

УДК 7.037.5;77.04

ББК 85.16

А43

DOI:10.18688/aa166-8-66

И. А. Шик

«Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии

В своем «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи предлагает художнику способ «побудить ум к разнообразным изобретениям»: «Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом» [5, с. 79]. Как отметила А. Камиен-Каждан, совет Леонардо да Винчи вдохновил английского художника XVIII в. Александра Козенса на разработку «нового метода для развития изобретательности при выполнении оригинальных пейзажных композиций», а «в середине XIX века три писателя — французы Виктор Гюго и Жорж Санд, а также немец Юстинус Кернер — создавали произведения искусства с помощью клякс» [4, с. 42].

Как отметил А. В. Рыков, идеи Леонардо да Винчи подверглись «(ре)конструкции <...> в теории и искусстве авангарда» [6, с. 98]. Характерным примером этого является теория и художественная практика сюрреализма. Случайное изображение — найденное или созданное художником в акте автоматического творчества — и его последующая интерпретация занимают у сюрреалистов важное место [4; 7]. В 1925 г. Макс Эрнст «изобрел» технику фроттажа, ставшую одним из первых визуальных эквивалентов *автоматического письма*. Анализируя позднее процесс ее изобретения в книге «По ту сторону живописи» (1936), Эрнст ссылается на «Трактат о живописи» Леонардо [11, р. 12]: «...не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям» [5, с. 80]. Добившись состояния пассивности, «сведя к минимуму активную часть того, кого мы до сих пор называем автором» [11, р. 15], Эрнст «был поражен неожиданным обострением собственных визионерских способностей и тем, как, будто в кошмарной галлюцинации, разноречивые образы сменяли друг друга перед моим взором с яркостью и стремительностью, присущей обыкновенно лишь обрывкам любовного бреда» [цит. по: 7, с. 154].

В своей работе Макс Эрнст приводит отрывок из «Звездного замка» Андре Бретона, который он иллюстрировал, позже вошедший в «Безумную любовь» (1937)

[11, р. 19–20]: «Уроки Леонардо, предлагавшего своим ученикам нарисовать то, что видят они на старой, в трещинах, стене, — общезначимое, но достаточно характерное для каждого, — пока еще не поняты во всей своей глубине <...> Новые ассоциации образов — явлены ли они поэту, художнику или ученому — сходны тем, что возникают на экране особого свойства — в узорах трещин на стене, в контурах облака или чего-либо другого; смутный, но настойчивый звук доносит до нас ту единственную фразу, которую мы хотим услышать. Самое любопытное, что деятельность подобного рода при полной пассивности интеллекта — в течение краткого или длительного отрезка времени — затрагивает не только наши чувства, но и нравственные установки <...> Человек сможет управлять своими поступками, если он раньше, чем начнет действовать, научится повторять без поправок то, что возникает на экране его воображения. Такой экран существует. В жизни каждого есть сцепление фактов, из которых — как на стене, как на облаке — можно вычитать свое будущее <...> Если вас что-то действительно мучает, а логические аргументы бессильны, на помощь придет сила *объективного случая*, ведущего игру с правдоподобием» [2, с. 67–68]. Далее в «Безумной любви» Бретон говорит о том, что развитие «дара параноической интерпретации» [2, с. 68] будет способствовать постижению индивидом своих желаний и судьбы. Он отмечает, что «два человека, охваченные разными желаниями, видят разные вещи», однако «отсюда не следует, что один не может заставить второго увидеть то, что видит сам» [2, с. 68]. Человек охотно «усваивает чужую иллюзию», и в связи с этим параноическая интерпретация может претендовать на то, чтобы стать «источником коммуникации между людьми» [2, с. 68]. Механизмы *объективного случая* и «параноической интерпретации» взаимодействуют и в рамках концепции *найденного объекта*, появление которого отвечает на запросы бессознательного и вызывает цепь личных ассоциаций (ложка с башмачком на конце, купленная Бретоном на блошином рынке) [2, с. 24–29].

