

Ключевые слова: сюрреализм, Андре Бретон, Поль Элюар, Валентина Гросс-Гюго, сон, сновидения, книжная графика, книжная иллюстрация.

Мирошникова Елизавета Викторовна
Кандидат географических наук, соискатель
Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
denisiliza@gmail.com

Key words: Surrealism, André Breton, Paul Eluard, Valentine Gross-Hugo, dream, sleep, book graphic, book illustration.

Miroshnikova Elizaveta V.
PhD in Geographical Sciences, applicant of
degree, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
denisiliza@gmail.com

МИРОШНИКОВА Е.В.

Между сном и явью: сюрреалистические идеи в книжной графике Валентины Гросс-Гюго

MIROSHNIKOVA ELIZAVETA V.

At the Edge of Dream and Reality:
Surrealistic Ideas in the Book Illustrations
of Valentine Gross-Hugo

Валентина Гросс-Гюго (1887–1868) начинала свой творческий путь в 1910-е годы как график-иллюстратор в журнале мод *Gazette du Bon Ton*. Знакомство с Бретоном и Элюаром в сер. 1920-х открыло для нее мир сюрреалистических идей, а уже коллеги-сюрреалисты заинтересовали ее книжной иллюстрацией. Вся книжная графика Гросс-Гюго построена именно на системообразующих взглядах сюрреалистов: сон, сновидения, их воплощение в реальности и пересечение с реальностью. В статье на примере иллюстраций к поэтическому сборнику Поля Элюара «Животные и их люди, люди и их животные» (*Les Animaux et leurs hommes, Les Hommes et leurs animaux*, 1937) проанализировано влияние сюрреалистических идей и образов, пограничных сну и яви, на творчество Валентины Гросс-Гюго.

Valentine Gross-Hugo (1887–1868) began her career in the 1910s as a graphic illustrator in the *Gazette du Bon Ton* magazine. The friendship with Breton and Eluard in the middle of 1920s “led” her into a surrealist movement, and then her surrealist colleagues pushed her into the sphere of book illustrations. The entire book graphic of Gross-Hugo is based on the system-forming views of the surrealists: dream, visions, their embodiment in reality and intersection with reality. The influence of surrealistic ideas and images, at the edge of sleep and reality, on the work of Valentine Gross-Hugo are analyzed through illustrations to the book by Paul Eluard *Les Animaux et leurs hommes, Les Hommes et leurs animaux* (1937).

Валентина Мари Огюстин Гросс-Гюго родилась 16 марта 1887 года в городке Булонь-сюр-Мер в семье пианиста Огюста Гросса, переехавшего в Нормандию после аннексии родного Эльзаса Германией в 1871. Валентина уже в раннем детстве проявила интерес к искусству вообще и к музыке и театру в частности. С 1907 по 1910 год Валентина Гросс училась в *École des Beaux-Arts* в Париже. 19 мая 1909 года она побывала на первом спектакле «Русских сезонов» Дягилева в Театре Шатле. Существует легенда, что после спектакля, набравшись смелости, девушка подошла к Дягилеву и попросила разрешения присутствовать на репетициях балетной труппы и делать зарисовки. Дягилев, очевидно, разрешил: с 1909 по 1914 год Валентиной Гросс сделаны зарисовки репетиционно-постановочного процесса практически всех дягилевских премьер: балетов «Сильфиды», «Жар-Птица», «Шехеразада», «Петрушка», «Видение розы», «Игры», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна», «Весна священная», «Золотой Петушок».

Помимо работы с «Русскими балетами» до Первой мировой войны Валентина Гросс активно сотрудничала как художник-график с модным журналом *Gazette du Bon Ton*, выходившим в Париже с 1912 по 1925 (главный редактор и издатель Люсьен Фогель): она иллюстрировала статьи про русский балет, и рисовала модные картинки.

После войны ситуация изменилась. Стало невозможно жить эфемерной жизнью – балет, мода и тому подобное – ужасы войны как

будто перечеркнули все прошлые интересы и увлечения. И первая половина 1920-х становится для Валентины Гросс временем активного поиска себя в творчестве. Кроме того, произошли изменения в личной жизни художницы.

