

УДК 18.7.036

И.Ш. Шенгеляя, профессор, канд. филос. наук,

Р.В. Ткаченко, доцент, канд. филос. наук

Севастопольский национальный технический университет

ул. Университетская, 33, г. Севастополь, Украина, 99053

E-mail: root@sevgtu.sebastopol.ua

ЭСТЕТИКА СЮРРЕАЛИЗМА: ИСТОКИ И ИТОГИ

Рассматривается течение западного авангарда – сюрреализм как эстетический феномен. Анализируется модель практической эстетики, выработанной сюрреализмом и основанной на принципиально новом ассоциативном художественном языке.

Ключевые слова: *эстетика, сюрреализм, дадаизм, авангард, бессознательное.*

В 1924 г. в Париже был опубликован «Манифест сюрреализма», автором которого был молодой поэт и врач-невропатолог Андре Бретон. Положения этого документа стали теоретическим фундаментом нового направления, очередного «изма» в культурной жизни Запада, – на этот раз «сюрреализма». В первом манифесте (затем последовали ещё два) Бретон формулирует идеи, круг которых сложился и частично уже воплотился в художественной практике, в интернациональной среде творческой молодёжи, сгруппировавшейся вокруг парижского журнала «Литература». Данный журнал издавался с 1919 по 1924 гг. Луи Арагоном, Андре Бретоном и Филиппом Супо. На страницах журнала публиковали свои работы представители самых разных направлений – от вождя дадаизма Тристана Тцара до признанного классика Поля Валери. И всё же в историю мировой культуры этот журнал вошёл своими сюрреалистическими экспериментами. Так, в 1920 г. здесь увидел свет текст романа-поэмы А. Бретона и Ф. Супо «Магнетические поля», позднее названный Бретоном первым собственно сюрреалистическим сочинением. Самим словом «сюрреализм» (в переводе с французского – «сверхреализм») Бретон начинает широко пользоваться с 1922 г., позаимствовав его у своего поэтического кумира гениального поэта Гийома Аполлинера, который в 1917 г. (за год до своей смерти) представил пьесу-гротеск «Груды Тиресия» с жанровым обозначением «сюрреалистическая драма».

В отличие от Аполлинера, не давшего никакого объяснения слову «сюрреалистическая», Бретон в манифесте 1924 г. дал развёрнутое определение термина «сюрреализм»: «Сюрреализм – это чистый психический автоматизм, с помощью которого мы пытаемся выразить вербально, письменно или как-либо ещё функционирование мысли, поток мыслей вне всякого контроля сознания, давления моральных и эстетических побуждений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которым до настоящего момента не придавалось значения. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заместить их собой в решении основных проблем жизни» [1, с. 441].

Характерно, что Бретон в данном определении заостряет внимание не на решении художественных задач, а на решении жизненных проблем. Сюрреалисты видели в своём течении своего рода научное исследование, где художественное творчество было одним из методов. Это «научное исследование» было направлено на познание таких сфер сверхреальности, как бессознательное, безумие, сновидения, галлюцинации – всего того, что противостоит логике научного познания. В этом смысле для большинства сюрреалистов были приоритетными наработки учения З. Фрейда о характере бессознательного в структуре личности. При этом позиция сюрреалистов была гораздо сильнее социально активирована, чем у родоначальника фрейдизма, и в определённых аспектах сближается с фрейд-марксистскими исканиями 20-х гг. Вильгельма Райха.

Социально-политический радикализм был яркой чертой сюрреалистического движения. Выразившийся поначалу в бунте против мещанских устоев буржуазной среды (выходцами из которой были почти все сюрреалисты), их нонконформизм вырастает до неприятия всей капиталистической системы, вплоть до призывов к свержению существующего строя. Примечательно, что с рождением сюрреализма журнал «Литература» был заменён журналом «Сюрреалистическая революция» под руководством «папы» сюрреализма, как стали называть его сторонники, А. Бретона. Вскоре сюрреалистическую революцию её творцы стали рассматривать как органическую составляющую революции коммунистической. В 1927 г. Андре Бретон, Луи Арагон, Поль Элюар, Бенжамен Пере и другие видные сюрреалисты вступили в компартию Франции. Несогласные с этим шагом покинули ряды движения. Стоит отметить, что в конце 20-х – начале 30-х гг. сюрреализм не испытывал нехватки неофитов, в числе которых были такие видные фигуры, как Луис Бунюэль и Сальвадор Дали.