Концепция «параноической интерпретации» Бретона корреспондирует со знаменитым параноидально-критическим методом Сальвадора Дали¹ (публикации в журнале «Сюрреализм на службе революции» № 1, 1930 и № 3, 1931) или принципом двойного образа — когда в одном предмете с удивительной ясностью прочитывается другой с целью «полной дискредитации реальности» [цит. по: 7, с. 154]. По словам Ж. Шенье-Жандрон, «автор словно бы стоит перед той же старой потрескавшейся стеной, о которой говорил в свое время Леонардо: вот изображение африканской хижины, но стоит повернуть страницу, и мы увидим иссеченное кубистскими шрамами лицо» [7, с. 154]. В противовес пассивности и субъективности *автоматического письма* и *объективного случая* метод Дали претендует на активное освоение реальности: «Параноик использует внешний мир для того, чтобы передать значимость терзающей его навязчивой идеи, стремясь в обескураживающем смещении сделать реальность этой идеи неоспоримой для других» [7, с. 154]. Интерес к проблеме «параноической интерпретации» позднее

¹ О теоретических проблемах, связанных с параноидально-критическим методом Дали и об отношении к нему А. Бретона и М. Эрнста см. [13].

возникнет и у чешской сюрреалистической группы, которая в своей теории и практике разрабатывает «принцип визуальной аналогии» [9, р. 79], получивший широкое распространение в послевоенный период. Эта идея даже «дала имя периодическому изданию чешской группы — журналу *Аналогон*, впервые вышедшему в 1969 г.» [9, р. 79].

Таким образом, ключевые для сюрреализма концепции *автоматизма*, *параноидально-критического метода*, *принципа визуальной аналогии* и *объективного случая* в той или иной степени включают в себя творчески переработанный способ «побудить ум к разнообразным изобретениям», предложенный Леонардо да Винчи. В живописной и графической практике сюрреализма на «параноической интерпретации» случайного изображения основаны изобретенные художниками техники фроттажа, граттажа (Макс Эрнст), декалькомании (Оскар Домингес). «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи (пользуясь термином А. Камиен-Каждан) [4, с. 42] становится источником вдохновения и для фотографов-сюрреалистов, делающих живописные поверхности, испещренные трещинами, рисунками или пятнами, объектом своих снимков. Если актуальность метода интерпретации случайного изображения, предложенного Леонардо да Винчи, для теории сюрреализма и его живописного или графического наследия отражена в историографии достаточно полно, то вопрос о ее рецепции в фотоискусстве еще не нашел исчерпывающего разрешения. Исследователи отмечают интерес фотографов-сюрреалистов к идее Леонардо, однако в основном это касается творчества отдельных мастеров [12; 18; 25], а не феномена сюрреалистической фотографии в целом. Целью данной статьи является анализ ключевых стратегий репрезентации мотива «старинной параноидной стены» в сюрреалистической фотографии. Избранная тема является актуальной, так как дает возможность проследить связь идей Леонардо да Винчи и современного искусства. Рассмотрение проблемы на материале работ французских, чешских и американских фотографов позволит сформировать о ней целостное представление и придаст исследованию новизну.

Как отметил В. Кемп, со времен своего появления фотография питает особый интерес к репрезентации «обращения объектов в живописное состояние упадка» [18, р. 112], продолжая традицию художественного *picturesque*, а также к эстетизации тривиального и нахождению в нем «экстраординарной красоты» [18, р. 130]. Примеры подобных снимков в ранней фотографии можно найти у таких известных мастеров, как Генри Фокс Тальбот («Открытая дверь», 1844), Гюстав ле Грей («Руины храма в Баальбеке», 1866) и Эжен Атже («Двор на улице Брока, 41», 1912), чей интерес к «забытому и заброшенному» [1, с. 81] наследуют сюрреалисты. Тронутые временем живописные поверхности городских стен, старые здания и кладбищенские монументы в сюрреалистической фотографии становятся визуальным эквивалентом «руин эпохи романтизма» [3, с. 359], почитаемых Андре Бретоном и его соратниками как одно из проявлений *чуждого*, объединившего в себе жизнь и смерть, разрушение и становление, природное и культурное, реальность и игру воображения [14, р. 21–23].

