

СЮРРЕАЛІЗМ У КІНЕМАТОГРАФІ Біля витоків

Сюрреалізм — це той авангардистський напрямок, що вийшов з надр дадаїзму і в середині 1920-х витіснив його з мистецького простору.

На думку Ганса Ріхтера, відомого теоретика і практика кіноабстракціонізму, «сюрреалізм багато чим зобов'язаний дадаїзму. Спершу їх було неможливо вирізати, ті ж самі митці брали участь у обох напрямках» [1, с. 282].

Ріхтер зауважував, що такі стрічки, як «Антракт» Рене Клера, «Механічний балет» Фернана Леже, «Емак Бакіа» Мана Рея згодом називали сюрреалістичними, але більшою мірою вони належали традиції Дада.

Сюрреалістичні тенденції, які в тій чи іншій мірі проявилися майже в усіх галузях мистецтва, мали місце і в авангардистському кінематографі, трансформуючись і набираючи різноманітних форм.

У чому ж була подібність взаємопроникнення і разом з тим відмінність дадаїзму і сюрреалізму? Згадаймо, що на початку 1920-х уже склався той стиль екранної оповіді, що стане визначальним для мейнстріму, як в європейському, так і в американському, голлівудському кінематографі. Одним із «стовпів» голлівудської естетики була «правдоподібність» ілюзіонізму, яка досягалась у значній мірі «безшовним» монтажем, чіткістю композиції кадру, який мав прочитуватись глядачем без зайвих зусиль. Бачення глядача і точка зору камери ідентифікувались. На той час створилось вже чимало кліше, якими користувалися кінематографісти по обидва боки Атлантики. Вдаючись до них, митці майстерно задовольняли глядацькі очікування. Цьому сприяли і жанрові структури, серед яких були численні варіації мелодрами, авантюрного фільму, комедії, а також сюжет, який, особливо в американському кіно, своїм корінням сягав в усталені міфологеми, у глибинні шари «колективного позасвідомого». Сюжет працював на засвоєння певних цінностей, етичних і соціальних, був чітко орієнтований на панівні ідеологеми.

І, як вже зазначалося, чи не одним з найважливіших моментів у цьому наборі усталених конвенцій була точка зору апарата, яку можна ідентифікувати з позицією глядача, котрий чітко бачить все, що відбувається на екрані і, таким чином, сприймає позицію режисера як свою власну, не відчуваючи з нею найменших протиріч.

Було б помилкою вважати, що комерційний кінематограф 1920-х являв собою якість примітивне екранне дійство. На той час вже добре були засвоєні і абсорбовані відкриття і знахідки Д. Гріффіта, Т. Инса, Е. Штрогейма, майстрів скандинавських шкіл, італійської кінематографії, а також французьких режисерів, перш за все Л. Фейада і В. Жассе. Кіномова «мейнстріму» вже не дорівнювала показу «живих картин», а була так само багата на виражальні засоби і мистецькі прийоми.

І все ж, жорсткість правил «мейнстріму», його система цінностей значною мірою обмежувала творчі можливості кіномитців. Це й стало однією з найважливіших причин авангардистського «бунту», який сколихнув підвалини кіноестетики, насамперед у французькому кінематографі. Час, коли проявились найбільш відчутно авангардистські тенденції у Франції, а саме початок 1920-х, теж не був випадковим. Це той історичний період, коли французький комерційний кінематограф переживав не найкращі часи. В перші роки після

Першої світової війни голлівудська продукція заповонила екрани Франції, поставивши такі фірми-гіганти, як Пате і Гомон, на межу банкрутства. Власне, Пате на певний час припиняє кіновиробництво, зосередившись лише на прокаті. А в прокаті на той час майже повністю панував Голлівуд.

Ситуація, що склалася не на користь французькому кінематографу, підштовхувала продюсерів на сміливі кроки. Так, Гомон наважується фінансувати тих, хто увійде до кола Луї Деллюка, тобто першого авангарду, або кіноімпресіонізму. На його студії виходять фільми Деллюка, Л'Ерб'є, Епштейна та інших митців першого авангарду. Гомон був упевнений, що кіноімпресіоністи знайдуть свого глядача.

Щодо другого авангарду (дадаїстів, сюрреалістів), то коло поціновувачів цих творів було значно вужчим, хоч і інтернаціональним. У своїх постановках вони могли розраховувати на багатих меценатів, як от віконт де Ноайя, яких не цікавив прибуток від фільмів.

Абсурдизм дадаїстів був, можна сказати, більш «легковажним», наближеним до вільної гри образами, інколи на грані пародії, у своєму тотальному запереченні здобутків просвітництва і раціоналізму. Інша справа — сюрреалізм, його адепти шукали наукове обґрунтування нового бачення світу, нової реальності, бачення, не скутого правилами звичайної логіки. Одним з перших кредо сюрреалістів сформулював Андре Бретон. Власне, він став основним теоретиком напрямку. Перу Бретона належать такі тексти, як «Маніфест сюрреалізму» (1924), «Другий маніфест сюрреалізму» (1930), «Пролегомени до третього маніфесту сюрреалізму, або Ні» (1942), «Аркан 17» (1945), «Становище сюрреалізму між двома війнами» (1945) та ін.

Теоретичним поглядам сюрреалістів у радянський період було присвячено чимало критичної літератури. Підкреслювалась їхня залежність від традицій «філософії життя», зокрема від інтуїтивізму Бергсона.

Осягнути глибинну сутність життєвих явищ за Бергсоном можуть лише митці, наділені розвиненою інтуїцією.

«Особлива логіка» уяви митця наближається до логіки сновидінь. Причому мистецькі фантазії знаходять відгук у широкій аудиторії, охоплюють широкі маси, які, як медіум, приймають видіння художника, занурене у свого роду «колективне сновидіння».

Контакт митця з адресатом художнього твору можливий не через інтелект, а лише тоді, коли вони разом потрапляють на одну емоційну хвилю, чому сприяє, перш за все, ритмічна побудова твору. Вона і діє на почуття поза інтелектом. Мистецькі образи не могли би захопити, «якби не було правильного ритму, під котрий наша душа заколисується і присипляється, забувається неначе уві сні, мислить і бачить так само, як поет» [3, с. 57].

