

# ИСКУССТВО

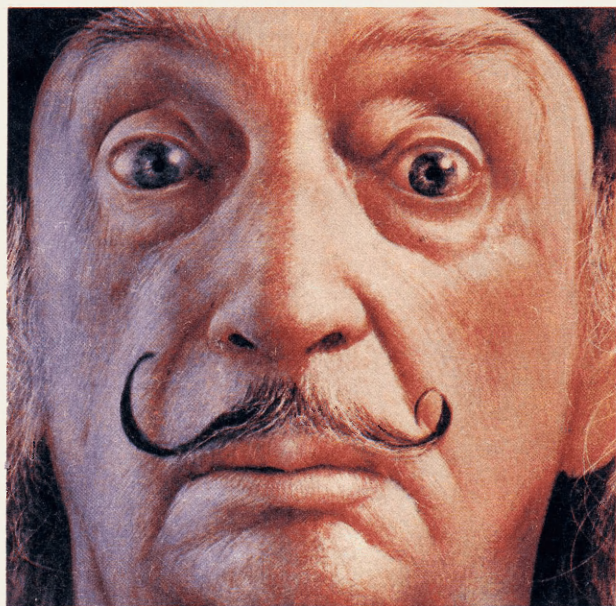
ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1989/9

**А.И.Рожин**

**САЛЬВАДОР  
ДАЛИ**



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

# ИСКУССТВО

9/1989

Издается ежемесячно с 1967 г.

А. И. Рожин

САЛЬВАДОР ДАЛИ

Издательство «Знание» Москва 1989

ББК 85  
Р62

Автор: РОЖИН Александр Иванович — искусствовед, член Союза художников СССР, главный редактор журнала «Творчество», автор книг и статей по современному советскому и зарубежному искусству.

Редактор — Л. Ю. ИЛЬИНА.

На 1-й странице обложки:  
Фотопортрет Дали 1984 года

На 4-й странице обложки:  
Портрет Гала. 1935

**Рожин А. И.**

**Р62** Сальвадор Дали. — М.: Знание, 1989. — 56 с. —  
(Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»;  
№ 9).

ISBN 5-07-000881-1

20 к.

Брошюра посвящена великому мастеру сюрреализма Сальвадору Дали (Сальвадор Хасинто Фелипе Дали Даменеч Куси Фаррес), одной из самых загадочных фигур XX столетия. Это первое исследование его творчества на русском языке, кроме нескольких статей о нем, появившихся в последнее время.

Работа выходит в цикле «Памяти художника».

**4901000000**

**ББК 85**

ISBN 5-07-000881-1

© Издательство «Знание», 1989 г.

Сальвадор Дали — миф и реальность искусства XX века. Уже при жизни его имя было окружено ореолом мировой славы. Никто, кроме Пабло Пикассо, не мог сравниться с ним известностью. Несмотря на то что мы знаем немало вполне аргументированных, хотя подчас и противоположных, версий феномена этого выдающегося художника, они не могут окончательно убедить нас в правоте отдельных точек зрения того или иного автора или склонить на сторону одного из них. По-видимому, это неизбежно. Ведь подобно тому как в природе существуют необъяснимые явления, так и в искусстве многое до конца непостижимо.

Пытаясь приблизиться к пониманию творчества Дали, обратимся к его собственным мыслям и суждениям: «...когда Возрождение захотело подражать Бессмертной Греции, из этого получился Рафаэль. Энгр желал подражать Рафаэлю, из этого получился Энгр. Сезанн захотел подражать Пуссену — получился Сезанн. Дали захотел подражать Мейссонье, **из этого получился Дали**. Из тех, кто не хочет ничему подражать, ничего не выходит».

И я хочу, чтобы об этом знали. После поп-арта и оп-арта появится арт помпье, но такое искусство умножится всем, что есть ценного, и всеми, даже самыми безумными, опытами этой грандиозной трагедии, называемой Современным искусством (арт модерн)».

Дали не перестает поражать воображение зрителей парадоксальностью образного мировосприятия, утверждая свою монополию на гениальную непревзойденность. Нисчерпаемой фантазией, экстравагантностью натуры, кажущейся абсурдностью, немотивированностью поступков, гипертрофированным честолюбием он создавал почву для мифологизации собственной персоны. Дали обладал поистине универсальным даром и сумел блестяще реализовывать свой талант в различных областях творчества — в изобразительном искусстве, кинематографе, литературе... Художественная критика и искусствоведческая наука, отчасти вопреки представлению Дали о собственной исключительности, упрощая свою задачу, определили его лидирующее место в условных границах одного художественного направления — сюрреализма. Но, видимо, придет время, когда этого будет уже явно недостаточно и существующую теоретическую модель сменит более углубленное и сложное отношение к наследию великого мастера. Возможно, только грядущему дано почувствовать некую близость искусства Дали духовным исканиям русской культуры, гению Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова, их вселенским фантазмагориям. Опыт подобных параллелей, на наш взгляд, оказался бы плодотворным, позволил бы выйти из суженного круга устоявшихся воззрений, однако сегодня мы недостаточно подготовлены к это-

му. Вопреки такого рода предсказаниям возвратимся к традиционной на сегодня модели истории сюрреализма и роли в его развитии Дали.

Сюрреализм как новое явление в искусстве стал логическим продолжением дадаизма, поисков особого образного метаязыка, с помощью которого можно было бы дать объяснение или анализ другого языка, предметного. Первым дадаистом был Т. Тцара, который выступил с дадаистическим манифестом в Швейцарии в 1916 году. «Дадаизм (франц. *dadaism* от *dada* — деревянная лошадка; в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — модернистское литературно-художественное течение, существовавшее в 1919—1922 гг. Дадаизм зародился в Цюрихе, в среде анархистствующей интеллигенции, воспринявшей первую мировую войну 1914—1918 гг. как развязывание в человеке извечных звериных инстинктов, а разум, мораль, эстетику — как их лацмерную маскировку. Отсюда проистекали программный иррационализм и демонстративный антиэстетизм». Для большей наглядности попробуем создать словесный портрет наиболее известных работ дадаистов. Так, Марсель Дюшан использовал, например, подставку для бутылок, превращая ее в скульптуру, вызывающую ассоциации со скелетом некоего диковинного, доисторического животного. Мэн Рэй добавил к обычному уютю металлических шипы, преобразя готовый бытовой предмет с конкретной функцией в устрашающее орудие насилия. А Мэрет Оппенгейм, создательница, пожалуй, самого классического об-

разца дадаизма, обтянула мехом кофейную чашку, блюдце и ложку. Транспозиция (перестановка) предметов и образов может развиваться, что подтверждают приведенные выше примеры, в своеобразном переводе предмета в другую субстанцию путем изменения размеров, формы, размножения, могут свестись к включению конкретного предмета в не свойственный ему, видоизмененный предметный контекст, к экспонированию предмета в его непосредственном, чистом виде, изолированном от какого-либо контекста. Таковы приемы дадаизма и отчасти сюрреализма по отношению к *ready made* (готовому предмету, продукции), практиковавшиеся Дюшаном, Мэн Рэй, Гансом Артом и другими дадаистами.

Итак, разобравшись в общих чертах с определениями дадаизма, перейдем наконец к сюрреализму, само название которого появилось значительно ранее, нежели обрело статус термина. Праотцом этого слова, ныне обозначающего программную эстетическую концепцию целого направления в искусстве, был французский поэт Гийом Аполлинер. Теоретическое обоснование нового движения в художественной культуре принадлежит его безусловному идеологу, французскому поэту и психиатру Андре Бретону. В 1924 году из-под его пера появился «Первый манифест», в котором излагались отличительные признаки и задачи сюрреализма: «Сюрреализм, — писал Бретон, — представляет собой чистый психологический автоматизм, с помощью которого — словами, рисунком или любым другим способом —

делается попытка выразить действительное движение мысли. Это запись мышления, которое совершается вне всякого контроля со стороны разума и по ту сторону каких-либо эстетических или моральных соображений. Сюрреализм основан на вере в высшую реальность определенных, до этого игнорировавшихся форм ассоциаций, во всемогущество сна, в нецеленаправленную игру мышления. Его цель — окончательное уничтожение всех других психологических механизмов, чтобы на их место поставить решение важнейших проблем жизни».

Огромное влияние на формирование взглядов основоположников сюрреализма оказало философское учение австрийского психиатра Зигмунда Фрейда, содержащее концепцию универсальной психологической системы, способной заменить социологию и этику, по-новому истолковывавшее предназначение искусства. Основу теории Фрейда составила концепция психоанализа, в которой психика подчинена особым, вечным, непознаваемым иррациональным силам, находящимся за пределами сознания. Бессознательное, согласно учению Фрейда, — это глубинный фундамент психики, влияющий на реальную, сознательную жизнь человека. По его убеждению, в искусстве и в сновидениях бессознательное выступает с наибольшей непосредственностью и именно в них открывается истинный путь познания «естественной сущности» человека. Именно фрейдизм послужил благодатной почвой для эстетического сюрреализма.

Подобно дадаизму, сюрреализм

возник прежде всего как литературное движение. Первым произведением этого течения стала книга Андре Бретона и Филиппом Супо. На свет появился новый журнал, который как бы подвел черту под дадаизмом («La revolution surréaliste» («Сюрреалистическая революция»). В одном из номеров журнала утверждалось: «...процесс познания больше не пригоден, интеллектуальность больше не идет в счет, единственно сон оставляет человеку все права на свободу».

Нигилистический на первый взгляд характер программных установок сюрреализма, очевидно, не более чем эффектный инструмент раздражения публики, возбуждающий сопротивление, неприятие. Для общества, пережившего трагедию первой мировой войны, потрясенного революционными бурями, подавленно-го экономическими депрессиями и разочарованного, сладкие грезы былого, казалось бы, оставались единственным уделом; человек ощущал себя беспомощным и озлобленным на весь мир. Ситуация деморализации, отчаяния и ненависти становилась необратимой. Из этого состояния шока могло вывести нечто неожиданное, еще более устрашающее своими последствиями. Вполне возможно, что некую миссию предотвращения вселенской катастрофы и взяли на себя сюрреалисты. Рисуя чудовищные картины предчувствий будущего, предвещая апокалипсис, пугая страшными видениями, они вызывали или стремились вызвать обратную реакцию, возвращая человеку человеческое. Внешнее, утрированное отрицание сущего

должно было привести к мысли, что пока мы живем, за сном следует пробуждение. Едва ли столь активное по форме сверхреальное искусство, исполненное удивительных страстей, ставило целью призыв к пассивному ожиданию человеком уготованной ему откудато извне участи, к самоотречению от борьбы за жизнь, к погружению в бессвязные иллюзии сновидений. Само творчество сюрреалистов, на наш взгляд, опровергает это, несмотря на обилие высказываний, которые, как может показаться, полностью отрицают выше приведенный вариант нетрадиционного объяснения или ощущения гуманистического значения рассматриваемого литературно-художественного движения. Так, приверженцы иной позиции в качестве одного из аргументов, несомненно, приведут слова итальянского художника и поэта, родоначальника метафизической живописи Джорджо де Кирико, оказавшего заметное влияние на формирование концепции сюрреализма, который утверждал: «Для того чтобы произведение искусства было бессмертным, необходимо, чтобы оно вышло за пределы человеческого, туда, где отсутствуют здравый смысл и логика. Таким образом оно приближается к сну и детской мечтательности». Думается, что в этой мысли заложено значительно больше, чем можно просто прочитать. Кирико наверняка подразумевал под «человеческим» обыденное, скованное стереотипами, так же как в здравом смысле и логике видел покорное следование прописным истинам. На такое «перевернутое» толкование приведенных слов художника наводит стихотворение «Земной океан» Гийома Аполли-

нера, посвященное Кирико. Приведу лишь выдержки из него: С неба спуститесь:

Так будет лучше!

Земных осьминогов дрожь охватила.

Здесь каждый из нас могильщиком собственным стал...

Земной Океан окружает мой дом.

И нет здесь покоя. Буря кругом.

## 1

Среди художников, чьи имена отождествляются с нашими представлениями о сюрреализме, мы в первую очередь называем Джорджо де Кирико, Макса Эрнста, Андре Массона, Хуана Миро, Поля Клее, Пабло Пикассо, Рене Магритта, Ива Танги, лидеров дадаизма — Марселя Дюшана, Мэн Рэя, Ганса Арпа, Френсиса Пикабия. И конечно же, Сальвадора Дали. Он как бы замыкает этот перечень классиков, что оправданно по многим причинам. Ведь Дали, пожалуй, одним из последних воспринял идеи сюрреализма и присоединился к его приверженцам. Отчасти это обусловлено возрастом художника, он был на тринадцать лет моложе самого старшего из упомянутых мастеров — Макса Эрнста.

Сальвадор Хасинто Фелипе Дали Даменеч Куси Фаррес, или просто Сальвадор Дали, родился 11 мая 1904 года в городе Фигарес в Каталонии, в семье адвоката. Творческие способности проявились у него уже в раннем детстве, дома всемерно поощряли его увлечение искусством. В семнадцатилетнем возрасте он был принят в Мадридскую академию изящных искусств Сан Фернандо, где судьба свела его с Гарсией Лоркой, Луисом Бюноэлем, Рафаэлем Альберти. Замечательный

поэт и художник Альберти так вспоминал те годы: «Я испытывал огромную любовь к Сальвадору Дали — юноше. Его талант от бога подкреплялся удивительной работоспособностью».

Участь в академии, Дали с увлечением изучает произведения старых мастеров, шедевры Веласкеса, Эль Греко, Гойи... Он испытывает влияние кубистических полотен Хуана Гриса, метафизической живописи итальянцев Кирико и Карло Карра, соприкасается с архитектурно-пластическими фантазиями своего соотечественника, зодчего Антонио Гауди, проявляет интерес к наследию Иеронимуса Ван Акена (Босха), творчеству которого впоследствии будет во многом привержен.

Небольшой натюрморт «Корзинка с хлебом», написанный для Гарсиа Лорки в 1926 году, — одно из самых известных ранних произведений мастера. Эта работа как бы вобрала в себя обретенный художником за годы учебы опыт. В ней воплотилось отношение к наследию национальной школы живописи. В натюрморте чувствуется внутреннее напряжение, подчеркнутое движением крупных складок скатерти в сочетании со статикой тонко плетеной корзинки с хлебом, плотностью фона, контрастами света и тени. Полотно живо напоминает о традициях Веласкеса и Сурбарана. Станным образом в этом произведении органично соединились суровая сдержанность и поэтическая трепетность. Дали демонстрирует здесь безукоризненное владение рисунком, цветом, пространством. Это не просто мертвая натура, застывшее отражение реальности, это особый мир чувств и мыслей, в котором таинство духовного при-

частия раскрывается в сокровенной простоте предметов, материально осязаемых, исполненных незримого дыхания. Гарсиа Лорка писал тогда же, в 1926 году: «Он, по-моему, уникален, и у него спокойствие и ясность суждения в отношении того, что он считает по-настоящему волнующим. Он ошибается — ну и что? Он живой... Он трогает меня; Дали вызывает во мне такое же чистое чувство (да простит меня наш Господь Бог), как заброшенный в Вифлеемском дворике Иисус-младенец, под соломой постельки которого уже таится росток распания».

Учеба в Мадридской академии, продолжавшаяся с 1924 по 1925 год, исключая короткий перерыв из-за ареста в 1924 году за участие в студенческих волнениях, была для художника временем уплотненного и упорного постижения профессиональной культуры, освоения навыков ремесла, началом творческого осмысления традиций мастеров прошлых эпох и открытий своих старших современников. Вместе с тем в ее стенах назревали условия для постепенного превращения юношеского эгоцентризма, идеалистического максимализма, присущих натуре Дали, в анархический экстремизм некоего революционного толка. Это было отчасти сопряжено с необходимостью поисков альтернативы ситуации подчинения личности привходящим обстоятельствам, что противоречило его представлениям о свободе духа. Однако в ту пору это еще не нашло прямого выражения в творчестве художника. Его работы имели успех, о чем свидетельствуют и отклики на первую персональную выставку произведений Дали, ко-



торая была организована в галерее Далмау в Барселоне в год окончания академии.

