

УДК 75
ББК 85.1

Бычков Виктор Васильевич,
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии, Российская академия наук,
ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Российская Федерация
Лауреат Государственной премии РФ в области науки и техники
E-mail: iph@iph.ras.ru

ИСКУССТВО СЮРРЕАЛИЗМА В МЕТАФИЗИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Аннотация: Искусство сюрреализма как одного из главных направлений художественной культуры XX в. раскрывает современному зрителю свои более глубокие уровни и смыслы, чем те, на которых строилась эстетика самих сюрреалистов. Ориентация сюрреалистов на приоритет бессознательного в творчестве объективно привела их к выявлению некоторых сущностных аспектов духовного бытия своего времени, которые нашли выражение в общем для всего направления *духе сюрреализма*. Анализ основных произведений известных сюрреалистов в живописи показывает, что они явили в своих работах образы фантазмагорического *инобытия*, основывающегося на грандиозных метаморфозах предметов видимой реальности, глобальной *неотмирности* художественного пространства, что способствовало возникновению его яркой апокалиптической окраски. Она и является характерной особенностью духа сюрреализма в искусстве, его метафизической основой.

Ключевые слова: сюрреализм, дух сюрреализма, эстетика сюрреализма, живопись сюрреалистов, апокалиптика, Бретон, Де Кирико, Магрит, Дельво, Дали.

Сегодня, в первой трети XXI столетия, совершенно очевидно, что сюрреализм был одним из последних значительных направлений в высоком Искусстве Культуры. И глубинная суть его, связывавшая его с Культурой и выражавшая её последний всплеск в чисто художественной форме, заключалась в *духе сюрреализма*. Однако, прежде чем говорить об этом почти неуловимом феномене, я хотел бы напомнить некоторые положения эстетики сюрреализма.

Она, как известно, была изложена, прежде всего, в «Манифестах сюрреализма» одного из главных основателей этого направления Андре Бретона и в ряде других программных сочинений 20-х гг. прошлого века. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого Я от оков сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимаемых ими как «уродливые»

порождения буржуазной цивилизации, закрепостившей с их помощью творческие возможности человека. Подлинная реальность бытия скрыта, по мнению сюрреалистов, в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести её оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа: сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.п. «С помощью линий, плоскостей, формы, цвета художник, — полагал Ганс Арп, — должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного» [6, с. 35]. По мнению Бретона, прекрасно всё, нарушающее законы привычной логики, и прежде всего чудо. Основа творческого метода сюрреализма, утверждал он в «Манифесте сюрреализма» (1924), — «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем...» [4, с. 40].

Отсюда два главных творческих принципа сюрреализма: *автоматическое письмо* («психический автоматизм») и *запись сновидений*, ибо в сновидениях, согласно Фрейдю, на которого активно опирались сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а автоматическое письмо, исключая цензуру разума, помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или визуальных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». «Процесс познания исчерпан, — писали издатели первого номера журнала “Сюрреалистическая революция”, — интеллект не принимается больше в расчет, только грёза оставляет человеку все права на свободу» [1, с. 84]. Отсюда грёзы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные сведения о подлинной реальности. Искусство осмысливается ими поэтому как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грёз, когда разрушаются цепи, сковывающие дух. Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках сущностных истин бытия.

Хорошо сознавая, что образ возникает из сближения удалённых друг от друга реальностей, сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приёмов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого в повседневном мире. За счёт этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая наиболее характерным произведениям сюрреализма, уводящая дух реципиента в какие-то иные миры, измерения, на иные уровни сознания и куда-то ещё дальше. Её-то я и осмысливаю как *дух сюрреализма*.

Творения сюрреалистов погружают зрителя (или читателя) в уникальные художественные пространства, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно

воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это как будто параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше Я, когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины или самоидентичности. Именно тогда он, вероятно, приближается к тем или иным уровням метафизической реальности, ощущает её зов и откликается на него какими-то своими сокровенными струнами. Лучшие произведения Миро, Дали, Магрита, Ива Танги и некоторых других сюрреалистов приводят дух реципиента именно к такому удивительному результату в процессе их эстетического созерцания. Эти уровни имеют специфическую духовную окраску, наиболее ярко выявленную именно сюрреалистами, она-то и приводит меня к введению понятия духа сюрреализма.

Сюрреализм продолжает, развивает и доводит до логического завершения могучую линию в истории европейской культуры и искусства последних двух столетий как минимум. Именно линию: *романтизм – символизм – сюрреализм*. Все три направления имеют осознанную художественную ориентацию на выражение глубинных духовных оснований бытия и культуры, на проникновение в пространства метафизической реальности. И главным представителям этих направлений удалось осуществить эту миссию в достаточно больших масштабах. При этом очевидна и принципиальная разнонаправленность духовного поиска этих движений. Романтизм и символизм хорошо и даже комфортно чувствовали себя в Культуре, ощущали себя её исследователями и создателями, прочно опираясь на её глубокие духовные основы. Их поиски были направлены в глубь Культуры, к её архетипическим и мифологическим основаниям, которые они стремились постичь своим художественным сознанием (= творчеством), и таким способом плодотворно развивали и обогащали пространство Культуры новыми находками и художественными ценностями.

Сюрреализм объективно (по факту своего творческого наследия) находился тоже в пространстве Культуры. Лучшие его представители (особенно в живописи), без всякого сомнения, входят в ряд выдающихся, но последних представителей Культуры. Их творчество полностью подчиняется законам классической эстетики и являет собой несомненный вклад в копилку общечеловеческих духовно-эстетических ценностей.

Между тем они вслед за дадаистами, из которых почти все и вышли в своё время, бунтарски восстали именно против Культуры и её основных художественно-эстетических принципов. Восстали, однако, теоретически и на уровне внешне-формальных принципов художественного выражения. Практически же, на уровне глубинного художественного творчества, остались верны главным его эстетическим механизмам и создали немало добротных произведений высокого Искусства Культуры. При этом основное отличие сюрреалистов от их предшественников романтиков и символистов состоит не в осознанном обращении к бессознательным процессам психики (внесознательно на них базируется всё художественное твор-

чество), а в том, *что* они «неосознанно» усмотрели в этом «бессознательном» и сумели выразить в своём искусстве, т. е. в самом *духе сюрреализма*. А он-то оказался у них повернутым не в глубь Культуры, не к её первоистокам и архетипам, как у их предшественников, а к будущему, т. е. оказался в определённой мере профетически ориентированным, полагаю, независимо от воли самих сюрреалистов. Их время (первая половина XX столетия) повернуло и направило их творческий дух в будущее, характер которого мы сегодня и прозреваем в их работах, что я и попытаюсь показать далее.