І все ж основним теоретичним підґрунтям сюрреалістичних теорій, їх концепції художньої творчості став психоаналіз Фройда і, певною мірою, аналітична психологія Юнга. Сам Бретон певний час навчався психіатрії і вбачав у поглядах Фройда дійсно наукову основу для проникнення у глибинні процеси мистецької діяльності. Як свідчив сам Бретон, він неодноразово вдавався до психоаналітичної практики під час своєї роботи в лікарні.

У дослідженнях Бретона на перший план виходить логіка, а точніше, алогізм сновидінь. Свій критичний пафос автор маніфестів сюрреалізму спрямовує проти логіки абсолютного раціоналізму. Він нарікає, що «під прапором цивілізації, під приводом прогресу зі свідомості зуміли вигнати все, що — заслужено чи ні — може бути назване марновірством, химерою, зуміли накласти заборону на пошуки істини, які не відповідають загальноприйнятим» [4, с. 45].

Автор закликає не зважати лише на найпростіші реальності. Ті «реальності», які преважують як у позитивістській філософії, так і в натуралістичній літературі. Тут критичні стріли Бретона летять як у А. Франса, так і в Ф. Достоєвського. Переконавання в тому, що в глибині духа людини спочивають певні таємничі сили, дає надію, що уява зможе повернути свої права. Відкриття Фройда дадуть можливість досліднику людської особистості зробити сміливі кроки у своїх пошуках.

Однією з найважливіших галузей діяльності Фрейда, як вже зазначалось, Бретон вважав дослідження сновидінь. «Насправді, тепер вже зовсім неприпустимо, щоб ця надзвичайно важлива сторона нашої психічної діяльності... все ще привертає так мало уваги» [4, с. 45].

І далі Бретон пропонує покладатися на «вказівки сну» більшою мірою, ніж на саму свідомість, вважаючи, що сновидіння зможе прислужитися вирішенню корінних проблем життя. Розум, на думку Бретона, завжди чекає підказок, які доносяться до нього «з глибин ночі». Людина уві сні стає всесильною, її не обмежують ані реальні обставини, ані моральні принципи. Віддаючись сну, людина підкоряється своїм інстинктам. «Цей прекрасний день прийшов, тварина заговорила» [4, с. 47].

Визначаючи одне з основних понять своєї теорії — сюрреальність — Бретон бачить її породження у злитті сну і реальності, цих двох таких різних, начебто, станів.

Захоплюючись Фрейдом, Бретон використовує методики психоаналізу в творчості. Таким стає «швидкий монолог, в якому критична свідомість суб'єкта не встигає винести жодного судження і котрий, отже, не зв'язаний ніякими недомовками, являючись, наскільки це можливо, висловленою думкою» [4, с. 54].

Бретон послідовно вів настійливий пошук методів, які давали б можливість знайти новий засіб «чистої виразності», який і було названо сюрреалізмом.

Своє відкриття він зробив у співпраці з Філіпом Супо, випробувавши прийом «автоматичного письма» у праці над текстом «Магнітні поля» (1919). Обидва літератори включились до своєї гри, «почавши марати папір з повною байдужістю до того, що з цього може вийти» [4, с. 54].

Важливим у цьому експерименті стало те, що треба було запобігати будь-яким змінам і виправленням написаного, причому автор не мав змоги об'єктивно оцінити ті чи інші елементи свого творіння, відчуваючи до них повну відчуженість і навіть острах. Разом з тим високий ступінь «безпосередньої абсурдності» дає можливість «виявити деяку кількість особливостей і фактів, котрі, в цілому, не менш об'єктивні, ніж будь-які інші» [4, с. 55].

Не заперечуючи, що термін сюрреалізм вживався іншими авторами, зокрема Г. Аполлінером, Бретон наполягає на науковій точності свого визначення: «Сюрреалізм, чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити, чи усно, чи письмово, або будь-яким іншим засобом, реальне функціонування думки. Диктування думки поза всяким контролем з боку розуму, поза всякими естетичними або моральними поглядами» [4, с. 56].

Утвердження науковості методів сюрреалізму Бретон підтверджує бажанням умістити це поняття як філософський термін до енциклопедії: «Сюрреалізм засновується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, котрі до нього ігнорували, на вірі у всемогутність мрій, у безкорисливу гру думки. Він прагне зруйнувати всі інші психічні механізми і посісти їх місце у вирішенні головних проблем життя» [4, с. 56].

Назвавши митців, які, на думку Бретона, завершили акти Абсолютного сюрреалізму, він готовий зарахувати в цей ряд і Данте з Шекспіром.

Отже, утвердивши сюрреалізм мало як не універсальний метод, автор маніфесту поспішав поділитися з усіма «таємницями магічного сюрреалістичного мистецтва». Чи не найважливішим він вважає спонтанність процесу творчості.

Однією з головних рекомендацій є швидке письмо без обдуманого завчасно теми, без спроб перечитати або навіть запам'ятати написане. Особливого значення надається першій фразі. Вона, напевне, з'являється сама по собі, бо вже існувала всередині автора. Як правило, складнощі виникають з другою фразою. Але в цьому випадку Бретон пропонує «покластися на шепіт, який ви чуєте і який ніколи не може припинитися» [4, с. 60].

Своєрідно трактується і діалог, який зводиться до двох монологів, що виголошуються двома співрозмовниками абсолютно поза будь-якою метою. Робота з Ф. Супо над «Магнітними полями», які автор називає першим суто сюрреалістичним твором, велась саме таким чином.

Сюрреалістичні образи не виникають «на замовлення», а як видіння, навіювані опіумом, з'являються абсолютно довільно. У дійсно творчому процесі образи не мають найменшого ступеня передумовленості.

І далі Бретон знову продовжує шукати з сюрреалістичних позицій секрет виникнення образу. І він знаходить його у випадковому наближенні «віддалених одна від одної реальностей» (що вже спостерігалось у практиці дадаїстів). Тоді і виникає «світло образу». Бо, якщо різниця між цими «реальностями» незначна, ми бачимо банальне порівняння. «Ось чому варто припустити, що обидва елементи не виводяться один з одного за допомогою розуму і з метою створення іскри, але, що вони суть продукти діяльності, яку я називаю сюрреалістичною, і які виникають одночасно, між тим як розум обмежується простою фіксацією і визначенням достоїнств цього осяйного феномена» [4, с. 65].

Висловлювання теоретика сюрреалізму знову повертають нас до вчення Бергсона, де інтуїтивне осяяння є одним з найважливіших моментів творчості як такої. Розуму ж відводиться другорядна, службова роль.