Фотограф может выхватывать из реальности готовые изображения или легко считаваемые формы, показывая, как живописная фактура участвует в создании образа. Название при этом служит зрителю ориентиром для прочтения работы. Характерным примером этого является серия Брассая «Граффити» 1933–1956 гг., состоящая из сним-



Рис. 1. Брассай. Граффити из серии «Рождение человека». 1935. Частная коллекция



Рис. 2. Эмила Медкова. Стена. 1951. Частная коллекция

ков чьих-то «наскальных рисунков» на парижских стенах, которым он дал свою интерпретацию посредством их разделения на группы различной тематики. Обращение к граффити вписывается в парадигму сюрреалистического интереса к маргинальному эстетическому опыту — «примитивному» искусству, творчеству детей и душевнобольных — как наиболее непосредственному самовыражению, близкому *автоматизму* [25, р. 98–99]. Автор граффити не стремится ни к формальному новаторству, ни к получению признания, ни к отстаиванию своих эстетических идеалов, ни к коммерческому успеху. «За кристально чистой спонтанностью, которую наблюдает каждый, здесь есть функция жизни, настойчивая и инстинктивная, как дыхание и сон <...> Красота — не цель творения, а награда. Ее появление — не более чем признак того, что нарушенное равновесие между человеком и природой было еще раз восстановлено искусством» [10, р. 292].

Значительную роль в формировании художественного образа граффити играет непосредственно поверхность стены — ее цвет, трещины, линии, точки, знаки, нанесенные до самого рисунка. Посредством «параноической интерпретации» этих изначальных форм художник граффити создает свое произведение. Во вступлении к альбому «Граффити» (1961) Брассай писал: «Из всех средств, связывающих реальное и воображаемое, стена, без сомнения, самый богатый источник изначальных изображений. До своей облицовки стена создается из песка, цемента, алебаstra, точно так же, как поверхность подготавливается для живописи, ожидая только дыхания творения. Ее ждет жизнь, полная перемен. Как только штукатур и маляр закончат работу, стена начнет портиться <...> Каждый внешний элемент негативно влияет на чувствительный, зернистый слой штукатурки <...> Едва заметные вначале, эти изменения становятся все более явными, и первоначальная стена становится почти неузнаваемой. Слой штукатурки покрывается сетью щелей и трещин <...> Все, что остается для завершения “картины”, — случайные зарубки, детские каракули, жесткие мазки, небрежные надписи и

следы от плакатов» [цит. по: 18, р. 121]. Граффити из серий «Рождение человека», «Маски и лица», «Примитивные образы», «Смерть», «Магия» наглядно демонстрируют, как на основе дыр и трещин на стене воображение художника порождает человеческие лица: они превращаются в глаза, рот или нос, а резец обрамляет их контуром. Некоторые из них так и остаются незавершенными (серия «Рождение человека»), храня в себе прелесть *non finito* и показывая лишь самое основное (Рис. 1).

Интерес к снимкам городских стен с изображениями, оставленными людьми или временем, получит развитие у чешских фотографов-сюрреалистов — например, Йиндржих Штырский («Без названия», 1934) и Вильям Рейхманн («Страх», 1980), как и Брассай, фотографируют граффити, а в работах Эмилы Медковой на первый план выходит проблема антропоморфизма: в замысловатых фактурах она «находит создания, напоминающие человеческие фигуры» [23, р. 11] или лица по принципу *визуальной аналогии*. Медкова снимает не только обветшалые стены («Глаза», 1962), но и потрескавшиеся тротуары («Крик», 1963), разбитые кирпичи или испещренные дырами камни («Маска», 1961), полуразвалившиеся двери («Пять», 1951) [23, р. 11], фиксируя «процесс открытия и появления, когда феномен, который принимает видимую форму, освобождается, начинает жить: и мы видим его в первозданном облике» [23, р. 11]. Любимый мотив Медковой, который она исследует на протяжении всего своего творчества — голова, всегда различная по форме и степени экспрессивности («Снежная голова», 1949; «Страх», 1961; «Негативная голова», 1976).