В 1917 году Валентина Гросс знакомится с правнуком писателя Виктора Гюго художником Жаном Гюго и в 1919 выходит за него замуж. Единственными свидетелями на свадьбе были Эрик Сати и Жан Кокто. В квартире в Пале-Рояль супруги открывают светский салон, где собирается весь цвет послевоенного художественного Парижа: ближайшие друзья Жан Кокто, Эрик Сати, Раймон Радиге, Жорж Орик, композиторы «Шестерки», Сергей Дягилев, Пабло Пикассо, Ольга Хохлова, Бронислава Нижинская и другие участники «Русских балетов», Марсель Пруст, Поль Моран, Люсьен Доде и многие другие.

В марте 1925 года на сюрреалистической выставке в галерее Пьера Леба Андре Бретон, знавший Валентину Гюго с 1918 года, знакомит ее с поэтом Полем Элюаром и между ними завязывается дружба, которая прервется только со смертью Элюара в 1952. Именно Элюар привел Валентину Гюго в сюрреализм, набравший в то время силу.

Его основной идеолог, поэт Андре Бретон, в декабре 1924 года опубликовал «Сюрреалистический манифест», где дал вполне точное определение новому течению:

«Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить – устно, письменно или любым другим способом – реальное функционирование мысли, вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [4, с. 9]. Выросший из движения «дада» (и привлечший на свою сторону многих ранее активных дадаистов – например, Макса Эрнста, Марселя Дюшана, Франсиса Пикабия, Ман Рэя, Жана Арпа и др.), в своей теоретической основе сюрреализм опирался на философскую концепцию Анри Бергсона. Интуитивистская теория Бергсона и его эстетические взгляды, противопоставлявшие искусство действительности и художественное творчество интеллекту, передают функции проникновения в сущность жизненных процессов художникам и писателям, щедро наделенным даром интуиции. При этом интуиция художника должна быть направлена не на предметы и явления внешнего материального мира, а внутрь, в себя – то есть предметом искусства становится не объективная действительность,

а собственное сознание художника, его внутренний мир. Описываемую Бергсоном полную отрешенность (отчужденность) от уродливой действительности, порождающей, например, такие ужасы, как война, отказ от активного познания этой действительности, а также полное освобождение от контроля разума, сюрреалисты и положили в основу своего творчества.

Кроме того, сюрреалисты полностью восприняли идею Бергсона, что искусство – это средство массового гипноза и метод воздействия на зрителя формальными приемами, заставляющими «отключить» разум и заставить работать интуицию. Идеи Бергсона о «гипнотическом» воздействии искусства смыкались с теорией Зигмунда Фрейда о роли бессознательного в формировании человеческой личности. И именно в теории Фрейда сюрреалисты смогли почерпнуть необходимую для их творчества психологическую основу – приемы психоанализа, выработанные З. Фрейдом для определения у пациентов причин неврозов, то есть «вытесненных стремлений», находящих свое отражение в сновидениях. Образы, мысли, затаенные желания и воспоминания проникают в сновидения, как утверждает Фрейд, из «подсознания» человека, куда они были вытеснены его сознанием (так называемой цензурой разума) и где постоянно находятся в виде «бессознательных комплексов». Снятие «цензуры разума» в состоянии сна открывает перед «комплексам» путь в сновидения. Именно этот «мир сновидений» Фрейда и становится у сюрреалистов одновременно и предметом искусства, и методом художественного творчества.

Поэт Поль Элюар на протяжении 1920-х и 1930-х – лучший друг Андре Бретона и его последователь, один из ярчайших выразителей сюрреалистических идей. Благодаря тесному общению с Элюаром сюрреалистические идеи проникают и в творчество Валентины Гюго. Позитивное мышление сюрреалистов и стремление увидеть чудесное в обыденных вещах и таким образом создать новый дивный мир – в отличие от философии разрушения и отрицания дадаистов, желавших лишь разрушить старый прогнивший мир, не предлагая ничего взамен – было очень привлекательно для художников, писателей и философов, искавших новые пути преобразования окружающего мира.