У маніфесті знаходимо пряму підказку; досягти такого результату допомагає техніка автоматичного письма, яку Бретон вважав універсальною для будь-якого виду мистецтва.

Для сюрреаліста існують різноманітні засоби запобігти контролю розуму. І один з них — повернення в дитинство, в якому людина в повній мірі вірить у чудесне, а «чудесне завжди прекрасне, прекрасне все чудесне, прекрасне тільки те, що чудесне» [4, с. 48].

Отже, ланцюги дивних, часто не доступних для розуму асоціацій, що народжуються в глибинах позасвідомості митця, і є запорукою створення сміливих, парадоксальних образів. Їх Бретон знаходив у Л. Арагона, П. Елюара, Р. Десноса, Ж. Брака і П. Пікассо.

Відпущена на волю уява могла заводити на манівці будь-якої аморальності, жорстокості й антиестетизму. У цьому митці-сюрреалісти не стримували себе. Можна все — адже головне відбувається у сновидіннях.

Щодо кінематографу, то сюрреалізм проявив себе на його терені в найрізноманітніших вимірах. І хоч визначальним, «канонічним» фільмом для сюрреалізму дослідники називають «Андалузького пса» Л. Бунюеля, а його автор зберігав вірність сюрреалістичним принципам протягом всього свого творчого життя, варто перш за все розглянути стрічки Мана Рея, у яких простежується взаємодія і взаємовплив дадаїстської і сюрреалістичної естетики.

Звертаючись до дадаїстського опусу Рея «Повернення до розуму», зауважимо, що сам процес його творення відповідав сюрреалістичним принципам «автоматичного письма». Ман Рей творив імпровізуючи, не спираючись на жоден попередній план чи задум. Наріжною установкою його було поєднання, зближення непоєднуваного, що цілком у руслі сюрреалістичної естетики.

Через три роки у тій самій стилістиці Рей зніме стрічку «Емакбакія», що вже належить до сюрреалістичного ряду. Дещо втаємничена назва перекладається з мови басків як «Дайте мені спокій!».

Ірреальний простір фільму відбувається завдяки нічним вогням міста, рухомій електричній рекламі, риба в акваріумі, що повертають нас до дюшанівських образів світу, побаченого крізь скло. Цього разу більш чітко ми бачимо музу Рея, Кікі з Монпарнасу. Красуня не хоче бачити реальний світ, вона закриває повіки, на яких намальовані очі, і поринає у світ фантазії і мрій, неначе вимагаючи залишити її в спокої — «емакбакія!»

Кікі з'являється і в стрічці «Морська зірка», яка стала вільною екранізацією вірша Робера Десноса. Сам поет, що з'явся у фільмі в короткому епізоді, цілковито приймав бачення кіномитця, що з його точки зору відповідало поетичному задуму: «У мене є морська зірка (невідомо з яких океанів, куплена у лахмітника-єврея на вулиці Роз'єр, що перетворилась на образ втраченого кохання, втраченого назавжди, без якого в мене вже не буде схвильованої усмішки. Я пишу це під впливом цього кохання, яке виразилось у фантомах

цього сценарію, виразилось у особливому авторському баченні, в тому, що Ман Рей відчув і виразив у своєму фільмі-поемі, простому, як кохання, простому, як привітання, і жалючому, як прощання» [7, с. 127].

Кікі постає як втілення жіночності, привабливості і підступності. Вона добре знає силу своїх чар. Ман Рей матеріалізує на екрані поетичні порівняння Десноса, що бачив свою кохану як квітку зі скла, як квітку з плоті, як квітку з вогню. Як рефрен з'являється морська зірка, що нагадає квітку і, разом з тим, є небезпечним хижаком. Герой стрічки розглядає зірку разом з коханою крізь скло банки, потім ми бачимо зірку біля оголених ніг Кікі, що примушують здригатись серце закоханого чоловіка, а далі ми вже бачимо самотнього чоловіка, що роздивляється морську зірку крізь скло.

Звернемо увагу на кадри, де герой стоїть на палубі пароплава, меланхолічно вдивляючись у морську далечінь. Вони повертають нас до імпресіонізму Деллюка і Епштейна і, разом з тим, стають передчуттям «поетичного реалізму».

Світ мрій, в якому він бачить себе зі своєю коханою, що покинула його назавжди, подається знову через скло, але цього разу не прозоре. Це теж один з улюблених прийомів М. Дюшана в його інсталяції «Велике скло». Онейристичний характер зображення, сполучення суто реалістичних кадрів з «непевними» розпливчатими видіннями відповідали «критеріям» сюрреалістів і забезпечили успіх фільмів Мана Рея на переглядах в спеціалізованому залі «Студії Урсулінок», керівник якої Арман Тальє охоче запрошував до нього авангардистів.

Цікаві спогади про такі сеанси наводить автор багатотомної історії кіно Жорж Садуль, який в 1920-х був одним з найактивніших сюрреалістів. Він згадає події 9 лютого 1928 р., коли в «Студії Урсулінок» були показані «Анемік Сінема» М. Дюшана і «Емакбакія» Мана Рея. Обидва короткометражних фільми викликали схвильовані аплодисменти. Натомість показ стрічки Жермен Дюлак «Мушля і священник» був перерваний обуреними вигуками глядачів, серед яких переважали сюрреалісти.

Через багато років відомий історик кіно намагався знайти відповідь на питання, чому викликав такий гнів аудиторії «Студії Урсулінок» фільм Дюлак, який начебто відповідав усім критеріям сюрреалістичного кінематографа. Дійсно, на екрані розгортаються образи, які являють собою відтворення або найпоетаємніших, прихованих у позасвідоме переживань, або мінливих сновидінь, які теж перебувають поза контролем розуму.

Втім Садуль знаходить причини, що викликали невдоволення автора сценарію, Антонена Арто, а за тим і його друзів-сюрреалістів. На думку Садуля, Арто був невдоволений вибором Дюлак на роль головного героя пересічного і невиразного актора. До речі, цю роль Арто розраховував зіграти сам. Головним же було те, що «пряма простота Жермен Дюлак не сполучалась зі складним мисленням Антонена Арто». Садуль робить висновок, що «робота режисера, не відповідаючи повністю намірам Арто, була пророблена чесно і надзвичайно професійно, особливо в епізодах вуличних сцен. Незважаючи на певні недоліки, фільм з часом набрав силу і посідає достойне місце серед класичних творів сюрреалістичного кіно» [11, с. 315]. Сам же Арто твердив, що постановниця спростила його задум.

