их, как самую задушевную тайну, и он скорее признается в своих проступках, нежели, расскажет о своих мечтах, так указывает Зигмунд Фрейд в своей статье «Художник и фантазирование»<sup>5</sup>. Психоанализ говорит, что человек счастливый не будет фантазировать, так как фантазии — это признак неудовлетворенных желаний, и каждая такая фантазия — это осуществление

---

<sup>3</sup> Пинковский В.И. Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения — М.: Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения, №1, 2008, С. 167 - 171

<sup>4</sup> Там же С.168

<sup>5</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование. — М : Республика, 1995. С. 130

той или иной неосуществленной мечты. Зигмунд Фрейд также связывает сновидения и фантазии — появляющиеся в снах искаженные и обезображенные образы являются вытесненными фантазиями, которых индивид настолько стыдится, что они выливаются в бессознательную область человеческой психики, так как такие фантазии чаще всего скрываются и от нас самих. Во второй части статья, посвященной «художнику» Фрейд приходит к выводу, что основной герой в работах художника — «Его Величество Я». В выводе к своей статье психоаналитик делает заключение о том, что сильное переживание заставляет художника вспомнить о своём детстве (чаще всего там находится исток этой проблемы, этого желания), и именно это переживание осуществляется в произведении. И данное произведение, как правило, несет в себе и следы детских переживаний, и того триггер-момента, которое вызывало возвращение к истоку самой фантазии. Так же Фрейд отмечает, что подобное усиление акцента на детские воспоминания художника связаны с тем, что художественные произведения являются заменой детских игр, ровным счётом также как и грёза, т.е. «сон наяву»<sup>6</sup>.

Какими средствами художник аффективно воздействует на нас (и также проблема того, какой путь ведет от рассмотрения фантазий к проблемам художественного воздействия) - такие вопросы задает психоаналитик для раскрытия проблемы. Исследователем было выявлено то, что человек стыдится сообщать о своих фантазиях, также и слушателя подобные откровенности оттолкнут, или просто оставят равнодушным. Однако, художник, путем смягчения и использования различных интерпретаций, скрывает откровенный характер собственных фантазий, оставляя зрителю только эстетическую, привлекательную сторону произведения искусства. Таким образом, эти завуалированные скрытые желания выливаются в эстетическое удовольствие от произведения, что является причиной появления еще большего удовольствия из «глубоко залегающих психических

---

<sup>6</sup> Там же С. 134

источников». Зигмунд Фрейд называет это предварительным удовольствием. Также исследователь отмечает, что все эстетическое удовольствие от произведений искусства является предварительным удовольствием, а истинное наслаждение возможно получить только путем избавления от напряжений, волнений в нашей душе. Скорее всего, по мнению психоаналитика, это и есть причина, по которой художник приводит зрителя именно к своим фантазиям, путем, который не подразумевает стыда или упреков, а наоборот, наслаждения.

Также свой вклад в развитие сюрреализма внес швейцарский основоположник аналитической психологии Карл Густав Юнг. Автоматическое психологизм, который исследователь называл «письмом из бессознательного», описан в работе «Человек и его символы»<sup>7</sup>. Он описывает визионерские опыты сюрреалистов, рассматривая также и творчество Макса Эрнста, которые он проводил на основе теории Леонардо да Винчи, касательно образов, возникающих в сознании, когда художник смотрит на какие-либо бесформенные пятна. Также Карл Густав Юнг описывает процесс создания фроттажей сюрреалиста, а именно его способы трансляции образов из бессознательного в материальный контекст, с помощью медитаций и галлюцинаций. Исследователь приходит к выводу, что стремление Макса Эрнста уловить скрытую суть вещей, его методы соединения случайностей — черта романтизма XIX, когда почерк природы художники улавливают во всем. Поэтому создание серии фроттажей и наделение их названием «Естественная история» или же «История природы» является по мнению Юнга жестом романтическим, что является верным, так как подсознание, которое объединило эти образы и восходит к природным истокам<sup>8</sup>.

Фундаментальное исследование сюрреализма написано Патриком Уолдбергом<sup>9</sup> в 1978 году. В своей работе «Сюрреализм» автор всесторонне рассматривает данное движение, затрагивая самые разные аспекты

---

<sup>7</sup>Юнг К.Г. Человек и его символы. — М.: Серебряные нити, 1997.

<sup>8</sup>Там же С. 145

<sup>9</sup>Waldberg P. Surrealism. — New York; Toronto : Oxford univ. press, 1978



сюрреалистического искусства: живопись, поэзию, фотографию, театр, кино. Патрик Уолдберг анализирует в своей работе исторические, социальные, культурные и философские идеи и события, которые способствовали сложению такого направления как сюрреализм. Уникальность и значимость этого исследования заключается также и в том, что Патрик Уолдберг был лично знаком с Максом Эрнстом. В работу включены такие первоисточники, как некоторые статьи и номера из газеты «Сюрреалистическая революция»<sup>10</sup>, издававшаяся самими участниками движения; «Первый Манифест Сюрреализма»<sup>11</sup> и «Второй Манифест Сюрреализма»<sup>12</sup>, написанные Андре Бретоном. Исследователь прослеживает видоизменения, которые происходили с движением за время всего его существования, а также отдельно рассматривает и анализирует творчество таких сюрреалистических авторов, как Андре Бретон, Поль Элюар, Сальвадор Дали и Макс Эрнст, приводя в своей работе их публикации. «По ту сторону живописи»<sup>13</sup> — работа Макса Эрнста, написанная в 1925 году, однако, опубликованная в 1948 году, в период, когда становление его творчества сопровождалась множественными открытиями в техниках живописи, а также бесконечными экспериментами с материалами, красками. В своей публикации художник акцентирует внимание на особенностях его экспериментов: о истоках его методов, подробностях о воплощении новых идей, о деталях процесса создания фроттажей. Несомненно, данное эссе является одним из важнейших источников для изучения метода автоматического письма в работах Макса Эрнста. Здесь отражена специфика понимания особенностей техники фроттажа самим художником: данный метод является истинным эквивалентом того, что известно как психический автоматизм или метод автоматического письма. Наиболее важным для исследования является понимание техники фроттажа самим художником. С помощью усиления

---

<sup>10</sup>Там же С. 47 - 66

<sup>11</sup>Там же С. 66-76

<sup>12</sup>Там же С 76 -81

<sup>13</sup>Там же С. 96- 102

чувствительности способностей разума посредством различных соответствующих технических средств, исключая все сознательные психические направляющие, а также сведение к минимуму активного участия самого автора работы получается именно то, что подразумевал сам художник под термином процесса фроттажа<sup>14</sup>.

Одна из наиболее полных работ, которая раскрывает особенности сюрреалистической теории в контексте дадаистического искусства — исследование Дэвида Хопкинса «Дадаизм и сюрреализм»<sup>15</sup>. Данные направления — это не столь художественные явления, а скорее проявление «современного искусства». Миссия сюрреализма скорее восстановительная, нежели дадаизм, который пытается воспроизвести хаос и раздробленность современной жизни. Сюрреализм же создает новую мифологию, через которую возвращается связь с подсознательным. Дэвид Хопкинс в своем исследовании рассматривает эти два направления в шести главах, в которых отвечает на основные, ключевые вопросы. В первой главе рассмотрена историческая сторона развития дадаизма и сюрреализма. Исследователь находит основные точки соприкосновения двух направлений — это задача художника, который должен найти выход за рамки эстетического восприятия, заставить общественность чувствовать и видеть совершенно иным способом, например, как призывал французский поэт Артур Рембо «изменить жизнь». Сравнение с другими крупными художественными авангардными течениями, например, с такими как кубизм и экспрессионизм, позволяет выявить очень важный акцент в дадаистическом и сюрреалистическом искусстве. Несмотря на то, что два последних направления обязаны кубизму и экспрессионизму своим новым художественным языком (кубистический коллаж стал основой для дадаистического фотомонтажа), но основная идея различается радикально. В основе кубизма лежит идея самодостаточности нововведений в рамках формальности, это изменение отношения зрителя к самой

---

<sup>14</sup>Там же С.98

<sup>15</sup> Хопкинс Д. Дада и сюрреализм : очень краткое введение. — М.: АСТ Астрель, 2009.

реальности, когда искусство дада и сюрреализм борются с представлением об искусстве, как к явлению, которое является оторванным от реальной жизни, или же как к сакральному<sup>16</sup>. Дадаистическое восприятие иррационального как «антибуржуазной свободной игры ума» в сюрреализме становится уже попыткой систематического изучения, например, во время *mouvement fou*, то есть периода «движения в тумане»<sup>17</sup>, когда члены движения участвовали в различных экспериментальных мероприятиях, устраивали «сеансы», во время которых сюрреалисты входили в состояние транса, и в таком состоянии отвечали на самые разнообразные вопросы. Дэвид Хопкинс отмечает, что на основе первого манифеста сюрреализма Андре Бретона (1924 год) художественное направление на своих ранних этапах было «хартией поэтов», а изобразительному искусству уделялось не так много внимания. Основной акцент был направлен на избавление какого бы то ни было контроля со стороны разума, рассудка, эстетических взглядов — это и обнажает генетическую природу сюрреализма, который происходил из одного из самых важных принципов дадаизма — осуждение самостоятельности искусства, сюрреализм стремился к тому, чтобы уничтожить рамки между понятиями «жизнь» и «искусство». Чуть ли не ключевое место в сфере исканий сюрреалистов занимали сновидения, но основная проблема заключалась в том, что для трансформации сновиденческих образов в визуальные единицы требуется вмешательство хоть-скольконибудь рационального, сознательного мышления, что противоречило основному принципу освобождения от мыслительных процессов и полной автоматизации искусства. В третьей главе «Искусство и антиискусство» исследователь рассматривает проблемы антихудожественности в дадаизме и в сюрреализме. В подглаве «Автоматизм против случая» Дэвид Хопкинс исследует один из ключевых сюрреалистических методов — автоматический психологизм, а также важнейшее понятие дадаизма — случай<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Там же С. 17

<sup>17</sup> Там же С. 34

<sup>18</sup> Там же С. 99

Автор обращается к фроттажным работам Макса Эрнста, в которых художник, который едва переехал из дадаистического Кельна в Париж работает с рельефными поверхностями и «создает свою флору и фауну». Таким образом, бывший дадаист проявляет наиболее выраженный автоматизм, нежели, например Андре Массон. Макс Эрнст трансформировал дадаистический «случай» к психологическому автоматизму в рамках сюрреализма. Случайность теперь отвечала движениям бессознательного.

К тому времени как Макс Эрнст начинает создавать свои коллажные работы, данная техника уже получает широкое распространение в контексте авангардного искусства. Но особенностью коллажей Мака Эрнста является то, что художник путем совмещение совершенно несовместимых изображений достигает создания контрреальностей<sup>19</sup>, тогда как, например, кубисты в своих коллажах так называемого «синтетического» периода используют коллажную технику наоборот для отсылки к реальному миру. Коллажные работы Макса Эрнста отображают совершенную враждебность по отношению к человеческому контролю разума. В его работах редко присутствовало обращение к социальным, политическим и общественным проблемам, в основном его работы строились на иррациональной конфронтации системы мышления и идей, это достигалось путем уменьшения, почти полного уничтожения физического значения материалов, для усиления этого эффекта художник фотографировал свои коллажи, чтобы придать абсолютно «бесшовный» характер<sup>20</sup>. Четвертая глава ««Кто я?!»: Разум — душа — тело» посвящена исследованию вопросов идентичности, природы сознания и отношений между разумом и телом. Данные темы были фундаментальными как в сюрреализме, так и в дадаизме. Дэвид Хопкинс в данной главе рассматривает взаимоотношение этих ключевых понятий в литературе и в живописи дада и сюрреализма. Автор рассматривает как представители двух художественных направлений понимают иррациональное, если данная идея была доминантной и там, и там.

---

<sup>19</sup> Там же С. 108

<sup>20</sup> Там же С. 111

Исследователь отмечает, что последователи данных направлений были приверженцами совершенно различных нетрадиционных учений и верований<sup>21</sup>, что стало причиной создания своей собственной идеологической основы. Д. Хопкинс пишет, что примкнувший к сюрреалистам в 1922 году Макс Эрнст стал своего рода катализатором в детальном изучении теорий Зигмунда Фрейда. Художник пользовался основными принципами «Толкования сновидений» австрийского психоаналитика, а именно процессами конденсации и замещения, которые предполагают, что бессознательные желания или страхи человека проявляются в «явных содержаниях» сновидений.<sup>22</sup> Однако, есть все основания полагать, что Макс Эрнст относился к фрейдизму куда более иронично, чем можно представить сначала, анализируя теоретические схемы. Сюрреалисты романтизировали понимание бессознательного, а также понятие «Я», которое находится в бесконечном конфликте с собой. Таким образом, сюрреалисты поддерживали культ сумасшествия.

Известный американский аналитик Розалинда Краусс в своей работе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы»<sup>23</sup> представляет сборник эссе и статей, которые были написаны с 1973 по 1983 года и рассматривает совершенно разные проблемы современного искусства. Сборник делится на две части: «Модернистские мифы» и «В сторону постмодернизма». В первой главе представлены эссе, посвященные исследованию разнородных проблем, связанных с художественным модернизмом. Глава «Игра окончена» посвящена исследованию скульптурного наследия Альберто Джакометти<sup>24</sup>. Исследовательница выделяет два основных фактора, которые повлияли на становление молодого художника — это увлечение искусством стран Океании, Африки а также стран доколумбовой Америки; и также это дружба с Жоржем Батаем.