Однако при всех претензиях на научность и откровенную политизированность, сюрреализм объективно предстаёт именно как художественное направление. Все попытки сюрреалистов исследовать бессознательные глубины жизни, равно как и их броские и сумбурные леворадикальные и антиклерикальные статьи и воззвания, в конечном счёте, сводятся к художественно-эстетическому

опыту. Для этого опыта главным выступало спонтанное проникновение в подлинность сверхреальности «нового смысла», освобождённого от разума, что достигалось самыми разными техническими приёмами. Сюда можно отнести «автоматическое письмо» – в графических эскизах Андре Массона, фроттажи (втирание краски в холст) Макса Эрнста, словесные опусы Филиппа Супо; записи сновидений – приём, характерный для творчества Робера Десноса, впадавшего в гипнотический сон и диктовавшего под запись свои фантастические видения; немислимые ассоциации, стремившиеся соединить несоединимое, что широко практиковалось писателями, художниками и кинематографистами сюрреализма. «За счёт этого – отмечает В.В. Бычков, – и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма, уводящая дух зрителя в какие-то иные миры, измерения, на уровне сознания. Творения сюрреалистов погружают зрителя (или читателя) в самобытные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его» [2, с. 420]. Однако необходимо отметить, что эстетика сюрреализма не рождалась на голом месте – у неё были истоки в культурном прошлом – отдалённом и недавнем.

Непосредственным предшественником сюрреализма был дадаизм. Движение «дада» родилось в 1916 г. в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. Создателями его выступила группа авангардных художников, поэтов, музыкантов из разных стран, укrywшихся в нейтральной Швейцарии от ужасов Первой мировой войны. Тогда же в лидеры движения выдвинулся румынский поэт Тристан Тцара. По легенде именно он определился с самоназванием движения, произвольно ткнув ножом в немецко-французский словарь и попав на слово «дада», что означает по-французски игрушечную лошадку и одновременно напоминает детский лепет. Сам Тцара утверждал, что слово «дада» ничего не означает. Его соратник немец Хуго Баль в своём выступлении на первом вечере дадаистов высказался следующим образом: «У каждого дела есть своё слово, здесь слово само стало делом» [3, с. 126].

Стоит отметить, что движение дадаизма не имело единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Многообразные формы его проявления были жёстко обусловлены исторической ситуацией. Представители дадаизма – поэты, писатели, художники, музыканты, были пронизаны идеей глубокого разочарования жизнью и отвращением к варварству войны. Это вылилось в тотальный протест против традиционных мелкобуржуазных ценностей, сделавших эту войну возможной. Дадаисты позиционировали себя в качестве революционеров и разрушителей старой системы ценностей. Они восприняли и гипертрофировали футуристическую эстетизацию возрастающей динамики и грубой механической силы, провокационный пафос нападок на систему ценностей уважаемого общества, подвергали постоянным насмешкам классическую (и не только классическую) культуру. «Под их атаку попало всё искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подрывать самую концепцию искусства как такового» [2, с. 413].

Дадаисты не являлись художественным течением в традиционном смысле. При помощи бурлеска и пародии, а также организации скандальных публичных акций дадаисты пытались выразить собственное отрицание в отношении существовавших до них концепций искусства. Однако, сводя до уровня насмешек и откровенного издевательства произведения классического искусства, дадаисты всё равно были вынуждены обращаться к накопившемуся эстетическому опыту. На практике они были вынуждены опираться в своей деятельности на элементы художественного выражения, используемые в кубизме, футуризме, абстракционизме. Однако дадаистами были найдены и собственные средства художественного выражения. Среди таких принципиальных творческих находок можно выделить принцип стохастической организации композиций, а также приём «художественного автоматизма» в творческом акте.

