

Елизавета Мирошникова

Книжная графика Валентины Гросс-Гюго: сюрреализм и эротика

Валентина Гросс-Гюго (1887–1968) начинала свой творческий путь в 1910-е годы как график-иллюстратор в журнале мод *Gazette du Bon Ton*. Знакомство с Бретоном и Элюаром в середине 1920-х годов открыло для нее мир сюрреалистических идей. Сюрреалисты были под большим влиянием теорий Зигмунда Фрейда; вытекающая из его учения глобальная идея сюрреализма об эротизации всего окружающего мира посредством сплава сексуального желания с повседневной жизнью человека, нашла свое яркое отражение в творчестве сюрреалистов. Визуальный ряд книжной графики Гюго во многом основан на представлениях и философии сюрреалистов, в первую очередь ключевых идеях Андре Бретона об «эротическом чудесном», «безумной любви», «современной красоте», сексуальном желании как единственном motore творчества. В статье на примере иллюстраций к поэтическому сборнику Поля Элюара *Médiuses* («Сплетницы/Мои богини», 1939) рассматривается воплощение этих идей в творчестве Валентины Гюго.

Ключевые слова:

сюрреализм, Андре Бретон, Зигмунд Фрейд,
Поль Элюар, Валентина Гросс-Гюго,
«сюрреалистическая женщина»,
книжная графика, книга художника.

ИДЕЯ ЛЮБВИ — ИДЕЯ ЖИЗНИ

Впервые о Зигмунде Фрейде и его идеях будущий основатель движения и главный теоретик сюрреализма, а пока что студент-медик Андре Бретон услышал в 1916 году, когда проходил военную службу в психиатрической клинике Сен-Дизье¹ под руководством известного психиатра Рауля Леруа, бывшего ассистента профессора Шарко. После Сен-Дизье и полутора месяцев на фронте Бретон работал некоторое время в парижском госпитале Питье у другого ученика Шарко и столпа французской неврологии Жозефа Бабинского, а в 1918 году — в больнице в Валь-де-Грасе, где познакомился еще с одним будущим основателем сюрреалистического движения — Луи Арагоном. Стажируясь в психиатрии, Бретон не мог пройти мимо двух основных в то время учебных пособий: «Краткого очерка психиатрии» Эммануэля Режи² и его же «Психоанализа неврозов и психозов, его применение в медицине и в жизни», написанного в соавторстве с одним из первых и последовательных пропагандистов учения Фрейда во Франции психиатром Анжелом Энаром³. Именно в этих книгах впервые французским читателям популярно излагались идеи австрийского психоаналитика. Сами же книги Фрейда были изданы во Франции только в первой половине 1920-х годов. До 1924 года, когда появился первый Манифест сюрреализма, на французском языке были опубликованы большинство основных трудов психиатра, среди которых такие фундаментальные сочинения как «Введение в психоанализ» (1921)⁴ и «Три очерка по теории

1 С 1997 года клиника носит имя Андре Бретона.

2 Régis E. Précis de psychiatrie. 5-ème ed. Paris: O. Doin et Fils, 1914.

3 Régis E. et Hesnard A. La psychanalyse des névroses et des psychoses, ses applications médicales et extra-médicales. Bordeaux, 1914.

4 Freud S. La Psychanalyse. Traduction française par Yves Le Lay. Genève: Sonor, 1921.

5 Freud S. Trois essais sur la théorie de la Sexualité. Traduit de l'allemand, par le docteur B. Reverchon. Paris: Nouvelle Revue française, 1923.

сексуальности» (1923)⁵. Но в уже упомянутом манифесте Бретон опирался на гораздо менее известный на тот момент во Франции труд Фрейда «Толкование сновидений» (перевод этой книги выйдет только в 1926 году⁶), что довольно удивительно, учитывая тот факт, что Бретон не знал немецкого языка⁷. Скорее всего, он продолжал знакомиться с живо интересовавшими его теориями Фрейда⁸ в письменных пересказах французских психиатров. Кроме того, известно, что он читал книгу Эрве де Сен-Дени, вышедшую в Париже еще в 1867 году — «Сны и как ими управлять»⁹, которую также цитирует в своих работах и Фрейд. Именно в этом труде известного французского ученого-синолога (!) сны впервые связываются с областью мышления, не подвластной воле и разуму (но есть надежда научиться снами управлять тем не менее, как следует из названия), сон приравнивается к рассказу на неизвестном иностранном языке (символически-иероглифического типа), который надо расшифровать, и делается предположение, что содержание снов частично можно объяснить эротическими и сексуальными фантазиями.

С развитием визуальных искусств в рамках сюрреалистического движения и эволюцией жизненных взглядов Бретона сюрреалистическая концепция слияния сна и реальности приобретала все более и более эротический оттенок. Фрейд (а вслед за ним и сюрреалисты), в развитие идеи Эрве де Сен-Дени, считал главным источником сновидений именно вытесненные желания, основным из которых было желание сексуальное или либидо — мощный животворящий стимул, который может опосредованно сублимироваться в творческий акт. И, вслед за Фрейдом, усматривавшим тотальную эротическую подоплеку во внутреннем мире человека, сюрреалисты перенесли эротизацию на внешний мир, сотворяя высшую — сюрреалистическую — реальность. Философ-сюрреалист Жорж Батай утверждал: «...эротизм есть цель нашей жизни» [12, с. 272], а Андре Бретон в статье «Эротизм — это единственное искусство по мерке человека», написанной к VIII Международной выставке сюр-

6 Freud S. La Science des rêves. Traduit sur la 7e édition allemande, par I. Meyerson, directeur adjoint du laboratoire de psychologie de la Sorbonne. Paris: Félix Alcan, 1926.