---

<sup>21</sup> Там же С. 140

<sup>22</sup> Там же С. 144

<sup>23</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Худож. журн., 2003

<sup>24</sup> Там же С. 56

Розалинда Краусс отмечает, что в тридцатые годы XX века Альберто Джакометти и Макс Эрнст находились в дружеских отношениях, что по мнению исследовательницы очень сильно повлияло на творчество Эрнста, что можно подтвердить анализом произведений последующих лет. В те годы художником был создан ряд скульптурных работ, выполненных из камней, которые художник приносил с ближайшей морены, будучи в гостях в летнем доме семьи Джакометти в Малохе <sup>25</sup>. Образы, которые Макс Эрнст воплотил в камне — это влияние культа птиц в культуре папуасов на острове Пасхи, а также птица Лоплоп, которой поклонялись папуасы Новой Гвинеи. Эту птицу художник считал своим alter ego, и идентифицировал себя с ней. Большинство скульптур Макса Эрнста четко показывают влияние его визита к Джакометти. Исследовательница отмечает, что работа «Лунная спаржа» (1935) восходит к работе Джакометти «Три персонажа вблизи». Но влияние художников друг на друга было взаимным — в работе Джакометти «Проект пассажира» (1930-1931) восходит к работам Эрнста «Прекрасная садовница» и «Анатомия невесты». Также невозможно отрицать влияние художника на создание скульптуры «Невидимого объекта» Альберта Джакометти, на который исследовательница делает акцент. В коллажном сборнике «Неделя доброты», в котором основная тема - это метаморфозы аццефала, Макс Эрнст использует образ богомола, как ассоциацию с культурным контекстом Океании и папуасским культом птицы-демона. Это является одним из большого количества факторов, которые повлияли на создание головы скульптуры «Невидимого объекта» — она является явной отсылкой к образу Лоплопа.

Работа американского искусствоведа Эдварда Хеннинга «Дух сюрреализма»<sup>26</sup> — довольно фундаментально исследование данного направления в искусстве. В первой части своей работы автор рассматривает дадаизм как прелюдию к созданию искусства сюрреалистического, уделяя

---

<sup>25</sup> Там же С. 78

<sup>26</sup> *Henning E. The spirit of Surrealism.* — Cleveland : Cleveland museum of art in coop. with Indiana univ. press, 1979

внимание не общему вкладу художников ДаДа, а раскрывая значение каждого участника в контексте общих достижений. В следующих трех главах Эдвард Хеннинг рассматривает сюрреализм не только в живописном контексте, но и рассматривает работы таких писателей, философов, которые оказали влияние на идеи и цели направления. Также подробно проанализированы персоналии таких мастодонтов сюрреализма, как Макс Эрнст, Хуан Миро, Андре Массон, Рене Магритт, Ив Танги, Сальвадор Дали, Пауль Клее, Пабло Пикассо, Альберто Джакометти. В статье, посвященной Максиму Эрнсту<sup>27</sup>, рассматривается его творческий путь; предпосылки сложения уникальности его взглядов и методов; писатели, художники и мыслители, которые повлияли на его мировоззрение и манеру письма, сопровождая текст включениями из личных записей сюрреалиста<sup>28</sup>. Также примечателен упомянутый автором процесс написания произведений, а именно то, как проявлялся и осуществлялся художником метод автоматического письма — эксперименты с самыми различными материалами, с характером мазков, разнообразие совершенно противоречивых фантастических образов. Эдвард Хеннинг также показывает, как художник пришел к таким опытам: Макс Эрнст вдохновляется методом Леонардо да Винчи из «Трактата о живописи» об образах, которые возникают при рассматривании случайных, не имеющих формы пятен. Также освещаются такие важные повторяющиеся бессознательные образы, во-первых, как «Лоплоп»<sup>29</sup> — антропоморфный образ Птицы, которая постоянно появляется в работах художника и является альтер-эго Макса Эрнста в сюрреалистическом пространстве; и, во-вторых, изображение апокалиптических пейзажей — один из самых сложных и часто используемых образов в коллажах, фроттажах и живописи Макса Эрнста. Этот образ связан с детскими воспоминаниями художника о его первом впечатлении о посещении леса, а именно противоречивость чувств — он был

---

<sup>27</sup>Там же С. 63 - 72

<sup>28</sup>Там же С.64

<sup>29</sup>Там же С.65

одновременно и внутри и снаружи, свободен и заключен.<sup>30</sup> С помощью доработанного Эрнстом автоматизма первоначальные образы в любом случае получают импульс, исходящий от художника, независимо от того, как это может быть продиктовано бессознательным. Новоизобретенная техника фроттажа отдает главную роль случайности и более всего отражается в работах с изображением леса, где за стеной нагромождения деталей кроется множественность образов.

Среди наиболее фундаментальных современных работ, посвященных сюрреализму, следует выделить «Сюрреализм» французской исследовательницы Жаклин Шенье-Жандрон. Данная работа характеризуется тем, что охватывает поистине значительное количество материала — для своего исследования автор использовала и проанализировала много первоисточников, в основном это статьи и публикации членов сюрреалистического общества. В первую очередь, это манифесты, а также работы авторства Андре Бретона. Первая глава посвящена истории сюрреализма и охватывает основные события, анализ основных работ, которые повлияли на дальнейшее развитие и метаморфозы движения. Подробно рассматривается важнейшая составляющая создания произведения искусства в контексте сюрреализма — метод автоматического письма. В главе «Теории образа и коллажа»<sup>31</sup> исследовательница замечает, что метод автоматического письма кажется для сюрреалистов не столь действенным способом для отображения «языка бессознательного», поэтому художественные поиски сталкиваются с такими понятиями как «образ» и «коллаж». По мнению художников, творческий метод, использующийся в рамках создания сюрреалистических произведений, должен быть полностью свободен от контроля разума.

Исследовательница отмечает, что Макс Эрнст создал живописный прием, эквивалентный автоматизму, а именно фроттаж. В поисках свободы от контроля разума художник «изобретает» коллаж в контексте сюрреализма

---

<sup>30</sup>Там же С.67

<sup>31</sup>Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм.— М.: Новое литературное обозрение, 2002 С. 108



— своеобразный визуальный аналог образа, а также по сути выполняет те же функции<sup>32</sup>. Своеобразие сюрреалистического метода Макса Эрнста заключается в том, что он под одной обложкой смог объединить настолько несопоставимые предметы, что породило цепочку самых противоречивых образов. Важно отметить, что художник противопоставлял уже готовые изобразительные формы. Автор отмечает интерес Эрнста к различным материалам и экспериментам с ними, и называет источником его вдохновения паранойяльную деятельность<sup>33</sup>, то есть использование парейдолических иллюзий как материал и как своеобразный катализатор для создания своих работ. Эрнст не уделяет внимание содержанию этих «формообразующих наваждений», а наоборот оставляет только конечное звено — объект, не упоминая временное пространство, в котором оно находится, в отличие от, например, Сальвадора Дали, у которого механизм создания полотен взывает к объективности. Обычные предметы, которые переносятся на холст, обретают роль эссенции в конструкции картины, за счёт того, что этот предмет внешний и придает «правдивость» полотну. Относительно второй половины 20-х — 30-х годов XX века в творчестве Макса Эрнста Жаклин Шенье-Жандрон замечает, что художник вводит в свои работы третьего измерения и объемных предметов<sup>34</sup>, примерами являются «Двое детей, которым угрожает соловей» 1924 г., однако художник продолжает экспериментировать с коллажами, составляя из них романы («Пасхальная неделя, или Семь первородных стихий», 1934; «Безголовая о ста головах», 1929). Отдельная подглава в исследовании Жаклин Шенье-Жандрон посвящена роли черного юмора в сюрреализме.<sup>35</sup> Этот термин (в сюрреалистическом контексте) возникает в тридцатые годы и представляет собой механизм, который постоянно подчеркивает нецелесообразность принципа реальности. Макс Эрнст воспринимает его как чисто сюрреалистический юмор, и использует

---

<sup>32</sup> Там же. С.121

<sup>33</sup> Там же С. 154

<sup>34</sup> Там же С. 133

<sup>35</sup> Там же С.158

его в своих вышеупомянутых романах-коллажах, которые переворачивают привычное представление реальности. Вторая глава «Основные цели сюрреализма и их актуализация»<sup>36</sup> раскрывает грани теории и практики сюрреализма, которые ранее не были достаточно изучены; в данной части книги проанализированы философия и этика субъекта; освещены политические воззрения сюрреалистов по отношению к искусству; а также о поэтике и эстетике сюрреализма. В рамках подглавы «Эстетика и поэтика»<sup>37</sup> Жаклин Шенье-Жандрон рассматривает изобретение техники фроттажа, и как следствие применения данной техники в живописи — изобретение граттажа. Исследовательница отмечает, что немного позже создания вышеописанных художественных методов Макс Эрнст стал пользоваться данными техниками для расшифровки неких обращений, которые появились в результате случая и отразились в сплетении линий. Эрнст сознательно стремился к этическим поискам, что можно доказать тем, что художник сознательно стремился к соблюдению «верности» призыва Бетона использовать парейдолические иллюзии. Граттаж отличается от других живописных техник тем, что первая его фаза является частью абсолютно пассивного восприятия. Художник старался разглядеть знаки своего собственного желания, что отличает его от «паранойя-критического» метода Сальвадора Дали<sup>38</sup>, который стремился проникнуть в основы иррационального познания и интерпретировать их для других.

Гастон Диль — один из известных исследователей жизни и творчества Макса Эрнста, его монография<sup>39</sup> полностью раскрывает процесс становления автора как сюрреалиста, особенности его техники автоматического письма, а также эквивалента (фроттажа). Значимость и достоверность его исследования заключается также и в том, что автор был лично знаком с Полем Элюаром и Робером Десносом, которые являлись не только отцами и значимыми

---

<sup>36</sup>Там же С. 200

<sup>37</sup>Там же С. 272

<sup>38</sup>Там же С. 300

<sup>39</sup>Диль Г. Макс Эрнст. — М.: Издательство «Слово», 1995

фигурами для сюрреализма, но и были друзьями Макса Эрнста. В своей работе «Макс Эрнст» Гастон Диль внимательно анализирует среду, культурную атмосферу, в которой произошло становление художника как сюрреалиста: он уделяет внимание семье, в которой рос Макс Эрнст; рассматривает его дружеские связи; его литературный базис; художников, которые его впечатлили, и чье творчество прямо или косвенно в дальнейшем отражалось в искусстве сюрреалиста. Стоит отметить влияние искусства Каспара Давида Фридриха на творчество Макса Эрнста: темная, таинственная атмосфера пантеистического ощущения пейзажа<sup>40</sup>, откуда сюрреалист перенял естественную в то время склонность к оккультизму, его работы насквозь пропитаны этим «волшебным» духом, явные примеры тому можно найти в работах с лесной тематикой. Также исследователь считает, что немалое влияние оказал дадаизм на становление художника, так или иначе механизированные кинетические работы, сопровождающиеся экспериментами с материалами, стали предтечей для развития техники коллажа в раннем искусстве Макса Эрнста (начало 1920-х гг.) — художник пробует разные материалы, формы, фигуры, смешивает техники, но использует их так, чтобы привычная связь была разорвана, а основная ориентация теперь направлена на подсознание и сны, таким образом, художник фиксировал свои галлюцинации, возникавшие вследствие использования «совета» Леонардо да Винчи. Итак, в его изображениях оказались смешаны растительные, человеческие и механистические миры с самыми непредсказуемыми связями. В дальнейшем, после изобретения техники фроттажа автор откажется от механистических образов ДаДа и уделит свое внимание только двум первым. Гастон Диль анализирует романы-коллажи художника, вышедшие в 20-х годах XX века, наиболее значимой и художественно-ценной является «Безголовая о ста головах». Более существенную роль, чем коллаж занимает техника фроттажа, которая призвана усилить возбудимость духовных сил. Первое свое отражение она

---

<sup>40</sup>Там же С.18

находит работе «Естественная история», где автор использует самые разнообразные материалы: дерево, листья, куски мешковины, размотанные нитки. Эти изображения практически не имеют связи с конкретным материалом, наблюдается тотальный разрыв привычных связей между материями<sup>41</sup>. Техника фроттажа сводит к минимуму участие автора, отныне «автор» — сторонний наблюдатель, который лишь присутствует при рождении произведения. Итак, творчество Макса Эрнста 20-х годов было посвящено разработке и доработке техники фроттажа, тогда как в 30-х годах XX века вектор развития его искусства немного сменил направление. Упомянутые Гастоном Дилем политико-исторические события, а именно распространение национал-социализма, радикально изменили творчество художника: Макс Эрнст был занесен гитлеровским режимом в «черный список», что заставило сюрреалиста обратиться к новым темам, в которых господствовал полный трагизма символизм, его работы будто предупреждали о грядущей опасности<sup>42</sup>. Яркими примерами таких работ становятся картины «Европа после дождя» (1933 г.), «Весь город» (1934 г.), роман-коллаж «Пасхальная неделя», написанная в том же году, и полные демонических образов картины 1937 года «Ангел очага и Триумф любви» и «Пейзаж с прорастающей пшеницей». Касательно творчества Макса Эрнста 30-х и 40-х гг.

