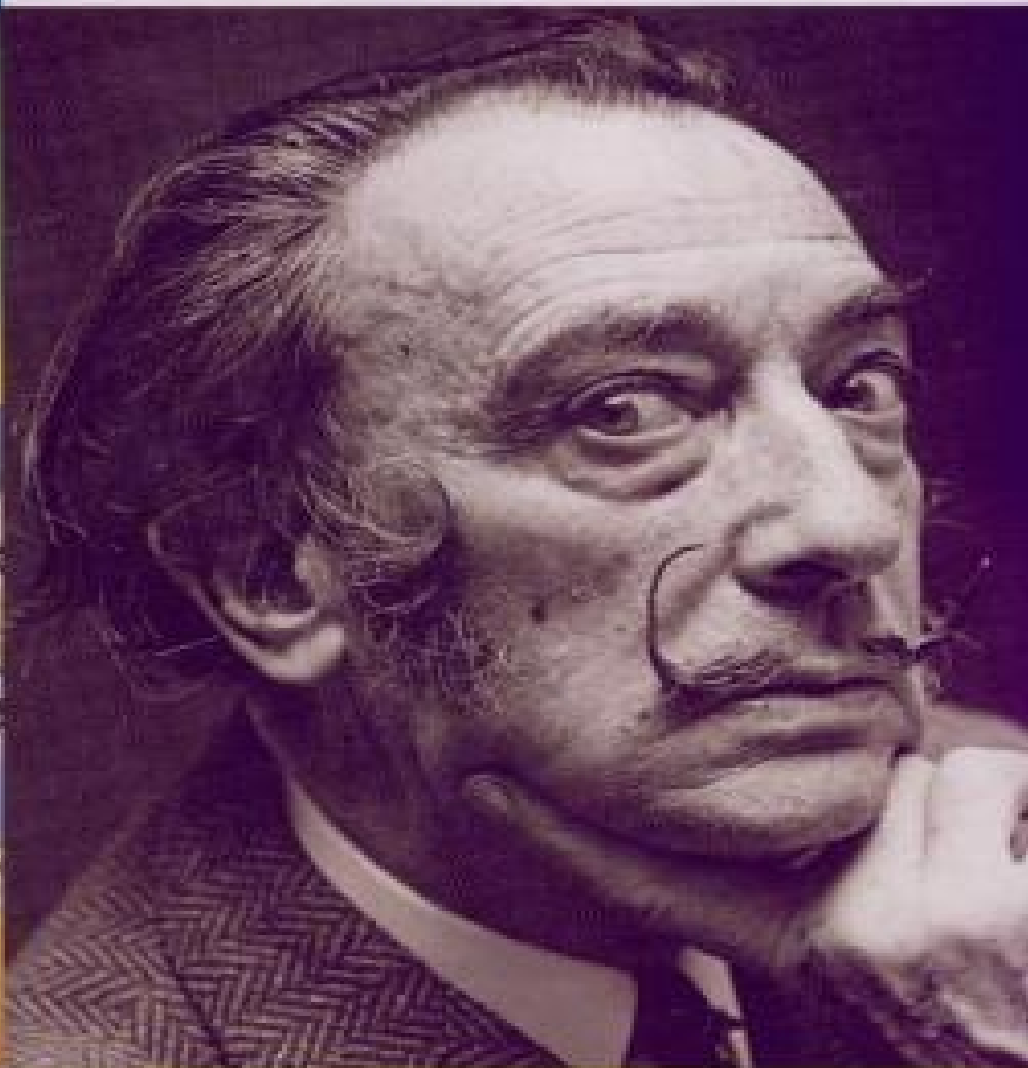
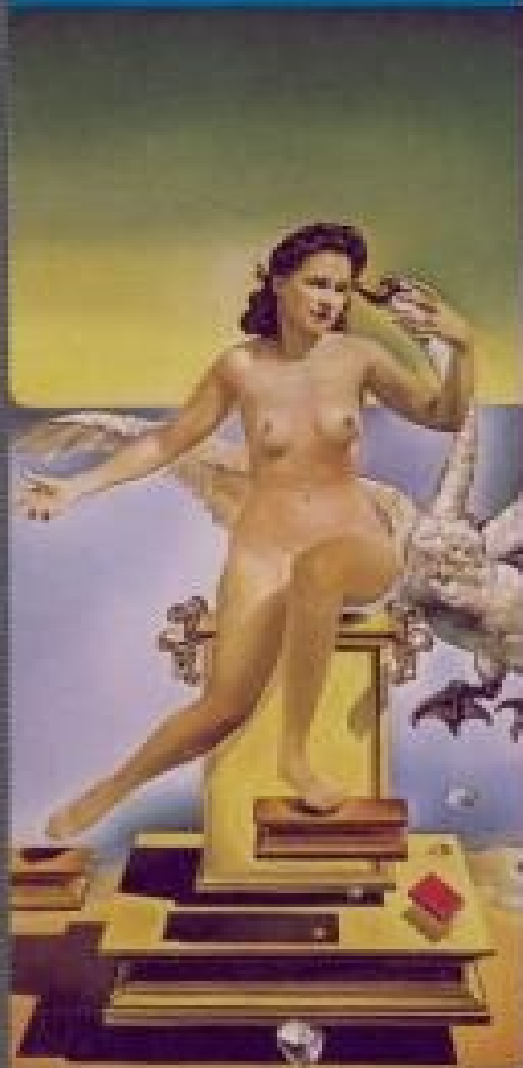


САЛЬВАДОР ДАЛИ



Мишель
Нюридсани



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Трудно найти человека, который относился бы к творчеству Сальвадора Дали равнодушно. Одни превозносят его, считая новым словом в искусстве; другие ругают за искусственность, аморализм, разрушение основ традиционного искусства. На протяжении своей долгой жизни художник, родившийся в Каталонии, живший во Франции и США, кровно связанный с Россией благодаря своей жене и музе Гале (Елене Дьяконовой), много раз менял убеждения и увлечения, сохраняя при этом верность своему завету — «выделяться из толпы». Дали был удивительно разносторонен — занимаясь живописью, театром, кино, рекламой, сочиняя стихи и мемуары, теоретизируя об искусстве, он освещал все эти сферы деятельности отблеском своего яркого и противоречивого таланта. Творчество Дали, проложившее мост между искусством XIX и XXI веков, нуждается сегодня в новом осмыслении. Именно такую задачу ставит перед собой известный французский искусствовед и писатель Мишель Нюридсани. Его увлекательная книга, основанная на широком круге источников, сообщает массу занимательных подробностей из жизни самого Дали, его друзей и недругов.

-
- [Предисловие](#)
 - [Гений интервью](#)
 - [Барокко](#)
 - [Юность](#)
 - [Очарованность Лоркой](#)
 - [Бунюэль: век кино](#)
 - [Извилистые тропинки славы](#)
 - [Гала: от сказки к мифу](#)
 - [Сюрреализм?](#)
 - [Предмет, этот странный предмет](#)
 - [Нью-Йорк: как позиции становятся формами](#)
 - [Дали и наука](#)
 - [Конец](#)
 - [Да здравствует театр!](#)
 - [Основные даты жизни и творчества Сальвадора Дали](#)
 - [Краткая библиография](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)

- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)

- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)

- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)

- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)

- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)

- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)

- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)

- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)

- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)

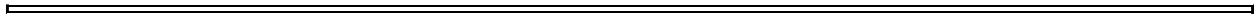
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)

- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)
- [467](#)

- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)
- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)
- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)
- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)
- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)
- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)

- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)
- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)
- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)
- [529](#)
- [530](#)
- [531](#)
- [532](#)
- [533](#)
- [534](#)
- [535](#)
- [536](#)
- [537](#)
- [538](#)
- [539](#)
- [540](#)
- [541](#)
- [542](#)
- [543](#)
- [544](#)
- [545](#)

- [546](#)
- [547](#)
- [548](#)
- [549](#)
- [550](#)
- [551](#)
- [552](#)
- [553](#)
- [554](#)
- [555](#)
- [556](#)
- [557](#)



Предисловие

*Я заметил, что у всех людей, достигших вершины,
есть искра в глазах. Они сияют.*

Энди Уорхол

Дали без наносного. Дали, которого многое роднит с Уорхолом^[1] и Дюшаном^[2], — именно такого Дали мы хотим показать в этой книге. Мы далеки от того, чтобы рассматривать его как символ сюрреализма, ведь сюрреалистом как таковым пробыл он не так уж и много времени: всего-то с 1929 по 1939 год.

Перед вами Дали, веривший в квантовую физику и теорию катастроф столь же истово, сколь истово он верил в безграничную силу сна и бессознательного.

Дали, больше обязанный Лорке^[3], чем Гале^[4]. Даже в любви.

Дали, написавший автобиографию, роман и ряд поэм, создававший декорации, писавший сценарии, занимавшийся рекламой, Дали, у которого поза очень скоро отодвинула на задний план форму.

Дали-модернист, попробовавший себя в концептуальном искусстве, ставший предвестником гиперреализма, осмелившийся быть в своей живописи литератором. Обожатель Русселя^[5]. Изобретатель «предмета».

Дали в гармонии со своим временем, тот Дали, который нуждается в переосмыслении.

Дали, каким его впервые показали в начале 2004 года в Барселоне на выставке под названием «Массовая культура», — мы собираемся последовать тем же путем.

Должен признаться: я «переоткрыл» для себя Дали, когда работал над биографией Уорхола. Именно тогда я принял решение написать эту книгу. Я наталкивался на Дали на каждом повороте жизненного пути звезды поп-арта. Тот сделал себе лицо, столь же узнаваемое среди тысяч других, — как в свое время Дали; жил в окружении красивых женщин и трансвеститов, — как в свое время Дали; писал салонные портреты столь смело, как ни один художник, дороживший этим званием, никогда бы не осмелился, — как в свое время Дали; прятал свою болезненную застенчивость за разного рода авантюрами, в то время как другие пытались скрывать свои изъяны, выставлял их напоказ, — как в свое время Дали, сам продавал свои работы

и посещал светские мероприятия, чтобы отыскивать коллекционеров, — как в свое время Дали; и т. д. и т. п. Короче, стоило только чуть изменить угол зрения, и можно было увидеть совсем другого Дали. Похожего, очень похожего на Уорхола. Такую же звезду, как Уорхол, и столь же страстную натуру.

Стоило лишь чуть внимательнее присмотреться, взглянуть по-другому, поразмыслить и сойти с привычных рельсов.

Ядром искусства Дали является двойственный образ. Это некая картина, которая то «включается», то «выключается», открывая взору другую, мешающую взгляду сосредоточиться, приводящую зрителей в изумление, сбивающую их с толку, вызывающую восхищение. В Дали явно есть что-то от волшебного сказочника.

Всё его искусство — это вечное балансирование на грани дозволенного, приправленное изрядной долей юмора, это откровения и игра в прятки, это срывание покровов и тщательная маскировка. Пытаться определить его художественное направление? Напрасный труд! Он не был ни сюрреалистом, ни салонным художником, а был творцом, в первую очередь заботившимся о том, чтобы его произведения жили и вызывали к себе интерес не только сразу после их создания, но и долгое время спустя, невзирая ни на какие препятствия и перипетии.

Его отец? Раймон Руссель с его бесконечными загадками и непостижимым смыслом, Руссель, который своим эссе «Как я написал некоторые из моих книг», якобы дающим ключ к их пониманию, только отравил всякое чтение, но точки над «i» окончательно так и не расставил. *Work in progress*^[6] — это относится не только к автору, но и к читателю тоже.

Брат Дюшан — полная его противоположность.

Давайте не будем больше повторять: он писал прекрасные картины в начале 30-х годов, а затем растратил себя в дешевых провокациях и на пресс-конференциях. Да, после 1940 года Дали практически забросил живопись, равно как и Дюшан. Его поза — это своеобразная художественная форма, придуманная им для себя. Но в противоположность Дюшану, ведущему в строгом уединении аскетический образ жизни и писавшему свои «Записки» на обрывках бумаги, Дали живет с шиком, ведет бурную жизнь, кидается в крайности, фонтанирует идеями. Хотя, по сути, оба они занимались одним и тем же: создавали художественные произведения, но не в жанре живописи, а совсем в иных жанрах. Ведь занимались же Гилберт и Джордж^[7] тем, что выставляли себя на всеобщее

обозрение в виде «живых скульптур», не так ли?

Автобиография? Шедевр правдивой лжи. Прекрасный пример того, как собственную жизнь можно превратить в произведение искусства, смешав в одну кучу «истинные» воспоминания и «ложные». *Up and down*^[8]. Обрекая читателя на муки сомнений, он делает его активным участником действия.

То же самое можно сказать и о театре-музее в Фигерасе, его музее, созданию которого он посвятил последние годы своей жизни. Это полная противоположность любому музейному сонному царству безжизненных экспонатов, расставленных и развешанных по порядку, с аккуратными пояснительными надписями. В Фигерасе же настоящее произведение искусства, вобравшее в себя другие произведения искусства и массу совершенно необычных предметов, помещенных туда, чтобы будоражить воображение и не допустить погружения в сонное царство. Не допустить воцарения хорошего вкуса. Того самого хорошего вкуса, о котором Дали говорил: «Бесплоден именно хороший вкус — для художника нет ничего вреднее хорошего вкуса. Возьмите французов — из-за хорошего вкуса они совершенно разленились».

Пекин, 6 марта 2004 года: по телевидению идет репортаж, посвященный столетнему юбилею Дали. Усы. Глаза навывкате. Фотографии мэтра в компании знаменитостей — английского короля Георга V, испанского короля Хуана Карлоса с королевой Софией, Ингрид Бергман, Хичкока, Гарпо Маркса^[9], Уорхола. Торги на аукционе «Кристи» и суммы в долларах с внушительным количеством нолей — естественно. Фотографии работы Халсмана^[10]. Фото, сделанное Маном Рэем^[11] для первой полосы «Тайм мэгэзин». Одна «Венера Мил осекая с ящиками», две «Венеры Милосских с ящиками», три «Венеры Милосских с ящиками». И еще несколько картин. Без клише конечно же не обошлось, куда же без них. Даже в Китае. Операторы или те, кто ими руководил, не поскупились на спецэффекты и разные трюки. Ведь Дали — это сама экстравагантность, не так ли?

К сожалению, экстравагантность ради экстравагантности выглядела довольно жалко. Не хватало сумасбродства, одержимости, не было даже клоунского мастерства или, если угодно, фиглярства. Не тот уровень.

Для этого нужен талант, возможно, даже гениальность.

На это нужно положить всю жизнь.

Гений интервью

Я пребываю в состоянии непрерывной интеллектуальной эрекции.

Дали. Дневник одного гения

Размах.

Размах во всем.

Высоченные потолки. Широоченные коридоры. Необъятные холлы, повсюду роскошь, головокружительная роскошь. Монументальные лестницы в красно-охряных тонах залиты золотистым светом.

И среди всего этого царит торжественная тишина.

Мы в отеле «Мёрис» 27 апреля 1975 года. В конце длинного, усталого коврами, поглощающими все звуки, коридора. Номер люкс 106—108. Такой же огромный, как и всё здесь, он окнами выходит в сад Тюильри. В номере этом проживает суперзвезда по имени Сальвадор Дали.

На входе обычная проверка. Кордебалет прессы — и еще бог весть каких атташе.

На столе громоздится с десятков томов Полного собрания сочинений Мальбранша^[12] — явно старинное издание кичливо выставлено напоказ. Тут же в комнате «Харлей-Дэвидсон», сверкающий всеми своими хромированными деталями, и желтоглазый оцелот, которого ласково поглаживает прелестная девица, чья кошачья фация наводит на мысль об удачно проделанной операции по изменению пола.

Едва скрываемое за нервными смешками, волнение уже достигло предела, равно как и любопытство. Дали — клоун. Это всем известно, и все ждут от него экстравагантных выходов, какого-нибудь очередного «подвига», надеются, что он опять всех удивит.

Фотоаппараты заряжены, моторы кинокамер наготове, достаточно будет сотой доли секунды, чтобы все это начало вспыхивать и стрекотать. Воздух наэлектризован до крайности.

По какому поводу пресс-конференция? Дали открывает очередную выставку. Местом ее проведения он избрал совсем новую галерею «Никон», расположенную на углу Сены и Жакоб. Именно там Бриджит Бардо произвела своего рода фурор, появившись собственной персоной на вернисаже из двух десятков ее фотографий, устроенном одним ее другом-

журналистом, при огромном стечении папарацци. Дали, естественно, надеется на такого же порядка успех своей маленькой выставки, ее экспонаты созданы на основе нового стереоскопического метода, и он не исключает, что этому методу суждено произвести революцию в искусстве.

Оптические приборы всегда вызывали интерес у Дали, поскольку имели отношение к полной загадок сфере человеческого зрения. На сей раз с помощью голографии, стереоскопии в компании двух ассистентов он занялся покорением нового, неведомого пространства, проделывая головокружительные трюки. И в галерее в тот момент он собирался показать, как продвигаются его исследования — продемонстрировать опыты, поделиться гипотезами, набросать отправные точки, а вовсе не выставлять какие-то конкретные произведения.

Выход мэтра.

«Пожалуй, я сяду вот здесь», — проговорил он своим гортанным и словно обволакивающим голосом.

Его обычно представляют себе импульсивным, склонным к театральности, взрывным. Но он, скорее, производит впечатление простого и сердечного человека. Чуткого собеседника. Именно таким он предстал передо мной накануне вместе с двумя своими помощниками, Марком Лакруа и Робером Дешарном: он ясно излагал свои мысли, четко формулировал вопросы и тут же передавал слово своим ассистентам, если я интересовался какой-то технической тонкостью, о которой он не имел представления. В общем, нормальным человеком. Только гораздо умнее и эрудированнее многих.

А еще он был очень обаятельным.

Первым делом на себя обращал внимание его голос. Лорка, друг юности Дали, в одной из своих поэм 1926 года назвал этот голос «оливковым». Да, гортанный, густой голос, одновременно раскатистый и мягкий, весь какой-то округлый, бархатный, словно пробивающийся сквозь препятствие, которое создавал ему его собственный язык, смыкающийся с небом, чтобы, разомкнувшись, вытолкнуть затем наружу все эти «transcendetalle»^[13], «foetalle»^[14], «visceralle»^[15], которые он произносил на свой лад, выговаривая нечто среднее между «а» и «о», широко открывая рот и выпучивая глаза.

Если он и думал по-французски, как часто любил повторять, то акцент у него навсегда остался каталанским. Этот акцент он не пытался ни скрывать, ни исправлять, а специально его подчеркивал, излишне раскатисто произнося «р» и так выговаривая «т», что казалось, будто этот звук с бешеной силой отскакивает у него от зубов. Он все это

гипертрофировал, синкопировал, подвергал тщательному анализу, а каждую свою речевую находку тщательно шлифовал. Акцент был необходим ему, чтобы чеканить фразы, выделять нужные слова, выговаривать разные непристойности. За внешней шероховатостью его речи скрывалась идеальная отточенность.

Взгляд его поражал ярким блеском и пронизательностью. Умом. Силой. Постоянной готовностью к любым неожиданностям. В глазах его, черных, как маслины, то и дело появлялись смешинки, которые нивелировали театральность, выставлявшуюся на первый план. Это был взгляд человека, обладающего прекрасным чувством юмора.

Его крикливый шелковый пиджак в полоску плотно облегал белую рубашку с жабо. Рука в кольцах поигрывала тростью с серебряным набалдашником. Когда-то трость принадлежала (возможно) Виктору Гюго. Вид был забавный. Дали походил на безвкусно разодетого франта. Даже хуже того: на престарелого красавчика, уже подрастерявшего свою красоту.

Но вот что удивительно — и на это уже обращал внимание Анри-Франсуа Рей — усы Дали замечаешь в самую последнюю очередь, а ведь это те самые, знаменитые его усы, яростно торчащие в стороны и запечатленные на несметном множестве фотографий во всех возможных ракурсах и со всех возможных позиций. Его нафабранные усы, искусно закрученные кверху на манер усов короля Филиппа IV, чьим придворным живописцем был Веласкес, и умащенные специальным венгерским бальзамом.

Лорка, про которого Дали говорил, что тот зачарован усами Гитлера, утверждал, «что усы есть трагическая константа мужского лица». Сам же Дали хотел, чтобы его усы были «ультравеселыми и мистическими в противовес усам Ницше — ультрадепрессивным, обвисшим и наводящим ужас».

Его дом в Порт-Льигате — необыкновенный, в виде лабиринта, образованного из множества пристроенных друг к другу в разное время хибарок, купленных у местных рыбаков. После долгого блуждания по хитросплетению перетекающих одна в другую комнат можно попасть в маленькую гостиную, заваленную книгами и театральными декорациями. Здесь две двери: одна ведет в мастерскую, а вторая — в «комнату моделей». Когда-то эта последняя служила кладовкой для хранения холстов, красок, инструментов художника, а сегодня мы видим в ней в правом углу разложенные и расставленные на столе оптические приборы — микроскоп, проекционный аппарат для диапозитивов, лупу, стереоскоп, калейдоскопические очки, придуманные Дали для того, чтобы скрасить

долгие и утомительные поездки в автомобиле, и зеркало, в котором с увеличением отражается скелет морского ежа.

Именно морского ежа Дали считал идеальным животным, поскольку его строение в точности повторяет строение небесной сферы. Фидий нарисовал план какого-то храма, взяв в качестве модели одну из разновидностей тех же иглокожих, представляющую собой самый идеальный пятиугольник, какой только можно себе представить. В комнате перед нашим взором предстают четыре пары оправленных в рамки знаменитых усов (с прилагающимися к ним лицами): усы Сталина и кайзера Вильгельма на фотографиях, а также в репродукциях усы Филиппа IV с портрета кисти Веласкеса и, да позволено мне будет выговорить, усы Джоконды, увиденные Дюшаном. Правда, на последней картинке с помощью монтажа усы, нарисованные в свое время шутником Марселем, были заменены усами самого Дали.

Своим усам Дали посвятил целую книгу. Он выпустил ее совместно с Филиппом Халсманом, чьи работы сотни раз печатались на обложке журнала «Лайф». Фотограф был известен тем, что запечатлел многих знаменитостей своего времени, в том числе Франсуа Мориака, в тот момент, когда те подпрыгивали в воздух.

В этой книжке, которая была заявлена как «произведение абсурда», усы Дали предстают в самых разных видах: связанными между собой, украшенными цветами, уложенными в виде значка доллара, заменяющими художнику кисть. И представляют собой своеобразный ответ Дали на вопросы: «Почему вы носите усы?», «Не причиняют ли они вам слишком много неудобств, особенно когда вы путешествуете?», «Ваши усы так воинственно топорчатся. А как они реагируют на общественное мнение?»

Каждый раз, когда задаются такие вопросы, Дали, естественно, отделяется очередной шуткой и смешной фотографией. На вопрос Халсмана: «Что вы думаете о коммунизме и тенденциях его развития в нашем веке?» — Дали отвечает: «Если рассматривать эту проблему с точки зрения густоты растительности на лице его лидеров, то здесь мы наблюдаем явный спад» и поочередно подносит к своим усам портреты Маркса — с густой шевелюрой, густой бородой и густыми усами, Энгельса — чуть менее волосатого, затем Ленина — почти лысого, со скромной бородкой и столь же скромными усиками, потом безбородого Сталина и безбородого и безусого Маленкова. Дело происходило в 1954 году, в дальнейшем Дали смог бы добавить к этим персонажам Хрущева, у того не только не было ни бороды, ни усов, но и волос на голове практически не было. На вопрос Халсмана: «Почему вы занимаетесь живописью?» — Дали

ответил: «Потому, что я люблю искусство», но усы его при этом изогнулись в виде символа американской валюты.

Что только Дали не делал со своими усами: завивал, скручивал, загибал, вытягивал, заострял, расщеплял, заставлял торчать в разные стороны. А они вибрировали, служили то приемником, то передатчиком, гудели, словно электрические провода, послушно устремлялись в небо «словно шпили собора».

Тут Дали ссылается на Лапорта, который еще в семнадцатом веке в своей «Естественной магии» утверждал, что усы и брови человека представляют собой своеобразные антенны, улавливающие и притягивающие вдохновение. «Однажды я заметил, что мои усы — это мои антенны, — сообщил Дали 17 апреля 1952 года Лео Соважу, нью-йоркскому корреспонденту газеты «Фигаро». — С тех пор я много думал над этим и сегодня почти готов поверить в то, что тогда сказал». Далее он заявил, что после легендарных бровей Платона и не менее легендарных бровей Леонардо да Винчи, почти скрывавших его взгляд, самой сенсационной растительностью, когда-либо украшавшей человеческое лицо, являются его собственные усы. «Они не нагоняют тоску и не заставляют думать ни о катастрофах, ни о музыке Вагнера, ни о густых туманах. Нет! Они у меня заостренные, империалистические, ультрарациональные и устремленные в небо подобно вертикальному мистицизму». То есть антиницшеанские.

Что касается Ницше с его «антихристом», то, по словам Дали, именно благодаря ему он повернулся к Богу. Естественно, из чувства противоречия... Если Ницше говорил, что Бог умер, значит, Он жив...

Но вернемся в «Мёрис».

К Дали, который все медлил с демонстрацией своих фирменных штук (видимо, ему требовалось слегка поднять уровень адреналина в крови), на помощь пришел один из его секретарей или ассистентов, объявивший: «Вчера вечером я нашел инженера-оптика, который занимается оформлением патентов».

Тот же ассистент предложил Дали занять другое место: «Сядьте вон там, чтобы вас могли сфотографировать».

Замигали вспышки, заработали, застрекотали и засвистели моторы. Дали приготовился позировать, придумав себе довольно эффектный образ: он подхватил свою палку, положил подбородок на серебряный набалдашник, выпучил глаза и стал демонстрировать нетерпение, превратившись в такого князька в окружении своей пестрой свиты, визжащей от восторга. Дали обожал эту суету, которая подзаряжала его.

Он не останавливал фотографов и кинооператоров, но пришло время занять их место другим. Должен же быть и на нашей улице праздник?!

— Как давно вы стали интересоваться фотографией?

— Ах!.. Впервые я соприкоснулся с ней еще в утробе моей маМАН^[16]! Поскольку поза эмбриона способствовала тому, что я начал видеть первые фотографии, ибо они представляли собой не что иное, как радужные круги, возникающие перед глазами, когда мои кулачки упирались в них и сильно на них надавливали.

— Но в утробе матери почти совсем нет света!

— Ах, там столько света, что сейчас его даже пытаются улавливать с помощью лазера! Ведь свет — это не то, что поступает извне, а то, что испускают из себя нейроны.

Дали требовал, обращаясь к журналистам:

— Еще, еще вопросы...

Но, казалось, моих коллег парализовало, они никак не могли прийти в себя от изумления. Меня же все это забавляло, и я продолжил свои расспросы:

— В тот момент, когда гиперреалисты принялись копировать фотоснимки, вы проявили интерес к фотографии именно с позиций художника, почему?

— Можно было подумать, что с появлением фотографии нужда в живописи отпадет, но произошло обратное: именно фотография сейчас способствует тому, чтобы живопись начала возрождаться. Живопись дошла до абстрактной, почти музыкальной формы выражения, а сейчас, благодаря фотоаппаратам, художники в буквальном смысле слова начинают КОПИРОВАТЬ фотодокументы. Это самое героическое событие нашей эпохи и самое значимое, поскольку оно подтверждает идеи испанских иезуитов и, в частности, отца Мальбранша, который говорил: «Когда вы смотрите на какую-то вещь, то видите не то, что она представляет сама по себе, а то, что она поднимает на поверхность из самых глубин вашей души». А это означает, что если Веласкес будет копировать какую-то фотографию так, как он ее видит, совершенно точно, без каких-либо искажений, то в результате все равно получится Веласкес, если же ее будет копировать Вермеер, то это уже будет Вермеер, поскольку то, что они делают, есть не что иное, как копирование их собственных душ. Так что все современное искусство — это ДЕРЬМО, весь экспрессионизм ни на что не годен, равно как и абстрактное искусство. Поскольку единственное, что сейчас нужно, это точное КОПИРОВАНИЕ того, что находится у вас перед глазами, следует ПОЛНОСТЬЮ забыть о том, что вы художник.

— Делакруа и Дега тоже использовали фотографию...

— Но не очень хорошо! Единственные, кто делает это хорошо, это нынешние гиперреалисты; и первый среди них — мой друг Ричард Эстес, он великий художник и станет еще более великим.

— А в техническом плане фотография вас интересует?

— Что меня действительно интересует, так это то, чтобы люди работали на меня.

— Говорят, вы проявляете интерес к стереоскопии...

— Я использую ее в своей работе. Почти все мои полотна созданы на основе стереоскопических фотографий. Зафиксированное на них я стараюсь перенести на холст с максимальной точностью... В природе существуют кристаллы, способные показать нам объемное изображение. Так, когда обнаружили асимметричные кристаллы углерода и вставили их в стереоскоп, был получен эффект третьего измерения. То есть сам Господь Бог запрограммировал минералы под бинокулярное зрение! И еще, перед тем как расстаться с вами, я хотел бы поделиться одним своим сенсационным открытием: в эпоху Рембрандта его ученик Герард Доу, который был в курсе изысканий своего друга Антони ван Левенгука, одного из изобретателей микроскопа, написал в свое время шесть стереоскопических картин, которые впоследствии были приняты за вариации одной и той же картины. Эти картины почти целиком повторяют друг друга. Одна из них находится в Ленинграде, другая в Дрездене. Люди сочли их копиями. Но это вовсе не так! Я обнаружил на них некоторые отличия, из которых следует, что часть картин была написана под правый глаз, а другая — под левый.

Мне удалось задать Дали еще один вопрос, последний, когда он был уже почти в дверях:

— А сами вы фотографируете?

— Нет, нет, нет, все эти кнопки, на которые нужно нажимать, это совсем не по мне, это напоминает мне клитор, а его я никогда не мог найти...

Занавес.

Дали скрылся в соседней комнате в сопровождении своей свиты, суетливо вившейся вокруг него. Напряжение спало. Солнце зашло. Просто невероятно, как этот человек умел заполнять собой все пространство.

Вокруг Уорхола тоже постоянно крутились транвеститы, всякие прихлебатели, вышедшие в тираж светские львицы, наркоманы, странные личности, красотки с пустыми глазами и проститутки, причем последние, как правило, мужского пола. Они составляли шумную свиту, и ему,

постоянно находящемся под прицелом прессы, служили своего рода ширмой, украшением и маской одновременно.

О феномене Дали автор «Представлений Энди Уорхола» (1979) отзывался следующим образом: «С шумом явилась Гала под руку с белокурый юношей, сыгравшим главную роль в рок-опере "Иисус Христос — Суперзвезда". Дали немедленно встал, щелкнул пальцами и возвестил: "Гала! И Иисус Христос — Суперстар!" Все зааплодировали. Как в цирке или при дворе какого-либо монарха. Вот как раз за это я и люблю Дали — его компания совершенно не типична для художника; его никогда не найдут мертвым на каком-нибудь чердаке».

Уорхол использовал те же приемы: он говорил вслух о том, о чем все остальные и думать-то боялись; утрировал вместо того, чтобы сглаживать; заставлял людей смеяться, тем самым выворачивая любую ситуацию наизнанку.

На закате своей жизни Гала всюду стала появляться с молоденьким мальчиком, на которого тратила бешеные деньги, и открыто изменяла Дали, а тот, в свою очередь, направо и налево рассказывал о своей импотенции. Так что Дали — рогоносец, поскольку престарелая Гала решила поразвлечься с юным жиголо? Не тут-то было: Дали сам направит на сцену яркий луч света и с театральной пышностью обставит выход действующих лиц. Как опытный церемониймейстер, он распределяет роли и раздает титулы... Коль скоро божественный Дали возводит в суперзвезды «Иисуса Христа», появившегося под руку с той самой Галой, которую он лично возвысил до уровня мифа, все меняется. Магией слова грязь превращается в золото. Назвать, значит, создать.

Дали окружал настоящий двор чудес, который находился у него на содержании: стреляющие глазками манекенщицы, карлики, нимфетки, трансовеститы, являвшие собой «персонификацию его двойственных образов», хиппи (дань времени), аристократы, «beautiful people»^[17] и непременно какой-нибудь жуткий урод, и все это, не считая его личного архивиста Альберта Филда, ранее преподававшего в Куинз-колледже.

Питера Мура по прозвищу Капитан Мур, исполнявшего при Дали обязанности его «военного атташе», больше не было рядом с ним: его «поменяли» на более молодого, менее элегантного и более соответствующего новым временам человека по имени Сабатер; зато по-прежнему рядом «Людовик XIV» — она же Нанита Калашникофф, элегантная светская дама, испанка по национальности, скромная и прекрасно образованная. Ее аристократический профиль сильно напоминал профиль «короля-солнце». Она была для Дали тем же, кем для Уорхола

станет личность, похожая на Виктора Гюго.

Едет ли Дали в Нью-Йорк, живет ли в Париже, возвращается ли в Кадакес, — его маленькая бродячая труппа всюду следует за ним. И везде к процессии присоединяются колоритные личности из местной публики.

Этот феномен «собственного двора» отнюдь не редкое явление в мире искусства.

Вокруг Бетховена, имевшего славу скорее «медведя», нежели «павлина», точно так же крутилось множество статистов, администраторов, всякого рода «друзей-помощников», преклонявшихся перед его гением, которые радовались его успехам, терпели его «раптусы»^[18] (как выражалась госпожа фон Бройнинг) и его грубости, — окружение брало на себя все хлопоты по обустройству его быта, перед которым, как признавался сам композитор, он чувствовал себя абсолютно беспомощным. В этом мирке Бетховен, верховодивший себе на забаву, присвоил себе титул «генералиссимуса», остальным же раздал более низкие звания и должности: старик Крумгольц был его «шутком», Цмескаль — поставщиком перьев. Рис, сын бывшего боннского капельмейстера и его ученик, был его «famulus»^[19]. А Шупанцига, прозванного «Милордом Фальстафом», он вечно дразнил за его тучность и грубо обрывал, когда тот жаловался, что с трудом разбирает его почерк на партитуре «Квартетов». С этими людьми Бетховен всегда был готов, как он сам признавался, шутить «на полную катушку», и порой весьма зло: это походило, по словам Букурешлиева^[20], на мощные удары лапы разыгравшегося льва. Это была демонстрация силы, способной сразить наповал, той самой «силы, которая, — как уточнял Бетховен, — заменяет неординарным личностям мораль, и это моя мораль».

Феерия по другому поводу: один известный парфюмер обратился к Дали с просьбой сделать эскиз флакона для духов. Стоит ли верить Дали, когда он говорит, что совершенно забыл об этом? Дело происходило в Нью-Йорке. В день, о котором идет речь, Дали выходил из своей гостиницы — как он уточняет, в половине двенадцатого, — чтобы сделать очередное «фото иррационального типа» с Филиппом Халсманом и попытаться еще до обеда продать свою картину «Святой Иаков Компостельский» миллиардеру и меценату Хантингтону-Хартфорду.

По «чистой случайности», рассказывает он, лифт остановился на третьем этаже. А там, как оказалось, его поджидала толпа журналистов, тут же разразившаяся восторженными криками. И он вспомнил о пресс-конференции, на которой должен был представить эскиз флакона и

получить за это от заказчика чек на тысячу долларов.

Ни готового рисунка в руках, ни идей в голове не было. Его пригласили подняться на маленькую сцену, и он предстал перед публикой, чувствуя себя «слегка не в своей тарелке», поскольку ему ничего не оставалось, как прямо здесь, что называется, «с ходу» предъявить требуемый образец флакона. Фотографы как заводные стрекотали своей аппаратурой, когда заказчик передавал Дали чек, который тот сложил пополам и убрал в карман жилета...

А дальше...

Как раз незадолго до этого события была изобретена новая вспышка для недорогих фотоаппаратов, получившая название «flash-cube»^[21] — небольшая электрическая лампочка с ампулой, изготовленной из прозрачной пластмассы голубоватого цвета с отливом, характерным для анисовки. После первой же вспышки она коробилась и теряла форму.

Увидев, что один из репортеров сфотографировал его с помощью этого немудрящего приспособления, Дали спустился со сцены и уверенно направился к фотографу: с самым что ни на есть естественным видом он снял использованную лампу-вспышку с фотоаппарата и, высоко подняв ее вверх, обратился к присутствующим: «Дамы и господа, перед вами новый флакон для духов от Дали под названием "Flash"».

Вот что значит как минимум, как говорится, «сохранить присутствие духа»...

...Если, конечно, все это правда.

Дали положил лампочку на стол и надавил на нее сверху, она затрещала, но не лопнула, а слегка сплющилась и обрела устойчивость. Цоколь будет ее пробкой. Золотой, естественно, — стоит ли это уточнять?

Парфюмер заулыбался, не скрывая своего восторга.

Художник двинулся к выходу, ведь его ждал Халсман, а журналисты ринулись вслед, умоляя выдать еще какую-нибудь далинистскую идею.

— Что следует носить женщинам? — задал вопрос один из репортеров, заранее осклабясь в предвкушении экстравагантного ответа, на который он и рассчитывал.

— Грудь на спине! — выдал Дали.

— Почему?

— Потому, что в груди есть белое молоко, способное создать ангельский эффект.

Полное недоумение. Что Дали имеет в виду?

— На что это вы намекаете? — осмелился кто-то подать голос.

— Я намекаю на женские лопатки. Если выпустить две струи молока,

которые, таким образом, станут продолжением лопаток, и запечатлеть результат на стробоскопической фотографии, то мы в точности получим изображение «ангельских крыльев из капелек», похожих на те, что рисовал Мемлинг^[22].

И Дали исчез, оставив за собой шлейф из смеха и возгласов удивления.

Спустя несколько минут он уже был у Халсмана и уговаривал его воссоздать с помощью фотографии крылья из капелек. Идея только что пришла ему в голову и поразила его самого; но у Халсмана не оказалось аппаратуры, необходимой для того, чтобы сделать подобный снимок. При этом саму идею фотограф одобрил, высказавшись в том плане, что технически это вполне возможно. Все «сумасшедшие» идеи Дали, как правило, имели под собой гораздо более твердую почву, чем можно было подумать.

Но журналистов, осаждавших его вопросами, интересовала лишь внешняя сторона выдумок: вот затейник появился на людях в золотом скафандре, вот он изобразил перед «Кружевницей» Вермеера носорожий рог, вот он организовал процессию, которая пронесла изготовленную из теста флейту длиной в пятнадцать метров, вот он приехал в Сорбонну на белом «роллс-ройсе», до верху набитом белыми кочанами цветной капусты.

Проявляя интерес лишь к этому, пресса лишь это и освещала. Дали самому приходилось восстанавливать равновесие. Чем он постоянно и занимался... но это почти всегда оставалось без внимания. Майклу Уоллесу, который интервьюировал его в 1958 году для Эй-би-си и позволил себе заметить, что, хотя многие считают Дали замечательным художником, он лично считает его еще более выдающимся клоуном, «в тысячу раз более интересным», он ответил, что хотя Чарли Чаплин и замечательный клоун, он не умеет писать картины, как Дали, и что самое главное для последнего — современного клоуна и современного художника — это его индивидуальность. Он был первым, кто осознал это и четко сформулировал задолго до Уорхола, до Гилберта и Джорджа, представлявших «живые скульптуры», до Джеффа Кунса^[23], который придумал прилюдно заняться любовью с Чиччолиной, порнозвездой и депутатом итальянского парламента, ставшей его женой... и до многих других. «Живопись, клоунские штучки, зрелищность, разные технические приемы — все это, — говорил он, — лишь способ выражения индивидуальности Дали».

Дали быстрее других понял, что в двадцатом веке — как, впрочем, и ранее — одного таланта мало: нужно постоянно напоминать о себе, твердить всем о своей гениальности. А главное, он раньше всех понял, что

привлечь внимание средств массовой информации может только настоящее событие, а его нужно уметь организовать. Журналисты и хроникеры всегда были уверены, что с Дали они не потеряют времени зря, потому что обязательно станут свидетелями ка-кого-нибудь скандального заявления или жаркой полемики, увидят художника, явившегося в парике или фригийском колпаке, с «бомбой, способной устроить апокалипсис», в костюме клоуна или Санта-Клауса в красном колпаке и с белой бородой, но при этом с лихо торчащими вверх усами.

Дали раньше всех понял, какую власть и какое влияние обретет телевидение, делавшее еще только первые шаги по Европе, но уже прочно вошедшее во многие дома жителей США.

Это он первый среди известных художников согласился сняться за деньги в рекламе. «Я без ума...» — произносил он и закатывал глаза, потом делал многозначительную паузу и заканчивал фразу: «...от шоколада "Ланвен"!» И тут его усы начинали быстро-быстро вращаться, словно заведенные. *Cut*^[24]. Этот пятнадцатисекундный ролик имел на телевидении такой успех, что о нем говорят и по сей день. Правда, говорят лишь о Дали, а шоколад «Ланвен» давно забыт.