Сегодня мне представляется, что собственные теоретические устремления сюрреалистов и их понимание своего творчества оказались в целом более мелкими и ограниченными, чем тот реальный художественный результат, которого достигли наиболее крупные мастера-сюрреалисты в живописи. Он-то и реализовался у них в тот провидческий художественный феномен, который я называю духом сюрреализма.

Так что же это такое? А вот ответить на этот вопрос непросто, и я даже не уверен, что в своё время смог достаточно точно определить, что такое *дух символизма* [2, с. 69–72], ибо здесь мы вступаем в область таких художественных материй, которые практически не поддаются прямой вербализации. И тем не менее у профессиональных эстетиков такой соблазн всегда есть.

Мне представляется, что и дух символизма, и дух сюрреализма (понятно, что «дух» употребляется здесь в метафорическом смысле) — это фактически два различных, но в чём-то перекликающихся художественных пути последнего (именно как *последнего, завершающего!*) столетия Культуры к одной и той же метафизической реальности. Хронологически их разделяет в среднем полстолетия (плюс – минус), но времени очень динамичного, когда художественное сознание *видело* конец Культуры, а возможно, и более глобальный Конец, с каждым десятилетием всё острее и острее. Если символисты ещё полностью жили в высокой Culture и фактически только слегка чувствовали — одни больше, другие меньше, но все, — что в ней творится что-то неладное и пытались своим творчеством выправить это неладное, привести всё к эстетическому *ладу* (обострённо ощущаемой духовно-художественной гармонии), то сюрреалисты не только ощутили, но уже подсознательно *знали*, что конец Культуры (или даже тварного бытия в целом) наступил, и многие из них его активно приближали своим творчеством. Возвещали его, кричали о нём и, возможно, увидели *Нечто*, за ним открывающееся.

Дух символизма в лучших произведениях символистов и близких к ним по мироощущению художников ощущается в том, что они не просто ведут нас, как лучшие произведения старых мастеров, к метафизической реальности, но сами *являют* нам её, как бы воочию в визуальных формах показывают её глубинные сущностные *мифогенные* основания. Это та реальность, которой Culture жила на протяжении тысячелетий, прочно укоренённая в мощной мифогенной основе. Хотя утончённо эстетский и изысканно-меланхолический дух многих значительных произведений символизма (Пюви де Шаванна, ряда работ Моро, Бёрн Джонса, Россетти, Сегантини, Борисова-Мусатова, Мориса Дени, Чюрлёниса) *предвещает*

какое-то угасание; своеобразное истончение мифо-основ бытия-бывания, прочно основывающегося на вроде бы незыблемой метафизической реальности, а возможно, и какую-то грандиознейшую метаморфозу самой этой реальности.

Предвещает! А сюрреализм, как мне видится, уже *являет* нам вроде бы ту же классическую метафизическую реальность, но *претерпевшей эту метаморфозу*, т. е. показывает нам какую-то *совершенно иную реальность!* И осуществление этой метаморфозы зафиксировал ещё создатель метафизической живописи (*pittura metafisica*) *Де Кирико* в наиболее удачных своих полотнах. В этой *реальности* практически нет места нынешнему земному человеку, в лучшем случае там обитают только его тени. Дух полотен *Де Кирико* и в целом метафизической живописи — это мощный дух *безлюдия*, урбанистического пространства после какой-то глобальной катастрофы, унёсшей людей, но сохранившей все их творения и сооружения. Что-то вроде городов после только что свершившегося Апокалипсиса.

На его полотнах мы видим городские пейзажи, в которых как бы и не было никогда людей. Они сами возникли из ничего — города-химеры, города — материализованные призраки, иногда населённые полумеханическими антропоморфными манекенами, в которых когда-то, возможно, была примитивная жизнь, но от неё остались лишь еле заметные следы. Этот странный и действительно *метафизический* дух полотен *Де Кирико* вселяет в душу необъяснимое беспокойство, а иногда и страх, и одновременно они обладают магической силой притяжения. От них трудно оторваться. Что-то неодолимо влечёт наш дух к ним, втягивает в их странные пространства. Нам и жутковато там, и как-то сладостно одновременно. Мы понимаем, что попали в пространство необъяснимой тайны, куда человеку вход заказан, но мы там, и нам и боязно, и приятно, тайна пронизывает нас, мы живём в ней, но не знаем, что это такое, и тем не менее каким-то образом всё-таки *знаем*, и от этого приятно.

Нечто подобное мы испытываем и при созерцании картин известного сюрреалиста *Рене Магритта*, который и сам не скрывал, что находился под сильнейшим влиянием *Де Кирико*, и, пожалуй, *Поля Дельво*, который не всегда примыкал к сюрреалистам, но работал в целом в их парадигме и на которого маэстро метафизической живописи тоже оказал сильное влияние. Им удалось каждому по-своему выразить и дух XX в., и, главное, дух самого сюрреализма. При этом в чём-то они даже и близки друг другу при совершенно различной технике живописания и разном художественном видении. Миры *Дельво* тяготеют к большей иллюзорности и визионерской натуралистичности, художественные пространства *Магритта* более плоскостны и условны. У *Магритта* почти всегда просветлённая, дневная живопись (он часто работал гуашью), у *Дельво* — хтонические миры, даже когда он изображает события, вроде бы происходящие днём.

Для художественной образности *Магритта* характерны в первую очередь постоянно и сознательно акцентируемая абсурдность, свободные метаморфозы изображаемых предметов и усвоенное от *Де Кирико* умение передавать безжизненные, холодные пространства даже там, где он помещает некие антропоморфные и териоморфные предметы или их *следы*. Именно неодушевлённые *предметы*, имеющие формы людей, птиц, растений. Излюбленные инварианты таких предметов (или

визуальных знаков) — это мужская фигура в котелке (вид сзади), женская обнажённая фигура или её торс, рыбоженщина (верхняя часть рыбы, нижняя женщины), птица (летающая или сидящая), древесный лист или целое дерево. Они, как правило, помещаются на фоне голубого неба с небольшими белыми облачками или морского пейзажа. Нередко вместо самих этих статичных безжизненных предметов, якобы людей, Магрит даёт их визуальный след — антисилуэт. Например, проём в тёмном фоне в форме мужчины в котелке, сквозь который мы видим вечерний пейзаж («Большие путешествия», 1926), или подобный же проём в тёмном грозовом небе над морем в виде взлетающей птицы, сквозь который видно голубое небо с лёгкими белыми облачками («Большая семья», 1947).