Ранние полотна живописца отмечены удивительной отзывчивостью на разнородные традиции, следованием строгой художественной дисциплине и при всей похожести на что-то уже виденное самостоятельной образно-пластической ценностью. Хотя в статьях, помещенных в барселонской печати о выставке, и обращалось внимание прежде всего на заметное влияние на молодого мастера кубистических работ Пикассо, ныне мы можем говорить о более широком круге его эстетических интересов и предпочтений. Но конечно, истинным кумиром, новой звездой мирового искусства являлся Пабло Пикассо, с которым Дали вскоре предстояло встретиться.

Это произошло в 1927 году во время первой поездки Дали в Париж. Возможно, и сама поездка была предпринята только для этого. Под впечатлением от встречи, изменившей направления поисков собственного неповторимого образно-пластического языка, соответствующего миропониманию Дали, он создает первое свое сюрреалистическое произведение «Великолепие руки». Написанная маслом на деревянной доске композиция являет любопытный симбиоз стилистических тенденций, характерных для 20-х годов. В этой работе уже заложены основные компоненты, наличие которых мы будем наблюдать в его искусстве фактически на протяжении очень длительного времени.

В картине «Великолепие руки» скорее всего неумышленно предпринят опыт отчасти механического сложения пластических элемен-

тов и реалий метафизического искусства, кубистических и конструктивистских форм, футуристических принципов живописи, что в конечном итоге вызывает ощущение несовместимости подобного набора. И сама образная структура картины кажется достаточно случайной, но тем не менее произведение представляется важным для постижения художественной системы Дали. Он практически опробовал в этой работе многое из того, что знал. Это был первый серьезный эксперимент закрепощения своей фантазии пока еще на чужой основе. При определенной эклектичности «Великолепие руки» все же обладает теми качествами, по которым безошибочно узнается рука Дали.

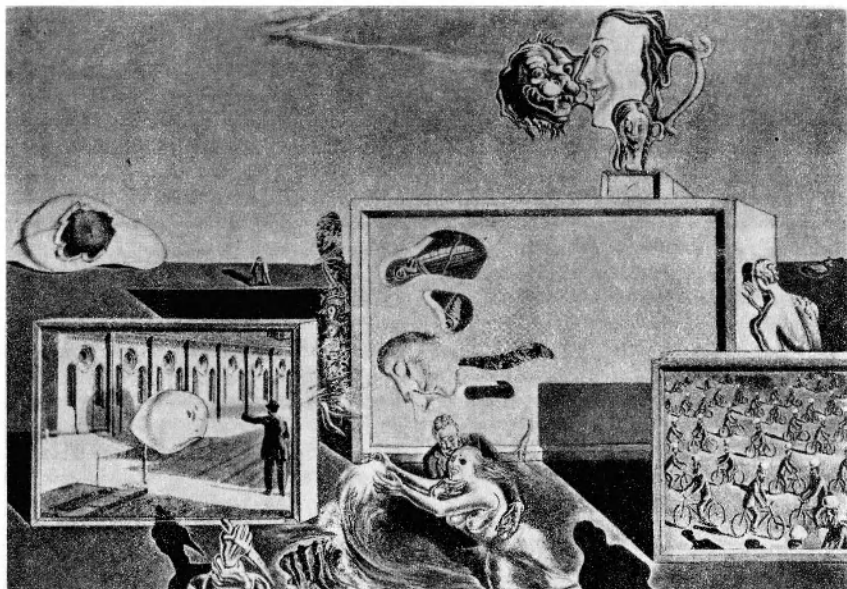
В центре пространственной композиции своеобразный пьедестал из двух перевернутых вершинами вниз объемов вытянутой пирамиды и, подобно треснувшему полону, конуса. Эта объемная конструкция, которую венчает порфиорокрасная, условно написанная рука с синими разветвлениями артерий, удерживается на трех тонких, напоминающих учительские указки опорах. Окрашенная в белый цвет, с геометрически расчерченными черными расколами нижнего конуса, объемная конструкция отбрасывает ровную плотную черную тень. Тень эта воспринимается словно какая-то фантастическая фигура, отдаленно напоминающая человеческий силуэт. По сторонам этого монументализированного, несколько западающего на зрителя «пьедестала» изображены вздыбившийся осел с парящим над ним женским торсом и хрупкая женская фигурка с запрокинутой головой, а вся композиция дана на фоне пейза-

жа с очертаниями невысоких пологих гор и огромным небосводом. Рука как бы излучает энергию, подобную электрическим разрядам. Внешняя бессвязность здесь возводится художником в абсолют, однако за ней открывается бездна ассоциаций, которые можно свести как к многосложной цельности, так и бесконечно удалить друг от друга. Итак, впечатления от первой встречи с Пикассо реализовались почти спонтанно в произведении, с которого начался Дали таким, каким его обрел мир.

Париж вновь неумолимо влечет к себе, и в том же 1927 году художник совершает второе путешествие во Францию. Хуан Миро представляет его Андре Бретону и Полю Элюару, вводит в круг парижских сюрреалистов. В это время он получает возможность увидеть персональные выставки произведений Макса Эрнста, Ива Танги, Рене Магритта. По возвращении в Испанию Сальвадор Дали пишет новую картину «Святая дева Мария», которая среди других его ранних полотен в конце года была показана в Институте Карнеги в Питсбурге (США). Очевидно, будучи во Франции, он успел посмотреть и один из первых сюрреалистических фильмов, созданный Мэн Рэем, что наверняка повлияло на его решение попробовать себя и в кинематографе. Совместно с Бюнюэлем он делает два ставших уже классикой фильма — «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930). Работа в кинематографе во многом сказалась на живописи Дали, на безукоризненном построении многоплановых композиций, на появлении неожиданных ракурсов, избирательности показа деталей и т. д.

Важным событием в жизни художника явился ответный визит к нему в Кадакс Бретона, Элюара с женой Галой и Магритта в 1928 году. Это было время особенно увлечения Дали живописью Макса Эрнста и Хуана Миро. Тогда же он начал осваивать смешанную технику в серии работ с использованием коллажа. Следующий год был особым для художника. Дали пишет картину «Раскрашенные удовольствия», которая ныне входит в коллекцию музея Модерн Арт в Нью-Йорке. Именно это произведение, выполненное в технике масляной живописи на дереве обычно называют первой сюрреалистической работой Дали.

В 1929 году в последнем номере журнала «Сюрреалистическая революция» (после этого выпуска издание прекратилось) Бретон обнародует свой второй манифест, обозначивший раскол парижской группы основоположников сюрреализма, расхождения в кругу единомышленников, запечатленных на знаменитом полотне Макса Эрнста «Встреча друзей» из музея Вальраф-Рихардц в Кельне, написанном в 1922 году. Из группы выходят Деснос, Миро, Массон и Превьер, а к оставшимся присоединяются Альберто Джакометти, Дали, Бюнюэль, Рене Чара и Тристан Тцара. Так Дали официально вошел в состав нового ядра сюрреалистов. Следом за этим событием состоялась первая персональная выставка произведений художника в Париже. И наконец, в октябре 1929 года Дали женится на Гале. По словам самого мастера, появление в его жизни Галы придало искусству живописца новый смысл.



Два наиболее значительных из созданных Дали в тот год произведений — «Раскрашенные удовольствия» и «Мрачная игра» — представляют для исследователей наследия художника принципиальное значение. В первой из упомянутых картин чувствуется несомненное обращение к живописно-пластическим идеям и образам Макса Эрнста. Именно обращение, а не подражание или цитирование.

Не будем во всех подробностях и деталях описывать это сложное многосюжетное построение бессюжетных по преимуществу фрагментов, символизирующих страсть и глупость, безумие и рассудочность. Важнее отметить, что здесь Дали уже предстает преодолевшим притягательную силу чужих образов сюрреалистического

Раскрашенные удовольствия.  
1929

видения мира. Мы наблюдаем логический переход на новый уровень ощущений и понимания; взаимопроникновений и взаимозависимостей ирреального и сущего. Трагикомический фарс в испанском духе, ирония начинают отодвигаться как бы на второй план, уступая место стремлению к гротеску. Естественно, трагикомические мотивы, иронические интонации все еще присутствуют в его работах, но уже в ином контексте, для иных, вспомогательных целей.

Композиция «Раскрашенных удовольствий» зрительно состоит как бы из пяти сплюснутых пространственных зон, каждая из которых связана с остальными и

конструктивно, и колористически, и ассоциативно. В этой картине чувствуется опыт работы в кинематографе, он выражен в построении композиции по принципу своеобразной раскадровки изобразительных структур. Три основных конструктивных элемента работы похожи на плоские ящики, напоминающие сегодня телевизоры. В них заключены разные живописные сюжеты, которые воспринимаются как картины в картине. Одновременно эти ящики-экраны выполняют функцию горизонтального членения композиции, акцентирования ее живописно-пластической и содержательной многослойности. На первом плане, иллюзорно выдвинутом на зрителя, в центре изображена пара: бородатый мужчина, пытающийся обнять рвущуюся из его рук женщину с искаженным гримасой ужаса лицом. Они находятся в некоем пространстве, напоминающем гребень волны. Справа, в ящике со срезанным краем запечатлены многочисленные, расположенные параллельными ярусами фигуры велосипедистов в смокингах то ли с мешками, то ли с каменными скорлупами на головах вместо шлемов. Они движутся независимо друг от друга встречными курсами в каком-то отрешенном исступлении. Подобная этим головным уборам, «вскрытая» яйцевидная форма в левой верхней части картины интересно корреспондирует с правым ящиком-экраном. В ее чреве виднеется нечто очень похожее на аккуратно расчесанную голову. Эта же форма, заменяющая головной убор велосипедистам, запечатлена в парящем состоянии на фоне монотонной архитектуры в левом ящике-

картине. А в самом большом ящике, расположенном за центральной группой (мужчиной и женщиной), мы видим изображения, ассоциирующиеся с живописью Миро, с микробиологическими, плавно прорезающими пространство формами, внутри которых помещены тщательно выписанные кузнечик и что-то подобное личинке или улитке. Тут же странная, деформированная зеленоватая голова с закрытыми глазами. За этим ящиком виднеется вершина еще одного узкого, похожего на тумбу-подставку под скульптуру или на пьедестал ящика, на котором громоздятся две женские головы, маленькая и непомерно большая по отношению к нижней, с искаженными зловещей улыбкой ртами. Головы контрастируют и по массе, и по цвету: маленькая — мертвенно серая, большая — утрированно живой телесной раскраски. Встык к большой голове помещена маска льва с оскаленной пастью. Казалось бы, изолированные друг от друга объемы и изображения, существующие внешне словно сами по себе, объединены состоянием невесомости, которое подчеркивается прямоугольным, скошенным по диагонали черным провалом, лишаящим запечатленные объекты точек опоры. Вопреки известным нам законам физики тяжелые на вид ящики не падают в бездну, а, напротив, зависли над ней. Ощущение веса композиционных объектов усугубляется, увеличивается из-за высоко поднятой линии горизонта, над которой бесстрастным фоном простирается в ином измерении иллюзорно выписанное, подсвеченное серебристо-розовой дымкой, спокойное голубое небо. В картине есть

еще немало многозначительных деталей, роль которых может истолковываться по-разному, останемся лишь на одной из них. Это будто появляющиеся из черного провала-бездны дикие птицы яркой расцветки, напоминающие опять-таки о живописи Эрнста, служащие своего рода парафразом его одушевленно-неодушевленным причудливым персонажам. И последнее, на что необходимо обратить внимание: в картине «Раскрашенные удовольствия» уже содержится программа, по которой этап за этапом будет развиваться и реализовываться единая творческая концепция мастера. Одним из доказательств этого служит образно-пластическая система, по которой осуществлялось создание композиции правого ящика-экрана с велосипедистами, предвосхищающая появление так называемого молекулярного периода в искусстве Дали.

Прежде чем перейти к рассмотрению другой работы «Мрачная игра», напомним читателю о существовании разных вариантов периодизации искусства Дали. Так, в статье советского критика Е. Завадской выделены три основных этапа: «первый — до 1928 года — время детских впечатлений, учеба, знакомство с классическим искусством и с важнейшими современными направлениями; второй (1928—1947) — период программно-сюрреалистического творчества, третий (1948 и до последнего времени) — обращение после возвращения в Испанию к классическому наследию, художественному и философско-религиозному, создание серий религиозных полотен, интенсивная работа в графике».

Не оспаривая права и на приведенный, и на другие методы периодизации, вновь используем, пожалуй, самый надежный источник — собственные взгляды Дали и оценки им самого себя, известные из его книг «Дневник гения» или «Дали по Дали». В последней художник дает следующую периодизацию своего творчества: Дали — Планетарный, Дали — Молекулярный, Дали — Монархический, Дали — Галлюциногенный, Дали — Будущий. Итого пять основных периодов или этапов (сюда не включен им самим период до 1927 года), а если учесть, что книга вышла в 1970 году, их, этапов, могло бы быть больше.

Задача автора этого очерка не связана с поэтапным исследованием творческой эволюции Дали, она заключается в ознакомлении читателя с фактами биографии художника, его окружением, изложением мировоззренческой и эстетической концепции, содержания наиболее значительных произведений мастера.

Говоря о картине «Мрачная игра», находящейся в частной коллекции в Париже, прежде всего уместно подчеркнуть ее прямую связь с идеей первой, по моему мнению, сюрреалистической работой Дали «Великолепие руки», о которой уже шла речь. Здесь вновь возникает мотив руки в разных вариациях; от протянутой словно за подающим, прикрывающей от стыда, сжимающей, обнимающей до нежно гладящей. Этот мотив есть в картине «Раскрашенные удовольствия», но в значительно меньших эмоционально-смысловых оттенках и значениях. Художник как бы пытается раскрыть неисчерпаемые вы-





Мрачная игра. 1929

разительные, символические, психологические возможности жестов. Рука то обращает чувственное воплощение человеческих страстей, пороков, страданий, радостей, то превращается в закодированный магический знак. И в «Мрачной игре» зрителя поражает игра воображения живописца, насыщающего холст множеством деталей, фантастических существ. В картине с изощренной изобретательностью перемешаются, взаимопроникают слепки реальности и вымысла, навеянные кошмарными снами сгустки движущейся «биологической» ткани. Рядом с персонажами, казалось бы, приближенными максимально к их жизненным прототипам (обнимающаяся пара), возникают ирреальные видения или огромные ступени, ведущие в никуда. Тут же, в этом пространстве, возвышается странный монумент с надписью на пьедестале — *Gramme, Centigramme, Multigramme*. У подножия монумента, как его составная скульптурная часть, помещен лев с раскрытой пастью. Другой точно такой же лев, словно только что покинувший свое место, по другую сторону памятника удаляется за пределы картинной плоскости, видна лишь часть его туловища. В центре работы, подобно смерчу, зафиксированному как бы в замедленной съемке, вырастает из тазобедренной части женской фигуры причудливая композиция из амебообразных форм, в которые вплетены изображения уже знакомого нам кузнечика, птичьей головы (реплика на Эрнста), голова женщины с утрированным силуэтом и закрытыми глазами, ласкающая рука. А завершается эта барочная по характеру движения, эк-

зальтированности конструкция круговоротом из шляп, голов, камнеподобных форм, также встречавшихся в картине «Раскрашенные удовольствия». Есть в этом странном образе что-то патологическое, отталкивающее... и одновременно магнетически влекущее. Разнородные элементы работы отличаются не только ирреальностью или натуралистичностью форм, но и самой стилистикой, живописными приемами наполнения, фактурой, рисунком. И здесь художник, как и в предыдущей картине, виртуозно использует коллаж, цветные вклейки, абсолютно органичные живописной поверхности холста.

Примечательно, что этот маленький холст в репродукциях выглядит словно монументальное, крупноформатное полотно.

Конечно, в 1929 году Дали написал не только два рассмотренных выше произведения, но выполнил и ряд других картин, в том числе «Приспособление для желаний», «Первые дни юности»...

### 3

30-е годы начинаются для Дали и его товарищей достаточно бурно. 1930 год отмечен первым выпуском нового журнала «Сюрреализм на службе революции», содержащим заявление о солидарности Арагона, Бюньоза, Дали, Элюара, Эрнста, Перэ, Танги, Тцара и ряда других деятелей культуры с Бретоном, который подвергся нападкам со стороны отступников, покинувших парижскую группу сюрреалистов. Поводом для этого послужили об-

винения в адрес Бретона в стремлении подчинить развитие течения оккультизму, прозвучавшие в альтернативном «Третьем манифесте сюрреалистов» поэта Роберта Десноса. Этот год отмечен и II Международным конгрессом революционных писателей в Харькове, в работе которого участвовал Арагон. На экранах появляется уже упоминавшийся фильм Бюнюэля и Дали «Золотой век», в Париже открывается выставка коллажей, публикуется первое литературное произведение Дали «Женщина очевидная».