«Когда-то я работал в компании, снимавшей короткометражные фильмы и рекламные ролики, — делился со мной воспоминаниями Пьер Наон, ныне владелец картинной галереи. — Мы искали знаменитых режиссеров, готовых сделать рекламу товарам, которыми мы занимались, подобную той, что Феллини сделал для фирмы "Dim". Так, я заказал Жану Люку Годару фильм с участием Жюльет Берто^[25], рекламирующий некое средство после бритья. Результат превзошел все ожидания! За этот ролик мы получили первую премию на фестивале рекламных фильмов в Венеции: правда, каждый раз, когда его показывали, объем продаж пропагандируемого в нем товара резко падал... Шоколад "Ланвен" был самым обычным шоколадом и выпускался мало кому известной фирмой... Поскольку у нас был более чем скромный бюджет, мы стали прикидывать, каким образом за пятнадцать секунд (на оплату рекламного времени у нас денег тоже было в обрез) привлечь внимание широкой публики к этому шоколаду. У меня появилась идея — да, это была моя идея — обратиться к Сальвадору Дали. В то время он уже был звездой первой величины, такой же как Пикассо. Я не стал обращаться к Пикассо, поскольку знал, что получу отказ. Уорхолу в то время было далеко до славы Дали, он если и был известен, то лишь в Нью-Йорке; Дали же был знаменит на весь мир, и я подумал, что он может согласиться сняться в нашем фильме, который мы

собирались ставить в жанре эксцентрики».

Наон вышел на Дали через Капитана Мура, который в то время вел его дела. Получив приглашение в Фигерас, Наон изложил причину своего визита:

— Я просто сказал ему: «Вот никому не известный шоколад, и мне кажется, что если вы появитесь на экране и представите его (я сказал лишь это и ничего более), мы сможем сделать его популярным. Мы пригласим очень хорошего режиссера»... Он спросил меня: «How much?»^[26] По-английски. Я ответил: «Назовите цифру, и я попытаюсь убедить рекламодателя и представляющее его агентство принять ваши условия». Он поинтересовался, сколько это отнимет у него времени. Я сказал: «Мне нужно будет приехать к вам два или три раза; но съемки займут один день, не больше». Он на мгновение задумался и произнес: «Десять тысяч долларов — нормально?» Я ответил: «Вполне». Тогда он добавил: «Но я никуда не поеду отсюда, вы сами приедете ко мне и будете снимать меня здесь». Вот так просто все это и было. Затем агентство утвердило проект. Мы написали «story-board»^[27], который я привез показать Дали. Он нашел его очень забавным. Съемки проходили в Фигерасе, куда выехала съемочная группа, человек двенадцать, с довольно сложной аппаратурой. Среди прочего реквизита — точная копия головы Дали, которую мы заказали скульптору музея Гревен. Внутри восковой головы находился моторчик, приводивший в движение усы. Нам было нужно, чтобы в финальной части фильма усы начали вертеться. И сделать это можно было только с помощью специального механизма. «Я без ума от шоколада "Ланвен"» — короткая фраза, прозвучавшая по телевизору четыре раза, сделала шоколад знаменитым. Четыре раза по пятнадцать секунд! Плюс ко всему ролик был черно-белым!

Фильм был готов, Наон показал его Дали, тому до такой степени понравилось, что он предложил устроить пресс-конференцию. «Дали снимается в рекламе, — сказал он. — Надо, чтобы об этом узнали, это достойный повод для пресс-конференции!» Было выбрано подходящее место: музей Гюстава Моро^[28] в Париже. Пригласили представителей СМИ. Явилось более сотни журналистов. Им пришлось подождать с полчаса до того, как состоялся выход мэтра, он появился наверху винтовой лестницы в огромной шляпе и с палкой в руках. Он объявил, что производители шоколада «Ланвен» пришли в восторг от рекламного ролика, как, впрочем, и он лично, и хотят отблагодарить его, подарив ему столько шоколада, сколько весит он сам. Так вот, Дали признался, что в

течение последних недель он специально ел побольше, чтобы стать потяжелее, и сейчас перед объективами кинокамер и фотоаппаратов он готов провести сеанс взвешивания для уточнения своего веса. После чего ему преподнесли равное этому весу количество шоколада, и он официально озвучил свой тариф.

«Он был очень доволен, что получил десять тысяч долларов за этот фильм, — рассказал Наон, — и надеялся, что присутствовавшие в зале многочисленные приглашенные оповестят о случившемся другие фирмы, и он сможет получить много новых заказов... Я думаю, он надеялся на то, что началась его карьера в рекламном бизнесе...»

Но этого не произошло. В глазах широкой публики он оказался столь тесно связанным с шоколадом «Ланвен», что больше никто не рискнул использовать его облик для чего-то иного. Другие известные проекты были сделаны ранее: «Алка Зельцер» в том же году, «Бранифф Эрлайнз» в 1969-м, а «Дацун» от «Ниссан» в 1973 году.

Что касается Дали, то он любил повторять: «Пять минут, которые я посвятил шоколаду "Ланвен", позволили мне три года работать над одной картиной, ни о чем не заботясь. Обычно люди трудятся, чтобы зарабатывать деньги. Я же зарабатываю деньги, чтобы иметь возможность трудиться».

Если не считать этого легендарного рекламного ролика, то все появления Дали на телеэкране анонсировались заблаговременно, с нетерпением ожидалось и чаще шли не в виде обычных репортажей, а в виде театрализованных представлений. К каждому такому случаю он заранее заказывал реквизит, лично просматривал отснятый материал и результаты монтажа. В 1956 году для своего выступления на Си-би-эс он потребовал ни много ни мало как голову носорога, двенадцать кочанов цветной капусты, репродукцию «Кружевницы» Вермеера, фотографию носорожьего рога и несколько электронных штучек.

Дали сидел за режиссерским пультом и сам руководил всем процессом съемок. Четыре камеры снимали эпизоды в последовательности, придуманной художником, которого в свою очередь тоже записывали, пока он давал инструкции, еще несколько камер фиксировали работу всей съемочной группы вплоть до реквизиторов, раскладывавших кочаны цветной капусты.

Так кто же кем манипулировал: Дали средствами массовой информации или они им? А это — смотря по обстоятельствам. Дали нуждался в прессе, чтобы постоянно поддерживать, подпитывать, подкреплять свою фантастическую славу, чтобы продавать больше картин и зарабатывать еще больше денег, а пресса была довольна тем, что имеет в

своим распоряжением клоуна с такой неумемной фантазией, столь непредсказуемого, готового всегда поразить зрителей своими фокусами.

«Трудно удерживать внимание публики дольше получаса, — говорил Дали, предвосхищая Уорхола. — Мне же удастся делать это в течение двадцати лет, причем каждый день. Моим девизом всегда было: "Пусть о Дали говорят, даже если говорят хорошо". За двадцать лет я добился того, что в газетах стали печатать самые невероятные новости нашей эпохи и тиражироваться по телетайпу».

Судите сами. Возьмем один лишь ноябрь 1963 года: 8-го числа он объявил, что собирается рисовать при помощи мух; 19-го — раздосадованный тем, что его имя не упоминается в энциклопедическом словаре «Petit Larousse», он решил сам написать туда статью о себе; 29-го — газета «Фигаро» сообщает, что его «жидкое телевидение», о котором было объявлено 9-го числа, будет взято на вооружение третьим телевизионным каналом; 27-го — та же газета пишет, что благодаря Дали Перпиньянский вокзал «обрел, наконец, надежду на светлое будущее»...

В другой раз он объявил о том, что подобно Ганнибалу собирается преодолеть Пиренеи на спине слона, что хочет снять «Атлантиду» со знаменитым тореро Эль Кордобесом в роли Христофора Колумба, что подарит на память Джине Лоллобриджиде свои усы и что, «поправив здоровье на водах Виши», приступит к написанию самой дорогой картины в мире.

«Я стараюсь делать все возможное, чтобы мои картины не пользовались успехом, — заявил он 29 апреля 1964 года в порыве несвойственной ему скромности, — поскольку все, кто чего-то достиг в своем творчестве, умирали молодыми, примером тому Моцарт и Вермеер. Тогда как плохие художники, такие как Леонардо да Винчи, дожили до глубокой старости. Я предпочитаю судьбу Леонардо».

В этой словесной эквилибристике и краснобайстве он весьма преуспел, чему немало способствовали застенчивость и, как это ни парадоксально, ее обратная сторона — фантастически гипертрофированное самолюбие, заставлявшее его говорить о себе в третьем лице, рассуждать о своей гениальности как о непреложной истине, разделяемой всеми вокруг, и постоянно демонстрировать эту свою потрясающую «яркую индивидуальность», о которой он всегда охотно распространялся и которая вела его по жизни. Опять же как Уорхола.

Ему помогала фантазия — концептуальная, визуальная, вербальная, феноменальная и нескончаемая, которая цвела пышным цветом не только в течение тех двадцати лет, о которых он уже упоминал, но до самого конца

семидесятих годов, до «кораблекрушения» восьмидесятих, то есть почти сорок лет. Все, кому довелось соприкоснуться с ним, были единодушны по меньшей мере в одном: Дали фонтанировал идеями.

А когда Дали приехал в Америку, все тут же заметили (в частности, 14 декабря 1939 года об этом сообщила газета «Таймс»), что он так мастерски умеет манипулировать общественным мнением, что он может посрамить лучших пресс-атташе Соединенных Штатов!

Но не следует заблуждаться: хотя он и соглашался играть роль клоуна и паяца перед камерами и микрофонами, хотя в 1945 году и стал выпускать в Нью-Йорке свою собственную газету «Дали» по аналогии с «Дейли ньюс», он никогда не забывал о том, что «опаснее всего для художника оказаться в комфортной ситуации: его долг пребывать в положении максимального дискомфорта, постоянно искать его» — так сформулировал это Орсон Уэллс^[29] в беседе с Базеном^[30], Доньодем-Валькросом^[31] и Брионом^[32], отчет о которой был опубликован в сентябрьском номере журнала «Кайе дю синема» за 1958 год.

А еще Дали наspiговывает свои самые откровенные, ставшие расхожими заявления такими невероятными подробностями, характеризующими его отнюдь не с лучшей стороны, такими излишне крепкими выражениями, что они срabатывают от противного и просто теряют всякий смысл, а также признаниями такого интимного характера, что они оборачиваются неловкостью и опасностью для него, всегда старающегося держать дистанцию.

А еще он использует любую возможность, чтобы поспорить, причем даже с теми, с кем прекрасно находит общий язык. «В тот самый момент, когда Бретон^[33] даже слышать ничего не хотел о религии, — говорит он, — я, разумеется, стремился создать новую религию, которая одновременно была бы и садистской, и мазохистской, и бредовой, и параноидальной».

А еще устраивает бесконечные провокации, порой на грани допустимого, когда, например, с вожделием, излишне феминизируя, рассказывает о «мягкой и пухлой спине Гитлера, которую так ладно облегает мундир»; или когда говорит о необходимости обращения в рабство «цветных народов», чем шокирует все того же Бретона. Тот не может скрыть своего возмущения и словно бык бросается на эту красную тряпку, которой размахивают у него перед носом; или когда кричит «Оле!», узнав о смерти своего друга Лорки 18 августа 1939 года.

Своими бесконечными шутовскими выходками Дали попирает логику, показывает вещи под другим углом зрения. Он всегда держит дистанцию с

кем бы то ни было. И его признание: «Я никогда не шучу» — нужно воспринимать всерьез.

И вовсе не обычное раздражение движет Дали, когда он ставит на место интервьюеров, введенных в заблуждение чудаковатыми высказываниями собеседника и позволивших себе, даже на единое мгновение, развязный тон. И ставит довольно резко.

Завершая дискуссию о Жане-Люке Годаре, про которого Ален Боске^[34] сказал, что если у того и есть талант, то это талант к «непроходимой глупости», Дали не стал деликатничать.

«Дали: Марсель Дюшан сказал мне, что "Альфавиль" самый замечательный фильм за последние десятилетия.

Ален Боске: Видите ли, Дюшан...

Дали: Мнение Дюшана интересует меня гораздо больше вашего».

Еще в одной из бесед с Дали из той же серии Боске вознамерился задать ему «сотню вопросов» в форме «дразнилок». «Отвечайте не раздумывая», — попросил он своего собеседника.

«Ален Боске: Почему бы вам не поработать три дня в год на каком-нибудь заводе? Я знаю, что это идиотский вопрос, но именно его я и хочу вам задать.

Дали: Он не просто идиотский, он никчемный».

Мало говорить не пойми что, чтобы «сработать под Дали», как представляется большинству болванов, считающих себя остряками под стать ему. Выходки Дали, даже если они бессознательны — или кажутся таковыми, — помимо шутовства несут в себе целенаправленное и всегда скрашенное блеском остроумия стремление разрушить стереотипы мышления.

Требовались дьявольская проницательность и дьявольская дерзость, чтобы осмелиться сказать, как сделал это он в тот момент, когда писал свою картину «Загадка Гитлера» (1939), что Гитлер является «законченным мазохистом», желающим проиграть войну.

Нужны были редкостная смелость и истинная независимость суждений, чтобы в 1956 году позволить себе нападки, как позволил себе он — да еще в каком тоне! — на Мондриана, идола послевоенных абстракционистов, вначале на телевидении, где он пытался доказать, что «Piet»^[35] звучит почти как «Niet», что по-русски значит «нет», тогда как в имени «Дали» есть слог «да», а потом в памфлете «Рогоносцы устаревшего современного искусства», где он написал: «Эти кретины-критики в течение долгих лет упоминали имя Пита Мондриана так, будто он достиг высот во

всех видах умственной деятельности. Они цитировали его по любому поводу. Пит в архитектуре, Пит в поэзии, Пит в мистицизме, Пит в философии, белки Пита, желтки Пита, Пит, Пит, Пит, Пит... Так вот, Пит, говорю вам я, Сальвадор, без "i" ваше имя "Piet" превращается просто-напросто в "pet"^[36]».

Пережив довольно неприятный период, когда из-за обострения гастрита ему пришлось провести какое-то время в постели с высокой температурой, в один из августовских дней 1953 года Дали воскликнул: «Мне пришла в голову поистине далинистская идея: единственная вещь, которой в мире всегда будет не хватать, это умение впадать в крайность».

А разве те, перед кем он преклонялся, не были великими любителями крайностей: архитектор Гауди^[37] — создатель экстравагантного, огромного, но так и не достроенного им до конца кафедрального собора Святого Семейства (Саграда Фамилия); «озаренный учитель» Рамон Льюль^[38] — автор «ars magna»^[39], еретик для инквизиции, святой для монахов-францисканцев и гигант мысли для специалистов в области мистической литературы; а Хуан де Эррера^[40] — строитель Эскориала^[41] и автор литературного труда под названием «Речь о кубе», произведения, вдохновившего Дали на создание его «Corpus hypercubicus».

Вполне в духе Монтерлана^[42], который, подхватив, например, грипп, непременно разыскивал в истории Древнего Рима какого-нибудь генерала или императора, перенесшего в сходных обстоятельствах то же самое заболевание.

Дабы иметь возможность порассуждать на тему пуко-мании, Дали повествует о том, как на рассвете 29 августа 1952 года он «очень длинно и мелодично» пукнул, и тут же приводит в пример... святого Августина, который, согласно Монтеню^[43], был известным пукоманом и умудрялся даже таким способом — это уже по словам Дали — «исполнять целые музыкальные партитуры».

Дали был неиссякаем в этом вопросе. «Танги^[44], — рассказывает он, — самый великий пукоман на свете. Он может загасить свечу, находящуюся в двух метрах от него. И даже... рикошетом. Он направляет свои ветры в стену, и те, отскочив от нее, достигают свечи!» Эту историю я услышал от Дали по радио. В той же передаче он с веселым смехом, весьма, кстати, заразительным, позволил себе довольно экстравагантную импровизацию: «Сам я не пукоман, но был знаком со многими любителями этого дела. У меня есть подборка литературы, и самая что ни на есть полная, посвященная этому феномену, несомненно более высокодуховному,

чем принято думать».

Тут Дали поскромничал: в свое время у него была еще и грампластинка с записью ветров, которые пускали члены одного американского клуба пукоманов, скорее всего, не такие уж высокодуховные личности, как можно было бы вообразить.

«Люди думают, — продолжал Дали, — что пук должен сопровождаться громким звуком и, несмотря на свою высоко-духовность, быть отягощенным всеми теми отходами, что исторгают внутренние органы человека, то есть отходами пищеварения...»

Цезура^[45]. Ожидание реакции.

«Очень мало кто знает, что в Палермо, — продолжал он свой рассказ, — есть единственный в мире музей пуков... Дело в том, что на заре эпохи Возрождения люди пукали много. Молодожены, встав из-за свадебного стола, за которым они обильно ели и пили — представьте себе десять перемен блюд одно сытнее другого, — и улегшись в кровать, тут же принимались пускать ветры. Чтобы избавиться от неприятного запаха, они использовали канюли из серебра или слоновой кости, украшенные фигурками дельфинов, мифологическими сценками и ликами Богоматери...»

Канюли, что известно далеко не всем, представляют собой специальные полые внутри трубки (жесткие или гибкие), которые служат для того, чтобы с их помощью вводить жидкость или газ в какую-либо полость или канал человеческого организма.

«...Один конец этого приспособления вставляли в анус, а другой выводили в соседнюю комнату. Таким образом молодожены всю ночь могли пускать ветры, но дурные запахи не беспокоили их, поскольку отводились в помещение за стеной. В Палермо есть зал с тридцатью стеклянными шкафами, в которых выставлены все эти канюли, искусно сработанные и изукрашенные, предназначенные для того, чтобы с их помощью было удобно пускать ветры».

Говоря о своих ветрах и испражнениях, «нежных» и «без всякого запаха», Дали отмечал, что они обусловлены «счастливыми» и «приятными» снами, и приписывал это чудо своему «доведенному почти до абсолюта аскетизму», который он противопоставлял мадридским дебошам времен его юности в компании Бунюэля и Лорки. «Тогда из меня лезла, — уточняет он, — неслыханно зловонная мерзость, извергавшаяся рывками, со спазмами, брызгами, судорогами, жуткая, дифирамбическая, экзистенциальная, обжигающая, окрашенная кровью».

И если мы углубились — возможно, даже слишком — в эту тему, то

лишь по той причине, что Дали всегда проявлял интерес к грубому натурализму столь пристальный, что друзья его юности задавались вопросом: а не стал ли он копрофагом? Подозрения усилились после того, как увидела свет его картина «Мрачная игра» (1929), в правом нижнем углу которой он изобразил фигуру мужчины в испачканных испражнениями штанах, стоящего у подножия огромной лестницы.

Другие бы постыдились признаться в подобных пристрастиях или склонностях. Но никак не Дали, который украшал дерьмом свои усы. И старательно округлял губы, с наслаждением произнося слово «пук».

Ошарашенные репортеры, бравшие у него интервью, мучились вопросом: а не стоит ли призвать этого помешанного к соблюдению приличий? Но в этом случае они рисковали прослыть людьми, не понимающими шуток и не способными веселиться. Попытаться поспорить с ним? Но для этого им не хватало культуры, да и апломба тоже. Напирать на его лиризм? Но этим можно подорвать интерес к статье или передаче. Ведь читатели и слушатели в первую очередь ждут разных экстравагантностей и сюрпризов, в общем, всякого бреда. Потому что знают: Дали — безумец. Дали полностью соответствует тому представлению, которое читатель, слушатель или зритель создал об этом художнике. Дали умеет сделать забавным, парадоксальным и ярким все то, во что он свято верит. Балансируя при этом на лезвии бритвы. Всегда.

Да, дерзким, искрометным, щедрым на сюрпризы — именно таким представал Дали перед любой аудиторией, которую он непременно покорял, обращал в свою веру и очаровывал, подчас даже ценою самой бесстыдной лести.

А покорив, он тут же начинал дразнить ее, чтобы затем пойти на попятную. Была ли в его действиях какая-то система? Дали дал весьма ясное представление об этом в своем «Дневнике одного гения», описав, как проходила его лекция в Сорбонне 18 декабря 1955 года.

Прежде всего в свойственной ему манере он расставил акценты: перед ним «восторженная и трепещущая» толпа, которая в этом «храме знаний» на фоне «бесчисленных вспышек фотоаппаратов» становится свидетелем того, что он скромно именует своим «апофеозом». «Ах, эта публика!»

Поначалу он ласково поглаживает ее по шёрстке. «Франция, — говорит он, — самая разумная, самая рациональная страна в мире, а Испания самая иррациональная и мистическая». Эта его лесть была встречена «бешеными» аплодисментами. «Никто так не чувствителен к комплиментам, как французы», — замечает он.

Но вскоре, войдя в раж, он превратил комплимент в осуждение:

рациональность ведет к скептицизму, к «гастрономической, студенистой неопределенности в прустовском стиле и непременно с душком». И тут же позволил себе новый выпад: «Вот почему полезно и даже необходимо, дабы время от времени некие испанцы типа меня и Пикассо приезжали в Париж и совали под нос французам сырой, сочащийся кровью шматок правды».

Как Дали и ожидал, в зале поднялся невообразимый гвалт. «Победа за мной!» — сказал он себе. И не дав публике возможности прийти в себя, продолжил в том же духе, заявив, что хотя Матисс и был одним из крупнейших художников современности, но и он не смог преодолеть в себе наследия французской революции, то есть стал выразителем триумфа буржуазии и мещанского вкуса.

«Гром аплодисментов!» — подчеркивает Дали, поставив шесть восклицательных знаков.

«Мы дошли до высшей степени рационализма и высшей степени скептицизма, — продолжает он. — Сегодня молодые художники ни во что не верят. И совершенно естественно, что ни во что не верящий человек в конце концов начинает изображать невесть что. Такова современная живопись, таковы абстракционисты, эстеты и представители академической школы».

Есть ли кто-нибудь, кого Дали «милостиво» выделяет из этой массы? Да, группу нью-йоркских художников, исповедующих «инстинктивный пароксизм», и Жоржа Матье^[46]. Почему? Потому, что «в силу своих монархических и космогонических атавизмов» этот последний (Дали называет его своим другом) занял самую непримиримую позицию по отношению к академизму современной живописи.

«Дружные крики "браво" стали ответом на мои откровения», — говорит Дали, после чего вспоминает одну историю из своего детства. Пожалуй, именно она и стала ключевым моментом его лекции.

«Как-то, будучи девятилетним мальчуганом, я практически голым сидел в нашей столовой в Фигерасе. Опершись локтем о стол, я старательно притворялся спящим, дабы позволить юной служанке лучше рассмотреть меня. Сухие хлебные крошки, оставшиеся на столе, больно врезались мне в локоть».

Тут Дали пользуется случаем, чтобы уточнить, что все сильные эмоции проникали в него как раз через локоть. И никогда через сердце!

«Эта боль почему-то ассоциировалась у меня со своего рода лирическим экстазом, — продолжает он, — наподобие того, что я испытал, слушая пение соловья. Это пение растрогало меня до слез. А вскоре после

этого моей навязчивой идеей, почти маниакальной страстью стала картина Вермеера "Кружевница", репродукция которой висела в кабинете моего отца. Я рассматривал ее через приоткрытую дверь, одновременно размышляя о рогах носорога. Позднее мои друзья сочтут это бредовым наваждением, но все это истинная правда. Более того, когда, уже будучи взрослым юношей, я потерял в Париже репродукцию "Кружевницы", которую всегда носил с собой, я буквально заболел и не мог ни пить, ни есть до тех пор, пока не нашел ей замену...»

Здесь Дали искренен. И точен. Он предстает перед публикой без маски, не прячет свою особую чувствительность, чрезмерную даже, доводившую его порой до беспамятства и экстаза и подмеченную еще друзьями его юности Бунюэлем и Лоркой. Ясно прослеживается здесь и его метод навязчивых ассоциаций, сходный с методом Раймона Русселя. Художник всегда прибегал к нему прежде и будет прибегать в дальнейшем: от болезненных уколов хлебных крошек через фигуру отца, наготу, эксгибиционизм и молоденькую служанку тянется ниточка к отсутствующей игле на картине Вермеера.

«Публика слушала меня затаив дыхание», — ограничивается замечанием Дали, вновь надевая маску и переключая слушателей с только что сказанного им на невероятную историю о том, как он попросил в Лувре разрешения сделать копию «Кружевницы» и привел в изумление друзей и главного хранителя музея тем, что в своей версии картины изобразил носорожий рог.

«Слушатели, только что внимавшие мне, боясь пропустить хоть слово, зашлись от хохота, который тут же потонул в шквале аплодисментов», — говорит он.

На экране вначале появляется репродукция «Кружевницы», затем репродукция сделанной Дали копии этой картины. «Все повскакивали со своих мест, — сообщает Дали, — они аплодировали и кричали: "Ваша лучше! Это очевидно!"»

Почему рог носорога? Потребовалось длинное повествование о Леонардо да Винчи, подсолнухах, зоопарке Венсенского леса, фотографиях Галы и Дали, купающихся в Порт-Льигате с портретом «Кружевницы», чтобы вернуть на землю потерявшую голову публику и позволить Дали сделать следующее заявление: «В природе никогда не существовало более совершенного примера логарифмической спирали, чем изгиб носорожьего рога», «божественный изгиб», уточняет он, а «Кружевница» морфологически представляет собой гигантский рог носорога, наделенный высшей духовной силой, «ибо, не обладая зверской свирепостью носорога,

она, кроме всего прочего, являет собой символ абсолютной монархии целомудрия».

Возврат к живописи через лирическое отступление о целомудрии и новый подход к теме «Матисс — буржуазный художник»: любое полотно Вермеера говорит о том, что его автор — полная противоположность Анри Матиссу. Последний — пример слабосилия, поскольку, несмотря на талант художника, его живопись лишена целомудрия, присущего живописи Вермеера, который даже не касается своей модели (отсутствующая игла...). Матисс совершает насилие над реальной действительностью, искажает ее, сводит к чему-то почти вакхическому...

Как бы странно ни звучали эти слова, они подводят нас к самой сути искусства Сальвадора Дали.

«Под одобрительный смех и аплодисменты я завершил первую часть своей лекции», — роняет он. И тут же идет дальше: заботясь, как всегда, о том, чтобы его аудитория, не дай бог, не углубилась в размышления, хоть в чем-то отличные от его собственных, он делится с ней своим очередным открытием, доставившим ему истинную радость: лицо Галы, «разумеется», составлено из восемнадцати носорожьих рогов.

«На сей раз, — замечает он, — реакцией на заключительную часть моей речи стали не просто возгласы "браво", а настоящие крики "ура"».

Теперь о Рафаэле.

Дали заявил, что, изучив линии шей на портретах работы Рафаэля, он пришел к выводу, что итальянский художник писал исключительно с помощью кубов и цилиндров, «по форме сходных с логарифмическими кривыми, легко различимыми в носорожьих рогах». Но это совсем не тот рог носорога, каким он предстает на картине Вермеера. Нет, этот рог Дали назвал «неоплатоническим».

«Моя аудитория вновь затаила дыхание, — отмечает Дали. — Я должен был огорошить ее еще больше, подкинув несколько новых неудобоваримых истин». И тогда на экране появляется фотография носорожьего зада, про который он говорит, что недавно подверг его «самому тщательному» анализу и пришел к выводу, что это не что иное, как... сложенный пополам подсолнух: «Мало того, что у носорога на кончике носа находится одна из самых прекрасных логарифмических линий, так он еще и на заднице таскает целую галактику из логарифмических линий, имеющую форму подсолнуха».

Как отреагировала аудитория? «Она взывала, зашлась криками "браво". Публика была целиком в моих руках: это был апофеоз далинизма. Настал момент для пророчеств».

Дали прибыл на лекцию в белом «роллс-ройсе», доверху набитом кочанами цветной капусты. Морфология цветной капусты, вещал он, идентична морфологии подсолнуха в том смысле, что капуста тоже состоит из настоящих логарифмических спиралей (на них все можно валить!), и ее «упругий кочан, образованный множеством соцветий», напоминает «столь страстно любимый мною упрямый лоб "Кружевницы", отмеченный печатью менингита».

«Сейчас не сезон для цветной капусты», — признался он, но пообещал, что в марте будущего года найдет большой кочан. Он направит на него пучок света, сфотографирует под определенным углом, и — слово чести испанца! — когда пленка будет проявлена, «весь мир увидит на фотографии "Кружевницу", причем все характерные черты техники самого Вермеера будут налицо».

Когда в декабре Дали вновь отправится в США, прямо в каюту корабля ему доставят телеграмму из Сент-Омэра: в знак благодарности за рекламу, сделанную художником цветной капусте, профсоюз зеленщиков избрал его почетным президентом своей корпорации.

«Зал впал в настоящее неистовство, — подводит итог Дали. — И мне не оставалось ничего другого, как рассказать им несколько забавных историй».

История первая: Чингисхан, услышал пение соловья, а затем увидел во сне белого носорога с красными глазами. Тут Дали не удержался от аналогии со своим собственным детским воспоминанием, также связанным с соловьиными трелями. И добавил еще одно, не менее потрясающее совпадение: кто предложил Дали выступить с лекцией в Сорбонне? Мишель Чингисхан, или, вернее, Мишель Эристов по прозвищу Чингисхан, генеральный секретарь «Международного центра эстетических исследований», выдающий себя за потомка Чингисхана.

Во второй истории, оказавшейся отнюдь не забавной, речь шла о подсвечнике, при помощи которого Вермеер разжигал свою печь. В этой связи он упомянул Жана Кокто^[47], чем вызвал оживление аудитории.

«Я не преминул заметить, что обожаю академиков. Стоило мне произнести это, как весь зал зарукоплескал».

Взмахом руки Дали остановил крики «браво» и подытожил: «Думаю, что после моего сегодняшнего выступления всем стало ясно: для того, чтобы суметь перейти от "Кружевницы" к подсолнуху, от подсолнуха к носорогу, а от носорога к цветной капусте, нужно кое-что иметь в своей черепушке».

Действительно.

Но сказать это, не значит раскрыть ход своих мыслей, не так ли?

Может, и так. Между тем именно эта манера перескакивать с одной мысли на другую и была отличительной особенностью Дали.

Что касается интервью, то он нашел великолепный способ подготовки к беседе с журналистами как морально, так и физически. Вот как он описывает этот способ: «Перед самым началом какого-либо из своих публичных выступлений я надеваю лакированные башмаки, в которых не могу долго находиться из-за того, что они страшно жмут. Обусловленная ими болезненная скованность моих ступней до крайности распаляет мое красноречие. Острая, давящая боль заставляет меня заливаться подобно соловью или одному из тех неаполитанских певцов, которым, как и мне, приходится носить чересчур узкую обувь. Неодолимое физическое томление, поднимающееся откуда-то из самого нутра, и непрекращающиеся мучения, причиной чему мои лакированные башмаки, заставляют меня сыпать словами, выдавать емкие и высокопарные истины и делать обобщения. За красноречием стоит боль от изощренной инквизиторской пытки, которой подвергаются мои ноги».

Эту идею ему якобы подала одна испанская танцовщица, которая всегда выходила на сцену в обуви на два размера меньше.

При всей скованности нужно чувствовать себя совершенно свободным и не признавать никаких рамок, чтобы поступать так, как Дали поступил с работниками телевидения в 1961 году, о чем нам поведал Жан Кристоф Аржиле в своей книге «Век Дали».

Сальвадор работал вместе с Бежаром^[48] над хореографией балета «Гала» с Людмилой Чериной^[49] в главной роли. Балет ждали театральные сцены Венеции, Брюсселя, а также Елисейские Поля в Париже. Дали и Бежар договорились встретиться, чтобы утрясти некоторые детали, но в последний момент Бежар позвонил Дали и расстроенно сообщил, что вынужден отменить встречу. «Ничего страшного, — ответил Дали, — завтра у меня интервью на телевидении в Барселоне. Включите ваш телевизор в 21 час». На следующий день в девять часов вечера Бежар «включил свой телевизор» и увидел Дали, который заявил своему интервьюеру, что ему он ничего интересного рассказать не может, но должен сообщить несколько важных вещей Морису Бежару. «Дорогой Бежар, — сказал он далее, — взгляните сюда: это миниатюрная копия того, что я хотел бы сделать на сцене Венеции». И он погрузил в тазик с мыльной водой нанизанные на железную проволоку кубики, с помощью которых удалось получить «первые мыльные пузыри кубической формы»,

спустя некоторое время их можно будет увидеть на театральной сцене.

Другой день. Другие времена. Другие обстоятельства. Всё тот же Дали, собственной персоной, одетый как Дали. «Мой мундир Дали», — уточняет он сам. Он удобно устраивается и — попутно откликаясь на просьбы тех, кто снует взад-вперед по его номеру люкс, который царящей в нем толчеей и постоянно входящим и выходящим народом напоминает какую-нибудь «factory»^[50], а также между делом подписывая литографии — выдает своим интервьюерам экспромты: ответы как таковые, различные их вариации и повторы, он не гнушается повторов. Присыпает самые изысканные выражения непристойностями, которые обожает. Сбивает с толку, интригует, порой обманывая ожидания, но чаще с лихвой их оправдывая.

Вот один из его тезисов: «Любовь — это нечто неведомое, входящее через глаз и утекающее с кончика полового члена в виде капелек, срывающихся с него более или менее обильно. Любовь — это самая оглупляющая сила из всех, что только существуют в жизни человеческих существ. Оглупляющая до такой степени, что влюбленный впадает в трясучку и начинает пускать слюни. Пускать слюни, словно кретин.

Когда Данте влюбился в Беатриче, он написал "Божественную комедию", самое идиотское произведение».

Не помню, кто сказал, да это и неважно: «Дали блестящий собеседник (как Кокто) и часто ужинает вне дома. И часто повторяется (как Кокто)».

Но нужно хорошенько вдумываться в то, что он говорит в своих интервью, даже самых экстравагантных. Дали не просто произносит фразы, он устраивает настоящий спектакль, сам определяет его рамки и разыгрывает свою пьесу, свою драму, говорит о своих проблемах, открывает по своему усмотрению одни истины, прикрывает другие, что-то выдумывает, но в гораздо меньшей степени, чем можно было бы подумать. Он видоизменяет, выпячивает какую-нибудь деталь, сбивает собеседника с ног в тот самый момент, когда тому кажется, что он ухватил суть: ничто и никогда не бывает у него целиком ложным, ничто не бывает абсолютно истинным. Дали создал себя и продолжает создавать, вступая в противоречия то с одними, то с другими и последовательно добавляя к своему портрету по черточке: но в результате он получился не совсем таким, каким хотел стать, а таким, каким сделали его, сформировали обстоятельства, детские годы, встречи с Лоркой и Бунюэлем, с сюрреалистами и Галой. Он был словно опутан паутиной, из которой все время старался выбраться. Впадал в крайности, находя в этом спасение. Порой бывал неистовым. Никогда не терял апломба. А также чувства

юмора.

Посмотрите, как в беседе с Пьером Дегропом, журналистом самого высокого класса, беседе, состоявшейся в гостинице «Мёрис» в присутствии пятнадцати человек, среди которых была и его парикмахер, примерявшая ему парики, Дали то и дело изворачивается, сбивает с толку своего собеседника, желающего добиться истины, которую пока не собирался ему открывать:

«— Когда на вашей родине, в Испании, разразилась гражданская война, вы уехали в Италию, дабы направить свои стопы туда, где ступала нога Стендаля, как вы писали...

— Ах да, я сразу же уехал. Я люблю, когда беда приходит к другим. Когда надвигается катастрофа, первое, что я стараюсь сделать, это не оказаться в том месте, куда она движется!.. И когда я слышу о Хиросиме и всех этих вещах, сидя в гостинице «Мёрис» в весьма комфортных условиях и вкушая, к примеру, овсянку, то это овсянка кажется мне еще вкуснее при мысли о том, что в мире разразилась страшная катастрофа, а вокруг меня царит спокойствие, и день не грозит мне никакими неприятностями.

— То, о чем вы сейчас рассказываете, чудовищно до такой степени, что в это невозможно поверить. Думаю, нет нужды пояснять это.

— Можете говорить что угодно! Я здесь для того, чтобы запутывать вас, а вы — чтобы это распутывать. Возможно, я сейчас провоцирую вас, добиваясь того, чтобы вы сказали: в глубине души Дали очень сентиментальный человек, он любит только бедняков, поскольку, едва выйдя за порог отеля "Мёрис", начинает на каждом шагу раздавать милостыню.

— Этому я тоже не верю.

— Опять же как вам угодно! Воля ваша».

В другой раз он вновь анализирует себя и делает это с такой изощренной изворотливостью, что сказанное им выглядит двусмысленным:

«Я никогда не знаю, когда начинаю притворяться, а когда бываю искренним. Это свойство моей натуры. Очень часто мне случалось говорить какие-то вещи, будучи уверенным в их важности и серьезности; а через год я замечал, что они наивны и лишены всякого интереса, причем до такой степени, что выглядят просто жалко. И напротив, то, что я высказал со смешком, чтобы блеснуть умом или удивить, с течением времени все больше утверждает меня в мысли, что я изрек нечто прекрасное и очень важное. Эта резкая смена отношения к сказанному доводит меня до того, что я сам начинаю путаться, но всегда с честью выхожу из положения. Главное, чтобы публика ни в коем случае не могла догадаться, смеюсь я

или серьезен. Кроме того, и сам я не должен этого знать. Я постоянно ищу ответ на вопрос: "Где начинается Дали, глубокий мыслитель и философ, а где заканчивается Дали, нелепый и смешной чудаковитый?"».

Дали все время стремится избегать однозначных и раз и навсегда застывших форм, мы увидим это на примере спроектированного им театра-музея в Фигерасе, а также на примере тех словесных баталий, что носят название «интервью». Истина изменчива и непостоянна: отсюда те противоречивые заявления, которые Дали делает в ходе одного какого-нибудь выступления, основной интерес которого как раз и заключается в его непредсказуемости. Когда его визави не дотягивает до его уровня, Дали просто забавляется. Он обожает противоречить своему собеседнику, сбивать его с толку, особенно тогда, когда тот думает, что правильно понимает его. В такие моменты он похож на кошку или хищного зверя, подстерегающего свою добычу. Он выглядит блистательным, парадоксальным, и так до финального удара когтистой лапой, удара, который может оказаться смертельным.

Дали рассказывает, как в июле 1952 года один молодой человек пришел к нему попросить совета: он хочет уехать в Америку, чтобы сделать там карьеру и преуспеть. Но как?

Художник спросил его: «В какой области?»

Оказывается, молодой человек еще не определился. Зато Дали сразу определился с его случаем... Он поинтересовался, какие у юноши предпочтения, в частности в гастрономическом плане. Тот признался, что вполне может прожить, питаясь чем придется: хоть каждый день есть один горох и хлеб. Дали поморщился: дело плохо! И пояснил удивленному молодому человеку: «На горох и хлеб, если их есть каждый день, потребуется очень много денег. Чтобы добыть их, необходимо работать не покладая рук. Вот если бы вы имели привычку питаться икрой, запивая ее шампанским, это бы вам ничего не стоило».

Молодой человек хмыкнул (так сделал бы каждый на его месте, или почти каждый), решив, что Дали шутит.

«Я никогда не шучу! — с негодованием воскликнул Дали. — Икра и шампанское — это то, чем вас могли бы совершенно бесплатно кормить утонченные и благоухающие самыми лучшими духами дамы в своих гостиных, обставленных самой лучшей мебелью на свете. Но чтобы удостоиться такой чести, нужно быть полной противоположностью вашей милости, явившейся к Дали с нечищеными ногтями, тогда как сам я принимаю вас в мундире Дали. Так что идите и думайте о своем горохе. Это занятие как раз для вас. Что до кислотно-зеленого цвета вашей

рубашки, то он безошибочно выдает принадлежность ее хозяина к когорте скороспелых старичков и неудачников».

Но обычно речи художника не отличались такой суровостью. Да, он был горазд на непредсказуемые повороты, но, кардинально меняя точку зрения, порой, а скорее — часто, он открывал своему собеседнику другую реальность, о существовании которой тот, из-за лености и косности ума, сам никогда бы не узнал. А Дали знал. Он пребывал (как сам признавался в «Дневнике одного гения») в «состоянии непрерывной интеллектуальной эрекции». И это чистая правда.

Пикассо, потрясенный бешеной энергией Дали, как-то назвал его «лодочным мотором». Мысль Дали, подобно постоянно действующему вулкану, никогда не знала отдыха, обращаясь иногда к самым неожиданным вещам.

Так случилось в один из сентябрьских дней 1956 года. Он, сидя в кафе, предавался мечтам о «китайской скрипке для мастурбации» с неким отводком для введения в анус или влагалище — ее должна была привезти ему на следующий день одна знакомая княгиня. В своем воображении он рисовал себе виртуоза-скрипача, исполняющего на этом инструменте пьесу, специально написанную для мастурбации и рассчитанную на то, чтобы довести красотку до изнеможения «как раз в тот самый момент, когда согласно партитуре начинали звучать ноты экстаза», и так углубился в свои эротические мечты, что лишь весьма смутно, как он говорит, слышал беседу трех барселонцев, сидящих по соседству, которые, «видимо, были бы не прочь услышать музыку сфер» и рассуждали о том, что до нас доходит свет давным-давно потухших звезд, который продолжает распространяться в космосе. Тут Дали включился в их разговор и заметил, что в этом нет ничего удивительного, и добавил, что среди происходящего во вселенной вообще нет ничего такого, что могло бы удивить его.

— Так уж и нет! — подал голос один из собеседников, едва не задохнувшись от возмущения. — А давайте представим себе такую ситуацию: полночь, на горизонте дрожит полоска света — предвестница утренней зари. Вы внимательно вглядываетесь в нее и вдруг видите, что это восходит солнце. В полночь-то! Неужели вы не удивились бы?

— Нет, — молвил Дали. — Абсолютно не удивился бы.

— А вот меня, — вступил в разговор другой собеседник, — это удивило бы. Причем до такой степени, что я решил бы, что сошел с ума.

На что Дали ответил:

— А я бы решил совсем другое! Я решил бы, что это сошло с ума солнце.

Барокко

Закрыв глаза на нарочитую экспансивность, порой граничащую с безумием, мир Дали можно определить как мир барокко во всем его великолепии.

Доктор Пьер Румгер, психоаналитик.

«Приложение IV» к «Дневнику одного гения» Дали

Дали — сюрреалист, с этим не поспоришь.