7 Известный французский исследователь сюрреализма профессор Анри Беар полагает, что все-таки Бретон, пусть и плохо, но знал немецкий язык [24, р. 117].

8 В 1916 году в письме Теодору Френкелю Бретон замечает: «Пусть мне дадут этого венского психиатра: я заплачу» [20, р. 58], а в 1921 году действительно отправляется в Вену на личную встречу с Фрейдом.

9 Saint-Denis H. de. Les Rêves et les moyens de les diriger. Paris: Amyot, 1867.

реализма, признавал, что «характеризует и определяет сюрреалистические произведения в первую очередь их эротическое содержание» [1, с. 112], то есть практически ставил знак равенства между понятиями «эротика» и «сюрреализм».

Говоря об «эротизации вселенной», сюрреалисты не стремились реально изменить мир, речь шла именно о воспитании такого восприятия, которое позволяло видеть и отличать «сюрреалистическое сексуальное» от бытовавших сексуальных представлений тогдашней буржуазии. Уже в первых своих теоретических работах Бретон пытался создать некую философскую базу, некий реестр способов того, как можно переживать (воспринимать) мир в эротическом ключе и как должен себя вести «правильный» (правоверный) сюрреалист в реальной жизни. Например, в «Исследовании сексуальности» — дискуссии Бретона с товарищами, опубликованной в 11-м номере журнала «Сюрреалистическая революция» за 1928 год [27, pp. 32–40] — совершенно четко обозначаются те, впрочем, довольно непоследовательные, принципы, которыми Бретон (и многие сюрреалисты) будет руководствоваться в дальнейшем: равенство между понятиями «любовь» и «эротика» (раньше было четкое разделение: любовь — это возвышенное чувство, а эротика — низкое), неприятие зоофилии, гомосексуальности (при этом делалось исключение для женской сексуальности и гомосексуальных опытов маркиза де Сада — «Всё позволено, по определению, такому человеку, как маркиз де Сад, для которого свобода нравов была вопросом жизни и смерти» [27, р. 32]), полная поддержка садизма и мазохизма (правда, при условии абсолютной добровольности). В этой же дискуссии у Луи Арагона появляется, пожалуй, одна из самых фундаментальных для сюрреализма мыслей, которая получит широкое распространение в трудах Андре Бретона¹⁰: «Любить женщину — значит полагать это занятие единственным в жизни, перед которым уступает любое другое занятие» [27, р. 38]. Естественно, что речь шла о любви, которая абсолютно равна эротике (чувственной любви) и неотделима от нее. В романе «Надя», фрагмент из которого был опубликован в том же номере журнала, Бретон продолжает эту мысль, объявляет любовь к женщине единственным источником сюрреалистического творчества и приступает к формированию образа «сюрреалистической женщины».

10 Nadja (1928), L'Amour fou (1932–1936).

Такого рода идеи Бретона пользовались большой популярностью в сюрреалистической среде, и не только у сподвижника Арагона, но и у другого отца-основателя сюрреализма — поэта Поля Элюара¹¹, чья любовная лирика, конечно же, опираясь на эстетические тенденции французской литературы со времен Рембо и Малларме, строится во многом на философских посылах Бретона, писавшего, например, что «идея любви, вопреки мнению величайших пессимистов, единственно способна примирить человека, на минуту или на долгое время, с идеей жизни» [23, р. 65]. Сам поэт называл свое творчество «одно долгое любовное раздумье» [3, с. 98] и, вторя Бретону, считал, что «любить — это единственный смысл жизни» [4, с. 337].

«ГИМН РАДОСТИ ЛЮБВИ»

В 1939 году тиражом всего 12 экземпляров выходит поэтический сборник Поля Элюара *Médièuses* («Мои богини/Сплетницы») в жанре «книги художника» с литографиями Валентины Гросс-Гюго¹². Рукописный текст литографирован самим Полем Элюаром. По поводу названия можно отметить, что слова *médièuses* во французском языке не существует; возможны варианты перевода и трактовки: в письме к Валентине Гросс-Гюго сам Элюар писал: «...я обдумываю большую поэму под названием *Médièuses*, что-то вроде мифологии женщины...» [22, р. 1538]. То есть это могут быть и «мои богини» [*mes dieuses* — женский род (придуманый Элюаром) от *dieu* — божество, бог], и «сплетницы» — от французского глагола *médire* — злословить, сплетничать — и тут уже можно усмотреть некую иронию и снижение пафоса. С литературной точки зрения «Мои богини» — это гимн эротической любви к женщине, «гимн радости любви» [22, р. XL], написанный классическим поэтическим языком Элюара — «речью чарующей, подлинной, пригодной для взаимного общения» [4, с. 324], без избитых штампов и клише. Перед читателем

11 Некоторые исследователи полагают, что, возможно, Элюар играл гораздо более значимую роль в формировании теоретической базы и развитии сюрреалистического движения, чем это принято считать. См., например, статью Паоло Скопполитти [29, pp. 37–48]; примечания Маргерит Бонне к «Непорочному зачатию» Бретона и Элюара в полном собрании сочинении Андре Бретона [18, pp. 1629–1672].

12 *Éluard P. Médièuses* [Поль Элюар. Мои богини/Сплетницы]. 1939. Издатель не указан, с иллюстрациями Валентины Гросс-Гюго, тираж 12 экз. Размер — ин-фолио, 45 × 31 см. Литографии текста — Поль Элюар, литографии иллюстраций — Валентина Гюго.

предстает романтизированный образ «сюрреалистической женщины», которая в сюрреалистических представлениях была центром эротизированной вселенной, объектом и воплощением того самого желания-влечения, которое стимулирует творческий рост.