Можна сказати, що текст Арто, зафільмований Жермен Дюлак, дійсно втратив свою поетичність. На екрані виникають трое персонажів. Двоє чоловіків — священник і офіцер — і прекрасна білявка. Саме екранне дійство трактується Дюлак в онейристичному ключі, як візуалізація комплексів, що долаються на рівні позасвідомого. Це, перш за все, витіснена у сферу позасвідомого сексуальність, недоступність прекрасної дами не лише фізично, але й в мріях. Вона може належати йому лише у сновидіннях, які не залежать від контролю свідомості. Звернімо увагу на те, що уявним суперником священника стає офіцер, військовий, який у концентрованому, навіть агресивному сенсі акумулює в собі всевадність суспільних табу. До речі, на екрані він зненацька перетворюється на духовну особу, що стоїть на ієрархічному щаблі вище, ніж центральний персонаж. Маніпуляції священника з алхімічним

начинням, переливання таємничої рідини з мушлі в колби, які розбиваються, не випадкові в тексті Арто. На думку автора сценарію, постановниці звела символіку цих епізодів до сексуальності, витісненої у сферу позасвідомого. В той же час Арто схиляється до концепції Юнга, відображаючи у своєму сценарії не чисте конкретне сновидіння, а «сни людства», які, за думкою швейцарського психоаналітика, розкривалися в символіці алхімії.

До того ж парадоксалист Арто взагалі вважає, що його сценарії в принципі не можуть бути перенесені на екран. На той час Арто розчарувався в кінематографі, надаючи перевагу театру.

Саме магічність театру, його метафізичну природу Арто протиставляв кінематографу з його залежністю від техніки і фотографічності. Митець у своєму другому маніфесті «Театр жорстокості» закликав «не залишати кінематографу піклування про те, щоб виявити Міфи сучасної людини і сучасного життя. О ні, театр зробить це в одній йому притаманній манері, інакше кажучи, в протилежність поверховому розкриттю світу з точки зору економіки, корисності і техніки, він повернеться до великих турбот, до великих і значних пристрастей, котрі цей сучасний театр виявляє під усім лоском начебто цивілізованої людини».

Переймаючись долею театру, його подальшими шляхами і перспективами, Арто як ніхто інший екстраполював свої ідеї та відчуття на культуру в цілому. Він вважав, що саме на часі говорити про культуру і цивілізацію в епоху, «коли саме життя йде він нас». Тільки те може вважатися справжніми культурними цінностями, «що виходить із потаємних глибин нашого “я”».

Сучасна «цивілізована» людина, на думку митця, це свого роду чудовисько, у якій здатність відділяти думки від дії доведена до абсурду. Драма сучасності у штучній відірваності культури від життя, у розповсюженості фальшивої ідеї, «неначе культура стоїть по один бік життя, а життя — по інший, — і неначе справжня культура не є витонченим засобом зрозуміти життя і втілити його» [2, с. 8].

Арто сповнений віри, що цивілізована людина повернеться до того, що витіснено в її позасвідоме, що культура, позбавлена у сучасному світі «простору і часу», знову набуде надзвичайної вітальної сили, здобуваючи її у зрушеннях і потрясіннях. Митець пропонує шукати істину в архаїчних шарах культури. Саме архаїка здатна повернути людину обличчям до природи, тобто повернути їй повноцінне існування: «...всяка справжня культура спирається на варварські і первісні засоби тотемізму, в якому мене захоплює дике, інакше кажучи, абсолютно спонтанне життя» [2, с. 9].

Думки Арто значною мірою відображають настрої, що панували у середовищі авангардистів, особливо тих, хто мав своїм творчим орієнтиром сюрреалізм.

Відкидаючи «безплідні ідеї» європейської культури, мистецькі образи якої «перетворилися на шерех виснажених соляних статуй», Антонен Арто захоплюється насиченістю форм мексиканського архаїчного мистецтва, що

неначе викликають знову і знову до життя таємні магічні сили, а не лишаються просто музейними експонатами. Витвори мистецтва тут були невіддільні від життя, вони існували в ньому як звичайні повсякденні речі, наповнюючи його разом з тим особливим магічним змістом.

Захоплення мексиканською архаїкою великих авангардистів багато в чому пояснює їх естетизацію жорстокості, якою була сповнена мексиканська культура і міфологія. Як Ейнштейн, так і Арто дуже часто використовували акт жорстокості як атракціонне дійство надзвичайної виразності. Звідси і твердження, що тільки елемент жорстокості в мистецтві може сколихнути сучасну людину, яка знаходиться у стані занепаду, і «примусить знайти метафізику в душі лише через шкіру» [2, с. 108].

У своїх «Листах про жорстокість» французький митець дає пояснення того, що він вкладав у це поняття. «Я вживаю слово “жорстокість” у сенсі життєвої жаги, космічної суворості і неблаганної необхідності, в гностичному сенсі життєвого виру, що пожирає сутінки, в сенсі тієї муки, без якої життя не могло би втілитися...» [2, с. 111].

До речі, Антонен Арто — одна з тих постатей, що викликала численні рефлексії філософів постмодернізму, зокрема Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, які вважали його найвиразнішим прикладом автора-шизофреніка, в творчості якого головне не мета, а процес, про що свідчить знаменита концепція «театру жорстокості».

Жак Дерріда присвятив Арто спеціальне дослідження «Театр жорстокості і завершення вистави». Дерріда звертає увагу і на співзвучність творчого пошуку Арто концепції тлумачення сновидінь Зигмунда Фрейда. Як зауважує філософ-постструктураліст, показово, що «взаємодію мовлення і письма в театрі жорстокості він описує у відповідності до термінології Фрейда...». Вже у першому маніфесті (1932) говориться: «Мова сцени: йдеться зовсім не про заперечення членоподібного мовлення, але про те, щоб словам надати майже ту значимість, яку вони мають у сновидіннях» (8, с. 391). І далі Дерріда відзначає такі моменти у поглядах Арто: тлумачення театру як сновидіння, абсолютно детермінованого у своїй незворотності, театру як містичного досвіду, як явища сакрального.

І нарешті театр трактується як тотальне свято, в якому немає ні глядачів, ні видовища, і який ні в якій мірі не являє собою завершений об'єкт. Це тотальна революція. «Свято повинно бути політичним актом, акт політичної революції завжди театральний» [8, с. 395].