Он даже сам говорил: «Сюрреализм — это я».

И еще говорил, чтобы досадить Бретону: «Конечно, я сюрреалист, причем от рождения».

Все его искусство кричит об этом, вся его жизнь вопиет об этом, вся история его живописи и все его биографии несут в себе эту истину, установленную и установившуюся.

Стоит ли принять это за аксиому?

Не уверен. На страницах этой книги я хотел бы показать и другую его «ипостась», причислить Дали к миру барокко, вобравшему в себя и новое искусство, и стиль модерн, и Гимара^[51], и Гауди, и многих других. К барокко в самом широком смысле.

Знаете, как называют Ампурдан, тот район Испании, где расположен Фигерас и где Дали появился на свет? Его называют «барочной провинцией Каталонии».

А когда будете в Барселоне, обратите внимание на новое искусство, «исторический стиль», неоготику и всю эту мешанину, на Гауди с его «Саграда Фамилия» — громадным собором, который он не успел закончить, и его парком, где камень, кирпич и керамика соседствуют с живыми растениями и имитируют их, а еще там, в Барселоне, можно увидеть чудесные церковные скамейки, кованые решетки и странную мебель, увидеть все это буйство линий и форм, все эти округлости и устремленные ввысь острия шпилей, всю эту «застывшую в камне музыку в духе Дебюсси», как называл это Дали.

Конечно, Фигерас — это не Барселона, а свое образование Дали продолжит (вместе с Бунюэлем и Лоркой) в Мадриде. Но Барселона была культурной столицей его родного края, там жили его дядья, один из которых владел книжной лавкой, и именно в Барселоне состоятся первые выставки юного Сальвадора. Гауди тоже был каталонцем, так что духом

барокко был пропитан сам воздух, которым дышал Дали. Все это входило в созвучие с его любовью к зрелищам, фокусам, маскам, гиперболам и соответствовало той форме, в которой уживались в нем слово, мысль и живопись. А еще ему импонировал свойственный барокко тот пространственный размах, который стал неотъемлемой частью собственных его изысканий.

Отталкиваясь от пространственного размаха сводов у Поццо^[52], Гварини^[53] и других, он пришел к идее расширения пространства с помощью зеркального эффекта и оптической иллюзии, расширения границ собственного «я» в фантазмагориях, задуманных в виде ролевых игр, в которых находилось место как осознанию необъятности реального мира и безграничности познаваемого, так и географическим и научным открытиям.

И не надо заблуждаться: хотя барокко также — или в первую очередь — было пропагандистским искусством иезуитов, оно не осталось в стороне от идей Кеплера и его великого открытия, суть которого заключалась в том, что фигурой, по которой движутся небесные тела, является не круг, а овал, эллипс. Традиционное противопоставление земли и неба уступает здесь место новому делению видимого мира, основанному на противопоставлении движения и статичности. «Его мысль — о бесконечности вселенной — вызывает в душе неопикуемый ужас; и действительно, мы вдруг оказываемся в роли странников, блуждающих в необъятном мире, о котором говорят, что у него нет ни краев, ни середины, то есть ни одного четко означенного места», — писал великий ученый.

Барокко всегда было рядом с Дали, в том числе и в Кадакесе. Там, по соседству с портом, в бухте Эс-Льянер у его родителей был дом. В первые годы своей жизни юный Сальвадор проводил здесь каждое лето. Сохранились фотографии, на которых он, двадцатилетний, в купальном костюме кокетничает там с Лоркой. Ребенком он взбирался на холм по узким деревенским улочкам, «извивающимся словно змеи» (это его слова), причудливо выложенным плоскими камнями, мастерски подобранными по краю и плотно пригнанными друг к другу, к церкви Святой Девы Марии, беленой снаружи известью, как и большинство зданий в портовой части поселка, чтобы, замирая от страха, полюбоваться на искусно сработанную голову великана (возможно, это был людоед, возможно, мавр) с широко разинутым ртом, подвешенную за волосы под церковным органом.

Ее там больше нет, но местный кюре все еще вспоминает о ней, хотя и с какими-то странными недомолвками, причиной чему, видимо, стали

недавние события с ксенофобским душком, во время которых пострадали иммигранты-арабы. Дали воспроизвел эту чудовищную голову на внешней стороне своего театра-музея в Фигерасе, в его правой части. Он оставил запись о ней в своем юношеском дневнике в октябре 1920 года, и это упоминание кажется нам весьма ценным. «Эта голова потрясла меня, когда я был ребенком, — писал он, — и я помню, с каким страхом я смотрел на нее». В дни крещений она выплевывала из своей пасти карамельки, и дети, визжа и смеясь, пытались, толкая друг друга, собрать их как можно больше, как сегодня они дерутся, и хохочут, и кричат в День святой Епифании^[54] вокруг повозок, с которых восседающие на тронах волхвы бросают в толпу конфеты.

Внутреннее убранство церкви, на удивление пышное, являло собой разительный контраст с ее внешним видом, простым и строгим. «Барочная церковь. Образец великолепного барокко, — уточнял Дали и продолжал: — Алтарь, также выполненный в стиле барокко, был весь раззолоченный и изукрашенный ангелочками с выпуклыми ягодицами и животами, фигурами святых и птиц, а также колоннами, и все это составляло единый декоративный ансамбль, перегруженный, тяжеловатый, но красивый... В боковых нефках находились алтари, посвященные другим святым, также выполненные в барочном стиле, и висело несколько темных картин, на которых угадывались смутные контуры и силуэты, их золоченые рамы поблескивали в свете лампы. А еще там был орган с длинными, задумчивыми трубами».

Длинными, задумчивыми трубами!

Во время гражданской войны боковые приделы церкви были разграблены, но центральный алтарь сумели скрыть, возведя перед ним стену. Тем и спасли.

Это был прекрасный ансамбль во славу Девы Марии. Ее статуя окружена многочисленными ангелочками, атлантами, поддерживающими колонны, и трубящими в трубы ангелами. Справа у подножия алтаря была установлена фигура святой Барбы, повелительницы бурь, слева — святой Риты, на которую уповали, ввязываясь в гиблое дело.

Это великолепие высотой в двадцать три метра и шириной в двенадцать создал Пау Коста да Вик, используя в качестве основного отделочного материала алебастр, покрытый затем позолотой. Мастеру помогал столяр из Жироны Жозеп Серрано. А расписывал алтарь Хасинто Морато. Надпись у его основания, сделанная с орфографическими ошибками, гласила, что возведен он был в 1725 году, а позолочен в 1788-м.

Семнадцатый век и начало восемнадцатого — время процветания

церквей, когда, как поведал нам Жерар де Кортанс, «в местах культа появились элементы зрелищности и театральности». Даже давались целые спектакли.

Для усиления воздействия на паству стали использовать световые эффекты. Представления удивляли обилием разных трюков, порой не совсем уместных и дорогостоящих.

Такое было поветрие.

Барокко. Расширяющаяся вселенная, с узнаваемыми мотивами. Узнаваемыми по страсти, по состоянию души, по «fa presto», чарующему своей магией. Оно на протяжении целого века занимало умы людей, даже ученых, даже принцев, даже самого короля^[55], — а он любил «Сказки Ослиной шкуры» и придумал «Удовольствия зачарованного острова». Замки тогда рождались буквально за один день или почти за один: стоило лишь принцу захотеть этого. Чтобы выполнить его желание, по всей округе реквизируют лес и камень. На дорогах выставляли заслоны. Обирали обозы. А алебастр позволял творить чудеса в отделке. И какое кому было дело до того, что материал не мог противостоять разрушительному действию времени: интерес к замку угасал гораздо раньше.

Да что там замки! По капризу русского царя Петра I на болотах вырос целый город — Санкт-Петербург!

Мир — это настоящая феерия.

И мир Дали тоже. Во всяком случае, мир юного Дали, этого избалованного ребенка, который в день Святой Епифании всегда хотел быть королем. В мире нет ничего невозможного: он был в этом уверен. Ведь этот мир волшебный.

Позже Дали, обожавший поражать и завлекать, превратит в театр все окружающее его пространство и сделает это блестяще.

Блеск, взлеты, выдумки, взрывы и порывы, виртуозная импровизация — все это характерно для его полотен конца двадцатых — начала тридцатых годов. Все они словно состоят из множества разрозненных фрагментов: «Мрачная игра», «Царственный памятник женщине-девочке Гале» и многие другие.

Преувеличения.

Конвульсии.

Извержения вулкана.

Все на его полотнах: любой предмет, атмосфера, сама живопись как таковая — это сгусток, сплав тревоги и восторга, характерный для барокко. Именно в барокко противоположности сливаются друг с другом в спазматических конвульсиях.

Он заставляет публику восхищаться неким намеком на идею.

«Почему прекрасный набросок привлекает нас больше прекрасной картины? — задавался вопросом Дидро^[56] в своем «Салоне»^[57] 1747 года, то есть гораздо раньше, чем Мальро^[58] в своих «Голосах тишины». — Потому, что в нем больше жизни и меньше формы».

Вот и барокко тяготеет к незавершенности, несовершенству, неопределенности.

Известно, что жемчужины неправильной формы ювелиры называют барочными. Так что, выходит, Жермен Базен прав, утверждая, что слово «барокко» означает «несовершенный»?

Да, если совершенство — это закрытость, а несовершенство — открытость. Да, если несовершенство динамично.

Да, если восторг рождается тогда, когда мозг работает, пытаясь уловить логику.

Да, если несовершенство — это безумие, головокружение.

В стиле барокко, как и в стиле Дали, присутствуют ужас перед пустотой и одновременно тяга к ней.

Отсюда и тут и там такое изобилие самых разных элементов.

Ох уж эти детали! Манере Дали присуща склонность к их нагромождению. «Куча мала» в его «Первых весенних днях» (1929), в знаменитом «Сне» (1931), приобретенном Феликсом Лабисом^[59], в его «Сюрреалистическом предмете, способном измерить мгновенное воспоминание» (1932), который был представлен на выставке в Париже, организованной Пьером Коллем и проходившей с 26 мая по 17 июня 1932 года. На этой картине нашлось место не только воде, скалам, кипарису, какой-то другой растительности, перетекающим одна в другую террасам, но и некоему кубической формы агрегату с изображенным на его экране фрагментом картины, написанной Дали еще в 1928 году и вначале названной «Сюрреалистической композицией», а затем переименованной в «Плоть инаугурационной курицы», и с лежащим на этом кубе непонятным предметом, похожим на НЛО, продолговатой формы, с левой стороны огненно-красным и с утолщением, на котором стоит чернильница с торчащей из нее ручкой, а с правой — серо-голубым, заканчивающимся щелью, из которой вылезает сковорода с яичницей из двух яиц. Сюда же можно отнести и экстравагантную композицию 1932 года под названием «Жидкие удовольствия», которая была представлена на выставке, опять же организованной в Париже Пьером Коллем и состоявшейся 19—29 июня 1933 года. Ныне эта картина принадлежит Фонду Гуггенхайма, на ней

изображены пара влюбленных и несколько фигур, тем или иным образом участвующих в действе (одна из них льет воду в глиняный таз, в который погружена нога любовника), сюжет разворачивается на фоне гигантских, сильно изрезанных скал и некоего бесформенного черного пятна, из которого словно вырастает шкаф с распахнутыми дверцами. Разгул фантазии, перехлесты, увлечение «двойственными образами»...

Вихревые ритмы, неприкрытый витализм^[60], рассеивающиеся формы, которым тесно в своих границах, роскошь, повергающая в трепет, шаткое равновесие, которое колеблется то в одну, то в другую сторону, изменчивость художественного произведения, требующая от зрителя такой же подвижности, зыбь, изогнутые линии, спирали, завитушки, что на гребне пенистых волн взмывают под самые облака; купола с их крутыми сводами, парящими в вышине, созерцание которых способно вызвать головокружение, сходное с опьянением, пестротой мелькающих перед глазами образов — все это стиль барокко.

Барочная архитектура вызывала неведомое более ранним стилям чувство восторга. Простота и ясность утратили в ней свой смысл и значение, уступив место совершенно другим категориям. А церкви в ту пору нужно было чем-то поразить массы верующих, еще сохранивших воспоминания о религиозных потрясениях периода реформации и контрреформации и готовых проникнуться метафизикой, способной вовлечь их в процесс, по возможности активный, обновления веры.

Отсюда такое влияние барокко на религиозную архитектуру.

Взгляните: фасады храмов будто состоят из разных частей, которые как бы отталкиваются одна от другой или же прячутся одна за другую. Пройдет немного времени, и уже можно будет наблюдать не просто движение отдельных частей: приходит в движение вся стена целиком. В облике церкви Санта-Аньезе, возведенной в Риме на пьяцца Навона зодчим Карло Райнальди^[61] (1652), движение еще только угадывается, но оно становится более явным в архитектурном исполнении церкви Сан-Карло-алле-Куаттро-Фонтане, работы Борромини^[62] (до 1667), вся фасадная часть которой словно тронута рябью постоянно набегающих волн, как у домов Гауди в Барселоне. Это движение порой приобретает такую силу, что просто выталкивает отдельные элементы фасада вперед, как в церкви Санта-Мария-делла-Паче, построенной Пьетро да Кортоне^[63] в 1656—1657 годах, центральная (овальная) часть которой выпирает из вогнутого фасада. Еще явственнее это проявилось в церкви Сан-Андреа-аль-Квиринале работы Бернини^[64] с сильно выдвинутым вперед полукруглым порталом.

Что касается Бернини, то возьмите его Сан-Андреа-аль-Квиринале, собор Святого Петра в Риме или Санта-Мария-делла-Виттория, отбросьте всех этих улыбающихся ангелочков и возводящих очи к небу святых Терез, и вы увидите, что его театр (поскольку архитектура Бернини тоже своего рода представление) находится в одной плоскости с театром Дали. Одна из его самых известных мистификаций — это «Комедия для двух театров». Сколько смелости в этом ни с чем не сравнимом творении! Бернини написал эту пьесу и осуществил ее постановку специально для карнавала 1637 года. Там было две сценические площадки и два представления. Одно из них разворачивалось вне театральных подмостков перед мнимой публикой, дублирующей, словно отражение в зеркале, ту, которая сидела в зале и которую хитрость автора погружала в самую увлекательную из театральных иллюзий: наблюдая за действием, разворачивающимся перед ней на сцене, она видела самое себя.

Двойственные образы, которые Дали обожал и которые составляли саму суть его искусства, образы, которые, скрывая за собой другие, не позволяют взгляду сфокусироваться на одной точке, широко использовались в стиле барокко — это зеркальные эффекты, блики, все то, что может ввести в заблуждение, сбить с толку, смутить. В Версале, где у французского короля был свой грот с гидравлическими сюрпризами, декоративные зеленые насаждения стараниями Ленотра^[65] столь быстро меняли свой облик, а водяные эффекты были столь неожиданными, что современники сравнивали все это с мгновенной сменой декораций в механическом игрушечном театре.

«Барокко может простой поток воды превратить в произведение искусства, — утверждает Жан Руссе, специалист по барочной литературе. — Оно перехватывает его, чтобы, придав ускорение, вновь отпустить, а затем опять перехватить, оно заставляет его бить фонтаном и низвергаться водопадом, раз за разом обращает его то в дождь, то в раскрывшийся веер, то во взметнувшуюся ввысь голубиную стаю, то в плюмаж из кипенно-белой пены, то в рой снежинок, кружащихся в воздухе, то в смятые простыни, то в надутые ветром паруса, то в подсвеченные солнцем облака».

Барочные комические балеты и пьесы — это непрерывная череда сновидений, недоразумений, таинственных превращений, неожиданных появлений и таких же неожиданных исчезновений персонажей, метаморфоз, безумств, совершаемых из-за любви, и череда масок. Нас привлекают в зачарованный лес, который охраняют львы и единороги, мы наблюдаем, как по небу летают разные божества, и видим звезды, которые превращаются в дам и кавалеров. Камни танцуют, животные обращаются в

скалы, горы сходятся и расходятся. Это мир наяд, тритонов, nereид, гермафродитов, химер, гротескных персонажей. Правят им волшебники: Цирцея, или Альцина, или Медея, или Орфей, или Калипсо.

Даже Церковь начинает использовать подобные эффекты. Пример? Пожалуйста: над алтарем висит сияющий нимб (в перспективе он кажется вогнутым), в центре которого помещено изображение Пресвятой Богородицы в окружении ангелов. В результате действия специального механизма нимб то приближается, то удаляется: когда он приближается, число ангелов на нем увеличивается. Во время благословения паствы атрибуты Святого причастия словно с небес спускаются к алтарю в ярком свете восковых свечей. Все обставлено так, что начинаешь верить, будто в этот момент поистине распахиваются врата рая небесного.

В церквях до такой степени стали увлекаться сценографией, механизмами, фейерверками и бенгальскими огнями, используя спецэффекты по любому поводу, что архиепископ лично вмешался и запретил их «как излишнюю театрализацию».

Но сколько радости и удовольствия доставляло это «небогоугодное» дело!

Чего только не позволяла маска: быть каждый раз разным, изменять свою сущность, играть. Ах, бежать от себя самого! Ах, терять голову!

Разве не похоже на Дали?

Да, мир всего лишь театр. Все вокруг — декорации. Говорил же Филиппен в «Соперниках» Филиппа Кино^[66]: «Жизнь есть фарс, а мир — театр», а принц Сигизмунд в шедевре Кальдерона: «Жизнь есть сон».

Вопрос о зыбких границах между сном и реальностью и о вторжении грез в повседневность, на протяжении всей жизни неотступно преследовавший Дали и едва не доведший его до помутнения рассудка, встает тут на каждом шагу: «О Боже, Боже, что я вижу? На что смотрю? Что предо мною? Всему без страха удивляюсь, и всё ж душа полна сомненья!»^[67] — восклицает Сигизмунд, обнаружив, что проснулся совсем не там, где уснул, и мучаясь вопросом, насколько реален этот новый мир и его высокий титул, мучаясь до такой степени, что спустя некоторое время он вновь восклицает: «Сказать, что этот сон — неправда? Но знаю я, что я не сплю»^[68].

Вспомните, что в «Комической иллюзии» Корнеля, этом прекрасном образце обманной формы, под конец становится ясным, что трагедия, которую, как думалось зрителю, пережили герои, на самом деле была просто-напросто разыграна комедиантами.

Мы в театре.

Мы участвуем в трагикомедии, а это гибрид, монстр, порожденный барокко, сложная форма, сознательно противопоставляемая голой трагедийности.

Смещение жанров достигает апогея, когда «милейший аббат де Буаробер»^[69] и Бросс вольно переделывают пьесу Кальдерона, где губернатор приказывает арестовать свою дочь, которую он принимает за другую и которую в качестве пленницы поручает заботам... своей же дочери, отсюда слова ее наперсницы:

«Вас никто не знает, и в то же время знают все,

Вы сидите в тюрьме, и в то же время остаетесь у себя дома».

Типичная пьеса того же жанра — «Новая гостиница» Бена Джонсона^[70]. Лорд и леди Ф. долго скитаются по свету в поисках друг друга и наконец размещаются в одной гостинице, где долгие годы живут бок о бок, но не узнают друг друга, так у обоих изменились и лицо, и манера одеваться. Вместе с леди Ф. живет ее дочь, переодевая мальчиком. Во время одного из праздников, устроенных в гостинице, эта дочь, которую все считали мальчиком, нарядилась в женское платье и очаровала лорда Б., который тайно на ней женится. Потом у лорда Б. — потрясение, он обнаруживает, что его жена — мальчик, но чуть позже выясняется, что этот мальчик все-таки девушка; в финале — всеобщая радость: каждый персонаж вновь обретает свое место в жизни и свое истинное «я». Во всяком случае, на какое-то время.

В трагикомедиях такого рода (а их немало) все герои скрываются под масками. Все не те, кем кажутся. Никто никого не узнает. Постоянно, на протяжении всего действия, сплошные превращения и «одна видимость»: это не тот путь, что ведет к познанию глубин собственного «я» через аскезу и лишения, здесь все действующие лица сразу же ввергаются в пучину обмана. Каждый играет свою роль, вводя в заблуждение всех остальных, а порой и сам попадая в собственную ловушку.

Но случается и так, что переодевания на свой манер приоткрывают завесу тайны, то есть опять же через переодевания: лишь сменив мужское платье на женское или наоборот, можно стать самим собой. Как в случае с дочерью-сыном леди Ф.: главным действующим лицом оказывается вымышленный персонаж, а правду говорит именно маска. Чтобы добраться до реальности, иллюзорному миру нужно пройти через обман.

Уж не отсюда ли у Дали такая любовь к трансвеститам?

А любовь к представлениям — не отсюда ли?

Все обманчиво, уклончиво, двулично и иллюзорно у этого застенчивого человека с болезненной чувствительностью. Он, произнося речи, прячется за гиперболами, специально повышает голос, подчеркнуто раскатисто грассирует «р», растягивает или глотает отдельные слоги, говорит о себе в третьем лице. Он присваивает себе титул «божественный» и тщательно режиссирует свое творчество, свой брак, свою жизнь, свой миф.

Он не позволяет прикасаться к себе.

Он делает себя непохожим на всех остальных, чтобы избежать какого-либо взаимодействия с этими остальными. Он, еще будучи ребенком, придумал себе двойника и выставлял его между собой и реальностью, когда реальность его не устраивала.

И так ли уж удивительно, что он создал свой музей в здании бывшего театра в Фигерасе и что именно там его и похоронили?

Все у него сыграно и даже переиграно. Его купания, его оргии, его «безумие» и даже его знаменитый паранойя-критический метод — опасная игра, в которую он постоянно играл и которая предназначалась для обуздания того, что он называл своим «безумием», доводя его в то же время до пика и балансируя на грани душевного равновесия и душевного расстройства, качаясь то в одну, то в другую сторону.

Возможно, дальше мы увидим, как можно погибнуть самому и обречь на гибель другого — зрителя — в лабиринте истин, попятанных по ящикам.

Механизм, с помощью которого он прячет истину, действует как фильтр. Фильтр между ним и окружающим миром.

Как утверждал Грасиан^[71], двуличие не просто свойство, это высшее искусство. Нужно стать непроницаемым, спрятать свое сердце, выставив что-то взамен. Человеческая жизнь — борьба масок. Нужно хорошенько маскировать собственную игру, чтобы сорвать маску с другого. «Совершенствуй свое двуличие, используй даже самую правду, чтобы лучше обманывать», — советует он.

Откуда этот цинизм, эти сомнения, метания, эта неудовлетворенность?

Откуда это находящееся в постоянной изменчивости видение мира, эта нестабильная, перетекающая из одного состояния в другое психика?

Откуда эти герои, на которых он переносит свое отношение к игрушкам, — странные существа, словно собранные из разрозненных частей и вставленные в сложные композиции, имеющие несколько смысловых центров?

Откуда эти сюжетные линии, которые расходятся, расщепляются, чтобы затем вновь сойтись воедино, эти переплетающиеся нити, эта драматичность, которая теряется из-за излишней сложности и перегруженности сюжета?

Да оттуда, из ощущения, что все есть движение и непостоянство, из того научного факта (выведенного по аналогии с квантовой физикой, столь занимавшей Дали, в основе которой лежит принцип неопределенности), что все движется или улетучивается, что все есть не то, чем кажется, что границы между реальностью и театром стираются в ходе непрерывного обмена иллюзиями и что единственная реальность — это сменяемые друг друга внешние образы, их движение очень похоже на реку: она несет свои воды мимо островов и скалистых берегов, и те кажутся еще более зыбкими и быстротечными, чем вода, которой они окружены.

«Все течет, все изменяется», — вслед за Гераклитом говорит Диана, наблюдая за Астреей, медитирующей у кромки воды, и заключает, что «нет ничего более постоянного, чем непостоянство, неизменное даже в своей изменчивости».

«Кто я такой?» — не перестает спрашивать себя Дали в тот период, когда знакомится с Галой. «Я не ведаю, кто я, теряюсь, не узнаю себя», — признается Амфитрион у Ротру^[72], находясь в поисках собственного «я».

Подобно перекаत्याющей волны реке, несущей инфанту, действие самой знаменитой пьесы Ротру «Святой Генезий» постоянно перескакивает с одного плана на другой, из зала на сцену, с комедиантов не только на их персонажей, но и на зрителей, до такой степени вовлеченных в игру, что уже и не знаешь, кто в данный момент говорит: герой; актер; актер, перевоплотившийся в героя; автор?..

В странной «Комедии комедиантов» Сюодери^[73] зрители, сидящие в зале, видят на сцене зрительный зал, в котором актеры исполняют роль зрителей, следящих, в свою очередь, за игрой других актеров. Актер, таким образом, оказывается в непривычной для себя роли и видит себя со стороны играющим на сцене, а зритель видит себя сидящим в зале и наблюдающим за действием. Ум заходит за разум, человек не в состоянии уследить за сменой планов, которые перетекают один в другой еще менее заметно, чем у Брехта с его «эффектом отчуждения»; неопределенность, созданная этим дублированием иллюзии и театральной действительности, усиливает неуверенность героя, разрывающегося между многочисленными планами, которые он открывает в себе, балансируя между своей маской и своим лицом, между собой и собой.

Мондори у Скюдери всегда точно знает, кто он: Мондори или господин Бландимар, автор или его персонаж, но в этом сомневается зритель, и не случайно: «Я не знаю, господа (говорит он зрителям), какую экстравагантность позволяют себе сегодня мои приятели, но она столь велика, что я вынужден думать, что их разум помутился из-за какого-то приятного наваждения; и самое ужасное, на мой взгляд, заключается в том, что они пытаются заставить и меня потерять рассудок, да и вас тоже. Они хотят убедить меня в том, что я вовсе не в театре: они говорят, что я нахожусь в городе Лионе, что вот она гостиница, а вот зал, в котором актеры, отнюдь не мы, но все-таки мы, представляют пастораль. Все эти безумцы взяли себе прозвища, как на войне, и думают, что вы не узнаете их под этими вымышленными именами: Прекрасная Тень, Прекрасное Солнце, Прекрасное Пребывание... Они хотят убедить вас, что вы находитесь на берегу Роны, а не Сены, и заставить поверить, что, оставаясь в Париже, вы являетесь жителями Лиона. Что касается меня, то эти господа, по которым плачут психиатрические клиники, хотят уверить меня в том, что метемпсихоз^[74] отнюдь не выдумка... Ведь они говорят, что я некий господин Бландимар, хотя на самом деле меня зовут Мондори...»

Эти сложные игры ради удовольствия сбиться с толку и засомневаться в том, кто ты есть, часто граничат с безумием. Но в спокойные времена любое помутнение рассудка вызывает у публики повышенный интерес. Это сказал Корнель. Первая пьеса Ротру под названием «Ипохондрик» — о несчастном человеке, сошедшем от любви с ума. Он на протяжении трех актов, думая, что мертв, блуждает по якобы преисподней, верит, что перед ним лишь призраки, и принимает за психов всех, кто считает себя живыми.

Но если безумие — это маска, показуха, маска в маске, суперпритворство, верх лицедейства, далинистский паранойя-критический метод, то может быть, это еще и способ «играть самого себя»? Или, возможно, как говаривал святой Генезий, это манера обуздать свою склонность к безумию, сдерживать ее, направлять в нужное русло, играть с ней, попеременно то обостряя свое «безумие», то притупляя его, то идя у него на поводу, то начиная с ним бороться, прибегая к различным уловкам, вторя ему, анализируя его, пряча под маской, пугаясь его, позволяя ему уйти или беря над ним верх.

Барокко для Дали — способ существования, образ жизни, поведение, мироощущение.

Культура.

Позиция.

Дали, которого при жизни часто сравнивали с Босхом, расставил все

точки над «i» и актуализировал различие между собой и этим художником. «Барокко, — сказал он, подразумевая себя, — это полная противоположность Иерониму Босху. Тот был зачарован молчаливой мрачностью лесов севера, тогда как ракушки с побережья Средиземного моря с их перламутровыми створками и прячущимися в них пузатыми барочными жемчужинами лежат в основе гротеска и наводят на мысль о таких вещах, как ярчайший и радостный свет корней и мрачная, темная крона».

В двадцатые годы, когда Дали-подросток формировался как художник, барокко нашло свое выражение в *modern style*, в творчестве Гимара и Гауди, в манере переплетать линии — набухающие, выворачивающиеся — и заставлять их цвести. Это была асимметричная динамика извилистых, ломких линий, языков пламени и взмахов плети, это — великолепие, блеск, стремительность и неприкрытое сладострастие.

Говоря главным образом о Гауди, Дали отмечает, что «в здании стиля модерн готика трансформируется в эллинистику или в восточный стиль во всем его блеске». Это искусство-гибрид, где все перемешано, все зыбко, все изменчиво, все бежит покоя.

«Защита и прославление» стиля модерн со стороны Дали отнюдь не были запоздалыми разглагольствованиями. Когда в 1931 году он выставял в Париже в галерее Пьера Колля свои картины, каталог выставки заканчивался его собственным комментарием по поводу трех предметов, вошедших в экспозицию: «Эти предметы декоративного искусства в стиле модерн дают нам самое что ни на есть материальное подтверждение стойкого взаимодействия сновидений с реальным миром, ибо в результате в высшей степени скрупулезного анализа этих предметов были получены ни с чем не сравнимые данные об онейроидных^[75] явлениях».

Немного позже он еще более заумно скажет об «этом противоречивом и редком собирательном чувстве индивидуализма, характеризующем генезис *modern style*». И выделит в этой связи литературный аспект, который являлся постоянной составляющей и его творчества. «Я настаиваю, — писал он, — на исключительно "неизобразительном" характере *modern' style*. Любое использование его в чисто "изобразительных" целях для скульптуры и живописи расценивалось бы мною как самое настоящее предательство иррациональных и сугубо литературных устремлений этого направления»...

Если, конечно, чтобы избавиться от этого «чисто изобразительного», не будет придуман новый вид искусства, который приручит его и инкорпорирует в себя и который будет — или уже стал — не совсем

искусством или совсем не искусством в том смысле, в каком его обычно понимают.

В тридцать четвертом номере «Минотавра», дабы уточнить свою мысль, Дали публикует статью под названием «О пугающей и съедобной красоте архитектурного стиля модерн», которую (чтобы подразнить Бретона?) заканчивает следующим заявлением: «Красота будет съедобной, или ее не будет вообще», после упоминания слов Бретона, сказавшего: «Красота будет конвульсивной, или ее не будет вообще».

Отношение публики к зданию в стиле модерн как к пирожному или как к «экспозиционистскому и вычурно изукрашенному кондитером торту» очень понравится Дали, он не раз будет обращаться к этому образу, неизменно утрируя его, как, например, в «Рогоносцах устаревшего современного искусства» (1956). По словам Дали, речь здесь идет об очень точном и уместном сравнении, и не только потому, что оно изобличает грубый прозаический материализм насущных повседневных потребностей, на коих базируются идеальные желания, но еще и потому, что «таким образом оно указывает без каких-либо эвфемизмов на кулинарный, пищевой характер подобного рода зданий, которые и были не чем иным, как первыми вкусными домами, первыми и единственными зданиями, наводящими на мысль об эротике, их существование подтверждает возможность кулинарно-эротического замещения в воображении влюбленного: желание самым реальным образом съесть предмет своей страсти».

Эту тему эротического пожирания он будет поднимать бесчисленное количество раз и дойдет до того, что в 1936 году уподобит Гитлера с его нежной и пухлой спиной, о которой он говорит с преувеличенным вожделением, вкусному, молочному, съестному продукту, вызывающему у него экстаз, какой может вызывать музыка Вагнера. Вспомните также его знаменитую «Галу с двумя ребрышками ягненка, балансирующими у нее на плече» (1933). Эта картина символизирует, что он «любит и жену, и ребрышки ягненка».

Паскаль Бонафу^[76] написал довольно любопытную книжку, в которой напоминает нам, что яичница позволила Ламенне^[77], автору «Опыта о безразличном отношении к вопросам веры», опубликованного в 1833 году, опровергнуть опровергателя существования Бога. «Однажды вечером в какой-то таверне один из его сотрапезников попытался убедить его в том, что существование Зла перед лицом Добра полностью исключает существование Бога. Согласно его логике, Бог не мог бы допустить

подобного противостояния. Тут на стол поставили блюдо с яичницей. И Ламенне, чтобы продемонстрировать своему соседу по столу, что Бог предоставляет человеку свободу выбора между Добром и Злом, спросил: "Разве это блюдо не являет собой единство противоположностей? Разве не одна и та же причина делает масло жидким, а яйцо — твердым?"»

Здесь мы уже слышим приближение Дали.

А сам Дали все по тому же поводу (стиля модерн) и все в том же памфлете («Рогоносцы устаревшего современного искусства») превозносит «необузданный эксгибиционизм каприза» и «империалистическую фантазию» и восхищается «изобретением истерической скульптуры», «непрерывным эротическим экстазом» и «недвусмысленно читающейся в орнаментах копрофагией», активно используемыми этим направлением в искусстве.

Позже Дали заметит, что «Гауди» означает наслаждение, а «Дали» — желание, и что «наслаждение и желание суть свойства средиземноморского католицизма и средиземноморской готики, вновь открытые и доведенные до их пароксизма Гауди».

И вот вам скульптура, перешагнувшая за рамки «скульптурности»: это вода, дым, радужные переливы начинающегося туберкулеза и ночных галлюцинаций, женщина-цветок-кожа-эхинокактус-драгоценности-облако-пламя-бабочка-зеркало. «Гауди, — говорит он, — построил один дом в духе морской стихии, дом, воспроизводящий разбушевавшиеся волны во время шторма. Другой дом — словно спокойная гладь озера. И это никакая не метафора, не волшебная сказка и т. д. и т. п. Дома действительно существуют (на Пасео-де-Грасия в Барселоне). Речь идет о реальных зданиях, похожих на изваянные скульптором ночные облака, отраженные в водной глади, что стало возможным благодаря использованию мозаичной облицовки, разноцветной и сверкающей, из пуантилистских радужных переливов которой словно выныривают некие формы. Разлившаяся вода, разливающаяся вода, стоячая вода, вода с зеркальной гладью или с гребешками волн, поднятых ветром, — и все эти водяные формы, воспроизведенные в асимметричной и мгновенно меняющейся последовательности рельефов, разбитых вдребезги, раздробленных, увитых, изукрашенных "натуралистично стилизованными" водяными лилиями и кувшинками, то есть слившимися друг с другом в эксцентричных, порочных и непристойных позах, что передается посредством огромных, пугающих своими размерами протуберанцев, вырастающих на диковинном фасаде, с застывшей на них гримасой безумного страдания и одновременно безмятежности, затаенной и

бесконечно сладкой, равной которой может быть лишь безмятежность ужасающих "floropscules" в самом соку, готовых к тому, чтобы их ели ложкой — кровоточащей, жирной и мягкой ложкой из подтухшего мяса, которая уже под рукой».

Гауди. Эллипсовидные арки и наклонные опоры. Художник, для которого архитектурное строение — это своего рода скульптура, выполненная из мягкого, текучего материала. Безудержная фантазия и необыкновенные зрительные эффекты, находящие свое воплощение в смешении разных стилей.

Не от отца ли (по слухам, медных дел мастера) перешла к Гауди любовь к податливым, ковким материалам? «Мягкие» двери Каса Баттло, даже внешние стены которого имеют вид гибких и мягких, заставили Дали вскрикнуть от восторга. Перед ним был домик из волшебной сказки, дворец Дамы Тартин или лавка сумасшедшего кондитера с фасадом, инкрустированным мелкой мозаикой, переливающейся на солнце. Волнистая линия фасада Каса Мила, одного из самых знаменитых его строений, не менее занимательна. Ее Дали сравнивал с морем во время шторма. Что до внутреннего вида здания, то его характерной чертой были лестничные перила, пересекавшие весь дом и напоминавшие хребет гигантской ящерицы. Да и «Саграда Фамилия» с ее овальными или наклонными арками кажется не построенной из камня, а вылепленной вручную из воска или глины.

Несовершенный, неоконченный шедевр, весь из округлостей, впадин, выпуклостей и шероховатостей, не знающий или не желающий знать прямых линий и четкого плана.

Блестящее творение на грани мечты и фантазии.

На грани нематериальности.

Говорили, что Гауди — «отец Дали, его истинный отец». Не уверен; но Дали пытался вступить с ним в диалог. Посмотрите на набросок, сделанный на листе бумаги, датированный 1960 годом и подписанный Дали, где святой Сальвадор и Антонио Гауди бьются за венец Пресвятой Девы, или, положим, на рисунок 1982 года, сделанный тушью, а затем раскрашенный — «Двойная победа Гауди». Посмотрите, как, начиная с 1929 года, Дали противопоставляет «непревзойденный гений Гауди протестантскому лику Ле Корбюзье^[78]». И не только в плане приятия или неприятия. И не только в плане забавной фантазии.

Мягкость, присущая живописи Дали, идет оттуда, как и потребность постоянно использовать — и почти таким же образом — свое непреодолимое влечение к скалам мыса Креус, представляющего собой

выдающийся в море кусок скалистого берега поблизости от Порт-Льигата, в двух шагах от Кадакеса. Пейзаж до умопомрачения барочный.

И еще две вещи. Гауди научил его, что «дурной вкус» для творческой личности предпочтительнее хорошего. Гауди показал ему, что можно зайти так же далеко, как зашел он сам, не заботясь о школах и тенденциях. Никогда не покидая свой город — Барселону, он стал ее лицом. Мало кто из архитекторов XX века мог похвастаться тем, что его олицетворяли с каким-либо городом, и это сделало его одним из самых знаменитых в мире художников-градостроителей. Вокруг него до сих пор не затихают споры. Он стал для многих ориентиром, на него часто ссылаются, но в то же время воспринимают как своего рода неопознанный летающий объект.

Дали пойдет тем же путем.

Он всегда будет возвращаться в Кадакес, в Эс-Льянер, в Порт-Льигат, туда, где раскрывалась его истинная сущность и куда всегда тянуло художника с накрепко запертым на замок сердцем.

Юность

*Я стану гением, весь мир будет мной восхищаться.
Возможно, меня будут презирать, не понимать. Но я
буду гением, великим гением, потому что уверен в этом.
Сальвадор Дали. Дневник. 1920*

Длинной лентой там тянется вдоль берега моря равнина. За ней Фигерас, где родился Дали. А все вокруг — это Ампурдан. Удивительный край: не богатый, не бедный, аграрный и одновременно туристический, когда-то заболоченный, ныне плодородный. «После дождя Ампурдан расцветивается изумительными красками. Он становится похожим на огромный сад», — пишет Дали 12 июня 1920 года в своем юношеском «Дневнике». И это действительно так.

Здесь проходит торговый путь из Испании во Францию и далее в Европу. Здесь дует трамонтана — сильный северный средиземноморский ветер, который гудит, хлопает, неистовствует, который завывает и рычит под резким светом яркого солнца, и так на протяжении долгих дней, без передышки, словно и не Европа это вовсе, а какой-то другой край вроде Патагонии, предгорья Анд или бескрайней аргентинской пустыни, сменяющей на юге пампасы, характерные для севера.

Вот записи из дневника юного Дали:

15 ноября 1919 года: «Ледяная трамонтана посрывает последние листья с деревьев и разметала их, играючи, с жестокой иронией. На синем небе ни облачка».

21 апреля 1920 года: «Никуда не скрыться от трамонтаны».

22 апреля 1920 года: «Очень сильный ветер все продолжает дуть».

23 апреля 1920 года: «Дует трамонтана».

26 апреля 1920 года: «Жуткий ветер. Брезентовые навесы над торговыми лотками и палатками на площади едва не раздирает в клочья».

Ампурдан лежит в правом углу своеобразного неправильного треугольника, который представляет собой Каталония. Самая острая его вершина направлена вниз, туда, где естественной границей края служит полноводная река Эбро. На севере словно на «молнию» наглухо застегивают эту территорию Пиренеи. На востоке по диагонали Средиземное море омывает Коста Брава («Дикий Берег») и Коста Дорада

(«Золотой Берег») с его золотыми песками. Что до Арагона, где появился на свет Бунюэль, то он прикрывает эти земли с запада.

Не иначе как трамонтана вносит сумятицу в головы жителей Ампурдана: говорят, что все они слегка чокнутые. Хотя в целом каталонцы считаются хладнокровными, порой даже излишне. Словечко «seny», означающее «здравый смысл», по всеобщему мнению, характеризует их как нельзя лучше. Видимо, как раз этот здравый смысл и уберегает их от трагического восприятия жизни, свойственного другим испанцам. Они настороженно относятся к избитым истинам.

Существует мнение, что Каталония, решительно повернувшаяся спиной ко всему остальному полуострову и смотрящая на север и на море, — это частичка Европы в той Испании, которая до недавнего времени, а может, и до сего дня так и не смогла определиться, куда ей прибиться. И это выглядит более чем справедливым.

Ведь действительно Каталония — единственная в своем роде область Испании, которая с 1860 года развивалась в ритме, заданном европейской индустриальной революцией. Ее торговые отношения с Францией, Англией и Германией становились все более активными и разносторонними. Конец XIX века — период небывалого культурного расцвета этой провинции. Барселона возомнила себя новыми Афинами...

Не будем сейчас вспоминать о кризисах самосознания и самоопределения и языковых заморочках (о которых Дали, впрочем, выразится весьма хлестко): Каталония всегда жила за счет взаимовыгодной торговли, за счет контактов и обмена визитами с чужестранцами. С финикийцами, греками, римлянами, вестготами... С VI века до Р.Х. фокейские греки регулярно наведываются в эти края и строят здесь множество торговых пунктов, в том числе порт и город Ампурион, развалины которого можно сегодня увидеть в Эмпурии, в сорока километрах от Кадакеса. В 776 году до Р.Х. греки с острова Родос основали в заливе Росес первую греческую колонию в западном Средиземноморье.