«Сюрреалистическая женщина» или, как говорил Бретон, «избранница» [21, р. 226], — это единственная возлюбленная и идеальная спутница, которую мечтает обрести мужчина-творец, так как только такая женщина может — и должна! — стать для мужчины источником желанья творить. То есть совершенно очевидно, что реальной женщине — впрочем, как и реальной жизни, — сюрреалисты явно предпочитали мифологизированный образ, или в терминах Лакана — еще одного поклонника Бретона — «фантазм» женщины.

И текст Элюара творит этот миф об идеальной сюрреалистической женщине, а иллюстрации Валентины Гросс-Гюго его визуализируют. Но визуализируют отнюдь не буквально, ведь «текст, рисунок или фотография играют для иллюстратора-сюрреалиста роль внутренней модели, которая стимулирует, но никогда не ограничивает воображение» [25, р. 21]. Сам Элюар говорил, что «воображение не обладает инстинктом подражания» [22, р. 514], то есть художественное произведение (текст или рисунок), создавая именно образ предмета («Назвать предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы; внушить его образ — вот мечта», — утверждал Стефан Малларме [26, р. 103]), обладает собственным самостоятельным содержанием, дополняющим или видоизменяющим отражаемый предмет. Именно возражая против миметического принципа в восприятии и иллюстрации, Элюар, для которого визуальный ряд был не менее важен, чем текст (свой главный текст о поэтическом творчестве он озаглавил *Donner à voir* — «дать увидеть, дать рассмотреть»), писал: «Стихи всегда обладают большими белыми полями, большими полями тишины, где раскаленная память плавится, чтобы воссоздать исступление, лишенное прошлого» [22, р. 515]. Эти слова в полной мере (и даже буквально!) относятся и к изданию поэтического цикла *Médièuses* с иллюстрациями Валентины Гросс-Гюго.

Большие листы белой бумаги верже, на левом листе разворота литографирован написанный карандашом текст стихотворения Элюара, на правом листе разворота — литографированный рисунок угольным карандашом Гросс-Гюго. Лаконичная черно-белая гамма, большие поля, отсутствие границ как текста (срабатывает эффект неровностей рукописного текста в отличие от печатного, строго очерченного

и ограниченного визуально), так и иллюстраций, которые как будто растворяются (или наоборот, возникают) на белом листе — все это подчеркивает зыбкость, одномоментность и рукотворность любовной лирики Элюара, которая «вся в том, что сегодня, здесь, сейчас, сию минуту», «об обретаемом прямо у нас на глазах счастье» [3, с. 113]. Дополнительный эффект: рукописный текст книги — «живой отпечаток движущейся по бумаге руки» [5, с. 171], исторически и генетически неразрывно связанный с рисунком, формирует общее с иллюстрациями художественное пространство, акцентируя внутреннее сродство письма и изображения, как это было свойственно ранним культурам, и подчеркивая архаичность «мифологии женщины» Элюара. С другой стороны, рукописный текст добавляет интимности личного послания, не предназначенного для чужих глаз, что роднит это издание с домашним рукописным альбомом, столь популярным в XVIII–XIX веках, и позволяет говорить о воспроизведении традиции в новой форме.

Текст поэмы, состоящий из вступления («Я не одинок»), семи частей разного объема и заключения («С первого ясного слова»), проиллюстрирован шестнадцатью литографиями. Можно сказать, что это и есть «идеальная сюрреалистическая книга, объединяющая текст и иллюстрации двух художников, тесно связанных с сюрреалистическим движением и исповедующих близкие ценности, а также работающих в тесном творческом сотрудничестве» [25, р. 16]. Сохранились даже отдельные указания Поля Элюара к иллюстрациям поэмы [22, pp. 1538–1539], записанные Валентиной Гросс-Гюго. Эти указания, по сути, тот образ женщины, который должен возникать в воображении читателя, что несколько противоречит словам самого поэта, заявлявшего, что «читатель стихотворения его неизбежно и иллюстрирует» [22, pp. 938–939]. Например:

- «Я не одинок» — «здесь я говорю об устройстве сада на женский лад».
- «Часть I» — «крепкая грудь — пухлая верхняя губа — высокая грудь — длинные волосы? — ей плевать — вид серьезный — грустно-ватый — живая Офелия, река у ее ног...»

«МИФОЛОГИЯ ЖЕНЩИНЫ»

Каким же образом не только тексты Элюара, но и иллюстрации Валентины Гросс-Гюго воплощают образ сюрреалистической женщины?

Как мы помним, одной из главных целей сюрреалистов Бретон провозгласил «погоню за чудесным», а «чудесное — всегда прекрасно» [18, р. 319], и понятие красоты (а сюрреалистическая женщина по определению красива), трактуемое с позиций учения Фрейда, непременно включало понятие эротичности (если не было поглощено им).

Сюрреалистическая красота, или иначе «конвульсивная красота», — по словам самого Бретона, «эротически-завуалированная, взрывная-неподвижная, магически-случайная». В этом определении, данном в романе «Надя» [19, р. 687] (оно же повторено в повести «Безумная любовь»), заложены все основные характеристики сюрреалистической красоты: она связана с сексуальным желанием, при этом подчинена диалектике чудесного — скрыта от глаз профанов и за ней надо гнаться, она одновременно и движение — т. е. постоянно видоизменяется, и статика — запечатленный неповторимый момент этого движения; она случайна и поэтому прекрасна (вспомним лозунг сюрреалистов, заимствованный у Лотреамона: «прекрасно, как случайная встреча зонтика и пишущей машинки на анатомическом столе» [9, с. 291]), и она же — волшебна.