Валентина Гюго принимала участие в экспериментах сюрреалистов, например, снялась в фильме Луиса Бунюэля «Золотой

век», участвовала в проекте *Cadavre exquis*. Творческий метод или эксперимент *Cadavre exquis* (изысканный кадавр) был изобретен около 1925 года группой парижских сюрреалистов – Бретоном, Танги, Дюшаном и поэтом Жаком Превером. Этот метод – одно из выражений идеи «автоматического письма», проистекавшей из философии Бергсона и уже обогатившей литературу (Джеймс Джойс). Автоматическое письмо – запись текста или рисование непосредственно «из подсознания», без контроля разума. В процессе автоматического письма рука управляется бессознательным и «автоматически» фиксирует поток возникающих образов. Кроме того, здесь также присутствовали идеи коллективного творчества и момент игры – одни из самых важных идей в методологии сюрреализма. Собственно говоря, это старинная салонная игра «Чепуха», только не в обычном литературном виде, а в виде рисунка или картины, которую по очереди рисуют участники, при этом каждый следующий художник, естественно, не видит, что нарисовал предыдущий. Само название метода было получено в результате первой игры – еще текстовой: «*le cadavre – exquis – boira – le vin nouveau*» (изысканный труп будет пить новое вино) [5, с. 95]. Вскоре эта игра превратилась в действенный метод достижения коллективного бессознательного и создания абсолютно случайных сопоставлений, представляющих собой краеугольный камень концепции сюрреалистов – наслаждение эффектом от неожиданных сочетаний никак не связанных между собой предметов.

Андре Бретон писал в своей работе «*Cadavre Exquis: восхваление*» в 1948 году: «Благодаря методу *Cadavre Exquis* в нашем распоряжении – наконец-то – безупречное средство отправить критический механизм сознания на каникулы и полностью высвободить его метафорический потенциал» [3]; [5, с. 95].

Проработав несколько лет с техникой автоматического письма, Валентина Гюго уяснила, что ей скорее интересней другая разновидность сюрреализма – «сновиденческий», или «атмосферный» (по выражению Десмонда Морриса), сюрреализм, больше подпитываемый идеями Фрейда, нежели Бергсона. По словам Десмонда Морриса, для атмосферного сюрреализма характерна вполне «реалистичная композиция, но чрезмерная интенсивность запечатленных сцен и сюжетов оставляет впечатление сновидения» [8, с. 8].

В 1924 году в «Сюрреалистическом манифесте» Андре Бретон писал:

«Мы должны поблагодарить Фрейда за его открытия... Воображение, возможно, вновь заявляет о себе, предъявляет свои права... Я верю в будущее разрешение этих двух состояний – сна и реальности – которые только кажутся противоречащими друг другу, в абсолютную реальность, в сверх-реальность, если можно так выразиться. И именно в поисках этой сверх-реальности я и нахожусь, но, конечно же, не для того, чтобы найти ее, а для того, чтобы, забывая о смерти, испытать радость от обладания ею» [4, с. 4].

Таким образом, сюрреалисты стремились не столько забыть в другой реальности – в образах их снов; сколько пытались сделать прекрасной и чудесной, как во сне, ту реальность, которая нас окружает. Поэтому «сновиденческие» работы не стоит воспринимать как картины чего-то несуществующего, а наоборот, несомненно существующего и окружающего нас в повседневной жизни – просто именно сон и подсознание помогают нам увидеть красоту окружающего мира. Задачей был не побег от реальности и существование в мечтах, а создание новой улучшенной реальности. Миссией сюрреалистов было преодолеть разочарование от реального мира и снова найти в нем чудеса.

Как уже упоминалось выше, Валентина Гюго была одной из активнейших участниц сюрреалистического движения. Однако шокированная самоубийством Рене Кривеля в июне 1935 года (совершенным под впечатлением от изгнания делегации сюрреалистов с Международного конгресса писателей в защиту культуры, усиленным тяжелой неизлечимой болезнью), а также тем, что движение покинули Рене Шар, Тристан Тцара и Поль Элюар, Валентина сама выходит из официальной группы сюрреалистов в 1938 году.