Наведені роздуми Жака Дерріда щодо естетики «театру жорстокості» Арто ще раз підтверджують думку про єдиний ланцюг, що йшов від поглядів «авангарду» сюрреалізму, зокрема через «бунтівні концепції» контркультури, аж до постмодернізму. Причому не варто забувати, що йдеться не про якийсь повторення або копіювання, а про єдину тенденцію, що знайшла свою реалізацію і продовження у мистецьких явищах, відмінних за своїм характером, таких, що належать різним епохам і несуть на собі їх печать [8, с. 536].

Серед стрічок, створених за сюрреалістичними «лекалами» (віра у вищу реальність, віра у могутність сну, право зважати не лише на найпростіші реальності), не можна не назвати «Кров поета» Жана Кокто. Художник, поет, драматург, він на початку 1930-х, власне кажучи, на «останніх акордах» авангарду звертається до кінематографу. У своїй дебютній стрічці Кокто розпочне тему, яка стане для нього визначальною: дорога ціна творчості, яка вимагає від митця повної самовіддачі, навіть офірування.

Мотиви своєї першої стрічки Кокто розвиватиме впродовж десятиліть («Орфей», 1950 р., «Заповіт Орфея», 1960 р.). «Кров поета» створена 1931 року. Реакція на фільм у середовищі сюрреалістів була майже саме така, як на стрічку Дюлак.

Андре Бретон виступив з нищівною критикою режисера, наполягаючи на виключенні його з лав сюрреалістів. Він не знаходив у фільмі «метафізичної відкритості», в баченні світу Кокто було надлишок раціонального, відсутній диктат з боку позасвідомого, образи і алегорії виглядали штучно й раціонально сконструйованими. Якщо і була у фільмі мрія, то вона поставала як «мрія керована».

Користуючись екранним письмом, близьким до сюрреалізму, Кокто прагнув раціонально осмислити таємниці творчості, розглядав сам творчий процес на межі свідомого і позасвідомого. Тому і спокійно ставився до подібної критики, не заперечуючи присутність у своєму творі виразного раціо начала.

З перших же кадрів Кокто вводить глядача в онейристичний вимір. На екрані виникає цегляна башта (труба), яка починає падати. Усі події на екрані мають розгорнутися в момент її падіння, що є можливим лише уві сні.

Цілий ряд образів відсилають глядача до відомих сюрреалістичних творів, зокрема намальовані на закритих повіках очі, як і в стрічці Мана Рея «Емакбакія», символізують зануреність митця у власний ментальний світ, небажання бачити довколишню реальність.

Обігравання руки художника, на якій несподівано оживають намальовані губи, примушують згадати руку, з якої вилазять комахи в «Андалузькому псі» Бунюеля. Одним з образів-лейтмотивів фільму стає статуя, що оживає, свого роду двійник поета і втілення невольовимого фатуму, фінального акорду кожного життя. У класичній літературі скульптура, що

оживає, нещадно відбирає життя у живої людини. Згадаймо і статую командора, і похмурий образ темної пристрасті, що вбиває, у «Венері Ілльській» Меріме. Зловісно-еротичного забарвлення надає статуям Бунюель у стрічці «Золотий вік», знятої роком раніше.

У Кокто статуя оживає, коли поет піднесе до її уст руку, на якій ми бачимо рану — ожилі губи. Статуя вказує на єдиний вихід з кімнати — велике дзеркало. І коли митець робить спробу розбити скло, то занурюється у нього як у воду. Тут знову спостерігається дюшанівська тема — погляд на світ крізь скло, що дозволяє бачити «четвертий вимір» простору, містичний і втаємничений. Як і в своїх наступних фільмах, присвячених долі митця, Кокто веде його не готичними залами, а звичайними кімнатами, які, тим не менш, криють в собі неочікуваність і небезпеку.

Заглядаючи крізь замкову шпаринку у першу кімнату, митець бачить неначе живу картину (тут важко не пригадати Гойю, страту мексиканського революціонера). Це макабричне дійство багатократно повторюється і щоразу завершується крупним планом розбитого годинника — символу часу, що зупинився назавжди.

Притаманна авангардистам захопленість Сходом, неможливістю розгадати його таємниці розкривається в другій кімнаті, де по стінах мерехтять персонажі театру тіней, а чиїсь руки грають на невідомому музичному інструменті.

Наступна кімната веде митця в глибини часу, повертаючи йому образи дитинства, коли дитяча фантазія дає можливість вільно рухатись у просторі, долати силу тяжіння. Так, хлопчик тікає від гувернантки, злітає під стелю і глузує з виховательки, що зі злістю погрожує йому покаранням.

У наступній кімнаті виникають образи забороненої сексуальності і улюблений сюрреалістами мотив андрогінності.

У кімнаті біля ліжка стоїть приладдя ярмаркового фотографа — контур жінки з вирізом для голови і рук. Але в ньому зненацька з'являється чоловіче обличчя.

Подорож завершується поверненням митця до своєї кімнати, де він рішуче розбиває статую, що сприймається як втілення смерті, але сховатися від неї є марною спробою: пил з неї осідає на митця і він сам перетворюється на статую.

У третій частині фільму переплітаються домінуючі сюрреалістичні мотиви — гра і жорстокість. На подвір'ї діти грають у сніжки, та поступово гра перетворюється на справжнє бойовисько. Від ударів сніжними кульками руйнується статуя, а один з хлопчиків падає бездиханним.

Дослідники творчості Кокто вважали, що жорстока гра, обмін ударами сніжків мають сприйматися як метафора стосунків у поетичному середовищі, де митці наносять один одному словесні удари: «Сніжок як слово — небезпечніше за іспанський кинджал».

Сюрреалістична фантазія митця перетворює подвір'я на театр, де глядачі з цікавістю спостерігають, як Поет і таємнича дама в білій сукні і високих чорних рукавичках — Смерть — грають у карти над тілом загиблого хлопчика. Одна з карт, туз чирви, символізує людське серце. Коли ангел смерті забирає карту в Поета, він стріляється, й на місці смертельної рани виникає зірка — знак, символ самого Кокто.

Варто зазначити, що через два десятиліття варіації на тему «Поет і Смерть» будуть продовжені Кокто в «Орфеї», де постать принцеси Смерті, прекрасну і трагічну, втілить одна з найблискучіших французьких актрис — Марія Казарес.