И литографии в книге созданы по этим же принципам. Во-первых, они настолько идеальны с эстетической точки зрения, что в какой-то момент кажется, будто они чересчур традиционны и скорее относятся к романтической — миметической — традиции иллюстрирования текста. С точки зрения художественной стилистики данные работы Гросс-Гюго явно принадлежат к неоклассицизму: ясные четкие линии, строгий контур, лаконичность, отсутствие лишних деталей, но есть и свойственное ар-деко «стремление к нарочитой монументализации» [10, с. 181] и декоративности. Здесь можно даже усмотреть визуальное и стилистическое сходство с циклом иллюстраций Пабло Пикассо к поэме Овидия «Метаморфозы», с одной стороны, и выраженную скульптурность форм, свойственную французской художественной школе Бордо, с другой стороны. Но в отличие от ограниченного пространства рисунков Пикассо, заключенных в строгую четырехугольную рамку, рисунки Гросс-Гюго свободно рождаются из белого листа: линии возникают и исчезают, они действительно одновременно и движение, и статика — в полном соответствии с характеристиками ускользящей сюрреалистической красоты.

Но у «конвульсивной» красоты есть еще один признак — она безумна. Это ее свойство проистекает из «расстройства всех чувств»,

провозглашенного Артюром Рембо [11, с. 239]¹³ — еще одной иконы сюрреализма — предпосылкой и условием «ясновидения», то есть существования на грани сна и бодрствования. Это один из моментов теории, где сюрреалисты расходятся с Фрейдом: если последний считал безумие патологией, требующей лечения, то сюрреалисты, наоборот, видели безумие источником сюрреалистической образности. По словам Элюара, именно «галлюцинация, <...> расстройство логики вплоть до абсурда, <...> именно это — а не более или менее удачная сборка гласных, согласных, слогов и слов — рождает гармонию стиха» [22, р. 1486]. И поэтому состояние «безумной любви» — это априори состояние идеальное, адекватное самой сути человека, так как предполагает абсолютную свободу в мыслях, чувствах и поступках.

И вот здесь заложено то, что делает иллюстрации Гросс-Гюго не просто визуальным парафразом стихотворного текста (и указаний Элюара), а именно сюрреалистическим прочтением: ясные, понятные и лаконичные на первый взгляд образы вдруг оказываются вплетенными в сложный двойственный мир на стыке сна и реальности, нормы и безумия, они оказываются фантастичными по своей сути. Постель спящей превращается в водную гладь, по которой скользят рыбы (еще один эротический символ в пантеоне сюрреалистов) [2, с. 272], обнаженная женская фигура врастает в окружающий пейзаж, лицо растворяется в летящих по ветру листьях. Гросс-Гюго создает свой собственный микрокосм на основе визионерских, скроенных по сюрреалистическим лекалам, стихов Элюара, выполняя, по сути, еще один его завет: «Он [художник] стоит перед стихотворением, как поэт перед картиной. Он мечтает, он воображает, он творит. <...> всё в согласии, всё связано, всё обретает ценность, замещает одно другим. <...> Он пьет из источника» [22, pp. 938–939]. В том же тексте *Donner à voir* Элюар пишет: «[художники-сюрреалисты] предпринимают одно и то же усилие по освобождению видения, <...> чтобы показать нам, что не существует противостояния между воображением и реальностью...» [22, р. 516]. И эта мысль четко прослеживается в иллюстрациях Гросс-Гюго.

Вообще, утверждение о возможности существования единственной идеальной женщины — объекте «безумной любви» и носительнице

13 «Длительным, безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств» — фрагмент письма к Полю Дементи от 15 мая 1871 года.

14 «Лунный бедекер» — сборник стихотворений Мины Лой, поэтессы и феминистки.