Тем не менее Валентина Гюго продолжает работать, используя художественно-эстетические принципы и методы сюрреализма и ее связи с сюрреалистами не прерываются. Валентина Гюго открывает для себя новый вид творчества – книжная иллюстрация, куда ее приводит также Поль Элюар.

Стоит напомнить, что сюрреализм начинался как литературно-философское движение, и один из теоретиков и основателей движения поэт и философ Пьер Навий вообще считал, что художникам не

место в сюрреалистическом движении, а большая часть сюрреалистов была писателями и поэтами – Элюар, Шар, Кривель, Батай, Деснос, Супо, Пере и др. В «Сюрреалистическом манифесте» 1924 года Андре Бретон перечисляет 18 «настоящих сюрреалистов» (тех, кто совершил акт сюрреализма). И среди них только два художника – Жорж Малкин, считающийся первым художником-сюрреалистом, и Макс Мориз [4, с. 9]. Книга, текст были очень важны и играли большую роль в популяризации и продвижении идей сюрреализма. Сюрреалисты выпускали манифесты, журналы, каталоги, статьи, эссе – эти печатные материалы были щедро проиллюстрированы работами художников и фотографов сюрреалистов (Пикассо, Дали, Макс Эрнст, Ханс Бельмер, Андре Массон, Валентина Гюго, Жан Арп и др.).

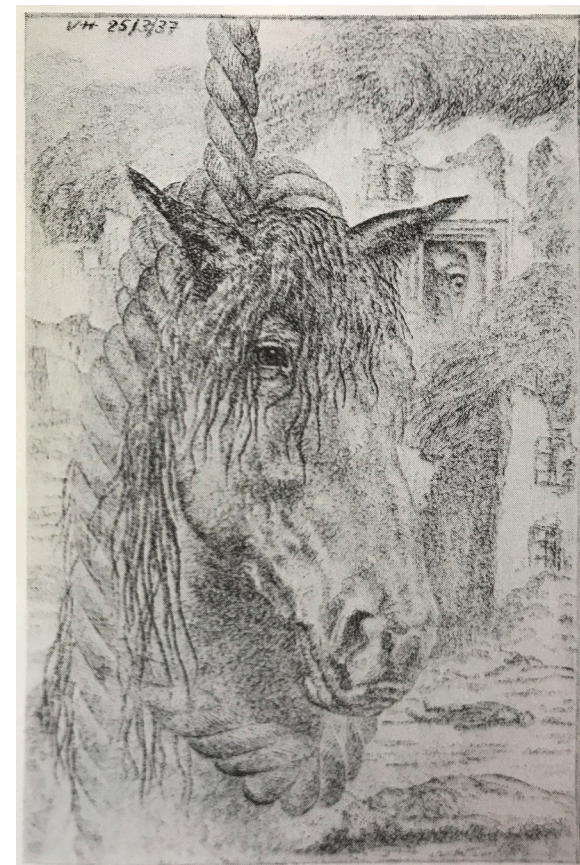
Для Валентины Гюго обращение к книжной графике не было чем-то неожиданным и чуждым – вспомним ее опыт работы в *Gazette du Bon Ton* и вероятное тяготение к камерным формам.