Каталония — богатейший край, в Средние века она меньше, чем вся остальная Испания, пострадала от арабского владычества, это райское место, где жизнь всегда была ключом.

Фигерас стал современным, динамично развивающимся городом благодаря железнодорожному сообщению с Барселоной, открытому в 1877 году, и электричеству, проведенному там в 1896-м. Город этот не был таким уж тихим, как могло показаться на первый взгляд, он отличался высоким уровнем образования и достатка, имел собственные газеты, это был пограничный город, ориентированный на Францию и остальную Европу,

очаг республиканского духа и атеизма.

Такие вот декорации.

И эти декорации имеют первостепенное значение: именно в их окружении Дали появился на свет. Он формировался и развивался вначале в Фигерасе и Кадакесе, затем в Барселоне, где жили его дядья и где он очень рано стал выставлять свои работы. Именно здесь зарождались его мечты, фобии и представления о жизни, складывался его лексикон художника, в них он встретил Миро^[79], а затем и Галу, здесь порвал со своим отцом, сюда он возвращался, чтобы писать свои картины — бесконечно и одержимо, ибо там была матрица и первоисточник всего и вся.

А вот и действующие лица: их совсем немного. В раннем детстве Дали, естественно, окружали его ближайшие родственники. Среди них его сестра Ана Мария, которая была на три года его младше. Старший брат умер в 1903 году в возрасте года и девяти месяцев. Его так же звали Сальвадором, как, впрочем, отца и прадеда.

В центре семейной экспозиции — отец, Сальвадор Ани-серо Дали Кузи, по обе стороны от него две его жены: Фелипа, первая его супруга, и ее сестра Каталина, которая жила в их доме и на которой он женится после смерти Фелипы. (Сколько двойственных образов!) Добавим к этой компании еще Ансельма, дядюшку по материнской линии, известного в Барселоне книготорговца, а также Рафаэля, дядюшку по отцовской линии, он был не столь знаменит, но именно он введет юного Дали в круг барселонской интеллигенции.

Уже с двумя Сальвадорами и женитьбами отца вначале на одной сестре, потом на другой история семейства кажется довольно запутанной. И мало кто углублялся в нее дальше, иначе непременно обратил бы внимание на то, что Гало, дед Дали, в 1886 году свел счеты с жизнью «по причинам финансового порядка». Кем же он был? Может быть, маклером?

Совершенно точно, что он играл на бирже. Кризис, потрясший финансовые круги, стал причиной его банкротства. Он выбросился из окна четвертого этажа и разбился. Ему было тридцать пять лет.

Или все же он был врачом (*senor Doctor*), как будет утверждать сам Дали и как считают некоторые его биографы? Но это весьма маловероятно — во всяком случае, таково мнение Феликса Фанеса, который, взяв за основу «Дневник» художника, датированный 1919 и 1920 годами, самым тщательным образом изучил окружение юного Дали и его родственные связи.

Может быть, его перепутали с Рафаэлем, вторым сыном Гало, который

действительно был врачом? Может быть, «senor Doctor» всего лишь прозвище вроде того, что прилепилось к старшему сыну, отцу Дали, прозванному «Доктор Деньги»?

Самоубийство отца, денежные затруднения, неопределенный или скрываемый род занятий — такое не проходит бесследно для буржуазной семьи, имеющей отношение к финансовым кругам. И не может не оставить своего отпечатка. Особенно в душе подростка.

В ту пору, когда дедушка Сальвадора ушел из жизни, будущий нотариус и отец художника Дали был подростком, почти ребенком.

Его мать — вдовой. К счастью, у нее остались кое-какие сбережения и она взяла все дела в свои руки. Ее дочь от первого брака уже была замужем. Супруг дочери, великодушный человек и высокопоставленный чиновник, будущий мэр Барселоны Хосе Мария Серраклар, затратил массу энергии и использовал все свои связи, чтобы отец Дали смог продолжить учебу.

Но учеба на факультете права стала для него каждодневной борьбой. Борьбой за признание. Не будем забывать, что дело происходило в Каталонии девятнадцатого века. Не будем забывать также, что нотариусы в то время были официально уполномочены государством представлять его интересы при совершении любых сделок в сфере денежного обращения, финансов и недвижимости и имели в Испании репутацию не только высококвалифицированных специалистов в области права, но и людей безупречной честности. Так что сыну разорившегося самоубийцы нужно было доказывать свою честность более рьяно — и это мягко сказано, — чем кому бы то ни было другому.

Посему совершенно понятно, что, пережив все это, Сальвадор Дали-старший стал неустанным трудом, используя ум, упорство и мужество, зарабатывать себе авторитет. Он стал нотариусом, открыл в 1900 году в Фигерасе свою контору (чему очень способствовал его друг Пепито Пичот, имевший там дом) и крайне дорожил своим местом.

Этим же объясняется отцовский гнев, обрушившийся на голову Сальвадора-сына, исключенного из Академии изящных искусств за дерзкое поведение после первого же громкого скандала. Этот человек испытывал панический страх перед тем, что касалось будущего, перед тем, что касалось денег. И перед тем, что могло повлечь за собой их отсутствие.

Он был весьма своеобразной личностью, и это еще мягко сказано. «Он обладал чудовищной энергией», — признавался Дали в полустрахе, в полувосхищении. «Он был очень своенравным человеком», — свидетельствовал каталонский писатель Жозеп Пла. В Фигерасе о необузданном нраве Сальвадора-отца и частых и бурных вспышках его

гнева ходили легенды. Над этим все потешались. Это стало неотъемлемой частью местного колорита и местного фольклора.

Его называли «легковоспламеняющимся».

Но с таким же успехом он умел быть обворожительным, блистательным, остроумным. Кое-кто говорил даже о его элегантности. И совсем не обязательно обращаться к свидетельству Аны Марии, которая в своей книге «Сальвадор Дали глазами сестры» рассказывает, как однажды их отец устроил вечер танцев, пригласив на него всех жителей улицы Нарсисо Монтуриоля^[80], и без этого достаточно фактов в пользу того, что он был умным, энергичным, любознательным, интеллигентным человеком с широким кругозором, позволявшим ему рассуждать об искусстве и музыке с тем же знанием дела, что о политике и праве, поскольку он всегда был в курсе всех событий.

Его идеи, как говорили в то время, были «передовыми». Он был прогрессивным человеком, близким к Республиканскому национальному союзу, атеистом, ярким поборником независимости Каталонии и столь же ярким противником монархии.

Сын изобразил своего отца обрюзгшим господином с бычьей шеей и туповатым взглядом, так же описывали Сальвадора-старшего его враги. Не стоит заблуждаться на сей счет, достаточно взглянуть на фотографии поры его юности: он предстает перед нами энергичным и даже воинственным молодым человеком весьма симпатичной наружности.

Перед тем как обосноваться в Фигерасе, он женился на юной жительнице Барселоны Фелипе Доменеч Феррес, о которой почти нечего сказать, кроме того, что она была тихой и набожной и скончалась в 1921 году от рака матки. Дали на момент ее смерти было семнадцать лет.

Сальвадор Фелипе Хасинто Дали-и-Доменеч родился 11 мая 1904 года в 8 часов 45 минут, то есть через девять месяцев и десять дней после смерти первого Сальвадора — Сальвадора Гало Ансельмо. Роды проходили на втором этаже дома 20 по улице Нарсисо Монтуриоля, где в то время проживали супруги Дали и где родилось и двое других их детей. Но почему-то сегодня доска с надписью «En esta casa nació Salvador Dalí. XI V MCMIV»^[81] и портрет со знаменитыми усами висят на доме 6 по той же улице.

Что касается внутриутробной жизни Дали, то она описана самим Сальвадором Дали в «Тайной жизни Сальвадора Дали». Автор этого шедевра работал в жанре «правдивой лжи», который самым внимательным образом изучал на примере этого произведения Энди Уорхол. Поскольку

всё правдивее правды в этом необыкновенном произведении, сотканном из невероятностей, ошибок, выдумок, язвительных замечаний и сногшибательных истин. Но главное в нем — удивительная игра воображения и фантазия автора.

Умопомрачительная феерия.

В этом хаосе — безумно забавном, трагическом и пульсирующем кровью, бьющем по нервам и пробирающем до костей, который слишком долго принимали за литературный бред, этакую шутку или же, напротив, за исповедь на бумаге — следует продвигаться вперед со знанием дела и в состоянии постоянной бдительности, — эти навыки Жид^[82] развивал в своих учениках, рекомендуя им выискивать опечатки в тех книгах, которыми они зачитывались. Нужно внимание и умение сохранять дистанцию, чтобы лучше видеть.

В данном случае Дали не просто помогает нам, он делает гораздо больше, сразу или почти сразу вываливая на нас свои внутриутробные воспоминания, а затем свои ложные и истинные детские воспоминания. Короче, он подталкивает своего читателя к сопротивлению, к активному чтению, рассчитанному на некую реакцию и интерпретацию. Проводит его через «испытание безднами», где содержатся в равной мере юмор, комизм и шутовство, порой уравнивающие, а порой и нет эти ошеломительные погружения в область бессознательного, подсознательного, инфрасознательного и другие глубины, граничащие с чем-то невысказанным, но вполне очевидным. Это своеобразная манера высказываться о том, о чем, как правило, молчат, говорить самую грубую правду, искусно камуфлируя ее.

«Правда, чтобы оставаться правдой, должна быть завуалированной», — говорил Ницше, рассуждая о греках.

Дали много читал Ницше. И строил афоризмы так же, пользуясь посылками, которые, вступая в реакцию друг с другом, рождали мысль третьего порядка, не заложенную ни в первой части силлогизма, ни во второй, а лежащую где-то между ними, на вибрирующей от напряжения, неразрывно связавшей их нити. Где-то вне их. И вывести это можно только с помощью дедукции.

О покойном брате говорится уже на второй странице «Тайной жизни»: «Мой брат в семь лет умер от менингита, это случилось за три года до моего рождения». Три неправды, три искажения фактов в одной (коротенькой) фразе. Не будем особенно придираться к «менингиту», ведь Дали мог не иметь доступа к заключению судебно-медицинской экспертизы, где в качестве причины смерти указывался «катаральный

гастроэнтерит»; зато он прекрасно знал, что его брат умер в год и девять месяцев и что было это за девять месяцев и десять дней до его собственного рождения.

Так почему семь лет?

Почему менингит?

Не будем слишком настаивать на этой версии, но заметим, что семь лет — это сознательный возраст. И если Дали хочет развить мысль о гениальном брате, душа которого в него, сумасшедшего или несовершеннолетнего двойника, воплотится, чтобы миру все-таки был явлен гений, то нужно, чтобы умерший брат еще при жизни успел как-то проявить свою предполагаемую гениальность.

За год и девять месяцев сделать это практически нереально. Отсюда эти придуманные семь лет.

Странно?

И да и нет. Идея несовершеннолетнего двойника, призванного превзойти самого себя, чтобы перевоплотиться в удачную, но исчезнувшую и оплакиваемую (демонстративно?) модель, прочитывается в этом коротком фрагменте об усопшем брате из «Тайной жизни...» и в длинной истории всей его последующей жизни, менее тайной. Обратите внимание, какую важность приобретет эта идея в дальнейшем.

А также обратите внимание на двойственные образы, которые проходят через все творчество Дали, и на гигантские фигуры-близнецы — Кастора и Поллукса, что установлены возле его дома в Порт-Льигате и видны издалека.

А еще обратите в этой связи внимание на клоунские выходки более позднего времени, от которых обычно отмахиваются, и совершенно напрасно. Ведь Дали повторял на все лады (и я вновь это цитирую): «Я никогда не шушу».

Чуждачество и чрезмерная экстравагантность — штуки рискованные, однако они редко бывают беспричинными и, как правило, имеют под собой нечто конкретное. В привязке к Дали того времени этот новый элемент занимает свое место и прекрасно вписывается в генеральный план, в котором жизнь и творчество составляют единое целое.

Что касается менингита, то почему же Дали с таким упорством цепляется и всегда цеплялся за него?

Давайте рассмотрим этот вопрос.

В то время причины этого заболевания, жертвами которого становились в основном новорожденные и малолетние дети, были еще до конца не исследованы. Бытовало мнение, что менингит может быть

спровоцирован ударом, нанесенным по голове. А как поговаривали, папаша двух Сальвадоров был весьма крут на руку. Разумеется, нельзя исключить, что ребенка побили или толкнули, случайно или специально, и он умер от полученных травм. Слухи такие имели место. Известно также, что сообщить властям о случившемся отец поручил одному из своих друзей, местному сапожнику. Почему? Потому, что сам был не в состоянии сделать это из-за обрушившегося на него горя? Или он поступил так из страха?

Ужасная правда, без всякого сомнения, усугубляла боль утраты, присовокупив к ней всепоглощающее чувство вины.

Если это действительно правда.

Но у этой версии есть хорошие «шансы» быть ею. Во всяком случае, более серьезные, нежели у другой, также имевшей хождение, мол, у ребенка был врожденный дефект, явившийся следствием венерического заболевания, которым страдал его отец. Однако и она позволяет понять атмосферу навязчивых идей, тревоги и напряженности, царившей в доме, где прошли первые годы жизни Дали, над которым, судя по всему, еще и излишне тряслась мать.

На сей счет — конфузливость, уклончивость и молчание. Словно это как раз та самая исходная точка, вокруг которой все вертится и выстраивается.

Ален Финкелькраут^[83] назвал бы это «первородным преступлением».

При этом место главного действующего лица пустует.

Против желания Фелипы, которая проявила несвойственную ей горячность, новорожденному дали то же имя, что носил его покойный брат (мать не сомневалась в том, что с этим именем он тоже будет обречен). Он появился на свет на той самой кровати, на которой тот умер, носил его одежду, играл в его игрушки и в довершение всего, бывая на кладбище, читал свое имя на могиле и склонялся перед ней вместе с матерью.

Когда он заходил в спальню своих родителей, то видел его большую фотографию, которую они повесили над своей кроватью.

Дали, конечно, утрирует, добавляя к вышеперечисленному еще и это: «Когда мой отец смотрел на меня, то скорее обращался к моему двойнику, чем ко мне. В его глазах я был лишь половиной, подменой. Я долго не мог залечить на сердце кровоточащую рану, которую мой безучастный, бесчувственный, не знающий о моей боли отец постоянно бередил своей безграничной любовью к умершему». Но движется он в правильном направлении. Поскольку часто («поскольку всегда», хотелось мне сказать), что-то преувеличивая, Дали оказывается ближе к истине, к которой, возможно, не смог бы подступить, будь он объективен и опирайся на

«реальные факты».

Не начать ли нам наш рассказ о Дали с его внутриутробной жизни, коль скоро он сам приглашает нас это сделать?

Во всяком случае, стоит взглянуть на то, что он пишет по этому поводу.

Итак, на что она похожа? Как он ее прожил?

«Если вы спросите меня, что я чувствовал, — говорит он, — я вам тут же отвечу: "Это было божественно, это был рай"». Утерянный рай. Но описание его не перестает удивлять: «Внутриутробный рай окрашен в огненные тона преисподней: красно-оранжевый, желтый и голубоватый. Он мягкий, недвижимый, теплый и вязкий, а еще строго симметричный, состоящий из двух частей». Рай цвета ада — это не тривиально; но мы можем сравнить этот образ с образом, созданным Уорхолом, который в последние годы жизни писал на своих полотнах: «Небеса находятся в одном вздохе от преисподней».

А теперь слово самому Дали: «Моим самым прекрасным видением там была яичница из двух яиц без всякой сковороды. Отсюда, по всей видимости, происходит то смятение, то волнение, что я испытывал потом всю свою жизнь перед этой фантастической картиной. В этой яичнице без сковороды, которую я увидел еще до своего рождения, яйца были великолепными: желтки их сияли фосфоресцирующим светом, а белки слегка отливали голубизной на изломе множества складок и складочек».

«Тот факт, что я могу и сегодня при желании воспроизвести подобную картину — правда, не такую яркую и, главное, лишенную магии того времени, — побуждает меня к сравнению этих ослепивших меня яиц с фосфенами, представляющими собой радужные круги перед глазами, возникающие при нажатии на глазные яблоки и видимые сквозь прикрытые веки. Мне достаточно принять характерное для эмбриона положение с прижатыми к зажмуренным глазам кулачками, чтобы все это увидеть вновь. Не зря дети любят играть в такую игру: они надавливают пальцами на глаза и, когда видят появившиеся перед ними цветные круги, говорят, что увидели ангела».

Как бы там ни было, но Дали был вынужден покинуть свой рай.

«Ужасную травму своего рождения» он пережил 11 мая 1904 года.

«Пусть звонят во все колокола в его честь! Пусть склонившийся над пашней крестьянин распрямит свою согбенную спину, похожую на искореженный ствол оливы, которую гнет к земле трамонтана, пусть присядет, подперев свою щеку мозолистой дланью, и задумается, застыв в благородной позе мыслителя. Внемлите! Только что появился на свет

Сальвадор Дали. Ветер затих, и небо просветлело», — разливается соловьем Дали, в библейской манере Сесиля Б. де Милля^[84] — лирической и шутливой одновременно.

«Должно быть, таким же точно утром греки и финикийцы высадились в заливах Росес и Эмпурии, чтобы в самом центре Ампурданской равнины с ее самым конкретным и объективным пейзажем на свете изваять колыбель средиземноморской цивилизации и застлать ее чистейшей, почти нереальной белизны простыней, что приняла меня на себя, едва я явился на этот свет...

...И ты тоже, Нарсисо Монтуриоль, славный сын Фигераса, изобретатель и создатель первой подводной лодки, подними на меня свои серые, затуманенные глаза. Взгляни! Ты ничего не видишь? И вы все тоже ничего не видите?..

...А между тем в одном из домов на улице Монтуриоля появился на свет младенец, и счастливые родители склонились над ним, не в силах отвести умильных взглядов».

Дали родился в царствование короля Альфонса XIII на улице Нарсисо Монтуриоля, которую без малейшей иронии называли «улицей гениев», поскольку помимо уже упомянутого Монтуриоля, изобретателя подводной лодки, здесь жили поэт Карлес Фажес де Климент^[85] и музыкант Пеп Вентура^[86], создатель современной сарданы. Дом, где родился Дали, был обычным городским строением без особых примет, стоящим на правой стороне улицы, если идти от находящейся по соседству Рамблы^[87]. На противоположной ее стороне во всем своем блеске красовались дома настоящих богачей и властей предержащих, дома в псевдовенецианском стиле с балконами и *bow-windows*^[88].

Но внимание, — на улице Монтуриоля существует несколько домов, в которых в разное время проживало семейство Дали!

Первый из них — дом 20 на углу улицы; Дали занимали в нем на втором этаже квартиру с большой лоджией, откуда открывался чудесный вид на расположенный по соседству сад одной высокородной дамы. Там рос огромный каштан, служивший приютом для многочисленных пернатых. На этой лоджии, видимо, вдохновленная примером соседей, Фелипа начала разводить туберозы, наполнявшие воздух своим ароматом, и расставила клетки с птицами, которых она кормила прямо изо рта, протягивая им зажатый в зубах кусочек хлеба, чем приводила детей в бешеный восторг. А этажом ниже бабушка гладила белье.

Увы! Настал день, когда Дали узнали, что сад напротив их окон

продан, а на его месте будет строиться дом. Не стало каштана, не стало птиц, опустела и их лоджия. Дали было десять лет. Для Аны Марии (как, видимо, и для ее брата Сальвадора) это было концом прекрасной мечты. К счастью, неподалеку построили новый дом. Родители Дали переехали туда. Это был их второй дом, № 24 по той же улице. «Наша веранда выходила на большую, просторную площадь, за которой виднелся кусочек залива Росес, Палау Савердера, гора Сан-Пер де Родес. Площадь называлась Пласа де ла Пальмера (площадь Пальмы), причем пальма эта существовала в действительности и была выше нашего дома». Кроме того, здесь находилась открытая при французском женском монастыре школа, которую посещала Ана Мария. На территории школы стояла церковь с колокольной и колоколом, Дали запечатлел это сооружение в нескольких своих работах 1935-1936 годов.

В «Пригороде паранойя-критического города: после полудня на окраине европейской истории», пополнившим коллекцию Эдварда Джеймса, а также в «Ностальгическом эхе» и «Морфологическом эхе», попавших в коллекцию Морсов, изображена маленькая девочка, прыгающая через веревочку. Фигурка девочки удивительно похожа на язык колокола.

Книгу своей сестры Дали принял очень плохо: она перечеркивала все то, что он так старательно создавал: его легенду. Публика тут же разделилась на два лагеря: на тех, кто считал, что сестра говорит правду и надо к ней прислушаться (не стоит доверять тому, что рассказывает Дали!), и тех, кому книга Аны Марии показалась излишне слащавой и идиллической. «Она просто стремилась возразить брату по всем пунктам и выгородить отца», — негодовали они.

Так ли все просто?

Посмотрим, например, что говорит сестра о Льюсии Хисперт, их старенькой няньке: «Ее круглое лицо было словно вылепленным из глины и дышало безграничной добротой. Казалось, ее расположенность и симпатия к людям сконцентрировались в районе ее огромного носа, который мы всегда вспоминали с умилением. Ах, этот нос Льюсии! Сама же она олицетворяла собой терпение и сердечность. Под этим любимым нами носом был растянутый в вечной улыбке рот». А Дали описывает ее как женщину «очень мощного телосложения, похожую на папу римского».

Сразу видно, как разнится тон: в первом случае он нежный или сентиментальный, а во втором — жесткий и даже карикатурный; но брат и сестра, во всяком случае, сходятся на том, что их нянька была дородной женщиной. Кроме того, молодой Сальвадор, нарисовав ее впервые в 1918

году, когда ему было четырнадцать лет, смог передать нрав, о котором говорит его сестра: женщина просто лучится добротой. И Дали принимает это как подарок.

Это был один из его первых портретов маслом на холсте. Он написан с отменным мастерством в безыскусной гармонии красных, черных и фиолетовых тонов, уравновешенных охряными оттенками лица и руки. В руке Льюсии цветок, тоже охряной, идеально круглый, перекликающийся с солнцем на заднем плане, солнцем, которое, с другой стороны, предстает как двойственный образ этакой «звезды во лбу», что четко видна на лице седовласой героини картины. Льюсия сидит, сгорбив спину. Потухший взгляд ее глаз, выглядывающих из-под крестьянского платка, кажется совсем слепым. Знаменитый нос скорее приплюснут, нежели выдается вперед. Освещенная сзади странным солнцем на манер Ван Гога, слегка подавшаяся вперед, она излучает доброжелательность и человеколюбие.

Так есть ли реальное противоречие во мнениях брата и сестры?

Вряд ли оно существовало во времена их детства и отрочества. Но спустя тридцать лет все стало по-другому. Ана Мария осталась прежней и не изменила идиллического отношения к их чудесному, счастливому и безоблачному детству. Сальвадор же резко изменился. Он превратил свою жизнь в произведение искусства. И как художник отрезал все лишнее, отобрал то, что его устраивало, а остальное изменил по своему усмотрению. Какое значение имеет достоверность фактов (кстати, можно бесконечно спорить по поводу этой самой достоверности), гораздо важнее совсем другая правда. И эта правда изречена им. Резко и решительно.

Но, может быть, мнение Аны Марии более «объективно»? Ее книга появилась как реакция на некоторые язвительные замечания звезды, каковой к тому времени стал Дали, а главное — на публикацию в 1942 году «Тайной жизни Сальвадора Дали». Книга Аны Марии «Сальвадор Дали глазами его сестры», вышедшая в 1949 году, в первую очередь была направлена против той мифической версии, что ее брат так тщательно выстраивал, но это было скорее не наступление, а защита и иллюстрации к его воспоминаниям, к его зеленому раю детства, к их детству. А ненавидела она Галу, эту узурпаторшу, похитительницу грез, отобравшую у нее ее любимого брата. Разве в Кадакесе, когда Сальвадора и Ану Марию видели вместе, их не называли «жених и невеста»? Кроме того, Дали множество раз высказывался в том плане, что не стоит отмахиваться от инцеста.

Некий аноним утверждал даже, что однажды на пляже он видел, как обнаженные Дали и его сестра обнимались и целовались. Может быть, он это не выдумал.

Поэма «Любовь и Память», написанная Дали в 1930 году и посвященная им своей сестре, начиналась словами:

Образ моей сестры
С красным анусом
Полным дерьма...
Образ моей сестры
С развернутым влагалищем
Довольно об этом. Пока довольно.

Отношения между Дали и его сестрой, пусть и с некоторыми оговорками, были вполне обычными.

Проблема была в их отце, с какой бы стороны мы к этому ни подходили.

Поскольку если внешне Дали походил на мать и «тютелька в тютельку», как ему не уставали повторять, на своего покойного брата, то вспыльчивый и гневливый характер достался ему от отца. Именно на него он был похож больше всего.

Даже по жизни Дали шел тем же извилистым путем, что обоих привел от атеизма к принятию римской католической веры и от левого экстремизма к правому — в самом карикатурном виде. Дали также перенял отцовское отношение к деньгам.

Что объясняет их разрыв.

Кое-кого шокировала «черная неблагодарность» сына по отношению к такому внимательному и заботливому отцу. Отцу, который не только не препятствовал его увлечению живописью, но даже способствовал — на свой лад — тому, чтобы сын стал художником, и который, на самом деле, все ему прощал. Истинная причина разрыва заключалась как раз в том, что младший Дали испытывал *необходимость* отмежеваться от своего двойника.

Но для того, чтобы разобраться в необычайно запутанных взаимоотношениях двух Сальвадоров, отца и сына, нам представляется необходимым оглянуться назад. Что поможет нам раскрыть еще более удивительные стороны этой в высшей степени нетривиальной личности — центральной фигуры нашего повествования.

Начнем с того, что отец много времени проводил вне дома, встречаясь с друзьями то в кафе, то в знаменитом отеле «Дюран» (отель существует и поныне, но пришел в упадок), то на Рамбле. Женщины почти все время находились дома в своем кругу и редко куда выходили. Так что маленький Сальвадор являл собою единственное существо мужского пола в этом

настоящем гинекее^[89], где обретались его сестра, мать, тетка, нянька, стряпухи.

Будучи в центре этого женского мирка, Дали, по всей видимости, очень рано открыл в себе способность манипулировать людьми и начал ее применять. В возрасте двух лет, зайдясь от гнева, он ударил свою няньку, хотя обожал ее. По его признанию, он никогда не мог забыть слов своего отца, сказанных по тому поводу: «Этот никогда не станет таким, как тот, другой».

Наконец-то его выделили! «Тот другой» никогда не причинял родителям никаких забот. Он же ликовал, видя, как они тревожатся, когда он катается по земле в приступе гнева, когда срывает с Льюсии платок, чтобы нацепить его себе на голову. Дали объяснял, что и сам стремился быть нелюбимым, поскольку не хотел быть любимым вместо «того, другого».

И здесь мы можем ему поверить: этот выбор он сделал на всю жизнь. До финальной черты.

Мать не сводила с него глаз, когда он играл в парке, и не отпускала от себя дальше чем на пару шагов. Отец жил в постоянном страхе произнести какое-нибудь неосторожное слово, способное спровоцировать у сына вспышку ярости. Оба родителя не могли избавиться от навязчивой идеи, что припадок бешенства, чуть более сильный, чем остальные, может спровоцировать болезнь, которая сведет его в могилу. «Однажды, когда я подавился рыбной костью и начал задыхаться, я увидел, как мой отец выбежал из столовой, будучи не в состоянии слышать мой кашель и видеть истеричные конвульсии, в которых я корчился и которые специально утрировал, чтобы подольше оставаться в центре внимания перепуганной семьи».

А раз так, все его желания немедленно удовлетворялись.

Что еще хуже: скупаемые страхом родители постоянно жаловались своему окружению на то, что им приходится терпеть от их сына. «Знаете, что опять выкинул Сальвадор?» — вопрошал старший Дали.

«И все с готовностью принимались слушать рассказ об очередной моей странной выходке, которая имела по меньшей мере одно достоинство: она могла заставить смеяться до слёз».

Это тоже конечно же послужит ему уроком: неблагоприятные поступки вызывают смех.

Но при чем тут отец? Тот самый отец, которого представляют степенным буржуа, он же — блюститель установленного порядка, нотариус, человек, способствующий увековечиванию права собственности

— оплота буржуазии? Этот столп. Эта скала.

Это мать, еврейка по национальности, снедаемая постоянным страхом, докучала сыну советами, дергала его, шпионила за ним, надоедала ему, своему несносному и такому любимому мальчику.

При этом с матерью они были сообщниками. Составляли единое целое, были, что называется, «два сапога пара».

Да, такого отца Дали должен был отринуть — и самым решительным образом — просто чтобы выжить; и не потому, что тот был слишком критично настроен по отношению к нему и отстранен, не потому, что был слишком далек от него, как кое-кто говорил, а потому, что был наоборот слишком близок. Подавляюще близок.

Дали был изнеженным ребенком? Да. Более того, принцем, взлелеянным в самых комфортных условиях, опекаемым, захваленным, боготворимым.

И одевали его как лорда.

Взгляните на эти фотографии, где он, в годовалом возрасте, предстает перед нами утопающим в кружевах; в четыре года — твердо стоящим на ногах, таким застенчивым, но с лукавым и однозначно проницательным взглядом из-под круглой шляпки, лихо сдвинутой назад, в пальтишке с широким воротником и жабо, с маленькой тросточкой в руке; или в пять лет — с еще более живым взглядом, в забавной позе, сидящим на земле рядом с собакой, в блузе с пышными рукавами, схваченными на запястьях, с большим бантом на шее и в лакированных башмачках.

Взгляните на его полотна, на которых он предстает в скромном и милом матросском костюмчике — «Я в возрасте десяти лет, когда я был куколкой кузнечика (комплекс кастрации)» (1933) и «Mysterious Mouth Appearing in the Back of my Nurse»^[90] (1941), и в том же костюмчике с серсо на картинах «Спектр сексапильности» (1934) или «Пейзаж с загадочными элементами» (1934), «Аптекарь, с величайшей осторожностью поднимающий крышку рояля» (1936) и «Полдень» (1936).

«Одним из самых замечательных подарков, которые я когда-либо получал, — рассказывает Дали, — был костюм короля, преподнесенный мне моими барселонскими дядьками. Вечерами я стоял перед зеркалом, надев на голову белый парик и корону и накинув на плечи горностаевую мантию. Под мантией на мне ничего больше не было. Я прятал свой член, зажимая его меж бедер, чтобы как можно больше походить на девочку. Уже тогда я обожал три вещи: слабость, старость и роскошь». И добавляет: «Переодевание было одним из моих самых любимых занятий в детстве».

Если бы его отец был таким добропорядочным буржуа, как о нем

говорят, то он непременно отправил бы сына в одну из тех христианских школ, которые посещали дети представителей его социального класса. Он же отдал его учиться в муниципальную школу, поскольку был настоящим вольнодумцем. Это его решение было воспринято как эксцентричная выходка.

А вот Дали в семь лет, опять в припадке бешенства. Он постоянно в бешенстве. Отец тащит его за руку по улице, сейчас он получит горький урок, узнает, что такое, когда тобой командуют.

Как послушаться? Эту науку он быстро освоит. Что до остального... Его учителя — Эстебана Трайтера Коломера — Мередит Этерингтон-Смит подозревает в педофилии, полагая, что именно он сформировал у Дали страх перед прикосновением посторонних к своему телу. Ян Гибсон описывает его как франкофона, часто бывавшего в Париже, хорошо рисовавшего, не обойденного почестями и наградами и привозившего своим ученикам такие чудесные подарки, что они прозвали его «господином Лафайетом», ибо именно в этом универмаге он имел привычку делать покупки. По словам Дали, который, естественно, сгущает краски, он был краснощеким, «неряшливо одетым» человеком, «отвратительно вонявшим» и спавшим на уроках. Маленький Дали пользовался этим, чтобы тренировать свой глаз. Он считал, сколько крошек нюхательного табака осело на «огромный носовой платок» учителя. Придумывал различные фигуры, разглядывая пятна влаги на стенах и потолке классной комнаты или облака за окном. Мечтал. В этой школе он не только ничему не научился, но даже позабыл то, что знал до поступления в нее: алфавит и как пишется его имя.

В то время как по Барселоне гуляла мощная волна антиклерикальных выступлений, в ходе которых было сожжено множество монастырей (это была «*semana trágica*»^[91]), он открыл для себя существование социального неравенства, а также секрет и могущество внешней привлекательности.

«Я был единственным, кто приносил с собой горячий шоколад. Я носил его в термосе, на чехле которого были вышиты мои инициалы, — пишет он в «Тайной жизни Сальвадора Дали». — Стоило мне слегка поцарапаться — и мне тут же перевязывали ногу или руку стерильным бинтом. Я носил матросский костюмчик, расшитый золотом на манжетах. Мои волосы всегда были тщательно расчесаны и надушены — и простодушные дети поочередно подходили ко мне, чтобы понюхать мою голову. Я единственный носил начищенные до блеска ботинки с серебряными застёжками».

К этому он добавляет, что все вышесказанное было чрезвычайно

важным для формирования у него мании величия: «А как мне было не возомнить себя исключительным, драгоценным и утонченным существом» среди всех этих детей, «самых обездоленных в Фигерасе»?

Его товарищи по школе считали, что он — с другой планеты. Возможно, не так уж и далеки они были от истины.

Он же, видя, как они приспособлены к жизни, как быстро и ловко могут починить пенал или просто зашнуровать свои ботинки, все больше убеждался в том, что сам он совершенно не в состоянии обойтись без посторонней помощи: по его словам, он мог полдня просидеть взаперти в классной комнате, «потому что не знал, что нужно повернуть ручку двери, чтобы та открылась».

«Любая практическая деятельность была мне чужда, и с каждым днем предметы внешнего мира пугали меня все больше», — добавляет он.

Не стало ли виной тому, что всю свою жизнь он пребывал в этом состоянии инфантильной беспомощности, слишком ли бережное отношение к нему родителей? Луис Бунюэль рассказывал мне, что в период их жизни в студенческой резиденции в Мадриде Дали не мог даже самостоятельно купить билеты в театр. Бунюэль написал об этом в своей книге воспоминаний «Мой последний вздох». Рассказывают, что в Нью-Йорке, если ему вдруг по невероятному стечению обстоятельств приходилось одному, без Галы, ехать в такси, то он, чтобы расплатиться, швырял свой бумажник прямо в голову водителя. Он был совершенно не способен вести себя в этой ситуации как все нормальные люди.

Дали никогда не был независимым и никогда не был самостоятельным.

1910 год: последствия обучения в муниципальной школе оказались столь катастрофическими, что отцу Дали пришлось поступиться своими принципами (так что он был куда более гибким, чем о нем рассказывают) и отправить сына в коллеж «Hermanos de las Escuelas Cristianas»^[92]. Дали было шесть лет.

Он пробудет там до июня 1916 года, до того момента, как поступит в лицей.

Конгрегация братьев христианских школ был основана в конце XVII века Жаном Батистом де ла Салем. В принадлежащей им школе в Фигерасе обучение велось на французском языке. Причем строгости были такие, что если кого-либо из учеников ловили на том, что он говорит по-испански или по-каталански — даже на перемене — его наказывали!

Таким образом, с шести до двенадцати лет Дали не просто изучал французский язык, он научился думать по-французски. Можно ли утверждать, что этот язык сформировал его подсознание? Это было бы

слишком смело; и всё же французский язык оказал на его развитие большое влияние, уроки французских братьев-христиан не прошли для него бесследно.

Здесь учителя были менее расположены к тому, чтобы предоставлять ему полную свободу, но в то же время и сами не позволяли себе спать на уроках; но Дали не расстался со своей привычкой мечтать на занятиях. В первом классе его посадили у окна. Открывали окно только ближе к вечеру. «Но с этого момента, — говорит он, — я целиком погружался в созерцание». За окном росли два больших кипариса, они были почти одной высоты, но левый все-таки чуть-чуть пониже, и его верхушка слегка клонилась к своему собрату, стоящему прямо как латинская буква «i». Дали следил за игрой света и тени на этих деревьях и заметил, что перед самым заходом солнца (в этой школе ученики занимались дотемна!) остроконечная верхушка правого кипариса окрашивалась в темно-красный цвет и становилась «будто вымоченная в вине», тогда как верхушка левого, находясь полностью в тени, являла собой лишь темную массу.

Как и на уроках Эстебана Трайтера, Дали отсутствовал в классе, поскольку мысли его витали где-то далеко. Но ему приходилось отстаивать это право, пытаясь всеми способами обмануть дотошность и «жестокость» братьев-христиан, умеющих лучше добиваться своей цели, чем колоритный сеньор Трайтер. «Но, — говорит Дали, — я не хотел, чтобы меня донимали, чтобы ко мне обращались, чтобы "мешали" происходящему в моей голове. Я продолжал предаваться мечтам, зародившимся в классе сеньора Трайтера, и, чувствуя нависшую надо мной опасность, цеплялся за них изо всех сил, впивался в них ногтями, словно утопающий в спасательный круг».

После «ангелуса»^[93] кипарисы растворялись в вечернем сумраке, но, хотя их силуэты исчезали, Дали продолжал смотреть в их направлении: он знал, где они находятся, эти деревья.

Братья-христиане конечно же не оставили без внимания это необычное упрямство. И в конце концов отсадили его от окна.

Он не сдавался: «Я продолжал смотреть сквозь стену, словно все еще видел их».

Таков был Дали.

Если что решил, держался до последнего.

«Сейчас, — говорил он сам себе, — начнется урок Закона Божьего, значит, тень на правом кипарисе должна быть на уровне этого рыжего, опаленного дула с торчащей из него засохшей веткой, на которой висит

кусочек белой тряпки. Пиренеи должны быть лилового цвета. А еще в этот самый момент, как я наблюдал это несколько дней назад, вспыхивает отраженным светом одно окошко в видневшейся вдалеке деревеньке Вилабертран! Этот яркий свет, схожий с блеском бриллианта чистой воды, просветлял вдруг мой мозг, возмущенный грубым запретом любоваться милой моему сердцу Ампурданской равниной».

К тому времени Дали уже научился говорить «нет», когда от него ждали «да», и «черное», когда надо было сказать «белое». Он научился противопоставлять себя другим, держаться настороже и выделяться из общей массы.

Судя по всему, он мочился в постель до восьмилетнего возраста. Ему это просто-напросто нравилось. Чтобы отучить его от дурной привычки, отец купил замечательный трехколесный велосипед красного цвета, принес его домой и запер в шкафу. Хочешь велосипед? Прекрасно, ты его получишь, как только перестанешь писаться в постели. Дали долго колебался, но все же желание досадить родителям, обманув их ожидания, оказалось сильнее. Тем хуже для замечательного красного велосипеда! История эта наверняка выдуманна, но она весьма показательна с точки зрения образа мыслей Дали. И образа его действий.

Так, в школе он старался сажать как можно больше клякс в своих тетрадках, хотя, по его словам, «знал, что нужно делать, чтобы писать чисто». Причем, когда однажды ему дали тетрадь, шелковистая бумага которой пришлась мальчику по вкусу, в нем проснулось старание, и он исписал страницу таким красивым почерком, что получил первый приз по каллиграфии. Тут-то его учителя и обнаружили, что Дали дурачил их. Но они совершили ошибку, прямо сказав ему об этом. Мальчик решил, что и впредь может поступать точно так же.

Так, дабы не оказаться вызванным к доске, когда возникало ощущение, что его непременно должны спросить, он рывком вскакивал из-за парты и резко отталкивал от себя учебник, который якобы до этого изучал, хотя на самом деле, по его уверениям, не прочел ни строчки. «Словно одержимый какой-то мыслью я забирался с ногами на лавку, потом будто в панике спрыгивал с нее вниз, закрывая лицо руками и делая вид, что пытаюсь спрятаться от нависшей надо мной опасности. Благодаря этой пантомиме я получал разрешение выйти посреди урока из класса и погулять там в одиночестве в саду». Когда он возвращался обратно, его для успокоения нервов поили теплым травяным отваром.

Родители, которых поставили в известность о галлюцинациях ребенка, посоветовали руководству школы относиться с повышенным вниманием к

его персоне. «Меня окружала обстановка исключительности, — победно комментировал Дали, — и вскоре никто больше даже не пытался учить меня чему бы то ни было».

Победа!

Он был рад тому, что остался на второй год, поскольку ему хотелось «бесконечно долго оставаться в одном и том же классе, пока другие наперегонки рвутся вперед, подогреваемые единственно духом соперничества».

Что ж. Все это очень мило. И в психологическом плане все сходится.

Но есть, очевидно, и другое объяснение, более серьезное и глубокое, всем этим проявлениям враждебности, нелюдимости, настороженности. Он рисовал. Он уже стал художником.

Снедаемым этой страстью.

И когда занимался живописью, когда рисовал, лень его улетучивалась. Он мог целыми часами предаваться любимому делу.

«В шесть лет я хотел быть поваром. В семь — Наполеоном. С тех пор мои амбиции только возрастали, как и моя мания величия».

Нет, и в шесть лет, и в семь он хотел быть художником. Уже тогда. Знаменитое начало «Тайной жизни Сальвадора Дали» прекрасное тому подтверждение, но еще лучшее подтверждение — реальная действительность.

Согласно легенде, он начал рисовать еще в колыбели. Как только он смог удержать в руке карандаш, тотчас стал покрывать зверушками стенки своей кровати. Будучи совсем маленьким, он заворожено смотрел, как бабушка вырезала из листа бумаги чудесные и очень сложные узоры, а мать рисовала животных на полосках бумаги, которые то складывала, то разворачивала, рассказывая разные истории. Целые дни напролет он будет проводить с сестрой, раскрашивая и переводя картинки.