Любит он и другой приём — перетекание (продолжение) изображаемого пространства (чаще всего неба с облаками) на холст, стоящий на мольберте (или как бы узрение реального пейзажа сквозь прозрачный холст). Всеми этими и рядом других подобных приёмов *сочетания несочетаемого* Магрит добивается создания абсурдной для обыденного визуального сознания атмосферы в картине, которая в гармонии с холодным безжизненным пространством à la Де Кирико и создаёт дух сюрреализма в работах известного бельгийца. Созерцая эти работы, мы вживаемся в их миры, мы верим в их существование, в то, что перед нами особая реальность, которая вроде бы совершенно чужда нам, иногда неприятна, но всегда привлекательна сокрытой в ней тайной. *Тайна*, которую в принципе не может постичь наш разум, но которую мы ощущаем, живём ею в момент созерцания, мы даже знаем её каким-то особым недискурсивным знанием, страшимся её, но она доставляет нам эстетическую радость, а иногда и наслаждение — вот это я, пожалуй, и отнёс бы к одному из аспектов духа сюрреализма.

Это — *тайна грандиозных метаморфоз*, которыми, оказывается, заряжен видимый нами мир, и художники-сюрреалисты научились их открывать и даже являть нам исключительно художественными средствами. Это и есть дух сюрреализма. Притом сами сюрреалисты, как правило, вряд ли понимали глубинный смысл своих работ; возможно, только ощущали нечто грандиозное, в них выражающееся. Свои картины они объясняли проще: как изображения грёз, мечтаний, сновидений и т.п., т. е. в большей мере опираясь на психологию, в том числе на популярный в их среде фрейдизм, чем на глубинные онто-метафизические основания. Разве что Сальвадор Дали видел и это, но замаскировал свою онто-метафизику под паранойю, чем и отвёл от себя какую-либо философскую критику. Что возьмёшь с параноика?

Между тем в этом *провидении грандиозных метаморфоз бытия* до самых его глубинных оснований и заключается, на мой взгляд, метафизический смысл сюрреализма, его дух. Не могу удержаться, чтобы не привести здесь хотя бы один конкретный пример из Магрита. «Мечты одинокого пешехода» (1926–1927). На фоне вечернего загородного пейзажа (уходящая вдаль речка с мостиком, тёмный массив земли, слегка прописанные деревья, темнеющее небо в тучах) крупная фигура мужчины в чёрном пальто и котелке спиной к зрителю (традиционный визуальный инвариант Магрита). На самом ближнем плане на фоне тёмной земли и фигуры пешехода гори-

зонтально парящий в воздухе муляж обнажённого безволосого молодого человека с закрытыми глазами (нижняя его часть скрыта за правым обрезом картины).

Резкая визуальная крестообразная оппозиция светлой и тёмной, обнажённой и одетой, парящей и вроде бы прочно стоящей на земле фигур на фоне безжизненного призрачного, по-своему красивого вечернего пейзажа вызывает сильный комплекс ощущений и переживаний фундаментальной реальной ирреальности и *неотмирности* изображённого. Это никак уж не мечты, грёзы или сон, но что-то предельно фундаментальное, почти материальное и пугающе чуждое всему человеческому. Чем больше всматриваешься в эту работу, тем большим ужасом веет от неё, но оторвать взгляд трудно. Далекое не всё так онтологично и угнетающе привлекательно у Магрита, как данное полотно. Много вещей достаточно простеньких и милых в своём абсурдизме. Просто приятные визуальные находки, радующие душу, но не они в данном случае интересуют нас.

Совсем иное, хотя и близкое в этом глобальном антиномизме (светлое-тёмное) находим мы у Дельво. Его полное открытие произошло для меня на огромной ретроспективной выставке, посвящённой столетию со дня рождения мастера, в Бельгийском королевском музее изящных искусств (Брюссель) 1997 г. Множество больших (и даже огромных) полотен с изображением одной и той же золотоволосой обнажённой женщины в пространствах по-кириковски метафизических, как правило, мрачных пейзажей и интерьеров. Антиномия ярко высвеченной белизны прекрасного юного женского тела и хтонической метафизики окружающего её мира. Здесь сюрреалистический дух основательно перемешан с духом символическим. Притом символ фактически один и отчётливо, если не назойливо, эксплицирован.

Собственно символом всего творчества Дельво может служить картина «Chrisis» (1967). Фронтально на первом плане стоит сияющая фигура обнажённой золотоволосой красавицы с опущенным взором и свечой в правой руке на фоне тёмной пустынной улицы и столь же тёмного дома, из которого она, возможно, только что вышла. Над ней простирается прозрачная крыша (такие лёгкие крыши из стекла очень любил Дельво), уходящая вверх на зрителя. Образ этой таинственной женщины (мечта, идеал, вечно-женственное, символ светлого начала нового бытия?) проходит практически через всё творчество Дельво, через все его полотна. В них она предстаёт в разных позах практически всегда обнажённой то одна среди метафизического урбанистического пейзажа или интерьера, то окружённая другими обнажёнными, полуобнажёнными или одетыми женщинами и всегда одетыми мужчинами. Однако никакой коммуникации между персонажами и никакого движения их в картинах Дельво нет. Иногда есть намёки на внешнюю коммуникацию или знаки движения, но это — статичная коммуникация манекенов. Все персонажи бельгийского сюрреалиста, включая его главную музу и героиню, фактически куклы, часто почти иллюзорно выполненные, или, в лучшем случае, сомнамбулы, помещённые в ирреальный сценический пейзаж, нередко набранный из античных архитектурных сооружений или же зданий современного художнику города.

Холодная, искусственная красота (а они действительно почти все удивительно красивы) полотно Дельво — это какая-то неземная, чуждая земному миру

красота. Красота абсолютного отчуждения или мира духов, в котором полностью отсутствует эротическое начало, т. е. фактически жизнь. Пышногрудые, хорошо развитые женщины Дельво с подчеркнута густой растительностью на лобке лишены какого-либо эротизма. Они безжизненно прекрасны. Как удалось это мастеру, для меня остаётся загадкой. Однако именно эта безжизненность очевидно живого женского тела в расцвете всех его сил и возможностей в структуре метафизического пейзажа и в адиалогичном диалоге с остальными персонажами полотен Дельво и создаёт удивительный и неповторимый дух сюрреализма.