С 1930 года начинается стремительное восхождение Сальвадора Дали как новой звезды сюрреализма. Известный французский искусствовед Морис Надо в своей «Истории сюрреализма» писал о Дали: «...для него автоматизм или даже сон являются пассивным состоянием, бегством в иррациональное, в то время как паранойя представляет систематическое действие, которое добивается скандального вторжения в мир, в желания человека, в желания всех людей». Действительно, Дали вторгается в жизнь общества с агрессивностью, с желанием возмутить человеческое сознание, вызвать активное сопротивление, разрушить пресловутые догмы нравственности и добродетели. Он раздражает неким диктатом своего превосходства, утрированной аморальностью, эротизмом и жутковатостью созданных его фантазией образов. Его «параноико-критическая теория», которая до сих пор подвергается ostracismu — скорее ловкая имитация собственной идейно-художественной концепции, чем истинные взгляды.

Конечно, Дали был и остается

фигурой сложной и противоречивой, что не дает достаточных оснований обвинять его в реакционности, равно как и утверждать обратное. Но все же неистовость, даже маниакальность, анархизм Дали, на мой взгляд, были внешним проявлением личности художника, за которым скрывалась терзающаяся сомнениями, борющаяся с комплексами, ищущая, страстная и одержимая творчеством натура. Его обвиняли чуть ли не во всех смертных грехах, говорили и писали об античеловеческой сущности его искусства. До последнего времени, вплоть до смерти художника, в нашем искусствознании было принято рассматривать произведения Дали не иначе как в разгромно-критическом плане, но при этом отечественные исследователи искусства вынуждены были, хоть и с оговорками, отдавать должное уникальному таланту мастера. Надо подчеркнуть, что редкий дар Дали не поддавался расшифровке, художник был непонятен для большинства критиков и зрителей самой разной эстетической и идеологической ориентации, произведения живописца были необъяснимы с точки зрения привычной логики художественного анализа. Поэтому фактически большинство исследователей не сумели разглядеть в его искусстве общечеловеческую боль в ее опосредованном, интуитивном воплощении, через отрицание здравого смысла, по мнению Дали, ведущего человечество к самоуничтожению. Его жуткие фантазмагии — не что иное, как предчувствия, предсказания, с помощью которых он, быть может, стремился уберечь род людской от вселенской ка-



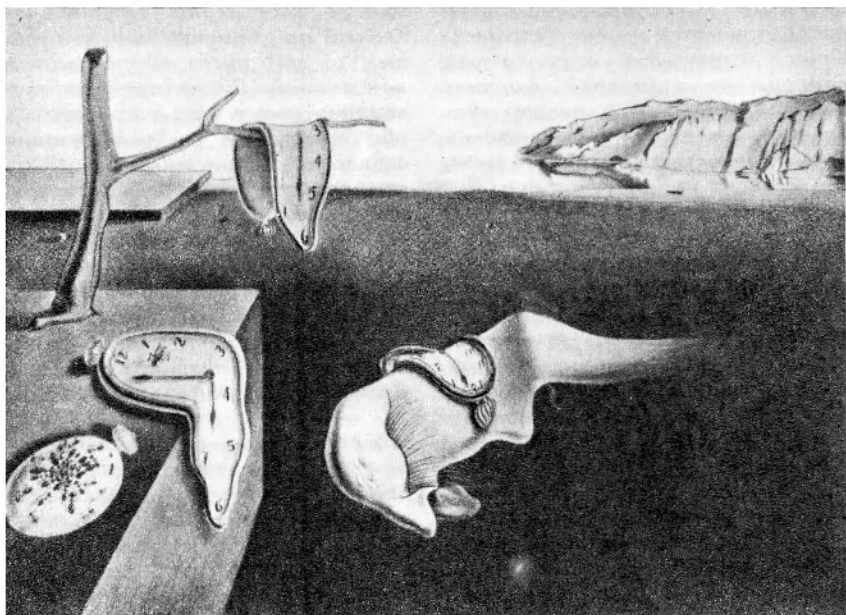
тастрофы. Возможно, «антигуманизм» его творчества когда-нибудь раскроется как пафос высшего гуманизма, и тогда Дали окрестят Ангелом трубящим.

Произведения мастера требуют способности к ассоциативному мышлению, повышенной чувствительности. Наверное, наступит время, и работы художника начнут восприниматься не так, как сейчас, а в совершенно другом философском и социальном контексте, и о них будут наконец говорить как о произведениях, воспитывающих и развивающих чувства, пробуждающих сознание и стимулирующих творческую мысль, по-своему утверждающих истинные ценности гуманизма. Нельзя только любить или только ненавидеть. Здесь уместно еще раз вспомнить слова самого Дали: «Как вы хотите понять мои картины, когда я сам, который их создал, их тоже не понимаю. Факт, что я в тот момент, когда пишу, не понимаю моих картин, не означает, что эти картины не имеют никакого смысла, напротив, их смысл настолько глубок, сложен, связан, непроизволен, что ускользает от простого логического анализа».

Нередко художник сам, цугаясь чувств и мыслей, тиранящий душу, вынужден был маскировать их хитросплетениями фантазий от самого себя. Вот почему так трудно, а подчас и просто невозможно постичь подлинную суть многих его произведений. Реальность, видимо, представлялась Дали куда опаснее, страшнее, чем самый жуткий вымысел. Не этим ли объясняется постоянное бегство художника от действительности, как от собственной тени, во

вселенскую безграничность, в потусторонние дали неосознанных предчувствий. Он являл собой то доброго, то яростного, то лицемерного, алчного, двуликого человека, то умершего, то уцелевшего ангела, словно рожденного поэтическим циклом Альберти «Об ангелах».

В 30-е годы парадоксальный талант, гениальные видения Дали как бы растворяют и затмевают собой произведения и славу многих других выдающихся художников того времени. Он становится несомненным лидером сюрреализма. Его фантазии кажутся беспредельными, ошеломляют, обескураживают, им трудно что-либо противопоставить. Вместе с тем, оставаясь внешне в пределах сюрреалистической концепции, он сам, быть может, того не подозревая, разрушает весьма условные каноны сюрреализма, вырываясь из плена собственных и чужих теорий. Образы, рожденные воображением художника, становятся все более мрачными, трагичными, напряженными; его живопись приобретает новые, нерукотворные качества, она будто живет сама по себе, таинственно мерцая или накаляясь воспаленными вспышками красок. Дали создает новую мифологию, не мифологию прошлого, а драматичную мифологию будущего, цвет, причудливые формы, само движение линий имеют у него особое символическое предназначение. Он сочиняет чудовищные, отталкивающие патологичностью, устрашающие и озаряющие предвидением композиции. Через нагромождения ассоциативных изобразительных рядов, через искушения придуманных и существующих поро-



ков и грехов, из бездны отчаяния и страхов, преображаясь и духовно очищаясь сам, он стремится помочь человеку избавиться от неверия и найти путь к истинной вере.

Написанные в 30-е годы картины «Фонтан» (1930), «Настойчивость памяти» (1931), «Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон» (1932), «Призрак Либида» (1934), «Портрет Гала» (1935), «Эхо морфологии» (1936), «Пылающая жирафа» (1936), «Осенний каннибализм» (1936—1937), «Метаморфозы Нарцисса» (1937), «Сон» (1937), «Изобретение монстров» (1937), «Испания» (1938) и многие другие произведения свидетельствуют не только об эволюции творчества мастера по вос-

**Настойчивость (постоянство) памяти. 1931**

ходящей, но и дают зримое ощущение метаморфоз, происходящих в его сознании. Он раздвигает, если не разрушает, мнимые границы сюрреализма, оплодотворяет его опытом великих мастеров прошлого, параллелями и сравнениями фантастических видений с явлениями действительности.

Творчество Дали, быть может, в первую очередь повлияло на появление расширенной трактовки сюрреализма. Одним из сторонников более развернутого толкования концепции этого течения был английский искусствовед Герберт Рид. Его аргументы перекликаются с теорией экзистен-

циализма, в которой искусство рассматривается не как художественное отражение мира, а как воплощение «духовной личностной ситуации». Рид писал: «Реальность является фактической субъективностью, и это означает, что индивид не имеет иного выбора, как конструировать свою собственную реальность, как бы это ни казалось произвольным и даже абсурдным».

Обращаясь к произведениям мастера, мы находим подтверждение такому неоднозначному представлению о сюрреализме. Эволюция самого литературно-художественного движения демонстрирует и неисчерпаемые возможности данного направления в изобразительном искусстве, его выходы на новые уровни образного мышления, обращение к традициям прошлого, активное творческое их использование.

Работы Дали 30-х годов особенно наглядно раскрывают многогранность образно-содержательных, стилистических приемов, которые стимулировали развитие концепции сюрреализма, активизировали творческое воображение зрителей. Его картины этого периода могут вызвать самые противоречивые ощущения. Они, если рассматривать их последовательно, проводя сравнения, ища аналогии, не вменяются в рамки декларируемой в манифестах концепции.

Чрезвычайно интересна в этой связи оценка, данная известным советским искусствоведом Н. А. Дмитриевой в ее монографии о Пикассо: «Нетрудно заметить внутреннюю противоречивость идеи «психологического автоматизма». Автоматизм, — отмечает она, — предполагает спон-

танный творческий акт, подчиненный подсознательным импульсам, то есть чисто интуитивный и мгновенный. Противоречиво возведение такого акта в программу, ибо программа — дело вполне сознательное, акт же должен быть самопроизвольным. Обстоятельная неоакадемическая фиксация «сонных грез», какую можно видеть на полотнах Сальвадора Дали, Ива Танги, — длительное и трудоемкое занятие, писать такие полотна в состоянии транса немислимо. Грезы Сальвадора Дали, — продолжает Дмитриева, — сильно отдают рассудочной сочиненностью, хотя им нельзя отказать в эффектности концепций, но это эффектность опять-таки обдуманная и менее всего автоматически возникающая».

Дали все чаще обращается к опыту старых мастеров, но при этом он избавляется от ощущения своей зависимости от них, как космонавт теряет ощущение тяжести. Ян Ван Эйк и Ян Вермер Делфтский, Иероним Босх, итальянские живописцы, такие, как Арчимбольди, все больше привлекают его внимание. Его интересуют не столько образно-пластические комбинации, сюжетные мотивы, сколько техника живописи. Дали создает неповторимый художественный сплав, для которого использует множество разнородных элементов, обогащенных удивительным даром собственной импровизации извечных тем и сюжетов. Он преломляет образы и идеи прошлых эпох, подвергая их личной интерпретации и проецирует под особым углом зрения на сознание зрителей, вызывая уже иную реакцию на свои картины, нежели

на аналогичные по эмоционально-смысловому значению полотна старых мастеров. И те, кто восхищается освободившимся художником, слышат эхо своего освобождения.

Дали занимают проблемы взаимоотношения времени и пространства, бесконечно малого и бесконечно великого, брэнного, сиюминутного и вечного, иными словами, те проблемы и вопросы, которые волновали мастеров средневековья и Ренессанса.

В достаточно прямой форме это находит воплощение в картине мастера, написанной в 1931 году, «Настойчивость (постоянство) памяти» из Нью-Йоркского музея Модерн Арт. Маленькое полотно надделено удивительной монументальной выразительностью. Три часовых циферблата будто плавают, становясь мягкими, обтекаемыми объектами, на которые они словно небрежно наброшены. Один циферблат висит на ветви высохшего, обломанного ствола дерева, другой, с ползающей по нему мухой, охватывает край прямоугольного подиума, третий оборачивает нечто выглядящее как деформированная, безжизненная мужская голова с сомкнутыми веками. В этой работе использован минимум деталей, кроме уже упомянутых: карманные золотые часы с закрытой крышкой, на которой, подобно россыпи рубинов, изображены муравьи, у линии горизонта что-то напоминающее широкую доску с окрашенным темно-голубым верхом и собственно пейзаж, куда все эти объекты вписаны.

Здесь вновь, как и в большинстве произведений художника, выское поднят горизонт, а верх картины контрастирует с нижней

частью живописной поверхности и по плотности цвета, и по массе. Дали нарочно подчеркивает глубину запечатленного пространства, иллюзорно раздвигая его границы, что акцентируется несоразмерностью масштабов предметов. При всей необычности, таинственности созданного образа он подводит зрителя к весьма конкретному восприятию картины через жестко обозначенные ассоциативные ряды прочтения ее содержания. Мысль о текучести, условности, относительности времени, фиксируемого часами — изобретением, деянием ума и рук человеческих, в сравнении с магической нерукотворностью природы раскрывается посредством прямых аналогий: в заданных формах расплывающихся циферблатов, в сочетании изображений горной гряды в незыблемом покое, хранимом памятью тысячелетий и сиюминутного присутствия ползающей мухи и копошащихся муравьев.

Описывая эту работу, уместно вспомнить произведение одного из крупнейших представителей поп-арта американца Класа Олденбурга «Мягкая пищевая машинка», выполненное более тридцати лет спустя, в 1963 году. Возможно, идея, реализованная Олденбургом, была навеяна именно этой картиной Дали. Введение таких параллелей позволяет весьма аргументированно говорить о генезисе поп-арта, ставшего логическим продолжением дадаизма и сюрреализма, наследующего их художественно-эстетические установки и изобразительные приемы. Поп-арт, будучи продолжением дадаизма и сюрреализма, как бы вбирает в себя совокупность социальных, экономических,

политических и собственно эстетических проблем, отражая многие парадоксы века стандартизации быта и мышления, отчуждения человека от природы, противоборства духовных и материальных ценностей. В нем при желании можно разглядеть и драматический романтизм, выраженный в гипертрофии масштабных соотношений личности и общества, индивидуума и среды, воплощенный особым метаязыком, использующим собственную образную терминологию для объяснения или анализа терминов другого языка, языка предметного, расхожего, в котором первородная ценность слов и значений во многом утрачена или девальвирована.

Изолируя конкретные предметы от их привычного контекста, лишая их обыденного, функционального предназначения, воссоздавая предмет в других, не свойственных его практическому смыслу материалах, размножая, деформируя, увеличивая в размере, художники поп-арта, как и их предшественники, наделяют его (предмет) новым содержанием, эмоциональным значением. Это приводит к необходимости переосмысления, переоценки различных объектов, предметов, нас окружающих в повседневной жизни. Мы как бы получаем утраченную возможность к восстановлению духовного иммунитета против стереотипов массового сознания, обретаем право на индивидуальность мировосприятия, неординарность отношения к существующим реальностям, освобождения от их гнета.

Драматический конфликт, развившийся в бегстве от реальности через саму реальность — побочный результат, характери-

зующий социально-эстетическую концепцию поп-арта как порождение дадаизма и сюрреализма. При всей абсурдности и даже забавности некоторых произведений, принадлежащих к названным направлениям в искусстве, они обладают свойствами стимулирования скованного условностями массового мировосприятия, сознания через пробуждение ассоциативного воображения зрителя, через построение неких ирреальных моделей на базе объективно существующей данности, в отборе особых эстетических элементов и аспектов цивилизации, знаков, предметов, образцов в их непредсказуемой транспозиции.

В другом крупноформатном для этих лет полотне «Память женщины-ребенка» (частное собрание), относящемся к 1932 году, Дали развивает, варьируя близкую к картине «Настойчивость памяти» тему. И здесь сплетены воедино реальные, натуралистические выписанные фрагменты и фантастические, причудливые формы, немислимые комбинации, как, например, бюст бородатого мужчины с обнаженной женской грудью с венком роз вокруг, установленный на странной с пространственными прорезями, с плавно очерченным силуэтом скульптуре, подобной абстрактной конструкции оранжево-желтого цвета. В прорезях-дырах виднеются иллюзорно выписанные фрагменты идиллического в своем безмолвии морского пейзажа. В правом нижнем углу картины уже знакомый мотив постамента, на котором лежит ключ. На обращенной к зрителю, фасадной его стороне зафиксированы, очевидно, вместо надписи

карманные часы с закрытыми, богато декорированными крышками-циферблатами. Эта работа построена по развернутой сюжетной фабуле и так же, как «Настойчивость памяти», на основе прямых аналогий и ассоциативных сопоставлений. Она расширяет возможность истолкования одних и тех же конкретно-символических атрибутов темы.