Наряду с исследованием Гастона Дилеа стоит рассмотреть монографию Ульриха Бишшофа<sup>43</sup> «Макс Эрнст. 1891 – 1976. Живопись и не только». В данной работе автор анализирует историю сложения художественного стиля Макса Эрнста, уделяя большое внимание технической стороне творчества художника. Большое внимание автор уделяет и влиянию фрейдизма на творчество Макса Эрнста<sup>44</sup>, Ульрих Бишшоф акцентирует внимание на сознательность использования заимствованных у Фрейда идей — это

---

<sup>41</sup>Там же С.57

<sup>42</sup>Там же С.69

<sup>43</sup>Бишшоф У. Макс Эрнст. 1891 – 1976. Живопись и не только. — М.: «Арт-Родник», Taschen, 2005

<sup>44</sup>Там же С.16

является отличительной чертой Эрнста по сравнению с прочими художниками; однако, ранние работы первой половины 1920-х гг. очень трудно трактовать с точки зрения лишь только того же психоанализа. В главе, посвященной творчеству 1922 - 1929-х гг.<sup>45</sup> автор анализирует наиболее на его взгляд значимые картины вышеуказанного временного периода: «Слон Целебес» (1921 г.); «Царь Эдип» (1922 г.), в которой метод автоматического письма проявляется в излюбленной художником технике коллажа, сочетая множество различных, порой, несопоставимых материалов, и создавая из них полноразмерную картину, полную аллюзий на «Царя Эдипа» Софокла, отсылку к фильму Луиса Буньюэля «Андалузский пёс», а также образа птицы, которые еще не раз появятся в картинах художника в воплощении Лоплопа (о нём ниже). Еще в начале 1920-х гг. Макс Эрнст использовал в своих работах механистические образы, берущие своё начало из ДаДа, черпая вдохновение в различных журналах, где публиковались изображения новоизобретенных машин и механизмов. Однако, механизмы исчезают из работ художника, как только он изобретает технику фроттажа.<sup>46</sup> Ульрих Бишшоф рассматривает первую серию цикла фроттажей «Естественная история», как ключ к пониманию всей техники. «Естественная история» — сумма наблюдений за органической и неорганической природой, а именно миры животных, растений и минералов. Автор упоминает и технику гроттажа, т.е. выскабливания, которая не была обозначена в других переведенных на русский язык и русскоязычных исследованиях. Данный метод — перевод фроттажа в живописные средства, слой краски, который был нанесен с помощью самых различных методов, процарапывается, показывая нижние слои. Исследователь упоминает и другие способы нанесения краски на холст: к примеру, в работе «Мечта Парижа» (1925 г.) Эрнст использует металлическую расческу в верхней части полотна, следы которой показывают нижний синеватый слой краски. Использование таких материалов вызвано полным неприятием традиционного и, в частности,

---

<sup>45</sup>Там же С. 23 - 46

<sup>46</sup>Там же С.36

академического подхода к искусству. Важной главой как в искусстве сюрреалиста, так и в данном исследовании становится «Лоплоп»<sup>47</sup>. Это образ птицы, который впервые появляется в книгах коллажей «Стоглавая женщина» и «Неделя доброты». Сам Эрнст характеризовал его так: «Лоплоп, сюрреалистический художник, поэт и теоретик, от начала движения до наших дней». Из этого описания становится очевидно, что художник отождествляет себя с вышеописанным образом птицы, точнее птицеподобным существом.<sup>48</sup> Тогда и появляется серия работ «Лоплоп представляет». Таким образом, художник сделал осязаемым то, что ранее было невидимым, он выразил подсознательные психические смыслы, которые скрыты за стеной повседневности. Картина «Лес бальзамированный» (1933 г.) представляет собой образ леса, совмещенный с пунктирным контуром Лоплопа, который будто пролетает над лесом, как называл его сам художник «джунглей чувственности», таким образом он одновременно сопоставляет себя и всё человечество с этим фантастическим птицеподобным созданием. События, разыгравшиеся на политической сцене отражаются в работах написанных во второй половине 1930-х гг. — трагичность этих работ проявляется в беспощадном воззрении на опустошенное состояние цивилизации<sup>49</sup>.

Эльза Адамович в своей работе «Surrealist collage in text and Image. Dissecting the exquisite corpse»<sup>50</sup> рассматривает сюрреалистический коллаж и как технику комбинирования разнородных материалов, так и литературные «коллажи». В своем исследовании она рассматривает гибриды данных техник, которые получаются в коллаборации, а также анализирует работы Макса Эрнста и Андре Бретона как самых ключевых представителей данной техники в сюрреализме. Книга поделена на восемь глав, каждая из которых рассматривает основные методы и особенности техники коллаж. Вторая глава «Cutting» анализирует коллажи Макса Эрнста середины 1920-х

---

<sup>47</sup>Там же С. 46 - 84

<sup>48</sup>Там же С.47

<sup>49</sup>Там же С. 54

<sup>50</sup> Adamowicz E. Surrealist collage in text and image : dissecting the exquisite corpse. Cambridge, 2005.

годов, которые были выполнены в то же время, что и «Естественная история» (1926). На примере коллажа «*Revêts et hallucinations*» (1926), автор выявляет основные подходы, этапы, составляющие создания коллажей художником. Эльза Адамович обращается к первому манифесту сюрреализма Андре Бретона и определяет коллаж, как «в первую очередь физический процесс отбора и вырезки материала, который уже является готовым, однако, пока находится в сыром виде. Как и основной принцип сюрреализма — автоматизм, коллаж разрушает привычные связи между объектами путем спонтанного расположения объектов (изображений или текста). В данной главе исследовательница выявляет следующие основные принципы коллажа, которые рассмотрит в последующих главах. Во-первых, художник во время создания коллажа использует различные материалы из разнообразных источников и изданий, а сами материалы имеют, порой, противоположное значение в первоначальном контексте. Части поэтических произведений, газетные репродукции картин, высокое искусство и low art, граффити и печатные слова существуют в едином пространстве, и благодаря использованию многих несовместимых элементов, художник добивается создания различных вариантов взаимоотношения данных объектов в контексте коллажа, говоря иными словами — создает новый язык. Во-вторых, исследовательница определяет основные этапы создания коллажа — это собирание, обобщение и формирование.

## Глава 1. Сюрреалистическая риторическая система: механизмы парадигмы применения

### 1.1 Антиномичность первоисточников теоретической концепции сюрреализма

Теоретическая основа сюрреализма в основном сформировалась в 1924 - 1925-х гг., а ключевой фигурой в истории становления и развития сюрреалистического движения является французский писатель, поэт Андре Бретон. Исходной точкой возникновения искусства надреальности является дистанцирование и впоследствии полное отстранение членов сюрреалистического движения от дадаистских практик, в которых Андре Бретон, Филипп Супо и Луи Арагон принимали участие под влиянием лидера Дада — румынского поэта Тристиана Тцары. Вопреки тому, что Андре Бретон отстраняется от принципов искусства дадаизма, влияние, которое оно оказало на процесс сложения теоретического базиса искусства надреальности колоссально. В основе дадаизма, а конкретнее в контексте исследуемой темы — французского дадаизма, лежат следующие принципы, которые являются основополагающими источниками для сложения эстетического фундамента, а также для последующих трансформаций сюрреалистической системы миропонимания: борьба с представлением об искусстве, как с феноменом изолированным от материального повседневного существования; отказ от привычных и каких бы то ни было эстетических рамок понимания действительности, и как следствие, открытие совершенно новой системы восприятия, которая заставила бы зрителя видеть искусство и действительность в совершенно новом ключе. Дадаизм интерпретирует хаотичность и разобщенность современной эпохи через радикальное разрушение смысла, семантического значения, общепринятого языка, и из фрагментов разрушенного привычного восприятия выстраивает новое искусство и воплощает его в реальную жизнь. Несмотря на такое фундаментальное сходство основных теоретических принципов искусства Дада и сюрреализма (по сравнению с другими авангардными направлениями,



получивших широкое распространение, например кубизм), существуют радикальные различия между этими двумя направлениями, которые позволяют выявить ключевые теоретические концепции, которым следовали сюрреалисты. В отличие от представителей искусства Дада, последователи сюрреалистического движения добиваются уничтожения рамок между областью искусства и повседневной жизни, и, соответственно, интеграции двух этих понятий; таким образом, искусство с точки зрения сюрреализма оказывается неотъемлемой частью человеческого бытия. Также коренным отличием от дадаистических принципов является создание своего собственного языка, а не воссоздание первоначальной хаотичности, пустоты через разрушение существующего и сущего; формируется новая специфическая реальность, которая будет связана с подсознательными процессами человеческой психики и позволит индивиду обратиться к своему «я». Методом отказа от реальных связей между явлениями и объектами происходит возникновение надреальности, однако, в отличие от дадизма с его абсолютным разрушением языка и воспроизведением хаоса, у адептов сюрреализма содержание уничтожается не в полном объеме, а трансформируется в иное семантический контент путем структурирования сюрреалистических образов с помощью уподобления реальным предметам. Иными словами то, что Андре Бретон называл «методом аналогии» — т.е. всякий образ должен иметь хоть незначительную часть согласованности с материальным миром. Полученные подсознательные образы, которые по своей сути являются ирреальными и, соответственно, невозпроизводимыми в материальном эквиваленте, для достижения материализации, а также для большей доступности и «читаемости» трансформируются в язык, семантически равный реальному.

После образования обозначенных кардинальных несоответствий между эстетическими позициями принципов дадаизма и новой сформировавшейся системы сюрреалистической идеологии, возникает необходимость конструирования теоретического базиса искусства надреализма. Философско-эстетическая концепция была сформулирована в конфигурации манифеста

— наиболее авангардному способу публикации разработанной программы. Первый «Манифест сюрреализма» издается в 1924 году лидером движения Андре Бретоном, данная публикация является ключевой и поставившей точку отсчета в процессе формирования сюрреализма, как обособленного самостоятельного направления, которое являлось не только общественным и политическим, но и в большей степени философским движением, которое установило свои эстетические принципы и идеологию. Автором были установлены четкие границы, которые определяли область сюрреалистической деятельности, отступление от которых трактовались, как отход от самого направления. Бретон А. акцентировал внимание на выделяющейся особенности сюрреалистического направления — искусство надреальности изначально анонсировалось, как революционное движение, бунтарский характер которого был перенят из дадаистических тенденций. Автор манифеста дает определение сюрреализма и тем самым обозначает основные дефиниции направления: в первую очередь — это новоизобретенный метод автоматического письма, появившийся впервые в «Магнитных полях» авторства Андре Бретона и Филиппа Супо, и просуществовавший 14 лет вплоть до «Автоматического послания» Андре Бретон (1933 г.). «Чистый психический автоматизм»<sup>51</sup>, который предполагает собой объективизацию истинного «функционирования мысли» путем ее вербального, письменного или графического выражения. Психический автоматизм характеризуется избавлением от рациональной мысли в пользу ее моментального функционирования; отказом от контроля сознания для достижения основной задачи — доступу к подсознательным процессам, а также последующей интерпретации фиксированных образов в предметный, реальный эквивалент. Важнейшая задача художника — это способность быть властным прежде всего над собой, а не над объектом или формой, а обозначенный метод автоматического письма (данный способ подробнее будет рассмотрен ниже) становится путем к синкретизму совершенно

---

<sup>51</sup> *Waldberg P. Surrealism. — New York; Toronto : Oxford univ. press, 1978 PP. 67-76*

противоположных понятий: реального и ирреального, объективного и субъективного, что дает возможность видеть скрытые связи между объектами, явлениями и реалиями. В вышерассмотренном утверждении проявляется одна из отличительных черт сюрреализма — а именно неизменная дуалистичность подхода, которая отражается в большинстве теорий и практик.

После выхода «Первого манифеста сюрреализма» в том же году публикуется первый номер журнала «Сюрреалистическая революция», в предисловии к которому Жак-Андре Буаффар, Поль Элюар и Роже Витрак — первоначальный состав движения, поэты излагают и утверждают центральные убеждения в сюрреалистической эстетике, акцентируя внимание на таком ключевом понятии, как фантазирование (данный аспект более подробно рассмотрен в 3 разделе данной главы), как единственный источник познания и возможности к свободе. Публикация имеет довольно бунтарский характер, это обусловлено политизацией и утверждения движения как революционного объединения; этот радикализм в приумноженном виде проявляется во «Втором манифесте сюрреализма» Андре Бретона 1929 г. и трансформируется в призыв к насилию и деструкции.