В 1937 году Поль Элюар, уже в идеологическом и мировоззренческом плане начавший отходить от сюрреалистов, несмотря на тесную личную дружбу с Андре Бретоном (в 1938 году поэт формально выйдет из группы, написав прощальное письмо), решает переиздать свой первый послевоенный поэтический сборник – «Животные и их люди, люди и их животные», вышедший в 1920 году в издательстве *Au Sans Pareil* в Париже с иллюстрациями Андре Лота (пять гравюр) [6]. Этот небольшой сборник стихотворений был написан Элюаром после демобилизации из армии. Как раз тогда поэт познакомился с Андре Бретоном, Филиппом Супо и Луи Арагоном – будущими «отцами-основателями» сюрреалистического движения, а тогда еще неистовыми поклонниками Тристана Тцара и движения «дада» и создателями журнала «Литература», ставшего печатным органом кружка дадаистов, где сотрудничал и Элюар. По мнению литературоведа С.И. Великовского, именно сборник «Животные...» «открывает многолетние поиски Элюара на путях сначала дадаизма, затем сюрреализма» [2, с. 375]. Возможно, переиздание этого сборника в 1937 году, тогда, когда сам Элюар опять находился на распутье, было попыткой вернуться к истокам и найти выход из творческого кризиса.

Поэтический сборник вышел тиражом всего в 19 экземпляров (без указания издательства в выходных данных), размером

ин-октаво [7]. К каждой книге прилагался набор из 22 (по числу стихотворений) гравюр сухой иглой, в первых восьми экземплярах книги гравюры были отпечатаны разными цветами. Автором гравюр была Валентина Гюго. Это ее первая совместная работа с Полем Элюаром.

Поэтический сборник предваряется программным стихотворением-предисловием «Салон», где Элюар дает пример «совершенной чистоты» поэтического языка – без избитых штампов и клише, «речь чарующую, подлинную, пригодную для взаимного общения» [1, с. 34]. Далее сборник делится на две части – «Животные и их люди» и «Люди и их животные». В первой части десять небольших стихотворений («Животное смеется», «Лошадь», «Корова», «Свинья», «Курица», «Рыба», «Птица», «Собака», «Кошка», «Паук»), во второй – одиннадцать («Модель», «Полезный человек», «Перья», «Собака», «Вести себя», «Есть» (питаться), «Промокший», «Лапа», «Корова», «Убегать», «Курица»). Иллюстрации Валентины Гюго на первый взгляд весьма далеки от текста (несмотря на то, что на каждое стихотворение приходится одна гравюра, которая и должна была бы его иллюстрировать): то, что изображено, кажется никак не связанным со стихами Элюара. Но дело в том, что несмотря на заявленную простоту и ясность, поэзия Элюара в первую очередь – визионерская, и сам Элюар – поэт-визионер. По его же собственным словам, «поэзия ничему не подражает, не воспроизводит ни линий, ни поверхностей, ни объемов, ни лиц, ни пейзажей, ни ситуаций, ни катаклизмов, ни чувств, ни памятников, ни пламени, ни дыма, ни сердца, ни ума, ни ужаса, ни блаженства, ни огорчений, ни красоты – ничего. <...> Она изобретает, она заново творит. Она разрушает. И вечно она изобретает себя, творит себя, разрушает себя»⁽¹⁾ [цит. по: 2, с. 106]. С.И. Великовский писал: «толчком ей служит не тезис-постулат, а душевный порыв; ее первоэлемент не понятие, а воображаемая картина; ее развертывание не в низывании доводов, а в смене видений; ее результат – не система дефиниций, а сотворенный вымыслом микрокосм» [1, с. 75]. И Валентина Гюго как раз и творит этот микрокосм, свой собственный



Илл. 1. Гравюра к книге Поля Элюара *Les Animaux et leurs hommes, Les Hommes et leurs animaux*, 1937, коллекция Андре Бернарда, Франция

микрокосм на основе видений и воображаемых картин, встающих перед ней по прочтении стихов Элюара. Творит, используя полный набор методов и приемов сюрреалистов. Во-первых, абсолютная «сновиденческая» действительность работ: нарисованные образы «выплывают» на зрителя из подсознания художника. Эти образы нарисованы в совершенно реалистичной манере, но фантастичны по своей сути – например, на одной из иллюстраций нарисована весьма реалистичная голова лошади, потом зритель замечает, что голова находится в петле из веревки (как при повешении), потом веревка визуальнo превращается в рог единорога.

(1) Eluard P. L'Evidence poétique II, *Le Poète et son ombre*, P., Editions Seghers, 1963. Цит. по: [2, с. 106].