К «параноической интерпретации» найденных форм обращается и американский фотограф-сюрреалист Кларенс Джон Лафлин. Его работа «Ноги-и-голова и приводящее их в движение устройство» (1961) показывает, как фактура стены и ее цвет формируют причудливый образ «маленького прелестного создания, состоящего лишь из ног и головы (в чем-то похожего на некоторые из фигур Пауля Клее), с задумчивыми глазами» [20, р. 125], а на снимке «Неопределенность вещей, однажды проданных» (1962) в обрывках рекламных плакатов и черных пустотах отчетливо прочитывается форма черепа, напоминая о бренности материального. В создании образа у Лафлина нередко принимает участие и игра теней на живописной поверхности: в работе «Волшебная гора» (1955) благодаря ей мы можем увидеть остроконечный пик, а на фотографии «Теневое лицо» (1937–1975) лежащий на земле памятник приобретает «человеческий» облик. Среди работ Лафлина можно встретить и непосредственный *homage paranoïdal* к критическому: на снимке «Пик с двойным значением» (1952) разделенная на три части природная скала при повороте на девяносто градусов напоминает лицо, аналогично перевернутой африканской хижине у Дали [17, р. 218–219].

Поверхность с богатой фактурой и случайными изображениями может подаваться фотографиями-сюрреалистами и как эстетически самоценный объект, приближаясь к абстракции. Зачастую зрителю не дается никаких явных подсказок — ему предлагается развить свой собственный «дар параноической интерпретации». Первые подобные изображения появляются у Брассая («Стена дома», после 1932), который высоко ценил тронутые временем стены как отправную точку для творческой фантазии, и у Й. Штырского («Без названия», 1934), у которого они приобретают зловещий характер и отражают его тонкий вкус к энтропии [24, р. 10], унаследованный следующим поколением чешских



Рис. 3. Фредерик Соммер. Макс Эрнст. 1946. Музей Виктории и Альберта, Лондон

фотографов-сюрреалистов. Наиболее популярным этот тип снимков становится в послевоенное время с его ростом интереса к абстракции, маргинальному искусству и игре живописных фактур [16, р. 16–34]. Работы американского фотографа Фредерика Соммера «Найденная живопись» (1949) и «Стена» (1951), запечатлевшие энергичные мазки краски на поверхности стен, вызывают прямые ассоциации с современной ему «живописью действия». В творчестве Эмилы Медковой наряду с репрезентацией антропоморфных форм встречаются и почти абстрактные работы, близкие европейскому *art informel*: на снимке «Стена» (1951) (Рис. 2) перед нами вертикальная поверхность, испещренная трещинками, подтеками и пятнами, обрамленная полосками гравия и земли справа и снизу. Работа «постепенно движется навстречу зрителю, который затягивается вовнутрь и в конечном счете поражается богатству случайности: каждая тоненькая линия трещины, как и любая потрескавшаяся галька, начинает завораживать и казаться тщательно продуманной» [12, р. 115]. Абстрактным снимкам Эмилы Медковой близки ранние работы Алоиза Ножички, лишенные какой-либо нарративности и описательности [22, р. 20]. Цикл «Дополнительное свидетельство» (1958–1960) демонстрирует его интерес к игре фактурами различных материалов и проблеме энтропии: деформированные поверхности стен, облупившаяся штукатурка, обрывки почти канувших в небытие плакатов завораживают зрителя своей живописностью и предлагают дать волю воображению.

Для фотографов-сюрреалистов живописные поверхности, дополненные изображениями или же наделенные эстетической автономией, являются *найденными объектами*, которые им остается только запечатлеть. Создание подобных снимков лежит в области *автоматического творчества*², так как фотограф уподобляется «скромному регистрирующему аппарату» [3, с. 370], фиксирующему скрытую в реальности *сюрреальность* — образы и знаки, существующие на грани реального и воображаемого, объективного и субъективного.

² О взаимосвязи фотографии и автоматизма см. [19].