## 1.2 Автоматический психологизм, как ключевой метод сюрреалистической практики — вынужденная субъективизация

Уже в «Первом манифесте сюрреализма» Андре Бретон декларирует основополагающий метод психического автоматизма, целью которого являлось избавление от мыслительных процессов, которые диктуются сознательной сферой человеческой психики и воспроизведение подсознательных образов, которые являются скрытым аспектом совокупности процессов, которые осуществляются без контроля сознания. Бессознательное воспринимается сюрреалистами, как связь ассоциативных цепочек, которая существует вне времени и пространства, а также проникает во все вещественные и абстрактные материи; данная область рассматривается

как целостность ирреального пространства, которое неразрывно связано с континуацией вселенских сверхъестественных сил. Отталкиваясь от фрейдистского понимания действия механизма подсознания, сюрреалисты экспериментировали с формами его проявления, а именно исследовали сновиденческие процессы, инстинктивное поведение человека, гипноз (исследование данной практики было прекращено на раннем этапе развития сюрреализма), интуитивное восприятие, а также такие виды состояний измененного сознания, как коллективные трансы, опыты с галлюцинациями, которые либо возникали самостоятельно, или же искусственно инициировались путем приема наркотических веществ<sup>52</sup>. Практика использования вышеперечисленных способов стимуляции бессознательного по большей части была актуальна лишь на начальном этапе формирования сюрреалистической философской концепции (за исключением анализа сновидений), еще до создания «Первого манифеста сюрреализма», основным приемом становится метод автоматического письма, который является трансформированным приемником способа свободных ассоциаций, предложенного Зигмундом Фрейдом, и стал определяющим для направления. В сюрреалистическом эквиваленте автоматический психологизм игнорирует сознательные процессы и всякие проявления рационалистического мышления, а соответственно и уничтожения принципов эстетики, морали и основных догматов, которые диктовали развитие искусства на протяжении всей истории, таким образом целью творческого акта становится не воспроизведение и отражения материального мира, а трансляция изъятых образов из ирреальной области в материальный мир. Исключая все сознательные психические направляющие, а также сводя к минимуму активное участие, художник становится своего рода проводником между реальным и высшей реальностью, путем воспроизведения случайных образов. И если в практике написания литературных произведений автор переносил данные образы с помощью скорости письма, которая была

---

<sup>52</sup> Фрейд З. О клиническом психоанализе. Избранные сочинения. — М.: Медицина, 1991. — С. 20

равносильна скорости мысли, то в живописном аспекте сюрреалистического творчества метод проявляется как ориентация на обнаруженную внутреннюю модель и ее воспроизведение.

Одновременно с созданием и фиксированием автоматического письма, как ключевого метода создания сюрреалистического творческого акта, художниками создаются живописные приемы, которые являются эквивалентами письменному методу отображения бессознательных образов — беглый автоматический рисунок, введенная Андре Массоном; техники фроттажа, граттажа и дриппинга, созданные Максом Эрнстом; метод деклькомани, предложенный Оскаром Домингесом. Данные интерпретации автоматического письма реализуются в художественном контексте сюрреализма; каждый способ характеризуется тем, что автор избегает рационального аспекта во время творческого акта — основная цель данных эквивалентов заключается в том, чтобы создать произведение спонтанно, без диктата со стороны разума. К примеру, фроттажи Макса Эрнста характерны вариативностью использования материалов, что дает возможность выявить и транслировать своеобразный архетипичный образ, импульс, который содержится в самой природе данных элементов — это является способом дешифровки подсознательной части психики художника (данная техника рассмотрена более подробно в Главе 2)

Однако, едва ли можно сказать, что техника автоматического письма, а также её живописные аналоги представляют собой оптимальный и совершенный способ для трансляции образов, полученных в процессе контакта с бессознательным, как с частью человеческой психики, которая содержит в себе образы, являющиеся проявлением трансцендентного мира, сверхреальности. Заявленный как центрообразующий, автоматический психологизм, применяемый в контексте создания литературных произведений, функционируют на основе случайностей, алогичностей и несоответствий, воспроизводимых с помощью моментальной записи диктуемых образов. Проявление вариаций данного способа в сфере живописи дало колоссальное количество экспериментов для отображения

сюрреалистических эффектов. Использование коллажа, дивизионистических методов, совмещение несопоставимого, соединение различных реальностей стало значительным пространством для различных опытов с трансляцией подсознательных процессов и созданием своей собственной надреальности. Сам художник становится только инструментом, который воспроизводит диктуемые образы на холст/бумагу. Согласно сюрреалистической концепции, вмешательство сознательной, рациональной области человеческой психики полностью уничтожается, оставляя место для функционирования бессознательного. Путем отказа от привычных материй, традиционных связей и установленных догм, сюрреалист связывает несоответствующие объекты, различные фрагменты реальности, и тем самым фиксирует и обнажает истинную, первоначальную связь между явлениями. Между заявленным в философско-теоретической системе сюрреализма полного отказа от сознательных импульсов и рациональной деятельности, и между практической стороной применения автоматического письма существуют коренные несоответствия, которые ставят под вопрос саму суть метода. В литературной и художественной практике использовался метод аналогий для перевода «трансцендентного» образа из недоступных для осознания реальностей в понятный и читаемый язык, однако, создание нового семантического пространства, которое функционировало на основе ассоциативных цепочек, предполагает собой осмысление перерабатываемого образа, а соответственно и установление определенных рамок. Следовательно, в контексте анализируемого метода невозможно рассматривать сюрреалиста, как проводник или инструмент для трансляции сверхреальных образов, художник становится призмой, через которую преломляются его личные подсознательные образы.

### 1.3 Сюрреалистическая философская система и фрейдизм: концептуальный диссонанс

Теоретическим источником появления и дальнейших интерпретаций и преобразований психологического автоматизма является метод свободных ассоциаций, описанный Фрейдом З., данный метод подразумевает собой абсолютное подавление своих сознательных процессов, критики, которая является фильтром для поступающих из подсознания образов, а также максимальное усиление внимания к своему психическому восприятию, вследствие чего с помощью анализа ассоциативных цепочек становится возможным извлечение причин невроза из бессознательной области психики, минуя механизмы психологической защиты. Однако, сюрреалистическая трактовка теории Зигмунда Фрейда. значительно отличается от концепции самого психоаналитика — интерпретация Андре Бретона предполагает использование метода свободных ассоциаций в качестве пророческого предсказания будущего, в то время как изначальная концепция психоаналитика высвобождает воспоминания, т.е. направлены на прошедшее время. Подобное отличие трактовки теории сюрреалистами от понятия метода свободных ассоциаций заключается в радикальном расхождении в восприятии ключевого термина в практике сюрреализма — «бессознательного», Андре Бретон и остальные последователи движения воспринимали бессознательную область скорее как сферу человеческой психики, которая связана с некой сверхреальностью, космическими проявлениями, которые содержат в себе определенные архетипичные символы, что более согласуется с юнгианским пониманием данного термина.

Основные положения теории трактуются сюрреалистами в сходной интерпретации в контексте литературного и живописного творчества: эмансипация от рамок сознательного мышления ведет к высвобождению от художественных принципов, а соответственно и ограничений, своеобразных табу, которые были наложены на искусство за все время его существования. Психический автоматизм становится основным полем экспериментальной

практики сюрреалистического направления, Идея освобождения индивида была ключевым катализатором в развитии сюрреализма и легла в основу теоретической философской основы сюрреализма — а именно высвобождения сознания человека из сковывающих рамок повседневного восприятия действительности. Очевидно, что основной сферой исследования человеческой психики является область бессознательного, однако, понимание сюрреалистами данного понятия в определенной степени различается с фрейдистским пониманием оно. Но если сравнить понимание бессознательного в рамках сюрреализма и термин «хаос» в контексте романтического направления, то выявляются некоторые схожие черты, которые определяют, что философия романтизма повлияла на формирование эстетической основы искусства сверхреальности. Романтическое понятие хаоса восходит к античному пониманию данного термина — это первооснова творческого начала, своеобразная область, которая является самым ключевым источником созидания, гармонии. Сюрреалистическая философская система воспринимает бессознательное аналогично романтическому хаосу — как характерную среду, которая является источником непостижимых истин Вселенной. Однако, сюрреалисты полагали, что автоматическое письмо и иные способы интеграции бессознательного в область, доступной восприятию, — это пути к возможности осознания ирреального, а соответственно и к высвобождению чудесного, обозначенного в первом манифесте сюрреализма: «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно всё чудесное, прекрасно только то, что чудесно». Андре Бретон определяет область чудесного, как сферу, которая располагается между воображением индивида и границы реальности, а основными катализаторами для его трансляции — это страх, тяга к чрезмерному, «необычному» а также, пожалуй, одно из важнейших понятий в философской системе искусства надреальности — случайность. Формулировка «объективный случай» довольно часто встречается в публикациях сюрреалистов, в частности, Андре Бретона — это цепочка событий, которая не поддается рациональному осмыслению, а также состоящая из двух основных компонентов: это само



событие, и предшествующий ему символ, знак. Событие является развернутой реализацией знака, несмотря на то, что обособленный символ сам по себе не имеет значения и смысла, как и само случайное событие, которое хронологически располагается после обнаружения или столкновения с самим знаком. Именно эта случайность и лежит в основе появления смысловой связи между двумя этими компонентами: событие присваивает знаку смысл.

Во вступительной статье к «Сюрреалистической революции» отмечается, что процесс познания окружающего мира является отработанным, интеллектуальная деятельность отодвигается на второй план, а ключевой и единственно верный путь к свободе остается только через процесс фантазирования. Именно греза дает возможность человеку четко осмыслить смерть и обрести «безразличие» к смыслу жизни. Понятие «фантазии» в первой половине 1920-х гг. трактуется сюрреалистами в чисто фрейдистском понимании данного явления — сновидения и фантазирование оказываются неразрывно связаны. Сновидения — это проявления фантазий, которые вытесняются сознательной частью человеческой психики в бессознательную область ввиду того, что данные образы являются слишком постыдными и шокирующими для индивида, потому они чаще всего и скрыты в бессознательной части человеческой психики. Опираясь на фрейдистскую трактовку фантазирования и сновидений в контексте творческой деятельности человека, следует отметить, что художественное произведение является реализацией данных скрытых желаний или переживаний, первопричина которых, как правило, зиждется в детстве. Таким образом, предмет искусства, созданный художником, является прямым воплощением его скрытых детских переживаний, или же фактора, который послужил отправной точкой для возвращения к первооснове данной фантазии, однако, перед зрителем предстает лишь завуалированная, эстетическая сторона художественного произведения. (сюда про детские базы Бретона)

Позднее, во «Втором манифесте сюрреализма» революционная

деятельность сюрреалистов приобретет довольно деструктивный: «Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе». Таким образом, члены революционного движения преодолевают различные общепринятые нормы, в том числе и нравственно-моральные, например запрет на убийство, отрицание существования преступления, как уголовного правонарушения, которое влечет за собой правовую ответственность — все эти меры становится способом обретения свободы. Таким образом, будучи изначально скорее направлением, которое пропагандировало освобождение духа с помощью использования ключевого метода высвобождения бессознательного, которое по своей сути не нарушало общественные табу, сюрреализм обретает скорее террористический характер. Деструктивность становится новым провозглашаемым ключевым методом связи с подсознательным и разрушений традиционных связей между объектами. Чтобы выявить связь между проявлениями деструктивности, то необходимо обратиться к теоретическим первоисточникам, которые явились почвой для создания философской основы сюрреализма, в первую очередь надлежит рассмотреть феномен агрессии в работах Зигмунда Фрейда. Психиатрик уделял внимание в первую очередь терминам либидо (жизненные инстинкты, которые могут отражаться только в контексте полового поведения) и инстинктам самосохранения как главными движущими силами индивида. Однако, в 20-е гг. (десятилетие, в которое сформировалась основная философская база сюрреалистического движения) Фрейд меняет свое представление данного феномена и предлагает новую дуалистическую концепцию. Первым составляющим данной дихотомической системы становится эрос — термин, закрепившийся в психоаналитической практике, как либидо, «жажда жизни». Вторым составляющим данной теории становится «Танатос» — влечение к смерти; психиатрик утверждал, что наряду со стремлением к жизни должна существовать и противоположная движущая сила, которая характеризуется желанием к разложению живой массы, превращение живого в «первоначальное неорганическое состояние» (я

и оно сноски). В статье «Мы и смерть» Зигмунд Фрейд отмечает, что жизнь лишается своего содержания и интереса, если из «жизненной борьбы исключена наивысшая ставка, то есть сама жизнь», психоаналитик подчеркивает, что каждый человек в своей сути не верит в собственную смерть. Подобная бессознательность человека в области осмысления смерти сравнивается с отношением к смерти первобытного человека, а именно бессознательное отторжение веры в собственную смерть, которая заменяется верой в собственное бессмертие: наряду с отрицанием собственной, бессознательная область человеческой психики довольно кровожадно относится к смерти чужого человека. Разрушительная энергия Танатоса, а если более конкретно, то деструктивная форма ее проявления — это по мнению психоаналитика врожденное свойство, которое по своей природе является фатальным, и чтобы не достичь саморазрушения, необходимо направлять агрессивную энергию во внешний мир. Анализируя философскую деятельность сюрреалистов, и проводя аналогию с учениями Фрейда Э. становится очевидно оказанное влияние психоаналитической теории Эроса и Танатоса на деструктивное мышление основных теоретиков сюрреализма. Засчет признания возможности смерти, а также преодолев табу на убийство, последователи искусства надреальности считали, что отказывались от границы, которая пролегает между сознательной деятельностью человека и бессознательной сферой психики, тем самым отсылая собственную концепцию к примитивным истокам человеческой цивилизации. На основе проанализированных ключевых концепций Андре Бретона, а также связанных с вышеизложенными понятиями методами и теоретическими представлениями Зигмунда Фрейда, становится очевидным радикальное расхождение между теоретической основой философских представлений сюрреалистов и работами психоаналитика.

Однако, вышеизложенные и все теории Андре Бретона в целом по сравнению с аналитической системой Зигмунда Фрейда представляют собой совершенно видоизмененные концепции, в которых обнаруживается дуализм, неразрывно связанный с сюрреалистической теорией и практикой.

Двойственность в данном контексте является довольно искаженным и купированным аналогом первоисточника. Характерными особенностями бретоновского метода контакта с бессознательным являются отказ от социальных, моральных, эстетических устоев; возвращение к примитивному.

