

В.В. Бычков

## МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ДУХ СЮРРЕАЛИЗМА: ХУАН МИРО

---

**Аннотация.** Предметом исследования является изучение духа сюрреализма как сущностной характеристики данного направления искусства. Под этим понятием автор имеет в виду выражение метафизической сути конкретного направления искусства. На примере творчества известного сюрреалиста Хуана Миро предпринимается попытка выявления сущностных характеристик духа сюрреализма. Показано, что путём типичных для творческого метода Миро особенностей художественного выражения, основанных на парадоксальных и агрессивно-экспрессивных трансформациях и метаморфозах объектов видимой действительности, стилизациях под детские рисунки, предельно контрастном использовании цветоформ и чёрного контура известный сюрреалист создаёт в своих картинах особую инобытийную атмосферу. В качестве основного метода в статье используется эстетический анализ произведений искусства Миро, основу которого составляет выявление главных художественно значимых доминант конкретного произведения искусства.

Новизна исследования заключается в том, что на примере целого ряда главных произведений Миро показано, что они приводят реципиента к погружению в драматические или даже трагические пространства инобытия, наполненные духом катастрофизма и апокалиптизма, в том числе и в его эсхатологическом понимании, который и осмысливается автором в качестве духа сюрреализма.

**Ключевые слова:** сюрреализм, метафизическая живопись, современное искусство, апокалиптизм, символизм, эстетический опыт, художественность, Миро, Де Кирико, Дали.

**Abstract.** The subject of this research is the examination of the spirit of surrealism as an ontological characteristic of this direction in art. Under this notion the author means an expression of metaphysical essence of a particular art direction. On the example of the creative work of a well-known surrealist Joan Miró, an attempt is made to reveal the ontological characteristics of the spirit of surrealism. It is demonstrated that by using typical for the creative method of Miró specificities of art expression, which are based on paradoxical and aggressive-expressive transformations and metamorphoses of the objects of visual reality and stylization for children paintings, a famous surrealist creates in his works a special other being atmosphere. Scientific novelty consists in the following: the entire list of Joan Miró's major works illustrates that they lead a recipient to submersion into dramatic or even tragic spaces of otherness that are filled with a spirit of catastrophism and apocalypticism, including his eschatological understanding, which is considered by the author as a spirit of surrealism.

**Key words:** Surrealism, Metaphysical painting, Contemporary art, Apocalypticism, Symbolism, Aesthetic experience, Artistry, Joan Miró, Giorgio De Chirico, Salvador Dali.

Если рассматривать искусство под метафизическим углом зрения, то оно предстаёт выражением космоантропных процессов. Понятно, что на эмпирическом уровне далеко не все произведения искусства, не все художники, направления и даже эпохи в искусстве напрямую свидетельствуют об этом или отвечают этой сверхзадаче, имплицитно возникшей перед искусством в процессе его исторического развития. Между тем в лучших произведениях мирового искусства, в шедеврах (т.е. в высокохудожественных произведениях) почти всех времён и народов мы явно ощущаем веяние некоего почти трансцен-

дентного духа, который в особой специфической более или менее однозначно ощущаемой форме и в концентрированном виде проявился неожиданно в целых направлениях искусства XIX-XX столетий. Я имею в виду романтизм, символизм и сюрреализм. В каждом из них он имеет свою окраску, свои формы выражения, но некие общие и доступные восприятию эстетически развитого сознания характерные именно для данного направления особенности предстают выражением его (направления) метафизической сути. Относительно, например, символизма это давно заметили исследователи и употребляли словосочетание «дух

символизма» в качестве своеобразной общепонятной метафоры [9; 8, с. 5-30]. Я в своё время попытался вывести эту метафору на уровень научного термина [6, с. 67-70], но не имел пока достаточного времени для более основательного его фундирования. При этом я подчёркивал, что дух символизма или сюрреализма, проявившись с наибольшей очевидностью в произведениях символистов или, соответственно, сюрреалистов, присущ и отдельным произведениям не только представителей этих направлений. Сегодня мы ощущаем проявление этих «духов» даже у некоторых старых мастеров классической живописи, а также и у художников других направлений в искусстве XX века.

Здесь мне хотелось бы наметить некоторые подходы к осмыслению особенностей духа сюрреализма на примере творчества одного из наиболее ярких сюрреалистов в живописи Хуана Миро.

Сюрреализм, как известно, возник в процессе развития на художественной почве идей интуитивизма, фрейдизма и художественных находок дадаизма и метафизической живописи (*pittura metafisica*) [подробнее о ней: 11; 16], в первую очередь. Поэтому имеет смысл вспомнить и это камерное, но крайне важное для понимания духа сюрреализма направление, ибо дух этот впервые с особой силой и практически во всей полноте проявился именно в нём, прежде всего, в полотнах Джорджо Де Кирико [см.: 21], который был его создателем, теоретиком и практически главным, если не единственным, полноправным представителем. Основные метафизические картины были созданы им в период 1910-1919 гг. С 1917 г. к нему присоединились Карло Карра и несколько позже Джорджо Моранди.

Метафизическая живопись стала своего рода реакцией на механистические и динамические направления в искусстве того времени, прежде всего – на футуризм. В отличие от большинства представителей «международной банды современных живописцев», по выражению Де Кирико, окружавшей его в Париже, он был глубинным созерцателем и мистиком в живописи, хорошо чувствующим её метафизические основы. Истоки его искусства коренились в классическом итальянском искусстве с его явно ощутимым метафизическим духом, строгой линейной перспективой и любовью к изображению архитектуры. В произведениях Джотто, Мантеньи, Пьеро делла Франческо, Учелло и других итальянцев XIV-XV вв. уловил Де Кирико метафизический дух архитектурного пейзажа. Мысленно убрав из некоторых картин художников раннего Возрождения человеческие фигуры, мы и сегодня можем ощутить нечто близкое к тому, что в концентрированном виде дают нам лучшие произведения метафизиче-