В сюрреалистической фотографии живописная поверхность также может использоваться фотографом в качестве элемента произведения, нередко обрастающего историко-культурными аллюзиями, которые зрителю предстоит прочесть. Подобную интерпретацию мотив «старинной параноидной стены» получил в основном у американских фотографов-сюрреалистов. В творчестве Кларенса Джона Лафлина подобные работы нередко становятся средством исторической рефлексии: на снимке «Голова в стене» (1945) мы видим снятое крупным планом разбитое окно полуразрушенного здания, за которым открываются городские постройки и церковь, обрамленное образованным трещинами в стене «посредством природной магии» профилем Гитлера, «поднимающегося из тех руин, которые оставило после себя общество, неспособное контролировать свои разрушительные силы» [цит. по: 21, р. 31]. Как фотографическую имитацию процесса фроттажа можно рассматривать работу Фредерика Соммера «Макс Эрнст» (1946) (Рис. 3): полуобнаженная фигура художника как будто проступает из обшарпанной старой стены, повторяя ее фактуру. Живописная фактура словно сама предлагает мастеру образ, который он только выявляет. Нередко живописная поверхность используется Соммером как фон для конструируемых им сюрреалистических объектов, которые он как бы порождает внутри самого себя: на снимке «Ребенок говорит» (1955) половина старого пистолета в соответствии с принципом удивительных сопоставлений объединена с детской кукольной ножкой и помещена на фоне поверхности, испещренной пятнами, одно из которых напоминает белый дымок после выстрела. Переключка между пятнами на поверхности фона и пистолетом, а также их тональное единство позволяют Соммеру создать эффект самостоятельного возникновения образа. Непосредственной апелляцией к идее интерпретации случайного изображения, предложенной Леонардо да Винчи, является снимок Соммера «Мадонна с Младенцем, св. Анной и Иоанном Крестителем» (1966), который строится на сочетании иллюстрации из детской книжки и фрагмента расплавленного металла, отдаленно напоминающего по форме фигурную группу знаменитой работы ренессансного художника [15] и невольно подчеркивающего, что «св. Анна и Мадонна в луврской картине кажутся единым существом» [6, с. 105].

Таким образом, для фотографов-сюрреалистов «старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи становится неисчерпаемым источником вдохновения. Фотограф может извлекать из реальности готовые изображения или легко интерпретируемые формы, основанные на игре живописных фактур, давая подсказки посредством названия, придавать «параноидной стене» и ее визуальным эквивалентам эстетическую автономию, оставляя их истолкование на откуп зрителю, или же использовать как отправную точку для творческой фантазии. Территория «старинной параноидной стены» становится у фотографов-сюрреалистов местом встречи таких важных для движения идей, как *чудесное, автоматизм, найденный объект, параноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии*. Работа с этим мотивом дает им возможность найти во внешнем мире ответы на внутренние запросы, а также исследовать процесс художественного творчества и ту роль, которую играет в нем случайность. Применение «уроков Леонардо» позволяет фотографам-сюрреалистам показать, что *сюрреальность* есть непосредственная часть самой реальности, нуждающаяся лишь в раскрытии и осмыслении [8, с. 423].