## 2. Антиномии мифологической концепции Макса Эрнста в контексте примитивистского искусства

### 2.1 Метод формирования теории Макса Эрнста в художественной практике.

События, происходившие на политической сцене Европы в 1930-е, а именно установление национал-социализма как господствующей идеологии, появление идеи «дегенеративного искусства», разворачивающаяся катастрофа Второй мировой войны, которая вследствие станет трагедией для всего мира, заставляют многих деятелей искусства мигрировать, большинство представителей сюрреалистического направления были вынуждены покинуть оккупированную Францию и переехать в США. Макс Эрнст покидает Европу и мигрирует в Соединенные Штаты в конце 30-х гг., испытав тяжелейшее влияние происходящего, которое отчетливо отразилось в творчестве художника в 1930-х и начале 1940-х гг.<sup>53</sup> После переезда сюрреалист непродолжительное время создает работы, в которых находит отражение чувства отчаяния, страха перед катастрофой и трагедией, однако в середине 40-х гг. ассимилировавшись в Соединенных Штатах, эстетические и философские концепции творчества Макса Эрнста переживают радикальную трансформацию — художник отходит от апокалиптической тематики и возобновляет эксперименты с пластическими видами искусства, наиболее значительным является возвращение к созданию примитивистских скульптурных произведений.

Примитивизм занимает значительное место в искусстве авангарда в целом. Повышенный интерес со стороны представителей современного искусства к архаической культуре объясняется тем, что именно племенные цивилизации являются в первую очередь источником вдохновения для многих акторов искусства XX века, следствием которого является

---

<sup>53</sup>Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 331

обогащение стилистических вариаций, которые контрастируя со стремительным развитием индустриализации, преобразуются в своего рода утопические социальные системы. К добуржуазным примитивным культурам обращаются многие художники таких авангардных течений, как дадаизм, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм. В связи с активной колониальной политикой европейских стран, архаическое искусство стало доступным для западного человека — музейные коллекции обогащались предметами искусства с территории Океании, Дальнего Востока, Африки и Латинской Америки.

Примитивное в значительной мере повлияло на искусство дадаизма, и будучи философско-идеологической предтечей сюрреализма, творческие тенденции Дада в рамках примитивизма повлияли на сюрреалистическое направление. Примитивистские тенденции в контексте искусства надреальности наиболее ярко отражаются в работах Андре Бретона, Хуана Миро, Ив Танги, Макса Эрнста и Альберто Джакометти. Примитивистские тенденции в рамках всего авангардного искусства искусства в целом обладают следующими характерными устойчивыми систематическими признаками: радикальное упрощение картины мира, использование обращения к естественным первоэлементам и природе в целом, ориентация на духовный мир человека и поиск ключевых истоков художественного творчества<sup>54</sup>. Симплификация, указанная у П.С. Гуревича, является ключевым фактором в разработке художественной формы — упрощение представляет собой не скудность и ограниченность содержания, а напротив, систематизацию всех связей и явлений материального и духовного мира, и последующая их схематизация. Таким образом, целостность универсума сводится до основных первоформ.

Стоит отметить, что культура архаики являет собой призму, через которое формировалось видение современности: примитивное искусство

---

<sup>54</sup> П.С. Гуревич. Примитивизм в культуре: философские проблемы. Художественный примитив: Эстетика и искусство. Материалы научной конференции 22 - 23 мая 1995 г. Издательство МГУ, 1996

Макса Эрнста — это итог развития антропологии, и архаические культуры воспринимались в контексте современности, поэтому искусство дописьменных цивилизаций являлось своего рода связующим звеном между социально-культурными современными процессами и искусством художника. В контексте сюрреалистического искусства «примитивное искусство» воплощается скорее в культурно- антропологической и эстетическо-идеологической интерпретации, нежели в историко-социальной трактовке. Примитивное искусство в творчестве сюрреалиста опирается на бессознательные процессы и неразрывно связано с магическими и символическими свойствами. Макс Эрнст использовал вариативность интерпретаций взаимосвязией между миром физическим и духовным. Стремясь уничтожить границы между жизнью и фантазиями, реальным и ирреальным, художник заимствовал мистический компонент архаических образов, который являлся путем к единству: духовного и материального составляющих, человека и природных сил, что ведет к духовному перерождению. Таким образом, метод автоматического письма в контексте примитивного искусства трансформируется в способ отображения бессознательного путем обращения к мифическому составляющему.

Скульптурное наследие Макса Эрнста в целом характеризуется дуалистичностью и антиномичностью: каждое скульптурное произведение искусства художника построено на взаимодействии двух противоположных концепций, которые вступают друг с другом в конфликт и одновременно синтезируются. Свойственная художнику двойственность в художественной и концептуальной сферах находит отчетливое отражение в скульптурных произведениях.

Ранние скульптурные примитивистские произведения сюрреалиста появляются в середине 1930-х гг., в данный период творчества в области пластического искусства в некоторых работах очевидно прослеживается влияние близкого Макс Эрнсту скульптора Альберто Джакометти. Композиция «Лунная спаржа» (1935 г.), выполненная в гипсе, отсылает к вертикальным скульптурам Джакометти, в особенности «Три персонажа

вблизи» (1930 г.)<sup>55</sup>. В указанной работе Макса Эрнста содержится преемственность концепции обособление от реальности с помощью основной вертикальной направляющей — пространство в котором существует вертикальная скульптура отделена от материальной сферы, и таким образом произведение искусства переносится в созданную реальность, существующую отдельно от реальных материй.

Первое ключевое художественное произведение пластики, выполненное в собственной студии после переезда в Соединенные Штаты, характеризующееся обособленным и самобытным сформировавшимся эстетическим принципом, — скульптурная композиция «Заботливый друг» (1944 г.), представляющая собой бронзовое изваяние, выполненное в виде резко герметизированных прямоугольных форм. Композиционно и семантически скульптура амбивалентна. По своему композиционному построению она является двухплановой: два профильных объекта, изображающих антропоморфных и зооморфных существ, располагаются с противоположных друг другу сторон; таким образом передний и задние ракурсы вступают во взаимодействие и конфронтацию, однако сама скульптурная работа не является фронтальной, а также вступает во взаимосвязь со зрителем с профильной точки зрения. Геометрические формы и линии, подразумевающие собой антропоморфный образ головы и шеи, разомкнуты и направлены в противоположные стороны, и таким образом, если рассматривать скульптуру в профиль, создается сильный динамизм верхней половины композиции, который в свою очередь вступает в обструкцию со статикой монолитной нижней части, где формы сливаются воедино и утяжеляются массивным бронзовым постаментом. Каждый из ракурсов при рассмотрении анфас является отчетливо статичным, максимально сжатым, и таким образом возникает конфликт между статикой и динамикой композиционного построения, основанный на контрасте двух противоборствующих частей — задний и передний ракурс, верхняя и нижняя

---

<sup>55</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Худож. журн., 2003. С. 78



половина фигур, своеобразная неплотность скульптуры в области головы, шеи и монолитность самого туловища. Семантическая составляющая произведения также характеризуется взаимосвязью полярных концепций, основанных на диссонансе двух крайностей и противоположных символов. Объект, изображенный анфас, наделен первичным половым признаком, выраженным в фаллическом символе, который трактован как спиралевидная вертикаль, располагающаяся в самом центре туловища от шеи до нижней части композиции. Художественная интерпретация второй фигуры в скульптурной композиции отсылает к женским первичным и вторичным половым признакам — акцентуация композиционного построения в первую очередь делает упор на трансформированные детали, изображающие молочные железы и женские половые органы. Таким образом, в скульптуре происходит синтез и конфронтация в содержательной части — столкновение и слияние мужского и женского начала, данный лейтмотив является интерпретацией метафизических убеждений индейцев-пауни, чья культура несомненно отразилась в творчестве художника. Космогонические представления данных племен строятся на веровании в смешении противоположных признаков и первоэлементов во время формирования Вселенной, таким образом ключевое предназначение богов характеризовалось установлением системы различий, в частности детерминацией половой принадлежности человека, в котором присутствовало и мужское и женское начало<sup>56</sup>. Таким образом, Макс Эрнст модифицирует и трансформирует архаическую идею о целостности человеческого начала, используя её в контексте с ассимиляцией данной системы верований с представлениями западного современного человека. Геометрические маски, выполненные в виде двух прямоугольников являются трактовкой как антропоморфного образа, так и зооморфного — это наиболее используемый способ интеграции и противодействия двух начал, который сюрреалист применял еще в коллажных работах 1920-х гг., данная концепция оставалась

---

<sup>56</sup> Леви-Стросс К. Структурная антропология. — М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 273

актуальной вплоть до самой смерти художника. Ключевым примером образа, соединившего в себе животное и человеческое начала, — квазимифологическая интерпретация архаических убеждений в виде птицы Лоплоп (альтер-эго художника рассмотрено подробнее в Главе III). Данные антиномии являются основополагающим принципом, на которых строятся эстетические, художественные и философские концепции сюрреалистического творчества Макса Эрнста.

Переработка космогонических представлений архаических цивилизаций проявляется в скульптурных работах не как аналогия примитивного искусства, а как феномен, существующий только в рамках современности, мифологема Макса Эрнста — сфера-посредник между актуальным существующим и архаическими представлениями о воссоединении с природой, мистификацией, перерождением. Скульптура «Moonmad» (1944 г.) представляет собой трансформированные мифологические мировоззрения дописьменных культур в контексте субъективного восприятия художника. Таким образом, ассоциация лунарных культов с образами с рогатых животных трансформируются в обобщенное, переработанное сознанием сюрреалиста пространство — изначально гипсовая, а затем отлитая в бронзе скульптура фиксирует миф о перерождении, в истоке которого лежит целая система верований примитивных культур о месте Луны в структуре космогонических представлений. Интеграция помощью акцентуации семантической составляющей на такой детали, как рога. Данная деталь присутствует и видоизменяется во многих работах Макса Эрнста, выполненных немного позднее. Антропоморфный образ не является заимствованным, хотя симплификация и отсылка к природным явлениям восходят к искусству архаических культур, однако само видение мифа преломляется через индивидуальность художника, таким образом, Макс Эрнст высвобождает «чудесное» через мифопоэтические представления примитивных цивилизаций. Целая система феноменов, которые по мнению сюрреалистов являлись отражением трансцендентного, позволяли проникнуть в

целостность универсума. Обращение к образам примитивных племен для Мака Эрнста в первую очередь было возможностью проникнуть в чудесные, магические свойства, что являлось методом духовного высвобождения художника.

Одной из наиболее значимых и работ в художественном наследии Макса Эрнста — «Козерог» (1948 г.), которая является кульминацией скульптурного творчества художника периода 1930 - 1940-х гг. Изначально выполненная в цементе и в гипсе модель, а затем и отлитая из бронзы (1964 г.), скульптурная группа представляет собой самое масштабное и монументальное пластическое произведение, в котором наиболее полно отразились основные концепции примитивистского творчества художника. Антиномические тенденции, которые проявлялись в предшествующих скульптурных работах здесь раскрываются наиболее контрастно, «Козерог» — синтез всех эстетических, философских и художественных концепций, которые Макс Эрнст разрабатывал в течение всего своего творчества, таким образом, скульптура является своего рода вокабуляром к основным системам в мифологеме сюрреалиста. Данная работа неразрывно связана с тематикой взаимодействия мужского и женского начала, проблемой интеграции бессознательного в материальную сферу, конфронтацией и слиянием человеческого и животного начала, которые выстроены на методе трансформации сакральных, культовых представлений примитивных цивилизаций, в частности народов группы пуэбло: индейцев-зуни, хопи, поселения которых находились в территориальной близости со штатом Аризона, где располагался дом художника. Использованный образ Минотавра, который многократно появлялся в контексте сюрреалистического движения, ассоциировался с процессом поиска собственного «я», погружения в бессознательные сферы. Изображение данного образа трактовалось художниками чрезвычайно вариативно: используя весь спектр мифопоэтических представлений архаики, сюрреалисты интерпретируют идею о Минотавре в виде антропоморфного существа с рогами, зооморфного изображения божественного Быка (отсылка к мифологии минойской

культуры)<sup>57</sup>, а также трансформированные облики тотемных рогатых животных примитивных цивилизаций Африки и Центральной Америки. Мужское начало, выраженное в фигуре слева исполнено в строго геометизированной форме, которая воплощается в образе Царя с характерной деталью, которая отсылает к образу полорогого существа. Идея о Царе-Быке появляется не впервые, скульптура «Царь, играющий в шахматы» является прообразом фигуры в «Козероге», однако в рассматриваемом произведении четкая фронтальность, резкая вертикальное положение тела, ног, строго расположенных на постаменте, — все вышеперечисленное перекликается с иконографическими канонами в изображении древнеегипетских фараонов. Художник лишь интерпретирует идеи, взятые из различных космологических систем, и интегрирует их в собственную замкнутую мифологему, в которой семантическое значение используемых образов полностью деконструируется. За разрушенной системой остается лишь внешняя структура, а отношения внутренних элементов переписываются Максом Эрнстом с нуля, таким образом, становясь сугубо субъективными.

Вертикализованная фигура справа символизирует женское начало, которое трактовано как зооморфное существо, представленное в образе морской девы, это характеризуется трансформацией нижней части туловища в рыбий хвост. Луноликий женский образ в данной скульптуре выражен в виде хрупкого небольшого существа, который контрастирует с массивной фигурой слева. Женский элемент в работах Макса Эрнста всегда наделен более изящными, плавными линиями, более легким композиционным построением и хрупкостью; а мужское изображается в виде величественной, монументальной, статичной фигуры, отличающейся объемом на порядок крупнее.