Илл. 2. Гравюра к книге
Поля Элюара *Les Animaux et
leurs hommes, Les Hommes et
leurs animaux*, 1937, частная
коллекция, Франция

Опять же уместно привести слова самого Элюара, полагавшего, что стихотворение «словно живое существо, заставляет грезить наяву», а «поэт – это бодрствующий сновидец»⁽²⁾ [Цит. по: 2, с. 97]; [1, с. 91].

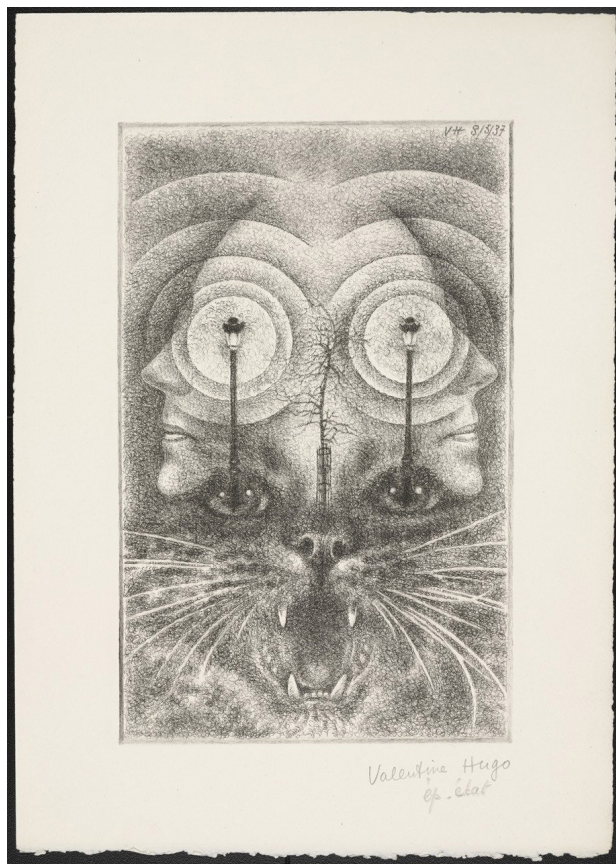
Помимо создания общей атмосферы сновидения Валентина Гюго использовала и другие мотивы и приемы из арсенала сюрреалистов. Например, одна из гравюр – это портрет самого Элюара: отделенная от тела голова («отрубленная») в потоках воды, окруженная рыбами и другими морскими созданиями, падающими откуда-то сверху.

(2) Eluard P. *Premières vues anciennes – Donner à voir*, P., Gallimard, 1939. Цит. по: [2, с. 97].

Портреты в виде голов, отделенных от тела – это один из «фирменных» приемов Валентины Гюго. Достаточно вспомнить одну из самых известных ее работ – «Сюрреалисты» (групповой портрет Элюара, Бретона, Тцара, Крелея и Шара, 1932–1948, частная коллекция). Изображение расчлененных на части тел типично для многих художников-сюрреалистов (Арпа, Бельмера, Штырски, Эрнста и др.), мотив расчленения связан со страхом кастрации, и, в конечном итоге, со страхом смерти. Кроме того, сюрреалистов всегда привлекали маски – африканские маски, карнавальные маски и др., а голова отдельно от тела – это тоже своеобразная маска. Маски выражали страх перед оживающей мертвой материей – куклами, автоматами – то есть были еще одним символом страха смерти. Кроме того можно отметить, что в портрете Элюара сочетаются и мужские, и женские черты, происходит некое колебание между полами и смазывание сексуальных различий, что также очень характерно для визуального ряда сюрреалистов [5, с. 21]. Мотив воды – это визуальное изображение стихии подсознания (помимо эротического наполнения), откуда сюрреалисты черпали свои ошеломительные идеи.