Повертаючись в реальний час, ми бачимо, що цегляна труба завершує своє падіння, все відбулося за кілька секунд.

Уже згадувалось про захоплення митцями-авангардистами балетом. Древнє мистецтво танцю давало можливість апелювати до вільного природного руху, що наближало його до зовсім ще юного мистецтва кіно. Не обминув цього захоплення і Кокто.

1917 року, зачарований виставами трупи Дягілева, Кокто запропонував ідею і лібрето балету «Парад», до співробітництва над яким він запросив Пабло Пікассо. Автором музи-



ки став один з найцікавіших французьких композиторів Е. Саті, якого називали предтечею авангарду в музиці. І хоча композитор Саті склався в епоху імпресіонізму і постімпресіонізму, його музика мала уже помітний авангардистський характер. Так, музичною основою «Параду» став регтайм. Чітко прослуховувалися звуки і ритми міста, стукіт друкарської машинки, сирени авто. Розпис завіси вводив публіку певним чином в оману, бо виконаний був у традиційному стилі. Зате в оформленні самого дійства і костюмів дійових осіб Пікассо дав волю своїй «кубістській» фантазії.

Розгнівані критики називали художника «геометричним мазилою і пачкуном». Не менший гнів викликала і сама вистава. Сам Кокто визначив свій витвір як «експонуючий балет». Традиційного сюжету не було, окремі номери поєднувались за принципом цирку і мюзік-холу. Виконавцем головної партії і постановником став Л. Мясін, один з провідних танцюристів дягілевської трупи.

Публіка під час прем'єри почала галасувати, справа ледь не дійшла до бійки. Усіх заспокоїв Г. Аполлінер, який вийшов на сцену у військовій формі, з перев'язаною після поранення головою. Він щиро захоплювався творінням Кокто-Саті-Пікассо і зміг переконати публіку, що перед нею дійсно мистецький витвір.

На захист балету Аполлінер видав маніфест «Новий дух», де йдеться про горизонти у мистецтві, що розкриває така незвичайна вистава: «Це сценічна поема, котру новатор Ерік Саті переклав у вражаюче експресивну музику, таку чітку і просту, що в ній неможливо не впізнати чудово прозорого духа самої Франції. Художник-кубіст Пікассо і найсміливіший з хореографів Леонід Мясін виявили його, в перший раз реалізувавши союз живопису і танцю, пластики і міміки» [9, с. 589].

Наприкінці 1920-х на екрани виходить ще одна стрічка, якій судилося стати класикою сюрреалізму і автори якої пронесли вірність естетичним принципам цього напрямку через усе своє творче життя. Це «Андалузський пес» Луїса Бунюеля, поставлений ним у співтворчості із Сальвадором Далі.

На відміну від стрічок Жермен Дюлак і Жана Кокто цей фільм був прийнятий сюрреалістичною спільнотою з натхненням і захопленням. Він цілковито відповідав тим критеріям, що їх сюрреалісти висували до художнього твору.

Варто згадати, що перші ж кадри стрічки стали своєрідним «еталоном жорстокості» в історії світового кіно.

Витягнута, еліпсоподібна хмара, перетинаючи повний місяць, перетворюється на лезо бритви, а місяць — на око жінки, яке воно розрізає на крупному плані. Ця макабрична картина мала теж онейристичні витоки. За твердженням самого Бунюеля, вона народилася з його сновидіння, так само як мурашки, що виповзають з пораненої долоні героя, прийшли з нічних марень Сальвадора Далі, співавтора фільму.

Довгий час у вітчизняному кінознавстві цей один з найзагадковіших фільмів мав цілком певне тлумачення, що виходило з подальшого творчого шляху його авторів. Оскільки Бунюель вже у 1930-х відверто виявив своє неприйняття фашистської диктатури і емігрував з франкістської Іспанії, дослідники знаходили у стрічці відверті антибуржуазні мотиви. До такого бачення підштовхували свідчення Рафаеля Альберті, який був присутній на перегляді фільму в Студентській резиденції в Мадриді. Там картину Бунюеля і Далі гаряче приймала молодіжна аудиторія, що з нетерпінням чекала на серйозні зміни як в політичному, так і творчому житті Іспанії.

Чим же так захопив радикально налаштоване студентство перший фільм Луїса Бунюеля? Молоді імпував протест і неприйняття сучасної цивілізації з її філософією і святенницькими моральними настановами. Природні вияви людських пристрастей, жорстокість, відвертий статевий потяг в очах митця мають перевагу перед видимим обивательським благополуччям з його фальшивістю і лицемірством.

У такому ж ключі сприймав стрічку Бунюеля ще один пристрасний бунтівник від кінематографа, Жан Віго: «Пан Бунюель — це гострий клинок, який не знає підступності... Він наносить удар по похмурих церемоніях. Удар по тому, хто осквернив любов насильством. Удар по садизму, що прикривається балачками... Він грізний, пан Бунюель» [6, с. 53]. І разом з тим Віго цінує у Бунюеля ті якості, які притаманні митцю-сюрреалісту, а саме майстерність у передачі ясної логіки сну, «відмінне вміння співставляти позасвідоме і раціональне» [6, с. 202].

Проте кризь ієрогліфічну мозаїку загадкових образів прочитувалось не лише миле серцю тогочасних «лівих» інтелектуалів бунтівне начало. Система складних «шифрів» відсилає глядача до символів, що мали безперечну «архитипальну» наповненість і зустрічалися у багатьох митців-сюрреалістів, як літераторів, так живописців і кінематографістів.

У цьому плані нам видаються плідними і перспективними розробки того ж таки М. Ямпольського, який, досліджуючи проблеми інтертекстуальності, справедливо твердить, що тлумачення такого твору, як «Андалузський пес», неможливо поза іншими текстами, що функціонально включені в його структуру і дають можливість тлумачити його зміст.

Російський учений звертає увагу на такі образи-символи, як, скажімо, перли, що присутні в екранних творах, пов'язаних з сюрреалістичною естетикою. Ямпольський наводить гру слів відомого поета Р. Десноса, що знайшов у слові сґане (череп) анаграму слова перламуטר — пасге. Дослідник вважає це основою тієї міфології, яка сприяла побудові таємничих, зашифрованих метафор. Проте згадаємо, що перлини, перламутр мали амбівалентну символіку, означаючи, з одного боку, чистоту, невинність, чарівність, а з іншого — скорботу (сльози ангелів, що оплакують гріхи людства). У сюрреалістів ця символіка набувала ще більшої жорстокості і жорстокості. Низки перлин не раз з'являються на картинах Сальвадора Далі.