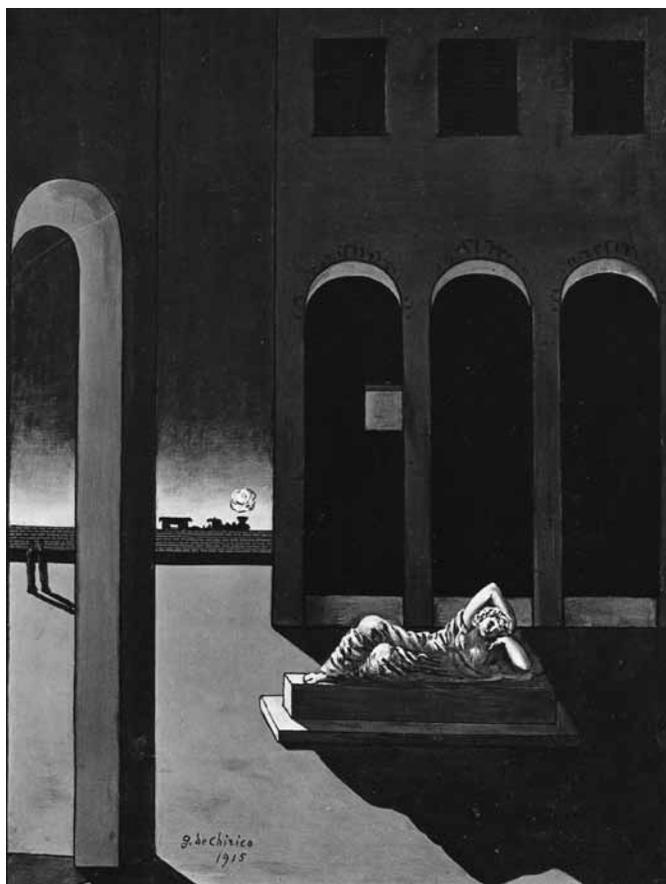
ской живописи, и в чем я сегодня усматриваю именно дух сюрреализма, который присущ отнюдь не только работам самих сюрреалистов.

В духовном плане существенное влияние на Де Кирико оказали философские идеи Ницше и Шопенгауэра, которыми он увлекался в период пребывания в Мюнхене (1906-1909 гг.) и не скрывал этого позже, и живопись поздних немецких романтиков и символистов, особенно творчество известного мистика и мифолога в живописи Арнольда Бёклина [10].

Мы знаем, утверждал Де Кирико, знаки метафизического алфавита, мы знаем, какие радости и страдания заключены в арке ворот, в каком-нибудь уголке улицы, между стен комнаты или в пространстве ящика. И эти знания итальянским «метафизикам» удалось воплотить в своём творчестве. В отличие от импрессионистов и футуристов их интересовали не внешние стороны видимой действительности, но глубинные, «загадочные» (всё в мире следует понимать как загадку, писал Де Кирико), потусторонние, вечные аспекты бытия; не преходящий мир явлений, но – лежащий за ним некий сущностный, метафизический уровень объективированного мира.

Не следует забывать, утверждал Де Кирико, что картина должна быть отражением глубокого чувства, и что глубокое означает *странное*, а странное является знаком мало известного или совсем неизвестного. Настоящее произведение искусства выше человеческих условностей и ограничений, оно вне человеческой логики и стоит на грани мечты и *детской ментальности*. Одно из самых сильных чувств, доставшихся нам в наследие от древности, – это *предчувствие*, дар *провидения*, и истинный художник обладает этим чувством. Именно провидческим, пророческим, «странным», я бы сказал даже, сюрреальным духом дышат многие работы метафизического периода и самого Де Кирико, и его немногочисленных соратников. Этот дух в картинах Де Кирико одним из первых уловил Гийом Аполлинер и пришёл в восторг от него. Портрет Аполлинера, сделанный Де Кирико, также оказался пророческим – в нём исследователи усматривают знаки скорой гибели поэта.

Из метафизического духа проистекает и одновременно создаёт его особая пластическая стилистика метафизической живописи: принципиальная статичность пейзажей – в основном городских, вернее – архитектурных, или неких абстрактных коробковых пространств. Отсутствие растительности, живых людей и животных при наличии неких объёмных геометрических фигур посреди городских площадей и улиц, статуй (материал которых



Джорджо Де Кирико. Площадь Италии.  
1915. Частное собрание.



Джорджо Де Кирико. Великий метафизик.  
1917. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

иногда колеблется в восприятии зрителя между камнем и живой плотью), гипсовых муляжей, безликих манекенов (один из пластических символов и инвариантов метафизической живописи), каких-то странных конструкций из этих манекенов и чертёжных инструментов, превращающихся вдруг в средневековых рыцарей в латах, – главные признаки этого искусства. Физически ощущаемое отсутствие воздуха в изображаемых пространствах, странное искусственное освещение, создающее резкие зловещие тени, – неотъемлемая принадлежность полотен «метафизиков».

Де Кирико утверждал, что подобные миры и фигуры являются ему в видениях. И картины метафизиков действительно напоминают странные, иные миры – то ли других планет, то ли фантастических сновидений, то ли иных уровней бытия, то ли апокалиптического будущего человечества. Атмосфера отчуждения, ирреальности или сверхреальности господствует в работах «метафизиков», и этим они возвещают скорое появление сюрреализма, создатели которого почитали Де Кирико и его коллег за своих духовных отцов.

Среди сюрреалистов наиболее последовательным продолжателем Де Кирико в плане создания *особого* метафизического духа в своих полотнах с помощью иллюзорно прописанных предметов видимой действительности, абсурдно сочетающихся друг с другом на фоне пустотных пространств, стал Сальвадор Дали. (Выявлению метафизического духа с сильным апокалиптическим оттенком у Дали я посвятил в своё время немало страниц [см.: 3, с. 145-149].) Суть этой «особости» заключается в том, что в полотнах Дали, как и Де Кирико, нам явлена не метафизическая реальность нынешнего мира, зиждящегося на мифогенных античных или средневековых архетипах, как у символистов (в этом я вижу суть духа символизма), но реальность, претерпевшая некие глобальные катаклизмы и метаморфозы апокалиптического характера.

Между тем и на Миро Де Кирико оказал сильное влияние, но не столь прямолинейное, как на Дали. Глубинная эстетическая ориентация Де Кирико на потустороннее, странное, детскую ментальность, провидческий характер искусства, любовь к безлюдным и пустотным мирам фактически



Сальвадор Дали. Апофеоз Гомера.  
1944-1945. Пинакотека современного искусства.  
Мюнхен. (Фрагмент).

стали творческим *sredo* Миро, хотя и получили у него совсем иную художественную объективацию, чем у итальянского предтечи сюрреализма. Поэтому в данном случае мне интересно поразмышлять именно над его творчеством. Он, как известно, вошёл в круг главных создателей сюрреализма в 1923 г. Дух дадаизма [подробнее см.: 22] и сюрреализма оказался наиболее созвучным его духовно-творческим интенциям, и в 1924-1925 гг. он обретает свой оригинальный стиль, который фактически и стал одним из главных компонентов сюрреалистического движения в целом. В пространстве этого стиля с некоторым его внутренним движением (наиболее сильное формально-пластическое развитие его произошло в 60-е гг.) он работал на протяжении всей своей жизни, создав большое количество высокохудожественных живописных полотен, но также пробовал силы и в графике, театральном искусстве, скульптуре, а в поздний период даже в ассамбляже.