В поисках истины, духовности Дали идет по пути соблазнов и искушений, будто проверяя самого себя, испытывая свою веру грехом. За внешней абсурдностью алогичных сюжетно-смысловых коллизий скрывается богоискательская личность художника, терзающегося сомнениями в непогрешимости хранимых человеческой памятью постулатов, в условности общепринятых реалий. Его искусство несет в себе особую, необъяснимую религиозность. В поисках единого бога, бог-истины он впадает из одной крайности в другую. Устрашающие видения и идилические грезы, буйство и смирение, отчаяние и вера — эти чувства, выраженные в произведениях в различных соотношениях и вариациях, активно воздействуют на зрителя.

С изощренной изобретательностью Дали сочиняет сложнейшие сюжеты, которые при всей программной заданности содержания его картин вызывают самые непредвиденные ассоциации. Кажущаяся неосознанность, случайность появления тех или иных мотивов, по всей вероятности, обманчива. Искусственно возбуждая различные чувственные реакции, он на самом себе, как на некоем универсуме проверяет их действие, вместе с тем не выпуская эмоциональные вспышки из-

под контроля разума.

Произведения мастера подобны мистериям, они одновременно могут отождествляться в нашем восприятии как со злом, так и с добром. Эти таинства, на первый взгляд открытые для всех, вместе с тем доступны лишь посвященным. Быть может, в этом, а не в сугубо сюжетно-содержательных и формально-пластических качествах, поддающихся описанию, прежде всего заключена парадоксальность великого таланта Дали, его непредсказуемость и неповторимость.

Терзавшие художника противоречия рождали в его воображении фантастические картины мира, толкали его на путь умышленных мистификаций. Имитируя святотатство, он мучительно искал выход из плена эйфории, настойчиво пытаясь доказать возможности опыта исцеления грехом. Дали стремился, утверждая идею первородности греха, обрести в искушениях истинную веру. Экстремизм художника в осуществлении этой сверхзадачи поистине не ведает границ. Он преднамеренно создает внутренние конфликты, ставя себя перед необходимостью выбора, отказывается то от одного, то от другого варианта, постоянно ища все новые и новые, опрокидывающие традиционные возможности выхода из лабиринта собственных умопостроений.

В своих житейских, эстетических и политических симпатиях и пристрастиях художник оказывается столь же мятежным, непостоянным и шокирующим, как и в искусстве. Его увлекает идея разрушения существующих устоев общества, относительных ценностей, догматических представ-

лений. Возможно, по-своему понятая революционность привела живописца к написанию картины «Частичная галлюцинация: шесть явлений Ленина на фортепьяно» (1931), находящейся в Национальном музее современного искусства в Париже. На клавиатуре рояля с фотографической точностью художник воспроизвел лики Ленина, окруженные неземным свечением, подобным нимбам святых. Напротив рояля сидит человек, в раздумье смотрящий на явившийся ему шестикратно повторенный образ вождя социалистической революции. Пустая комната с приоткрытой в ирреальное светоносное пространство дверью постепенно как бы наполняется завораживающим торжественно-таинственным состоянием созерцательного ожидания. Справа от сидящего — ван-гоговский стул с плетеным сиденьем, покрытым салфеткой, на которой лежат спелые черешни. Работа может восприниматься, наверное, и под несколько иным углом зрения, что закономерно. Ведь сам художник, как известно, признавался в невозможности однозначного объяснения своих произведений. Но в картине все же существует явный философско-политический контекст. Несмотря на правомерность и иного истолкования этого произведения, кстати, достаточно большого по размеру, вряд ли будет плодотворно искать в нем некую двусмысленную кощунственную подоплеку.

Данная картина примечательна не только определенными историческими реминисценциями, но и самой системой живописно-пластической разработки образной драматургии полотна. Отме-

тим и такую весьма существенную деталь — в работе появляются новые предметы, прежде всего рояль, который будет в дальнейшем неоднократно фигурировать в видоизмененных формах в творчестве мастера как особый символ, имеющий множество оттенков своего значения. Рояль будет служить и музыкальным инструментом, отождествляемым с музыкой вообще, являющимся своего рода символом ее полифонии, и принимать причудливые очертания, превращающие, например, клавиатуру в пасть улыбающегося или разъяренного фантастического существа, и выглядеть расплывчатым, мягким, вроде улитки, выползающей из своей раковины, провисающим, напоминающим циферблаты часов, уподобленным развешенным на деревьях блинам из картины «Настойчивость памяти». Очевидно, символическое значение рояля как образно-пластического знака, вбирающего в себя многовариантное содержание, можно расшифровывать по-разному, и каждому волно вкладывать в этот предмет свой смысл.

Дали — чрезвычайно плодотворный художник, работоспособность которого не могла не поражать окружающих. В популярном очерке не представляется возможным подробно остановиться на рассмотрении большинства работ и даже назвать их все. Автор считает поэтому целесообразным обратить внимание на наиболее известные произведения мастера, которые дают представление о его творческом методе, особенностях образного восприятия и миропонимания. Как отмечалось, 30-е годы были для Дали началом подлинного триумфа, стремитель-





Привидение Вермера Делфтского,  
которое может быть использовано  
как стул. 1934



ного восхождения к вершинам мастерства, хотя работы художника этого периода многим покажутся неравноценными, порой резко отличающимися одна от другой как по эстетической концепции и стилистике, так и по пластическим достоинствам.

Характерной особенностью его искусства этого времени, о чем упоминалось ранее, является постоянное обращение к наследию старых мастеров. Об этом свидетельствуют и названия ряда созданных им тогда картин, как, например, «Привидение Вермера Делфтского, которое может быть использовано как стул» (1934). В маленькой работе, хранящейся в музее Дали в Кливленде, (штат Огайо, США), написанной маслом на дереве, мы ощущаем удивительную монументальную выразительность. Фигура предстоящего на фоне иссушенного солнцем аскетического пейзажа интересно развернута в пространстве, ее силуэт действительно напоминает стул. Изображенный со спины человек, очевидно, и есть не кто иной, как сам Вермер. Живописец с определенным изысканием деформирует одинокую фигуру, служащую конструктивно-смысловым центром композиции. Не показывая лица великого голландца, он как бы представляет нам возможность вообразить себе его внешность. Особое внимание придает в этой работе Дали освещению пространства. Эффекты световой игры облагораживают живописную поверхность, исполненную в гармоничной цветовой гамме, придают колориту изысканность. Проблема света, его роль в организации пространства, выявлении пластики живописных объемов, в создании ощущения ирреальности

среды самым пристальным образом изучалась Дали.

Обращаясь к шедеврам великих предшественников, он продолжает совершенствовать свое мастерство живописца и рисовальщика; они служат для художника источником новых образно-пластических идей. Честолюбивые амбиции Дали вместе с тем не дают ему покоя. Он стремится превзойти своих кумиров в виртуозности, в оригинальности художественных решений. При этом он использует, как правило, те же материалы: масляные краски и дерево. Одним из самых замечательных примеров подобного рода является «Портрет Гала» (1935) из Нью-йоркского музея Модерн Арт.

Творчество мастера изобилует портретами его супруги, она была для него одной из немногих любимых реальных моделей, воплощением второго «я» художника. Гала — личность яркая, обладавшая удивительным артистизмом. Русская по происхождению, аристократка, Елена Дьяконова была вначале женой поэта Элюара, который и окрестил ее Галой. «Гала» во французском языке созвучно словам «праздничный», «праздник». После поездки вместе с группой сюрреалистов в Кадакс, о чем писалось в начале данного очерка, она сразу сблизилась с Дали и вскоре стала его женой, составившись с Элюаром. С тех пор Гала заняла важнейшее место в жизни и творчестве Дали.

«Портрет Гала» 1935 года примечателен во многих отношениях. Немецкий историк искусства Увэ Шниде в книге «Сюрреализм. Движение и мастера» назвал это произведение наименее загадочным среди работ мастера, дав

интереснейший и многогранный анализ портрета в сопоставлениях и аналогиях с творчеством таких живописцев прошлых эпох, как Жан Милле, Вермер Делфтский и Леонардо да Винчи.

Говоря об этом портрете, на мой взгляд, следует сосредоточить внимание на некоторых характерных принципах интерпретации известных шедевров западноевропейского искусства, и прежде всего Вермера, хотя Шниде в первую очередь обращается к формам образно-пластического истолкования Дали полотен Милле. Здесь мы соприкасаемся с блестящим примером авторского использования образной драматургии, композиционной концепции, особенностей освещения, роли незримого источника света, являющихся отличительными признаками творческого метода голландского живописца, картины которого лишены внешнего действия, изначально настроены на созерцательную чувственность восприятия.

Художник строит композицию этой работы по принципу двойного изображения, разделяя пространство на два плана. На первом — пластически-объемно написанная модель, сидящая спиной к зрителю. На втором — ее отражение словно в зеркале. Над головой Галы висит версия Дали картины Милле «Молитва» (1859). Не случайно существует еще одно название этого портрета — «Молитва Гала». Модель на первом плане сидит на кубическом объеме, слегка подавшись вперед, в зеркальном же отражении мы видим ее сидящей на тачке, будто перенесенной с картины Милле, на которой изображены молящиеся крестьянка и крестьянин. Таким об-

разом как бы осуществляется пространственная связь между репликой на полотне барбизонца, фронтально расположенным изображением Галы и ее фигурой, написанной со спины. Это своего рода молчаливый диалог портретируемой с самой собой, исповедь. Определенная религиозность образа ассоциативно акцентирована сюжетом, заимствованным у Милле. Однако Шниде иначе рассматривает введение в «Портрет Гала» парафраза на картину французского живописца. Он, ссылаясь на Фрейда в связи с обоснованием так называемого параноико-критического метода Дали, вспоминает офорты и рисунки художника к «Песням Мальдарора» Лотреамона (Изидор Дюкасс), частично выполненные по мотивам Милле в 1934 году. В них он находит, и это справедливо, эротические аспекты интерпретации сюжета «Молитвы», вспоминая при этом анализ картины «Дева с младенцем и св. Анной» Леонардо, который был сделан Фрейдом.

Любопытно, что упомянутое произведение Милле неоднократно появлялось в работах Дали начала 30-х годов и более поздних, в частности, в других портретах Галы, а также в портрете Максима Горького и т. д.

В «Портрете Гала», о котором идет речь, художник по-новому, нежели в «Раскрашенных удовольствиях», решает задачу создания картины в картине. Здесь он опирался на опыт великих мастеров прошлого. Возможно, живописец вспоминал при этом самые различные образы, в том числе и произведение Яна Ван Эйка «Портрет супругов Арнольфини», в котором, кажется, впервые в мировом

искусстве использован прием двойного изображения при помощи введения в композицию зеркала. Дали достигает выразительного оптического эффекта, благодаря которому рождается столь присущая его картинам ирреальная пространственная среда даже в тех случаях, когда изобразительные детали и мотивы абсолютно конкретны, иллюзорно достоверны, как в данном портрете. Изменяя фокусное расстояние, то усиливая, то ослабляя резкость фиксирования объемов и контуров светом и тональными модуляциями теплой колористической гаммы, живописец постепенно вызывает ощущение ирреальности происходящего у зрителя. Плотность красок, плавные переходы света и тени придают фигуре Галы, написанной со спины, несколько преувеличенную материальную осязаемость. А в ее отраженном облике все более естественно: мягкий боковой свет, снижая напряжение, присущее фигуре первого плана, одновременно вновь усиливает его в картине, висящей за спиной фигуры второго плана, обращенной лицом к зрителю. Таким образом, в работе появляются как бы два силовых поля, впереди и позади фронтально сидящей напротив нас, в некоем зеркальном преломлении Галы.

Фактура и цветовые отношения вышитой кофты, в которой запечатлена модель, живо напоминают произведения Вермера.

Примечательно, что глубокие складки на юбке фигуры, показанной со спины, вызывают прямую ассоциацию с мотивом обнимающих рук, движение которых словно направлено навстречу скрещенным ладоням Га-

лы, сидящей лицом к нам. Отметим еще одну черту, на которую указывали многие исследователи творчества Дали, — внедрение в живопись приемов фотореализма задолго до появления этого направления в искусстве. И главное, создание концепции двойного образа, воплощающего внутренние противоречия человеческой натуры: сознания и бытия.

Непостоянство Дали, его сомнения и страдания, амбиции и разочарования приводили к крайностям; он то выступал в роли необузданного неконформиста, то становился активным приверженцем конформизма, одновременно воинствующим революционным анархистом и с таким же увлечением исповедовал реакционные идеи национал-социализма. В этой противоречивости художника, неопределенности его политических взглядов, по видимому, следует искать одну из основных причин проявленности им интереса к нацистской идеологии, что оттолкнуло от него большинство друзей и единомышленников в искусстве, привело их к разрыву с ним. После того как им был выполнен портрет Гитлера, опять же с использованием мотива «Молитвы» Милле, в 1934 году его изгоняют из группы сюрреалистов. В речи, которую он держал в свою защиту в студии Бретона и которая, как утверждают, стала одним из лучших перфомансов художника, Дали говорил, что придерживается собственно Манифеста сюрреализма, где провозглашалось, что сновидения не подлежат никакому контролю или цензуре. Он подчеркивал, держа при этом термометр во рту и имитируя стрип-

тиз, что описывать и ценить свои сны вправе каждый.

Очевидно, внутренняя неудовлетворенность, постоянное противостояние одного Дали другому обусловили и его неприятие действительности, и метаморфозы предсказаний будущего, и иронический взгляд в историческое прошлое, странную уживчивость веры и неверия. Концепция двойного образа должна была служить оправданием этому, своего рода индульгенцией. И все же, несмотря на все заблуждения и драматические ошибки, которые, возможно, были преднамеренны из-за амбициозности характера художника, его убежденности в своей исключительности, Дали нельзя предъявлять политических обвинений, потому что по-настоящему он не только не принадлежал ни к каким партиям, но и не понимал, не принимал и не верил до конца ни в одну идеологическую программу. Он искал Бога среди живущих, себе подобных, и не находил его, поскольку обладал уникальной интуицией и даром предвидения. Поначалу художник идеализировал, обожествлял отдельных политических лидеров, затем, сравнивая образы, созданные своим воображением, с их жизненными прототипами, быстро разочаровывался, все больше убеждаясь в невозможности обрести Бога в среде земных грешников.

Томление духа, ненависть и сострадание, угрозы и желание предохранить от трагического исхода, гипертрофированная патологичность и романтический идеализм, дьявольские искушения и божественные провидения — все это уживалось, превращаясь в невообразимый фантастический сим-

биоз в сознании одного человека, которого олицетворял Сальвадор Дали.

Живопись, графика, скульптура художника изобилуют в 30-е годы изображениями не просто устрашающих фантастических существ, а неких мутантов, явившихся в результате духовного и физиологического растения человека человеком, порождением индустриальной цивилизации. Дали, как бы предвещая трагические последствия, которыми грозят человечеству его же собственные деяния, предупреждает нас. В его предчувствиях воплощена глубоко гуманистическая идея.

В 30-е годы художник работает в разных видах и жанрах искусства, пишет картины, исполненные драматического пафоса, создает замечательные офорты, рисунки, иллюстрации, работает и в скульптуре. Универсальность его дарования проявляется в полной мере. Дали сотрудничает в новом журнале «Минотавр», который сменил закрывшийся в 1933 году «Сюрреализм на службе революции», пишет теоретические трактаты, участвует практически во всех выставках сюрреалистов, совершает первую поездку в США. Среди лучших его произведений этого времени уже упомянутые работы и новые — «Загадка Вильгельма Телля» (1933), «Блин» (1934), «Эхо морфологии» (1936), «Параноико-критическое предместье» (1936), «Телефон-лангуст» (1936), «Осенний каннибализм» (1936—1937), «Метаморфоза Нарцисса» (1937), «Сон» (1937) и многие другие.

В этот период к сюрреализму приходят Оскар Домингес, Рихард Эльце, Виктор Браунер, Марсель Жан, Мэрет Оппенгейм, Поль

Дельво, Вольфганг Паален, Вифредо Лам, Матта. Сюрреализм распространяется и усиливает позиции не только в Европе, но и в Америке.