---

<sup>57</sup> Кайюа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М: ОГИ, 2003. С. 52

## 2.2. Образ ацефала, как элемент-проводник в художественной риторической системе Макса Эрнста

Дуализм, заключающийся в параллельных процессах соединения и противопоставления человеческого начала и животного, является следующей антиномической парой, которая используется автором для создания индивидуального мифопоэтического пространства, и обращение через него к примитивным принципам формирует сюрреальность, граничащую с сознательной областью и с бессознательной сферой человеческой жизни. Конфронтация семантики деталей, отсылающих к тотемистическим верованиям, является двойным элементом, который представляет собой символы двух стихийных первоэлементов — Землю и Воду; также дуализм проявляется в трактовке лунарных и солярных элементов.

Таким образом из вышеописанных антиномий (мужское - женское, животное - человеческое, земля - вода, Луна - Солнце) формируется бинарная структура, которая одновременно функционирует в двух направлениях. 1) Соединение вышеперечисленных элементов с каждой диаметрально противоположной парой является способом возвращения к первоначальным примитивным истокам, методом установки целостности первоформ, и, следовательно, интеграции человека с универсумом. Автор достигает единения с «чудесным» и собственным «я». 2) Конфронтация описанных взаимодействующих пар, акцент на их антагонизме — обращение к природному началу и рациональной области человеческого сознания. Взаимодействие двух описанных процессов становится способом, который позволяет объединить мистически понимаемое художником бессознательное и обыденное материальное, в результате чего появляется новая сюрреальность, стирающая границы между привычными нормами восприятия и подсознательной сферы. Созданная реальность — замена существующему порядку, и путь к трансформации трансцендентных и ирреальных проявлений, недоступных для сознательного человеческого понимания, в достигаемые разумом. «Расшифровка» иррациональных образов в

общепонятный язык осуществляется с помощью использования метода аналогий. Каждый фиксированный бессознательный образ включает в себе хоть какую-то часть, которая сопоставляется с реальным миром; с помощью использования предметного эквивалента, создается новая семантическая система, равная реальному содержанию.

Дуализм в художественной и философской концепциях является основной системой, на которой построено творчество Макса Эрнста. Художник использовал антиномические идеи, как лейтмотив в своих коллажных, фроттажных, живописных и скульптурных работах. Немаловажным и ключевым элементом, который являлся целостным отображением разработанной сюрреалистом структуры, является широко используемый среди сюрреалистов образ ацефала (acéphale - безголовый). Генезис мифа об ацефале в сюрреалистическом контексте восходит к концепциям Жоржа Батая, который и изобрел данный термин, однако первоисточником, который стал отправной точкой исследования Батаем системам сакрального, двойственного и мифологического берет свое начало в статье Роже Кайуа «Богомол», которая была опубликована в журнале «Минотавр» в 1934 году<sup>58</sup>. Акцент на образе богомола обусловлен тем, что данное насекомое является выделяющимся среди других биологических видов: насекомое по своему внешнему виду является схожим с человеческими формами и способность реагировать на внешнее воздействие и передвигаться, будучи обезглавленным, стоит отметить, что проявления данного насекомого присутствует в тотемистических верованиях многих примитивных культур. Из-за взаимодействия человеческого и животного начала, образ богомола оказывается ключевым во многих работах Макса Эрнста.

В серии коллажей «Une Semaine de Bonte» (Неделя благих деяний), выполненная в 1933 году, тема трансформации и метаморфозы ацефала является основной идеей, которая трактована с помощью использования

---

<sup>58</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Худож. журн., 2003. С. 76

образа богомола, который появляется на протяжении всего романа-коллажа. Основной персонаж изображается с головами разнообразных животных, которые заменяю человеческую — художник использует образы насекомых, птиц, червей, хищных и травоядных млекопитающих. Главный герой романа становится образом, который сочетает в себе квинтэссенцию человеческого и животного, однако, данная серия коллажей является примером еще не до конца сформировавшейся мифологемы Макса Эрнста, которая полностью воплощалась в рассмотренных более поздних скульптурных работах. Здесь сфера бессознательного фиксируется с помощью акцентуации превосходства человеческого начала над иными первоэлементами, в то время, как в более поздних работах (к примеру, скульптура «Козерог») Макс Эрнст рассматривает человека как часть универсума, и включает в художественные образы противопоставленные друг другу и синетзированные между собой начала для образования целостности и воссоздания первоначальной картины мира. Созданная двумя годами ранее живописная «Человеческая форма» (1931 г.) идейно является связана с вышеуказанной серией коллажных листов — на абстрактном фоне изображено существо, которое сочетает в себе элементы животного, человеческого и растительных миров. Основа для построения фигуры главного персонажа является человеческой формой, однако, она включает в себя элементы, напоминающие ланцетовидные листья. Ключевой деталью становится голова богомола, которая замещает собой человеческую.

Роль образа антропоморфного существа, как элемента-посредника между материалистической составляющей мира и ирреальной сферой является важным структурной частью в мифологеме Макса Эрнста. Как правило, трактованный с помощью характерного метода парадокса и синтеза двух первооснов, изображение богомола является целостностью всех противопоставляемых объектов. В скульптуре «Козерог» помимо двух основных фигур, которые олицетворяют собой рассмотренные выше антиномии, присутствует образ, который является проводником между двумя полярными идеями. В первоначальном варианте, выполненном в 1948 году из

цемента, элемент-посредник исполнен в виде насекомоподобного существа, которое композиционно располагается между двумя основными фигурами. Следовательно, художник наделяет данный образ ролью проводника между параллельно существующими и взаимодействующими началами. Интерпретация ацефала в виде богомола функционирует как своего рода призма, через которую проходит видение Максом Эрнстом подсознательных элементов, и на которой лежит основная функция объекта, который принимает все иррациональные явления и возводит их в статус читаемого объекта. Абстрактный фон — идея трансцендентного, которая становится читаемой с помощью использования связующего звена (образа-посредника) в виде ацефала. Таким образом, фиксированное бессознательное интегрируется в сюр-реальность, которая с помощью метода аналогии и комбинации элементов формирует доступный художественный язык.



### 3. Сюрреалистический метод Макса Эрнста

#### 3.1 Рационализация бессознательных образов

Отказ Макса Эрнста от дадаистических идей, который послужил толчком для переосмысления своего отношения к действительности привел к формированию новой философско-эстетической системы. Сюрреалистический метод художника трансформируется на протяжении всего его творчества, различные метаморфозы имеют довольно радикальный характер в технико-технологическом аспекте: сюрреалист экспериментировал с материалами, техникой нанесения образов, полученных с помощью интеграции в бессознательное поле психики. Работы, выполненные, после обособления от влияния Дада выполнены в следующих техниках: живопись с использованием как традиционных, так и нетипичных для традиционного искусства материалов; графические работы — коллажи, фроттажи. Макс Эрнст изобретает коллаж (в контексте сюрреализма), визионерский прототип бессознательного образа, полученный в результате автоматической деятельности

Уникальность графических работ Макса Эрнста заключается в том, что он под одной обложкой своей серии коллажей смог объединить настолько противоречивые предметы, что порождало цепочку несопоставимых образов. Данные образы воплощались в изобразительных формах, которые существуют в материальном мире, художник помещает их в парадоксальный контекст, заставляет конфронтировать и взаимодействовать, таким образом получается пространство сюр-реальности. В процессе создания коллажа или фроттажа исключается любая рационализация, способом к бессознательному отображению действительности служит усиление чувствительности способностей психики посредством различных соответствующих технических средств, подразумевающих спонтанность в своей трактовке, а также перенесение иррациональных образов, которые проявляются в сновидениях или в парейдолических иллюзиях. Автор представляет собой важность только как посредник между иррациональными образами и

холстом, т.е. является инструментом перенесения бессознательного образа в предметный контекст. Новоизобретенный метод фроттажа, который является абсолютным эквивалентом автоматического письма в контексте изобразительного искусства, Макс Эрнст применил в серии работ «Естественная история» (*Historie Naturelle*, 1926). Уникальность представленных в этой серии листов заключается в свободе интерпретаций используемых образов. Художник освобождается от ассоциативных рядов, которые использовались ранее в коллажных работах, основная цель — спонтанность, свобода интерпретации, возникающая в результате взаимодействия парадоксальных в сочетании друг с другом образов. Цикл «Естественная история» является ключевым в исследовании фроттажей и всего сюрреалистического творчества в целом — именно здесь впервые фиксируются основные художественные тенденции, которые вследствие некоторых трансформаций станут основополагающими в эстетической и философской концепциях Макса Эрнста. «Естественная история» — это синтез изобразительного искусства и естественной истории: совокупность образов, возникших в результате исследования животного, растительного мира и горных пород, нарративная составляющая отсылает к библейской теории о сотворении мира. В «*Historie Naturelle*» представлено 34 графических листа, которые характеризуются крайне простой структурой и композицией. Каждая из работ создается путем взаимодействия фактуры и штриховки, которые сочетаются таким образом, что в совокупности возникает антономия, действующая на парадоксальности используемых образов и созданных форм. Фроттаж «Обычай листьев» (1926 г.) — синтез использованного объекта и штриховки, которая интегрирует уже готовую форму в художественное пространство, таким образом фактура использованных объектов: листьев и деревянного среза, вставляется в художественное пространство листа и становится отдельной от предметности формой. Сочетание оттисков прожилок листьев и волокон деревянной породы являет собой двухмерное изображение, организуясь в целостную художественную систему, так формируется пространственное решение, в

котором сочетаются перенесенные образы. Также с помощью самых разнообразных материалов в данном цикле создаются такие образы, которые едва ли можно представить как точное перенесение заштрихованного объекта — лист «Колесо света» (1926 г.) содержит изображение глаза, и данную структуру и фактуру рисунка довольно трудно идентифицировать, так как автор применил довольно трудноопознаваемые природные материалы, довольно пластичные в использовании. Самый последний графический лист, «Ева, единственная, кто с нами остался» (1926 г.) — представляет собой фигуру женщины, повернутую к зрителю спиной, именно она представляет из себя кульминацию всего цикла, и соответственно его логическое завершение, так формируется космологическая система, в которой основной доминантой является человеческий элемент, как венец природы. Применяемые образы животного, растительного и человеческого начал в данном цикле представлены обособленно друг от друга, они не вступают в конфронтацию, однако, данная тема в последствии трансформируется в одну из составляющих антиномической системы, элементы которой создают пространство сюрреальности. Используемые для штриховки объекты формируются в предметы, которые аналогичны существующим материям. Следовательно, фроттаж, как техника перенесения подсознательных процессов в особую реальность подразумевает определенный предел в семантической составляющей работ, трактовка бессознательных образов упирается в невозможность свободы их интерпретации, которая возникает вследствие использования фиксированного ряда ассоциативных цепочек.

Помимо изобретения техники фроттажа, которая применялась лишь применительно к графике, Макс Эрнст экспериментирует с автоматическим методом и в рамках живописи, таким образом, появляется техника граттажа. Она представляет собой процесс нанесения краски на холст совершенно нетрадиционными для этого средствами, а также последующее процарапывание некоторых слоев краски для обнажения низлежащего слоя. Категорическое неприятие академических способов провоцирует художника искать совершенно парадоксальные связи и методы изображения

бессознательных образов на холсте. Материалы, к которым обращается Макс Эрнст, варьируются от бытовых до совершенно непредсказуемых предметов: шлангов, расчесок, ниток, а также прочих трудноидентифицируемых объектов, таким образом, сюрреалист включает в целостность художественного полотна сторонние в рамках искусства вещи и формирует пространство, в котором объект и изображенный образ существует в уже новопроизведенных взаимосвязях. Расширяющаяся возможность разнообразить материалы ведет к совершенно различным способам интерпретации образов, что по своей сути является эквивалентным технике автоматического письма. С технологической точки зрения граттаж, как усовершенствованный метод фроттажа, несет в себе усиленную спонтанность и автоматизм, нежели способ, применявшийся в графических работах, таким образом акцент на усиленной вариативности в интерпретации становится возможностью для создания художественного поля, которое является медиальным подпространством между бессознательной сферой и предметностью. Для трактовки образов Макс Эрнст использует формы существующих материй, так перенесенные ирреальные элементы становятся читаемыми, а изображенные подсознательные процессы — семантически равны существующим в реальности связям. С помощью использования трансформированных природных образов сюрреалист проецирует два ключевых аспекта совокупности бессознательных проявлений: 1) в 1930-х и в первой половине 1940-х годов основной идеей искусства художника становится выражение страха и чувства грядущей катастрофы, которые базируются на событиях, разворачивающихся на политической арене Европы. Апокалиптическая тематика трактуется через пейзажи, гнетущая атмосфера которых усиливается посредством используемого художественного метода; 2) элемент-проводник, который интегрирует бессознательные образы в художественное пространство — Лоплоп, птицеподобное существо, альтер-эго в сюрреалистической сфере искусства Макса Эрнста.