Основатель и главный теоретик сюрреализма, написавший все основные «манифесты сюрреализма», Андре Бретон [13] считал Миро «самым сюрреалистским» среди всех сюрреалистов. И это не было преувеличением. Исключительно живописными средствами (на уровне только цвета, абстрактных форм и линий, освобождённых от

какой-либо литературщины) дух сюрреализма с особой силой передал, вероятно, именно Миро. У Дали в этом плане на первое место всегда выходила художественная оппозиция между иллюзорно выписанными предметами видимого мира в сочетании с их же фантастическими метаморфозами на фоне пустотных, безлюдных по самой своей сути вроде бы природных пейзажей. Именно за счёт этого в его работах и возникает дух сюрреализма. Дали и Миро этом плане знаменуют два главных, существенно отличающихся друг от друга направления внутри сюрреализма – «натуралистического» (собственно сверх-реализма) и биоморфного (или органического).

По своему внутреннему складу Миро был иррационалистом и эзотериком. Из всех сюрреалистов и других авангардистов он дальше всех стоял от всяческих характерных для авангарда поверхностных эпатажных акций, архиреволюционных заявлений и манифестов. Глубоко прочувствовав, что сюрреалистский тип творчества, ориентированный на полное снятие контроля разума в творческом процессе, высвобождение иррациональных, бессознательных энергий и спонтанного глубинного видения мира, открывает принципиально новые возможности перед живописью, Миро полностью ушёл в творчество.

Полотна Миро – это окна в некие космические или духовные миры и планы бытия, наполненные уникальной духовно-органической жизнью, отличной ото всего того, что известно нам на Земле. Ощущается, что перед нами высокохудожественное выражение некоего эзотерического знания, художественно-мистического опыта проникновения в иные реальности, которое не может быть реализовано в нашем мире никаким иным способом. Для большинства картин Миро характерно создание художественного пространства путём живописной гармонизации нескольких одноцветных (но колористически тонко проработанных, насыщенных системой цвето-тоновых отношений) достаточно плотных туманностей, плавно перетекающих друг в друга. Обычно используются сине-голубые, зелёные, жёлто-коричнево-охристые гаммы для отдельных туманностей. На ранних этапах (в 20-е гг.) для создания ирреального пространства картины нередко применялись не туманности, а абстрактные локальные цветные плоскости (ярко-жёлтого, красного, синего, зелёного, иногда чёрного цветов). Затем эти пространства населялись абстрактными и полуабстрактными причудливыми формами самых различных конфигураций (фантазия Миро в этом плане безгранично изобретательна). Большинство из них наполняются под ки-

стью мастера духом живых органических существ различной жизненно-энергетической сложности и духовной насыщенности. От примитивных амёбообразных, через некие зоо- и антропоморфные существа, как бы сошедшие с детских рисунков, до сложнейших иероглифических и абстрактных цветоформных образований, излучающих мощную духовную энергию неизвестной природы, активно воздействующую на психику реципиента.

В этом плане следует вскользь упомянуть, что на последнем этапе своего творчества Василий Кандинский [подробнее: 19; 12] явно попал под влияние сюрреалистических видений великого испанца и пытался создавать нечто подобное. Однако у него получилось что-то совсем иное, он не проник в дух сюрреализма Миро или ему просто не удалось выразить этот дух в своих биоморфных полотнах. Они слишком холодны, сухи и рационалистичны. А живописные пространства Миро часто музыкальны, поэтичны, внутренне насыщены, разнообразны и дышат жизненной органикой. Они бывают наполнены десятками самых причудливых формо-существ, а могут быть и очень лаконичны, как триптих «Голубое» 1961 г., на крупноформатных голубых полотнах которого изображено только по несколько чёрных небольших пятен и по одному красному. На третьем полотне – всего одно чёрное пятно и одно красное с длинным хвостом – тонкой чёрной линией. Тем не менее, триптих обладает духовно-медитативной силой, намного превышающей некоторые его «многочисленные» картины. Холодный трансцендентализм, которым дышит этот триптих, чужд, однако, большинству работ Миро.

Более характерным для его художественного видения является проникновение в миры, наполненные взвешенным, но чем-то близким нам космическим эросом, тем эросом, который открывался, кажется, древним эзотерикам в их сакрально-экстатических мистериях и культовых оргиях. Другие работы Миро, особенно позднего периода, для которого характерны предельная напряжённость немногих крупных контрастных цветоформ, использование жирного чёрного контура, иероглифоподобных чёрных знаков, пронизаны каким-то пророческим, даже именно *апокалиптическим* духом, который я и назвал бы духом сюрреализма. Понимая, что он практически не поддаётся формально-логическому выражению, я в 90-е гг. прошлого века пытался передать его в полупоэтических постадеквациях, используя нередко именно сюрреалистские принципы автоматического письма и потока сознания [см.: 3, с. 127-135].

Между тем, Миро постоянно сопровождает меня по жизни. Поэтому совершенно не случайно

я, например, вынес на обложку известного проекта «Триалог» [5] репродукцию одной из значимых и высокохудожественных картин Миро «Порт» (или «Гавань»). Названия у Миро, как и у всех сюрреалистов и авангардистов первой половины прошлого столетия, не имеют особой связи с художественным содержанием картин, разве что какие-то ассоциативные намеки, не всегда доступные зрителю, – не более. Правда, кажется, не в данном случае. Здесь даже и намеков ни на какую гавань я не вижу.

Большая прекрасная картина Миро периода его расцвета. В ней сконцентрированы и характерная для автора художественно-живописная стилистика, и достаточно сильно выражен лично его аспект духа сюрреализма. При этом относительно лаконичными средствами. На серо-жёлтом живописно-проработанном фоне (фоны у него играют роль неких пространств иных измерений) методом автоматического письма прорисован тончайшей кисточкой чёрный контурный рисунок, являющий собой абрис свободно пересекающихся биоморфных и антропоморфных феноменов. Части некоторых из них закрашены яркими чёрными, красными и зелёными локальными цветами.

В рисунке преобладают намёки на женские эrogenные признаки, что характерно для многих работ Миро. Вообще *женщина, птица, звезда*, данные с помощью стилистики, близкой к рисункам детей раннего возраста, – главные визуальные инварианты большинства картин Миро. Эта стилистика ярко выражена и в данной картине. Весь предельно эстетский рисунок стилизован под наивное детское изображение, выполненное углём на серой стене дома со слегка стершейся краской (жёлтый цвет – от прежней покраски). Здесь есть и женская фигурка справа, и характерный для Миро зубастый монстрик слева (страшилка из детских фобий), и знак звезды (слева в верхнем углу), и чёрный квадратик справа сверху, прорастающий во все стороны ножками и ручками с кружочками, и какие-то биоморфные образования, объединяющие всё в общую композицию или некий замкнутый мир и дающие в своём пересечении в центре картины огромное чёрное пятно.

Наивная рисовальная стилистика (наивность в самих визуальных образах антропо- и биоморфных изображений, но не в линии, которая утонченно музыкальна и предельно артистична) изображения и условные половые признаки женского тела придают картине игриво-радостный характер – это вроде бы мир глазами ребёнка, хорошо визуально знающего тело своей матери и особенно доставляющие ему (да и художнику в не меньшей мере) радость обычно скрываемые его части. Од-

нако чёрные (и особенно чёрный огромный провал в центре картины), красные и зелёные абстрактно-биоморфные пятна, разбросанные по всему полотну, контрастируя между собой по цвету и с радостным характером рисунка (частями которого они являются!), создают общую тревожную, драматическую, а мне представляется даже и апокалиптическую атмосферу общего художественного образа полотна.