#### 4

В 1936 году началась гражданская война в Испании. Большинство художников, и в первую очередь Пикассо, Массон, Миро, солидаризируются с республиканцами. Дали же принимает сторону фалангистов, видя во Франко политика, который мог бы сделать для страны больше, чем любое новое правительство. По поводу политических взглядов Дали интересное мнение высказано Шниде: «В своем гротескном стиле он составлял гротескное политическое мнение. Его главной «надеждой на будущее» был «религиозный ренессанс», а «также некий анархический абсолютный король». Он заявлял, что «Людвиг III Баварский был не таким уже плохим королем после всех!»

Вне сомнения, бесчисленные комментарии Дали обо всем и ни о чем не всегда следует принимать дословно. Как и его выставки, они предназначены распространять террор и утверждать очевидность его гениальности через мистификацию самого себя. Всегда провокационные, они тем не менее являются удачными в той антиавторитарности, вносящей качество, которое характеризует сюрреалистическое искусство».

В этой же книге, из которой сделан приведенный выше перевод, Шниде пишет, что противоречивость личности Дали особенно очевидна, когда он, как бы

одной рукой прославляя диктаторскую власть, в то же время другой создает «одну из самых впечатляющих и устрашающих своих работ», такую картину, как «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны». Противоречивость, на которую указывает Шниде, можно истолковать и иначе, отталкиваясь именно от абстрактной религиозности мировосприятия Дали. Ведь искупление грехов дано лишь тому, у кого они есть.

Картина «Предчувствие гражданской войны», находящаяся в Музее искусства в Филадельфии (США), была написана Дали в 1936 году. Действительно, устрашают последствиями мутаций два огромных существа, формы которых напоминают деформированные, случайно сросшиеся части человеческого тела. Одно образовано из искаженной болью головы, женской груди и ноги, другое — из двух исковерканных как бы самой природой рук и уподобленной тазобедренной части тела формы. Они сцеплены между собой в жуткой схватке. Существа-мутанты, отчаянно борющиеся друг с другом, вызывающие чувства отвращения, изображены на фоне пейзажа, написанного в блестящей реалистической манере. Низкая линия горизонта усиливает воздействие фантастических существ, которые довлеют в ирреальном пространстве первого плана, одновременно она подчеркивает необъятность неба свода, заслоняемого огромными облаками, своим тревожным движением усиливающими трагический накал нечеловеческих страстей. Вдоль линии горизонта расположены миниатюрные изобра-



жения неких старинных по своему виду городков на фоне невысокой горной гряды. Узкая полоска ностальгической идиллии навсегда ушедшего акцентирует гротескный характер образной драматургии картины.

Эта маленькая по формату работа обладает подлинной монументальной выразительностью, которая рождена эмоциональным контрастом, масштабными противопоставлениями безграничности

*Мягкая конструкция  
с вареными бобами:  
предчувствие  
гражданской войны. 1936*

простора живой природы и сокрушающей тяжеловесной осязаемостью фантастических фигур мутантов. Роль пейзажа в этом, как и в других произведениях мастера, чрезвычайно велика. И хотя



в «Предчувствии гражданской войны» некоторые исследователи видят напоминание одной из серий Франсиско Гойи из так называемой черной живописи (написанной между 1814 и 1819 годами), при анализе этой вещи уместно еще раз вспомнить о Милле, о его понимании пейзажа. «Каждый пейзаж, как бы мал он ни был, должен порождать возможность бесконечного расширения, малейший отрезок горизонта должен быть написан таким образом, чтобы чувствовалось, что здесь лишь один сегмент большого круга, ограничивающего наше видение. Соблюдение этого правила дает живописи подлинное ощущение пространства».

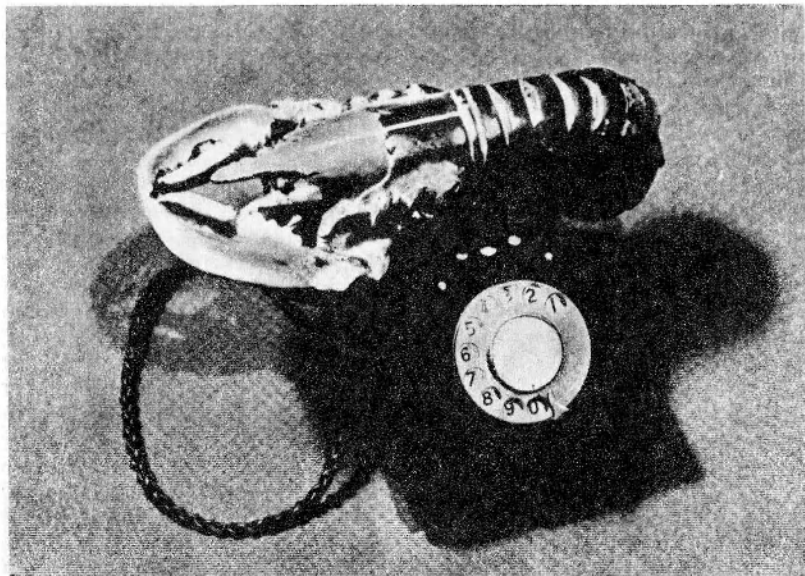
«Предчувствие гражданской войны» как бы открывает особую тему в творчестве Сальвадора Дали, в которой преобладает антивоенная идея, звучит пугающее, вызывающее к разуму предупреждение. Сам художник так писал об этой картине: «...это не просто монстры — призраки испанской гражданской войны, а войны... как таковой».

В том же 1936 году живописец пишет и картину с таким названием, как «Параноико-критическое предместье», словно опасаясь за то, что кто-нибудь может забыть о его параноико-критическом методе. На небольшой горизонтальной поверхности умещается множество архитектурных мотивов и различных предметов. На первом плане, протягивая навстречу зрителю виноградную кисть, стоит, улыбаясь, Гала. Рядом видны предметы быта — стол, комод с овальным зеркалом на нем, тут же лошадиный череп, сейф. За всем этим справа — двухарочная постройка, сле-

ва — нечто подобное портику ренессансного храма с венчающим его бельведером, который стройным белым силуэтом четко вырисовывается на фоне темно-красного прямоугольного объема.

Вдоль заниженной линии горизонта простирается пологая горная гряда. Сквозь один арочный проем проглядывает пустынное пространство, замыкаемое невысокой колокольней. В другом проеме виднеется узенькая улочка с двумя человеческими фигурками. А над всем этим беспокойное небо. При всей открытости взгляда Галы, как бы приглашающего совершить прогулку по этому самому параноико-критическому предместью, в картине есть что-то таинственное. Быть может, это ощущение возникает и благодаря состоянию неба, и из-за прерывистости линии горизонта, которая как бы ломается, поднимаясь вверх вслед за жесткими силуэтами архитектурных фантазий. В связи с этим уместно вспомнить слова живописца о том, что «горизонт — это камертон композиции». В произведении заложена идея вневременности, которая раскрывается зрителю постепенно в процессе восприятия вначале деталей, фрагментов, а затем через них целого как некой модели мироздания. Ныне картина «Параноико-критическое предместье» является собственностью Фонда Эдварда Джеймса.

Заслуживает отдельного упоминания и такое произведение Дали, как «Телефон-лангуст», относящееся тоже к 1936 году. Остроумная комбинация двух противоположных по своему происхождению объектов — телефонного ап-



парата и муляжа лангуста, заменяющего трубку телефона, подчинена идее столкновения рукотворного предмета, появившегося в результате научно-технической революции, и «слепка» живой природы, которая, возможно, еще в состоянии противостоять насилию со стороны человека, насилию, поработавшему его самого. В этом парадоксальном, алогичном сочетании, возможно, опосредованно заложена и более глубокая идея. Внешняя абсурдность этого произведения художника вызывает различные чувства и мысли. Оно может рассматриваться и лишь как эпатирующая публику пародия, шутка, и как символ протеста против фетишизации техники, средств аудиокommunikаций, изолирующих людей друг от друга. Мы

*Телефон-лангуст. 1936*

вправе трактовать смысл этого на первый взгляд бессмысленного объекта по-своему. Возможно, интуитивно в телефоне-лангусте воплощены идеи, созвучные сегодняшним проблемам экологии культуры, личности, природы. Конечно, эта работа должна анализироваться и в узко-профессиональном контексте развития концепции дадаизма и сюрреализма; она сродни обтянутому мехом чашке, блюдцу и ложке, созданным фантазией Мэрет Оппенгейм, или уюту, на глядящей поверхности которого торчат гвозди, рожденному воображением Мэн Рее, писсуару, превращенному в фонтан Марселем Дюшаном. Однако широкое толкование концепции телефона-лангуста пред-



ставляется более увлекательным и интригующим. Поэтому приведем некоторые высказывания Льюиса Мамфорда из его книги «Искусство и техника»: «...мы не сознаем, что темп нашего движения, которым мы обязаны нашей технической изобретательности, означает... лишь увеличение опасности... Вследствие того что наша техника функционирует не как подчиненный элемент жизни, она становится тиранической, подчиняя нас своим специфическим целям...»

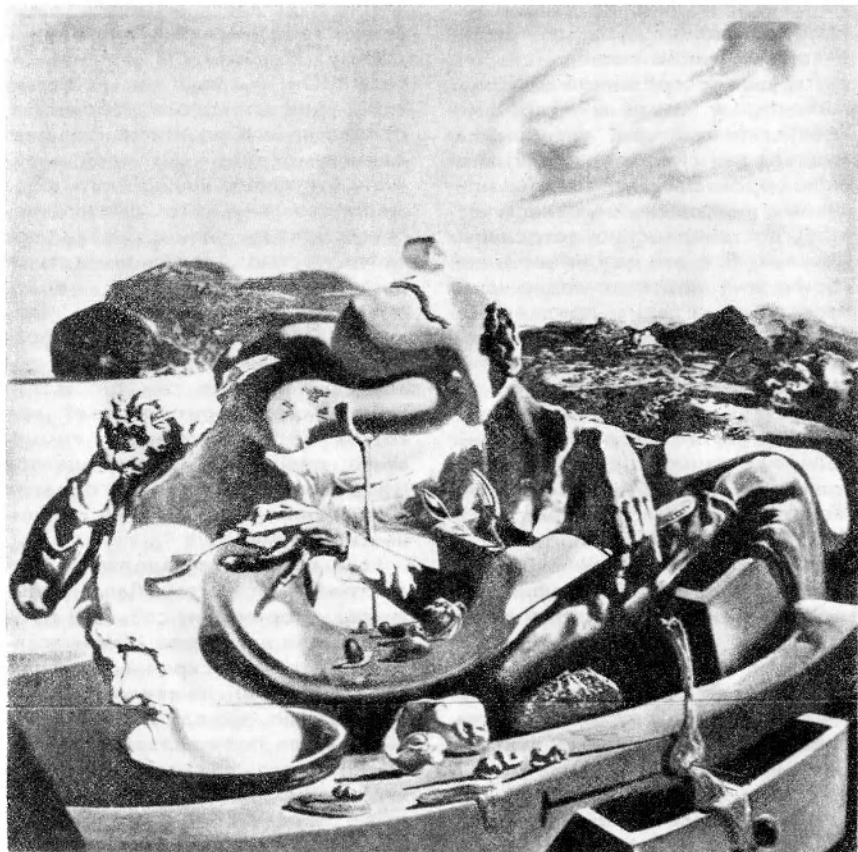
Своим творчеством Дали как бы постоянно напоминает нам о том, что «сон разума рождает чудовищ». Он эпатирует публику, глумится над ней во имя ее же блага и спасения. Сарказмом, жестокой иронией врезаются в память работы художника, в которых внешняя сторона смысла всегда противоположна подтексту. Он прибегает к форме иносказания, аллегории, создает будоражащие воображение, вызывающие смешанные чувства образы, исполненные скорби и гнева. Дали обращается к мифологии, ища ответы на терзающие душу вопросы реальной, удручающей и возмущающей действительности. Проводя параллели с доисторическими временами, он показывает истоки пороков современного ему общества, ввергающих род людской в пучину пагубных страстей и неисчислимых бед и страданий, в бездну зла, пороков, грозящих человечеству гибелью, самоуничтожением.

Среди наиболее пронзительных, драматических произведений мастера 30-х годов — уже рассмотренная картина «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской вой-

ны» и перекликающиеся с ней по силе образного противодействия жестокости, насилию, безумию работы «Осенний каннибализм», «Метаморфоза Нарцисса», «Пылающая жирафа», «Испания».

В полотне «Осенний каннибализм» из собрания лондонской галереи Тэйт представлена устрасяющая сцена пожирания одного человекоподобного существа другим. Изуродованные фантазией художника тела словно слиты в смертельном объятии. Об их происхождении от Homo sapiens красноречиво свидетельствуют руки, вооруженные вилкой, ложкой, ножом. Чудовищная жестокость происходящего акцентирована лирико-романтическим состоянием пейзажа, на фоне которого разыгрывается последняя трагедия. Здесь появляются и известные нам по предыдущим работам символические элементы и детали, и новые аксессуары, такие, как ящики то ли комода, то ли стола, на которых, словно на пьедестале, возвышаются пожирающие друг друга существа.

Для того чтобы проникнуть в подлинную, глубинную суть произведения, вспомним, что в большинстве мифологических систем существуют мифы о возникновении каннибализма, в которых единый акт, каннибалистское действие порождают череду подобных же поступков и иных злостных человекоубийств. Например, один из героев древнегреческой мифологии Тантал с целью испытания угощает богов мясом своего сына Пелопа, отчего происходят все несчастья его рода. Эта тема раскрыта в известном сюжете «Орестей» Эсхила. По всей вероятности, Дали использовал



при создании этой картины различные мифы прошлого, переложив их на свой лад, применительно к трагическим событиям нового времени. По утверждению самого художника, «Осенний каннибализм» представляет другой вариант работы «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны». Он признавался, что интерпретировал здесь гражданскую

Осенний каннибализм. 1937

войну «как феномен естественной истории» в отличие от Пикассо, который «интерпретировал это как политический феномен».

Две изображенные полуфигуры мужчины и женщины аранжированы различными деталями. Так, на «голове» мужеподобного существа мы видим кусок сыро-

го мяса и яблоко, на «лице» женоподобного — муравьев, рядом с «телами» лежат хлеб, куски мяса, груша со срезанной шкуркой, миндальные орехи в сахаре. Человеческие фигуры, воспринимающиеся как скульптуры, вступают в конфронтацию с тонко выписанным пейзажем, с реалистической достоверностью отдельных деталей. Все это усиливает аллегорический подтекст содержания этого произведения, придает всему изображению символическое звучание.

Те же идеи поиска причин, порождающих человеконенавистническую суть всеуничтожающих войн, в данном случае войны гражданской, побуждают художника обратиться к другому древнегреческому мифу о Нарциссе — прекрасном юноше, сыне беотийского речного бога Кефисса и нимфы Лириопы, которому предсказывали, что он проживет до старости, если никогда не увидит своего лица. Романтическая легенда о юноше, отвергшем любовь других (в частности, нимфы Эхо) и умершем от эгоистической любви к самому себе, заглядевшись в свое отражение, Дали послужила поводом для раздумий о судьбе своего народа, а быть может, и человечества. По мотивам этого мифа он написал в 1937 году картину «Метаморфоза Нарцисса», так же как и «Осенний каннибализм», находящуюся в коллекции галереи Тэйт. Здесь еще и еще можно рассуждать о своеобразии гуманистической концепции художника, о сложном пути познания истины через обнажение воспаленного интеллектуальной работой разума чувства.

Искусствовед Елена Гордон в

статье к каталогу московской выставки графических произведений Дали из коллекции П. Аржила писала: «Он изменил самый характер художественного творчества, превратив его из пассивной фиксации умозрительных идей в активный процесс визуального формообразования. Его фантастические образцы, кажется, обладают способностью самозарождаться, расти, видоизменяться и умирать прямо на глазах у зрителя... Эффекта автономной жизни изображения художник достигает с помощью того, что сам он назвал «параноически-критическим методом». Это своеобразная гимнастика для ума, изощряющегося в подборе несовместимых образов и создании шокирующих пластических метафор».

Если пытаться продолжать рассматривать искусство Дали в контексте исторических событий, с которыми он не просто соприкасался, а которые искренне, глубоко переживал, то, очевидно, будет правомерно, исходя из конкретных фактов полувековой давности и образного содержания работ художника той поры, акцентировать внимание на проблемах, нашедших неповторимое, вневременное воплощение в произведениях мастера, рожденных как реакция на реальные, драматические явления жизни испанского народа. Национальная трагедия гражданской войны обрела в его искусстве общечеловеческий масштаб. Такое глобальное ощущение Дали надвигавшейся второй мировой войны, повлекшей миллионы человеческих жертв, было сродни поэтическому предчувствию Велемира Хлебникова в канун августа 1914 года.