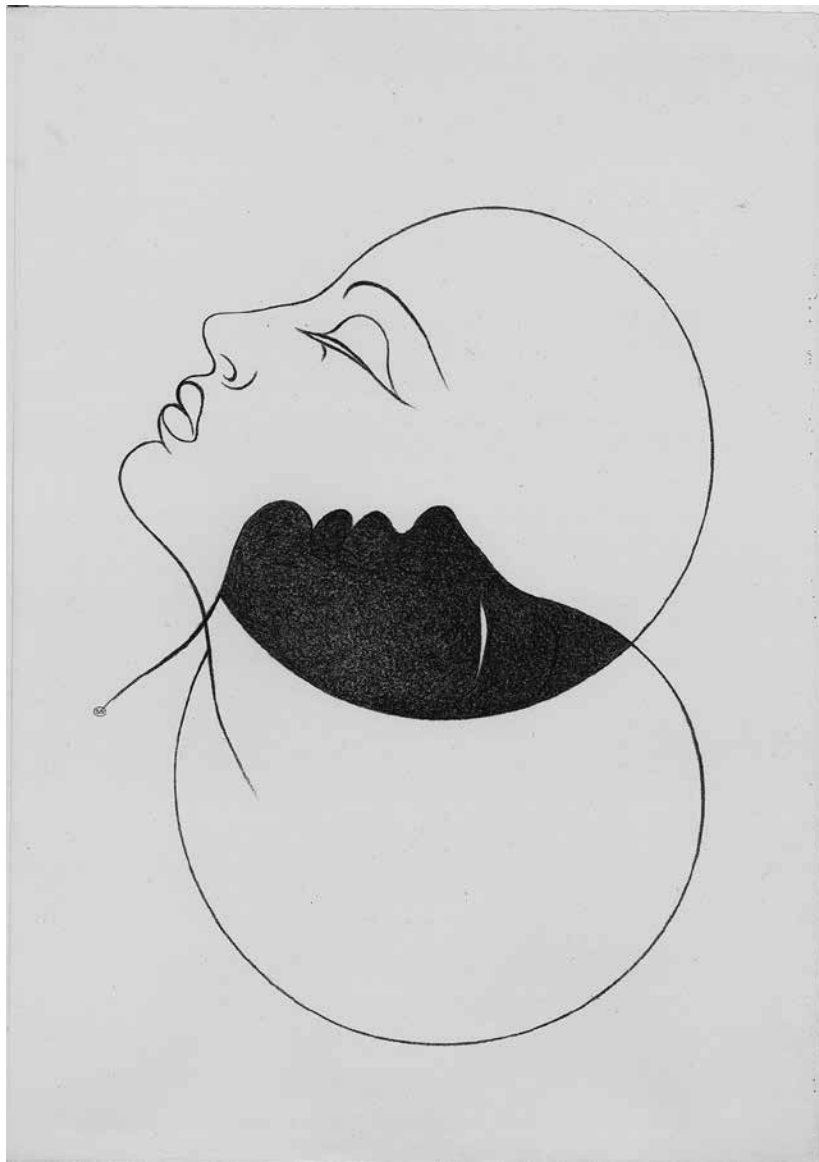


1–2. Валентина Гросс-Гюго. *Médieuses*
Литография. Национальная библиотека Франции, Париж

«конвульсивной красоты» — основано на платоновском мифе о первоначальном андрогине и алхимическом мифе о философском камне. Идеальная женщина — ключ к познанию тайн мира. «Познай женщину, и остальное откроется тебе само собой» — утверждал Бретон [15, с. 237].

В реальном мире идеальная женщина сюрреалистов могла существовать в нескольких мифологизированных ипостасях. В книге «Сюрреализм и сексуальность» К. Готье перечисляет самые популярные образы: андрогин, провидица, колдунья, женщина-дитя, женщина-природа, женщина-цветок, женщина-плод, женщина-земля, женщина-звезда, дьявольская женщина, неуловимая женщина, самка богомола, проститутка и роковая женщина [8].

И опять *Médieuses* — это воплощенный букварь, путеводитель, «лунный бедекер»¹⁴ по этим образам. Первое же стихотворение —



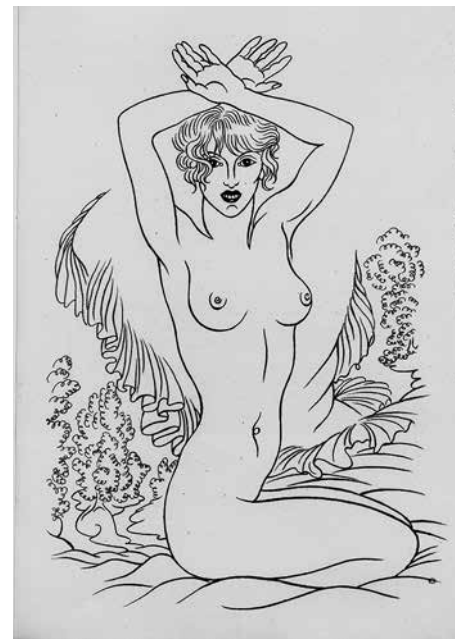
3. Валентина Гросс-Гюго. *Médiuses*
Литография. Национальная
библиотека Франции, Париж

«Я не одинока» — начинается со слов: «Нагруженная легкими фруктами на губах/Украшенная тысячами цветов», а заканчивается строками: «Я говорю о саде, о котором мечтаю». Что это, как не описание образа женщины-цветка, женщины-плода? Этот же образ фигурирует и в стихотворении VI — «Повелительница зелени несмотря ни на что/И растений небытия». И на иллюстрациях (ил. 1) изображена женщина, из которой растут цветы или она сама цветок, а на второй литографии (ил. 2) женщина представлена в образе спелой виноградины. В этих стихах и рисунках есть оттенок гастрономического эротизма, где женщина становится объектом поглощения/поедания. Возможно, что в данном случае на первый план выходит идея Фрейда о переплетении Эроса и Танатоса, созидания и уничтожения. Художник-сюрреалист Андре Массон писал: «Эротика и смерть всегда идут рука об руку. Именно в этом величие эротики» [21, p. 135].

Герменевтический миф об андрогине — идеальном бесполом и бессмертном существе — также нашел свое воплощение в сборнике. В статье «Андрогин» в сюрреалистическом журнале «Минотавр» Альбер Беген формулирует постулаты этого основополагающего для сюрреалистического мировоззрения мифа, скрывающего страх перед дуальностью полов и загадкой любви и основанного на трудах ренессансного мистика Якоба Бёме в «обработке» поэтов-романтиков и Бальзака: «Глубокий смысл мифа об андрогине — в той самой тоске по утраченному Единству, <...> которая из века в век, пытается воссоздать картину человека и картину мира, где будут разрешены и приведены к гармонии все противоречия» [17, p. 11]. Элюар переводит философию в поэзию: «Я остаюсь своим собственным зеркалом/Я смешиваю снег и огонь» (лед и пламя!). На иллюстрации к этим строкам (ил. 3) — два лица, прорастающих друг в друга, область пересечения двух лиц залита черным — это единственный случай, когда в иллюстрациях использован цвет, и у читателя встает перед глазами совершенно четкий образ инь-янь, единства и борьбы противоположностей, восточное прочтение мифа об андрогине. Филолог С. Великовский отмечает, правда иносказательно, что идея мистического единства пронизывает всю лирику Элюара: «Поверх всех расстояний и разлук два человека, мужчина и женщина, навек срослись, и ни одна из половин не может оторваться, не обрекая на смерть обе» [3, с. 103], что полностью коррелирует с сюрреалистической идеей о моногамной гетеросексуальной паре, истинным пределом которой и является андрогин.