Дадаисты создают особую эстетику – «всеотрицающую» и «всеутверждающую», как отозвался о ней В.В. Маяковский. Главной заповедью дадаистской эстетики становится тотальное разрушение всех предшествующих традиций искусства, логики, ходовой морали. В «Манифесте дада 1918» Т. Тцара отмечал, что движение «Дада» родилось «из потребности в независимости, из недоверия к сообществу. Принадлежащие к нам сохраняют свою свободу» [3, с. 90]. После окончания Первой мировой войны дадаизм быстро утверждается как ведущее авангардное течение в Германии, Франции и США. При этом можно выделить две линии данного направления – «политический» дадаизм, распространённый главным образом в Германии и наполненный гневным социальным протестом и «чистый» или «абсолютный» дадаизм, направленный на создание новой эстетики. К 1923 г. дадаизм сходит на нет, хотя им, к этому времени «переболели» почти все видные художники и поэты, составившие затем костяк сюрреалистического движения – А. Бретон, П. Элюар, Л. Арагон, М. Эрнст, Х. Миро, Ф. Супо, да и тот же Т. Тцара. Стоит отметить, что дадаизм стал прологом к сюрреализму и при этом сюрреалисты взяли на вооружение все экспериментальные техники, открытые дадаистами – коллажи, фотомонтажи, фроттажи, «ready made» (готовые изделия) и многое другое в фигуративной и нефигуративной живописи, автоматической поэзии, экспериментах в киноязыке и т.д.

Сюрреалисты изживают настроения «космического скепсиса» и «интегрального релятивизма», присущие дадаистам и более избирательно относятся к художественным и философским традициям, находя в них собственные мотивы. А. Бретон, а несколько позднее и М. Эрнст, попытались дать теоретическое обоснование ведущему значению игры воображения и пробуждению глубинных инстинктов не скованных ограничениями разума в создании произведений искусства.

В словарных материалах и статьях о сюрреализме советского времени было принято упоминать о влиянии на эстетику сюрреализма идеалистических философских концепций – волюнтаризма А. Шопенгауэра, интуитивизма А. Бергсона и даже теории двойственной истины Дж. Сантаяны. Думается, что на самом деле для этого нет серьёзных оснований. Конечно, сюрреалистическая элита принадлежала к образованным кругам своего времени и наверняка эти имена и идеи были у них, что называется, на слуху, но прямых обращений к творчеству упомянутых философов у них не наблюдается. Практически главной теоретической базой для сюрреалистических построений выступают идеи психоанализа З. Фрейда. Для многих сюрреалистов психоаналитическая доктрина стала прямой дорогой в открытие сокровенных глубин бессознательного.

Андре Бретон, работая в отделении неврологии в больнице Нанта во время войны, применял методику психоаналитического обследования Фрейда для лечения больных. Будучи серьёзно увлечён научными разработками Фрейда, Бретон посещает его в Вене в 1921 г. Вместе с тем, автор сюрреалистического манифеста считал, что венский психоаналитик «по случайности заново открыл могущественную силу снов и воображения скрытую под слоем рационалистических взглядов на жизнь» [4, с. 7]. Фрейд открыл для науки то, что задолго до него было известно великим художникам, провидцам, ясновидцам, пророкам, пристально вглядывавшимся в бездны человеческого подсознания. Среди таких личностей Бретон в первую очередь называет Ф.М. Достоевского (в коллективном портрете основателей сюрреализма «Рандеву друзей» Макс Эрнст в кругу своих современников поместил и сумрачного Достоевского и вдохновлённого Рафаэля) и Жерара де Нерваля. В «Манифесте» Бретон упоминает Ж. де Нерваля как предшественника сюрреализма, определившего свои поэтические опыты, как «супранатурализм», очень близкие по смыслу к тому, что в 20-е гг. XX в. стало именоваться сюрреализмом.