Техника граттажа была разработана уже после изобретения фроттажа, и граттажные работы появляются уже в середине 20-х годов, и если

первоначальные эксперименты в области данного способа характеризуются как эмпирическое воспроизведение и комбинирование взаимосвязей иррациональных процессов, т.е. к примеру, одна из первых ключевых картин в технике граттажа, — «Колесо Солнца» (1926 г.). Кольцевидный солнечный диск на фоне голубого неба, нижняя половина полотна — темное пространство, изображающее водную поверхность. Темное пространство картины испещрено яркими хаотичными процарапанными изогнутыми и прямыми линиями, что в первую очередь ассоциируется с водной гладью, которую коснулось солнце. Само же изображение солнца весьма неоднородно — оно изображено как совмещенные вместе дуги и окружности, которые в совокупности и дают образ массивного небесного тела. Исключительность использования граттажа в данной работе — характерные следы другой краски на вышеупомянутых дугах, что иллюстрирует примерную текстуру предмета, которым выполнялось «написание» солнечного диска, а именно предмет с поперечными выемками, напоминающий шланг. «Видение, навеянное ночным видом ворот Сен-Дени» (1927 г.) — более нефигуративная работа, в которой основное художественное пространство выражено с помощью отпечатков древесных пород. Абстрактный черный фон становится способом изображения бессознательного, которым Макс Эрнст будет пользоваться на протяжении всей своей творческой деятельности.

Тенденция апокалиптической тематики в пейзажных работах сюрреалиста — центральное средство трактовки подсознательного страха и ужаса, вызванных распространением национал-социализма и началом Второй мировой войны. Одной из ключевых работ, интерпретирующих катастрофу, является «Город целиком» (1935 г.), созданная в технике граттажа. Мрачная атмосфера грядущей войны отображается с помощью изображения руин уничтоженного города; вибрация, которая передается фактурой, задает звучание всего полотна. Остатки разрушенной цивилизации, вырастающие из мертвой растительности, демонстрируют ужасающую гибель всего человечества, которая звенит на фоне бездны темного небесного пространства.

«Пейзаж с зародышем пшеницы» (1936 г.), «Ангел очага и дома» (1937 г.), «Радость жизни» (1937 г.) — работы, в которых основным отображаемым персонажем становится страх, внедренный в контекст пейзажной тематики, что форсирует проекцию внутренних переживаний художника. «Европа после дождя» (1940-1941 гг.) и «Марлен» (1940-1941 гг.) — последние произведения, написанные сюрреалистом до миграции в США. Образ разрушенного и застывшего города, который используется в первой работе, еще появится в произведении «Глаз тишины» (1943 - 1944 гг.). Полотно «Марлен», отражающее переживания художника по поводу его эмиграции в штаты — выполнено в технике декалькомани, новоизобретенной технике, когда краска наносится на холст не с помощью кисти, а с помощью предмета с ровной поверхностью, в данном случае использовалось стекло, что даёт фактуру, которая ассоциируется с природными элементами — застывшей лавой или же растительными матерями по типу мха. В картине присутствуют птицеподобные существа, которые, являются проекцией альтер-эго самого художника (образ Лоплопа подробнее рассмотрен в следующем параграфе).

После эмиграции в Соединённые Штаты (1941 - 1950 гг.) восприятие сюрреалиста меняется, и, благодаря отсутствию гнетущих политических обстоятельств, следственно, происходит трансформация, формируется совершенно новая, отличная от предыдущего периода, эстетическая система, в которой использование апокалиптической тематики и образа страха, как основного компонента семантической составляющей.

Несмотря на радикальное изменение основной тематики работ периода пребывания в США, Макс Эрнст продолжает использовать пейзажные мотивы, как метафорическое художественное поле — измененный образ природы является лейтмотивом в организации сюрреалистического пространства. Однако, с семантическим значением данных произведений происходят кардинальные метаморфозы: если в работах предыдущего периода упор делается на апокалиптическую атмосферу угнетения и ужаса, соотнося ее со своим беззащитным альтер-эго, который доводит напряжение с помощью контраста до максимума с помощью использования одного

отображаемого иррационального элемента — страха; то в произведениях раннего «американского» периода сюрреалист обращается к разноплановым бессознательным процессам.

В работе «День и ночь» (1941 - 1942 гг.) при помощи акцентированного контраста геометрических фигур - трапеций и прямоугольников, а также включенных в них частей пейзажа, выполненных в технике декалькомании, создаётся структура, в которой возникает два конфронтирующих поля. Неравномерные вставки создают разнородное напряжение и являются конструкцией, устроенной на соотнесении темного вибрирующего массива с подсвеченными четырехугольниками, в которых изображается геометризированные природные формы. Макс Эрнст создает структурность композиции, предпосылку к созданию абстрактности в контексте творчества сюрреалиста, в котором не будет отражаться реально такие существующие установки восприятия пространства, как горизонта - небесного пространства. Усиленная геометризованность и структуризация проявляется в последующих работах сюрреалиста: «Живопись для молодых людей» (1943 г.), «Ангельский голос» (1943 г.), «Евклид» (1945 г.), «Геометрия в природе» (1947 г.). Наряду с обычными для художника приемами (интерпретация растительных элементов с помощью декалькомании) появляется усиление геометрии, акцентирование абстрактности, которая вкупе с застывшими окаменелыми растениями создает ощущение оторванности от реального пространства. В картине «Дева, вдова и жена» (1956 г.) стирается привязка к реальному миру, формы погружаются в совершенную фантасмагоричность, однако наряду с этим картина разграничивается кривыми горизонтальными кривыми, которые воспринимаются как линия горизонта, что ассоциативно возвращает зрителя к существующим понятиям представления мира. Яркий контраст конфронтации ухода от реально существующих форм и черт, присущих действительности, и радикальная свободная интерпретация форм и их трактовка — формы, будто увеличенные под микроскопом и похожие на эмбрионы или простейшие микроорганизмы. С помощью использования

сжатия некоторых плоскостей и объединения других получается свобода и вариативность интерпретации, однако все эти ассоциации в конечном итоге имеют материальное происхождение и существуют в реальном мире в виде предметных эквивалентов. Таким образом, Макс Эрнст создает пространство, которое содержит совокупность образов, которые транслируются из бессознательной области психики, которая воспринимается художником скорее как трансцендентная сфера с мистическим содержанием. Указанные образы трактуются как аналогии реальным объектам, из-за невозможности интерпретировать иррациональные процессы, они сводятся к эквивалентам, содержащие в себе часть, которая с помощью репликации материальной составляющей универсума организует язык, сопоставимый с используемым. Однако, на этапе фиксации образа образуется диссонанс между эстетическо-философской концепцией творчества Макса Эрнста и практической стороной ее применения — заявленная эмансипация от сознательных процессов становится невозможной, так как во время интерпретации происходит субъективизация идеи, которая трансформируется через персональное, индивидуальное восприятие художника. Автор не может являться проводником между знаками своего подсознания и трансцендентным спонтанным образом в рамках сознания, так как процесс трансляции образа и его частичного овеществления подразумевает собой рационализацию данных процессов.

### 3.2 Образ Лоплопа — неизбежность индивидуализации ирреального.

Неотъемлемой частью сюрреалистического метода Макса Эрнста является его альтер-эго — образ зооморфного существа Лоплопа, чаще всего являющийся в образе птицы. Это автоматически добытый образ, который будет в течение всей творческой жизни сопровождать художника и отражаться в его произведениях.

Наиболее характерные примеры произведений, иллюстрирующих



образ-проводник между миром бессознательного и реального — серия работ «Лоплоп представляет», туда входят работы начала 30-х гг., такие как «Лоплоп представляет молодую девушку», «Лоплоп представляет себя» (1930 г.), «Сюрреализм и живопись» (1942 г.). Художник также комбинирует автопортрет собственного духовного начала и пейзажи, которые создавались в технике граттажа с середины 1930-х — 1941 гг. Время создания этих пейзажей — это именно то время, когда национал-социализм распространяется все больше и больше, и художник чувствует грядущую опасность и кардинально меняет направление своего творчества. С помощью изображения пейзажей художник выражает его отношения с происходящим событиям. Отныне его картины полны трагичного отчаяния, боли, страха и отчуждения, и именно изображение леса, как почти чёрной, гнетущей массы, в его картинах сполна передаёт масштаб разворачивающейся и грядущей трагедии.

Самая ранняя пейзажная работа «Лес бальзамированный» (1933 г.), выполненная на холсте, представляет собой коллабацию сразу двух составляющих сюрреалистического метода Макса Эрнста: образа Лоплопа и пейзажного элемента. На данной картине изображена летящая птица-фантом, которая находится в самой гуще темного лесного массива. Черные стволы и кроны деревьев занимают почти все пространство картины; почти сплошной ряд темных стволов не пропускает легкость светлого неба с кольцеобразным садящимся солнцем. Изображение птицы находится в самой темной части, а также трактовано здесь в виде пунктирной линии, что характеризует нецелостность, нестабильность переживаний Макса Эрнста. Невозможность выбраться, а только принять грядущую трагедию — всё это показывает художник, используя эмоциональную силу цвета, а также с помощью образа птицы-проводника в бессознательное. Образ птицы играет ключевую роль в ряде образов Макса Эрнста, диапазон количества метафор и олицетворений, аллюзий и значений, которые она играет в вечно претерпевающем изменения изобразительном ряде совершенно разнообразен и варьируется на протяжении всего творческого пути художника, в зависимости от

эмоционального состояния художника, которое рождалось в соприкосновении социальных, политических событий, которые его окружали. Искусство авангарда по своей сути являлось оппозицией существующим представлениям и устоям, революцией, которая радикально переворачивала способы и методы мышления. Зрелое искусство художника граничит между реальностью и ирреальностью, где и первый и второй из этих крайностей является образами, переданными художником на поверхность и добытыми исключительно сюрреалистическим методом, а также автоматически. Понятия «автоматический» и «сюрреалистический» методы в конечном результате на холсте представляют собой довольно идентичные способы передачи подсознательных форм на холст. Автоматическое письмо представляет собой наиболее атрофированного и ограниченного правилами предшественника сюрреалистического метода, когда последний предполагает большую свободу и вариативность. В контексте сюрреалистического метода появляется Лоплоп — способ отражения своего Я через призму живописного образа птицы.

Известно, что образ птицы затронул художника ещё в детстве, но полное сложение целостного образа, как альтер-эго происходит в гораздо позднее время, когда сюрреалист начинает постигать философию, в частности Зигмунда Фрейда и Карла Юнга, изучать искусство индейцев хопи, пробовать себя в оккультизме, спиритуализме, групповых гипнозах, изучать сновидения. Итак, сложение образа птицы произошло таким образом, что это затронуло все поле сознания — как и сознательной его части, так и бессознательной. Однако, реальные и ирреальные образы — это те, которые можно как-либо интерпретировать на холсте. В сороковые годы художник отдаляется от подобной трактовки образа — на месте птицы хоть сколько-нибудь похожей на земное существо появляется более абстрактный образ зооморфного существа, порой едва ассоциирующийся с птицей. Из-за того, что художник стремится к большему отдалению от привязки к привычной связи пространства, времени, то их проявление становится совсем прозрачным.

После эмиграции в Америку Макс Эрнст начал изучать и интересоваться культурой индейцев хопи, которые находятся на северо-востоке Аризоны. Нельзя не заметить радикальные перемены в произведениях искусства того времени — чувствуется влияние архаичности на живописные и скульптурные произведения того периода. Самые основные аспекты культуры хопи оказались довольно близкими по духу художнику: само название «хопи» — самоназвание народа, которое в переводе означает «мирный народ», то бишь основной концепцией их культуры является уважение всего сущего, отказ от насилия, убеждение в трансцендентности высших покровительствующих инстанций, однако вместе с тем и в возможность их реального проявления в бытующем мире — посредством шаманских практик и ритуалов пуэбло, а это подразумевало украшение себя перьями священной птицы для осуществления этой связи. Таким образом, хопи устанавливали связь с духом, впуская его в себя, и, позволяя проникать в трансцендентное и ирреальное, что укрепляло внутреннюю силу. Стоит отметить, что это единственные ритуальные практики с использованием символики священных животных, то есть такие ритуалы проводились исключительно для связи с трансцендентным. Такие установки, или же их преломленные через более упорядоченное и современное видение, мы видим и в искусстве Макса Эрнста: образ птицы становится для него проводником в бессознательное, служит катализатором для познания и отражения собственного Я посредством физического отображения данного образа. Некоторые скульптурные композиции, выполненные в конце сороковых годов вызывают ассоциации с кочинас — ритуальными куклами хопи. К примеру, скульптурная группа «Козерог» (1948 г.), выполненная из тонированного гипса — явное отражение влияния архаичности культуры индейцев и их представление в совокупности с мировоззрениями художника. Стоит отметить, что в культуре индейцев хопи отсутствует как таковое понятие времени, как линейного явления, а существует лишь осознание настоящей действительности, то есть «сейчас» — единственное временное измерение.