Именно это и побудило меня в своё время предложить иллюстрацию данной картины для обложки «Триалога», который был замыслен как разговор трёх профессионалов в вопросах духовной культуры о наиболее существенных духовно-эстетических аспектах Культуры и Искусства. И, одновременно, – как некий герменевтический разговор об Апокалипсисе Культуры, предвещающем глобальный и уже вершащийся Апокалипсис Универсума, т.е. в какой-то мере и как обсуждение не только самой реальной и крайне актуальной проблемы, но и её выражения в моём «Художественном Апокалипсисе Культуры» [3, кн. 1-2]. В картине Миро я увидел адекватный художественный символ, визуально соответствующий основным смысловым ходам Триалога и хорошо коррелирующий с ориентацией его авторов на высокохудожественное искусство, на высокий эстетический опыт, в первую очередь. Полагаю, что я не ошибся. К тому же картина Миро – высокохудожественное выражение духа сюрреализма в специфической для Миро форме. А сюрреализм с 90-х гг., когда я увидел многие его работы в европейских музеях в оригинале, открылся мне как наиболее сильное художественное предчувствие и выражение Апокалипсиса во всех его смыслах от крайне катастрофического уничтожения всего и вся на Земле до эсхатологического преобразования человеческого бытия в новый эон высшего духовного бытия.

Между тем, разговор об этой картине незаметно ввёл меня, пожалуй, в самую суть творчества Миро. Она, по-моему, сводится к игре на контрастах и прямых оппозициях самых разных уровней, среди которых контраст между вроде бы детским наивным рисунком и далеко не детским глубинно драматическим и даже трагическим восприятием мира, выраженным отчасти самим этим рисунком, но многократно усиленным цветовым решением, играет существенную, если не преобладающую роль. Это, конечно, в какой-то мере роднит его с Паулем Клеем, но о нём я сейчас не буду говорить. Клее всё-таки прекрасная ария совсем из другой оперы.

Искусство Миро даёт повод вспомнить об убеждённости сюрреалистов, да и многих других авангардистов начала прошлого столетия, в том, что детскому сознанию, как и сознанию людей с

нарушениями психики, открываются те глубины бессознательного, которые наглухо закрыты от сознания обычных людей цензурой разума, подавлены ею, согласно Фрейду, кумиру всех сюрреалистов. Поэтому они сознательно обращались к изучению детских рисунков, как и искусства психически больных людей, да и среди самих авангардистов, как мы знаем, было немало художников с подобными расстройствами. Интересно, что Бреттон, выведя героиней повести «Надя» девушку с больной психикой, снабдил второе издание книги (1964) [14] рисунками якобы этой самой Нади, наивными рисунками, сделанными рукой взрослого и явно больного человека, никогда не учившегося рисовать. Никакой художественности в них практически нет, но всё-таки выражение определённой душевной ущербности они содержат. Это просто наивные неумелые рисунки, которые может нацарапать действительно любой человек. Однако сами сюрреалисты ценили такие наброски за их непосредственность, выражающую какие-то глубинные тайны бессознательного.

Многие авангардисты и близкие к ним художники того времени нередко сами пытались использовать визуальную лексику детского творчества, да и рисунков больных людей. Миро в этом плане был одним из самых последовательных (наряду с Клеем, конечно). Но как он её использовал! Ничего детского в его картинах уже нет. Это высокохудожественная стилизация под детский рисунок, выполненная, как правило, характерным для сюрреалистов методом «психического автоматизма» – одним мгновенным росчерком тонкой кисточки.

Интересно, что применение стилизованной наивной детской визуальной лексики позволило каталонскому сюрреалисту фактически снять прямолинейную фрейдистскую эросимволику и брутальную либидозность, сублимировать её в сферу мифогенного Эроса как творчески-преобразующего начала Универсума. Можно привести ряд интересных примеров этого типа изображений из разных периодов творчества Миро, о ней немало написано искусствоведами [17; 18], но всё-таки не она преобладала в его живописи и, главное, не с её помощью выражался дух сюрреализма в его работах. Поэтому я оставляю её пока в стороне для другого случая.

Так в чём же всё-таки и где с наибольшей силой выражен дух сюрреализма у Миро? В чём его специфика?

Отчасти я уже попытался описательно показать её на одной работе. Попробую, однако, развернуть этот разговор, изучая и другие его полотна. Последняя ретроспективная выставка Миро, которую я видел в Альбертине (Вена, 2014), имела те-

матически-смысловое название «От земли к небу». И в нём есть, конечно, глубокий смысл. На обложку каталога [20] вынесена в качестве выражения этого смысла одна из ранних картин Миро «Пейзаж с петухом» (1927, частное собр. Базель). Символ весьма выразительный и достаточно прямолинейный. Нижняя половина полотна окрашена тёплой охристой краской, верхняя – тёмно-синей. Очевидные земля и небо. Почти в центре картины от земли к небу тянется в духе детского карандашного рисунка паутинка лестницы, завершающаяся в самом верху неба двумя чёрными кружками (упирается в край неба). Слева на земле таким же детско-рисуночным способом изображено колесо. По земле разбросано несколько чёрных пятен. На правом краю картины на границе земли и неба с чёрного камня пытается взлететь в небо игрушечный (в виде детской игрушки) петушок без крыльев, но с роскошным хвостом. Он устремлён к некоей биоморфной горизонтальной фигуре, уплывающей от него как облачко в левом верхнем углу.

В картине много пространства. Холст длиной почти в два метра и высотой метр тридцать минималистски, если так можно выразиться, заполнен. Основную поверхность занимают большие и почти равные плоскости земли и неба. Фигурки петуха и биооблачка по сравнению с ними малы, лестница и колесо, прочерченные тоненькими паутинными линиями, почти незаметны. Это одна из немногих картин, где господствует Пустота, которой в каталоге посвящена специальная статья «Совершенная пустота» (Vollkommene Leere), и художественному осмыслению которой немало внимания уделил сам Миро, особенно в поздний период своего творчества. Понятно, что именно её выражение в живописи Де Кирико, правда, совсем в иной стилистике, впервые магически привлекло к ней внимание Миро, открыло ему художественные пути её постижения. И он начал движение по этим путям.