Атмосфера в их семье была не чопорно-буржуазной, а либеральной; для литературы, музыки и искусства место находилось всегда. Перед нами пример буржуазной «династии», с поразительной точностью множество раз описанной Томасом Манном: родоначальником обычно был энергичный, смелый, порой не слишком щепетильный человек, действовавший на грани респектабельности, если не сказать — за ее гранью, он спорил с судьбой, придавал событиям динамичности и закладывал те основы, которые нужно было крепить и развивать его наследнику. А тот уже, отдавая дань респектабельности, тянулся к культуре, окружал себя художниками, их картинами и другими произведениями искусства, а его сын или внук сам становился художником и пускал по ветру то, что было накоплено до него.

В таких семьях все — но главным образом женщины и дети — играли на фортепьяно и неплохо рисовали карандашом или акварелью. Именно этим занимался маленький Дали под восхищенные взгляды родителей. Те же не смогут заметить метаморфозы, проглядят, как приятное времяпрепровождение перерастет в настоящую страсть, а избалованный мальчик, любитель порисовать, превратится в настоящего художника. Это действительно можно было проглядеть с подобным ребенком — умным, но ужасно капризным, робким, но умеющим манипулировать людьми, а еще очень замкнутым и одиноким, несмотря на все то внимание, которым он был окружен.

И Дали не просто мирился с одиночеством, он в нем нуждался. И называл его «доведенным до крайности одиночеством».

Здесь мы должны поверить его рассказу. Мать постоянно донимала его вопросами: «Сердце мое, чем тебя порадовать? Сердце мое, что ты хочешь?» И однажды он решился сказать ей, чего он действительно хотел, поскольку точно знал это: а хотел он получить в свое полное распоряжение одну из неиспользуемых прачечных, расположенных на чердаке их дома. Там он устроит свою «мастерскую».

«Выделенная мне комната была такой крошечной», — вспоминал Дали. Он наверняка слегка утрировал, рассказывая, что почти всю ее занимала цементная ванна для стирки белья, но это не имеет значения. «Благодаря таким пропорциям я вновь пережил те сладостные внутриутробные ощущения, о которых уже говорил. В центре цементной ванны я установил стул, а с помощью доски, положенной горизонтально на края ванны, устроил рабочий стол. В те дни, когда на дворе стояла невыносимая жара, я раздевался догола, открывал кран и заполнял ванну водой так, чтобы она доходила мне до пояса».

Сидя в ванне, он рисовал на картонках от шляпных коробок тетки Каталины бесчисленные картины, которыми будут завешаны все стены в этой прачечной-мастерской художника. Среди них Дали особо выделял «Иосифа, встречающего своих братьев» и «Елену Троянскую» (они будили в его уснувшем сердце приятные воспоминания), а также глиняную копию «Венеры Милосской».

Способствуя развитию интереса сына к живописи и желая расширить его познания, Дали-отец подписался на серию книг по искусству, которую в 1905 году начало выпускать английское издательство «Гованс энд Грей-ЛТД», последний том серии вышел в 1913 году. Это были книжки небольшого формата — 15х10, на английском и французском языках с семьюдесятью черно-белыми иллюстрациями каждая, посвященные

великим художникам. Кто-то подсчитал, что всего в этом издании вниманию читателей было представлено более трех тысяч репродукций. Дали перетащил собранные отцом книги в свое логово и регулярно пополнял свою библиотеку очередными томами, наслаждаясь ими и восхищаясь. Конечно же больше всего его притягивали к себе изображения обнаженных тел, в частности картина Энгра^[94] «Золотой век», название которой они с Бунюэлем позаимствуют для одного из своих фильмов, самых скандальных фильмов конца 20-х годов двадцатого века.

«Что не подлежит сомнению, — говорил он, — так это то, что первые щепотки соли (и первые крупинки перца) моего юмора рождались в этой удивительной ванне».

Как и многие из его фантазий и эротических пристрастий с уклоном в вуайеризм и онанизм.

Когда к родителям приходили в гости друзья и спрашивали: «А где же Сальвадор?» — те отвечали: «На чердаке. Он устроил себе мастерскую в помещении бывшей прачечной и часами сидит там наверху, играя в одиночестве».

«Что за волнующее, волшебное чувство я испытывал, убегая из родительской столовой, чтобы как сумасшедший вскарабкаться к себе под крышу и запереться на ключ в моем убежище, — через тридцать лет вспоминал свое ликование автор «Тайной жизни Сальвадора Дали». — Мое одиночество чувствовало себя там в полной безопасности».

Там, восседая на так называемом «цементном троне», на своем «насесте», он подглядывал за девочками из коллежа францисканских монахинь, на которых он стыдился поднять глаза, когда встречался с ними на улице, и которые не вгоняли его в краску, когда он смотрел на них сверху. Иногда, по его признанию, он жалел о том, что не бежит вместе с другими детьми по улицам и не участвует в их играх («афродизиатических», говорит он), а лишь ловит их радостные крики, бередящие ему душу. Но при всем при том добавляет: «Я, Сальвадор, должен был сидеть в своей ванне в компании безобразных и злобных химер, окружавших мою хмурую личность».

Там он вновь становился королем, свою мантию и корону он любил надевать на праздник Епифании. И неважно, что голова его увеличивалась в объеме и ему приходилось прилагать все больше усилий, чтобы водрузить на нее корону! Там утверждались, оттачивались и развивались его эгоцентризм, мания величия и нарциссизм. И вот наступал момент, когда он «обнаруживал под своей рукой нечто маленькое, странное и влажное, что она нежно поглаживала» и на что он «смотрел с удивлением». Это был

половой член.

Встреча его члена с его же рукой заставит Дали, подобно Бодлеру^[95], отдать должное «культу идолов».

И действительно, вот один из этих идолов (он называл его Дуллитой) стал предвестником другого идола, найденного им в хозяйстве странного сеньора Трайтера и возвестившего, в свою очередь, появление еще одного идола — имя ему Гала.

Однажды сеньор Трайтер из скопища разных чудесных вещей, собранных в его квартире, римских капителей и готических статуй, вытащил то, что Дали назвал «оптическим театром»: картинки в нем появлялись в виде серии гравюр, выполненных пунктиром и подсвечивающихся сзади. Это полностью соответствовало потребности Дали в «чем-то абсолютно необычном». Именно тогда он увидел «волнующий силуэт» русской девочки. «Она явилась мне в белой меховой шубке, в санях, в которые была запряжена тройка лошадей, ее преследовали волки с фосфоресцирующими глазами. Девочка пристально смотрела на меня, и от ее гордого взгляда, нагонявшего робость, у меня сжималось сердце».

«Я называл ее Галюшкой — это уменьшительное от имени моей жены — и свято верю в то, что на протяжении всей моей жизни любовь моя воплощалась всегда в одном-единственном женском образе», — писал он в 1942 году, кое-что и даже многое переписывая в своем прошлом с учетом настоящего, которое носило теперь имя «Гала».

Он научится произвольно вызывать этот и другие образы. «С шести до семи лет, — уверял он, — я жил в мире грез. И позднее мне представлялось совершенно невозможным отличить реальность от фантазий. Моя память сплавила истинное и вымышленное в один блок, и только объективный анализ отдельных, до крайности абсурдных событий позволяет разделить их».

Отсюда «истинные воспоминания» и «ложные воспоминания».

Мы испытали потрясение, подсчитав, сколько женщин изображено со спины на картинах Дали. Стало ясно, что толчком к его любви к Гале стало созерцание ее спины. С юной Дуллитой произошла та же история. «Это была девочка, которую я увидел со спины, — рассказывает Дали, — она шла впереди меня, возвращаясь домой из коллежа. Ее спина была такой изящной и была так сильно откинута назад, что я боялся, как бы прямо у меня на глазах она не сломалась пополам. Две ее подружки шли по бокам от нее, ласково обнимая ее за талию и осыпая ее улыбками. Подружки беспрестанно оборачивались и смотрели назад. Та же, что шла посередине,

продолжала свой путь, так ни разу и не показав мне своего лица. Глядя на ее гордую осанку, любуясь ее прямой спиной, я понимал, что она совершенно не похожа на других, что она королева. Те же чувства, что я когда-то испытал к Галюшке, вдруг нахлынули на меня и накрыли с головой. Подружки нежно называли ее Дуллитой. Я вернулся домой, так и не увидев ее лица, и у меня даже мысли не возникло попытаться его увидеть. Это была Дуллита, Дуллита! Галюшка! Rediviva^[96] Галюшка!»

С тех пор его мучило единственное желание — чтобы Дуллита пришла к нему на его чердак, в его прачечную, в его мастерскую. В мыслях. Как тень. Как сон.

Но наваждение это было столь навязчивым, а нетерпение столь сильным, что все закончилось нервным срывом 2 июня 1916 года, после того как Дали с успехом выдержал вступительный экзамен в лицей Фигераса. К нему пригласили доктора. Тот прописал полнейший покой.

На следующий же день родители решили отправить его на природу, в имение «Мельница у Башни» (Moli de la Torre), принадлежащее их состоятельным друзьям — семейству Пичотов, все члены которого в той или иной степени были причастны к живописи.

Для Дали все началось именно там.

Это было удивительное семейство космополитов, выдающихся и эксцентричных личностей, превыше всего ставящих свободу во всех ее проявлениях. Юный Дали с восторгом будет наблюдать, как они, облачившись в вечерние туалеты, забираются, таща пианино, в лодку с плоским днищем, отгоняют ее от берега, бросают якорь неподалеку от пляжа и музицируют там в свое удовольствие или устанавливают рояль среди скал, и один из братьев играет там на нем в ночи при свете луны, причем делает это так виртуозно, что спустя несколько лет Дали признается: «Когда я рисую рояли на скалах, это не грезы, это то, что я видел своими глазами и что поразило меня до глубины души». Искусство Дали, конечно же, подпитываемое фантазиями, все же во многом автобиографично. Просто нужно знать, что вкладывается в тот или иной образ.

Во всяком случае, в том, что семейство Пичотов оказало на Дали огромное влияние, нет никакого сомнения.

Даже со скидкой на то, что упорство, с которым Дали постоянно подчеркивал это влияние, в известной степени было обусловлено его желанием завуалировать другое огромное влияние на него — влияние его отца, недооцениваемое большинством биографов.

Риккардо Пичот, обладатель премии Парижской консерватории,

которую он получил в семнадцать лет, и один из любимых учеников Пабло Казальса^[97], но прежде всего сюрреалист, играл на своей виолончели индюшкам на птичьем дворе или рыбам, качаясь в лодке на волнах в бухте близ Кадакеса. Луис был скрипачом, он учился вместе со знаменитым Жаком Тибо^[98]. Мария выбрала карьеру оперной певицы (контральто^[99]) и выступала под именем Марии Гай (ее мужем был не кто иной, как пианист Жоан Гай), а Рамон писал картины в импрессионистской манере и прославился, выставляя свои работы в Париже. Его заметил Аполлинер и посвятил ему несколько строк. В Барселоне Рамон часто бывал у Пикассо.

В Фигерасе роскошный особняк семейства Пичотов, окруженный оливковой рощей, стоял на выезде из города, у дороги на Росес. Для Дали это место станет волшебным и притягательным, там он познакомится со всей интернациональной богемой, что часто наезжала туда, там, помимо всего прочего, он откроет для себя живопись импрессионистов и пуантилистов^[100], при этом он по-прежнему будет грезить наяву и оттачивать свою чувственность, предаваясь в уединении своей мастерской фантазиям, в которых насилие и жестокость занимали отнюдь не последнее место.

Итак, Дали двенадцать лет. Но у него уже прошла первая выставка, которую его отец устроил у них в доме, пригласив всех своих друзей. Уже написаны маслом несколько пейзажей, признанных более чем многообещающими. Вот, например, вид окрестностей Фигераса, датированный 1910 годом, на первом плане луг, прорезанный дорогой, проведенной уверенной рукой в виде белой линии. На заднем плане светло-охряные горы, а посередине, за частоколом деревьев — деревушка.

1910 год. Дали шесть лет. В этом возрасте многие дети рисуют примерно на том же уровне. Но всего три года спустя он уже достиг потрясающих результатов. Вот сходный сюжет, вид Вилабертрана — справа на этой небольшой картине красиво очерченное желтое поле, которое на первом плане наискось пересекает дорога. В углу на фиолетовом фоне гор домишко, его окружают три милых деревца. Слева на фоне розового неба группа деревьев с тонкими красными стволами.

1914 год. Ему десять лет. Среди многочисленных пейзажей того времени хочется отметить лирический «Ампурданский пейзаж», выполненный в голубых тонах с удачными вкраплениями зеленого и желтого, и «Дом на берегу озера», где в первую очередь бросается в глаза автограф автора — крупными красными буквами.

В период с 1914 по 1916 год наблюдается еще более заметный

прогресс в мастерстве юного художника, настоящий прорыв.

Что же произошло?

А мы уже сказали, что: он встретился с семейством Пичотов.

Конечно, Пичоты, давно дружившие с его отцом (старший из братьев, Пепито, был связан с ним узами дружбы, восходившей ко времени их совместной учебы на юридическом факультете в Барселоне), не были для него новыми знакомыми, а влияние на него импрессиониста Рамона легко проследить по многим картинам. Но когда ему исполнилось двенадцать лет и он надолго поселился в их имении «Мельница у Башни», где проходило выздоровление после нервного срыва, случилось нечто важное. Там он впервые многое увидел воочию и осознал.

Эта встреча станет решающей.

До такой степени, что в 1942 году, когда Дали пишет свою «Тайную жизнь...», он позволяет себе признаться, естественно, не без витиеватости, что импрессионизм — то художественное направление, которое произвело на него самое сильное впечатление в жизни!

«Мой глаз ничего не мог различить, — писал он, — в скопище густых мазков и бесформенных пятен краски, причудливым образом усеивавших полотно, до тех пор, пока я не догадался отступить от холста всего на метр или просто моргнул, и тогда, о чудо! эти беспорядочные кляксы обрели свои истинные формы. Воздух, простор, быстрый луч света—и целый мир родился из этого хаоса. Больше всего меня восхищали картины, в которых импрессионизм заимствовал приемы пуантилизма. Систематическое противопоставление оранжевого и фиолетового доставляло мне чувственную радость и создавало своего рода иллюзию, будто я смотрю на предметы сквозь призму... В столовой у нас был графин со стеклянной пробкой, сквозь которую мир виделся таким, как на картинах импрессионистов».

Дали отвели большую комнату, беленную известью. Здесь сушили кукурузные початки и хранили мешки с зерном. Там будет его мастерская. Как он с удовлетворением отмечает, с самого утра это помещение было залито ярким солнечным светом.

Тут Дали рассказывает нам историю, которая больше похожа на вымысел, на своего рода автоагиографию^[101], чем на реальные воспоминания. Но если вспомнить его «Старика в сумерках» 1918 года (ему тогда было четырнадцать лет), для написания которого он использовал камни (родители называли этот период его творчества «каменным веком»), то история начинает казаться гораздо более правдивой.

Привезенный с собой рулон холста был израсходован быстро. Сгорая

от желания нарисовать еще натюрморт из вишен, Дали находит старую, снятую с петель дерматиновую дверь, кладет ее горизонтально на два стула и использует в качестве полотна центральную ее часть, а резной орнамент, украшающий дверь по краю, становится рамой «картины». Он рассыпает на столе целую корзину вишен. Из своей коробки с масляными красками он выбирает три тюбика: киноварь — для освещенной части ягод, кармин — для той, что находится в тени, и белила — для бликов. Он принимается за работу, выдавливая краски прямо из тюбиков. На каждой вишенке он делает три цветных пятнышка: свет, тень, блик, свет, тень, блик. Это так легко! Тогда юноша усложняет игру, его действие превращается в настоящий танец, аккомпанементом которому служит размеренный шум вращающейся мельницы.

Картина, как сообщает Дали, естественно, всех поразила; но ему указали на то, что вишенкам не хватает хвостиков. Пустяки. Дали взял горсть вишен, стал есть ягоды, а их хвостики вдавливать в картину.

А поскольку ему также указали на то, что его вишни нарисованы на двери, изъеденной древоточцами, он принялся тщательно изучать свое произведение и обнаружил, что черви, которые точат дерево и проделывают дырки в нарисованных на нем вишнях, до такой степени похожи на тех, что поедают живые ягоды, что их можно спутать, тогда, схватив иголку, он принялся выковыривать червяков из дерева, чтобы пересадить их на вишни, а из вишен — чтобы пересадить на дверь. «Мне уже удалось произвести несколько этих странных, даже сумасшедших пересадок, когда я вдруг обнаружил присутствие сеньора Пичота, он какое-то время стоял у меня за спиной, оставаясь незамеченным. Он не смеялся, как обычно, когда дело касалось моих экстравагантных выходов. На сей раз я услышал, как после глубокого раздумья он пробормотал себе под нос: "Гениально!" После чего безмолвно удалился».

«Эти слова навсегда отпечатаются в моем сердце, — признается Дали и добавляет: — Придет день, и весь мир поразится моему таланту».

Вечером за ужином Пепито Пичот объявил Дали, что собирается поговорить с его отцом и посоветовать ему нанять сыну учителя рисования. «Нет, — гордо ответил Дали, — мне не нужны никакие учителя: я художник-импрессионист!»

Отец все же записал его на вечерние курсы Хуана Нуньеса Фернандеса, директора муниципальной художественной школы, куда юноша будет ходить каждый день после занятий в школе французских братьев. Здесь ему понравилось. Нуньес оказался как раз тем преподавателем, какой был ему нужен.

В отличие от многих других учителей рисования Нуньес был очень неплохим художником. И даже, по признанию Дали, обычно скупого на похвалы, «превосходным рисовальщиком». Человек, страстно увлеченный своим делом, лауреат Римской премии по литографии, он сумеет выделить Дали среди сотни других своих учеников.

Занимаясь у него, Дали добился таких успехов, что отец, преисполненный гордостью, устроил выставку картин своего сына и всех гостей потчевал морскими ежами.

Нуньес, пригласив лучшего ученика к себе домой после занятий, показал гравюру Рембрандта, с которой обращался с крайним почтением, и посвятил его в «тайны» светотени. А главное — он поощрял его занятия живописью и побуждал его к развитию способностей, сразу признав их выдающимися. «Я выходил от сеньора Нуньеса радостным и ободренным, щеки у меня лихорадочно горели от самых что ни на есть амбициозных творческих планов, и меня просто распирало от прямо-таки благоговейного уважения к искусству».

Не это ли лихорадочное состояние толкало его к тому, чтобы по возвращении домой заняться в туалете «этим», как он сам это называл (и как точно так же называл это Уорхол)? Не исключено. Услышав, как Пепито Пичот произнес «гениально», Дали и тогда тоже сделал «это». Но теперь он пошел дальше. Он принял решение: избегать девушек, поскольку ему казалось, что они представляют большую опасность для «души, уязвимой во время бурных страстей».

«При этом, — уточняет он, — я все устраивал так, чтобы постоянно находиться в состоянии влюбленности, но никогда не встречаться с объектом своей любви. Я выбирал в качестве такого объекта какую-нибудь встреченную мною случайно на улице девушку из соседнего города, которую, как я был уверен, мне не суждено было никогда больше увидеть».

Что же должно было случиться такого страшного, чтобы довести его до такой жизни? Он поведал об этом в одном из наиболее удивительных и кажущихся фантастическими эпизодов «Тайной жизни Сальвадора Дали». Рассказ этот так поразил меня, что мне хочется переписать его целиком: он, вне всякого сомнения, является предтечей его самых вдохновенных картин двадцать девятого и тридцатого годов. Там уже все в наличии. Даже костыль...

Сцена, охарактеризованная как «рассказ о любви и ужасе», место действия которой — Мельница у Башни, начинается с находки костыля (и погребального венка) на чердаке, куда юный Дали пришел за лестницей, необходимой для сбора липового цвета. Этот костыль он принял — будучи

не в состоянии объяснить, почему — за магический предмет, дарующий власть. Он вселял в него уверенность и даже сообщал некоторое высокомерие, которым, по его заверению, он никогда ранее не отличался.

Липовый цвет собирали три женщины, одна из которых, настоящая красавица, обладала роскошной грудью, обтянутой белой шерстяной кофточкой. С ними была еще девочка лет двенадцати. Он тут же влюбился в девочку, «я думаю, — говорит он, — что ее сутуловатая спина и вихляющие бедра напомнили мне Дуллиту». Своим костылем он коснулся ее спины и, когда девочка обернулась, объявил ей, да не просто, а «с яростью в голосе»: «Ты будешь Дуллитой».

Комментарий Дали: «Ее лицо было ангельской красоты. Она затмила образ Дуллиты, и три идола моих грез слились теперь в один. Моя страсть возросла до такой степени, что стала невыносимой». Но когда он повторил свое заклинание в вопросительной форме — «Ты будешь Дуллитой?», — то произнес его таким страшным, сиплым голосом, что девочка испугалась и убежала, не дав ему возможности погладить себя костылем по голове, что он хотел сделать, дабы продемонстрировать ей таким образом... нежность своих чувств.

Разочарованный тем, что ему не удалось таким необычным образом завоевать доверие «Дуллиты», он удалился к себе, сам испугавшись столь странных проявлений своего импульсивного характера.

Он вернулся в свою мастерскую, затаив злобу на ту, что посмела нарушить его одиночество и разрушить его «Храм Нарцисса». Чтобы справиться с одолевавшими его чувствами, он решил что-нибудь нарисовать. Но что? Мышь, которую он держал в клетке в курятнике. Он отправился туда и там, к своему ужасу, к которому примешивался восторг, наткнулся на дохлого ежа со съеденной червями головой. Он приблизился к нему, потом ретировался, потом опять вернулся. Но вонь там стояла такая, что он убежал к женщинам, собиравшим липовый цвет.

Через некоторое время, несмотря ни на что, он вновь вернулся посмотреть на свою находку и опять убежал. Так он метался между мертвым зверьком и женщинами. «И каждый раз, проходя мимо, я выливал темную воду моего взгляда в солнечный колодец небесных глаз Дуллиты. Хождения туда-сюда приобрели столь нервный, столь истеричный характер, что я вдруг почувствовал, как теряю контроль над своими действиями. Приближаясь к ежу, я сгорал от желания совершить нечто неслыханное, например, броситься к нему и потрогать. Точно так же при каждом приближении к Дуллите я испытывал непреодолимую тягу приникнуть к ее приоткрытому рту, похожему на свежую рану, и испытать ее

ангельскую душу, безыскусную и боязливую».

Во время одного из этих подходов к мертвому ежу он чуть было не упал на его кишасные червями останки. Думаете, он убежал? Нет, отвращение переросло у него в непреодолимое желание прикоснуться к тому, что осталось от ежа. Почти на грани обморока, он ткнул в него костылем, ручку которого затем резко крутанул. Это привело к тому, что кожа на животе мертвого ежа лопнула, а клубок червей размером с кулак вылетел оттуда, шлепнулся на землю и рассыпался. Охваченный ужасом юный Дали бросился прочь. Ему потребовалось довольно много времени, чтобы осознать, что его произвольный жест нанес непоправимый ущерб его любимому предмету, оскверненному прикосновением к мерзким червям. «Благословенный фетиш превратился в символ смерти».

Что же делать? Путем омовения очистить от скверны костыль, «мои фетишистские чувства по отношению к которому после утреннего приключения возросли еще больше».

После обеда он возвращается к сборщикам липового цвета и, убедившись, что «Дуллита» благодаря его обаянию «крепко привязана к концу поводка из желтой кожи» и что отныне она будет покорна ему как рабыня, позволяет себе довольно любопытный и забавный комментарий. «Что за удовольствие рассеянно скользить взглядом по сторонам, — говорит он, — когда объект нашей страсти считает божественной каждую минуту, проведенную рядом с нами. Только наша извращенность дает нам силу не замечать любимое существо, пренебрегать им как собакой, хотя мы знаем, что в следующее мгновение сами будем готовы ползти за ним на брюхе, подобно собаке».

Уверенный в том, что «Дуллита» у него в руках, юный Дали поддается новому искушению, неудержимому и безумному: он хочет дотронуться тем же орудием, которым он перевернул ежа, до согретой солнцем груди крестьянки, подхватить разветвляющейся частью костыля эти шелковые полушария...»

Комментарий Дали: «Вся моя жизнь состояла из капризов подобного рода, и в любой момент я был готов отказаться от самого роскошного путешествия в Индию ради такой вот ребяческой пантомимы, как эта».

А дальше была разработана сложная стратегическая операция, целью которой было заставить крестьянку подняться по лестнице и показаться в окне комнаты, где Дали в своей горностаевой мантии, накинутой на голое тело («Я находил себя в этот день очень красивым», — говорит он), ручкой своего костыля разделявал дыню, выдавливая из нее сок, который собирал губами, а взгляд его при этом метался от дыни к грудям и от грудей к дыне,

как незадолго до этого сам он бегал от мертвого ежа к крестьянкам и обратно.

На следующий день «Дуллита» прибежала к нему во время грозы на мансарду башни. Там, посреди чердака, переступив через его корону, она улеглась на пол — «как мертвая». Девочка попросила, чтобы он поцеловал ее, и сама стала его целовать. «Меня охватил такой стыд, что я резко вскочил, оттолкнув ее от себя с такой силой, что она гулко ударилась головой об пол, а корона больно вонзилась ей в кожу. Вероятно, у меня был такой угрожающий и решительный вид, что она обреченно приготовилась к самому худшему. Ее покорный взгляд, ее готовность услужить только разжигали мое желание сделать ей больно», — сообщает нам Дали и добавляет: «Мне хотелось причинить ей боль, добравшись до нежной ложбинки на ее спине». Он вонзит в ее нежную плоть металлическую корону? Нет. Он приказывает ей следовать за ним на чердак башни. А поскольку она медлит, он возвращается за ней, хватая за волосы и тащит за собой, а там наверху замахивается на нее своим костылем, словно собираясь вытолкнуть ее из окна, но в последний момент вместо девочки швыряет вниз, в бездну эту свою игрушку, совершив своеобразную подмену.

«С тех пор, — заключает Дали, — костыль навсегда стал для меня символом смерти и сексуального возбуждения».

И вновь какая бредовая фантазия! Какое буйное воображение! Какая заторможенная сексуальность!

Причем у нас есть все основания верить, что этот удивительный рассказ имеет под собой реальную почву. В семействе Пичотов действительно воспитывалась приемная дочь по имени Юлия, которой к тому времени, когда юный Дали поселился в Мельнице у Башни, исполнилось семнадцать лет. В одном рассказе, относящемся к 1922 году и носящем название «Песнь о моих двенадцати годах. Стихи в прозе и красках», он описывает, как однажды днем, увидев в саду Юлию, только что пробудившуюся после дневного сна, он почувствовал непреодолимое желание дотронуться до груди весело смеющейся девушки. В другой раз они отправились собирать липовый цвет с Юлией и ее подружкой. Девушки влезли на лестницы. Юный Дали был потрясен открывшимся ему видом их бедер и трусиков. А еще как-то раз он настойчиво добивался от Юлии, чтобы она назвала имя своего возлюбленного. Когда же она сделала это, он залился краской от стыда, у него даже горло перехватило.

Каким контрастом окажется этот бесподобный рассказ из «Тайной жизни Сальвадора Дали» о том, что было для него таким *вожделенным*

(какая яркая иллюстрация тесной взаимосвязи Эроса и Танатоса, какая ее апологетика!), занимавшим все его мысли, но несбыточным, с текстом на страницах его «Дневника» 1919—1920 годов, первая тетрадь которого (на самом деле, шестая из двенадцати) была обнаружена у одного парижского букиниста и опубликована в 1962 году благодаря стараниям А. Рейнольдса Морса, коллекционера и создателя музея Сальвадора Дали в американском Санкт-Петербурге, что во Флориде. Это стало настоящим откровением, а для Дали еще более неприятным сюрпризом, чем книга «Сальвадор Дали глазами сестры», поскольку в данном случае он сам все это написал и сам представил себя в таком свете, который сильно разнился с тем, что он желал явить миру.

Остальные дневники, найденные после смерти художника в его доме в Порт-Льигате, будут опубликованы Фондом «Гала — Сальвадор Дали» в 1994 году, во Франции они выйдут в 2000 году в издательстве «Роше» в скрупулезно выполненном переводе Патрика Жифрё.

Перед нами предстает совсем не тот образ, который он тщательно создавал на протяжении всей своей жизни и который преподнес нам в своей «Тайной жизни Сальвадора Дали». В его книге мы видим настоящего монстра, убийцу или почти убийцу, мальчишку, одержимого желанием убивать, а кого мы видим в дневниках? Романтического юношу, сгорающего от любви к разным Кармен и Стеллам и прилежно делающего уроки.

И это один и тот же человек? Да.

Но нужно сделать поправку на то, что в первом случае его рассказ предназначался для широкой публики, а во втором написан только для себя — при этом не стоит излишне подозрительно относиться к первому и беспрекословно принимать на веру второй, — да и не это главное: следует обратить внимание на четкое различие в стилях повествования, ведь в первом случае цель автора — докопаться до глубинных пластов самых сокровенных истин, поэтому его мало заботят несущественные для него детали, он жонглирует по собственному усмотрению датами и персонажами и не церемонится с орфографией («Тайная жизнь»), а во втором — замалчивает свои истинные проблемы, много и страстно говорит о политике и осмеливается признаваться в своей любви к искусству, чего практически никогда более он не будет делать.

Что до правды... В «Дневнике» столько же недомолвок, сколько и в повествовании более позднего времени. Даже наедине с самим собой Дали не расстается со своей маской.

И постоянно контролирует себя: и когда пишет, и когда думает.

«Меланхоличный, облачный день» (12 ноября 1919 года), «Меланхоличная, переменчивая погода» (22 ноября 1919 года), «Монотонный, серый день» (27 ноября 1919 года), «Деревья и кусты роз все в цвету. Но на сердце у меня тоска» (14 мая 1920 года), «Грустный день. Серые листья, серый свет» (30 октября 1920 года)... Их много, таких строк, прерываемых рассуждениями о том образе, что ему приписывали другие, основанных на той видимости, которую он уже тогда старательно создавал. Разве не он писал после разговора со своим дядей: «Он сказал, что у меня романтический вид» или после встречи с танцовщицей Кармен Тортолой, приехавшей выступить в театре «Эль Жарден»: «Тортола сказала, что моя внешность ей знакома. Высокий, худой парень в шляпе и с бакенбардами... без сомнения, натура романтическая». Сам же он описывал себя так: «Я ходил в широкополой шляпе, с бакенбардами, с галстуком-бантом на шее и в плаще, накинутом на плечи, словно мантия».

В 1919 году ему исполнилось пятнадцать лет. Это был молодой человек, одержимый искусством и думавший лишь о живописи (и сексе), но еще он был таким, каким мы открываем его для себя в «Дневнике», то есть весьма посредственным учеником, который боялся вызова к доске, радовался, если вдруг хорошо ответил, и паниковал перед экзаменами: «Сеньор Пепито Сане устроил мне настоящую пытку с задачкой по алгебре. К счастью, я решил ее правильно», «Сане опять спрашивал меня по алгебре — я не блистал», «Сане вызвал меня на уроке. Это была катастрофа!», «Беседовал с тетушкой об экзаменах. Разговоры помогают мне преодолеть страх перед ними», «Я очень нервничаю. Экзамены пугают меня до ужаса», «Торрес вlepил всему классу по "нолю" за то, что мы опоздали на урок», «Учитель по физиологии вызвал меня к доске. Все обошлось».

Иногда он вздыхает: «Я думаю о Кадакесе, о живописи».

А рядом (какой контраст!) записи о сеньоре Нуньесе и курсах рисования: «Сегодня я, как никогда, повеселился. На рисовании мы хохотали как сумасшедшие. Наш учитель сеньор Нуньес излишне либерален и все нам позволяет: полная свобода действий. Искусство не терпит никаких оков! Все это знают, но слишком часто забывают об этом. Я никогда больше не позволю давить на себя» (13 ноября 1919 года).

«Я никогда больше не позволю давить на себя...» Весьма любопытно.

Как любопытна реакция — или, скорее, сумасшедшие заносы — этого юноши, которого все в один голос называли робким, собственно, он и был таковым в бурное время политических катаклизмов.

22 ноября 1919 года: «Этим утром, придя в лицей, я обнаружил, что на

занятиях нет ни одной девочки. Мальчики, сбившись группками, обменивались своими соображениями по этому поводу. Оказалось, что сеньору Эйкзарчу пришла в голову гениальная идея обучать отдельно девочек и мальчиков! По какому праву? Когда нам объявили об этом решении, по рядам пробежал возмущенный, если не сказать угрожающий, ропот. Таким образом они хотят поставить под сомнение нашу нравственность! Когда кто-то из девочек прорывался в школу, под охраной препровождался в библиотеку. Остальные громко и бурно протестовали за воротами. Они передали нам, что ужасно скучают без нас и что мы должны освободить их из тюрьмы.

Мы побежали к выходу и облепили решетку ограды, выходящей на улицу. Через нее переговаривались и смеялись. Во время большой перемены, на которой мы завтракали, все побежали купить им хлеба и шоколада.

Послезавтра я соберу делегацию, чтобы пойти с протестом к директору».

6 декабря 1919 года: «Ученики ведут себя в лицее крайне беспокойно. Мы проголосовали за то, чтобы провести несколько частичных забастовок».

Хлеб, шоколад и частичные забастовки...

Становление Дали-коммуниста, ежедневно читавшего две газеты: мадридскую «Эль Соль» и барселонскую «Ла Публиситат», и его пылкие речи о политике — вот то, что больше всего удивляет в его «Дневнике», даже если поначалу забавно отмечать эти резкие и отчаянные переходы от рассуждений о школьной жизни и любви к революционной риторике. Или наоборот.

18 ноября 1919 года: «Скорее всего Антанта, увидев, что ее надежды не оправдываются, будет вынуждена пойти на уступки и подпишет мир с Лениным, признав, наконец, славную и героическую русскую революцию. День сегодня был ясный, прозрачный. В лицее мы играли в футбол с командой шестых классов и выиграли!»

19 ноября 1919 года: «Она улыбнулась и прошла мимо, казалось, будто за ней тянется благоуханный шлейф любви.

Красные продолжают свое победоносное наступление».

13 июня 1920 года: «Эмилия и Эстелла стояли в дверях мясной лавки, мы весело поздоровались с ними. Расстались мы на углу улицы, и она быстро взбежала по лестнице на свой этаж. Я вернулся домой. Полистал газеты. Русская революция с каждым днем набирает силу (...). Красные захватили Персию, и коммунистические восстания начались по всей Азии».

Когда Дали открыл свой «Дневник» — 10 ноября 1919 года — Первая мировая война 1914—1918 годов уже завершилась. Случилось это несколькими месяцами раньше — 28 июня 1919 года — победа Франции и ее союзников над Германией и подписание Версальского мирного договора. Ни одного слова по поводу этого события, весьма, впрочем, значительного, приведшего к переделу практически всей Европы. Хотя нет, две фразы и довольно прозорливые: «Подписанный в Версале мир — это карикатура. В Германии милитаристский прусский капитализм, ослепленный идеей реваншизма, продолжает вооружаться до зубов». Зато начиная с 11 ноября Дали постоянно радуется за красных, которые «продолжают свое победоносное наступление», и за Троцкого, который «блестяще защитил Революцию».

Дали и его отец по своим убеждениям были левыми (это нужно принять как данность) и как истинные каталонцы сильно тяготели к анархизму. Так что нет никаких сомнений в том, что они живо реагировали на беспокойную ситуацию в мире в целом и в Испании (в первую очередь в Каталонии) в частности.

Думаю, не лишним будет напомнить: для современной истории Испании ключевым моментом стала потеря ею своих американских колоний. Более или менее напрямую подготовленные вторжением Наполеона на Иберийский полуостров национально-освободительные движения за океаном начали поднимать головы уже с 1810 года. Восшествие на престол Фердинанда VII на короткое время притормозило этот процесс, хотя Аргентина и Парагвай еще в 1816 году объявили о своей независимости, а вскоре их примеру последовали остальные. Друг за другом. В 1818 году скинула иностранный гнет Чили, затем Колумбия (1819) и Мексика (1821), чуть позже Боливар и Сан-Мартин освободили Эквадор и Перу. Колониями остались лишь Куба и Пуэрто-Рико. Но не надолго. В 1898 году Испания в обернувшейся для нее катастрофой войне с Соединенными Штатами потеряла не только Кубу и Пуэрто-Рико, но и, чтобы быть точными до конца, Филиппины. Испания, которой на Венском конгрессе досталась роль статиста, стала государством второй величины.

Закончилось и относительное спокойствие, связанное с установлением в 1876 году парламентской монархии. К тому времени, когда родился Дали, Альфонс XIII, взошедший на трон в 1902 году, повернул страну к абсолютизму. Ожились региональные общественные движения, в том числе и каталонизм, зародившийся как сентименталистское литературное движение, но вскоре оформившийся в политическую партию («Лига»), она имела успех на выборах; также ширилось анархистское движение.

Консерватору Антонио Мауре, возглавившему правительство, придется принимать меры в ответ на устроенную в Барселоне «кровавую неделю» с ее многочисленными покушениями. Он будет вынужден уйти в отставку после казни Франсиско Феррера (1909). А Эдуардо Дато, один из инициаторов социальных преобразований, и Хосе Каналехас, проводивший умеренно антиклерикальную политику, погибнут, в свою очередь, от рук анархистов. За этим последует период нестабильности, бесконечных правительственных кризисов и всеобщих забастовок, из-за которых жизнь в стране замрет. В Барселоне забудут, что такое порядок. Затем, год спустя после того, как Дали вновь отложит свой «Интимный дневник», испанская колониальная армия в Марокко потерпит под Новый год сокрушительное поражение, а в 1923 году генерал Примо де Ривера^[102] совершит государственный переворот и с одобрения Альфонса XIII, который увидит в этом возможность восстановить в стране порядок, создаст военную хунту, отбросив от себя каталонцев тем, что ликвидирует органы общественного самоуправления, право на которые было ранее пожаловано их четырем провинциям.

В России же с весны 1918 года шла Гражданская война. Белая армия, которая контролировала территорию от Волги до Тихого океана, в середине 1919 года начала наступление на ряд центральных городов, занятых Советами.

С 1918 по 1920 год Троцкий, назначенный военным народным комиссаром, занимался созданием Красной армии.

В 1923 году Дали написал его сатирический портрет акварелью и тушью.

12 ноября 1919 года, когда Советская республика выдвинула Антанте свои условия заключения мира, согласно которым великие державы должны были прекратить военную интервенцию в Россию и снять блокаду, юный Дали написал: «Мирные предложения Советов грандиозны и справедливы».

И еще по меньшей мере одно восторженное заявление: «Чем дальше, тем более неотвратимым и ощутимым становится приближение мировой революции. Я жду ее со страхом, к которому примешивается нетерпение. Я жду ее с распростертыми объятиями и готовым сорваться у меня с губ приветствием: "Да здравствует Республика Советов!" И если для того, чтобы прийти к истинной демократии и настоящей народной республике, нужно будет применить тиранию, то: "Да здравствует тирания!"»

Шли дни, шли недели. «У Красной Армии победа за победой!» — ликует Дали 17 ноября 1919 года.

«Армия Советов победоносно вошла в Омск, столицу белогвардейской России» (19 ноября 1919 года).

«Красные продолжают наступление» (22 ноября 1919 года).

«Красные победно продвигаются вперед, им помогает поднявшееся против царских войск население» (13 января 1920 года).

«Колчак капитулировал. Деникин уходит из Одессы (вперед!)» (14 января 1920 года).

«Ленин знает, что нужно делать. Нужно совершать мировую революцию. Нужно укреплять рабочие партии <...> Существует одно лекарство, и лекарство это называется Революция» (12 октября 1920 года).

Столь же безапелляционно и с той же горячностью комментирует Дали ситуацию в Барселоне и Испании в целом: «Зачем при капиталистическом режиме нужны депутаты?» (17 ноября 1919 года).

«В Барселоне подложили еще одну бомбу. Опять терроризм! Что ж, тем лучше!» (24 ноября 1919 года), «Нам вновь хотят навязать мысль о "твердой руке" и необходимости сильной власти. За испанской монархией нет никакой моральной силы. В ответ на первую же казнь испанский пролетариат поднимется словно ураган, чтобы снести этот гнусный и позорный режим и провозгласить диктатуру рабочего класса. И действительно, силе правительства ответит сила и ярость угнетенных, которые поднимутся все как один» (2 декабря 1919 года).

«Только что было совершено фантастическое покушение на мерзкого человека. Он сам настоящий террорист» (7 января 1920 года).

«Вся Испания бурлит. Можно сказать, что у нас началась гражданская война. Всюду рвутся бомбы, всюду грандиозные всеобщие забастовки» (28 мая 1920 года).

Да, Испания действительно бурлила: 10 октября в Фигерасе состоялся съезд Федерального республиканско-националистического союза Ампурдана, на котором решался вопрос о вступлении в III Интернационал. Большая часть руководства Каталонской республиканской партии, в которую входил этот союз (и членом которого был Лайрет), высказалась за вступление. Но другой видный деятель ФРНС Пи-и-Суньер^[103] выступил против, на следующий день он разъяснил свою позицию. Его логика была простой: с ростом экстремизма поле деятельности республиканских партий все больше сужается. А следовательно, сейчас им нужно защищать демократические, националистические и социалистические позиции, не смешиваясь с организациями рабочих. Именно эта точка зрения в конце концов и победит в Фигерасе, она будет поддержана большинством голосов. Против проголосуют лишь Рафаэль Рамис Романс и Хосе Солер

Грау.