Из всего сказанного и имеющегося ещё в сознании можно уже сделать предварительный вывод о том, что дух сюрреализма — это своего рода *апокалиптический* дух. Сюрреализм воочию являет нам в лучших своих произведениях метафизику Апокалипсиса, метафизическую реальность, претерпевающую/претерпевшую апокалиптические метаморфозы и трансформации и являющуюся нам в облике *инобытия*.

В моём сознании наконец-то всплыл нужный термин для обозначения и метафизических пространств живописи Де Кирико и его коллег, и особенно пустынных, безлюдных и безжизненных пространств многих работ Дали и некоторых других сюрреалистов. Они являют собой именно образ *инобытия*, предельно отличного и от уютного земного бывания, и даже от философско-богословских представлений о бытии. Это — *постапокалиптическое* бытие.

Сюрреалистическое инобытие — один из характернейших признаков духа сюрреализма. И во многих произведениях Магрита, Дельво, Дали, Миро, Танги, Матта мы погружаемся в пространство этого инобытия, переживаем его в себе. При этом Апокалипсис предстаёт здесь в своей евангельской амбивалентности как грандиозное событие, разрушающее относительно знакомое нам бытие-бывание до его глубинных метафизических оснований и одновременно преображающее его в нечто принципиально *иное*, на основе чего возникает новая красота. Возможно, именно её ощущал ещё Андре Бретон, когда в финале повести «Надя» дал определение сюрреалистической красоте: «Красота будет *конвульсивной* или ее не будет вовсе» (La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas) [5, с. 753].

Ярчайшей манифестацией *так* понимаемой красоты в какой-то мере является творчество *Сальвадора Дали*. Практически все его главные, ставшие уже хрестоматийными работы наделены подобной красотой. И если уж говорить о духе сюрреализма, то с наибольшей силой он выражен именно у него. И каталонец сам хорошо сознавал это, когда в манифестарной форме утверждал: «Я не сюрреалист, я — сюрреализм. <...> Я — высшее воплощение сюрреализма — следую традиции испанских мистиков. Испанские мистики всегда были сюрреалистами» [3, с. 401]. И даже привязка к испанским мистикам не является здесь характерной для Дали формой непомерного, манифестарного возвеличивания своей персоны. Его живопись убедительно показывает, что он был, пожалуй, не меньшим визионером, чем они. Правда, уже не в средневековом смысле. В духе общей атмосферы французского сюрреализма, в которой он жил какое-то время, хотя и постоянно отмежёвывался от французов как атеистов, Дали именовал своё визионерство бредом. «Мой

параноидально-критический метод, — писал он, — сводится к непосредственному изложению иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем критически осмысленного. <...> Я — живое воплощение поднадзорного бреда» [3, с. 402] и т.п. При этом свой «бред», или иррациональные видения и «знания», он стремился изобразить с фотографической и даже со сверхфотографической точностью и убедительностью, что ему удавалось очень хорошо, так как он в совершенстве владел техникой живописи своих любимых старых мастеров Вермера Дельфтского, Рафаэля и др.

Нам, современным реципиентам живописи Дали, в принципе не так уже и важно, как сам художник понимал суть своего творчества, хотя и существенно, что он чувствовал в нём выражение именно *иррационального* знания. Важнее, что усматривает наше эстетическое сознание в работах великого испанца и как осмысливает их. А оно видит высокохудожественное *выражение-созидание-явление* совершенно уникальной реальности в столь профессионально выполненной иллюзорно-фотографической форме, что она, реальность, представляется нам подчас более подлинной, чем реальность видимого мира, именно в точном смысле слова — сюрреальной, сверхреальной или ирреальной.

При этом сюрреальная атмосфера работ Дали активно тяготеет к *художественному символизму*, суть которого сводится к *выражению* живописными средствами грандиознейших метаморфоз бытия от деформаций и трансформаций визуального облика незначительных предметов видимого мира и человека до уровней метафизической реальности, как в мифогенных формах древнегреческого знания, так и в пространстве христианского видения мира. Везде Дали хорошо чувствует внутренние деформации и гипертрофию всех и всяческих форм, бесчисленные, почти катастрофические пластические видоизменения, разрывы и взрывы всего и вся, абсурдные сочетания и перетекания иллюзорно данных предельно материальных, но чуждых нашему миру предметов и существ. И выражает это столь совершенно и убедительно, что всё его, в сущности, предельно апокалиптическое творчество вызывает ощущение восхищения и уникальной, нигде и никогда не бывшей красоты разрушающегося и преобразующегося в «прекрасных конвульсиях» бытия.

Полотна Дали, что бы они ни изображали, доставляют подготовленному реципиенту высокое эстетическое наслаждение, ведут его к тому сущностному контакту с Универсумом, который является целью и высшим достижением всего классического Искусства. В этом плане Дали не только в совершенстве овладел живописной техникой на уровне, скажем, того же Вермера (одного из любимых его живописцев), но и проникся самим духом классического искусства и смог трансформировать его в чисто сюрреалистический дух своей живописи, явно ощущая его глубинную универсальность для искусства Культуры в целом.

В этом тайна и чудо творчества Дали, пожалуй, последнего сознательного хранителя, продолжателя и выразителя метафизических традиций высокого Искусства, но уже на уровне и в формах последнего апокалиптического этапа Культуры. Творчество Дали в целом достаточно оптимистично при наличии в нём и хтонических элементов. И этот оптимизм заключён именно в «конвульсивной красоте» многих

его работ. Она свидетельствует о преображенческом (эсхатологическом) характере грядущего (или уже вершащегося) Апокалипсиса, хотя немало в его творчестве и картин, предвещающих не преображение, но глобальное разрушение, полное уничтожение бытия в относительно привычном для нас понимании. Они навеяны мировыми войнами прошлого столетия и угрозой ядерного уничтожения, но по своей художественно-символической образности носят более глобальный метафизический характер. Я имею в виду, в частности, такие известные картины, как «Предчувствие гражданской войны» (1936) и «Лицо войны» (1940).