В «Пейзаже с петухом» первый подступ к этой Пустоте. И он, нужно признать, удался художнику. Перед нами образ Пустоты как некоей первоосновы бытия, его глубинного потенциала. Фактически здесь нет ни неба, ни земли в нашем понимании. Цветовые указания на них – лишь поверхностные и даже абсурдные намеки. Детско-рисуночные колесо и лестница лишь подчёркивают абсурдность этого предельно условного пейзажа, как и все остальные пятна и фигурки, если подходить к нему с мерками обыденного сознания. Нам явлена та Пустота грядущего постапокалиптического *инобытия*, которую поздний Миро осмыслит голубым цветом бесконечных плоскостей, но пока он только ищет к ней подходы. И явление её в этих подходах явно пугает

его своей бездной неизвестности, которая и оборачивается у него *тревожным* духом сюрреализма. Им и дышит это минималистское полотно.

Ощущением тревоги, беспокойства, даже трагизма пронизаны многие полотна Миро зрелого периода (30-60-х гг.), и, прежде всего, в этом я усматриваю особенности его духа сюрреализма. Открывшаяся в «Пейзаже с петухом» неизведанно таинственная Пустота очевидно напугала Миро, и он начал заполнять её бесчисленными абстрактными, полуабстрактными, био- и антропоморфными фигурками, формами, феноменами (30-е – 40-е гг.), подобиями архаических иероглифических знаков (более поздний период), но они только усиливали ощущение этого грозного фона, глубинной подосновы нашего (или *иного?*) бытия.

(В скобках я должен сделать одно существенное разъяснение, касающееся моего употребления термина «пустота», который я использую в связи с искусством XX-XXI вв. Размышляя об арт-продукции *пост-культуры* [об авторской оппозиции «Культура – *пост-культура*» (именно в этом написании!) см.: 3; 4, с. 400-417]), я нередко говорю о том, что *за* этим будто бы искусством я не вижу ничего, кроме *пустоты*. В этом случае я употребляю термин в обыденном смысле, имея в виду, что данная продукция ничего не выражает, не изображает, не символизирует и ничего не содержит в себе, т.е. не обладает никаким эстетическим качеством. Возможно, иногда я обозначал так понимаемую пустоту и с прописной буквы, чтобы тем самым усилить смысл полной и абсолютной пустотности. В случае же с Миро и некоторыми авангардистами (например, с «Чёрным квадратом» Малевича и отдельными его супрематистскими работами) я имею в виду Метафизическую пустоту (обозначаю как «Пустота»), которая чревата определённым бытием; это Ничто, обладающее творческим потенциалом и интенциями произвести Нечто.

Кроме того, исследователи нередко связывают «пустоту» в картинах Миро (имея в виду большие пустые цветные пространства его холстов, не заполненные ничем) с буддистским пониманием пустоты. Вроде бы и сам Миро что-то знал об этой буддийской пустоте и стремился через понимание её найти путь «к познанию сущности вещей». Думаю, что всё это красивая риторская упаковка для того, что в принципе не поддаётся вербализации. И буддизм здесь ни при чём. Модное увлечение европейцев XX века восточными духовными практиками и теориями так и остаётся на уровне лишь модного поверхностного увлечения. Восточная духовность (тем более буддистская) вряд ли может серьёзно коррелировать совсем с другим типом (в



Хуан Миро.  
Женщина ночью.  
18 апреля 1945.  
Частное собрание.  
Швейцария.

том числе и генотипом) западного сознания, менталитета, духа. Для понимания творчества Миро более чем достаточно христианства, того же испанского католицизма, в атмосфере которого прошло детство всех европейских художников начала прошлого столетия, тем более испанских, и знания общей культурно-социальной ситуации в Европе первой половины XX столетия.)

Обострённо развитые интуитивно-бессознательные уровни художественного видения Миро позволяли ему проникать в сокровенные тайники Универсума, и он приносил оттуда чаще всего отнюдь не оптимистический для человечества опыт. Небо, к которому он устремлялся в своём творчестве от земли, далеко не всегда представляло перед ним в лучезарном солнечном свете. Чаще оно являло ему мотивы трагического или даже мистического беспокойства, драматизма, если не сказать сильнее.

Вот полотно «Живопись» (12 апреля 1933). Здесь очевидное столкновение двух пространств – правого красно-бурого цвета с левым тёмно-синим, на границе с правым переходящим в зеленоватые разводы. Цветовой конфликт усиливают и парящие в этом пространстве абстрактные цветные формы, явно настроенные враждебно по отношению друг к другу и устремленные своими острыми элементами друг на друга. Не менее напряжённая и беспощадная борьба вершится и на холсте «Живопись (Ритмические фигуры)» (1934). Здесь более сложные и цветные конфликтные отношения, и столкновения

форм вокруг биоморфного химерического существа с признаками женщины, птицы и ещё Бог весть кого или чего. «Живопись (Птицы и насекомые)» (1938). На сине-голубом фоне несколько биоморфных существ, изображённых в детской стилистике и имеющих отдельные признаки и птиц, и насекомых, и опять же женщины весьма угрожающе парят в голубизне Пустоты. Угроза нагнетается, прежде всего, чёрными пятнами, в изобилии покрывающими отдельные части этих фантастических существ, с которыми контрастируют редкие красные и белые проблески на них же.

Есть у Миро работы и совсем другого типа. Вот, например, два близких по духу полотна: «Женщина и птица ночью» (26 января 1945) и «Женщина ночью» (18 апреля 1945). Доминирует очень светлый охристо-розоватый живописный фон. И там, и там женщина изображена в правой нижней части картин в стилизовано детской рисовальной манере (чистые линейные рисунки с редкой раскраской небольших элементов яркими красками – красной и чёрной, тоже характерный для Миро приём). В первой картине над женщиной нависла условно изображённая птица с огромным тёмно-тёмно-зелёным клювом. По полотну разбросано несколько чёрных округлых пятен, попарно соединённых тонкой нитевидной чёрной линией. Ночь, видимо, означает условная звёздочка (тоже постоянный визуальный инвариант Миро), прорисованная в левом верхнем углу. Во второй картине та же звез-

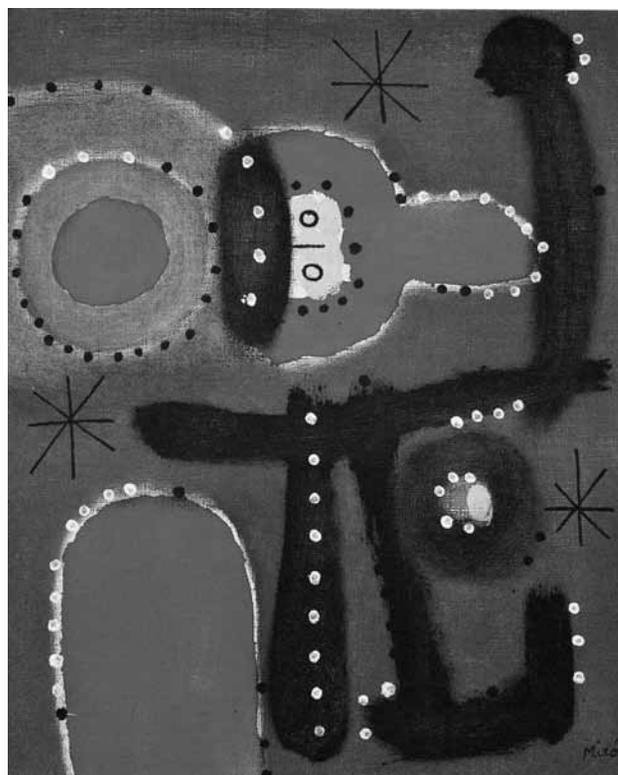
дочка, те же чёрные попарно соединённые ниточкой формы, вместо птицы некий иероглифический знак, и по всему холсту раскиданы реальные отпечатки рук, надо думать, самого художника, охристо-коричневатого цвета. Несмотря на общий очень светлый тон обеих картин, они несут ощущение какой-то глобальной тревоги (в первой картине за счёт тёмной фигуры птицы) и даже ужаса (во второй картине его выражает сама фигура женщины, данная крайне условно, но предельно экспрессивно угрожающе).