Непосредственное обращение к научному наследию Фрейда, особенно к его работам «Толкование сновидений» и «Леонардо да Винчи», оказало заметное влияние на творчество ряда виднейших художников сюрреалистов. К их числу можно отнести Макса Эрнста, Рене Магритта, Хуана Миро, Поля Дельво, и, конечно, ставшего в 30-е гг. звездой первой величины в мировом сюрреализме Сальвадора Дали. Но у каждого из этих художников наблюдается своя индивидуальная подача уникального ассоциативного ряда, своё неповторимое и эстетически убедительное прочтение чудесного и реального в ирреальном, сочетании жестокости с гиньольным юмором. Именно поэтому одним из главных решений сюрреалистического художественного мышления стало соединение несоместимого в одной композиции, и при этом достижение некой органической целостности. Особенно это удавалось Эрнсту и Дали. В этой связи нельзя не вспомнить часть фразы из поэмы Лотреамона (псевдоним Исидора Дюкасса) «Песни Мальдорора»: «он прекрасен,...как соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком» [5, с. 404]. Данную фразу можно рассматривать в качестве девиза сюрреалистического движения.

Лотреамон – поэт, повергнутый в забвение вместе с тем, что он успел сделать, сразу после своей смерти в 1870 г. 24 лет от роду, был буквально воскрешён сюрреалистами. Книга «Стихотворения» И. Дюкасса была опубликована Бретоном в журнале «Литература» в 1919 г., а вскоре увидели свет и «Песни Мальдорора». Книга с тех пор заняла достойное место среди шедевров французской литературы, являя собой единственное в своём роде коллажирование (и пародирование) сонма мотивов, образов, тем французского романтизма. В данном контексте, творческое наследие Лотреамона можно рассматривать не только как предчувствие сюрреализма, но и новейших композиций литературного постмодернизма.

Но открытие творчества Лотреамона было не единственным вкладом сюрреалистов в новое видение исторического пласта мировой культуры. Именно их стараниями пробуждается интерес к произведениям великого фламандского живописца конца XV – начала XVI в. Иеронма Босха, в картинах которого присутствуют мотивы, воскрешённые четыре века спустя в эстетике сюрреализма: алогичные сопоставления несоизмеримых образов, причудливые кошмары, общая атмосфера ирреальных видений. Фламандец ужасается крушению привычного мира христианского средневековья и рождению нового, непонятного ему мира, сопоставляемого им с Апокалипсисом. Великий артист и видный теоретик искусства С.В. Образцов проводил прямую аналогию творчества Босха с сюрреализмом: «Всё невозможное и всё настоящее. Как во сне» [6, с. 112]. Перекликаясь с Босхом, сюрреалистические видения XX в. в свою очередь концентрированно передавали апокалипсический переходный характер современной эпохи («Предчувствие гражданской войны» и «Гиперкубическое распятие» Дали, «Европа после дождя» Эрнста и др.).

Ещё одним важнейшим источником вдохновения сюрреалистов являлось творчество драматурга и прозаика Альфреда Жарри. Писатель скончался в 1907 г. задолго до возникновения сюрреализма (и не только сюрреализма), но художники авангарда постоянно обращались к его творчеству. Его пьесы и романы насыщены чёрным абсурдистским юмором и антибуржуазным эпатажем, доходящим до откровенного хулиганства. Главным созданием Жарри стал образ «папаши Убю», который он запечатлел в драматической трилогии. Монументальная фигура «папаши Убю» являет собой образец французского (да и не только французского) обывателя с непомерной манией величия и столь же беспредельной трусостью, крохоборской мелочностью и хвастливым фанфаронством, брутальным хамством и вполне искренним добродушием. Первый зримый образ папаши Убю был выполнен рукой Гийома Аполлинера (парадоксально, но в этом авангардном рисунке присутствуют черты автопортрета). Работы, посвящённые фигуре Убю, можно встретить у П. Пикассо, Х. Миро, И. Танги, но больше всего их у Эрнста, которому также принадлежат декорации к спектаклям о папаше Убю. Бретон в своём эссе, посвящённом творчеству Жарри выдал наукообразную сентенцию во фрейдистском духе: «Оно в роли Убю присваивает себе право исправлять и наказывать, по сути принадлежащее Сверх-Я – последней властной инстанции нашей психики... Агрессивность нравственного эталона Сверх-Я по отношению к Я передаётся предельно аморальному Оно, высвобождая тем самым его страсть к разрушению. Юмор, как приём, позволяющий преодолеть реальность в её самых тягостных проявлениях, существует в данном случае исключительно за счёт Другого. Несомненно, мы находимся у самых истоков этого юмора, если судить по его непрестанному фонтанированию» [7, с. 470].