Чтобы не быть голословным и неправильно понятым, приведу несколько примеров. Вот небольшая, но предельно символическая работа из музея Дали в Санкт-Петербурге (Флорида) «Геополитическое дитя наблюдает за рождением нового человека» (1943). В сугубо сюрреалистической пустыне *инобытия* на белоснежной салфеточке лежит яйцо Земного шара с приклеенными к нему жёлтыми материками. В районе Северной Америки оболочка Земли треснула, как скорлупа, и из неё вылупляется туловище и рука «нового человека» (величиной с Землю). Голова и ноги его конвульсивно бьются изнутри о скорлупу, стремясь высвободиться, но она там уже не трескается, ибо имеет не хрупкую структуру скорлупы, а что-то близкое к резиновой оболочке надувного шарика, которая принимает форму рвущихся изнутри наружу членов сверхчеловека. Материки (Южная Америка и Африка) начинают *стекать* (важный инвариант живописи Дали — стекание и растекание вроде бы твёрдых в земном мире предметов) с поверхности земного яйца на предвзвешенно подстеленную салфетку. Туда же скатывается и капля яркой крови из трещины в земной скорлупе. Над земным яйцом парит некий покров-парашют (без строп). Обнажённый длинноволосый пророк (не автор ли Новозаветного Апокалипсиса?) в правом нижнем углу картины указывает пальцем означенному в названии ребёнку на происходящее метафизическое событие. А ребёнок, хотя и «геополитический», в страхе жмётся к ногам пророка, но с любопытством созерцает происходящее.

Даже из краткого поверхностного описания основных визуальных элементов картины очевидны напрашивающиеся многочисленные символические ассоциации, дающие сильные импульсы к немедленной пострециптивной герменевтике. Однако воздержимся от этого. В целом же перед нами глобальный художественный символ грядущего (или вершащегося) Апокалипсиса в его оптимистически-эсхатологическом варианте. И фактически символ всего искусства Дали. Остро ощущая метафизический Апокалипсис, он посвятил его живописному выражению всё своё творчество.

Между тем, как я уже сказал, у Дали немало работ, выражающих иной, исключительно разрушительно-катастрофический аспект апокалиптического процесса. Это и упомянутые «Предчувствие гражданской войны» и «Лицо войны», и даже такая вроде бы долженствующая иметь обратный смысл картинка (это всё небольшие по размерам, но крайне выразительные работы), как «Воскрешение плоти» (1940–1945).

В последней картине не символически, но иллюстративно изображён момент Страшного суда, когда останки всех умерших изводятся из могил и облакаются плотью. Процесс этот показан у Дали крайне изобретательно, убедительно и иллюзорно-рельефно (как, собственно, и всё у него). Чего стоит хотя бы группа справа на переднем плане, где у облакающейся плотью полногрудой девицы из чрева сыплются золотые монеты (анти-Даная?), а лицом в них зарылся некий тоже только частично облечённый плотью коленопреклонённый персонаж, страстно обнимающий девицу за чресла. В этой сцене участвует и некий старец с костылём, протягивающей анти-Данас (уже Афродите?) сморщенное яблоко (Париса?). Между тем облечение плотью у Дали проходит небезболезненно. Фигуры воскрешаемых зримо выражают испытываемые ими мучения, не ликууют, но корчатся. Вот уж где конвульсивная красота дана в чистом виде. И она дышит угрозой и предвещает страдания человечеству. Инобытийный далианский пустынный пейзаж, некие объёмные пирамидальные формы и бюстик усмехающегося Вольтера на фоне дальнего входа в какой-то геометрически-герметический мир усиливают дух сюрреалистического апокалиптизма в этой работе.

Дали беспредельно многомерен в выражении и явлении нам провиденного его художественным гением инобытия, то ли грядущего, то ли параллельного нашему бытию, то ли рождённого его безудержной фантазией. Существенно, что это инобытие активно воздействует на реципиента, вовлекает его в своё пространство, побуждает активно переживать всё, вершащееся в нём, и, главное, доставляет ему высокую эстетическую радость от ощущения полноты, нередко пугающей многомерности и бесконечности бытия. Многие аспекты творчества Дали способствуют этому. И среди них на первых местах стоят *эротизм* многих его работ, фигур, сама эротическая энергетика отдельных образов; *мифологизм* немалого числа его полотен и особый далианский *мистицизм*, включающий в себя и атомно-молекулярную энергетiku тварного мира (невесомость, парение фигур и целых сцен — отсюда).

Эротизм оживляет, одушевляет, очеловечивает многие работы Дали, напоминая о чём-то очень важном и значимом для жизни, хотя и включённом у нашего сюрреалиста в инобытийный контекст. Даже его мрачноватая картинка «Воскрешение плоти» пронизана эротической энергией, что несколько смягчает катастрофический характер её апокалиптизма. Там, где плоть уже обрела свои формы (этого, кстати, немного), они показаны художником предельно чувственными. Дали любит изображать женское тело или его фрагменты в их эротически цветущей зрелости, чувственными, но отчуждёнными от прямолинейно понятой сексуальности. Все его картины с эротически обострённой тематикой прекрасны, но фактически не сексуальны и тем более не порнографичны, в чём его иногда упрекали поверхностные критики. Эротизм у Дали носит эстетски возвышенный характер, вскрывающий и выражающий глубинную мистику эротических отношений космогенного уровня. Плотская эротика чисто художественными средствами возведена им до её глубинных метафизических основ космического, инобытийного эроса вселенской Любви.

Немало времени, как известно, Дали посвятил осмыслению известной картины французского реалиста и предшественника импрессионистов Жана Фран-

суа Милле «Анжелюс» («Вечерняя молитва»). С 1930-х по 1960-е гг. он создал десятки парафраз этой картины в своём далианском духе и даже опубликовал книгу «Трагический миф “Анжелюс” Милле», зафиксировав вербально свою якобы, как пишут исследователи, фрейдистскую интерпретацию этой картины. Мне эта книга пока недоступна, поэтому ничего сказать о ней не могу. Между тем интересно уже само её название, ибо, судя по известным мне картинам этого цикла, Дали действительно создал новый сюрреалистический миф с трагической — я бы даже дал более сильный термин, но позже — окраской на тему вроде бы мало заметной в массиве творческого наследия Милле картины.