Подобные настроения выражают многие, кстати, достаточно разнообразные по решению, картины испанского сюрреалиста. Большая часть из них имеет название просто «Живопись», иногда с различными подзаголовками в скобках или точными датами (до дня и месяца написания). Одни из них переполнены разными формами на очень живописных фонах, другие более лаконичны (и фоны и количество фигур), но все они являют нам какие-то совершенно неизвестные миры с очень тревожной, часто трагической и даже апокалиптической атмосферой. В подавляющем большинстве картин Миро нет покоя. Там вершатся бурные драматические и трагические процессы между контрастными цветоформными образованиями, нередко в определённой мере близкие по общему характеру к динамическим процессам в картинах Кандинского его «драматического периода» (1910-1920 гг.).

Однако в отличие от сугубо беспредметных полотен великого абстракциониста, у Миро и абстракция организована по-иному, и практически в каждом полотне есть намёки на известные в нашем мире, хотя и предельно модифицированные предметы (птицы, небесные тела, женщины) или на какие-то фантастические биоморфные существа и их фрагменты. Всё это существенно влияет на характер восприятия работ Миро и способствует, в конечном счёте, возникновению духа сюрреализма, которого нет у Кандинского, по крайней мере, в указанный период. Именно намёки на какую-то, явно нездешнюю жизнь в большинстве работ Миро за счёт органичного встраивания в абстрактные живописные пространства биоморфных знаков типа по-детски нарисованных существ или полу-абстрактных органических форм и способствуют возникновению духа сюрреализма в этих работах. И окраска этого духа, как правило, имеет явно выраженный апокалиптический характер.

Вот ещё пара подтверждающих это характерных примеров.

«Живопись» (1954). На тёмно-синем фоне со звёздочками в компании с несколькими абстрактными цветовыми пятнами красного цвета и тёплых



Хуан Миро. Живопись. 1954.  
Фонд Хуана Миро. Барселона

тонов других цветов чёрная полуиероглифическая фигурка человечка создаёт в целом тревожное настроение. Нужно отметить, что в послевоенный период жизни Миро начинает всё активнее использовать особые знаки чёрной краской, стилизованные под какие-то архаические письмена или восточные иероглифы, которые используются или в чистом виде абстрактных знаков, или в сочетании с антропо- или биоморфными фигурками. Они резко выделяются на фоне картины, как бы запечатывая её некой сакральной печатью или надписью, и активно работают на дух сюрреализма, образуя сложные конфликтно-опозиционные отношения с живописными абстрактными пространствами, локальными абстрактными цветными пятнами и стилизованными под детские рисунки элементами изображения.

Ужасом веет от небольших полотен «Женщина и птица» (3 января 1966) и «Женщина ночью» (26 ноября 1970). Угрожающе чёрный цвет толстых линий на живописном фоне этих картин и особенно чёрные обводки вроде бы глаз женщин (а кроме них фактически ничего и нет женского <=человеческого> в изображениях) создают это настроение.

(Вообще, замечу на полях, от живописи Миро создаётся ощущение, что женщин он, мягко гово-



Хуан Миро. Женщина и птица.  
3-1-1966. Галерея Лелонг. Париж



Хуан Миро. Женская голова. 1938.  
Частное собрание. Лос-Анджелес

ря, не слишком боготворил. Их знаки, часто идентифицированные только по названиям, служат, как правило, для создания угрожающего настроения в его полотнах. Квинтэссенцией подобных изображений является женщина-паук («Женщина» (13 февраля 1976)), да и многие другие изображения женщин 50-х – 70-х гг., в которых он не жалел чёрной краски (см.: «Женщина на/под (фоне) солнце» (*Femme devant le soleil*) (1950, Ташен, 126). То же, пожалуй, можно сказать и о птицах. Их чёрные огромные клювы на многих полотнах служат созданию того же настроения. Поэтому нередко они фигурируют на одном полотне вместе с женщинами, иногда сливаясь с ними в некое биоморфное устрашающее существо. Ярким символом такой мегеры является небольшая, но экспрессивная картина «Женская голова» (1938). Исследователи пытаются связывать этот образ с каким-то древним архетипом богини-Матери, объединяющим в себе светлые и тёмные, разрушительные начала жизни, но я вижу в ней лишь мощный образ хтонического карающего начала, который в бессознательных уровнях психики Миро соединился (почему-то? Ясно, что искусствоведы-психоаналитики давно ответили на этот вопрос, но здесь он меня не очень интересует и поставлен чисто риторически) с женским началом.)

И полным апокалиптическим мраком и адскими казнями веет от большого мрачного полотна, иронично озаглавленного «Урок катания на лыжах» (1966). Живописно данное серое пространство с редкими проблесками белизны отделено от реципиента какой-то угнетающе мрачной чёрной конструкцией-решёткой, сплетённой из искривлённых элементов решетчато-иероглифического типа, встречающихся и в других его картинах, но

здесь собранных в нечто агрессивно-угрожающее вокруг круга, разделённого толстыми чёрными контурами на фрагменты неправильной формы с приглушёнными цветными плоскостями. И всё щетинится во все стороны острыми шипами и закорючками.

Подтверждением своеобразного интуитивного художественного апокалиптизма Миро являются крайне интересные работы, которые я видел только в его доме-музее на Майорке. Речь идёт о нескольких картинах, сделанных поверх старых гравюр классических мастеров или их фотографий. Там я не уделил им особого внимания, тем более, что не он первый придумал эту арт-практику. Она восходит ещё к Дюшану с его Джокондой с усами, да и к другим работам дадаистов. К счастью, в моём фотоархиве сохранилось несколько фото подобных картин (почему-то я не нахожу их в больших монографиях о Миро). Они как нельзя лучше вписываются в контекст нашей темы. Вот работа «Влюбленные на рыбалке» (1965). Поверх идиллической картины с двумя парами молодых влюблённых с удочками, занятых обычной рыбалкой, Миро жирной чёрной линией изобразил каких-то страшных монстриков, слегка подсветив их красными, голубыми и зелёными росчерками. Земную идиллию испанский сюрреалист фактически запечатал (или зачеркнул) какой-то устрашающего вида биоморфной печатью – явлением чего-то *иного*.