Преподаватель лицея Солер Грау дружил с семейством Дали. Тем не менее 10 октября Дали так прокомментировал эти события: «Пи-и-Суньер прибыл защищать свою позицию. С другой стороны, Солер и Рамис тоже хотели защитить свою: они были за вступление в Интернационал. Естественно, Пи имел большой успех, тогда как двоих других едва слушали [...] Из-за всего этого у меня вышел спор с моими товарищами, которые начинали пороть всякую чушь, когда не могли ответить на мои аргументы»...

А вскоре был убит Лайрет.

«Лайрет был душой рабочих масс, — писал Дали. — И правительство поступило очень "демократично", оно приказало убить его. Других лидеров рабочих выслали из страны. Либералы считают это совершенно нормальным: да, вполне нормальным, а главное — либеральным. Бросать в тюрьмы, убивать тех, кто думает иначе, чем они. Так что, оказавшись под красной диктатурой, мы не будем иметь никакого права протестовать против произвола "чрезвычайных комиссий"» (декабрь 1920 года).

И он до хрипоты спорит с другими лицеистами, «гневно и возмущенно сверкая глазами». Недавно убитый Лайрет пользовался большой популярностью в среде учащейся молодежи.

А еще Дали часто спорил за столом со своим отцом во время домашних трапез, и женская половина семейства молчаливо слушала их, не смея вмешиваться. Он оттачивал свой ум, уже тогда острый, в схватках с умом отца, не менее гибким, пытливым и упрямым.

В своем революционном запале Дали не забыл и про спартаковцев, про «героев-спартаковцев», оказавшихся «увы! в жалком меньшинстве, которое смогло бы воплотить в жизнь свои идеалы только посредством кровавой диктатуры» (15 января 1920 года).

Но таким пламенным революционером и радикалом Дали бывал лишь время от времени. И сообразно обстоятельствам, сказали бы мы, читая его «Дневник». В другое же время он оставался смешливым подростком, который восклицал: «Жизнь прекрасна и многоцветна!» и «Мир — это райское место!»; который с удовольствием ходил на корриду и ярмарку и покупал каштаны у Мансианы, известной в Фигерасе торговки; который уверял, что никогда не скучает, что «мир неисчерпаем» и что «врагами его являются равнодушные люди»; который обожал кино и любил побузить. Который намекал на некоего тайного «ночного друга», но никто так и не сумел его распознать. И который пытался скрыть или замолчать свою крайнюю чувствительность. Чувствительность, заставлявшую его краснеть

по пустякам и очень досаждавшую ему.

Что же касается любви...

Для любого подростка это самое важное в жизни. А что значила любовь для Дали?

Простого ответа на этот вопрос нет.

К тому же не будем забывать, о какой эпохе мы сейчас говорим: ведь в 1919—1920 годах в каталонском городке Фигерасе, как и во всей Испании того времени, по словам Бунюэля, сексом можно было заниматься только либо в борделе, либо дома с законной супругой. Так что любовь нужно было делить на идиллическую (платоническую) и физическую. Нужно было лавировать, обходя подводные камни, чтобы разобраться со своими чувствами, требованиями плоти и всем остальным.

По сути, это как раз то, чем и занимался Дали, но со свойственной ему горячностью, резкостью, впадением в крайности... и с учетом имевшихся у него сексуальных проблем.

Он кричал на каждом углу: «Дали импотент!»

Затем сам себя поправлял: «Ну, не совсем». После обеда у него всегда находилось время, чтобы немножко помастурбировать.

Мастурбация — тема, которую Дали в дальнейшем будет активно и громогласно обсуждать, в его «Дневнике» затрагивается лишь вскользь. За год и три месяца всего три упоминания: «Я принял твердое решение», «Испытывая искушение, я утешаю себя, говоря, что тот, кто признается в своем грехе, уже сделал серьезный шаг. Но в этом тоже есть свое искушение, не так ли?», «Я опять испытал сладострастное желание; я пошел в туалет. И вновь доставил себе огромное удовольствие. Но, выходя оттуда, я чувствовал себя подавленным и испытывал отвращение к самому себе. Как всегда, я дал себе слово больше никогда этим не заниматься. Я принял твердое решение на этот счет. Я боюсь, что это может вызвать кровотечение. А мне это совсем не нужно».

Впервые это случилось с ним в школьном туалете и заставило его испытать жестокое разочарование, сопровождавшееся сильнейшим чувством вины. «Я думал, — писал он в "Тайной жизни Сальвадора Дали", — что это нечто совсем другое!» Что не мешало ему снова и снова заниматься этим, каждый раз давая себе обещание, что в последний раз, и находя удовольствие в угрызениях совести. «Я никогда не мог бороться со своим желанием дольше одного дня или одной ночи. И вновь занимался этим, этим, этим». И как мы видим это уже в «Аппарате и руке» в 1927 году, а затем в «Мрачной игре», «Я рос, и росла моя рука».

А еще он множество раз повторял: «У меня маленький член». Будучи

ребенком, он стал сравнивать себя с другими и обнаружил, что в этом плане сильно проигрывает своим сверстникам. И видимо, испытал досаду, беспокойство и растерянность. Тем более что сексуальность его уже пробудилась, и желания давали о себе знать, равно как пылкость и порывистость его натуры.

Так что же повлияло на его странные отношения с противоположным полом, отмеченные то сильным влечением, то ярко выраженным отвращением: индивидуальная склонность к нарциссизму, проявившаяся у него уже в раннем детстве, физические недостатки, вопиющая безграмотность в вопросах секса (разве мастурбация может вызвать кровотечение?) или социальные запреты? Очевидно, каждая из этих причин сыграла свою роль.

Дали действительно мог прийти в крайнее возбуждение от того, что случайная прохожая на улице улыбнулась ему.

При таких обстоятельствах он едва не лишился чувств и долго потом страдал. Во всяком случае, так он утверждал. Но почти всегда звучало это довольно фальшиво. Слишком выпренно было рассказано, слишком красиво написано. Юный Дали был слишком озабочен впечатлением, какое он производит. Под выставляемым напоказ романтизмом сквозит явная холодность, да еще какая! Созерцательность (вуайеризм? уже?) и расчет очень часто — и очень быстро — брали у него верх над чувствами.

А когда они начинали захлестывать его, он тут же их гасил. Осторожно, чувства ведут к страданиям и отвлекают от дела!

Но подружки у него были, одна из них посещала вместе с ним муниципальную художественную школу, звали ее Ана Эстелла. «На мольберте, — записал он в своем «Дневнике» 12 ноября 1919 года, — я нашел записку от Эстеллы. Она пишет мне, что ей очень грустно оттого, что я ей не написал». С самого начала с его стороны наблюдается явная пассивность: это она постоянно пытается заигрывать с ним. На следующий день он ей ответил: «Я написал стихотворение и нарисовал несколько человечков на листочке Эстеллы». Далее шли двадцать пять стихотворных строк, которые начинались так:

День движется к закату,
Грустное и сладостное предчувствие берedit мою душу,
Лист срывается с мертвой ветки,
Влекомый нежным дуновением ветра.
А заканчивались следующим образом:

Мне говорили, что, пребывая во власти любви,
нельзя поверить в то,
что жар ее в твоём сердце
может угаснуть,
уступив место холодности.
Как можно думать об этом, мой ангел любви,
разве ты не знаешь, как я люблю тебя?
разве ты не знаешь, что моё сердце,
ценящее свободу даже больше, чем птицы,
хотело бы быть рабом,
рабом твоей любви?

Короче говоря, он на скорую руку набросал несколько фигурок на записке, что прислала ему его «ангел любви», и переписал ей расхожий стишок, повсюду в то время печатавшийся, тщательно скопировав его в свой «Дневник», и был явно доволен если не ею, то собой точно.

Через день он встретил ее на улице, и «она вместо приветствия изобразила на лице улыбку, полную любви». И что же сделал он? А ничего. Он позволил любить себя.

Он тоже «изображает на лице улыбку», предназначенную той, что не сводит с него глаз, и попутно замечает, что «ночная красавица так и не вылетела из своего прекрасного и благоуханного гнездышка». Вот вам влюбленный, которого не очень-то волнует объект его страсти и который мало похож на «раба любви».

Впрочем, прошло совсем немного времени, и в его жизни появилась Кармен, Кармен Роже, которую поначалу он называл мадемуазель Роже, она тоже посещала школу рисования, а училась в коллеже французских монахинь; Ана Мария Дали описывает ее как блондинку с очень светлой кожей, грустными глазами, загадочной улыбкой и называет ее очень милой девочкой. «Это была романтическая, юношеская любовь», — заключает она. Позже Дали жестоко обзовет их дружбу с Кармен «пятилетним планом», поскольку встречались они в течение пяти лет, считая и летние каникулы, которые он проводил в Кадакесе.

Первое упоминание о ней: «Мы пошли на Рамблу. Кармен нежно улыбалась, она предложила поехать за город в воскресенье во второй половине дня... на прогулку... Почему бы и нет?» Как всегда первый шаг сделала девушка, а не он. Да и это его «Почему бы и нет?» звучит, на наш взгляд, не слишком заинтересованно. В общем, прошло еще три месяца,

прежде чем появилась на эту тему следующая запись: «Я смотрю в лицо Кармен, а она, в свою очередь, смотрит на меня; мы улыбаемся друг другу. Мы бросаем хлеб золотым рыбкам; все вокруг дышит счастьем».

Но это не мешало ему с нетерпением ждать того часа, когда он отправится на Рамблу, чтобы встретиться с «красавицей» Эстеллой и отметить, что «Эстелла роскошно выглядит», или в другой раз сказать какой-то девушке, что она просто красавица, и услышать в ответ, что у нее дома есть зеркало, она сама в нем все видит, так что спасибо, и все в том же духе, со смехом и лукавыми взглядами, а еще как-то раз — расточать улыбки укротительнице львов в цирке шапито.

«Мы с ней перекинулись парой слов. Я бурно аплодировал, стараясь привлечь ее внимание, она улыбнулась мне... посмотрела в мою сторону. На следующий день я вновь пришел туда, но цирка уже не было. Несколько мгновений я стоял как столб в тоске и разочаровании...» По всей видимости, на сей раз первый шаг сделал именно он. Но из этого ничего не вышло.

18 мая 1920 года. Вместе с приятелями он вышел после урока истории из лица, чтобы «как обычно» прогуляться «с нашими подружками», и, оставив Кармен, отправился поболтать с мадемуазель Карре, то есть Лолой, его наперсницей. «Мне обидно, что ты не все мне рассказываешь», — упрекнула его она. После чего меж ними произошла короткая дружеская перепалка. «Ты не права... о чем это ты... я не понимаю...» И тут она выпалила: «Ты влюблен в Кармен, не так ли?» — «Откуда ты знаешь?» — «Знаю!» — «Кто тебе это сказал?» — «Кармен». — «Кармен?» — «Да. Сала мне всё рассказывает... и о твоей любви... Мне так обидно, ведь я желаю вам только счастья». — «Спасибо». — «Мне ужасно обидно, что ты всё рассказываешь Сале, а не мне!»

И Дали признается, что действительно влюблен в Кармен, но это секрет, который он никогда никому не собирался открывать и предпочел в одиночку страдать от своей любви.

Спустя какое-то время, обдумав то, что произошло, он вновь возвращается к этой теме (но искреннее ли он на этот раз?): «Какой же я циник! Я вовсе не влюблен в Кармен. Тем не менее притворился, что влюблен в нее. Я рассказал обо всем этом Сале совершенно случайно. Я посоветовал ей никому ничего не говорить [...] Что меня утешает и возможно даже оправдывает, так это то, что она тоже притворяется, и еще больше меня, а мое единственное желание — часами мечтать о том, как мы могли бы заниматься любовью».

На следующий день записи в «Дневнике» не в пример восторженнее

предыдущих, но касаются они живописи. Если он изъясняется как влюбленный, как возлюбленный, это значит, что он залез в своей комнате в шкаф и достал оттуда коробки с красками, а из них извлек тюбики и принялся с благоговением их разглядывать, представляя себе «священный труд художника». «И я вижу, — говорит он, — как краски чистейших тонов вытекают из тюбиков на палитру, где их любовно смешивают мои кисточки, как продвигается моя работа. Как я терзаюсь муками творчества. Как прихожу в экстаз и теряю голову от игры света, цвета, от жизненности изображаемого. Как моя душа сливается с душой природы... Как я всегда что-то пытаюсь постичь, всегда что-то новое, большее...»

В тот же самый день Кармен зачитала ему одно письмо. «Я сделал вид, что сильно взволнован, — говорит Дали, — и старался казаться задумчивым. Она это заметила, и я испытал чувство удовлетворения».

Затем были уроки и разговор с друзьями: «Ты признаешься ей в своей любви?» Ответ Дали проникнут показной горечью: «А что это даст?» В «Дневнике» он приводит несколько интересных высказываний: «Любовь, на самом деле, грустная штука», «Я никогда не думал, что любовь может быть взаимной». И в своей обычной манере законченного Нарцисса: «В конце концов, это она влюблена в меня».

Он говорит: «Я заглянул в глаза Кармен; они такие ясные, я видел в них сияние звезд», но когда она пытается заговорить с ним, он избегает общения. Что это, тактический ход или отсутствие интереса?

Может быть, он обиделся?

И вот в записи от 19 октября мы читаем: «Турро оказался в курсе самых интимных подробностей и все утро настаивал на том, чтобы поговорить со мной обо всем этом. В результате он мне все открыл. Девчонки ему все рассказали. Мне стало ужасно горько. Их лицемерие, их притворство сильно обидели меня. В конце концов я утвердился в мысли, что вокруг одна ложь и неискренность». И смешно добавляет: «Меня всего трясет, такого со мной никогда еще не было!» — очень похоже на то, что часто делал Уорхол в своем «Дневнике».

Спустя четыре дня после довольно длинного вступления о погоде, о небе, затянутом облаками, естественно, меланхоличном, затем о появившемся на небе просвете, об экскурсии, которую они собирались совершить и совершили-таки, о няньке, долго искавшей чемоданы, о бабушке, о которой все «забыли» (она была в туалете), и о веселом возвращении в Фигерас в вагоне третьего класса, где они бросались друг в друга цветами, он рассказывает о том, как надевает пальто и что-то на голову и отправляется на Рамблу со своим другом Гуатксинданго. Они

встречают там девушек и среди них конечно же Кармен. «Я не могу рассказать ей обо всем этом, — думает он, — время упущено».

Меж тем ему удалось уговорить ее пойти на Нувель-Променад. «Это было несложно, — поясняет он, как всегда хамовато, — поскольку ей этого хотелось больше, чем мне».

Именно она, опять же по его рассказам, искала повод остаться с ним наедине. «Все было хорошо продумано», — говорит он. Подошли остальные. Комментарий: «Конец фарсу». И тут встряла Лола: «Ну же, признайтесь вы наконец друг другу в любви или нет?!»

«Она застыла как каменная, а я как мраморный, — говорит Дали. — Установилась полная тишина. Потом, когда первое удивление прошло, я предложил подняться вверх по улице и погулять там». Что его глаз фиксирует в тот момент, так это... окружающий их пейзаж, который он описывает (говоря, что отмечал все «мимоходом») очень обстоятельно и как бы отстраненно, хотя и уверяет: «Я был в сильном волнении».

Меж тем «признание в любви» он все же сделал, сделал «дрожащим голосом», неотрывно глядя в глаза Кармен.

Комментарий в «Дневнике»: «Что же произошло? Какой сумбур в моей голове и моем сердце! О, бедный Дали, где ты?..»

Называть себя «бедным Дали» после того, как он только что узнал, что девушка, в которую он влюблен, отвечает ему взаимностью, после того, как признался ей в любви и в ответ услышал, что она его тоже любит, да он должен быть на седьмом небе от счастья! Но не тут-то было, и здесь мы приближаемся к ключевому моменту в понимании его сущности: Дали остерегался и всегда будет остерегаться любовных порывов, которые могли бы отвлечь его от другой его страсти, гораздо более реальной для него и требующей не меньше сил и внимания, имя ее — искусство.

На следующий день он задается вопросом: «Неужели то, что я чувствую, это действительно любовь?» И углубляется в самоанализ: «Какая наивность, какие желания! Не продолжение ли это фарса? Не ложь ли любовь? Я прихожу именно к таким выводам».

Затем в нем заговорил литератор: «Я вновь смотрел на луну и чувствовал, как тихо и нежно трепещет мое сердце, и тогда я понял, что это действительно любовь. Читать ее письмо под ночным небосводом и отвечать ей в порыве осеннего настроения...»

На следующий день после «осеннего настроения» всплеск настоящих чувств: он наблюдается, когда речь заходит об искусстве.

Во-первых, он пишет о визите к Хуану Нуньесу Фернандесу, учителю рисования и директору муниципальной школы рисования, тому, кто сразу

же выделил его из общей массы своих учеников, как только увидел, как он рисует, тому, кто поверил в него и кто приглашал его к себе домой после занятий, чтобы говорить с ним вновь и вновь об искусстве и передать ему если не свою любовь к этому искусству, то хотя бы свое благоговение перед ним.

Дали пишет, что это был его «годовой отчет». Он взвалил свои картины себе на спину и с трудом понес их. «Вся любовь, которую я хочу показать, — в моих картинах, которые я так люблю» — так написал он перед тем, как сообщить, что постучал в дверь и сказал, что пришел к своему учителю. Обратите внимание: «хочу показать», а не «ему хочу показать». Что из того, что Хуан Нуньес сыграл в его жизни такую важную роль, продолжал ли он оставаться для него по-прежнему авторитетом?

Теперь у него холодный взгляд, и он без всякого снисхождения отмечает, что жена Нуньеса сильно растолстела, хотя и сохранила кое-какие следы былой привлекательности, что костюм на его учителе дорогой, но довольно потертый в местах локтей и ягодиц, что его мастерская, не представляющая собой ничего особенного, выдает дурной вкус хозяина, что почти все его работы слабые: «Цвета нет, совсем. Катастрофа». И последняя стрела, пущенная с чудовищной жестокостью: «Он прекрасный гравёр и у него темперамент художника. Но это не значит, что он художник».

Уход Нуньеса со сцены. «Мои работы гораздо лучше его, в этом нет никакого сомнения», — констатирует ученик. Если он и показывает Нуньесу свои картины, то больше для того, чтобы увидеть его реакцию, чем для того, чтобы услышать, хороши ли его творения.

Реакция была такова: поначалу Нуньес с вежливым интересом смотрел принесенные ему картины («он нашел, что у меня есть фантазия»), но затем пришел в настоящий восторг и даже воскликнул: «Все книги на помойку! Всё побоку, вы должны целиком посвятить себя живописи». Дали не смог отказать себе в удовольствии записать то, что учитель сказал ему: «Вы добьетесь успеха, с моей помощью, конечно». Вывод: «Хотя слова учителя придали мне смелости <...> они не породили во мне ни надежд, ни иллюзий, поскольку все это у меня уже было». Трудно быть более равнодушным к мнению других и более уверенным в себе!

Это не значило, что Дали не мучился сомнениями. Но уже тогда мнение других почти ничего для него не значило.

Он ломал комедию.

Прятал свой энтузиазм глубоко внутри.

Стыдливо маскировал его, прикрывая краснобайством, литературными

сентенциями.

Что не мешало ему быть жестким. Словно юный Дали изо всех сил стремился защитить то, чем он действительно дорожил, выставя вокруг «обманки».

Имели значение только искусство, детство и его территория: Рамбла, дома в Фигерасе, море, скалы на мысе Креус и дом в Кадакесе. Кадакесе, которому в «Дневнике» посвящены самые восторженные слова: «Кадакес, каким удивительным очарованием веет на меня от этого названия! Вот что значит жить, вот она — свобода!» Эта запись была сделана в тот самый вечер, когда он нанес визит Хуану Нуньесу. «Какая жизненная сила, какая тайна заключена для меня в море! Какой это источник вдохновения для меня!» И в другой раз: «Бестолковый шум цивилизации оглушает меня, я мечтаю о слепополуденном покое в Кадакесе».

Семейство Дали, которое было родом из Льерса, обосновалось в Кадакесе в начале девятнадцатого века. Именно там в 1872 году появился на свет отец художника. В возрасте шести лет он вместе с родителями переехал в Барселону.

Там же, в Кадакесе, пересеклись пути семейства Дали с семейством Пичотов. Случилось так, что Антония Хиронес, родительница Пичотов, сняла на лето дом в Кадакесе, а поскольку ее домашним там очень понравилось, она купила на побережье участок земли, выступающий в море, и поручила Пепито превратить его в «экзотический сад». Они поставили там дом, который впоследствии надстроили и расширили. Они нарекли его «Эс Сортель», по названию этой местности. Двери дома всегда были открыты для многочисленных эксцентричных и талантливых друзей детей хозяйки. Они доезжали на поезде до Фигераса, там пересаживались в коляску, запряженную лошадьми, и часов за десять добирались до имения «Эс Сортель», где прекрасно проводили время, музицируя и купаясь в море. И одним из первых в качестве гостя появился там друг Пепито: Сальвадор Дали Кузи.

Ему тоже так понравилось в Кадакесе, возможно, воскресившем у него воспоминания раннего детства, что он задумал приобрести там какое-нибудь жилье. При посредничестве Пепито он вначале арендовал принадлежащее сестре последнего некое подобие сарайчика на пляже Эс-Льянер, а затем выкупил его и перестроил.

Тогда это было единственное жилье в том уединенном местечке. На фотографии того времени дом выглядит почти призрачным: весь белый, прилепившийся к скалам на берегу маслянистого моря.

Сегодня дорога, проложенная вдоль морского побережья, отделяет дом

от пляжа, а вокруг выросло множество таких же домов в окружении садилов, отгороженных друг от друга оградами, сложенными из местного камня. А тогда, если верить Дали и тем, кто бывал у него в гостях, в частности Бунюэлю и Лорке, это был настоящий рай. «Кадакес — место, о котором только можно мечтать», — восхищался Дали в письме своему дяде.

Уже с середины июня у Дали начиналась этакая предотъездная лихорадка: «Все эти последние дни я только и делал, что думал о Кадакесе. Каждое утро со сладко замирающим сердцем я считал в календаре оставшиеся до отъезда дни. Я уже подготовил все, что мне нужно для занятий живописью, и жадными глазами осматривал все эти коробки, сложенные в шкафу, и блестящие тюбики красок от Тейксидора, на которые я возлагал столько надежд».

Далее в записях «Дневника» большой перерыв.

Новые появляются лишь в октябре. Первая фраза: «Я думаю только о Кадакесе».

Композиция «Кружевницы» Вермеера, которую Дали подверг самому тщательному анализу, построена так, будто все, что изображено на картине, сконцентрировано вокруг иглы, но игла эта невидимая, на ее месте в самом центре картины — пустота. Кадакес, словно невидимая игла Вермеера, и есть пустое место в самом сердце «Дневника» Дали. Как самое важное в нем. То, что надо суметь разгадать.

Почему, когда он писал свои картины, то забрасывал «Дневник»? Не знал, что сказать по поводу своего искусства, своих устремлений, своих изысканий? Может быть, в том умонастроении и том творческом порыве ему не нужно было иного способа самовыражения кроме того, что он выплескивал на своих полотнах?

В Фигерасе, где он рисовал мало, «Дневник», очевидно, заменял ему живопись... Этим обстоятельством можно объяснить появление «ангелов любви», «осеннего настроения» и другие изыскания подобного рода... которые, даже если они и кажутся нам сегодня немного смешными, воспринимались в тогдашней Испании не иначе, как новаторство. Во всяком случае, именно это утверждал Бунюэль в книге своих воспоминаний «Мой последний вздох», говоря о поэте Альберта, одной из «ярчайших фигур» студенческой резиденции, которая станет общим домом для Дали, Бунюэля и Лорки в 1922—1926 годах.

«Дневник» — это кладезь информации о том времени, когда Дали было пятнадцать-шестнадцать лет; причем важно не то, что Дали рассказывает там о своих политических пристрастиях истинного или

мнимого юного бунтаря и своих чувствах истинного или мнимого влюбленного, сколько в том, что это была попытка написать автобиографию, предпринятая будущим автором «Тайной жизни Сальвадора Дали». Самая первая. Далеко не однозначная. И довольно интересная.

Уже тогда автобиография? Да.

Об этом свидетельствуют пробелы и уловки, хотя «Дневник» писался для себя, а не для широкой публики. Об этом свидетельствует и дистанция, занятая им по отношению к самому себе. И надписи, сделанные на некоторых тетрадях, например на девятой: «Моя жизнь. Глубоко личные впечатления и воспоминания», и на десятой, где такие слова: «Моя жизнь в этом мире...»

Итак, Кадакес. Оказавшись там, он не может скрыть своего ликования, он словно возрождается. «Как же много рассказывает мне море!» Он гуляет по улицам, которые знает наизусть, и купается в своих любимых бухточках, получая безумное удовольствие. «Какое наслаждение, какая жизнь!» — восклицает он в экстазе.

Именно там он пишет свои картины. Там лакомится морскими ежами и местным деликатесом — супом из морских ежей, угрей и каракатиц с добавлением зеленого горошка. Там наслаждается еще одним необычным блюдом под названием «буллит», оно готовится из припущенных овощей, которые затем жарят на сковороде, другое его название — «омлет без яиц», созвучное «яичнице без сковороды», часто появляющейся на сюрреалистических полотнах Дали. Там, на мысе Креус, он обнаруживает пейзаж, столь близкий ему по духу. Там он упивается гармонией. Там он счастлив.

Он очень ждал этого. Ждал с надеждой. Задолго до отъезда в Кадакес представлял себе этот момент. «Я как безумный буду наслаждаться жизнью, — писал он, — буду без перерыва писать свои картины, все время познавая что-то новое, буду восхищаться природой, которая сама по себе уже есть искусство, буду любоваться заходом солнца, сидя на влажном песке пляжа, и упиваться поэзией долгими чудными вечерами, почти в полудреме, в этом сладком мире зеленоватых волн и отражающихся в тихой воде звезд».

Кадакес находится в тридцати километрах от Фигераса. Добраться туда можно по петляющей среди скал дороге, резко спускающейся вниз на подходе к деревне, такой беленькой, такой красивой — с узкими улочками, мощенными плиткой, с домами, плотно обступившими притулившуюся на возвышении церквушку и разбежавшимися полукругом по берегу, очерчивая бухту.

На въезде в Кадакес — статуя Свободы. Но у здешней подняты обе руки и в каждой — по факелу. Этот экстравагантный памятник создан по эскизу Дали, о чем сообщает табличка на постаменте.

Несмотря на постоянный наплыв туристов, Кадакес как был, так и остался маленькой деревушкой с собственным «казино», больше похожим на прокуренное и шумное кафе.

Сюда приходят поиграть в карты и пропустить стаканчик. Туристические проспекты, искусствоведческие книги поведают вам, что здесь сживали Пикассо, Миро, Магритт^[104], Элюар^[105] и Бретон. Но местные жители предпочитают вспоминать о том, что здесь были Юл Бриннер и Кирк Дуглас^[106].

Нужно видеть Кадакес зимой, когда там празднуют день Епифании. Дали в детстве обожал этот праздник и всегда наряжался королем-магом — в горностаевую мантию и корону. Чудесный праздник Епифании был очень популярен у местных жителей и никого не оставлял равнодушным. Пожалуй, лишь праздник святого Себастьяна превосходит его в Кадакесе по популярности.

Чуть забегаая вперед, хочется заметить, что нам придется вспомнить об этом, когда мы будем говорить об интимной переписке между Лоркой и Дали, в которой святому Себастьяну, идолу гомосексуалистов, будет уделено особое внимание.

Итак, короли-маги прибывают в Кадакес по морю и первым делом раздают подарки больным детям. Затем их усаживают на троны, установленные на специальных повозках. А «слуги» — добровольные помощники устроителей празднества — пригоршнями бросают конфеты в толпу ребятишек, и те наперегонки кидаются подбирать их, стараясь схватить как можно больше. Процессия направляется к церкви. Короли-маги входят в храм, следуя друг за другом, под громкие аплодисменты собравшихся здесь людей. И возлагают дары к ногам младенца Иисуса, чья восковая фигурка установлена на клиросе. Затем во главе толпы они покидают церковь и возвращаются на площадь, где поднимаются на сцену, специально возведенную для них напротив бара-ресторана под названием «Буй», там под музыкальный аккомпанемент в стиле «софт-техно» они наделяют подарками и треплют по щекам детишек, выстроившихся в длинную вереницу и по очереди подходящих к ним.

В Кадакесе вам охотно расскажут, что трамонтана здесь дует так сильно, что лодки приходится привязывать к огромным, тяжелым буйам. Бар-ресторан «Буй» получил свое название в честь одного такого

экземпляра, вынесенного на берег резким порывом ветра. Буй этот был таким тяжеленным, что, по словам местных жителей, его так и не смогли отбуксировать обратно в море.

Сохранилась фотография, на которой Дали, одетый в полосатый пиджак, сидит в этом баре-ресторане в компании губернатора провинции, местного алькальда^[107] и своего секретаря Сабатера. Фотографию мне показала жена одного моряка, живущая в маленьком домишке по соседству с домом, где появился на свет отец Дали. Она рассказала мне о рыбаке, который снабжал семейство Дали рыбой. Его Дали всегда приветствовал, вставая из-за столика какого-нибудь кафе, на террасе которого он в этот момент сидел, чтобы обнять, чем приводил в изумление толпу зевак, спрашивающих друг друга: «Кто это, кто это?» А ее собственный муж порой сопровождал Дали, когда тот отправлялся к скалам на мыс Креус или в Порт-Льигат, он нес мольберт художника и никогда не забывал взять с собой что-нибудь из еды, чтобы устроить пикник.

«Кадакес — деревенька с белыми домиками у моря, у самой кромки воды». Именно так начинаются те несколько страниц в юношеском «Дневнике» Дали, что посвящены Кадакесу. Они стоят особняком и очень похожи на выдержки из какого-нибудь путеводителя или школьного сочинения, а также на наброски к биографическому очерку. «В Средние века Кадакес был крепостью. Ее возвели на морском побережье возле красивейшей бухты, на том самом месте, где сейчас стоит деревня, — писал он. — До нашего времени дошло несколько старинных гравюр с изображением этой крепости. Позже вокруг стали строиться дома, поначалу это было рыбацкое поселение, но постепенно оно разрасталось. Так и родилась деревня. Со временем она стала самой богатой на побережье благодаря своим виноградникам, дававшим невиданные урожаи, за этим виноградом приходили корабли даже из Франции. Мой отец — дитя Кадакеса — родился в одном из белых домиков, что рядом с церковью. Он многое помнит. Он рассказывал мне, что виноград грузили на спины ослов, сбруя которых была украшена колокольчиками и разноцветными кисточками».

Обступившие деревню террасы напоминают о ее виноградарском прошлом. Как почти повсеместно в Европе, виноградники на горных склонах начали сажать монахи. Когда-то благоверные христиане причащались не только тела (хлеба), но и «крови Господни» (вина). Традиция прекратилась в XIV веке из-за чумы. Кроме того, в монастырях вовремя путешествий останавливались на отдых коронованные особы со своими свитами, а им нужно было оказать достойный прием; в

благодарность, если прием им приходился по вкусу, те жаловали монастырям окрестные земли.

В V веке, изгнав со своей территории мавров, король франков раздал отвоеванные земли своим товарищам по оружию, кое-что перепало и церкви.

Помимо того, в конце X — начале XI века в этих местах существовала система обязательной посадки арендатором виноградной лозы, что тоже объясняло распространение здесь виноградников. Пьер Бонасси описывает эту систему в своей книге «Каталония на рубеже нового тысячелетия». Речь там идет о почти идеальных отношениях, которые устанавливались между арендодателем и арендатором на основе договора с очень гибкими условиями. Произведя обязательные посадки виноградной лозы и ожидая, когда она начнет плодоносить (этот период мог длиться от четырех до семи лет), арендатор имел полное право использовать свободную от посадок часть доверенной ему земли по своему усмотрению. В междурядьях молодых лоз он мог по желанию возделывать любые другие культуры, доход от которых оставлял себе. Затем вошедший в силу виноградник делился на две равные части между арендодателем (то есть хозяином земли) и арендатором (то есть фермером, возделывающим виноград). При этом (что было основополагающим, по мнению Пьера Бонасси) арендатор не мог кому угодно продать свою долю. В случае выставления ее на продажу арендодатель и его наследники имели преимущественное право покупки, позволявшее им вернуть принадлежавшую им ранее собственность по самой выгодной цене. Этот пункт договора часто использовался к всеобщему удовлетворению. Почему?

Для арендодателя выгода заключалась в том, что он за бесценок приобретал одну половину виноградника, в возделывание которого ничего не вкладывал и за полцены мог приобрести вторую. Для фермера выгода была двойной: с одной стороны, он в течение нескольких лет пользовался бесплатной арендой земли, а с другой — продав свою долю виноградника, получал определенную сумму денег, которую можно было рассматривать, как его зарплату. «При таких условиях, — подчеркивает Пьер Бонасси, — нет ничего удивительного в том, что существовала целая категория людей, специализировавшихся исключительно на договорах о посадках, это были крестьяне, основной (но, видимо, не единственный) род занятий которых заключался в том, чтобы возделывать виноград на чужих землях».

Известный своей любовью к путешествиям Самора^[108] восхищался этими бескрайними виноградниками в 1789 году, когда спускался из Родеса в Эль-Порт-де-ла-Сельва. В XIX веке здесь виноградники еще приносили

богатый урожай, тогда как во Франции, Италии и Германии все они уже были уничтожены филлоксерой^[109]. Вино тогда резко поднялось в цене, и в окрестностях не осталось ни одного клочка земли, не засаженного виноградом. Под виноградники возводились все новые и новые террасы... Но в 1879 году филлоксера добралась-таки до Ампурдана и погубила все это богатство, всю эту жизнь, всю эту красоту. Многие местные жители вынуждены были переселяться в другие края. На опустевших землях стали выращивать оливы.

Со стороны Порт-Льигата ими были засажены целые поля, но в 1956 году оливковые деревья сильно пострадали от заморозков. Еще там произрастают те самые пробковые дубы, упоминание о которых мы находим в единственном романе, подписанном именем Дали и получившем название «Спрятанные лица».

А чуть севернее лежит тот удивительный, величественный мыс Креус, которым Дали восхищался всю свою жизнь и который предстает перед нами на многих его полотнах.

По своему виду он чем-то напоминает Пуант дю Ра в Бретани^[110] со всеми ее эстуариями^[111] и выщербленными ветром и водой скалами, совершенно нереальными, принимающими самые замысловатые формы — то мертвой женщины, то орла, то носорога, — будоражащими воображение и служащими источником фольклора. Перпендикулярная побережью цепь Пиренейских гор — огромный гребень из пепельного, почти черного сланца, с прожилками полевого шпата и кварца. Он дыбится и наползает на морской берег. Пиренеи стоят на пути трамонтаны, которая не позволяет укорениться на их отвесных кручах никакой растительности кроме травы и низкорослых кустарников, лишь они способны выжить в краю, где правят бал ураганный ветер, морская пена и суровые скалы.

Многие из тех ни на что не похожих форм, что в начале тридцатых годов изображал Дали, — отсюда, из этих скал, миллионы лет подвергающихся бешеным атакам трамонтаны, разъедаемых морской солью и меняющих свои очертания в результате движения земной коры.

Жоану Жозепу Тарратсу^[112] Дали как-то поведал, что он ощущает себя человекообразным результатом реинкарнации этого первобытного пейзажа — созданного природой театра умопомрачительных оптических иллюзий.

Дом в Кадакесе Дали в «Дневнике» описывает так: «На одном удаленном от деревни пляже, у самого моря стоит белый дом. Его окна и балконы выкрашены в зеленый цвет, а потолочные балки в столовой — в голубой, в тон морю. Все в этом месте дышит величайшим покоем. Ближе к

вечеру, когда небо бледнеет и приобретает перламутровый оттенок, когда вода почти неподвижна, а на небе загораются первые звезды, вокруг воцаряются покой и тишина. Лишь стрекот сверчка, шелест листьев кустарника у горного ручья да размеренный плеск весел проплывающей мимо лодки сотрясают теплый воздух длинных летних сумерек. Белое здание в уединенном месте у кромки воды и есть наш дом в Кадакесе».

Он обожал этот дом, но в нем не было места для мастерской. Он отправился искать место для нее в деревню и нашел его не очень далеко от дома, на пляже Са-Куэта, расположенном сразу за Рива Пичот.

Это была самая обычная, но очень большая комната, беленная известью, в надстройке к рыбацкой хижине. Когда-то она служила мастерской Рамону Пичоту. (Опять Пичоты!) Все стены комнаты были расписаны его рукой: мяукающие кошки, кюре, еще какие-то картинки.

Когда Дали первый раз вошел сюда, комната была загромождена банками с анчоусами, винными бочками, сваленными в кучу стульями, грудями тряпья и рыболовными снастями. Потолок ее готов был вот-вот обвалиться. Сквозь дыры в крытой тростником крыше проглядывало голубое небо.

«Живописно, но очень грязно и немножко опасно», — заключает Дали.

После того как из комнаты все вынесли, молодой человек смог как следует там осмотреться. Прямо перед собой он увидел балкон, с которого открывался чудесный вид на небо, море и проплывающие мимо лодки с надутыми ветром парусами. Окно на противоположной стороне выходило на гору Пани, у подножия которой рос миндаль. У одной из стен был выложен алтарь в стиле барокко, беленный известью. Дали поставил на него кувшин с букетом розмарина. В шкафу он расставил свои книги. Их список дан в «Дневнике»: несколько томов Барохи^[113], несколько Рубена Дарио^[114], один Эсы де Кейроша^[115] и один Канта. Тут же серия книг по искусству, выпущенная издательством «Гованс», а также альбомы с репродукциями.

На столе стояли банка с кисточками, коробка с красками, бумага, чернильница, карандаши, молоток, чтобы чинить стулья и сбивать рамы для картин, рулоны энгровской бумаги и полотна. Посреди комнаты стоял большой мольберт. Маленький висел на гвозде, вбитом в стену.

С балкона, заставленного горшками и кастрюлями с землей, в которых росла петрушка, открывался вид на одну из тех самых террас, на которых когда-то возделывали виноград, за ней виднелись скалистые утесы, сбегавшие к морю. Теперь на этой террасе росли герань, томаты, тыквы и

фиговое дерево, а также разгуливали на свободе куры и кролики. Чуть ближе к дому была разбита беседка. Внутри нее — каменный стол.

«Там, — писал Дали в том витиеватом стиле, который он так любил тогда, — я проводил теплые, тихие, наполненные сиянием вечера, предаваясь занятиям живописью, пока не начинало смеркаться и на небе не появлялись звезды. Именно в этот час отчетливее всего слышны шум волн и шуршание песка. Небо сияет подобно драгоценному камню, а в кустах, которыми поросли склоны гор, робко заводит свою песню сверчок, и зелеными звездочками кружатся в воздухе светлячки. Проходило еще немного времени, и на небо чинно всходила луна. А еще ухо улавливало размеренный плеск воды под веслами и порой тихий звук поцелуя».

Там он писал свои картины. Маслом. С восторгом и даже какой-то лихорадочностью он рисовал Кадакес в разных ракурсах, что называется — анфас, в профиль и со спины, рисовал его с горы Пани, рисовал сосны, бухточки, сад их дома в Эс-Льянере, крестьянку с гибким станом и крутыми бедрами, лодки, девушку в саду, своего отца, тетку, бабушку Ану за шитьем, самого себя на фоне природы или за работой в мастерской Пичотов, в ярком солнечном свете. В его картинах уже сейчас то сияние красок, что станет характерной чертой всего его творчества.

Анн Бернар в своем великолепном исследовании, которое она назвала «Раскрытые секреты Сальвадора Дали» и которое было напечатано на последних страницах каталога выставки Дали, состоявшейся в парижском Центре Помпиду в 1979 году, замечает, что среди ранних работ художника есть такие — правда, их немного, — на которых он обыгрывает фактуру материала, используемого в качестве полотна для картины, в частности это касается «Бригантины, бросившей якорь вблизи Кадакеса». В 1917 году он без всяких колебаний выбирает оберточную бумагу, чтобы написать на ней «Вид Кадакеса с горы Пани», и грубую дерюгу для портрета «Бабушки Аны за шитьем у окна в Кадакесе». А для «Автопортрета», написанного им в 1921 году, когда он жил в студенческой резиденции, он взял мешковину, напоминающую ту, которой рыбаки укрывают зимой свои лодки. Ему доводилось писать картины и на холстах, которые не были специальным образом подготовлены, так было, к примеру, с «Видом на Эль-Льяне-Пти», написанным в 1922 году. Короче говоря, он широко использовал самые разные материалы и технику.

В 1918 году (напомним, что в это время художнику было четырнадцать лет) в помещении Муниципального театра Фигераса была устроена выставка его работ. В газете «Ампурдан Федераль» некто Пубис (возможно, кто-то из друзей семейства Дали) писал: «У нас нет никакого

права называть Дали юным художником, ибо юноша, наделенный таким талантом, как у него, уже является вполне зрелым человеком, и у нас нет никакого права писать о нем, как о многообещающем художнике, поскольку художник он уже сложившийся. Сеньор Сальвадор Дали Доменеч будет великим художником».