Згадаймо, що на початку фільму ми бачимо репродукцію картини Яна Вермеєра Дельфтського «Мереживниця», яка була одним з улюблених творів С. Далі. Її візуальні мотиви прочитуються не раз у живопису видатного сюрреаліста, який обожнював Вермеєра — «співця смерті і перлів».

В «Андалузському псі» герой, вмираючи, розриває намисто з перлин на шії коханої жінки. На екрані виникає метелик-антропос, або «мертва голова», що в системі символів трактується як емблема смерті — і тут знову пригадується анаграма Десноса.

До речі, і в «Механічному балеті» у примхливий колаж образів включається зняте крупним планом газетне повідомлення про викрадення коштовного намиста з перлин. У картині «Мушля і священник» Жермен Дюлак одним з основних символів є мушля, в якій вирощуються перлини.

Разом з тим у Бунюеля настійливо повторюється ще один мотив, характерний для естетики сюрреалізму, а саме мотив гниття, розкладу. Причому цей процес обертається кінець кінцем метаморфозою форм, руйнування яких зводить всі предмети, як поетичні і піднесені, так і огидні та бридкі до певної «першоматерії». Естетизація розпаду і гниття мала місце ще у «Квітах зла» Бодлера. А згодом знайде своє продовження у поезії сюрреаліста Г. Аполлінера, в його книзі «Чаклун, що гние». Розклад тіла породжує нові форми, навіть до найпростіших, де все стає подібним одне до одного. Ці мотиви співзвучні образам руйнації, що виникали у сценарії Б. Сандрара «Кінець світу знятий Ангелом Нотр-Дам».

Відрубана рука, що її ховають у скриньку — теж частина зруйнованого цілого, яка і нагадує про це ціле, і може стати елементом чогось іншого.

У фінальних кадрах ми бачимо мертві постаті закоханих на морському узбережжі, занурені в сирий пісок, на якому юрмляться якісь найпростіші тварі. Людські тіла ось-ось стануть їх поживою.

Не менш шокуючим був епізод з тушами мертвих віслюків на кришці роялю. Ось в якому ключі його трактує М. Ямпольський: «Тепер стає зрозумілим і розташування віслюків на роялі. Воно вмотивовано тим, що в процесі гниття віслюк в якийсь момент набирає зовнішньої подібності з роялем. Далі, що знімав цю сцену, спеціально розташував зуби мертвого віслюка над клавіатурою (схожою на зуби), щоб підкреслити цю подібність. Рояль виступає формальною подібністю віслюка і одночасно труною для нього, до того ж формою він нагадує оскалений череп» [13, с. 47].

Бунюель і Далі в епізоді з віслюками вдаються до улюбленого як дадаїстами, так і сюрреалістами прийому формальної подібності, як за формою, так і характером руху, що призводить до парадоксальних, неочікуваних співставлень, які породжують образи завдяки своїй віддаленості, про які писав Бретон. І в своїй подальшій творчій практиці Луїс Бунюель вважав, що «в хорошому фільмі необхідно співіснування двох суперечливих, але споріднених елементів» [5, с. 148].

Щодо мотивів розкладу і гниття, огидного і відштовхуючого, вони стали домінуючими в живопису Далі, привертаючи увагу дослідників наступних поколінь. Так, 1980 року побачила світ робота відомого французького семіолога Ю. Крістеві «Влада жаху. Есей про мерзенисть». Крістеву цікавлять твори на межі «апокаліпсису і карнавалу, жаху і фарсу». Дослідниця навіть вибудовує феноменологію огидного, прагне виявити його структуру, розташовуючи огидне «на межі небуття і галюцинацій». На ґрунті огидного знайшла свої вкорінення і розвиток творчість видатних митців.

Крістева називає Ф. Достоевського, Д. Джойса, А. Арто, Ф. Кафку та інших. Мистецтво, на думку Крістеві, виконує функцію свого роду рентгена жахливого і огидного. Література (додаємо — і мистецтво) наближає нас до атмосфери часто абсолютно безсенсовного жаху і огиди, але разом з тим дає нам можливість відторгнення усього мерзеного, стаючи «духовним аналогом фізичних спазмів», що і змінює уяву про катарсис.

Хоча Крістева вела мову насамперед про літературні явища, її спостереження і висновки працюють і стосовно кінематографічних творів, починаючи від «Андалузького пса» і завершуючи широким колом постмодерністського кінематографа, перш за все К. Тарантіно, Д. Лінч, П. Грінвея. Вони, як і великий іспанський режисер, стали «порушниками конвенцій», заповнюючи свої кінотексти об'єктами, які руйнують традиційний культурний символізм.

У стилістиці фільму Бунюеля М. Ямпольський акцентує активне здолаття традиційного інтертекстуального поля і активне культивування нового. «Боротьба з культурою виливається в посилене “нарощування” нової культури, що маскується під антикультуру, під чисту гру зовнішніх форм» [13, с. 46].

Наступна стрічка Бунюеля «Золотий вік», яку він теж розпочав разом з Сальвадором Далі, не має вже такої загадковості. Хоч наявність таємниці Бунюель вважав одним із важливих достоїнств мистецького твору. Хоч і в цій стрічці зустрічається чимало епізодів, що зовні виглядають не менш зашифрованими, ніж в попередній картині митця, сюжетні лінії в цілому вибудовані за традиційною логікою. Сам Бунюель вважав «Золотий вік» картиною менш ірраціональною, ніж попередня стрічка, проте не менш гострою.

Адепти творчості режисера називали «Золотий вік» відвертим криком на захист свободи людини, захоплюючись його «буремним протестом», «ураганами безумного кохання», що вирують на екрані.

Визволене кохання має «грізне обличчя». Одним з епізодів фільму, що викликав особливе захоплення прихильників картини і вибух гніву її противників, була зустріч закоханих серед вируючого натовпу. Чоловік і жінка кидаються в обійми одне одному і падають у бруд просто під ноги перехожим. Не менш відвертими були кадри з жінкою, що цілує пальці мармурової статуї. У головній ролі у Бунюеля знявся Гастон Модо, що вже зіграв у Деллюка, у Клера та інших провідних режисерів французького кіно. Свій шлях на екрані він починав як каскадер у групі Жана Дюрана. Цей актор був одним з тих виконавців, які не втрачали на екрані достовірності і органічності. Його пластичність вражала, рухи на екрані нагадували пластику великого хижого звіра. Героєві Модо чужий світ мізерних почуттів, він прагне вирватися за межі, нав'язані традиційними суспільними уявленнями. На цьому шляху герой може бути жорстоким, не зважати на чиїсь страждання. Для нього існує єдина реальність — реальність його бажань.