Одним из самых узнаваемых и многозначных образов в сюрреалистической философии (Дали, Эрнст, Батай, Массон, Ман Рэй, Фредди и многие другие сюрреалисты, художники и писатели, использовали этот образ) – это глаз, символизирующий в первую очередь зрение/видение, как внешнее, так и внутреннее. Макс Эрнст писал: «Я полагаю, что самое лучшее, что можно сделать, это закрыть один глаз и смотреть им внутрь себя. Это будет ваш внутренний глаз. А другим глазом вы должны фиксировать окружающую реальность, то, что происходит в мире вокруг вас» [5, с. 20]. Кроме того, глаз – это окно в душу, в тот самый мир подсознания, сюрреалистический рай. Для Ман Рэя глаз был «всевидящим оком», публикой, оценивающей художника и художественное произведение. На иллюстрации 3 Валентина Гюго изобразила гибридное существо: голова кошки с раскрытой пастью перетекает в человеческое лицо, причем если кошка изображена в анфас, то лицо – в профиль и в зеркальном отражении. Внимание сразу притягивают глаза кошки: из зрачков вырастают горящие фонари, лампы которых становятся, в свою очередь, глазами человека.

Здесь представлены и другие сюрреалистические приемы: отражения в зеркале/удвоения, символизирующего бесконечность и смерть; стирания границы между людьми и животными (собственно,



Илл. 3. Гравюра к книге
Поля Элюара *Les Animaux et
leurs hommes, Les Hommes et
leurs animaux*, 1957, MoMA

само название поэтического сборника отсылает к такому нарушению границ между человеком и животным миром); использование метафоры огня и света / световых волн как символа творческого обновления и одного из способов создания художественного произведения (вспомним технику фумажа, изобретенную Вольфгангом Паленом, и брюляж фотографа Рауля Юбака). При этом стоит отметить, что именно глаза, огонь и свет – это одни из ключевых образов в поэтике Элюара [1, с. 101].

Представленные в статье иллюстрации позволяют заметить еще одну очень важную особенность графики Валентины Гюго – все гра-

вюры очень красивы, изображенные на них люди, предметы и существа стремятся к совершенству – это та самая «погоня за чудесным», о которой Андре Бретон писал еще в 1924 [4, с. 5]. А ведь «чудесное всегда прекрасно. Все чудесное прекрасно, на самом деле только чудесное и прекрасно» [4, с. 5].

Чудесный и прекрасный мир, созданный Валентиной Гюго, оказывается полностью совпадающим с миром Поля Элюара, причем оба мира, рожденные в воображении, оказываются на удивление реальными, читатель и зритель способны воспринять этот мир. Сам Элюар писал: «Я не изобретаю слова. Я изобретаю предметы, живые существа, события, и мои чувства способны их воспринять. <...> Предмет моих желаний всегда реален, ощутим»⁽³⁾ [Цит. по: 1, с. 526; 2, с. 334]. Эти слова можно в полной мере отнести и к книжной графике Валентины Гюго, в которой философские идеи сюрреализма находят свое очень яркое и даже плакатное выражение с оттенком дидактики.

(3) Eluard, P. *Oeuvres complètes*, t. I, P., Bibl. de la Pléiade, 1968. Цит. по: [1, с. 526].

Список литературы:

- 1 *Великовский С.* Поль Элюар. Вехи жизни и творчества. В кн.: Поль Элюар. Стихи. М.: Наука, 1971.
- 2 *Великовский, С. ...*К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М.: Художественная литература, 1967.
- 3 *Breton A.* Le Cadavre Exquis: Son Exaltation. P., 1948 – Цит. по: Amy Dempsey. Surrealism, L., Thames & Hudson, 2018.
- 4 *Breton A.* Manifeste du Surréalisme, P.: Editions du saggitaire, 1924.
- 5 *Dempsey A.* Surrealism, L., Thames & Hudson, 2018.
- 6 *Eluard P.* Les Animaux et leurs Hommes. Les Hommes et leurs Animaux. P.: Au Sans Pareil, 1920.
- 7 *Eluard P.* Les Animaux et leurs Hommes. Les Hommes et leurs Animaux. P., 1937.
- 8 *Morris D.* The Lives of the Surrealists, L., Thames & Hudson, 2018.