4–5. Валентина Гросс-Гюго. *Médieuses*
Литография. Национальная
библиотека Франции, Париж



6–7. Валентина Гросс-Гюго. *Médieuses*
Литография. Национальная
библиотека Франции, Париж

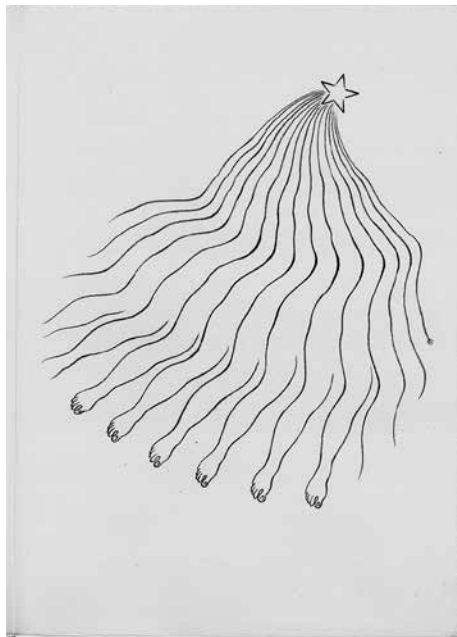


Женщина-природа, женщина-земля или иначе «теллурическая женщина», в образе которой переплетаются хтонические мотивы и темы плодородия, материнское начало, был очень близок Элюару. Его лирика пестрит отождествлением возлюбленной с природой: «...дневная листва и мох росистый, камыш на ветру, благоухающие улыбки, крылья, покрывшие землю светом, корабли, груженные небом и морем, ловители шумов, источники красок, пахучий выводок зорь, что покоится на соломе звезд» [4, с. 345]. Этот образ представлен на иллюстрации к строкам «мой пейзаж — это большое счастье». (Ил. 5.) Растительность на теле женщины — завитые, спиральные и изогнутые линии — постепенно становится ландшафтом — горами, лесами и т.д. — и само тело женщины становится частью ландшафта, вращается в него, а акт рисования превращается в «автономный и самовоспроизводящий символ творчества» [25,

р. 51]. Также женщину-повелительницу природы можно найти на иллюстрации к стихотворению IV: «В ее постели стелется земля/И твари земные, и люди земные/В ее постели/только поля пшеницы/виноградники и поля мыслей». (Ил. 6.) Монументальная фигура, царящая на листе, символизирует некую богиню — «всемогущую фею жизни» [4, с. 343] — в торжественный момент завершения процесса творения.

Образ провидицы можно увидеть на иллюстрации к стихотворению: «Мои сестры // убежище силы». (Ил. 7.) Фигура в полный рост в плаще-пеплосе напоминает одновременно и античные статуи, и сивилл Микеланджело. Образ жрицы усиливает присутствие фламинго — одной из ипостасей птицы Феникса.

«Женщина-звезда» — это поэтический образ, который вряд ли может встретиться в реальной жизни, но он обладает несомненной



8–9. Валентина Гросс-Гюго. *Médieuses*
Литография. Национальная
библиотека Франции, Париж



притягательностью: здесь женщина постепенно утрачивает свой плотский облик, превращаясь в некую абстракцию — первичную материю, звездную пыль. Строки Элюара: «У меня есть власть существовать без судьбы/Между инеем и росой, между забытьем и настоящим» — проиллюстрированы именно этим процессом рассеивания, где тела тысяч женщин сливаются в одной точке — звезде, и опять же, так как тела представлены только ногами, под их точкой слияния можно понимать извечный эротический символ женского — вагину. (Ил. 8.)

На последней иллюстрации в цикле представлен еще один вариант образа «женщины-звезды», но тут звезда уже трактуется буквально — на теле женщины, совершенно явно сексуального объекта («отпечаток рук Поля на груди» [22, р. 1539]), проступают созвездия. (Ил. 9.) Здесь можно вспомнить о том, что эротика в представлении сюрреалистов



10–11. Валентина Гросс-Гюго. *Médieuses*
Литография. Национальная
библиотека Франции, Париж



оказывается тесно связанной с эзотерикой, мистикой, парапсихологией и другими оккультными науками, включая астрологию¹⁵. Но кроме того, в строчках Элюара — «По первому ясному слову, по первому смеху твоей плоти/Плотная дорога исчезает/Всё начинается заново» — опять присутствует ренессансный мотив растворения, конца, за которым всегда следует новое начало. Этот же мотив растворения, но уже превращения в поток энергетических лучей, лучей света (опять алхимия!) представлен

15 В художественно-историческом музее Сен-Дени в фонде Поля Элюара хранится его личный гороскоп, выполненный Андре Бретоном в 1937–1938 годах. В 1941 году Элюар отправил гороскоп Гросс-Гюго с комментарием: «...вся эта работа была почти напрасной, потому что я родился в 11 вечера, а не в час ночи». Любопытно, что Андре Бретон в собственном гороскопе изменил день и время рождения.

и на иллюстрации Гросс-Гюго. (Ил. 10). Мотив растворения — в воде, ветре и листьях — присутствует и на другой иллюстрации, смыкаясь с образом женщины-природы. (Ил. 11.)