На картине Милле изображены молодые крестьяне, вероятно, муж и жена, которых вечернее богослужение застало в поле за работой. Вдали на горизонте виднеется деревенская церквушка на фоне красивого послезакатного, почти в импрессионистском духе написанного неба. Крестьяне, слыша, видимо, колокольный звон, преклонили головы в беззвучной молитве. Рядом на земле вилы для выкапывания картофеля, корзина с картофелем, одноколёсная тачка для транспортировки собранного урожая. Прекрасное камерное полотно, пронизанное подлинным высоким молитвенным настроением, объединяющим в единое целое людей, землю, её плоды, небо и всё созданное человеком (деревушка на горизонте). Что побудило изощрённую фантазию сюрреалиста зацепиться именно за эту картину, трудно сказать. Думаю, что и сам художник не дал бы точный ответ на этот вопрос. Так работает параноидально-критическое сюр-со-знание. Однако!

Дали, в течение 30 лет занимаясь художественным изучением и толкованием картины, далеко ушёл от непосредственной темы Милле (традиционной вечерней молитвы крестьян). Я назову только несколько наиболее сильных и значимых работ этой серии, которые видел и изучил в оригинале. «Анжелюс» (1932), «Призрак Анжелюс» (1934), «Архитектонический “Анжелюс” Милле» (1933), «Архелогические реминисценции “Анжелюс” Милле» (1933–1935), «Пара, витающая в облаках» (1936). Всматриваясь в них, я прихожу к выводу, что именно высокая молитвенная атмосфера и красота полотна Милле поразили глубинные сверхсознательные уровни души Дали. Они и потребовали от него в духе своего времени переосмыслить традиционное понимание картины в своих многочисленных парафразах, среди которых, кстати, изредка встречаются и зарисовки чисто сексуально-эротического характера, но их, по-моему, немного, и они малоинтересны. И не они, конечно, вошли в «золотой фонд» Дали, но именно перечисленные мною здесь работы.

Испанский сюрреалист сам хорошо сознавал и писал, что он не всегда понимает смысл своих работ, но это не значит, справедливо утверждал он, что эти картины лишены смысла, напротив, смысл их так глубок, сложен, многозначен, непросто произведен, что невольно ускользает от простого анализа логической интуиции. В его лучших полотнах на тему «Вечерней молитвы» Милле мы сталкиваемся именно с этим случаем, как, кстати, и в большинстве его главных работ. Только три четверти века спустя после их создания мы начинаем более или менее адекватно понимать их глубокий метафизический смысл. И работы Дали, в том числе и этого цикла, ещё раз убеждают меня в правильности моей гипотезы о разнонаправленности духовных

векторов символизма и сюрреализма. Если вектор символизма в основном нацелен в мифологическое прошлое, то вектор сюрреализма совершенно очевидно ориентирован в будущее, даже тогда, когда художник отталкивается вроде бы от традиционного сюжета. Дух сюрреализма в лучших работах и представителей движения сюрреалистов, и других художников прошлого, в которых мы его ощущаем, — это провидческий, профетический дух.

Всмотримся в некоторые из названных работ цикла «Анжелюс». В версии 1932-го г. почти полностью сохранены фигуры крестьян Милле. Они только слегка удлинены. У юноши вместо правой ноги — протез, а в его груди пробито сквозное отверстие в форме какого-то острова или материка, сквозь которое виден фрагмент традиционного далианского инобытийного пейзажа, на авансцене которого и помещены фигуры. При этом пустынный пейзаж — это и есть собственно какая-то уходящая в бесконечность сцена, так как его поверхность являет нам не образ природной местности, но именно планшет сцены. Гладко выстланный пол, разлинованный перспективно сходящимися к горизонту линиями, на котором расставлены уходящие вдаль столбики, и где-то очень далеко на горизонте, но фактически в центре картины видны ярко освещённые сюрреалистические скалы с вырастающим из них автомобилем. По краям изображения видна своеобразная тёмная сценическая рама с небольшими нишами, в которых размещены сюрреалистические музыканты. Сама пара крестьян дана почти силуэтно. Освещено лишь пространство сцены за ними. На молитвенность оригинала намекает только силуэт девушки, однако склонилась она в молитвенной позе уже перед совсем *иной* реальностью, чем та, которая была явлена нам в картине Милле. Вершится / свершилась какая-то глобальная метаморфоза бытия, в которой принимают/ли участие и существенно деформированные образы Милле как некие пластические символы кардинально трансформируемой жизни.

Вариант 1934 г. Постзакатное небо над тёмным пустынным холмистым пейзажем. Фигуры из картины Милле даны в форме расплывающегося в небе тёмного облачка. А на переднем плане полотна скульптурно изображена некая тёмная, пластически очень выразительная и убедительная коленопреклонённая химера в профиль с неимоверно гипертрофированными (вытянутыми по горизонтали) женскими признаками (груди, живот, ягодицы, поддерживаемые традиционной у Дали в таких случаях костыль-подпоркой). Образы Милле расплываются в прошлом, их место занимает нечто совсем иное и, с позиции классической эстетики, тяготеющее скорее к пространствам безобразно-хтоническим, чем бытийственно-прекрасным, хотя и художественно выполненное вполне искусно и убедительно. На смену молитвенному духу времени Милле пришло время апокалиптических химеро-венер.

Картина 1933 г. — чисто далианское сюрреалистическое полотно, созданное с нехарактерным для Дали этого времени минимализмом. В пространстве сюрреалистического пейзажа в центре картины высятся две огромные белоснежные абстрактные биоморфные скульптуры в духе Ганса Арпа. Их гигантский размер подчёркнут микроскопической фигуркой мужчины с ребёнком, прогуливающегося

под одной из скульптур. Левая более высокая скульптура со сквозным отверстием в средней части — явно предельно трансформированный образ мужчины, правая более обтекаемая и намекающая на округлые женские формы — пластический символ женщины. Из этой формы в сторону мужской особи, как бы прогибая её, устремлён длинный тонкий стержень. Скульптуры изображены на фоне жёлто-золотых облаков закатного неба. Картину Милле, кроме названия, здесь уже ничто не напоминает. Это чисто сюрреалистическая, эстетски выполненная основательная пластическая деконструкция её, создающая ощущение реальной презентности далианского инобытия. Свершилось!