Центральный аспект сюрреалистического творчества, согласно Бретону, заключается в «алхимии слова», помогающей воображению одержать победу над данностью. Во «Втором манифесте сюрреализма» Бретон писал: «речь не идёт о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряжённости с истинным безумием» [8, с. 84]. Возможно, такое восстание против разумного начало в человеческом восприятии и интерпретации мира вызвано его недостаточностью в отражении глубин понимания. В этом случае алогичное выступает в качестве высшей формы выражения и постижения глубинных слоёв подсознательного и именно сюрреализм пытается открыть пути к его постижению.

Наибольшая активность сюрреалистического движения приходится на 20-е – 30-е гг. XX в. – постоянные выставки, публичные выступления, публикации альманахов и сборников, премьеры спектаклей и фильмов. С сюрреалистами выставляются такие художники как Пабло Пикассо и Джорджо де Кирико. Бретону хватало такта никогда не называть их сюрреалистами, но ему, безусловно, льстило их братское участие, тем более, что метафизическую живопись де Кирико и фейерверк поисков Пикассо Бретон причислял к числу первоисточников сюрреалистической школы.

В 30-е гг. сюрреализм фактически достигает всеобщего признания и становится мировым явлением. Сюрреалистические группы появляются во многих европейских странах, и даже в Египте и Японии. Париж остаётся центром движения. Здесь появляется чилиец Роберто Мага и кубинец Вильфредо Лам, наделившие эстетику сюрреализма южноамериканскими и афрокубинскими мотивами. В Париж приезжают гениальный фотохудожник американец Ман Рей и немецко-швейцарская художница Мерет Оппенгейм, автор одной из самых знаменитых своей экстравагантностью сюрреалистических композиций «Меховой завтрак» (чайная чашка, блюдо и ложка, обтянутые мехом). К концу 30-х годов сюрреалистическое движение оказывается в ситуации разлада и последовавшего распада, который оно так и не смогло преодолеть.

Бретон жил утопией коллективного творчества, когда сообща, в едином порыве будут создаваться гениальные поэмы и графические листы, как это было на рассвете сюрреализма («Магнетические поля», «Прекрасный труп» и др.). Но к 30-м годам самые талантливые представители сюрреализма выросли из детских посиделок с «автоматическим письмом» в больших мастеров и каждый пошёл своим путём, реализуя накопленный эстетический багаж в присущей ему манере.

Распад сопровождался и политическим расколом. Дали, отлучённый от церкви за антиклерикальные выступления (сценарии фильмов «Андалузский пёс» и «Золотой век» в постановке Л. Бунюэля), примирился с папским престолом, за что был громогласно изгнан Бретоном из движения. Но к этому времени Дали уже произнёс свою сакраментальную фразу: «Сюрреализм – это я», и, кстати, не переставал её повторять до конца своей жизни. Андре Бретон сблизился с троцкистами и даже посещает Льва Троцкого в Мексике. Позже Бретон выходит из компартии и резко критикует сталинизм. П. Элюар, Л. Арагон, Р. Деснос остаются в компартии и принимают активное участие в антифашистском сопротивлении, Деснос при этом погибает в 1945 г. в концентрационном лагере.