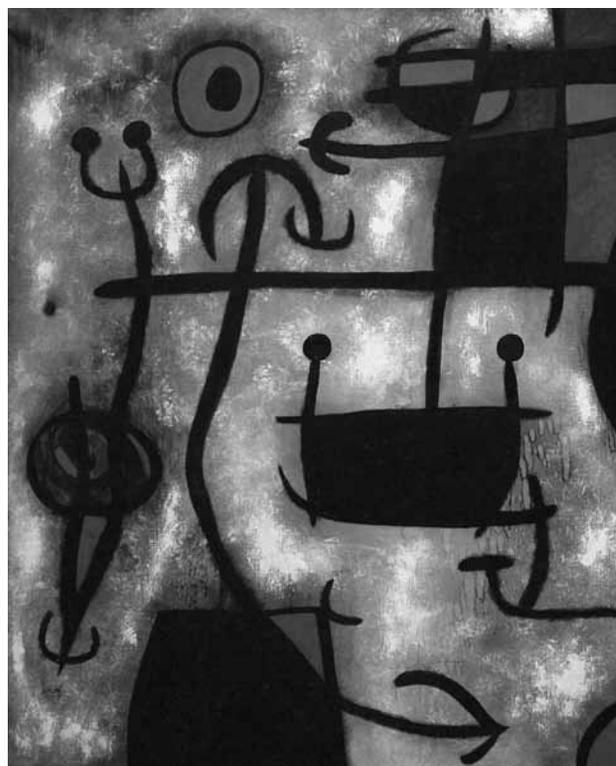
В противовес всему этому в 60-е гг. Миро создаёт и полотна с совершенно иным настроением и духом. Я имею в виду его знаменитые голубые холсты. В частности, большой триптих «Голубое» (4 марта 1961), одно из полотен которого находится в Париже, а два других в Нью-Йорке. На огромных небесно-голубых живописных пространствах

здесь искусно и достаточно лаконично разбросаны небольшие чёрные пятна и по одному огненно-красному пятну (на третьем полотне всего по одному небольшому чёрному и красному <справа сверху> пятну, и от последнего, как от воздушного шарика, спускается вниз длинная нитка по диагонали всего огромного <270×355 см> полотна). Миро в этих холстах преодолевает свой страх 30-х гг. перед Пустотой и открывает для себя и для нас совершенно новый мир инобытия бесконечного потенциально значимого пространства, втягивающего в себя дух чуткого реципиента. Голубые полотна настраивают его на медитативно-созерцательный лад.

Завершая этот краткий разговор о метафизических смыслах живописи Миро, не лишним будет задать вопрос: что же всё-таки объединяет таких во всём разных художников, как Сальвадор Дали и Хуан Миро, под одной шапкой сюрреализма, стоящих стилистически на противоположных полюсах этого направления в живописи?

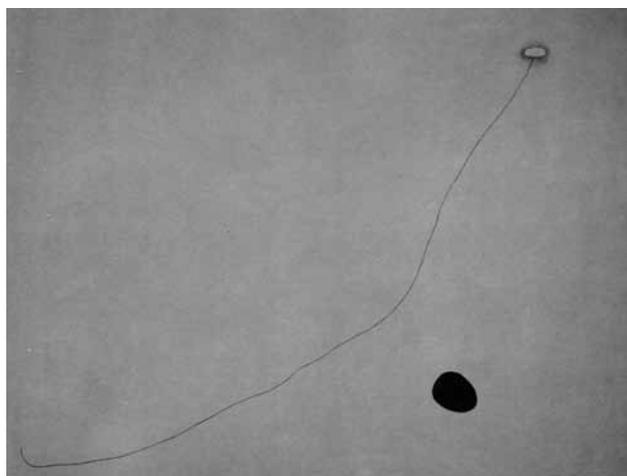
В теоретической плоскости ответ понятен. Оба они вполне поддерживали манифесты сюрреализма Бретона, двумя руками голосовали за теорию бессознательного в изложении Фрейда, полагали, что сновидения, галлюцинации, бред, психический автоматизм выводят на свет Божий значительно более глубокие и подлинные пласты реальности, чем обыденное видение чувственно данного мира и стремились в искусстве запечатлеть именно свой бессознательный опыт. На этой основе они и назывались сюрреалистами и являлись таковыми. Однако что говорит нам их живопись?

Прежде чем отвечать на вопрос о «шапке», хочу напомнить одно признание Миро в интервью, данном в 1952 г. «Жизнь кажется мне абсурдной. Не разум говорит мне это, я так чувствую. Я пессимист: мне всегда видится, что всё катится к худшему» [20, с. 49]. Духовно укрепляло его при таком мироощущении, как признаётся он сам в том же интервью, только подлинное искусство: поэзия, музыка, архитектура, но и шумы обыденной жизни, которые он любил слушать при прогулках по улицам Барселоны; их позже в Нью-Йорке он услышал в музыке Джона Кейджа и сошёлся с ним на этой почве. Думаю, что именно в этом мироощущении ключ к основным мотивам творчества Миро. Усмотренный им абсурд жизни (не будем забывать, что время его жизни и активного творчества совпало с двумя мировыми войнами) и пессимистическое в целом видение мира двигали его кистью, которая прозревала у гениального мастера метафизические основы того, что он интуитивно ощущал в чувственно данном ему мире.



Хуан Миро. Урок катания на лыжах.  
1966. Галерея Лелонг. Париж. Фрагмент.

При всём предельном различии художественного мышления Дали и Миро, оба каталонца почти одинаково остро и глубоко ощущали глобальность надвигающихся трансформаций земного мира (библейского тварного бытия) и человеческой жизни, прежде всего. Метафизически фундированный абсурдизм мира и неизбежность его уже приблизившихся кардинальных, отнюдь не безболезненных метаморфоз оба художника чувствовали очень ясно, и каждый по-своему, но художественно убедительно и сильно выразили в своём творчестве. Это и объединяет их искусство одним духом – духом сюрреализма, который по сути своей является духом глобального апокалиптизма, по-разному художественно выраженного ими. И художественность у них характеризуется особой, эстетски данной *конвульсивной красотой*. [Термин, позаимствованный мною у Андре Бретона. Свою повесть «Надя» он завершает фразой: «Красота будет конвульсивной или ее не будет вовсе» (La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. – 15, с. 753)], которая и притягивает к себе эстетически чуткого реципиента, доставляет ему особое наслаждение, и, одновременно, настраивает на реальное ощущение неминуемого Предела, Конца всего [Сегодня об этом глобальном Конце не знает только ленивый (см. хотя бы недавнюю



Хуан Миро. Голубое III. 4-3-1961.  
Галерея Пьера Матисса. Нью-Йорк.