Литература

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
2. *Бретон А.* Безумная любовь. — М.: Текст, 2006. — 188 с.
3. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // *Поэзия французского сюрреализма: антология.* — СПб.: Амфора, 2003. — С. 347–388.
4. Дада и сюрреализм. Из собрания музея Израиля. Каталог выставки / Под ред. А. Камиен-Каждан. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. — 176 с.
5. *Леонардо да Винчи.* О науке и искусстве. — СПб.: Амфора, 2006. — 414 с.
6. *Рыков А. В.* Вокруг Леонардо да Винчи: модернизм, террор, грезы и метаистория // *Вестник Санкт-Петербургского университета.* Серия 15. — 2015. — Вып. 4. — С. 98–108.
7. *Шень-Жандрон Ж.* Сюрреализм. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 411 с.
8. *Хофман В.* Основы современного искусства: введение в его символические формы. — СПб.: Академический проект, 2004. — 560 с.
9. *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism / P. Allmer (ed.).* — Munich – Berlin – London – New York: Prestel Publishing, 2009. — 256 p.
10. *Brassai.* From Cave to Factory Wall // *Sayag A., Lionel-Marie A.* Brassai: the Monograph. — Boston – New York – London, 2000. — 292 p.
11. *Ernst M., Breton A., Eluard P. et al.* Beyond Painting. — Chicago: Solar Books, 2009. — 174 p.
12. *Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I.* Surrealism and Photography in Chechoslovakia. — Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. — 198 p.
13. *Finkelstein H.* Dali's Paranoia-Criticism or The Exercise of Freedom // *Twentieth Century Literature.* — 1975. — Vol. 21. — N 1: Essays on Surrealism. — P. 59–71.
14. *Foster H.* Compulsive Beauty. — Cambridge: The MIT Press, 1993. — 313 p.
15. *Frederick Sommer in Context* // The official site of National Gallery of Art, Washinton. URL:<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (accessed: 29 December 2015).
16. *Hopkins D.* After Modern Art 1945–2000. — London: Oxford University Press, 2000. — 288 p.
17. *Kachur L.* Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist // *Journal of Surrealism and the Americas.* — 2008. — Vol. 2. — N 2. — P. 209–226.
18. *Kemp W.* Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition // *October.* — 1990. — Vol. 54. — P. 102–133.
19. *Krauss R.* The Photographic Conditions of Surrealism // *October.* — 1981. — Vol. 19. — P. 3–34.
20. *Laughlin C. J.* The Personal Eye. — New York: Aperture, 1973 — 132 p.
21. *Meek A. J.* Clarence John Laughlin: Prophet without Honor. — Jackson: UP of Mississippi, 2007. — 218 p.
22. *Primus Z.* Alois Nožička: komplementární svědectví = Complementary Evidence. — Praha: Kant, 2003. — 183 p.
23. *Srp K.* Emila Medková. — Praha: Torst, 2005. — 154 p.
24. *Srp K.* Jindřich Štyrský. — Praha: Torst, 2001. — 172 p.
25. *Warehime M.* Brassai: Images of Culture and Surrealist Observer. — Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998. — 193 p.

Название статьи. «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии.

Сведения об авторе. Шик Ида Александровна — специалист Отдела научной документации. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190000. ida.shik@bk.ru.

Аннотация. В статье анализируются ключевые стратегии репрезентации мотива «старинной параноидной стены» Леонардо да Винчи в работах фотографов-сюрреалистов и выявляется их связь с концептуальной программой движения. Автор выделяет три основных подхода к проблеме в сюрреалистической фотографии: 1) извлечение из визуального потока готовых изображений/легко считаваемых форм, показывающих, как фактура стены участвует в создании образа; 2) репрезентация поверхности с богатой фактурой и случайными изображениями как эстетически самоценного объекта,

близкого к абстракции; 3) использование живописной фактуры в качестве элемента произведения, образующего историко-культурными аллюзиями.

Автор считает, что работа с мотивом «старинной параноидной стены» дает фотоаграфам-сюрреалистам возможность найти во внешнем мире ответы на внутренние запросы, а также исследовать процесс художественного творчества и ту роль, которую играет в нем случайность. Автор делает вывод, что снимки, обыгрывающие мотив «старинной параноидной стены», актуализируют такие важные для движения концепции, как *чудесное, автоматизм, найденный объект, параноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии*. Автор заключает, что применение «уроков Леонардо» позволяет фотоаграфам-сюрреалистам показать, что *сюрреальность* есть непосредственная часть самой реальности, нуждающаяся лишь в раскрытии и осмыслении.

Ключевые слова: сюрреализм; сюрреалистическая фотография; случайное изображение; чудесное; автоматизм; найденный объект; параноидально-критический метод; принцип визуальной аналогии; сюрреальность.

Title. Leonardo da Vinci's "Old Paranoid Wall" in Surrealist Photography.