К каким же итогам приходит эстетика сюрреализма? Думается, что в значительной степени это практическая, а не теоретическая эстетика. Эстетика сюрреализма дала художественной культуре новый язык – литературный, изобразительный, киноязык, с богатым строем ранее не виданных ассоциаций. Крупнейший чешский поэт-сюрреалист Витезслав Незвал писал об этом так: «Когда-то слова были

новыми и светились рядом друг с другом благодаря своей неустанной природной интенсивности. Но постепенно от частого употребления создалась фразеология...логически стакан относится к столу, звезда к небу, дверь к лестнице. Поэтому эти предметы мы не видим. Необходимо было звезду положить на стол, стакан поставить вблизи пианино и ангелов, а двери поместить по соседству с океаном. Речь шла о том, чтобы сорвать маски с действительности, придать ей светящиеся формы как в первый день творения» [9, с. 77].

В сюрреалистическом видении спаялось воедино эстетическое и глубинно-психологическое. Воспринятый через призму сюрреализма мир раскрывается во всей своей бесконечности, проживаемой эмоциями, инстинктами, фантазиями, интуитивным схватыванием его целостности в раздробленности. Искусство сюрреализма выходит на грань, или даже переступает грань некоего нового гуманизма. Так, сочувствие и сострадание окутывает картины М. Эрнста и Р. Магритта на каком-то метафизическом уровне, но от этого впечатление от них оказывается ещё более пронизывающим. Столь же человечны и стихи П. Элюара, Р. Десноса, Л. Арагона, Р. Шара с их немислимой образностью.

В заключении хотелось бы остановиться на уроках киноэстетики сюрреализма. Одним из первых сюрреалистических экспериментов в истории кинематографа является фильм «Антракт» снятый в 1924 г. французским режиссёром Рене Клером, в тесном сотрудничестве с композитором Эриком Сати, фотохудожником Ман Рэем и художником Марселем Дюшаном. Кроме того, к работе над фильмом Клер привлёк ряд художников-дадаистов.

Толчком для создания картины послужило желание дирекции театра Елисейских полей соединить в одном представлении пластику балета и язык киноискусства. В ноябре 1924 г. на сцене данного театра Шведский балет приступил к постановке авангардного балета «Антракт», который было решено сопроводить кинематографическим прологом и антрактом.

Изначально сюрреалистический киноантракт – эксперимент, снятый Клером, даже не имел отдельного названия. Кроме того, у него не было даже титров, позволявших узнать, кто делал фильм и как он называется. Предназначенный для показа в рамках конкретного спектакля, кинематографический материал не предполагал отдельного использования, и никто не думал, что спустя некоторое время он будет выступать в качестве апофеоза чистого кино и киноманифеста французского авангарда. Однако время распорядилось иначе. Шведский балет в Париже разорился спустя три месяца после премьеры «Антракта», не выдержав конкуренции со стороны русского балета Дягилева, а фильм Рене Клера, наполненный авангардным абсурдом, бессюжетностью и «чистой» сюрреалистической визуальностью стал сенсацией мирового кинематографа и приобрёл статус культового [10, с. 298-302].

Важнейшей вехой в истории развития сюрреализма выступает творчество гениального испанского кинорежиссёра Луиса Бунюэля (1900-1983). Бунтарство сюрреализма, его иррационализм, ориентация на подсознательные влечения, эротизм и жестокость, эстетика взрыва архитектурных представлений во имя обнаружения сверхреальности – все эти аспекты оказались близки и понятны Бунюэлю на начальном этапе его творчества. Тот факт, что многие внутренние стилиобразующие элементы сюрреалистического языка обладали двойственным, болезненно напряжённым и противоречивым характером несколько не смутил начинающего режиссёра. Напротив, он склонялся к отражению в своём искусстве бессознательной, «теневого» стороны жизни, наполненной причудливыми видениями и лишённой контроля Супер-Эго. Согласно представлениям Бунюэля, новое искусство, не укладывающееся в обветшалые классические каноны, может выступать как средство, отображающее обратную сторону мира и способствовать высвобождению глубинных пластов человеческого Я.