Одним из самых значительных

произведений Дали конца 30-х годов считается широко известная картина «Пылающая жирафа» (или «Жираф в огне»), написанная в 1936—1937 годах. Более чем скромный по размерам холст, хранящийся в художественном музее в Базеле, по образно-пластической концепции, системе изобразительного решения подобен монументальному полотну. Знающим работу только по репродукциям трудно поверить, что столь впечатляющее своей драматической масштабностью произведение так мало, всего лишь 27×35 см. И здесь линия горизонта служит главным средством художественной выразительности. Чем-то эта картина напоминает живопись Эль Греко. Возникающее чувство близости к искусству выдающегося маньериста отчасти связано с колористическими ассоциациями, с характером напряженного движения и удлинённостью пропорций центральной фигуры композиции. Вместе с тем мы можем заметить в этой, как и в ряде других работ мастера, определенные отголоски произведений Франсиско Гойи, отдельных листов его серии офортов «Капричос», полотен, хранящихся в Академии Сан-Фернандо, той самой, в которой учился Дали. В этой связи приведем выдержку из одного письма Гойи: «Чтобы занять мое воображение, угнетенное созерцанием моих бед... я написал ряд картин кабинетного размера, где мне удалось сделать некоторые наблюдения, невозможные обычно в заказных работах, в которых не получают развитие ни фантазия, ни изобретательность». Судя по произведениям Гойи, таким, как «Дом умалишенных» (Академия Сан-

Фернандо) или «Лампа дьявола» (Лондонская национальная галерея), пародийно-фантазмагорическим листам «Капричос», «угнетенное созерцание» художником собственных бед было выражением его отношения к страданиям народа, как к своим личным. Трагико-романтическая гротескность мировосприятия у Дали приобрела преимущественно некую мифологизированную форму и в этом оказалась сродни образно-психологическим иносказаниям великого Гойи.

Большинство произведений мастера можно было бы определить как воспоминания о будущем. Он словно проецировал прошлое на настоящее и будущее на грядущее, раздвигая границы времени и пространства, поражая воображение неким космическим размахом. Его тревожные видения напоминают слова Гёте, который писал: «Истина — это факел, но факел колоссальный: мы пройдем мимо нее, мигая глазами, и мы дрожим от боязни, что она нас опалит». В какой-то мере мысль, высказанная гениальным немецким поэтом, сопрягается в нашем сознании с картиной Дали «Пылающая жирафа», трактовка которой не обязательно должна напрямую отождествляться с предчувствием трагедии второй мировой войны, с пророчеством грядущей общечеловеческой катастрофы. Хотя именно такая интерпретация содержания работы, очевидно, наиболее соответствует времени ее появления и позволяет развивать идею тематической связи этого полотна с «Предчувствием гражданской войны» и «Осенним каннибализмом». И все же, если рассматривать картину вне зависимости от конкретных

побудительных причин и времени написания, а в общем контексте эволюции художественной концепции Дали, то возможно и более широкого толкование этого произведения, которое позволило автору данного очерка процитировать Гёте.

Дали строит композицию «Пылающей жирафы» по классическому пирамидальному принципу. В центре на первом плане он изображает женскую фигуру, которая словно не умещается в пределах пространства живописной поверхности. Сверху на нее давит густое, коричнево-черное марево то ли закопченного дымом не-земных пожарищ небосвода, то ли надвигающаяся грозовая туча. Изломанный страданием силуэт, выразительное движение вытянутых в слабой попытке защититься от драматической неизвестности рук, выпирающие пустые ящики из женской фигуры, из-под груди, от бедра до колена, костылеобразные подпорки, поддерживающие некие мягкие змеевидные отростки, подчеркивающие надломленность женского силуэта, сама фигура, облаченная в тонкую зелено-голубую, облегающую и струящуюся ткань, служат выражению драматического переживания. Слева от центральной фигуры, на значительном удалении видна пылающая жирафа, за которой помещена написанная ярким золотисто-желтым бликом маленькая человеческая фигурка. Справа как бы в пространстве между центральной фигурой и силуэтом жирафы помещена в профиль еще одна женская фигура, напоминающая о неких тотемных божествах. От ее головы поднимаются, подобно голым веткам, то ли артерии, то ли электри-

ческие разряды, напоминающие мотив из картины «Великолепие руки» (1927). Над этой фигурой в поднебесье плывут два легких облака, с которых ниспадает прозрачный поток дождевых капель. Низкая линия горизонта с плавными очертаниями невысоких гор визуальнo укрупняет фигуры, придает силуэтам жирафы и женщины монументальность, усиленную пронзительным ирреальным пространством изумрудно-бирюзового неба, поднимающегося от самой земли, из-за гор навстречу гнетущей темноте, нависающей над головой центральной фигуры в композиции.

Картина производит далеко не однозначное впечатление. Драматические акценты, ужасающие мотивы действуют отнюдь не отталкивающе, а интригующе. Перед нами открывается таинственное, устрашающее и одновременно манящее фантастическое зрелище. На примере этой картины можно с полной ответственностью говорить о характерном для творчества Дали парадоксе, противоречии агрессивной образно-содержательной доктрины, направленной на раздражение сонного разума, рассчитанной на активную защитную реакцию, и изысканной, драгоценной, притягивающей взор великолепием живописной поверхности.

В своих воспоминаниях о встречах с Дали известный советский дипломат, академик Итальянской академии искусств Николай Федоренко приводит такие слова художника: «Сюрреализм в известной степени представляет собой сумму мыслей, человеческих радостей и трагедий. Каждый из нас — всего лишь клетка, пылинка огромного, непознanno-

го мира... Я не раз заявлял, что сюрреализм — это я. Даже мое имя Сальвадор, что по-испански означает «спаситель», я рассматриваю как знамение — быть спасителем современного искусства. Свою живопись я считаю вершиной собственного сознания. Что касается мотивов абсурда и параноидальных выходов, то любые фантазии, волшебные видения никогда не выйдут за пределы реального. Человеческое воображение — это общая сокровищница снов, вожделений и мечтаний людей... Не знаю, многие ли правильно понимают высший смысл жизни и творчества художника. Для меня в искусстве — вся сущность бытия».

Дали восставал против безумного, безумного мира, в котором жил, через абсурд ратовал за торжество Разума, мучительно искал пути к Истине, видя в искусстве непреходящую ценность духовного очищения и преображения Человека, божественное начало Любви и Веры. Его творчество, говоря словами Байрона, из ужаса рождало дерзание. Подтверждением этому является одно из самых замечательных полотен живописца 30-х годов «Испания» (1938) из музея Бойманса ван Бейнингена в Роттердаме. Многие исследователи искусства Дали видят в этой работе отражение влияния так называемого фантастического реализма, в частности, сопоставляют ее с картиной Джузеппе Арчимбольдо «Осень» из Лувра. Естественно, даются не прямые, а косвенные аналогии. Отдельные детали произведения живописца рассматриваются ими не как реплика на Арчимбольдо, а как творческая интерпретация, разработка прие-

мов итальянского мастера XVI—XVII веков. При всей правомерности подобных сравнений они все же грешат формальным рационализмом, из-за которого, на мой взгляд, несколько нивелируются существенные особенности образной драматургии картины «Испания».

Если не пользоваться методом сопоставительного анализа, целесообразнее искать аналоги в искусстве высокого Возрождения и художественном наследии национального гения Франции XVII столетия Калло. Это особенно заметно в виртуозности рисунка, одухотворенной подвижности, выразительной изысканности линий.

Центр композиции занимает аллегорическая женская фигура, которая словно вырастает, постепенно вырисовывается, начиная со ступней ног скорее крестьянки, нежели мадонны. Написанные плотно, материально осязаемо, они как бы созданы самой обожженной солнцем землей. Свободная непринужденность позы женщины, стоящей облокотившись на тумбу-постамент с выдвинутым ящиком, свидетельствует о грустном достоинстве и скорби. Верхняя часть торса этой аллегорической фигуры то растворяется в желто-коричневой земной тверди, то вновь проявляется. Меланхолически склоненная голова прорисовывается не сразу, ее абрис, лицо будто рождаются из стаффажных фигурок, волосы сплетаются из сценки закружившихся в схватке всадников. Линия горизонта поднята к самому верху живописного пространства, которое как будто видоизменяется, то уплотняясь, то, напротив, приобретая глубину, простирающуюся к поднебесью. Горизонт



волнист за счет перепадов типичного для живописи Дали горного ландшафта. Всполохи запредельного света, прорываясь из-за вершин, контрастируют с мрачной, напряженной гаммой тяжело оседающего грозового небосклона. Все это служит передаче драматического состояния, подчеркнутого резкими переходами света и тени, отбрасываемой женской фигурой и тумбой-пьедесталом, материальностью ступней ног, натуралистически прописанной руки и некой прозрачностью, воздушностью всей фигуры.

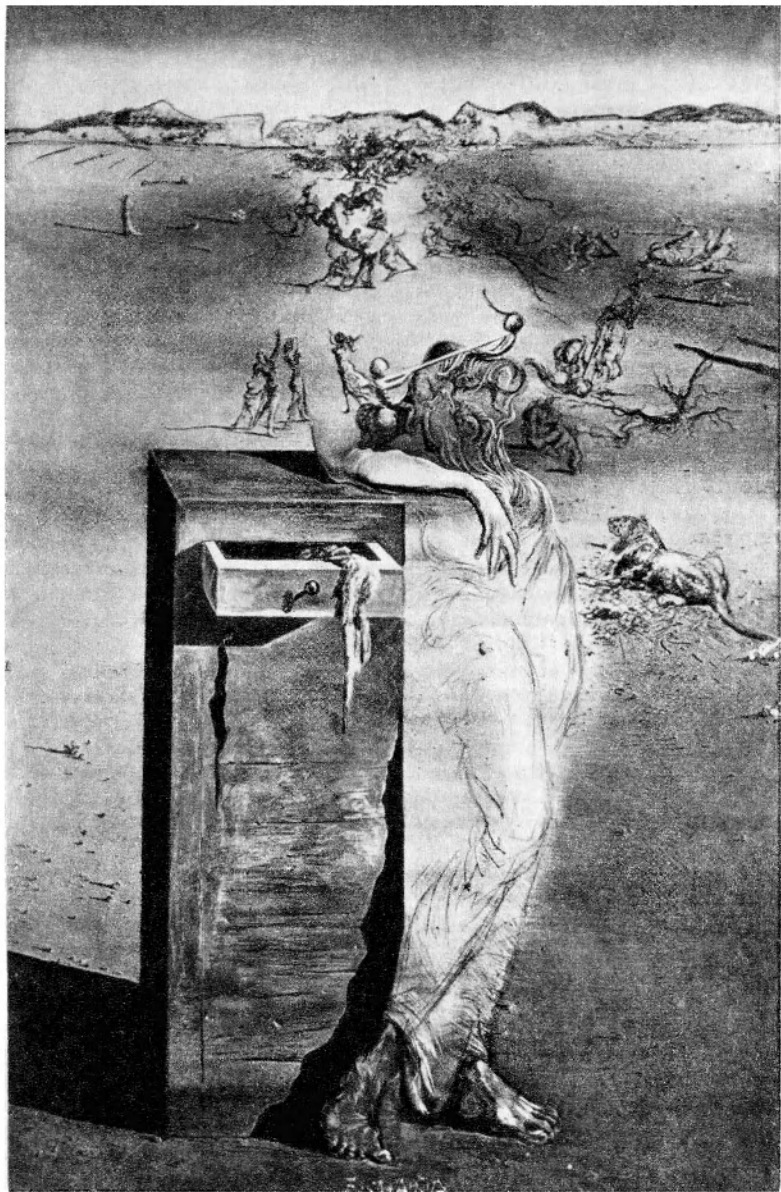
Почти монохромный колорит картины обладает удивительным богатством тональных отношений, создающих эффект ирреального свечения живописной поверхности, отличающейся разнообразием фактурных комбинаций. Этот по-своему аллегорический образ завораживает романтической напряженностью, тревожной загадочностью, вызывая необъяснимое ощущение волнения, щемящее сердце сопереживание. «Испания» — выражение сложных и противоречивых чувств, мыслей о великом и драматическом прошлом своего народа, о трагических страницах истории страны, пережившей братоубийственную войну. В этой картине Дали предстает перед нами страдающим, мучающимся, размышляющим о судьбах Испании. Но эмоционально-содержательный пафос полотна откликается эхом не только в душах и умах соотечественников художника, оно обращено ко всем людям независимо от их национальной принадлежности, неся в себе высокий общегуманистический смысл.

Так от произведения к произведению Дали раскрывается перед

нами совсем иным, не похожим на стихийного бунтаря, самовлюбленного гения, паяца, дурачащего толпу, выходки которого преднамеренно заслоняли своей экстравагантностью, шокирующей абсурдностью истинное лицо художника. Конечно, он не гнушался сенсаций, которые позволяли ему быть в центре внимания публики, он играл на нее. Будучи по натуре человеком застенчивым, Дали пытался преодолеть самого себя, искал защиты от собственных комплексов в будоражащих, подогревающих обывательский интерес внешних причудах гения. Прикидываясь параноиком, художник не просто вводил в заблуждение своим сумасбродством публику, потешая ее, он вместе с тем отстаивал право оставаться самим собой, в глубине души презирав условности лицемерной добропорядочности, ханжество. Вот почему я не считаю нужным пересказывать анекдоты из жизни маэстро, несмотря на всю их сенсационную привлекательность и пикантность. Дали, сам потворствовавший их распространению, возможно, полагал, что были и небыллицы придадут его славе особый привкус непредсказуемости и демонизма. И все же великий маг искусства заслуживает самого серьезного отношения к себе, к его произведениям не на уровне бытовых сплетен, а на основе нравственного осмысления и профессионального анализа его творческого наследия в контексте общегуманистических проблем.

## 5

Как уже отмечалось, 30-е годы были для Дали дорогой к миро-





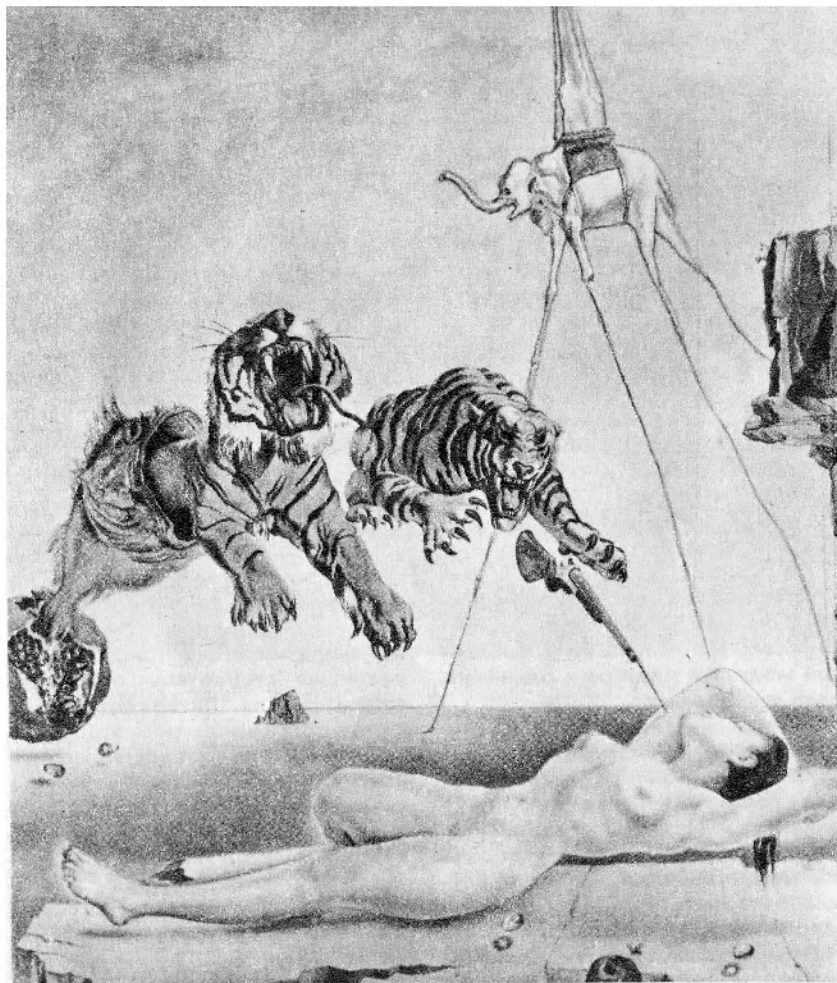
вому признанию. Его восхождению на Олимп славы во многом способствовала известность, приобретенная художником в США. В это время сформировалась неповторимость образного языка мастера. Именно тогда раскрылся его универсальный талант. Будучи блестящим живописцем, он проявил свое незаурядное дарование и в сценографии, кинематографе, литературе, в книжной и станковой графике. Ранее упоминались его иллюстрации к поэзии Лотреамона, в эти годы он опубликовал первые теоретические работы, сотрудничал в журнале «Минотавр». Предвоенный период стал для художника временем обретения самого себя, мучительного, сложного преодоления одних заблуждений и сомнений, на смену которым явились новые, еще более драматичные и вместе с тем вдохновляющие, осеняющие открытия. Критик Вероника Прат писала вскоре после смерти художника в парижском «Фигаро-магазин»: «В 30-е годы наступил сюрреалистический период Сальвадора Дали. Его творческая энергия вырвалась наружу, казалось, опустошала мир старого, традиционного искусства. Его неповторимая манера утверждается, завоевывает сторонников. Его произведения нравятся публике все больше и больше. Сальвадор не выпускает кисти из рук с пяти утра до глубокой ночи. Картины появляются как из рога изобилия. Популярность и работоспособность приносят деньги».