Author. Shik, Ida Aleksandrovna — specialist at Registry Department. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 St. Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

Abstract. The article analyzes the key strategies of Leonardo da Vinci's "old paranoid wall" representation in Surrealist photography and reveals their connections with the conceptual program of the Surrealist movement. The author marks tree main approaches to that problem in surrealist photography: 1) extracting from the reality complete pictures/easy-interpreted forms showing how a wall texture participates in creation of the image; 2) representation of the surface with the rich texture and chance images as an aesthetically-valuable object, close to abstraction; 3) using the picturesque texture as a work element acquiring historical and cultural references. The author considers that working with the "old paranoid wall" motif the Surrealist photographers can find answers in the external world to the inner requests and explore the process of artistic creation and the role the chance plays in it as well. The author concludes that photographs representing the "old paranoid wall" motif actualize such key Surrealist conceptions as *the marvelous, automatism, found object, paranoiac-critical method, principle of visual analogy*. The author summarizes that the application of "Leonardo's lessons" allows surrealist photographers to show that *surreality* is the immediate part of reality, which is yet to be uncovered and understood.

Keywords: Surrealism; Surrealist photography; chance image; the marvelous; automatism; found object; paranoiac-critical method; principle of visual analogy; surreality.

References

- Allmer P. (ed.) *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*. Munich — Berlin — London — New York, Prestel Publ., 2009. 256 p.
- Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1973. 155 p. (in German).
- Breton A. *Lamour fou*. Paris, Gallimard Publ., 1996. 176 p. (in French).
- Breton A. *Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard Publ., 1985. 177 p. (in French).
- Chénieux-Gendron J. *Le surréalisme*. Paris, Presses universitaires de France Publ., 1984. 267 p. (in French).
- Ernst M.; Breton A.; Eluard P. et al. *Beyond Painting*. Chicago, Solar Books Publ., 2009. 174 p.
- Fijalkovsky K.; Richardson M.; Walker I. *Surrealism and Photography in Chechoslovakia*. Farnham, Ashgate Publ., 2013. 198 p.
- Finkelstein H. Dali's Paranoia-Criticism or The Exercise of Freedom. *Twentieth Century Literature*, 1975, vol. 21, no. 1: Essays on Surrealism, pp. 59–71.
- Foster H. *Compulsive beauty*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1993. 313 p.
- Frederick Sommer in Context. *The official site of National Gallery of Art, Washington*. Available at: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (accessed 29 December 2015).
- Hofmann W. *Grundlagen der modernen Kunst : eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart, Kröner Publ., 1966. 532 p. (in German).
- Hopkins D. *After Modern Art 1945–2000*. London, Oxford University Press Publ., 2000. 288 p.
- Kachur L. Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist. *Journal of Surrealism and the Americas*, 2008, vol. 2, no. 2, pp. 209–226.

- Kamien-Kazhdan A. (ed.) *Dada i siurrealizm. Iz sobraniia muzeia Izrailia. Katalog vystavki (Dada and Surrealism. From the Collection of The Israel Museum. Exhibition Catalogue)*. Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2014. 176 p. (in Russian).
- Kemp W. Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition. *October*, 1990, vol. 54, pp. 102–133.
- Krauss R. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, 1981, vol. 19, pp. 3–34.
- Laughlin C. J. *The personal eye*. New York, Aperture Publ., 1973. 132 p.
- Leonardo da Vinci. *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*. London, Forgotten books Publ., 2015. 582 p. (in Italian).
- Meek A. J. *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor*. Jackson, UP of Mississippi Publ., 2007. 218 p.
- Primus Z. *Alois Nožička: komplementární svědectví = Complementary Evidence*. Praha, Kant Publ., 2003. 183 p.
- Rykov A. V. Vokrug Leonardo da Vinchi: modernizm, terror, grezy i metaistoriia (Around Leonardo da Vinci: Modernism, Terror, Dreams and Metahistory). *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (The Bulletin of Saint-Petersburg University)*, Series 15, 2015, vol. 4, pp. 98–108 (in Russian).
- Sayag A.; Lionel-Marie A. *Brassai: the Monograph*. Boston — New York — London, A Bulfinch Press Book Publ., 2000. 319 p.
- Srp K. *Emila Medková*. Prague, Torst Publ., 2005. 154 p.
- Srp K. *Jindřich Štyrský*. Prague, Torst Publ., 2001. 172 p.
- Warehime M. *Brassai: Images of Culture and Surrealist Observer*. Baton Rouge, Louisiana State University Press Publ., 1998. 193 p.