Крупнейший теоретик киноискусства венгр Бела Балаш называет дебютный фильм Бунюэля и Дали «Андалузский пёс» «самым удивительным и талантливейшим сюрреалистическим фильмом». Метод ассоциаций, применённый Бунюэлем, по мнению Балаша, мог бы стать очень востребованным для раскрытия всего человека «в самом глубоком измерении» [11, с. 192-194]. «Андалузский пёс» представлял собой череду видений, варьирующих мотивы подавленных сексуальных влечений, жестокости и саморазрушения. В фильме «Золотой век» (1930) Бунюэль соединил те же мотивы с социальной проблематикой, с критикой авторитета церкви и государственной системы, с пафосом глобального разрушения.

В том же направлении был ориентирован и короткометражный фильм «Лас Урдем. Земля без хлеба» (1932), рассказывающий о жизни маленькой испанской деревни, переживающей мучительный процесс физической деградации и медленного вымирания. Несмотря на документальный подход, Бунюэль в данном фильме целиком остаётся в рамках сюрреалистической эстетики, акцентируя моменты странного и обыденного, показывая повседневную реальность в ходе её саморазрушения.

Эти методы Бунюэль в полной мере использовал и в своём дальнейшем творчестве. В таких фильмах, как «Виридиана», «Дневные красавицы», «Скромное обаяние буржуазии» сюрреалистическая образность, используемая в ключевых эпизодах, помогает отобразить тончайшие нюансы человеческого существования. Впрочем, примеры использования приёмов сюрреалистической киноэстетики мы можем встретить и в фильмах других выдающихся кинорежиссёров – шведа Ингмара Бергмана, француза Алена

Рене, грузина Тенгиза Абуладзе. Обращением к эстетике сюрреализма наполнены фильмы такого культового режиссера как Алехандро Ходоровски, а из примеров поновее – англичанина Алана Паркера и американца Квентина Тарантино.

Библиографический список использованной литературы

1. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. — М.: Астрель, 2003. — 575 с.
2. Бычков В.В. Эстетика / В.В. Бычков. — М.: Гардарика, 2002. — 556 с.
3. Альманах дада. — М.: Гилея, 2000. — 206 с.
4. Клингер-Лерой К. Сюрреализм / К. Клингер-Лерой. — М.: АРТ-РОДНИК, 2008. — 96 с.
5. Лотреамон. Песни Мальдорора / Лотреамон // Поэзия французского символизма. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — С. 284–422.
6. Образцов С.В. Эстафета искусств / С.В. Образцов. — М.: Искусство, 1983. — 240 с.
7. Бретон А. Альфред Жарри / А. Бретон // А. Жарри. «Убью король» и другие произведения. — М.: Б.С.Г. – Пресс, 2002. — С. 468–472.
8. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. — М.: ГИТИС, 1994. — 392 с.
9. Незвал В. Избранная лирика / В. Незвал. — М.: Художественная литература, 1968. — 79 с.
10. Теплиц Е. История киноискусства. Т. 1. (1895–1927) / Е. Теплиц. — М.: Прогресс, 1973. — 329 с.
11. Балаш Б. Кино / Б. Балаш. — М.: Искусство, 1968. — 256 с.

Поступила в редакцию 22.03.2013 г.

Шенгелая І.Ш., Ткаченко Р.В. Естетика сюрреалізму: витоки і підсумки

Розглядається сюрреалізм як естетичний феномен. Аналізується модель практичної естетики, виробленої сюрреалізмом і заснованої на принципово новій художній мові.

Ключові слова: естетика, сюрреалізм, дадаїзм, авангард, несвідоме.

Shengelaya I., Tkachenko R. Aesthetics surrealism: sources and results

The article describes the movement of western avant-garde – surrealism as aesthetics phenomenon. As well the model of practical aesthetics is analyzed, developed by surrealism and based on principally new associative artificial language.

Keywords: aesthetics, surrealism, Dadaism, avant-garde, unconscious.