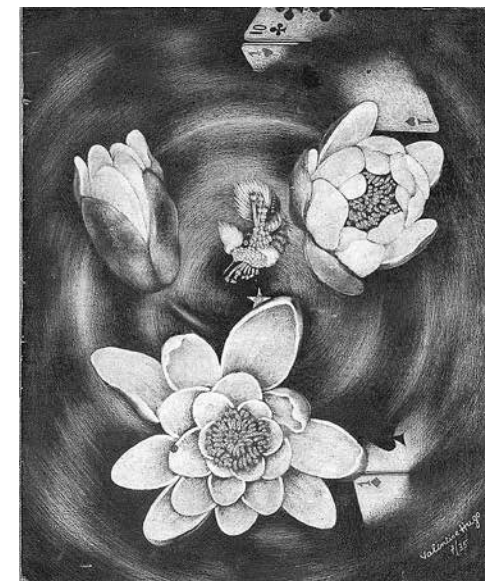
Можно заметить, что Элюар в поэзии использует только положительные эротические женские образы без какой-либо перверсии. Его не привлекает ни женщина-дитя (хотя этот образ явно предпочитал Бретон и отождествлял его с весьма двойственным образом феи Мелюзины, изображенной на 17-м аркане карт Таро), ни колдунья, ни тем более дьявольская женщина, самка богомола, проститутка и роковая женщина. Во многом это связано с тем, что, как писал С. Великовский, «эрос Элюара светел, радостен, не мрачен разладом чистоты и плоти, духа и материи, потому что для всякого живого существа он изначален и естественен, как дыхание» [4, с. 345]. Как и Бретон — в отличие от того же Массона или Батая — Элюар воспринимал эротику как безусловно принадлежащую жизни, в полном согласии со словами алхимика и мистика Шваллера де Любича — «эротизм есть магия жизненности» [15, с. 233].

И еще один важный мотив присутствует в иллюстрациях Гросс-Гюго — мотив сна, вернее, пограничного состояния между сном и бодрствованием. В «Сообщающихся сосудах» Андре Бретон писал: «Грядущий поэт преодолеет угнетающую идею непоправимого разлада между действием и сном» [19, р. 104]. Это можно рассматривать как продолжение текста из «Сюрреалистического манифеста» 1924 года: «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...» [18, р. 319]. И только сон и подсознание, в которое мы проникаем, толкая сновидения, помогут преодолеть разочарование от реального мира и снова найти в нем чудеса: «...опрокинув, наконец, реальность, человеку останется только закрыть глаза, чтобы открылись двери Чудесного» [22, р. 1489].

Этот мотив наиболее выразительно представлен на иллюстрации к строкам VI: «Где ты видишь ли меня слышишь ли меня». (Ил. 12.) Гросс-Гюго, как и многие сюрреалисты, некоторое время вела специальный дневник снов, некоторые из них она зарисовывала, пытаясь таким образом ухватить зыбкую грань сна и бодрствования. И данная литография — голова спящей женщины с распущенными



12. Валентина Гросс-Гюго *Médiuses*. Литография Национальная библиотека Франции, Париж



13. Валентина Гросс-Гюго. *Сон (игральные карты и цветущий лотос)*. 1935. Дерево, масло. 26,7 × 22,9. Музей искусства, Филадельфия

волосами растворяется в расходящихся кругах воды (а вода — это визуальное изображение стихии подсознания), из водоворотов появляются прекрасные цветы лотоса — образ творения, возникновения мира из первоначальных вод или пустоты — как раз такой слепок сна, представляющий одновременно и спящего, и его сон. Мы можем утверждать это на основе подписанной работы художницы «Сон (игральные карты и цветущий лотос)» (1935). (Ил. 13.) Здесь мы видим те же расходящиеся круги воды, расцветающие лотосы и — игральные карты — символ случайности, с одной стороны, а с другой — судьбы, которую мы можем узнать, гадая на картах. А в центре — птица колибри — один из символов времени, но также и символ возрождения: по легенде инков, колибри умирает в холодные ночи, но снова возвращается к жизни на рассвете.

«Заново отыскать суть слов»

Стоит отметить, что в целом «книга художника» *Médiouse* полностью вписывается в предложенную сюрреалистами модель взаимодействия текста и иллюстрации, где текст играет для художника «роль внутренней модели, которая стимулирует, но никогда не ограничивает воображение» [25, р. 21], причем текст поэтический, заведомо более многозначный и символический, нежели проза, предлагает неисчерпаемое количество толкований, в том числе и визуальных: ведь, «чем живее, осязаемее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи» [13, с. 311]. Будучи построенными не на метафоре или парафразе, не сопровождая визуально текст, иллюстрации Гросс-Гюго создают принципиально неоднозначное разомкнутое пространство, открытое для дальнейших интерпретаций как текста, так и изображения, и их взаимосвязей, что превращает *Médiouses* в частности и сюрреалистическую книгу художника вообще в *opera aperta* (если воспользоваться терминологией Умберто Эко), «открытое произведение», «которое при каждом новом его восприятии никогда не оказывается равным самому себе» [16, с. 91].

Обратная сторона открытой формы — некая незавершенность и недосказанность, *non-finito*. В данном случае эта незавершенность усиливается выбором рукописного «шрифта» и графической иллюстрации, передающих «ощущение от только что прерванной работы, которая в следующее мгновение может быть продолжена, ощущение, заставляющее с особой непосредственностью вновь и вновь переживать живой процесс создания графического образа» [6, с. 366]. Эта визуальная недоговоренность и открытость полностью соответствуют лирике Элюара, стремящейся поймать ускользающее мгновение, рождающейся из «ничего» и растворяющейся «нигде», подтверждая слова С. Малларме: «Книга не начинается и не заканчивается: в самом крайнем случае, она делает вид» [16, с. 86].