Однако, между сходством основных проявлений особенностей Лоплопа

можно провести параллель не только с ритуальными представлениями индейцев хопи, но и с индуистическими верованиями. Речь идёт не об иконографических чертах, а о косвенном влиянии древних представлений, касательно проявлений птицы, как высшего существа. В древней ведической литературе, например в «Ригведе», в одном из гимнов птица ассоциируется с быстротой мысли, проявлениями ирреального, божественного, души человека. Также в вишнуизме Гаруда (божество в виде птицы), является олицетворением преодоления наших человеческих инстинктов, проявление духовного начала. Птица — есть символ высшей ступени сущего, существует великое множество интерпретаций в индуистской космологии, однако суть едина: птица предстаёт появлением «вселенской» души. Лоплоп как проводник в бессознательные, недоступные для осознания миры, и как вспомогательный способ для переформирования трансцендентного в понятный человеческому восприятию язык. Путем переложения ассоциаций в способ восприятия, семантически равный существующему, Макс Эрнст воплощал свои бессознательные образы на холстах и отражал своё отношение к тем или иным событиям и проблемам посредством видоизменения всего альтер-эго. Суть образности Лоплопа глубоко подсознательна, и, исходя из вышеописанных заключений можно сказать, что образ Лоплопа архетипичен. Отсюда возникает противоречие: Образ птицы, будучи подсознательным по определению, а также являясь архетипом, который проецируется в работах Макса Эрнста, так или иначе становится осознанным индивидуализированным образом, а следовательно, после осознания того, что зооморфное существо — проекция бессознательного образа, влияние архетипа должно влиться, ассимилироваться с сознанием художника. Ведь, уже будучи осознанным, образ обретает некие рамки и приобретает не бессознательное значение, а скорее проявление каких-то портретных черт данной персональной проекции Я художника.

## Заключение

На основе проделанного исследования можно сделать следующие выводы. Между заявленным в философско-теоретической системе сюрреализма полного отказа от сознательных импульсов и рациональной деятельности, и между практической стороной применения автоматического письма существуют коренные несоответствия, которые ставят под вопрос саму суть метода. В литературной и художественной практике использовался метод аналогий для перевода «трансцендентного» образа из недоступных для осознания реальностей в понятный и читаемый язык, однако, создание нового семантического пространства, которое функционировало на основе ассоциативных цепочек, предполагает собой осмысление перерабатываемого образа, а соответственно и установление определенных рамок. Следовательно, в контексте анализируемого метода невозможно рассматривать сюрреалиста, как проводник или инструмент для трансляции сверхреальных образов, художник становится призмой, через которую преломляются его личные подсознательные образы.

Проанализировав основные концепции мифологической системы сюрреализма, которые состоят из антиномий, которые обуславливают формирование пространства. Соотнесение взаимодействующих друг с другом парных систем: заимствованных из примитивных культур трактовки мужского-женского, человеческого-животных начал — метод интеграции бессознательных процессов в условия материального мира. Скульптурное наследие Макса Эрнста в целом характеризуется дуалистичностью и антиномичностью: каждое скульптурное произведение искусства художника построено на взаимодействии двух противоположных концепций, которые вступают друг с другом в конфликт и одновременно синтезируются. С помощью использования дуалистичных систем, Макс Эрнст модифицирует и трансформирует архаическую идею о целостности человеческого начала, используя её в контексте с ассимиляцией данной системы верований с представлениями западного современного человека. Переработка

космогонических представлений архаических цивилизаций проявляется в скульптурных работах не как аналогия примитивного искусства, а как феномен, существующий только в рамках современности, мифологема Макса Эрнста — сфера-посредник между актуальным существующим и архаическими представлениями о воссоединении с природой, мистификацией, перерождением.

На основе анализа работ выполненных в техниках живописи, фроттажа, граттажа, декалькомани можно сделать вывод, что художник создает метод, который не только является эквивалентом автоматического письма, но и характеризуется большей спонтанностью в процессе нанесения. С помощью использования метода аналогий отказывается от существующих принципов, образов, обычного языка вещей и преобразовывает его в аналогичные системы взаимосвязей объектов, создает семантические элементы, только воссоздающие общепринятый язык существующих вещей.

Проанализировав значение образа Лоплопа в контексте творчества Макса Эрнста, возникает противоречие между заявленной автоматизацией перенесения образа, с помощью использования элемента-проводника в виде зооморфного существа — художник наделяет транслируемые образы субъективным значением.

## Список использованной литературы

- 1) Бишшоф У. Макс Эрнст. 1891 – 1976. Живопись и не только. — М.: «Арт-Родник», Taschen, 2005.
- 2) Диль Г. Макс Эрнст. — М.: Издательство «Слово», 1995.
- 3) Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Худож. журн., 2003
- 4) Макс Эрнст. Графика и книги. Собрание Люфтганзы. — Штутгарт, Gerd Hatje, 1991.
- 5) Манифест сюрреализма // Андреев Л. (ред.) Называть вещи своими именами: программные выступления
- 6) Пинковский В.И. Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения — М.: Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения, №1, 2008, С. 167 – 171
- 7) Пикон Г. Сюрреализм 1919 - 1939. — Женева-Париж, Skira-Booking, 1995.
- 8) Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015
- 9) Фрейд З. Толкование сновидений. — М.: Академический проект, 2007.
- 10) Фрейд З. Художник и фантазирование. — М.: Республика, 1995
- 11) Хопкинс Д. Дада и сюрреализм : очень краткое введение. — М.: АСТ Астрель, 2009.
- 12) Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм.— М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- 13) Юнг К.Г. Человек и его символы. — М.: Серебряные нити, 1997.
- 14) Adamowicz E. Surrealist collage in text and image : dissecting the exquisite corpse. Cambridge, 2005.
- 15) Henning E. The spirit of Surrealism. — Cleveland : Cleveland museum of art in coop. with Indiana univ. press, 1979.
- 16) Waldberg P. Surrealism. — New York; Toronto : Oxford univ. press, 1978.

## Список иллюстраций

- Ил.1 Макс Эрнст. Лунная спаржа. 1935. Гипс. 165.7 x 39.9 x 23.4 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.2 Макс Эрнст. Заботливый друг. 1944. отливка с гипсового оригинала 1973. Бронза. 67 x 35.5 x 40.4 см. МоМА, Нью Йорк.
- Ил.3 Макс Эрнст. Moopmad. 1944. отливка с гипсового оригинала 1973. Бронза. 93.7 x 35.3 x 34.9 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.4 Макс Эрнст. Козерог. 1948. Гипс. 238.8 x 203.2 x 129.5 см. Музей Современного Искусства, Лос-Анджелес.
- Ил.5 Макс Эрнст. Козерог. 1975. Бронза. 242.5 x 206.9 x 151 см. Музей Макса Эрнста, Брюль, Германия.
- Ил.6 Макс Эрнст. Король, играющий с Королевой. 1954. Бронза. 97.8 x 83.8 x 52.1 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.7 Макс Эрнст. Человеческая форма. 1931. Масло, деревянная основа. 100 x 183 см. Музей современного искусства, Стокгольм.
- Ил.8 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Обычай листов. 1926. Фроттаж, бумага. 49.8 x 32.3 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.9 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Колесо света. 1926. Фроттаж, бумага. 49.8 x 32.3 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.10 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Ева, последняя из нас. 1926. Фроттаж, бумага. 49.8 x 32.3 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.11 Макс Эрнст. Город целиком. 1935 - 1936. Холст, масло. 60 x 81 см. Кунстхауз, Цюрих.
- Ил.12 Макс Эрнст. Пейзаж с зародышем пшеницы. 1936. Холст, масло. 130, 5 x 162, 5 см. Художественное собрание земли Северный Рейн - Вестфалия, Дюссельдорф.
- Ил.13 Макс Эрнст. Радость жизни. 1936 - 1937. Холст, масло. 60 x 73 см. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен.
- Ил.14 Макс Эрнст. Колесо солнца. 1926. Холст, масло. 144 x 112 см. Частная коллекция.



- Ил.15 Макс Эрнст. Видение, навеянное ночным видом ворот Сен-Дени. 1927. 66 x 82 см. Коллекция Марсель Мабий, Брюссель.
- Ил.16 Макс Эрнст. Ангел очага и смерти 1937. Холст, масло. 53 x 73 см. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен.
- Ил.17 Макс Эрнст. Европа после дождя. 1940 - 1942. Холст, масло. 54 x 145, 5 см. Уотсворд Антенеум, Хатфорд, Коннектикут.
- Ил.18 Макс Эрнст. Марлен. 1940 - 1941. Холст, масло. 23,8 x 19,5 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.19 Макс Эрнст. Глаз тишины. 1943 - 1944. Холст, масло. 108 x 141 см. Художественная галерея Вашингтонского университета, Сент-Луис.
- Ил.20 Макс Эрнст. День и ночь. 1941 - 1942. Холст, масло. 112 x 146 см. Частная коллекция.
- Ил.21 Макс Эрнст. Живопись для молодых людей. 1943. Холст, масло. 60 x 75 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.22 Макс Эрнст. Ангельский голос. 1943. Холст, масло. 152 x 203 см. Частная коллекция, Париж.
- Ил.23 Макс Эрнст. Евклид. 1945. Холст, масло. 65,4 x 57,5 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.24 Макс Эрнст. Геометрия в природе. Холст, масло. 1947. 50,8 x 66, 7 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.25 Макс Эрнст. Дева, вдова и жена. 1956. Холст, масло. 89 x 72,5 см. Частная коллекция.
- Ил.26 Макс Эрнст. Лоплоп представляет Лоплопа. 1930. Масло, различные материалы на основе дерева. 100 x 180 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.27 Макс Эрнст. Бальзамированный лес. 1933. Холст, масло. 162 x 253 см. Коллекция Менил, Хьюстон.
- Ил.28 Макс Эрнст. Без названия. 1942. Пастель, бумага. 45,4 x 35,5 см. МоМА, Нью-Йорк.
- Ил.29 Макс Эрнст Сюрреализм и живопись. 1942. Холст, масло. Художественный фонд CPLU, Нью-Йорк.
- Ил.30 Макс Эрнст. Лоплоп представляет молодую девушку. 1930. Масло,

алебастр, и др. материалы, дерево. 195 x 89 см. Национальный музей  
современного искусства - Центр Жоржа Помпиду, Париж.

Иллюстрации.



Ил.1 Макс Эрнст. Лунная спаржа. 1935.



Ил.2 Макс Эрнст. Заботливый друг. 1944.



Ил.3 Макс Эрнст. Moonmad. 1944.



Ил.4 Макс Эрнст. Козерог. 1948.



Ил.5 Макс Эрнст. Козерог.1975.



Ил.6 Макс Эрнст. Король, играющий с Королевой. 1954.

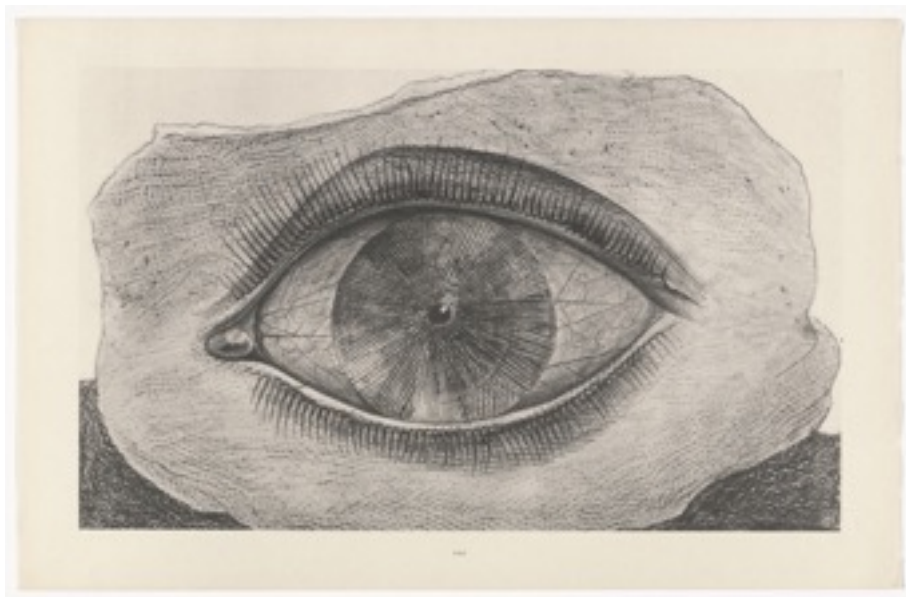


Ил.7 Макс Эрнст. Человеческая форма. 1931.





Ил.8 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Обычай листьев. 1926.



Ил.9 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Колесо света. 1926.



Ил.10 Макс Эрнст. Цикл Естественная история. Ева, последняя из нас. 1926.



Ил.11 Макс Эрнст. Город целиком. 1935 - 1936.



Ил.12 Макс Эрнст. Пейзаж с зародышем пшеницы. 1936.



Ил.13 Макс Эрнст. Радость жизни. 1936 - 1937.



Ил.14 Макс Эрнст. Колесо солнца. 1926.



Ил.15 Макс Эрнст. Видение, навеянное ночным видом ворот Сен-Дени. 1927.



Ил.16 Макс Эрнст. Ангел очага и дома. 1937.



Ил.17 Макс Эрнст. Европа после дождя. 1940 - 1942.



Ил.18 Макс Эрнст. Марлен. 1940 - 1941.





Ил.19 Макс Эрнст. Глаз тишины. 1943 - 1944.



Ил.20 Макс Эрнст. День и ночь. 1941 - 1942.



Ил.21 Макс Эрнст. Живопись для молодых людей. 1943.



Ил.22 Макс Эрнст. Ангельский голос. 1943.



Ил.23 Макс Эрнст. Евклид. 1945.



Ил.24 Макс Эрнст. Геометрия в природе. 1947.



Ил.25 Макс Эрнст. Дева, вдова и жена. 1956.



Ил.26 Макс Эрнст. Лоплоп представляет Лоплопа. 1930.



Ил.27 Макс Эрнст. Бальзамированный лес. 1933.



Ил.28 Макс Эрнст. Без названия. 1942.



Ил.29 Макс Эрнст. Сюрреализм и живопись. 1942.





Ил.30 Макс Эрнст. Лоплоп представляет молодую девушку. 1930.