Ему уже тесно в Европе, и в 1940 году он снова уезжает в США, в Калифорнию. Отъезд художника связан не только с открывшимися для него возможно-

стями в Америке. Это было, пожалуй, не самым главным. Сам Дали так говорил о побудительных причинах этого шага: «Если бы Гитлер завоевал Европу, он бы отправил на тот свет всех истериков вроде меня. Всех, мне подобных, у себя в Германии он приравнял к душевнобольным и уничтожил. Так что мне не по пути с нацистами».

Восемь лет художник провел в США. Он не переставал удивлять своими эксцентрическими поступками публику, восхищать зрителей все новыми и новыми картинами. В это время в Америке живут и работают многие мастера сюрреализма, покинувшие оккупированную фашистами Европу. В США находятся Бретон, Эрнст, Массон, Танги и др. В 1941 году устраивается выставка произведений Дали и Миро в музее Модерн Арт в Нью-Йорке, в 1932 году Дали издает нашумевшую книгу «Тайная жизнь Сальвадора Дали». На художественном небосклоне появляются новые звезды — Джэксон Поллок и Марк Ротко. В 1947 году издается первый том «Истории сюрреализма» Мориса Надо.

В американский период Дали много времени уделяет театру, пишет либретто и выполняет декорации к балету «Лабиринт», ставит на сцене «Метрополитен опера» балет «Вакханалия», иллюстрирует Мориса Сандоза и Мишеля де Монтеня, сотрудничает в кино с Альфредом Хичкоком... И конечно же, создает картины, работает над заказными портретами. Среди всемирно известных работ Дали того времени — небольшое полотно из коллекции Ганса Генриха Тиссена-Борнемиса «Сон, вызванный по-



Сон, вызванный полетом пчелы вокруг  
граната, за секунду до пробуждения.  
1944

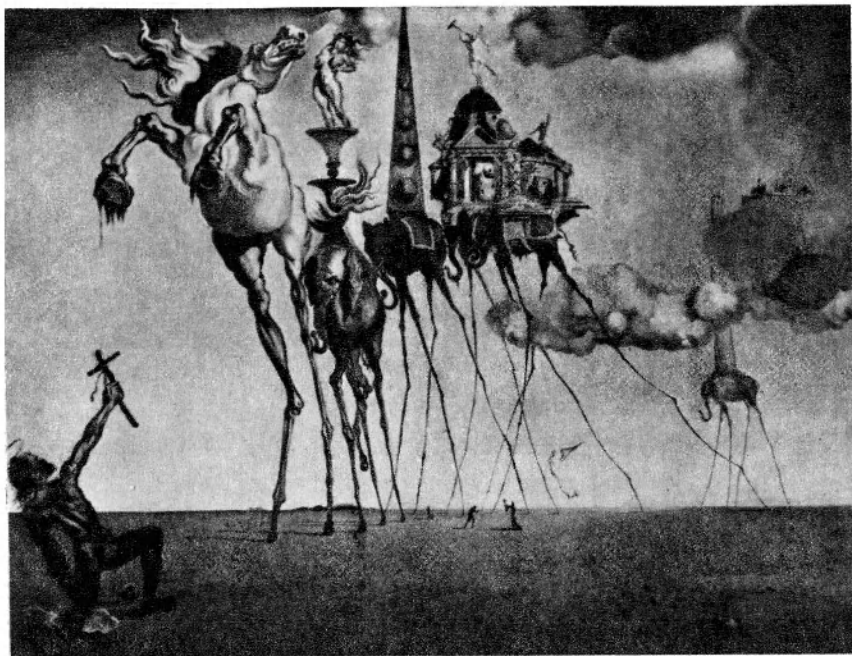
летом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944). Художник сделал следующий комментарий к этой картине: «Целью было впервые изобразить открытый Фрейдом тип долгого связанного сна, вызванного мгновенным воздействием, от которого и происходит пробуждение. Подобно тому как падение иглы на шею спящего одновременно вызывает его пробуждение и длинный сон, кончающийся гильотиной, жужжание пчелы вызывает здесь укус жалом, который разбудит Галу. Вся жизнетворящая биология возникает из лопнувшего граната. Слон Бернини на заднем плане несет на себе обелиск и атрибуты папы». На картине имеется надпись, сделанная в правом углу, на скале — «Гала. Сальвадор Дали». Эта деталь указывает на супругу художника, которая, как неоднократно отмечалось, являлась излюбленной моделью мастера и олицетворяла его alter ego.

Удивительно изысканное по живописи, это произведение неоднократно описано в литературе, оно по праву может считаться одним из шедевров художника. И здесь вновь можно говорить об аллегоричности, столь присущей искусству Дали, о мифотворчестве и даже об определенной религиозности. Так, «жизнетворящая биология» граната выплескивает из своего чрева наружу рыбу, как бы изыгающую тигра, из оскаленной пасти которого появится еще один, в прыжке устремляющийся за винтовкой, штыком направленной на безмятежно спящую обнаженную женщину. А над всем этим медленно движется на паукообразных конечностях слон, несущий

нечто подобное обелиску, упирающемуся в поднебесье. На первом плане на каменной плите-острове, служащей ложем для лежащей женской фигуры, словно завис плод граната, над которым парит пчела, по сторонам от него с иллюзорной тщательностью воспроизведены две будто плавающие в невесомости капли воды. Вся живописная поверхность прописана с удивительной тонкостью и фотографической точностью. Теплые и холодные краски взаимодействуют, подчеркивая изысканную красоту рисунка, пространственную глубину композиции.

Противоположность идеальной живописной ткани картины и напряженной, на грани непередаваемого эмоционального взрыва сюжетной ситуации создает необходимую интригующую воображение остроту ощущения еще не свершившегося предсказания, разрушая стереотипы обыденного восприятия. Литературная развернутость содержания этого произведения, подробность повествования здесь отнюдь не являются синонимом прочтения многозначительного смысла. Тем самым художник стимулирует творческую фантазию зрителя, предоставляя ему возможность свободы выбора, собственной трактовки истинной сути образной драматургии произведения. Это своего рода вариант интеллектуальной игры, состязания в способностях воображения автора картины и созерцающих ее людей, толчок к акту сотворчества, без которого живописец не мыслит жизни искусства.

Другая весьма примечательная работа американского периода, «Искушение св. Антония»



(1946), находящаяся в собрании Королевского музея изящных искусств в Брюсселе, прямо указывает уже в своем названии на обращение к религиозным сюжетам и темам. Линия богоскательства, обретения Истины, о чем писалось ранее, таким образом, не прерывается, а, напротив, обостряется, все отчетливее вырисовывается в творчестве Дали. Наверняка это стало и следствием войн, очевидцем которых был художник. Он считал, что «война обратила людей в дикарей, отбила все чувства. Люди потеряли способность ощущать гармонию, равновесие, подробности. И воспринимают только надрыв... После стольких лет динамита все, что тише взрыва, просто не доходит до слуха».

#### Искушение св. Антония. 1946

В картине «Искушение св. Антония» появляется уже целая вереница так называемых слонов Бернини, впереди которых вздыбленная лошадь, готовая вот-вот подмять под себя неподдающегося кошмарному видению Антония. Зловещая кавалькада животных всей тяжестью несомого на спинах слонов груза искушений и пороков словно с небес устремляется на противостоящего грехопадению отшельника, основателя христианского монашества. Изображенные на тонких паучообразных ногах животные как бы оторвались, не ощущая своего веса и ноши, от земной тверди, чтобы затем обрушиться на нее с новой силой.

И здесь, как во всех работах, важнейшее значение приобретает линия горизонта, будто разделяющая живописную поверхность на два образно-пространственных плана, — реальный и потусторонний, причем в воображении зрителя могут и, очевидно, должны возникать определенные их смещения и даже перестановка. Небо в картинах Дали несет в себе многоассоциативный смысл, который раскрывается не вдруг, сразу, а исподволь. Этот смысл он умышленно маскировал виртуозностью передачи состояния воздуха, плывущих облаков, прозрачности и светоносностью, фотографической точностью их воспроизведения, иллюзиями реальности. Художник писал: «Небо... это его я искал, изо дня в день раздирая крепкую, призрачную, сатанинскую плоть моей жизни... Но где же оно, небо? Что оно такое? Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо в сердце человека, если он верует. А я еще не верую и боюсь умереть, не обретя неба».

Сюжет этой картины был продиктован условиями конкурса, объявленного в 1945 году американским кинопродюсером Альбертом Левиным в связи с подготовкой к съемке фильма «Милый друг» по одноименному произведению Ги де Мопассана. И Левину была необходима живописная разработка на мотив «Искушения св. Антония». Одиннадцать художников приняли участие в конкурсе, среди которых были Пол Делво, Макс Эрнст, Леонара Каррингтон, Сальвадор Дали и др. Членами жюри конкурса являлись Альфред Барр, Марсель Дюшан и Сидней Джанис, автор

вышедшего в свет в 1944 году эссе «Абстрактное и сюрреалистическое искусство в Америке». Победителем конкурса стал Макс Эрнст. В основе его творческой интерпретации сюжета была известная алтарная композиция Грюневальда, написанная в 1510—1515 годах. У Дали же — обращение к барочным произведениям Бернини, скульптурам, обрамляющим порталы соборов, построенных по проектам великого итальянского архитектора и ваятеля.

Любопытно, что эта работа написана так же, как и предыдущая, как будут подписаны и многие последующие творения живописца: «Гала. Сальвадор Дали».

Наконец в 1948 году, после долгих скитаний по свету, пребывания в Италии, многих лет, проведенных во Франции и США, художник возвращается на родину, в Фигерас. За последние четыре десятилетия им написаны сотни картин, созданы тысячи акварелей, рисунков, литографий, офортов, десятки скульптурных образов, произведения из стекла, ювелирные украшения, написаны книги, и в том числе «Дневник гения», множество теоретических эссе и трактатов, позади работа над фильмом Робера Дешарне «Невероятная история кружевницы и носорога»... Наследие Дали огромно, оно требует самого пристального внимания и подробного изучения.

Сегодня пока затруднительно выделить наиболее значительные работы мастера за послевоенное время, которые пришлось на оставшуюся часть его жизни. Ограничивая свой выбор устоявшимися оценками и часто воспроизводимыми произведениями





Атомная Леда. 1947



великого художника, назову самые широко известные из них: картины «Мадонна Порт-Льигат», «Христос св. Иоанна на кресте», «Тайная вечеря», «Открытие Америки Христофором Колумбом», «Вселенский собор», «Апофеоз доллара», «Атомная Леда», гравюры по мотивам поэзии Ронсара и Аполлинера, литографии к «Дон Кихоту» Сервантеса, акварели к «Божественной комедии» Данте, иллюстрации к «Фаусту» Гёте, серии «Хиппи», «Тавромахия», «Мифология», графический цикл на библейские сюжеты...

В послевоенные годы в творчестве мастера все отчетливее вырисовываются идеи поиска духовной истины, «поиски жизни ради самой жизни». Обращаясь к библейским, историко-мифологическим сюжетам, Дали превращает известные мотивы в некие символы новой Веры. Его картины уже не те, что были прежде, они становятся иными по содержанию, меняются и их размеры. На смену маленьким, почти миниатюрным форматам большинства произведений довоенного и военного времени приходят крупномасштабные полотна, которые сродни монументальным росписям. Божественное начало в его религиозных аллегориях и притчах олицетворяет Гала. Она для него и мадонна, и сам Христос, вот почему даже в лике Иисуса проступают ее черты.

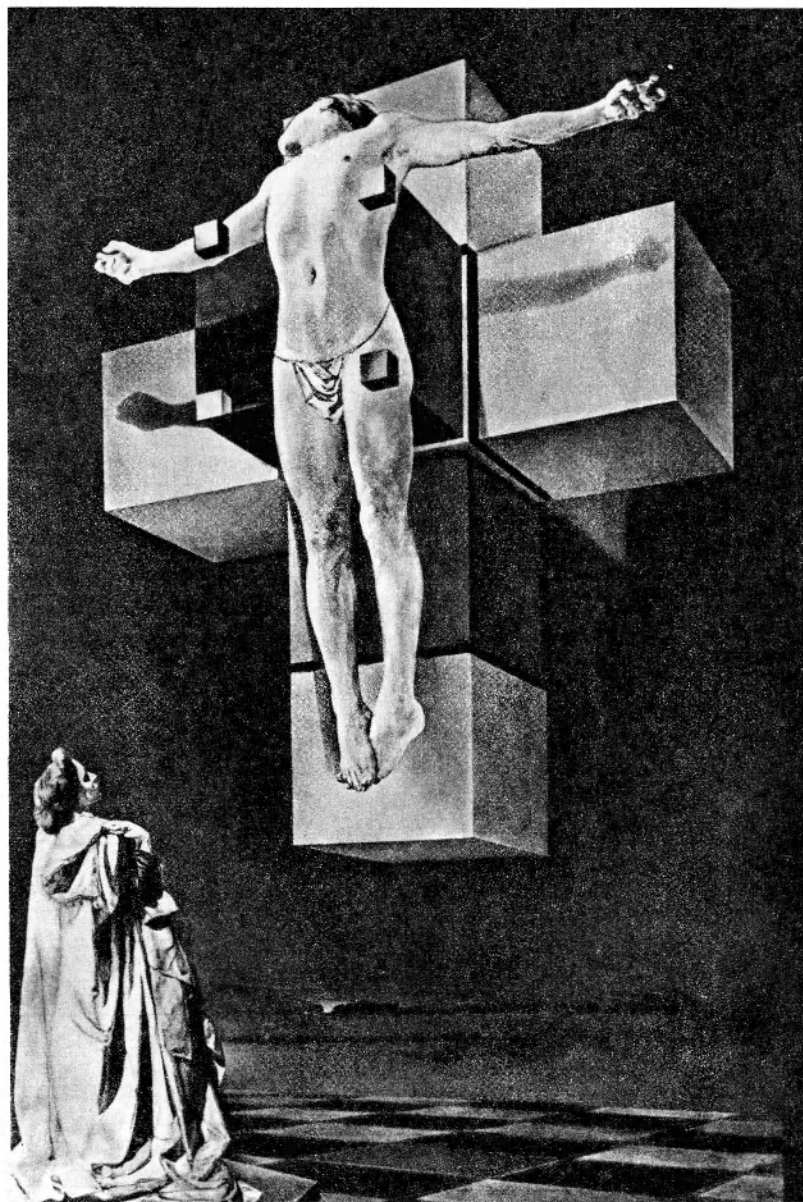
Одним из первых значительных полотен, созданных живописцем вскоре после возвращения в Испанию, является «Мадонна Порт-Льигат» (1950). В этой работе ощутимы отголоски его произведений, написанных в 30-е годы. Особенно заметны они в деталях, во множестве использо-

вавшихся им в этот период реалий, символов, которые окружают мадонну-Галу с младенцем, восседающую на троне внутри некоей арки, подобной замочной скважине (мотиву, часто эксплуатировавшемуся сюрреалистами). Есть в этой картине что-то напоминающее барочные алтарные композиции. Произведение исполнено театральной торжественности и многозначительности. Оно поражает академической классичностью композиционного строя, выразительностью рисунка, экзальтированностью образа. «Мадонна Порт-Льигат» решена по принципу барочных монументальных росписей. Динамичным складкам одежд Галы вторят фрагменты тяжелых занавесей, расположенных в верхних углах картины. Их материальность и почти физически ощутимая тяжесть пьедестала-саркофага, помещенного на переднем плане полотна, акцентируют невесомость громоздкого трона, арочной архитектурной конструкции, будто воспаряющих в пространстве; отделяясь друг от друга, они словно возносят фигуру мадонны с младенцем.