Крайне интересна и маленькая, но великолепно проработанная картинка из музея Дали во Флориде «Археологические реминисценции». Здесь опять любимый далианский пустынный пейзаж с огромным на четыре пятых картины по высоте постзакатным, очень тревожным небом. В центре картины — две огромные руины каких-то древних кирпичных сооружений в форме фигур крестьян из картины Милле. Гигантский размер их подчёркивают опять же несколько микроскопических человеческих фигурок у подножия сооружений, развалины какого-то античного храма с колоннами, доходящие только до колен фигур, и кипарисы примерно такого же размера (до колен и ниже). Древность руин подчёркивают существенно облупившаяся штукатурка на них, из-под которой и проступает кирпичная кладка, а также огромные кипарисы, выросшие на скульптуре девушки в районе её бедра и где-то на согнутой в молитвенном поклоне спине. От былой, выразительно представленной Милле молитвенности, которая когда-то очень давно, согласно данному художественному образу Дали, имела огромные размеры, остались только руины на фоне тревожного неба грядущего мира.

Уже из сказанного видно, что названные мною картины испанского сюрреалиста — это многомудрый философско-художественный диалог со своим французским коллегой конца XIX в. В нём путём пластических метаморфоз картины Милле поднимается главный вопрос XX столетия — о глобальной трансформации и даже аннигиляции традиционной христианской духовности, а возможно, и духовности человека как *Homo sapiens* вообще. И решается он в предельно апокалиптической тональности, уводящей реципиента далеко за тему исчезающей традиционной духовности в пространства эсхатологической метафизики. Молитвенная идиллия «Анжелюса» Милле развёртывается у Дали в грандиозный пророческий процесс модификации и трансформации самих духовно-метафизических основ бытия. Возможно, именно поэтому он назвал свой трактат «Трагическим мифом», создав, по сути, многомерный, художественно данный апокалиптический миф.

Трагедии Второй мировой войны и атомной бомбардировки японских городов в августе 1945 г. внесли существенные коррективы в мировоззрение и профетическую ориентацию искусства Дали. Он на новом витке своих знаний, в том числе и о молекулярно-атомной структуре мира и огромной энергии, заключённой в межатомных связях, обратился напрямую к христианской мистике, возможно, усматривая всё-таки в ней потенциал для кардинального преобразования бытия. В «Мистическом манифесте» (1951) он называет себя «открывателем новой параноидально-

критической мистики» и «спасителем современной живописи», которая основывается на древнем каталонском мистицизме и новейших открытиях ядерной физики. При всей манифестарной, характерной для всего авангарда хлесткой риторике, и провокативной, эпатажно-эгоцентричной рисовке Дали точно уловил суть глобального кризиса искусства XX в. И это понимание вычитывается из его текстов. Он видел истоки его в атеизме (в чём обвинял всех французских сюрреалистов и авангардистов, кроме своих земляков Пикассо и Миро) и в отказе современных художников от овладения живописной техникой на уровне старых мастеров. Своим творчеством он сознательно стремился преодолеть эти два коренных заблуждения искусства XX в. Поэтому и манифестировал себя «спасителем (Сальвадором) современного искусства». Понятно, что искусство он, увы, не спас — иной была тенденция времени, — но своим творчеством явил одно из высших достижений для XX в. именно высокого искусства Культуры, хорошо при этом сознавая, на чём оно базируется. Полагаю, что именно дух сюрреализма, осмысленный им в «Мистическом манифесте» как «параноидально-критическая мистика», удерживает его творчество на уровне самого высокого Искусства.

После Второй мировой войны Дали создаёт ряд больших, сильных в художественном отношении полотен на христианскую тематику, в которых именно дух сюрреализма на основе строгого обуздания формотворческой фантазии довоенного периода даёт ощущение реального (сверхреального!) явления метафизической реальности. Это относится в первую очередь к таким работам, как «Мадонна Порт-Льигата» (1948), «Христос св. Хуана де ля Крус» (1951), «Распятие» (*Cogrus Nurecubus*) (1954), «Тайная вечеря» (1955), «Голубое телесное вознесение» (1952).

Чем достигается здесь дух сюрреализма?

В первую очередь пустынным бескрайним метафизическим пейзажем, в котором изредка мелькающие крошечные фигурки людей только усиливают его неотмирность, инаковость или по крайней мере неземное происхождение, неземной уровень бытия. И, во-вторых, *парением* подчёркнуто тяжеловесных материальных конструкций и иллюзорно выписанных фигур. Огромного Христа из картины «Христос св. Хуана де ла Крус» Дали изображает распятым на кресте в проекции сверху. Тяжёлый, массивный крест скорее из камня или металла, чем из дерева, парит в чёрном пространстве небытия над пустынным пейзажем (возможно, Генисаретского озера) с маленькими фигурками рыбаков на переднем плане, данным в обычной перспективе. Столкновение всех этих предельно разных пространств, углов зрения, масштабов и способов изображения и создаёт сильный, действительно почти мистический дух сюрреализма в данной картине.

С ещё большей силой подобное обострение художественных оппозиций выражено в «*Cogrus Nurecubus*». Здесь в ночном небе над пустынным пейзажем висит массивный гиперкубический объёмный шестиконечный крест, собранный из восьми тяжеловесных кубов, между которыми есть зазоры, т. е. они не пригнаны вплотную друг к другу, а держатся в данной конструкции каким-то энергетическим полем (внутримолекулярными силами притяжения?) неизвестной человеку природы. Тело Христа тоже парит перед крестом, удерживаемое тем же полем.

Наиболее сильно дух сюрреализма в сплаве с христианским мистицизмом выражен в «Тайной вечере» Дали, которая по художественной силе не уступает «Тайной вечере» Леонардо, а по мистическому настроению, несомненно, превосходит её. Композиционно и в некоторых деталях Дали сознательно отталкивается от настенной росписи Да Винчи. Опять ведёт диалог с одним из великих классиков искусства прошлого. Событие и на его картине происходит в закрытом помещении. Взят тот же стол, что и у Леонардо, с той же скатертью с прямоугольными складками, сохраняющими форму её свёрнутости. Однако, в отличие от росписи, на которой показано, что скатерть покрывает обычный стол на деревянных ножках, а из-под неё видны ноги учеников, у Дали не видно стола. Его как бы и образует сама скатерть, превращаясь в каменные блоки прямоугольной формы. Здесь тот же Христос в фас к зрителям восседает в центре застолья на фоне пейзажа за окном, те же двенадцать апостолов и те же атрибуты трапезы на столе — хлеб и вино.