Одна з емких метафор стрічки виникає у пролозі, коли камера спостерігає хижих комах, скорпіонів, що полюють за своїми жертвами, вбивають слабших і займаються продовженням роду. Таким бачить Бунюель і життя людської спільноти. Епізод стає свого роду епіграфом фільму.

На думку відомого письменника Генрі Міллера, що зажив своїми творами досить скандальної слави, автор стрічки «роздивився і показав нам прихований метаболізм, таємні виразки, автоматичні рефлекси — сплетіння сил кохання і смерті» [10, с. 23]. Дійсно, важко назвати у світовому кіно майстра, в творах якого Ерос і Танатос сплелись би так міцно і нерозривно. Захищаючи Бунюеля від звинувачень у нестримній жорстокості і навіть у садизмі, Міллер твердить, що позиція митця обумовлена його прагненням розкрити огидну і зловисту людську фальш. «Так, він відображає в своїх стрічках безумство, та це безумство створено не ним. Це той відштовхуючий хаос, який за яку-небудь годину змішується і розростається від його чарівної палички; це безумство людських досягнень за десять тисяч років існування цивілізації» [10, с. 24].

Бунюель належав до тієї когорти кінематографістів, що продовжували дотримуватись сюрреалістичних тенденцій в своїй екранній творчості. Це досить опукло і переконливо вималюється в таких стрічках іспанського митця, як «Янгол-винушувач», «Цей туманний об'єкт бажання», «Чумацький шлях». З особливою виразністю і, можна сказати, елегантністю проявилась сюрреалістична поетика в стрічці «Скромна привабливість буржуазії», де митець, зостаючись вірним цілком реалістичному зображенню в кадрі, разом з тим доволно зміщує хронотоп сну і дійсності. Своєрідним містком між сюрреалізмом і «поетичним реалізмом» стали творчість сучасника і друга Бунюеля Жана Віго. У радянській кінознавчій думці замовчувались будь-які сюрреалістичні впливи в його фільмах. У той же час французькі дослідники називають Віго найбільш аутентичним кінематографістом сюрреалізму» [12, с. 96].

Сягнувши у подальші десятиліття, знайдемо і пряме наслідування сюрреалістичної естетики в картинах американки Майї Дерен («Полудневі сіті», 1943 р.; «На землі», 1944 р.), митців американського андеграунду. Згадуючи визначні імена світового кіно, не можна не зауважити слідів сюрреалістичної поетики в творчості І. Бергмана і Ф. Фелліні, А. Тарковсько-



го і Ю. Ілленка, а також митців постмодерністського кола, таких як П. Грінвей і Д. Джермен, Д. Лінч і брати Коен. Така живучість сюрреалістичної поетики в кінематографі — мистецтві, що здатне з фотографічною точністю відобразити реальність — пояснюється тим, що кіно здатне її не менш вільно перетворювати. Реальні об'єкти в просторі сновидчеських найхимерніших поєднань і неймовірних фантазій — один з основних принципів сюрреалізму. Він залишається дієвим і в сучасному кінематографі.

У різні епохи естетичні принципи сюрреалістичного кінематографу далеких двадцятих продовжує являти себе у творчості кінематографістів наступних поколінь.

Література

1. *Абрамов Н.* Сюрреализм и абстракционизм в американском кино // *Абрамов Н.* Вопросы киноискусства. — М., 1961. — Вып. 5.
2. *Арто А.* Театр и его двойник. — М., 1993.
3. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // *Бергсон А.* Соч.: в 4 т. — М., 1992. — Т. 1.
4. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // *Бретон А.* Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986.
5. *Бунюэль Л.* Интервью *Сінема* 57, № 37 // *Бунюэль Л.* Сб. ст.; сост. Л. Дуларидзе. — М., 1979.
6. *Виго Ж.* Смотреть другими глазами // *Виго Ж.* Луис Бунюэль: Статьи / сост. Л. Дуларидзе. — М., 1957.
7. *Виноградов В.* Авангард // *Виноградов В.* Стилиевые направления французского кинематографа. — М., 2010.
8. *Деррида Ж.* Театр жестокости и завершение представления // *Деррида Ж.* Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М., 2000.
9. *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым // *Лифарь С.* Routledge. — М., 1998.
10. *Миллер Г.* Золотой век // *Миллер Г.* Киноведческие записки. — М., 1994/1995. — Вып. 24.

11. Садуть Ж. Французское кино 1925–1929 годов // Садуть Ж. Всеобщая история кино. — М., 1982. — Т. 4.
12. Словарь французского кино. — Мн., 1998.

Мусяенко О. С. Сюрреалізм у кінематографі: Біля витоків

Анотація. Стаття О. Мусяенко розглядає виникнення одного з провідних авангардистських напрямків — сюрреалізму, його теоретичні засади, втілення сюрреалістичних принципів у кінематографі, зокрема у творчості М. Рея, Ж. Дюлак, Ж. Кокто і Л. Бунюеля.

Ключові слова: сюрреалізм, дадаїзм, інтертекстуальність, психоаналіз, ірраціоналізм.

Мусяенко О. С. Сюрреализм в кинематографе: К истокам

Аннотация. Статья О. Мусяенко рассматривает возникновение одного из важнейших авангардистских направлений — сюрреализма, его теоретические основы, воплощение сюрреалистических принципов в кинематографе, в частности в творчестве М. Рея, Ж. Дюлак, Ж. Кокто и Л. Бунюэля.

Ключевые слова: сюрреализм, дадаизм, интертекстуальность, психоанализ, иррационализм.

Moussienko O. S. Surrealism in the cinema: To basics

Summary. Deals with the occurrence of one of the most important avant-garde trends — surrealism, its theoretical basis, the embodiment of the principles in the surreal cinema in the works of M. Ray, G. Dulac, J. Cocteau, L. Buñuel.

Keywords: Surrealism, Dadaism, Intertextuality, Psychoanalysis, Irrationalism.