Необычность передачи внутреннего движения раскрывается постепенно, поэтапно, не нарушая духовной сосредоточенности модели. Эта картина изобилует множеством на первый взгляд сугубо декоративных деталей. Однако они выполняют совсем неоднозначную символическую функцию. Например, яйцо, издавна являющееся образом вселенной, олицетворением начала начал, подвешенное к типичному элементу барочной пластики — раковине, обретает здесь, по-видимому, уже более скрытое, изме-

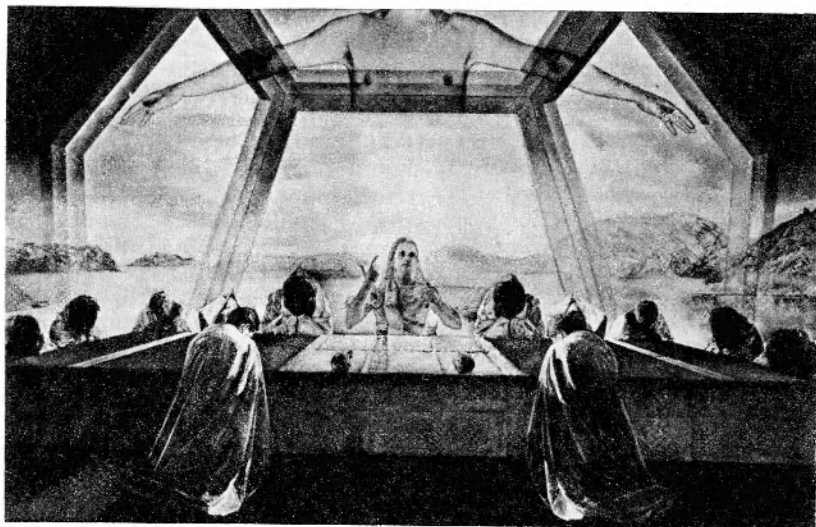


Мадонна Порт-Льигат. 1950



Распятие. 1954.





Тайная вечеря. 1955

ненное значение. Художник вводит в композицию не связанные логической нитью изображения рыбы, носорога, спелого колоса, раковин, роз... Возможно, тем самым он стремится выстроить одному ему известные метафорические ряды, но об этом остается лишь догадываться, хотя вполне вероятно, что живописец умышленно рассредоточивает различные атрибуты, дабы усилить магическую многозначительность содержания этого произведения. Преднамеренно изначально рассеивая внимание зрителя, художник готовит его к духовной сосредоточенности на главном, которое в конечном итоге становится всепоглощающим, вызывает сильный всплеск чувств, глубину сопереживания. Религиозная тема приобретает здесь характер аллегории жизни в ее божественном предназначении.

К числу программных произведений Дали, открывающих заклю-

чительную и вместе с тем самую продолжительную главу его творчества, относится полотно «Христос св. Иоанна на кресте» («Христос Сан Хуан де ла Крос»), написанное в 1951 году и хранящееся в художественном музее Глазго. Необычный ракурс распятой фигуры, обращенной в глубь картины, навстречу просвету, который служит как бы условной границей ирреального пространства и пространства вполне земного пейзажа, придает композиции в сочетании с эффектами контрастов света и тени драматическую экспрессию, усиленную идиллическим пейзажем. Некоторая холодность академически совершенного рисунка, колористическая напряженность и эмоциональный мистицизм, вступающие в противоречие, обостряют восприятие произведения, акцентируют трагедийную интонацию, рас-

ширяют литературный контекст содержательной фабулы. Е. Завадская писала в своей статье по поводу «Христоса св. Иоанна на кресте»: «Дали связывает его с деятельностью папы Иоанна XXIII (на картине распятие представляет собой увеличенное во много раз изображение креста, принадежающего папе), ратовавшего за объединение церквей, что было близко духовным исканиям Дали».

Уже в названных картинах Дали предстает перед нами в качестве религиозно-мистического художника, в творчестве которого содержится опосредованное отношение к современной ему действительности. Его работы теперь не предупреждают, устрашая, как это было в 30-е годы, а несут скорее назидательный характер. Они в большей степени напоминают театрализованные действа.

В этом отношении наиболее показательна «Тайная вечеря» (1955) из Вашингтонской национальной галереи. Построение композиции картины свидетельствует о геометрическом рационализме и неодолимой вере в сакральную силу числа, спасительную совершенную форму, которая для художника являла олицетворение духовной гармонии, нравственной чистоты и величия. Предстающая взору зрителя сцена блестяще срежиссирована живописцем. При внешней сдержанности сопряжения серебристо-серой и золотисто-охристой цветовой гаммы, благодаря жесткости композиционной структуры в сочетании с неземным свечением, постепенно распространяющимся по живописной поверхности, «Тайная вечеря» обладает магнетическим,

завораживающим действием на зрителя, особой эпической выразительностью. В ней присутствует и определенная космичность мировосприятия художника.

Образная драматургия содержания картины может ощущаться и восприниматься по-разному, хотя, на наш взгляд, наибольший интерес представляет трактовка, данная Завадской, которая писала: «В нем воплощено философско-религиозное и эстетическое кредо Дали. Здесь воздух и свет, и конструкция, и сон, и явь, и надежда, и сомнение. В центре большого горизонтального полотна (167×288) изображен Христос в трех ипостасях. Как сын, сошедший на Землю, он сидит за столом со своими учениками, но потом мы замечаем, что он вовсе и не сидит за столом, а погружен по пояс в воду, то есть крестится водой или духом святым, тем самым воплощая вторую ипостась троицы, а над ним призрачно выисется мужской торс, словно часть композиции «Вознесения» — возвращение к Богу Отцу. Апостолы изображены низко склонившими головы на стол — они словно поклоняются Христу (или спят!) — это рождает ассоциацию с евангельским текстом, содержащим просьбу Христа не спать, пока он молит Бога: «Чашу мимо пронеси».

К этому ряду произведений примыкает и «Распятие», созданное годом раньше «Тайной вечери», хотя экзальтация достигается там иными образно-пластическими и чисто живописными средствами. В «Распятии» опять фигурирует Гала, в облике которой воплотилась не столько мольба, сколько духовное самосозерцание. Образ жены художника вызывает здесь

чувство преклонения и восхищения. Он поражает своей величиной, возвышенностью. Эта работа, пожалуй, больше других напоминает об испанской традиции, и прежде всего о Сурбаране и Веласкесе. При всей сюжетной немногословности картина воспринимается подобно торжественному хоралу.

Гала присутствует почти во всех крупных композициях Дали, созданных в 50-е и последующие годы, если не как главное действующее лицо, то как одна из центральных фигур. Мы видим ее в картине «Открытие Америки Христофором Колумбом» (1958—1959) из собрания музея Модерн Арт в Нью-Йорке, на которой она как бы выступает в виде святой на фоне штандарта, вознесенного над головой великим мореплавателем, открывшим Новый Свет. Она выглядит здесь больше прорицательницей, нежели покровительницей. Каждый раз Гала предстает в глазах зрителя в новом облике, но непременно идеализируемой, омоложенной, обожествляемой.

«Открытие Христофором Колумбом Америки» — одна из самых крупных работ Дали; огромная многофигурная композиция напоминает о живописных трактовках античных сюжетов в итальянском искусстве XVII века и религиозной живописи старых испанских мастеров. Великий мореплаватель предстает перед зрителем, подобно герою греческих либо римских мифов, он облачен в некое подобие туники, вступает на землю Нового Света словно легендарный полководец. Историческая правда и художественный вымысел слиты здесь воедино — это не просто версификация эпо-



Христос Сан-Хуан де ла Крос. 1951

хального события, а новый мир, сотворенный неисчерпаемой фантазией живописца, впечатляющее театрализованное зрелище, способное соперничать с суперфильмами производства Голливуда по масштабу и осуществлению грандиозного замысла. Вертикальная композиция картины переключается с величественными алтарными росписями эпохи барокко, как бы раздвигающими пространство и прорывающими его.

Иная задача стояла перед художником, когда он писал столь же





Открытие Америки  
Христофором Колумбом.  
1958—1959



Открытие Америки  
Христофором Колумбом.  
Фрагмент. 1958—1959

значительное по размерам, многометровое полотно «Битва титанов» (1962), приобретенное Нью-Йоркским музеем Модерн Арт. В этом произведении Дали наглядно демонстрирует и связь с батальными композициями Мейссонье. Опыная, дурманящая стихия битвы приводит в определенное замешательство зрителя, увлекает его сразу в свою круговорот, поначалу мы не различаем отдельных участников, выражения лиц, характера движений всадников, а лишь почти физически ощущаем накатывающуюся на нас лавину. Постепенно остывая от внезапного шока, начинаем вглядываться в лица сражающихся, узнавать некоторые из них. К своему удивлению, среди всадников находим и самого Дали, а неподалеку от него видим Галу.

Эмоциональное состояние героев картины различно, на лицах некоторых персонажей заметно дыхание приближающейся смерти, на других — как у Галы — азарт боя. Контрасты цвета, бурно струящиеся складки одеяний, ритмы движения всадников создают ощущение вакханалии сражения, неистовой борьбы человеческих страстей. Все перемешалось, и трудно провести черту между ликованием жизни и триумфом смерти. Мы словно слышим ошеломляющую музыку битвы, перезвон оружия, ржание и топот лошадей, крики и стоны людей. Картина преисполнена внутренней энергии и драматизма, эмоционально полифонична.

Некоторые атрибуты свидетельствуют об избрании художником в качестве тематической основы средневекового сюжета, близкого по характеру и смыслу к крестовым походам. Возможно, в мета-

форической форме, в плане иносказания Дали представил нам драму собственного крестового похода на зрителя с целью если не окончательно обратить его в свою веру, то либо поколебать, либо устроить, но уже другими, нежели в 30-е годы, образными и пластическими средствами. Многое в этой картине, как, впрочем, и в целом в творчестве мастера, носит зашифрованный характер; есть здесь и тот самый вечный элемент *non finito*, который обесценивает жизнеспособность произведения искусства, позволяя каждому новому поколению, каждому зрителю открывать для себя, быть может, то, о чем художник даже и не задумывался.

Конечно, Дали, обладая даром провидения, не мог не предполагать появления подобных умозаключений, решив ввести в заблуждение не только настоящих, но и будущих исследователей и зрителей. Он всегда противился законченной, абсолютной формуле, постоянно заставляя сомневаться в правомерности той или иной жесткой трактовки созданных им образов. Поэтому никто не вправе сказать с полной определенностью, что же означают его символы, аллегории, метафоры, какой на самом деле смысл вкладывал он в них. Нам остается не переставать удивляться и задумываться, а это, по-видимому, и являлось одной из целей, которые преследовал всю жизнь этот гениальный выдумщик и выдающийся мастер искусства XX века. Уместно при этом вспомнить слова Понтюса Юльтена, который находил в творчестве Дали «абсолютное видение реального, где любая очевидность таит загадку».

Особого внимания заслуживает

графика художника, в которой с непревзойденным изяществом воплотился волшебный талант выдающегося мастера. В его листах всегда превалировало возвышенное чувство. В графике Дали видим виртуоза, личность раскрепощенную, свободную от гнетущих условностей, поражающую воображение удивительной щедростью и глубиной ощущения мира, подлинного романтика. Штрих и линия, пятно и блик в его работах словно наполнены энергией самой жизни, ее изменчивым дыханием, бесконечными вариациями эмоциональных состояний, которые, подобно сляпкам, несут в себе переживания автора.

Графические произведения Дали, созданные по мотивам поэзии Данте и Ронсара, Аполлинера и Гёте, на сюжеты библейских притч, отвечают сложному, многоассоциативному и противоречивому ощущению художником таинственности, непостижимости мироздания, Человека как венца творения, они уникальны и самоценны. В графике мастера нет той концептуальной запрограммированности, которая присуща большинству его живописных произведений. Здесь действительно есть то интуитивно-подсознательное, что не поддается литературному описанию, что без относительно изолированной сюжетной фабулы волнует своей первозданной бесконечностью ощущений, стихией чувств сердца и мысли зрителей. Эти качества с необыкновенной силой и искренностью воплотились в графических вариациях художника на мифологические и библейские темы, в иллюстрациях к шекспировскому «Макбету», к «Тристану и Изольде», к «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла,

к последней книге Андре Мальро «Король, я жду тебя в Вавилоне»...

Конечно, было бы несправедливо и неверно обозначать все послевоенное творчество Дали как последовательный, неуклонный подъем к вершинам. Сам художник так писал о себе и о своем искусстве: «Право говорить дала мне жизнь, которую я прожил, моя жизнь — и ничто другое. Во мне воплотилась, причем самым впечатляющим образом, послевоенная Европа — все ее трагедии, все фарсы и опыты ставились и надо мной тоже, я играл во всех спектаклях».

При том что Дали постоянно играл или разыгрывал разные роли, перевоплощаясь с удивительным артистизмом то в грешника, то в праведника, он жаждал покаяния, но не каялся, а морализировал. Его можно назвать религиозным художником не в традиционном понимании исповедания какой-либо из существующих религий или проповедника ее постулатов, а в более широком, космическом представлении. И несмотря на то что его не раз предавали анафеме, обвиняли чуть ли не во всех смертных грехах и злодействе, преступлениях против человечества, его искусство, как божественное провидение, открывает путь чувству и разуму к Вере и Истине — непреходящим гуманистическим ценностям. Творческое наследие Сальвадора Дали огромно, оно будет удивлять и восхищать, раздражать и волновать многие поколения людей, ведь он всегда следовал принципу: «Бежать впереди Истории гораздо интереснее, чем описывать ее». Великий мастер умер 23 января 1989 года, в возрасте 84 лет. Жизнь Дали — грешника и пра-



ведника, мистификатора и мятежника — была долгой, но не вечной, однако произведения художника сделали его имя бессмертным. Сейчас более всего многих волнует завещание гениального мастера,

судьба его многомиллионного состояния. Но мы не будем поддаваться соблазну и искушению подчитать чужие капиталы, а возрадуемся тому, что Дали оставил нам и всему Человечеству навечно.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

**Сальвадор Хасинто Фелипе Дали Даменеч Куси Фаррес** родился 11 мая 1904 года в г. Фигерас, в Каталонии (Испания).

1921 — поступил в Академию художеств Сан-Фернандо в Мадриде.

1925 — завершение учебы в Академии Сан-Фернандо.

1927 — первая поездка в Париж, встреча с Пабло Пикассо.

1929 — женитьба на Гала (Елене Дмитриевне Дьяконовой).

1929 — создание совместно с Луисом Бюньозлем фильма «Андалузский пес». Становится членом парижской группы сюрреалистов.

1930 — создание совместно с Бюньозлем фильма «Золотой век».

1929—1940 — живет и работает во Франции.

1940—1948 — живет и работает в США.

1948 — возвращается в Испанию.

1982 — смерть Гала.

23 января 1989 — Сальвадор Дали скончался.

**Рожин Александр Иванович**

**САЛЬВАДОР ДАЛИ**

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Л. Ю. Ильина

Мл. редактор О. А. Васильева

Оформление серии В. И. Пантелеева

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор Н. В. Клецкая

Корректор С. П. Ткаченко

ИБ № 10243

Сдано в набор 30.05.89. Подписано к печати 02.08.89. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для гл. печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 6,95. Уч.-изд. л. 3,79. Тираж 43 945 экз. Заказ 338. Цена 20 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 897109.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати. 170024, г. Калинин, пр. Ленин, 5.

## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.

Цена подписки на год 2 р. 40 к.



СЕРИЯ

**ИСКУССТВО**