статью: 2, с. 513-523), а в середине прошлого столетия его прозревали только отдельные мыслители, да многие большие художники-авангардисты и модернисты, среди которых Дали и Миро занимают видное место.] В этой конвульсивной красоте тесно переплетаются ощущения прекрасного и трагического, данные в модусе возвышенного. Вся палитра основных цветов эстетического опыта переживаем мы в художественных пространствах этих двух мастеров, наслаждаясь при этом и полным различием в возможностях живописного выражения её.

И различие это заключается, прежде всего, в том, что Дали даёт нам, как правило, убедительное явление (присутствие) феноменальных пространств инобытия во всей их иллюзорной очевидности, а Миро с помощью показанной здесь организации чисто художественной образности и художественной символизации акцентирует внимание на трагической катастрофе известного нам мира и только в голубых полотнах подводит к какому-то инобытийному покою и почти нирване, когда красная точка сознания постепенно угасает в голубых далях абсолютного Небытия, оставляя за

собой лишь лёгкий нитеобразный след в просторах Вечности, чего, кстати, нет у Дали. Живопись Дали в целом оптимистична, он верил в спасение Культуры и мира в целом. Это живопись надежды. Живопись Миро – мрачный триумф глобальной катастрофы, которая в лучшем случае может привести мир к покою Небытия.

Интересна одна деталь. Когда два года назад я совершал паломничество в Испанию, прежде всего, для спокойного изучения полотен Эль Греко в Толедо и Мадриде [см.: 7], я вдруг понял, что без этого великого апокалиптики в живописи не было бы и трёх именитых испанцев XX столетия – Дали, Миро и Пикассо. Любопытно, что ни Дали, ни Миро, по-моему, нигде особенно не восхищаются Эль Греко, хотя знали его, естественно, хорошо, в том же Мадриде и Эскориале, да и до Толедо от Мадрида рукой подать. Это, тем не менее, не снимает моей убеждённости в высказанном суждении. Напротив, нынешний анализ собственно духа сюрреализма у Миро, с особой остротой выявивший его именно апокалиптический характер, ещё больше убеждает меня в приведённом выше тезисе.

Другое дело, что при этом я (как, думаю, и оба сюрреалиста) не ощущаю духа сюрреализма у Эль Греко. Да и сам тип художественного мышления у этих сюрреалистов далёк от манеры их знаменитого предшественника. Тем не менее, тревога, беспокойство, трагизм и апокалиптизм, которыми дышат практически все главные полотна Эль Греко, не могли не повлиять на мироощущение наших сюрреалистов. То, что Греко предчувствовал в атмосфере испанского, ещё средневекового католицизма в XVII в., сумели по-своему выразить его последователи в XX в. – один в спокойном, академическом тоне изображая уже ставшее реальностью инобытие и наслаждаясь его инаковостью, другой – ужасаясь этой инаковостью и пытаясь спрятаться от неё за ширмой детского сознания, выдать за игру этого сознания, что плохо ему удавалось, и страх инаковости перерастает у него в ужас (всё-таки чаще всего) Небытия.

## Список литературы:

1. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994.
2. Борзых С.В. Человек эпохи Апокалипсиса // Философия и культура, 2015. № 4(88). С. 513-523.
3. Бычков В. Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX века. Кн. 1. М.: Культурная революция, 2008.
4. Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010.
5. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012.
6. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013.
7. Бычков В.В. Метафизический смысл искусства Эль Греко // Вестник славянских культур. 2014. № 2(32). С. 158-170.
8. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

9. Кассу Ж. Дух символизма // Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. С. 5-30.
10. Федотова Е. Д. Бёклин. М.: Белый Город, 2001.
11. Apollonio U. Pittura metafisica. Milano, 1945.
12. Becks-Malorny U. Wassily Kandinsky. 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion. Koeln, 1993.
13. Breton A. Manifestes du Surréalisme. Paris, 1962.
14. Breton A. Nadja. Paris, 1964.
15. Breton A. Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris, 1988.
16. Carra M. Metaphysical Art. New York, Washington, 1971.
17. Dupin J. Miro. New York, 1962.
18. Erben W. Joan Miro. 1893-1983. Mensch und Werk. Koeln, 1988.
19. Grohman W. Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Koeln, 1958.
20. Miro. Von der Erde zum Himmel / Ed. G. Fischer, J-L. Prat. Muenchen, London, New York, 2014.
21. Oliva A.B. De Chirico. New York, 1985.
22. Richter H. Dada. Art and Anti-Art. New York, 1965.
23. Waldberg P. Der Surrealismus. Koeln, 1981.

**References (transliterated):**

1. Antologija francuzskogo surrealisma. 20-e gody. M.: GITIS, 1994.
2. Borzykh S.V. Chelovek epokhi Apokalipsisa // Filosofija i kul'tura. 2015. № 4(88). P. 513-523.
3. Bychkov V. Chudozhestvennyj Apokalipsis Kul'tury. Stromaty XX veka. Kn. 1. M.: Kul'turnaja revoljutija, 2008.
4. Bychkov V.V. Esteticheskaja aura bytija. Sovremennaja estetika kak nauka i filosofija iskusstva. M.: Izd-vo MBA, 2010.
5. Bychkov V., Man'kovskaja N., Ivanov V. Trialog: Zhivaja estetika i sovremennaja filosofija iskusstva. M.: Progress-Tradicija, 2012.
6. Bychkov V., Man'kovskaja N., Ivanov V. Trialog plus. M.: Progress-Tradicija, 2013.
7. Bychkov V. Metafisicheskij smysl iskusstva El Greco // Vestnik slavjanskikh kul'tur. 2014. № 2(32). S. 158-170.
8. Dukh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epokhi konca XIX – nachala XX veka. M.: Prograss-Tradicija, 2012.
9. Cassou J. Dukh simvolizma // Enciklopedija simvolizma. M.: Respublika, 1998. P. 5-30.
10. Fedotova E. D. Boeklin. M.: Belyj gorod, 2001.
11. Apollonio U. Pittura metafisica. Milano, 1945.
12. Becks-Malorny U. Wassily Kandinsky. 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion. Koeln, 1993.
13. Breton A. Manifestes du Surréalisme. Paris, 1962.
14. Breton A. Nadja. Paris, 1964.
15. Breton A. Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris, 1988.
16. Carra M. Metaphysical Art. New York, Washington, 1971.
17. Dupin J. Miro. New York, 1962.
18. Erben W. Joan Miro. 1893-1983. Mensch und Werk. Koeln, 1988.
19. Grohman W. Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Koeln, 1958.
20. Miro. Von der Erde zum Himmel / Ed. G. Fischer, J-L. Prat. Muenchen, London, New York, 2014.
21. Oliva A.B. De Chirico. New York, 1985.
22. Richter H. Dada. Art and Anti-Art. New York, 1965.
23. Waldberg P. Der Surrealismus. Koeln, 1981.