Спустя год вместе со своими лицейскими товарищами Дали стал издавать небольшой журнал под названием «Студиум». Журнал продавался по двадцать сантимов за экземпляр и выходил с января по июнь. Дали напишет для него шесть статей о Дюрере, Гойе, Эль Греко, Микеланджело, Веласкесе и да Винчи и опубликует в нем поэму, озаглавленную «Бредни». В нем же увидят свет образчики его поэтической прозы под названиями «Когда умолкают все звуки» и «Сумерки». В них автор жалуется на свое одиночество, глядя на проходящую мимо влюбленную пару. Кроме того, художник принимает участие в выпуске первых номеров сатирического журнала «Эль Сеньор Панкраси», который печатался на оберточной бумаге. Самый первый его номер вышел в августе 1919 года. Обуреваемый жаждой деятельности, желаниями и энтузиазмом, Дали читал Ницше, Вольтера, Канта, Декарта и Спинозу, а еще писал роман, вернее — новеллу под названием «Летний вечер», навеянную его впечатлениями от пребывания в имении Пичотов и так и оставшуюся неоконченной: он написал лишь около двадцати страниц. Главный герой — молодой художник по имени Льюис, он «пишет свои картины, повинуюсь больше голосу сердца, нежели рассудка», и преклоняется перед «божественной природой». «Он обожал муки творчества, — писал Дали. — Он старался выразить те чувства, что рождались у него в сердце и что навевала ему природа [...] Неустанно жаждущий общения с искусством и пьянящий от красоты, он любовался природой, широко раскрыв свои сияющие глаза, а та улыбалась ему, купаясь в лучах солнца и радости, что приводило его в состояние экстаза. И он принимался уверенно водить своими худыми и нервными руками по безжизненному пока полотну, повинуюсь движениям своей души...»

Дали регулярно переписывался со своим дядюшкой Ансельмом, владельцем «Вердагер» — одной из старейших книжных лавок Барселоны.

8 января 1920 года: «Чем больше я умею, тем лучше понимаю, что творить искусство совсем непросто. Но чем больше я делаю, тем большее получаю удовольствие [...] Я больше не занимаюсь рисунком, я иду дальше. Теперь все усилия я направляю на цвет и передачу чувств. Не важно, ниже будет какой-то дом или выше. Именно цвет и цветовая гамма несут в себе жизнь и гармонию. Я считаю, что рисунок является самой что ни на есть второстепенной частью искусства живописи, он выполняется машинально,

по привычке; следовательно, не требует ни глубокого изучения, ни больших усилий». Речи импрессиониста, который совсем недавно написал на смерть Ренуара: «Ренуар, без всякого сомнения, был одним из лучших французских импрессионистов, если не самым лучшим. Самым искренним... Это траурный день для всех художников, для всех тех, кто любит искусство и любит самого себя».

Как вам нравится это: «и любит самого себя»?..

Спустя пять лет (а в этом возрасте пять лет — большой срок) эпиграфом к своей выставке в галерее Дальмау^[116] в Барселоне он возьмет эту цитату Энгра: «Рисунок — высшая честность искусства». Жозеп Дальмау был большим другом дядюшки Ансельма. Он был достойным уважения человеком, достойной уважения личностью и достойным уважения профессионалом. В 1916 году он устроил первую в мире выставку абстрактного искусства и познакомил Барселону с журналом Пикабиа^[117] «391». В этой галерее была представлена коллекция авангардистского искусства, самая лучшая не только в Барселоне, но и во всем мире.

6 июня 1920 года он на весенней выставке, которую муниципалитет Барселоны ежегодно устраивает во Дворце изящных искусств. Там было представлено 699 произведений 335 художников. Самый почетный зал был целиком отдан под работы скульптора Жозепа Льиомы, два специальных зала отвели скульптору Энрике Касановасу и художнику Риккардо Канальсу. Еще один зал был посвящен памяти живописца Марти-и-Альсины. На оставшейся площади, по свидетельству Ж. М. Жуноя^[118] и многих других, теснились все остальные с произведениями «второстепенной значимости». Что не помешало Жоакиму Фольчи-Торресу написать в «La Veu de Catalunya», что там ощущались «взволнованное биение сердца и многообещающее стремление к поиску нового, зарождающиеся в лоне каталонского искусства».

Дали подолгу пропадал в зале королевы-регентши, где были выставлены полотна из коллекции Леопольда Хила Льопарда, коллекции, которую он унаследовал от своего отца Папаши Хила Баррота, депутата от Таррагоны. «Там висел весьма посредственный портрет святого Лаврентия, написанный кем-то из учеников Риберы^[119], — оставил свой комментарий Дали, — одно полотно Веласкеса, очень плохое, очень слабое по исполнению, очень блеклое, и, судя по тому, что я там увидел, оно должно относиться к первому периоду, периоду "запоев", или, может быть, к предшествующему ему. "Христос" Ван Дейка^[120] замечателен по манере

исполнения и по свету, очень точен в передаче тонов, но совершенно лишен чувства».

Дядюшка Ансельм постоянно интересовался успехами молодого Дали. Он снабжал его книгами и журналами по искусству. В частности, издававшимся в Париже «Эспри нуво» — носителем пуристских идей Ле Корбюзье и Озанфана^[121]. Просматривая его, Дали открыл для себя «простую и волнующую красоту удивительного мира механизмов». А благодаря итальянскому «Валори Пластичи» Дали всегда был в курсе всех новейших европейских тенденций. Именно оттуда он почерпнул информацию о кубизме, о котором написал в своем дневнике 17 октября 1920 года, тогда как ни его преподаватели, ни его товарищи ничего об этом не слышали, кроме, пожалуй, его приятеля Субиаса, часто бывавшего в Барселоне. «Я столкнулся с Субиасом, — писал Дали, — и укрылся от дождя под его зонтиком [...] Мы говорили с ним об Эль Греко, о русской революции, о Пикассо, метафизике и кубизме».

Дали воодушевлялся, критиковал, восторгался. «Враги — это равнодушные люди», — написал он в своем дневнике, и далее: «Нам просто необходимо говорить с чувством». Кого он больше всего не любил после людей равнодушных, так это обывателей! Чтобы заклеить их, он придумал им прозвище «тухлятина». И считал их «отвратительными» как в моральном плане, так и в профессиональном. И не меньше.

Это превратилось в позицию и игру. «Мы ходили на Рамблу, где изучали некоторые виды тухлятины, — писал он. — Обнаружили просто великолепные экземпляры. Мир неиссякаем».

Все думали, что это словечко придумал Лорка тремя годами позже, когда они все вместе жили в студенческой резиденции в Мадриде. А оказывается, оно принадлежит Дали. И доказательство тому — запись в его «Дневнике», датированная 15 мая 1920 года. Некий судья, которого Дали называет Галеха, был уполномочен провести расследование по поводу недостойного поведения лицейского преподавателя естествознания по фамилии Босч. Все в том же «Дневнике», но несколькими днями раньше этот преподаватель был назван Дали «самодовольным ослом». А судью он наградит прозвищем в духе персонажей карикатуриста Багарины, назвав его «разлагающимся, протухшим ослом».

Так в 1925 году был задуман проект «Libra de putrefactos»^[122]. Совместная книга должна была состоять из текстов Гарсиа Лорки и рисунков Сальвадора Дали. В письме к другу последний так объяснял идею: «Гроц (немец) и Пассэн (француз) уверяли всех, что рисуют

разложение, но на самом деле рисовали глупость, рисовали с ненавистью, гневом, горячностью, рисовали в "социальном" смысле. В результате они смогли добраться лишь до первой, самой верхней оболочки дурачества; они остановились на этой первой оболочке дурачества; они остановились, добившись лишь самой первой реакции, которая позволяет отличить настоящего дурака от того, кто является таковым в самой малой степени. Мы же, в противоположность им, возвысили дурака до категории лирической. Мы смогли показать лиризм человеческой глупости; но сделали это с такой искренней нежностью и теплотой, что она стала от этого почти францисканской». Гарсиа Лорка так никогда и не напишет этих текстов. А вот многие изображения «разлагающихся особей», выполненные Дали, сохранились.

Среди всех этих важных дел, которыми был так занят Дали, особняком стоит одно, показавшееся ему совершенно неуместным, — вручение наград на вечерних курсах рисования. В «Дневнике» оно представлено в типичном для Дали гротесковом стиле: «Алькальд стоял посередине. По бокам от него расположились один из его секретарей и наш учитель. Многозначительная тишина... Сеньор Нуњес взял листок бумаги и прочел: "Сальвадор Дали". Присутствует. Все расступились, и я прошел к трибуне. Алькальд торжественно обратился ко мне: "С чувством глубокого удовлетворения мы вручаем вам первую премию. Она делает честь не только семейству Дали, но еще и этой академии, про которую в будущем мы сможем сказать, что она воспитала знаменитого художника..." Я принял эту награду, эту первую премию, изо всех сил стараясь не расхохотаться, так комично это все выглядело... Потом я пошел на Рамблу. А затем домой, где меня ждали мои домашние, они довольно улыбались, радуясь, что у них такой отпрыск».

Следует заметить, что вокруг Дали оказалось множество проницательных людей, которые предсказывали, что этот молодой человек, помешанный на живописи, непременно станет великим художником и обретет мировую известность.

Разумеется, будущий великий художник не избежал заимствований. Помимо влияния импрессионистов и пуантилистов, помимо влияния — и очень заметного — Пикассо, Дали испытал на себе чары некоего Исидора Нонелля, у которого позаимствовал его самые мрачные краски, он также попал под обаяние каталонского художника Хавьера Ногеса, связанного с движением «ноусентизма»^[123]. Местная пресса, естественно, не оставила это незамеченным:

«Можно подумать, что это работы Ногеса. Так говорят все наши

друзья. Да, это бросается в глаза, но подражать Ногесу в семнадцать лет, значит, уже быть аристократом. Мало кто в состоянии понять Ногеса, еще меньше тех, кто в состоянии подражать ему...»

«Его пейзажи темперой говорят о его потрясающей плодovitости, потрясающей эмоциональности и потрясающем изяществе. Видно, что наш великий Ногес произвел на него неизгладимое впечатление» («Эль Диа графико». 21 октября 1921 года).

Дали стал уделять внимание своей внешности. Он отпустил бакенбарды, втихую пользовался косметикой своей матери, пудрил щеки и шею, подводил карандашом глаза, чернил брови и покусывал губы, чтобы они стали более красными.

Денди по натуре, он стремился всех удивлять.

И это прекрасно ему удавалось.

В Фигерасе цыгане, приходившие позировать для его картин, прозвали его за растительность на лице «сеньором Бакенбарды». Отец предупредил его: «Еще немного и мы перестанем куда-либо выходить вместе с тобой: каждый вечер мы, словно клоуны, притягиваем к себе все взгляды». Внял ли отцу молодой Дали? Отнюдь, он пошел еще дальше в своих чудачествах: вместо обычных длинных брюк стал носить укороченные, надевая их вместе с чулками или обмотками. По настроению.

Он пишет многочисленные автопортреты, до такой степени пронизанные нарциссизмом, что делается неловко. Один из них, созданный, по всей видимости, под влиянием автопортрета Рафаэля, представляет художника на фоне кадакесской бухты обратившим свой взор на зрителей. Шея неестественно удлинена. Круто изогнутые брови сходятся над переносицей, бакенбарды спускаются до середины щеки. Красный (слишком яркий) цвет губ перекликается с таким же красным цветом винограда, что висит над головой. Другой автопортрет, в гораздо более мрачных тонах, представляет его в широкополой фетровой шляпе на голове и с пенковой трубкой во рту, в подражание его отцу.

«Нет никакого сомнения в том, — признается он в своем «Дневнике» в октябре 1921 года, — что я комедиант до кончиков ногтей, человек, который живет лишь для того, чтобы позировать перед публикой. Я позер по манере одеваться, говорить и порой даже по манере писать свои картины».

К этому он добавляет два замечания, очень откровенные и очень важные: «Я безумно влюблен в самого себя» и «Совсем недавно мне пришлось очень близко познакомиться с миром обмана и иллюзий». Не тогда ли он обнаружил, что его отец изменяет своей жене Фелипе с ее

младшей сестрой Каталиной?

Травма, нанесенная этим открытием подростку, станет еще глубже: 6 февраля 1921 года его мать уйдет из жизни, а отец вскоре женится вторично, причем на Каталине, которую молодой Сальвадор, как и все в их доме, называл «tíeta» — тетушка.

Этот момент биографии Дали был недооценен исследователями: Каталина Доменеч Феррес постоянно проживала с семьей своей сестры и в Фигерасе, и в Кадакесе. А между тем Феликс Фанес в своих комментариях к изданию «Дневника одного подрастающего гения» на французском языке отмечает, что некоторые антропологи называют случай, когда мужчина вступает в повторный брак с сестрой своей бывшей жены, «инцестом второго типа», при этом в ряде стран подобные браки классифицируются как классический инцест. Во Франции, например, они были запрещены до начала двадцатого века.

Женитьба отца на тетушке Каталине гораздо сильнее изменила судьбу Дали, подведя черту под его прежней жизнью, чем собственный отъезд начинающего художника через пару месяцев в Мадрид, где он поселится в студенческой резиденции. Существовавшее равновесие было нарушено. Мечты развеяны.

Видимо, не случайно негативные высказывания в адрес отца начинают появляться у молодого Сальвадора именно в этот период. 30 января 1920 года: «Мой отец все еще прикован к постели из-за своей постыдной болезни». 14 мая 1920 года: «Мой отец жестоко страдает от подагры. Его друг Коста часто навещает его. Он рассказывает о цирке, о Тиволи^[124], об одном английском клоуне, о Клаве^[125]. Оба вспоминают то время, когда они встречались в Барселоне. Они с удовольствием обсуждают то, что уже никогда не вернется».

Позднее высказывания Дали об отце исключительно язвительны, он постоянно подчеркивает его порочность и в своей «Тайной жизни...» дойдет даже до искажения реальных фактов и сознательного преуменьшения роли отца в формировании его личности.

Так, может быть, страдая необъективностью, он также преувеличивал и свои фобии, в частности, фобию, связанную с кузнечиками, как преувеличивал свои неуспехи в школе (судя по его школьному табелю, он учился не просто хорошо, а почти отлично)?

15 октября 1920 года он записал в своем «Дневнике», что его опять «мучили кузнечиками». Что здесь имеется в виду?

По рассказам Дали, однажды в Кадакесе его двоюродная сестра

раздавила у него на шее кузнечика, он был тогда еще совсем маленьким. А кузнечик был гигантским, принадлежал к одному из тех видов, что были характерны для их местности. Дали пишет в «Тайной жизни...», что испытал тогда панический страх, сопряженный с отвращением, поскольку вновь ощутил ту противную липкость, какую незадолго до этого случая ощутил, взяв в руки рыбу.

С той поры кузнечики превратились для него в «кошмар наяву», так как его школьные товарищи прознали про его ужас перед столь заурадным и столь широко распространенным насекомым и, используя любую возможность, стали подвергать его «самой изощренной из пыток», всюду подкладывая ему кузнечиков: «Иногда, открыв книгу, я находил его там, раздавленного, в желтой жиже, с оторванной головой, огромной, похожей на лошадиную, и со все еще шевелящимися ножками...»

«В лице мой страх перед кузнечиками дошел до того, что я не мог думать ни о чем другом. Они мерещились мне повсюду, даже там, где их не было. Мои приятели от души веселились, слушая мои вопли. Обычный ластик, пущенный мне в затылок, заставлял меня подпрыгивать и трястись».

Он посвятил этому насекомому многие страницы автобиографии и превратил его в важный иконографический элемент своей живописи конца двадцатых годов.

Но «Тайная жизнь...» умалчивает о том, каким способом он смог положить конец этой пытке, кстати, этот способ он частенько использовал, что свидетельствует о его мастерском умении расправляться со своими фобиями: так вот, он пустил слух, что еще больше, чем кузнечиков, боится... бумажных самолетиков. К счастью для него, его приятели тут же угодили в расставленную для них ловушку и отныне стали пытаться донимать его, обстреливая бумажными самолетиками.

Его политический экстремизм (благодаря которому он проведет некоторое время в заключении) день ото дня разрастался. Дали бесило, что в Испании все происходит слишком медленно и что ее жители не спешат совершать такую жизненно необходимую вещь, как революция. «Испания это дерьмо: и правительство, и народ». Он подписался на французскую «Юманите»^[126]. Стал «таким ярым коммунистом, каким никогда не был» и превозносил диктатуру пролетариата. Осенью 1921 года в Фигерасе он вместе с несколькими друзьями, объединившимися в немногочисленную, но активную группу, создает организацию под названием «Социальное обновление», которая будет признана первым советом Испании.

Во всех областях своей деятельности Дали демонстрировал завидную

энергию и ненасытную пытливость ума. Не так уж неправ был Пикассо, когда сравнивал его с лодочным мотором.

«Бодрствуя с семи часов утра, мой мозг не знал отдыха в течение всего дня, — писал Дали. — Мои родители вечно твердили: "Он никогда не развлекается, он не отдыхает ни единой секунды"».

В своем «Дневнике» 12, 13, 14, 15 и 16 апреля 1920 года Дали утверждает: «Кульминационным и, возможно, самым важным моментом в моей жизни и сигналом к отъезду стало следующее решение (одобренное семьей): досрочно сдать экзамены на степень бакалавра, пройдя оставшиеся мне до конца обучения два года за один; затем уехать в Мадрид в Академию изящных искусств. Там я собирался трудиться не покладая рук в течение трех лет. Академия имеет для меня особую привлекательность. А кроме того, служить истине и идти ради нее на жертвы — это никогда не пропадет втуне».

Итак, отец Дали принял решение отправить сына учиться в Мадрид в «Escuela especial de pintura, escultura y grabado»^[127], являющуюся педагогическим отделением «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando»^[128]. Его навязчивой идеей было обеспечить будущее сына. Если тот не преуспееет как художник, то всегда сможет заработать себе на жизнь в качестве учителя рисования. «Подобная позиция говорит отнюдь не в пользу того, что отец был уверен в таланте молодого Сальвадора», — утверждают некоторые биографы Дали. «Эта позиция отца свидетельствует о том, что он совершенно не представлял себе, насколько мало вчерашний студент готов к роли преподавателя», — уверяют другие, причем столь же безапелляционно. Как будто нотариус мог не знать этого. Просто-напросто он как отец тревожился за своего сына: он делал то, чего как раз делать не следовало, прекрасно зная, что следовало бы делать.

Составленный им в 1925 году документ дает ясное представление о его тогдашних мыслях по поводу своих отцовских действий: «Я твердо уверен в том, что искусство не является средством, способным обеспечить его существование. Это лишь способ отдохновения души [...]. Тем не менее после экзамена на степень бакалавра нам пришлось признать очевидное: его склонность к живописи сильнее всего остального. Я не считаю себя вправе препятствовать развитию столь явно проявившихся наклонностей».

И отец предлагает юноше банальную до слез сделку: пусть тот поступает в Академию изящных искусств в Мадриде, но при этом проходит курс, необходимый для получения диплома учителя рисования. А получив его, ходатайствует о месте преподавателя в университете, что обеспечит

ему материальное благополучие. «И тогда, — подвел черту отец, — он сможет целиком посвятить себя Искусству, а я буду уверен в том, что он не останется без куска хлеба».

Почему он остановил свой выбор на художественной школе в Мадриде? Потому, что там учился Хуан Нуньес. А кроме того, престиж Художественной школы в Барселоне в это время резко упал.

Итак, был взят курс на Мадрид.

В своем плаще, обмотках и новом берете из ангоры, который, по его мнению, чрезвычайно красил его, Дали в сопровождении отца и четырнадцатилетней сестры переступил порог Академии изящных искусств, чтобы держать вступительный экзамен. Суть экзамена заключалась в следующем: нужно было сделать рисунок с натуры, коей являлась гипсовая копия античного «Бахуса» Якопо Татти или Сансовино [129]. Абитуриенту отводилось на выполнение этой работы шесть дней при условии, что он будет посвящать рисованию по два часа ежедневно.

В своей «Тайной жизни...» Дали представил нам шуточный отчет об этом событии, довольно занятный, по большей части вымышленный, который стоит всех других описаний, найденных в различных источниках и претендующих на «научность» и объективность.

Итак, вначале все шло нормально, пока к отцу, который нервно мерил шагами двор, поджидая, когда выйдет его отпрыск, не подошел школьный смотритель и не обратился к нему со следующими словами: «Я не могу судить о художественных достоинствах рисунка вашего сына, но он не удовлетворяет экзаменационным правилам. В них ясно сказано, что рисунок должен быть размером с лист энгровской бумаги, а ваш сын сделал его таким маленьким, что оставленное им белое место нельзя будет засчитать за поля».

Это был верный способ еще больше напугать и без того напуганного несчастного родителя, который принялся изводить себя и других вопросами, стоит ли, несмотря ни на что, заканчивать начатый рисунок или же нужно его переделать; он противоречил сам себе и вносил сумятицу в голову сына, который по дороге домой, вместо того чтобы успокоить отца, развлекался тем, что пугал его еще больше. Хотя сам, заразившись отцовской нервозностью, решил, что на следующий день сотрет все, что нарисовал накануне.

Когда на другой день он вышел из класса, к нему тут же подбежал отец: «Ну, что ты сделал?» — «Я все стер». — «И как обстоят дела с новым рисунком?» — «Пока что я только стер старый и сделал новые расчеты. Я хочу быть уверенным в том, что на сей раз мой рисунок получится таким,

как нужно». — «Это разумно. Но два часа на расчеты — не многовато ли? У тебя осталось всего два дня. Мне следовало отговорить тебя от того, чтобы все стирать».

«Отец не спал всю ночь, — ехидничает Дали, — потому что ему не давала покоя мысль о том, что ему, наверное, не следовало толкать сына на переделку его рисунка».

На следующий день — новый сеанс. На пороге школы мертвенно-бледный отец с вопросом: «Ну, что?» На сей раз рисунок оказался слишком крупным. И Дали уже стер его. Слезы навернулись на серо-голубые глаза нотариуса, который, сделав над собой видимое усилие, проговорил с натужной бодростью: «Ничего, завтра у тебя будет еще одна попытка. Сколько раз ты выполнял свои рисунки менее чем за два часа...»

«Но было видно, — замечает Дали, — что он не верит в то, что это возможно. Он думает, что нам придется с позором возвращаться в Фигерас. В Фигерас, где его сын был первым в школе по рисованию и где Нуньес уверял всех, что он без труда поступит в академию».

— Если ты не сдашь этот экзамен, — сказал отец, — то только по моей вине и по вине этого идиота-смотрителя. Зачем он вмешался? Если твой рисунок был хорошим, то какая разница, какого он был размера?

Дали не скрывает, что его ответ отцу прозвучал излишне резко:

— А я тебе что говорил? Если рисунок хороший, то его обязательно должны оценить.

— Но ты же сам мне сказал, что рисунок очень-очень маленький.

— Нет, я просто сказал, что он маловат.

— А я понял, что он чересчур маленький. Так, может, он вполне и сошел бы.

Нотариус потребовал уточнений насчет размеров рисунка. Молодой Сальвадор притворился, что не может вспомнить. Отец стал настаивать, а сын нарочно злить его. Сестра принялась рыдать.

Последний сеанс. «Всего за час, — говорит Дали, — мой рисунок был готов». Следующий час он занимался тем, что любовался своим творением.

Далее настоящая феерия.

Отец у выхода, бледный, с плотно сжатыми губами, даже не осмеливается задавать сыну вопросы.

— Я сделал замечательный рисунок, — сообщил ему Дали.

И после паузы добавляет: «К сожалению, он еще меньше, чем тот, первый!» Слова его произвели эффект разорвавшейся бомбы. И все же Дали был принят в академию. Решение комиссии сопровождалось следующим пояснением: «Хотя рисунок был выполнен не в том масштабе,

в каком предписывается правилами, он настолько совершенен, что жюри сочло нужным засчитать его».

Отец и сестра отправятся домой. А сам Дали останется в Мадриде и поселится в студенческой Резиденции, «куда открыт доступ только тем, у кого отличные рекомендации».

Очарованность Лоркой

*Один лишь Гарсиа Лорка произвел на меня
неизгладимое впечатление.*

С. Дали. Тайная жизнь Сальвадора Дали

Жизнь в Резиденции? Ее значение трудно переоценить. Там Дали заново рождается, там он учится познавать самого себя, учится вести диалог и соблазнять, развивать свой ум и свое остроумие, учится не поддаваться соблазнам, держать в узде свой темперамент, свой талант и свою натуру. Там начинает обретать формы его «паранойя-критический метод» — довольно туманная теория, сыгравшая, между тем, важную роль в его творчестве.

Там он читает Фрейда, работы которого становятся для него настоящим откровением, они оказали большое влияние на его взгляды, объяснили многое из того, что поражало в нем окружающих, обусловили ту отстраненность, с которой он все чаще стал относиться сам к себе.

А главное — он знакомится там с Бунюэлем и Лоркой.

Что касается его гомосексуальности, реальной или предполагаемой, и его любовной связи с Лоркой, то это отдельная история, к которой мы вернемся позже и, насколько это возможно, рассмотрим ее в свете различных и весьма противоречивых свидетельств.

Сначала в Резиденции появился Луис Бунюэль, случилось это в 1917 году. Он останется там на целых восемь лет. Родом Бунюэль был из Арагона, его отец, богатый землевладелец, сколотил свое состояние на Кубе. Арагонцы славятся за грубиянов и упрямец: Бунюэль — лишнее тому подтверждение.

Он родился в Каланде, знаменитой своими барабанами, которые бьют без передышки, сотрясая воздух, землю и стены домов с полудня Святой пятницы до следующего утра в память о сумраке, спустившемся на землю в момент смерти Христа. Чтобы поселиться в Резиденции, Луис взял рекомендацию у сенатора дона Бартолоне Эстебана. У Лорки, прибывшего туда в 1918 году, была рекомендация от дона Фернандо де лос Риос, социалиста и франкмасона, будущего министра республиканского правительства. Дали же появился там в 1922 году в сопровождении отца и сестры.

Практически все обитатели Резиденции были отпрысками богатых семейств. Они были выходцами либо из городской буржуазии, если не сказать — крупной буржуазии, либо из среды крупных землевладельцев, а посему располагали средствами для оплаты своей учебы, что стоило совсем не мало, своего жилья — комната на одного обходилась по семь песет в день, а комната на двоих, которую приходилось делить с еще одним студентом, — по четыре песеты. Жили эти молодые повесы на широкую ногу, не экономя родительских денег: они одевались у лучших портных, стриглись у лучших парикмахеров, посещали самые модные ночные клубы и вообще ни в чем себе не отказывали.

Студенческая Резиденция (в обиходе просто «Рези») в Мадриде, в то время занимавшем весьма скромное место в ряду европейских столиц со своим всего лишь полумиллионным населением, походила на английский университетский городок или кампус. Она раскинулась на поросшем тополями холме в центре парка с буйно цветущими олеандрами, поблизости от Музея естественной истории.

Задуманный в стиле «неомудехар»^[130] представлявшем собой вид исламизированного декоративного искусства, модного в христианской Испании в XIII веке, студенческий комплекс состоял из четырех корпусов со светлыми и удобными комнатами и даже душевыми, что было редкостью для того времени. На территории Резиденции были просторный конференц-зал, театр, пять лабораторий, библиотека, которая работала допоздна и получала по подписке большое количество иностранных журналов, также здесь располагались многочисленные спортивные площадки для игры в теннис, футбол и хоккей. Можно было готовиться к любому предмету, выбирая для себя любой режим и меняя его по собственному усмотрению. Резиденция была не учебным заведением, а общежитием, то есть местом, где, как видно из названия, студенты жили в период обучения.

Молодые люди, обучавшиеся в разных столичных институтах и университетах, селились в Резиденции специально для того, чтобы общаться и весело проводить время.

Так, Дали изучал живопись в Академии изящных искусств, Бунюэль — энтомологию в Музее естественной истории, а что изучал Лорка, мы точно не знаем. Он появлялся наездами... и уже тогда был довольно известной фигурой в литературных кругах Испании.

Уместно ли будет назвать жизнь в Резиденции «веселым пуританством», как это сделал один из ее гостей? Хотя этот студенческий кампус не имел строгого устава, зато имел свой собственный «дух», комнаты в нем походили на монашеские кельи с сосновой мебелью, а

шуметь там было категорически запрещено, дабы не мешать тем, кто занимается, и даже развлечения должны были «способствовать укреплению здоровья». Да, конечно, пуританство. Но акцент следует сделать на эпитете «веселое»...

Вот пример, который поможет читателям оценить масштабы этого пуританства: в день премьеры «Чудесной башмачницы» Лорка, еще живший в тот момент в кампусе, сидел в углу с грустной миной. Что же произошло? «Нечто ужасное», — признался он. Припертый к стенке вопросами, он рассказал: «Сегодня днем в "Рези" я бросил на пол окурки и сделал это именно в тот момент, когда рядом возник Хименес Фрауд. Он увидел этот окурки, взглянул на меня, не говоря ни слова, поднял его и бросил в пепельницу... Я предпочел бы, чтобы он швырнул его мне в физиономию». Альберто Хименес Фрауд, молодой директор кампуса, считал, что подведомственное ему заведение должно сохранять такую же чистоту, как и совесть его обитателей...

Студенческая Резиденция была открыта в 1910 году. Фрауд, который родился в Малаге и был страстным поклонником английской культуры, в 1907 и 1909 годах провел по несколько месяцев в Оксфорде и Кембридже, где на него произвела сильное впечатление местная «tutorial system»^[131], подразумевавшая тесное взаимодействие учителей с учениками. Кроме того, он очень любил чай и всячески пропагандировал употребление этого напитка в резиденции, где спиртное было категорически запрещено.

В свое время на него оказал большое влияние «Institution libre de Ensenanza»^[132], основанный в 1876 году Франсиско Хинером де лос Риосом^[133] и еще несколькими прогрессивными преподавателями. Большинство отцов-основателей Второй республики получили образование именно в этом учебном заведении. А будущий директор студенческой Резиденции преподавал там в течение трех лет. Слово «свободный» было не пустым звуком. Оно означало независимость учебного заведения от церкви и государства. А в эту эпоху строгий надзор церкви сильно ограничивал деятельность университетов в Испании, довлел над ними на протяжении многих веков, и, судя по всему, такое положение могло продолжаться и после Реставрации Бурбонов.

В идеальном мини-государстве хотели воспитывать «идеальных граждан» и, скажем прямо, «элиту», способную вывести Испанию из маразма.

«Студенческая Резиденция стремится стать тем духовным очагом, где в юных сердцах зажигается и проходит очищение любовью к Испании.

Этому чувству суждено сыграть роль мощной побудительной силы, стимулирующей нашу повседневную деятельность, поскольку мы сможем соответствовать ее требованиям, лишь доведя до самого высокого уровня, какой только возможен, развитие собственной личности. Наша активность на этом поприще никогда не будет чрезмерной», — утверждал Альберто Хименес Фрауд в одном из своих сочинений, посвященном «тому, что есть в нас самого доброго, возвышенного и созидательного».

Представители интеллектуальной элиты разных стран мира: писатели, художники, композиторы и ученые приезжали туда читать студентам лекции. Эйнштейн, например, рассказывал им о своей теории относительности, Кейнс^[134] знакомил их с новыми экономическими теориями, Герберт Уэллс агитировал за эмансипацию женщин. А еще там выступали Мари Кюри, Бройль^[135], Бергсон^[136], Валери^[137], Честертон^[138], Клодель^[139], Мориак, Колдер^[140], Ле Корбюзье, Стравинский^[141], Равель^[142]. И многие другие. Не говоря уже об Элюаре, который через несколько лет станет ближайшим другом Дали.

Луис Бунюэль прямо писал в книге своих воспоминаний «Мой последний вздох»: «Не будь Резиденции, моя жизнь сложилась бы совершенно иначе».

Ему больше всего на свете хотелось удрать из Испании, что он и намерен был сделать сразу по окончании средней школы в Сарагосе. Он заявил своим родителям, что собирается стать композитором и поедет учиться в парижскую «Schola Cantorum». «Никогда!» — воскликнул в ответ его отец. «Тогда, может, стать энтомологом?» — предложил сын. «Будешь инженером-агротехником», — решили за него родители. Но Луис, не способный абстрактно мыслить и при доказательстве теорем теряющийся в дебрях мысли, не смог сдать экзамена по математике и сменил профиль, решив, наудачу, пойти на отделение промышленной инженерии.

Но неужели он обречен шесть лет изучать то, к чему совсем не лежала душа? Ничуть не бывало. Он признался двум друзьям своего отца, что ненавидит выбранную им профессию, и тем удалось уломать Бунюэля-старшего: в результате Луису было позволено отправиться в Мадрид изучать энтомологию, к которой он всегда имел склонность.

Он приступил к занятиям в Музее естественной истории, расположенном по соседству с Резиденцией, и трудился там, проявляя «живейший интерес» к изучаемой дисциплине, под строгим надзором Игнасио Боливара, специалиста по прямокрылым. «Я до сих пор способен с первого взгляда распознать многих насекомых и дать их латинские

названия», — говорил он незадолго до своей смерти.

Но энтомологию он изучал всего год, после чего перевелся на факультет философии и филологии, закончил же он свое образование с дипломом... историка.

Большинство его тогдашних соседей по студенческой Резиденции будут потом рассказывать, что Луис проводил время, метая в мишень дротики, колотя боксерскую грушу и прыгая с шестом. «Именно в резиденции я стал настоящим спортсменом, — признавался он. — Каждое утро в одних трусах и босиком даже тогда, когда на почве была изморозь, я выбегал на зарядку на плац кавалерийского полка гражданской милиции».

Случалось даже выходить на боксерский ринг, правда, провел он всего два боя, один из которых выиграл из-за неявки соперника, а второй проиграл по очкам, так как не проявил в поединке должной напористости: он думал лишь о том, как бы получше прикрыть свое лицо, чтобы противник не повредил его.

Бунюэль замечает: «На всю свою жизнь — или почти на всю — я сохранил мускулатуру, которую развил именно в тот период, особенно хорошо я накачал тогда брюшной пресс. Я даже проделывал такой трюк: ложился на землю, а мои товарищи по очереди прыгали мне на живот». Не меньше, чем своим прессом, он гордился силой рук и красотой торса — последний все считали идеальным.

Он прославился еще тем, что взбирался вверх по фасадной стене Резиденции, а также тем, что любил поиграть в глупую детскую игру, которую называл «весенним поливом» и которая заключалась в том, что из окна общежития он выплескивал на голову случайного прохожего ведро воды. Вспомним в этой связи эпизод из его фильма «Этот смутный объект желания»^[143], в котором Фернандо Рей обливает водой Кароль Буке, стоящую на перроне вокзала. Эта сцена явно навеяна воспоминаниями о его юношеских забавах в мадридской Резиденции.

Всегда склонный к «ультраизму», Бунюэль оставался звездой и самым большим оригиналом среди обитателей Резиденции до появления там Лорки. Он являл собой тип этакого гуляки с грубоватыми манерами богатого арагонца, обожал разные шутки и chuleria^[144].

Слово «chuleria» означает «типично испанское» поведение, отличительными чертами которого являются агрессивность, мужская brutality и чрезмерная самоуверенность. Бунюэль сам признавал, что таков, и почти всегда раскаивался в подобном поведении.

Судите сами. Ему очень нравились грация и изящные движения одной

профессиональной танцовщицы из клуба «Палас дель Гиело», которой он дал прозвище «Блондинка».

По его признанию, он часто ходил в этот дансинг только для того, чтобы полюбоваться на нее. А поскольку он постоянно надоедал своими рассказами о ней Дали и другим своим приятелям, то они как-то вечером решили пойти в «Палас» вместе с ним. Блондинка танцевала с каким-то мужчиной. Он был в очках, с маленькими усиками и таким серьезным видом, что друзья тут же окрестили его «Доктором». Дали, не разделивший восторга Бунюэля по поводу Блондинки, заявил, что он разочарован. Девушке, на его взгляд, не хватало шарма. «Ты не прав! — бросился на ее защиту уязвленный Бунюэль. — Просто ее партнер никуда не годится». После этой реплики он встал и направился к столу, за который только что присели Блондинка и Доктор, и надменно обратился к последнему: «Я пришел сюда вместе с двумя друзьями, чтобы полюбоваться на то, как танцует эта девушка, но вы ей мешаете. Так что не танцуйте больше с ней. Это всё». Бунюэль ожидал отпора, но ровным счетом ничего не произошло. Доктор не произнес ни слова, встал и отправился танцевать с другой женщиной. Пристыженный и уже начавший раскаиваться в содеянном, Бунюэль наклонился к Блондинке, чтобы извиниться: «Я в отчаянии от того, что только что сделал. И танцую я еще хуже, чем он».

А еще Бунюэль пытался убедить всех в своих гипнотических способностях. Однажды ему удалось усыпить бухгалтера их заведения, приказав тому неотрывно смотреть на палец. «А теперь, — тут же признался он, — главное, разбудить его, что будет потруднее».

Он рассказывал, что однажды в каком-то борделе, пытаясь с помощью гипноза привести в чувство девицу, которую только что поколотил ее любовник, он, даже не заметив этого, усыпил ее сестру, хлопотавшую на кухне. «Случай с Рафаэлой действительно уникален. Однажды она впала в каталепсию^[145], когда я просто проходил по улице мимо их борделя, — пишет он и добавляет: — Мне даже удалось избавить ее от проблем с мочеиспусканием, просто поглаживая ей живот и что-то приговаривая». Когда однажды Бунюэль, сидя в кафе неподалеку от этого борделя, оказался за одним столиком со студентами-медиками, выразившими сомнения по поводу его гипнотических способностей, он приказал Рафаэле — мысленно — прийти к ним и сесть рядом, и она действительно послушалась его и пришла...

Спустя семь или восемь месяцев после описываемых событий Рафаэла умерла. А Бунюэль после этого навсегда прекратил испытывать свой гипнотический дар на ком бы то ни было.

«Не пытаюсь увидеть в этом что-то сверхъестественное», он начинает заниматься предсказаниями. Короче, он испробует все эти сюрреалистические штучки еще до того, как Рене Кревель^[146] и Робер Деснос^[147] приобщат к ним Бретона в «эпоху сновидений», устраивая спиритические сеансы и упражняясь в экстрасенсорике.

Федерико Гарсиа Лорка поселится в Резиденции двумя годами позже Бунюэля, но жил он там не постоянно, а наездами, порой долго отсутствовал. Родом он был из Гранады. В 1918 году у него уже вышел очень симпатичный сборник рассказов под названием «Впечатления и пейзажи», он написал их в девятнадцать лет и издал за свой счет. В этой книге, напечатанной в типографии «Траверсет» в легком романтическом стиле, он описывал свое путешествие по Старой Кастилии и Леону, Авиле, Вальядолиду, Саморе, Саламанке и Бургосу с его монастырями, путешествие, которое он совершил со своими товарищами под руководством преподавателя истории искусства Мартина Домингеса Берруэтты. Всему и вся нашлось место в этой книжке: и прекрасным закатам, и прохладной тени, и маленькой кастильской таверне на «золотом холме», и привокзальным садикам, и заброшенной церквушке, и Гранаде, и — уже тогда — смерти.

У этого нового обитателя студенческой резиденции все карманы были полны стихов, и читал он их, как никто другой.

Он был чертовски обаятельным. И чертовски талантливым.

Звездой Резиденции был он.

Как и все остальные, Бунюэль не устоял перед его обаянием. «Наша дружба, глубокая и искренняя, — рассказывает он, — завязалась с самой первой нашей встречи. Несмотря на то, что у неотесанного арагонца и аристократичного андалузца не было ничего общего — а, может быть, именно благодаря контрасту — мы стали почти неразлучными. По вечерам он уводил меня в рощу за резиденцией, мы устраивались на траве (лужайки вперемежку с дикими зарослями тянулись тогда до самого горизонта), и он читал мне свои стихи. Читал потрясающе».

Так же потрясающе пел, аккомпанируя себе на рояле, имевшемся в Резиденции.

Еще в десять лет Лорка узнал, что такое «безраздельная любовь к музыке». Он занимался сольфеджио и гармонией, познал искусство фуги, брал уроки игры на пианино и скрипке, учился сочинять музыку. Вместе со своим учителем музыки он разбирал партитуры, разучивал оперные партии. Музыка была для него таким же обычным делом, как человеческая

речь. Именно своему учителю музыки дону Антонио Сегуре, не называя его имени — из скромности, как он потом скажет, — посвятил он свои «Впечатления и пейзажи». «Незабвенной памяти моего старого учителя музыки, который с видом влюбленного идадьо запускал в свои волосы цвета потемневшего от времени серебра свои руки, которые так чудесно играли на пианино и создали столько модных ритмов, и в груди которого чарующие звуки какой-нибудь сонаты Бетховена способны были пробудить прежние страсти. Он был святым. Со всем моим уважением и преданностью. Ф.Г.Л.».

Лорка никогда не заставлял публику упрашивать себя что-нибудь сыграть: место за инструментом было его «обычным» местом. Он играл на пианино и говорил. Он комментировал то, что играл, и аккомпанировал своим словам, приглашая слушателей к дискуссии и обмену мнениями, при этом всегда оставаясь доброжелательным, приятным и интересным собеседником.

Когда поздним вечером оркестр, выступавший в кафе «Альмейда», заканчивал работу и складывал свои инструменты, Лорка поднимался на эстраду и до самого утра играл на пианино.

«До 1917 года жизнь поэта, — писал он в одной своей статье, в которой говорил о себе в третьем лице, — была посвящена исключительно музыке. Он дал множество концертов и основал "Общество камерной музыки", где квартет исполнял всех классиков».