Иллюстрации Гросс-Гюго не теряют своей автономии от стихотворного текста Элюара, генерируя «дополнительную текстуальность» [25, с. 21] или, говоря словами Ж.-Ф. Лиотара, создавая метатекст, который можно рассматривать как «текст о тексте» (*discourse about discourse*), ведущий читателя по «основному» тексту [14]. Возникает скрытое двухголосие, полифония изображения как «объяснительной системы» [7, с. 96] поэтического мира Элюара и самого стихотворного текста, что опять работает на умножение смыслов и возможностей интерпретации.

Другой аспект, который важен при обсуждении иллюстраций Валентины Гросс-Гюго, — они сделаны женщиной-художницей и, по идее, должны были бы воплощать женский взгляд на эротику и сексуальность. Вообще, понятие красоты, трактуемое с позиций учения Фрейда, было очень притягательно для многих женщин-художниц в сюрреалистическом движении — в отличие от художников-мужчин, часто эксплуатировавших в своем творчестве обратную сторону эротики — перверсии и патологии. При этом Леонор Фини, Айлин Агар, Ли Миллер и многие другие в своем творчестве стремились выразить именно женский взгляд на женщину и природу ее сексуальности, тогда как сюрреалисты-мужчины во всех своих текстах и визуальных образах, естественно, излагали мужской взгляд на женщину, объективируя ее с сексуальной точки зрения. Стоит заметить, что также в упомянутой выше дискуссии о сексуальности участвовали только мужчины, и совершенно ясно, что в выводах был выражен исключительно гендерно обусловленный взгляд на проблему.

Что же касается Валентины Гросс-Гюго, особенностью ее творчества всегда являлось то, что она скорее, транслировала чужие идеи (С. Дягилева, А. Бретона), нежели высказывала свои собственные, она была в некотором смысле художник-медиум. И в *Médiouses* она, без сомнения, выражала и интерпретировала в первую очередь идеи Элюара. Сам поэт принадлежал, если можно так выразиться, к «женской» партии: мы уже отмечали его неприятие слишком радикальных образов и практик и светлую радость его эроса. Однако, будучи мужчиной, в своей лирике он описывал женщину с точки зрения мужчины и никак иначе. На иллюстрациях Гросс-Гюго представлены именно те женские образы, которые могли вдохновить Элюара (мужчину!), не зря ведь он дал художнице довольно точные указания. Эти образы отмечены собирательностью, хотя в этом могла отразиться и идея Элюара о создании мифологии женщин, то есть неких обобщенных архетипов. И возможно, именно потому, что Валентина Гросс-Гюго могла отразить визуально его идеи и расширить их толкование, поэт считал ее лучшим иллюстратором своих книг: по его собственным словам, «ловкие, тонкие и сильные пальцы Валентины Гюго заново отыскивают суть слов» [28, с. 3].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм: История. Теория. Практика. М.: Гелеос, 2004.
2. Антология французского сюрреализма / Под ред. Исаева С. А., Гальцовой Е. Д. М.: Издательство ГИТИС, 1994.
3. Великовский С. И. ...к горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М.: Художественная литература, 1967.
4. Великовский С. И. Поль Элюар. Вехи жизни и творчества // Элюар П. Стихи. М.: Наука, 1971.
5. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М.: РИП-холдинг, 2014.
6. Гращенков В. Н. История и историки искусства. М.: Кн. Дом Ун-т (КДУ), 2005.
7. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003.
8. Дубин С. Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // Иностранная литература. 2003. № 6. С. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/6/koldunya-ditya-androgin-zhenshhina-y-v-syurrealizme.html> (дата обращения: 10.03.2020).
9. Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения / Сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998.
10. Петухов А. В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: Буксмайт, 2020.
11. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / Под ред. Н. И. Балашова. М.: Наука, 1982 (Сер. «Литературные памятники»).
12. Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994.
13. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
14. Царева А. Н. К вопросу об истории изучения метатекста // Университетские чтения. 2014. Ч. 6. URL: https://upload.pgu.ru/iblock/dad/uch_2014_vi_17.pdf (дата обращения: 18.01.2022).
15. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
16. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Symposium, 2006.

17. *Beguin A. L'Androgyne // Minotaure: revue artistique et littéraire. 1938. № 11. Pp. 10–13, 66.*
18. *Breton A. Œuvres complètes. I / Éd. par M. Bonnet. Paris: Éditions Gallimard, 1988.*
19. *Breton, A. Œuvres complètes. II / Éd. par M. Bonnet. Paris: Éditions Gallimard, 1992.*
20. *Catonné J-P., Gauthier-Darley M. Surréalisme et Psychiatrie: notes sur quelques travaux et documents // Raison présente. 1996. № 120. Pp. 57–64.*
21. *Chadwick W. Les Femmes dans le Mouvement Surréaliste. Paris: Éditions Thames&Hudson, 2002.*
22. *Éluard P. Œuvres complètes. I. Paris: Éditions Gallimard, 2002.*
23. *Enquête sur l'amour // La Révolution Surréaliste. 1929. № 12. 15 décembre. Pp. 65–76.*
24. *Formentelli E. André Breton, Freud, Hervey de Saint-Denys et l'idéogramme du rêve // Surréalisme et philosophie. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.*
25. *Hubert R. R. Surrealism and the Book. Berkeley: University of California Press, 1988.*
26. *Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: José Corti, 1999.*
27. *Recherches sur la sexualité // La Révolution Surréaliste. 1928. № 11. 15 mars. Pp. 32–40.*
28. *Rimbaud A. Les Poètes de sept ans. [Paris], 1938.*
29. *Scoppollitti P. Une contribution surréaliste à la psychanalyse: l'I. C. d'Éluard et Breton // Mélusine. 1992. № XIII: Le Surréaliste et son psy. Pp. 37–48.*