Однако как разнятся эти изображения друг от друга по духу! Леонардо даёт нам живописную иллюстрацию к евангельскому событию предпасхальной трапезы Иисуса с апостолами в нарративно-психологическом духе. Перед нами — гениально написанная страница «книги для неграмотных», как именовали иконы и религиозные изображения многие отцы церкви. Иисус произносит свою фразу о предательстве одного из присутствующих, и все ученики в смятении, активно жестикулируя, начинают обсуждать её, вопрошать Иисуса о предателе и т.п. При этом все они индивидуализированы и даны в достаточно традиционной для того времени иконографии. Это почти реалистическое (к этому стремился Леонардо) изображение известного евангельского эпизода из земной жизни Иисуса. Никакого мистического, сакрального или символического духа здесь практически нет.

Совсем иное даёт нам Дали. Перед нами не иллюстрация единожды случившегося евангельского события, но мистико-символическое выражение его метафизического смысла. Огромный стол пуст. На нём изображены только один преломленный хлеб и стакан с красным вином перед Христом — символы Евхаристии. Апостолы не сидят за столом, как у Леонардо, но, преклонив колена, склонили головы перед Христом в немом благоговении. Мы не видим их лиц, мы не идентифицируем их. Это в данном случае не имеет значения. Перед нами — апостолы, принимающие священное мистериальное знание от Христа. Не от земного Иисуса, но от вечной ипостаси Бога-Слова. Поэтому тело Христа полупрозрачно. Сквозь него просвечивает пустынный сюрреалистический пейзаж всё того же Генисаретского озера с пустыми рыбацкими лодками. Рыбаки ушли ловить души человеческие, к чему призвал их сам Иисус, превратившись в вечных священнослужителей, воспринимающих мистериальное знание от самого Христа для несения его в мир.

Единственное лицо, которое мы видим в картине, — это лицо молодого безбородого мужчины в центре стола, символизирующего вечного Христа-Вседержителя и указывающего (напоминающего) нам о принесённой им когда-то сакральной жертве — над ним парит как бы выплывающий из пространства обнажённый торс с простёртыми над изображённой сценой руками. Однако это не образ распятого Иисуса, что могло бы показаться при первом взгляде на полотно, но свидетельство

божественного покровительства, благодати, постоянно ниспосылаемой, изливающейся на апостолов. Божественный покров Бога-Слова разлит над ними и всеми, приходящими ко Христу. В этом полотне Дали удалось в явном диалоге с Леонардо исключительно художественными средствами выразить мистический смысл вечно длящейся Тайной вечери Христа так, как это не удавалось ни одному из его предшественников, в том числе и великому Леонардо да Винчи. Да тот, кажется, к этому и не стремился. Дух сюрреализма восходит здесь у испанского сюрреалиста до духа мистического реализма — явления чисто живописными средствами метафизической реальности главного сакрального события христианства.

Завершая разговор о метафизическом аспекте сюрреализма, я хотел бы подчеркнуть, что дух сюрреализма с наибольшей полнотой выражен именно в творчестве Сальвадора Дали, в ставших уже хрестоматийными (или классическими) полотнах, наиболее значительные из которых я упомянул здесь. И он складывается у него на основе синтеза многих составляющих. Главными среди них являются пустынный, практически безлюдный и безжизненный пейзаж; особый далианский абсурд пластического органического соединения полностью чуждых друг другу элементов видимой реальности; художественная игра на сублимации фрейдистски понимаемой либидозности до космического эротического начала Универсума; конвульсивная красота трансформаций, модификаций, отчуждения земной реальности; сверхреалистическая убедительность ирреальных объектов на основе блестящего владения живописной техникой на уровне лучших старых мастеров; антигравитационное парение многих его образов; необъяснимая тайна правдоподобия грандиознейших метаморфоз видимого мира и явление зрителю убедительно данного живописными средствами инобытия, возникшего в процессе глобального апокалиптического преображения Универсума, в том числе, возможно и на уровне метафизической реальности. В целом живопись Дали, как и ряда других крупных сюрреалистов, предельно апокалиптична, и дух сюрреализма — это по существу дух глобального Апокалипсиса во всех аспектах его понимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
- 2 Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 496 с., ил.
- 3 Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим о себе и обо всём прочем. М.: Сварог, 1996. 464 с., ил.
- 4 Breton A. Manifestes du Surréalisme. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962. 363 p.
- 5 Breton A. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1988. Vol. 1.
- 6 Waldberg P. Der Surrealismus. Koeln: DuMont, 1981.

* * *

Bychkov Victor Vassil'evich,
DSc in Philosophy, Professor,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Goncharnaya str. 12-1, 119991 Moscow, Russian Federation
E-mail: iph@iph.ras.ru

THE METAPHYSICAL DIMENSION OF THE ART OF SURREALISM

Abstract: The art of surrealism as one of the principal trends of the 20th-century culture reveals to the contemporary viewer deeper levels and meanings than those upon which the aesthetics of the surrealists themselves was built. The surrealists' focus on the priority of the subconscious in one's creative activity objectively led them to the revelation of some essential aspects of the spiritual being of their time, which found their expression in the *spirit of surrealism* that is common to the entire trend. An analysis of principal paintings of well-known surrealists shows that the greatest surrealists in their work presented the images of phantasmagoric *other-being*, which is based on the grandiose metamorphoses of the objects of visible reality, on the global *out-of-this-world-ness* of artistic space, and which displays bright apocalyptic tones. It is the latter that is the most peculiar characteristic and the metaphysical foundation of the spirit of surrealism in art.

Keywords: surrealism, spirit of surrealism, aesthetics of surrealism, surrealist painting, apocalypitics, Breton, De Chirico, Magritte, Delvaux, Dali.

REFERENCES

- 1 *Antologiya frantsussskogo surrealizma: 20-e gody* [Anthology of French Surrealism]. Moscow, GITIS Publ., 1994. 392 p.
- 2 Bychkov V. V., Mankovskaya N. B., Ivanov V. V. *Triialog plus* [Triialogue plus]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2013. 496 p., il.
- 3 Dali S. *Taynaya zhishn' Salvadora Dali, napisannaya im samim o sebe i obo wsem prochem* [The Secret Life of Salvador Dali] Moscow, Swarog Publ., 1996. 464 p., il.
- 4 Breton A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962. 318 pp.
- 5 Breton A. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988. Vol. 1. 1798 pp.
- 6 Waldberg P. *Der Surrealismus*. Koeln, DuMont, 1981.