Согласно Марсель Оклер, написавшей о Лорке восторженную книгу, он откроет себе самого себя благодаря своему другу Эмилио Прадосу. Тот лечился в Швейцарии от кровохарканья. Федерико Гарсиа Лорка часто писал ему и в своих письмах так красиво умел изобразить швейцарские горы, которые он никогда не видел, а лишь рисовал в своем воображении, что однажды его друг не удержался в ответном письме от восклицания: «Федерико, ты поэт! Ты должен сочинять стихи! Пришли мне поскорее свои первые поэмы!»

Это стало прозрением.

Отныне все, что Лорка услышит, вдохнет, почувствует, увидит и переживет, он трансформирует в стихи.

Даже свои театральные пьесы.

Один лишь отец Лорки не одобрял суету вокруг его Федерико — еще бы, его сына все считали большим талантом, почти гением. В одном из писем к своему другу дон Антонио Родригес Эспиноса пересказывает такую поучительную сцену: «Как-то летом Федерико решил отдохнуть и провести несколько недель вместе со всей своей семьей в Малаге; они

остановились в гостинице "Эрнан Вортес дель Лимонар". В это время сын делал свои первые шаги на литературной ниве. Отцу очень не нравились те восторженные похвалы, которыми друзья Федерико встречали в Гранаде его поэмы и, поскольку он хорошо меня знал и считал не способным обмануть его, он настоял на том, чтобы однажды вечером я пошел вместе с ними поужинать и послушать стихи его сына. Мы сидели на террасе у моря, и, покончив с едой, Федерико прочел нам три своих сочинения: "Свечи", "Дороги святого Иакова" и маленькое романсеро, посвященное Красной Шапочке. В выбранных сюжетах не было ничего необычного, но в исполнении автора рифмы и смелые метафоры этих трех поэм звучали столь впечатляюще, что я сказал его отцу: "Если твой сын будет усердно работать и приложит усилия, чтобы достичь высот на этом поприще, будь уверен, он займет такое же место среди поэтов нашей страны, какое занимают Хоселито и Гало среди тореро: то есть будет лучшим"».

В Резиденции Лорка познакомился с Рафаэлем Альберти^[148], как и он, андалузцем, он стал называть его «кузеном». После ужина, в парке, под сенью олеандров Лорка декламировал свои стихи. Очарованный Рафаэль Альберти в ответ читал поэмы собственного сочинения и, под впечатлением момента, пообещал посвятить ему одну из них.

Хуан Ramон Хименес^[149] и Антонио Мачадо^[150] приезжали иногда в Резиденцию, чтобы почитать студентам свои произведения. Известные писатели полюбили атмосферу студенческой Резиденции и энтузиазм молодых поэтов и художников.

Лорка обладал даром незамутненной искренности. Его чувства находили свое выражение в веселом смехе и доброжелательном отношении к окружающим. Он был само очарование.

И сама беззаботность.

Он имел все: талант, природную широту души, богатство. Он был как дитя, этакий андалузский Моцарт.

Вообще-то он приехал в Мадрид, чтобы изучать право, но очень скоро с головой окунулся в литературную жизнь. «Вскоре он уже всех знал, и все знали его», — спустя шестьдесят лет писал Бунюэль, все еще находясь под впечатлением от него.

Один из друзей Лорки по Гранаде опубликовал в газете восторженный отчет о его поэтическом вечере в студенческой резиденции: «Мы имеем дело с необыкновенной личностью, с великим поэтом, новатором испанской поэзии, самым изысканным, самым блистательным, самым универсальным из всех современных испанских поэтов».

Другой (Мельхиор Фернандес Альмагро) писал своему гранадскому другу: «Тем вечером, когда он читал в Резиденции свои стихи, я пошел с друзьями его послушать, и все мы присоединились к кругу его преданных поклонников. Обитатели "Рези" были до такой степени очарованы им, столь велики были нахлынувшие на них чувства, что они готовы были не отпускать его всю ночь».

«На холме, поросшем тополями, — писала Марсель Оклер, как и все остальные, находившаяся под его обаянием, — молодые люди наслаждались счастьем созидания».

Лорка писал свои стихи в промежутках между развлечениями, но при этом умел непостижимым образом концентрироваться. Если он погружался в процесс творчества, уже ничто не могло отвлечь его. Стоя, сидя за столом или даже лежа, где бы он ни находился, царапал карандашом поэтические строки на клочках бумаги, которые потом рассовывал по карманам, если не удосуживался их потерять.

Лорка никогда не стремился издать свои стихи. Поэмы, заключенные в книгу, казались ему заживо погребенными. «Мне необходим контакт с публикой», — признавался он. Он был «менестрелем», декламировавшим ночи напролет.

Как и все, кто соприкасался с Лоркой, Эдуардо Маркина^[151], автор известной драмы «Солнце садится во Фландрии», так же оказался очарован молодым поэтом. Он рассказал о нем дону Григорио Мартинесу Сьерре, всемогущему человеку, директору театра «Эслава», проявлявшему живой интерес к юным талантам, и тот попросил его привести к нему Лорку. Федерико прочел ему свою поэму о любви юного таракана к раненой бабочке. Две тараканихи, одна из которых была некромантка, стали ухаживать за бабочкой и выходили ее, она же, неблагодарная, выздоровела и улетела, а юный таракан умер от горя...

«Какой замечательный сюжет для пьесы!» — воскликнул дон Григорио.

Пьеса будет написана и получит название «Колдовство бабочки», поэт выплеснет в ней свои эротические желания и страхи. В ту пору Лорке было двадцать два года. Пьеса его успеха не имела. Но никто не сомневался — на свет появился новый драматург.

В студенческой Резиденции хватало и других интересных личностей. Самым странным среди ее обитателей, очевидно, был Пепин Бельо (Хосе Бельо Ласьерра). Аргонец, как и Бунюэль, сын обеспеченных родителей (его отец был инженером по строительству мостов и дорог), Пепин являл собой тип художника, не создавшего ни единого произведения, и вечного

студента (он так и не сможет сдать ни одного экзамена). Бунюэль говорит о нем немного и как-то нейтрально, что абсолютно ему не свойственно: «Пепин Бельо не был ни художником, ни поэтом, он просто был нашим другом. И мы были неразлучны. Я мало что могу сказать о нем кроме того, что в 1936 году в Мадриде в самом начале войны он распространял дурные вести: "Франко совсем близко, он уже выходит к Мансанаресу!"^[152] Его брата Маноло расстреляли республиканцы. Сам же он под конец войны прятался в одном из посольств». На самом деле Пепин Бельо был гениальным повесой, любителем кафешек, так говорил Робер Филиу, который знал толк и в гениях, и в кафешках; Пепин Бельо был человеком, разменявшим свой талант на остроты и реализацию сиюминутных выдумок. Множество интересных находок, которым нашлось место в «Андалузском псе», по всей видимости, обязаны остроумию именно этого неумного балагура.

«С ним постоянно происходило что-то из ряда вон выходящее. Все эти истории с ослами и пианино, да и почти все остальное было придумано им. Его фантазия была неистощимой», — утверждал Рафаэль Альберти, который «до умопомрачения симпатизировал» Пепину Бельо, но забыл, что были еще и пианино Пичотов.

Самого Рафаэля Альберти поначалу все принимали за художника. В том числе и Бунюэль, которому он подарил свои рисунки, покрытые позолотой.

Однажды, сидя за стаканчиком вина, Дамасо Алонсо^[153] сказал Бунюэлю: «Ты знаешь, кто среди нас великий поэт? Альберти!» Увидев удивление на лице товарища, протянул ему листок бумаги, и тот прочел на нем стихотворение, которое, по словам Бунюэля, он до конца жизни помнил наизусть, во всяком случае — его начало:

La noche ajusticiada
en el patibulo de un arbol
alegrias arodilladas
le besan y ungen las scandalias...
(Ночь, распятая на дереве,
радости жизни, преклонив колена,
лобзают твои сандалии,
обдавая их запахом лука.)

«В те времена, — веселится Бунюэль, — все испанские поэты

старались найти синтетические, неожиданные эпитеты типа "la noche ajusticiada" (распята́я ночь) и неожиданные образы типа "сандалий ночи". Это стихотворение, напечатанное в журнале "Горизонт", — дебют Альберти, сразу же мне понравилось. Узы нашей дружбы крепили. После нескольких лет, проведенных вместе в студенческой резиденции, где мы почти не расставались, нам довелось встретиться в Мадриде в самом начале гражданской войны. Потом, в период франкистского режима, Альберти, получивший во время одной из своих поездок в Москву награду от Сталина, жил в Аргентине и Италии. В настоящее время он в Испании». «Мой последний вздох» увидел свет в 1982 году.

Однажды разразилось, как гром среди ясного неба: Луису Бунюэлю, ненавидевшему педерастов (он даже специально поджидал их у выхода из общественного туалета, чтобы набить физиономию), рассказали, что некий баск по имени Мартин Домингес, физически хорошо развитый парень, утверждал, будто бы Лорка гомосексуалист. Бунюэль был ошарашен. Он утверждал, что в тогдашнем Мадриде проживало лишь двое или трое педерастов, о них все были наслышаны, и ничто не могло заставить его поверить в то, что Федерико был таким же, как эти двое-трое.

И вот друзья сидят рядом в кафе. Их столик прямо перед столом начальства, за которым в тот день обедали Унамуну^[154], Эухенио д'Орс^[155] и директор резиденции дон Альберто. После супа Бунюэль прошептал на ухо Лорке:

«Давай выйдем. Мне нужно поговорить с тобой. Это очень важно».

Слегка удивившись, Лорка ответил согласием.

Им позволили покинуть кафе посреди обеда. Они отправились в ближайший кабачок, и там Бунюэль сообщил Лорке, что он принял решение драться с баском Мартином Домингесом.

— Из-за чего? — поинтересовался Лорка.

Бунюэль замялся, не зная, как объяснить это, а потом спросил напрямик:

— Это правда, что ты *maricon* (педераст)?

Лорка рывком вскочил и бросил ему:

— Между нами все кончено!

И тут же вышел.

«Само собой разумеется, что тем же вечером мы помирились. В поведении Федерико не было никаких намеков на женственность, не было ничего нарочитого», — замечает Бунюэль.

Молодой Лорка столь тщательно скрывал свой гомосексуализм, что даже его соседи по комнате в резиденции не подозревали о его

наклонностях. Они долгое время оставались тайной.

Бунюэля и Лорку связывала тесная дружба, но без всякой двусмысленности. Их объединяли общие секреты, общие порывы, общие находки, инфантильные и понятные лишь им двоим игры и ритуалы.

Так, в 1923 году в День святого Иосифа Луисом Бунюэлем был утвержден Толедский орден. Самого себя Бунюэль назначил коннетаблем, а Пепина Бельо — своим секретарем. Лорка и его брат Пакито стали «членами-учредителями» ордена. Сальвадору Дали достался не слишком высокий титул «кабальеро». По значимости после него шли «молодые дворяне, не посвященные в рыцари», среди которых будущий историк кино Жорж Садуль^[156]. Далее следовали «гости молодых дворян» и «гости гостей молодых дворян». Чтобы получить титул «кабальеро», следовало безоговорочно любить Толедо, пьянствовать и бродить по городским улицам ночь напролет. Тот, кто предпочитал рано ложиться спать, мог рассчитывать только на титул «молодого дворянина».

Согласно уставу ордена все его члены должны были внести в общую кассу по десять песет. Также им следовало как можно чаще ездить в Толедо за незабываемыми впечатлениями. Членам ордена запрещалось умываться во время пребывания в святом городе. «В состоянии, часто близком к невменяемому, чему способствовало употребление вина и других спиртных напитков, мы целовали землю, забирались на колокольню, разбудили как-то ночью дочь одного полковника, чей адрес у нас случайно оказался, и слушали полуночные песнопения монахов и монашек под оградой монастыря Санто-Доминго. Мы бродили по улицам, громко читали стихи, и они гулким эхом отражались от стен домов древней столицы Испании, города иберийского, римского, вестготского, еврейского и христианского».

Орден просуществовал, принимая новых членов, до 1936 года.

После того как Франко занял Толедо, Бунюэль перестал там бывать. По крайней мере до 1961 года, времени, когда он возвратился в Испанию. Как-то в самом начале гражданской войны патруль анархистов во время обыска в одном из домов нашел в ящике письменного стола бумагу, жалующую дворянский титул хозяину дома, члену Толедского ордена. Несчастному обладателю этой грамоты составило немало труда объяснить, что речь идет не о настоящем дворянском титуле, и сохранить себе таким образом жизнь, ибо ставкой в этой игре была именно жизнь.

Итак, как уже можно было понять, атмосфера в студенческой Резиденции к тому моменту, как в сентябре 1922 года туда прибыл Дали, была густой и насыщенной.

Ах, каким эффектным было его появление на сцене! В сопровождении

отца и сестры Аны Марии, шедших по бокам от него (оба в черном в знак траура по недавно умершей Фелипе), в благопристойной чистоте этого кампуса на английский манер молодой Сальвадор Дали вышагивал со своей позолоченной тростью, длинными черными волосами, ниспадающими на плечи, бакенбардами, закрывающими половину лица, в широких и коротких панталонах, перехваченных под коленом манжетами, в гетрах, с галстуком в виде большого банта, в черном берете из ангорской шерсти и плаще, почти волочащемся по земле. Держался он очень напряженно и отстраненно.

И выглядел нелепо и смешно.

Среди множества нацеленных на них ироничных глаз четырнадцатилетняя Ана Мария отметила один «умный и проницательный взгляд», это был взгляд Лорки — единственный, по ее мнению, из всех, способный соперничать с взглядом ее брата. Так она написала в книге своих воспоминаний. В действительности же Лорки там в тот момент не было. Он отсутствовал в Резиденции целых полтора года и вновь появился лишь спустя шесть месяцев после приезда Дали.

А были там Дамасо Алонсо, Пепин Бельо, Даниэль Васкес Диас, Эрнесто Гальфтер, Луис Бунюэль, Эухенио Монтес, Антонио Рубио, Эрнесто Лассо де ла Вега и Хосе Морено Вилья.

Кто-то не смог сдержать улыбки, но основная масса обитателей Резиденции предпочла сделать вид, что ничего не замечает, и никак не прокомментировала нелепый наряд молодого Сальвадора, как всегда, прятавшего свою крайнюю уязвимость за провокациями, выражавшимися в странном облачении или еще в чем-либо подобном.

Комнаты в Резиденции, как правило, были рассчитаны на двоих. Дали подселили к Марселю Сантало, студенту из Жироны, города, расположенного по соседству от Фигераса. Их совместное проживание продлилось всего неделю. «Мой образ жизни настолько не совпадал с его, что мы не смогли ужиться вместе, — утверждал Сантало. — Дали был совой, а я жаворонком, а кроме того, уже в ту пору он устраивал всякие чудачества».

Дали не откладывая начал посещать занятия в Академии изящных искусств. И там его постигло величайшее разочарование: он очень быстро понял, что его преподаватели и соученики сильно отстают от него в мастерстве. На одной из фотографий мы видим его явно стремящимся выделиться из общей массы, с шарфом на шее и в своем знаменитом плаще, накинутом словно мантия на плечи, он сидит, вернее — почти лежит, на земле, у него умный взгляд — холодный и отчужденный, и слегка

ироничная улыбка на губах, а вокруг него начинающие художники в белых блузах, под которыми видны жилеты и галстуки, в правых руках все они держат кисточки, а левыми, слегка согнутыми для равновесия, — палитры. Один из них, стоящий прямо за Дали, с лукавым видом дергает его за длинную прядь волос. Несмотря на то, что, согласно композиции, все линии на фотографии сходятся на фигуре ученика, определенно выглядящего моложе остальных и стоящего по центру, смотрят все только на Дали. Он очень красив.

Каждое воскресное утро он непременно посвящал визиту в Прадо. Остальное время проводил, закрывшись у себя в комнате, где делал зарисовки или писал свои картины.

Он вел аскетичный образ жизни или создавал его видимость: первые недели своего пребывания в Резиденции Дали держался в стороне от ее жизни, занимаясь лишь рисованием и живописью, занимаясь этим непрерывно, подчас совсем забывая о еде или вспоминая о ней тогда, когда все уже давно поели и в столовой никого не было.

Дали потребовалось совсем немного времени, чтобы понять, что в Академии изящных искусств его ничему не научат и что нужно искать другие пути совершенствования, но афишировать свое разочарование не собирался.

А посему слал домой позитивные и обнадеживающие отчеты: «Я, как никогда, оптимистично настроен и редко чувствовал себя так хорошо, как сейчас».

Но сам при этом был вне себя от негодования.

Что же он вменял в вину своим преподавателям? Равнодушие и невнимание к ученикам, их некомпетентную «прогрессивность». А что корбило его в однокашниках? То, что они мнили себя «революционерами», поскольку малевали не пойми что и не использовали в своей палитре черный цвет, заменив его фиолетовым! Импрессионистскую «революцию» (и мы это помним) Дали совершил еще в двенадцать лет, но при этом избежал такой ошибки, как отказ от черного цвета. «Беглого взгляда на маленькое полотно Ренуара на одной барселонской выставке хватило мне, чтобы сразу все понять», — говорит он.

«Однажды я пристал к преподавателю с вопросами, которые не давали мне покоя: как следует правильно смешивать масляные краски? Как добиться того, чтобы красочный слой был тонким и однородным? Что нужно делать, чтобы получить желаемый эффект? Загнанный в тупик моими вопросами преподаватель ни на один из них не дал вразумительного

ответа, отделавшись общими фразами: "Друг мой, каждый должен искать собственную манеру. В живописи нет законов. Главное — интерпретация... Пропускайте все через себя и пишите так, как вам это видится. Вкладывайте в это свою душу. В живописи самое важное темперамент! Темперамент!" Я же уныло думал: "Что касается темперамента, то им я мог бы и с вами поделиться, дорогой профессор, лучше бы вы мне сказали, в какой пропорции нужно смешивать краску и масло"».

«Бедный глупый профессор!» — несколько раз повторил Дали на страницах своей «Тайной жизни...», и это очень точно передает его отношение к тем людям, которые в двадцатые годы обучали его живописи в мадридской академии.

Жадный до всяческих новшеств, он сам, благодаря журналам, на которые подписывал его барселонский дядюшка-книготорговец Ансельм (в частности, среди них были «Эспри нуво» — рупор пуризма Ле Корбюзье и Озанфана, и «Валори пластичи»), открывал для себя современную ему живопись: Пикассо, Брак^[157], Грис^[158], Карра^[159] и Северини^[160]. А еще он открыл для себя Матисса. На его «Танец» позднее, в 1923 году, он сделал пародию.

Напомним, что в 1921 году Пепито Пичот прислал ему из Парижа богатый иллюстративный материал: альбом футуристов, содержащий, с одной стороны, «Манифест» Маринетти^[161], а с другой — антологию произведений Боччони^[162], Карра, Балла^[163] и Северини. Дали, для которого Боччони был не только скульптором, но и самым крупным художником-футуристом, в одном из своих писем признается, что эта книга произвела на него огромное впечатление, вызвала огромный восторг и убедила в том, что это движение — «верхняя планка в области случайного и мимолетного» — стало истинным продолжением импрессионизма.

Однажды его довело до крайности ретроградство учителей и однокашников: он принес в школу монографию о творчестве Брака, но никто даже не слышал о кубизме и, естественно, не собирался принимать всерьез то, что было представлено в книге. Один лишь преподаватель анатомии попросил ее у молодого Сальвадора, чтобы ознакомиться с ней, на следующее утро, возвращая книгу, он сделал несколько нелепых замечаний, которые позволили Дали прийти к выводу, что учитель не все понял в книге, и буквально в двух-трех словах растолковал ему, что там имелось в виду.

Пораженный преподаватель не преминул перед своими коллегами рассыпаться в похвалах в адрес молодого человека, отметив

оригинальность и глубину его эстетических воззрений.

Реакция «академиков» была вполне предсказуемой: педагоги не смогли не признать, что юноша как никто другой усердно трудился, никогда не опаздывал на занятия и не пропускал их. Но, как замечает Дали (с той проницательностью, которую все же не стоит переоценивать как применительно к нему самому, так и ко всем остальным), зная его серьезное отношение к живописи и его мастерство, признавая, что он всегда добивается того, чего хочет, они ставили ему при этом (и главным образом) в упрек, что он холоден как лед. «Его произведениям не хватает чувства, — говорили они, — поскольку самому ему не хватает индивидуальности. Он слишком рассудочен, хотя, бесспорно, очень умен. Но, чтобы заниматься искусством, нужно иметь сердце!»

Чтобы доказать, что у него есть индивидуальность, автор «Тайной жизни...» рассказывает о визите в Академию изящных искусств короля Альфонса XIII, но на самом деле эта история ровным счетом ничего не доказывает кроме того, что Дали всегда был склонен к шутовству и обладал неутолимой жаждой противоречить. Сказать, что популярность Альфонса XIII была в то время в Испании на спаде, значит, ничего не сказать. А посему большинство студентов были против его визита и стремились всеми силами сорвать его. Самые грязные ругательства казались им недостаточно грубыми, чтобы передать дегенеративность лица монарха. «Мне же, — уверял Дали, — он, напротив, казался преисполненным истинного аристократизма, резко контрастирующего с посредственностью его окружения. Его непринужденность и естественность были столь совершенны, что можно было подумать, будто он — живое воплощение одного из благородных портретов Веласкеса». Когда король прощался со студентами, Дали был единственным, кто склонился перед ним в уважительном поклоне и даже опустился на одно колено, чего вовсе и не требовалось.

Судя по рассказу, к которому следует относиться с большой долей сомнения, в Академии изящных искусств все было таким ветхим и запущенным, что за неделю до королевского визита пришлось устраивать в ней настоящую генеральную уборку, кроме того, была разработана целая система, чтобы скрыть от короля, как мало осталось в академии студентов. Учащиеся должны были перебегать по внутренним лестницам и переходам из зала в зал, по которым водили монарха, и, пристроившись за спинами тех, кто стоял в первой шеренге, чтобы не показывать своих лиц, создавать видимость многочисленности. Модели, больше похожие на скелеты, обычно позировавшие студентам в качестве обнаженной натуры и получавшие

нищенскую зарплату, были заменены девицами с улицы, нанятыми на несколько часов. По стенам заведения развесили картины. На окнах появились занавески. Короче, слегка «подновили фасад».

Здесь словно в зеркале отразился общий кризис испанской системы образования того времени, в которой правили бал ретрограды.

А Дали, проживая в резиденции, в своей комнате, превращенной в мастерскую, в это самое время экспериментирует, там, под влиянием Хуана Гриса, он пишет — на картоне, гуашью, с элементами коллажа — один из кубистских автопортретов, в центре которого дуги его бровей — они узнаваемы, а также хорошо читается название одной газеты, которое свидетельствует о его политических взглядах явно левого толка. Еще на одном автопортрете того же года и почти того же формата (104,9x75,4 см) мы видим в руках художника ежедневную газету французских коммунистов «Юманите», на которую он подписался еще в Фигерасе, а его дядя-книготорговец взял на себя труд переадресовать эту подписку ему в Мадрид.

Так что эпизод с коленопреклонением перед Альфонсом XIII не должен вводить нас в заблуждение: его описывал уже сильно изменившийся Дали. Он придумал свою «тайную жизнь» спустя двадцать лет после реальных событий и, по выражению Гензбура, вывернул свою куртку наизнанку, увидев, что она подбита мехом норки. Это со временем он превратился в монархиста, а в то время еще на все лады повторял, что видит множество достоинств у Франко.

Поскольку после Второй мировой войны Дали слишком часто говорил о том, что он монархист, следует еще раз подчеркнуть вот что: в 1922 году он упрямо подписывался на «Юманите» и демонстрировал свои политические взгляды на картинах.

Годом позже Примо де Ривера, отец создателя фаланги^[164], установил в Испании диктатуру. Это были годы политических потрясений. Набирало силы рабочее и анархистское движение. «Однажды, — рассказывает Бунюэль, — вернувшись из Сарагосы, я узнал на вокзале, что Дато, занимавший пост председателя Республиканского совета, накануне был убит прямо на улице. Я сел в фиакр, и кучер показал мне следы пуль на улице Алькала. В другой раз мы с огромной радостью узнали, что анархисты во главе с — если я ничего не путаю — Аскасо и Дуррутти только что расправились с неким епископом, одиозной личностью, которую ненавидели все вокруг и даже один из моих дядюшек, каноник. Тем вечером мы выпили за то, чтобы душа его была проклята».

В Резиденции, а отнюдь не в академии, движимый лишь одним — но

очень сильным — упрямством, Дали экспериментировал как только мог во всех направлениях. «Вместо ярких красок предыдущих лет я использовал в то время только черную, белую, оливковую и синюю». Он писал свои картины на картоне. Мешал гуашь с маслом. Два холста покрыл толстым слоем клеевой краски и извести. На полученной поверхности он писал картины, благодаря которым привлек к себе интерес других обитателей Резиденции. Судя по всему, проживавшие там тогда студенты делились на две группы. Одна из них объявила себя «литературным авангардом». «Миазмы катастрофических настроений послевоенного лихолетья уже начали расползаться там», — заметил Дали про одну и добавил про другую: «А эта группа переняла едва оформившиеся традиции негативизма и парадоксальности еще у одной группы литераторов и художников, которая причисляла себя к "ультраизму", используя один из тех "измов", что родились из робкого подражания европейцам. В какой-то степени они смыкались с дадаистами».

А от дада до сюрреализма, как всем известно, всего один шаг.

Отстраненный и ироничный тон этого пассажа вполне объясним — «Тайная жизнь...» была написана Дали после его ссоры с Бретоном. Тем не менее, именно пройдя через это горнило идей, страстей, талантов и разного рода безумств, Дали сформировался как мастер, равно как Бунюэль и Лорка.

«В нашей группе из Резиденции, — писал Дали с изрядной долей ехидства, — состояли Пеппин Бельо, Луис Бунюэль, Гарсиа Лорка, Педро Гарфиас^[165], Эухенио Монтес^[166], Рафаэль Баррадес^[167] и кое-кто еще. Из всех тех, с кем мне пришлось общаться в ту пору, лишь двоим было предначертано судьбой достичь вершин: Гарсиа Лорке в поэзии и драматургии и Эухенио Монтесу в познании тайн души и мысли».

И ни слова о Бунюэле, названном среди прочих обитателей «Режи» в одном ряду с Педро Гарфиасом и Рафаэлем Баррадесом. А все потому, что к тому времени, когда Дали писал эти строки, их отношения окончательно испортились.

Согласно воспоминаниям Бунюэля, именно он, проходя как-то утром по коридору Резиденции и заметив, что в комнату Дали, которого он — сам не зная почему — называл «чехословацким художником», открыта дверь, заглянул в нее и увидел, что тот завершает работу над большим портретом, который ему очень понравился. «Я сразу же, — пишет он, — сообщил Лорке и остальным, что чехословацкий художник заканчивает замечательный портрет».

Все тут же отправились в комнату к Дали полюбоваться его картиной и

пригласили художника влиться в их группу.

«Надо прямо сказать, — пишет Бунюэль, — что он, на пару с Федерико, стал моим лучшим другом. Мы все трое никогда не расставались, при этом Федерико воспылал к Дали настоящей страстью, оставившей последнего равнодушным».

А из рассказа Дали выходило (но не было ли и это тоже сделано для того, чтобы преуменьшить роль Бунюэля?), что по коридору проходил Пеппин Бельо и увидел он никакой не портрет, а две кубистские картины.

«Я был, — гораздо более сдержанно анализирует ситуацию Дали, — постоянным объектом язвительных насмешек: одни называли меня "музыкантом" или "художником", другие — "поляком". Мое одеяние, совсем не соответствовавшее европейской моде, было причиной презрительного отношения ко мне, меня принимали за исполненного романтики субъекта, весьма при этом сомнительного. Мое прилежание в учебе и мое лицо без тени улыбки делали меня в их глазах жалкой, умственно отсталой личностью, хотя все находили внешность мою довольно живописной. Ничто не могло так резко контрастировать с их английскими костюмами и брюками для гольфа, как мои бархатные куртки, бант на шее и гетры. Все коротко стриглись, я же носил длинные, как у девушки, волосы. А главное, в тот момент, когда я познакомился с ними, все они страдали своего рода комплексом утрированной элегантности, приправленной цинизмом, и вели себя словно заправские денди. Одним словом, я робел перед ними и долгое время страшился — почти до обморочного состояния — любого их появления в моей комнате».

Дали не был единственным, кто говорил о присущей ему застенчивости: мнения о нем многих одноклассников — от Кристино Мальо до Пеппино Бельо, не говоря уже о Рафаэле Санчесе Вентуре — целиком и полностью совпадали на сей счет.

Одно из самых лучших свидетельств того времени (оно же и самое объективное) принадлежит Альберти: «Дали показался мне очень робким и молчаливым. Он трудился весь день напролет, порой забывая поесть или являясь в столовую гораздо позже установленного времени. Когда однажды я решил навестить его в его комнате, обычной каморке, ничем не отличавшейся от той, где жил Федерико, я едва смог войти внутрь, поскольку мне буквально некуда было ступить: весь пол в комнате был устлан рисунками. У Дали уже тогда был настоящий талант; несмотря на свой юный возраст, он проявил себя удивительным рисовальщиком. Он мог нарисовать все, что хотел, с натуры и по представлению. Его линии были классически чистыми. У него был великолепный стиль, он чем-то

напоминал Пикассо его эллинического периода и не уступал ему в красоте: некие штрихи вперемишку с мохнатыми пятнами, чернильные кляксы и разводы, слегка подкрашенные акварелью, все это мощно заявляло о великом Дали-сюрреалисте первых лет его жизни в Париже».

В то же время он был отчаянным смутьяном и, когда его заносило, он уже не знал удержу.

Однажды был такой случай: преподаватель принес на урок статуэтку Пресвятой Девы и попросил учащихся нарисовать ее такой, какой каждый из них ее видит. Стоило преподавателю выйти из класса, как движимый желанием вечно делать все наперекор другим Дали схватил альбом с иллюстрациями и перерисовал оттуда весы, причем сделал это с максимальной точностью, чем привел в удивление всех своих одноклассников. Преподаватель вернулся и стал проверять представленные ему работы; когда он увидел то, что нарисовал Дали, он потерял дар речи. А тот голосом, «срывающимся от робости» (по словам самого Дали), осмелился утверждать: «Возможно, вы, как и все остальные, видите здесь Пресвятую Деву, я же вижу весы!»

У Дали все двойственно, и причиной тому был не только его пресловутый брат. Довольно быстро Дали понял, что хорош собой, а затем осознал и то, что нравится другим. Иссиня черные волосы, смуглая кожа, серо-зеленые глаза, идеально прямой нос и стройная фигура молодого Сальвадора притягивали к нему взгляды окружающих. Девушки находили его красивым. Он им нравился. И видел это. И знал. Так что его робость будет идти рука об руку с острым осознанием своей красоты и притягательности, как физической, так и интеллектуальной. Дали был застенчивым юношей, при этом он обожал находиться в центре внимания, что ему удавалось.

Будучи ребенком, потом подростком, потом взрослым мужчиной, он постоянно наблюдает за собой со стороны и просчитывает каждый свой — даже малейший — жест, каждый свой поступок. Делает он это, во-первых, потому, что ему хочется оценить произведенный эффект, а во-вторых, из страха перед неизвестностью и перед самим собой. Что в его случае было почти что одно и то же.

У Дали всегда были сложные взаимоотношения с реальным миром. Ему постоянно требовался опекун, защитник, посредник для общения с ним.

Отсюда та власть, что обретет над ним Гала.

К этому мы еще вернемся.

Люди влекли его к себе: они смеялись над ним, смешили его, давали

повод для гротеска, шуток, гипербол, но по-настоящему сблизиться с ними он не мог. Дали испытывал перед ними ужас.

Что он делает, поселившись в студенческой Резиденции? Запирается в комнате, чтобы писать свои картины, представляя себя даже не в монашеской келье, а в тюремной камере и радуясь этому. Никаких контактов с внешним миром, какое счастье!

Лишь он и Искусство, Искусство и он.

Он уверен в том, что будет признанным гением, и холодеет при мысли, что может оказаться обыкновенным неудачником, причем последнее мучило его гораздо чаще, чем естественно было бы предположить.

На компанию друзей в составе Бунюэля, Пепино Бельо и еще нескольких человек картина «чехословацкого художника» произвела эффект разорвавшейся бомбы. Они никак не могли решить, какое чувство берет у них верх — отвращение или восхищение: в Резиденции появился художник-кубист! В результате они предложили Дали свою дружбу. «Не отличаясь таким же великодушием, как они, я еще некоторое время продолжал сохранять дистанцию между нами, поскольку не мог решить для себя, сумею ли извлечь какую-то пользу для себя из этой дружбы [...] Я очень быстро понял, что они будут только брать, ничего не давая взамен. Все, что они имели, у меня уже было, причем в квадрате или даже кубе. Один лишь Гарсиа Лорка произвел на меня впечатление».

Со всей этой компанией, с таким вот замечательным эскортом, Дали стал наконец выходить из своей комнаты. Поначалу неуверенно, как подобает робкому, неловкому юноше, снедаемому стыдом.

Однажды, как рассказывают, он сидел с Лоркой, Бельо и другими в каком-то кафе. За их столиком разгорелся спор. Лорка и Бельо блистали красноречием. Дали молча сидел в своем углу, опустив голову. «Ну, скажи же что-нибудь, — обратился к нему Бельо, — иначе мы подумаем, что ты полный идиот». Дали, сделав над собой видимое усилие, встал со своего места, проямлил: «Я тоже хороший художник» — и тут же сел обратно.

Очень скоро он станет ходить с новыми друзьями по барам и дансингам. А также, судя по его акварелям того времени, среди которых, в частности, «Полуночные мечты», бывали они всей компанией и в борделе. Правда, сам Дали даже если и ходил туда, но «услугами заведения не пользовался». Как Бодлер, которого никто из друзей никогда не видел уходящим с девицей. Отнесем это тоже на счет его робости. Он вел себя, скажем мы, как типичный вуайерист.

Судя по всему, он ни разу не занимался любовью с проститутками, тогда как Бунюэль множил свои подвиги на этом фронте, предпочитая всем

домам терпимости в мире испанские бордели.

Когда Дали говорит, что он никогда не занимался любовью ни с кем, кроме своей жены, в это вполне можно поверить. Все свидетельства подтверждают, что это правда.

Он смотрел на чужие тела, может быть, даже желал их, занимался мастурбацией, представляя их в виде замысловатых фигур согласно своему в высшей степени рассудочному эротизму, но заниматься любовью — это нет, в том числе еще и потому, что он до ужаса боялся подхватить какое-нибудь венерическое заболевание. И он назвался «импотентом», сам поверил в это, решил, что это как раз о нем. Но скажем так: это не вся правда.

Ну, во-первых, о венерических заболеваниях. Дали уверяет, что его отец, решив, что настало время познакомить сына с проблемой взаимоотношения полов, оставил на пианино книгу по медицине, описывающую ужасающие последствия болезни, кажущейся нам сейчас вполне безобидной, но в то время наводившей на людей такой же страх, какой сегодня наводит СПИД. Но Ян Гибсон, один из наиболее дотошных исследователей жизни Дали, задается вопросом: «Возможно ли, чтобы Дали Кузи прибег к такому методу наставления Сальвадора на путь истинный, когда в их доме проживало несколько женщин, которых могли привести в ужас картинки из подобного рода книжки? Не идет ли тут речь о покрывающем, "ложном воспоминании", придуманном Дали в оправдание своей боязни коитуса и импотенции?»

К вопросу о его импотенции мы еще вернемся. Да, он трубил на каждом шагу о том, что он импотент, надеясь, по всей видимости, на то, что ему никто не поверит, но существует достаточно много свидетельств участников так называемых «сеансов», которые позже будут называть «оргиями» или «групповым сексом» (кому как нравится), а также упоминаний о его маленьких «сеансах послеобеденной мастурбации», подтверждающих версию об импотенции. Лишь один Робер Дешарн пишет в своей недавно вышедшей в свет книге о том, что Дали страдал преждевременной эякуляцией. Что, на наш взгляд, ближе всего к истине. Возьмем Лорку: достоверно известно, что он был гомосексуалистом, тем не менее осталось множество не вызывающих сомнения свидетельств женщин, утверждающих, что он был прекрасным любовником. О Дали никто ничего такого не говорил. Вуайерист — да, онанист — несомненно. Но и всё.

Как-то вечером их компания отправилась выпить чаю в «Хрустальный дворец». Едва войдя внутрь, Дали сразу же понял, что ему необходимо

кардинально изменить свою внешность. Почему эта мысль посетила его именно тогда? Дали раскрывает причину: он хочет нравиться элегантным женщинам, таким, каких он увидел в тот день в чайном салоне. И тут же мы находим определение элегантной женщины: это женщина, которая смотрит на вас свысока и у которой под мышками нет растительности. «Впервые в своей жизни, — пишет Дали, — я увидел выбритую подмышку, такую трогательную и слегка отдающую в голубизну, что показалось мне верхом изысканности и порочности».

Отныне он будет одеваться по-другому. Но их маленькую компанию это его решение возмутило и заставило взбунтоваться. Они уже привыкли к нелепому наряду Дали и готовы были отстаивать его право так ходить.

«Их антиконформизм побуждал их метать громы и молнии, защищая меня, — веселился Дали. — Они были явно оскорблены теми взглядами, впрочем, мимолетными и исподтишка, которыми было встречено мое появление в элегантном чайном салоне. На их разгневанных физиономиях явственно читалось: "Да, наш друг похож на помоечную крысу. Пусть так. Но это самый значительный персонаж из всех, что вы когда-либо видели, и при малейшем проявлении неуважения к нему с вашей стороны мы набьем вам морду". Главным образом это касалось Бунюэля, самого крупного и сильного, он ощупывал глазами зал, выискивая, с кем бы сцепиться».

Первый шаг Дали-нового: сделать стрижку. Друзья (напомним, что все они были отпрысками очень состоятельных родителей) советовали ему пойти в парикмахерскую при отеле «Ритц». Но Дали считал, что вначале ему нужно сходить к самому обыкновенному мастеру, чтобы тот просто обрезал его длинные лохмы. Лишь после этого он отправится в «Ритц». Но его робость была столь велика, что ему потребовалось целых полдня на скитания по Мадриду, чтобы наконец решиться, после тысячи колебаний, толкнуть дверь одной из парикмахерских.

А еще он купил «самый элегантный костюм у самого дорогого мадридского портного» и шелковую рубашку небесно-голубого цвета с сапфировыми запонками. И все же, несмотря на видимое возвращение к порядку, он не мог полностью отказаться от некоторой эксцентричности в своем облике и покрыл свою «прическу» лаком для картин.

Вот что вспоминает об этом эпизоде спустя двадцать лет сам Дали: «Потом была целая проблема смыть этот лак. Мне пришлось окунуть голову в таз со скипидаром. Позже я стал пользоваться менее опасным способом, просто добавляя в бриллиантин яичный желток».

Как восприняли эту неожиданную метаморфозу, произошедшую буквально в один день, одноклассники Дали по Академии изящных

искусств? Естественно, они были удивлены. Тем более что, даже купив себе самую лучшую одежду из того, что продавалось в самых шикарных магазинах Мадрида, Дали остался оригиналом и комбинировал ее на свой лад. «Для меня наступила пора дендизма», — пишет он. И это так.

Он купил себе трость из молодого бамбука с ручкой, обтянутой кожей, и расположился на террасе ресторана «Регина», там он выпил, как всегда переоценивая свои силы, три порции вермута, а затем, под закуску из морепродуктов, еще две в итальянском ресторане, где он встретил компанию своих приятелей из резиденции. Они заказали множество закусок, желе из консоме, макароны с сыром и дичью и все это запивали кьянти, а в конце ужина заказали еще и коньяк. И спорили об анархии. «Хотя нас было всего-то полдюжины, мы уже разделились на два лагеря», — веселится Дали.

Он вышел из ресторана и, прежде чем отправиться дальше, сделал крюк, чтобы зайти в резиденцию и взять еще денег: «То, что я положил в карман утром, непонятным образом улетучилось. Добыть денег было проще простого: я брал их в кассе, оставляя расписку в получении».

Деньги — вещь, обладающая магической силой.

Как-то днем Дали присоединился к своим приятелям, которые на сей раз сидели в немецкой пивной, попивая пиво с крабами и беседуя о «Парцифале». Оттуда они перебрались в «Палас», знаменитый своими коктейлями с сухим мартини, которые они закусывали чипсами. А ужинать отправились в итальянский ресторан, где пили красное и белое вино. После этого они еще заглянули в Ректорский клуб «Палас-отеля», одно из самых «элегантных местечек Мадрида». Оно было расположено напротив здания кортесов. Там подавали шампанское.

Бунюэль, исполнявший в тот раз роль «церемониймейстера», решил, что начнут они с виски, а закончат вечер шампанским, после чего отправятся спать. Они спорили о том, стоит ли совершать революцию. И пили мятные коктейли с виски, один, второй, третий, четвертый. А как же шампанское? Оно тоже будет литься рекой, но позже.

В клубе выступал джазовый негритянский оркестр «Братья Джексоны», прибывший из Нью-Йорка. Этот замечательный оркестр немало поспособствовал тому, что данное заведение, и до того просто шикарное, превратилось в одно из самых модных в городе. Музыканты с улыбками, поражающими ослепительной белизной зубов, принимали конверты с купюрами, которые посылали им шестеро друзей. Получив очередной конверт, оркестр, по сигналу своего руководителя-пианиста, вставал и приветствовал их маленькую компанию.

Бунюэль попытается уговорить Альберто Хименеса Фрауда пригласить музыкантов в резиденцию, чтобы те дали там концерт. Напрасный труд. Столь серьезное заведение не могло себе этого позволить.

Для «Братьев Джексонов» Дали чуть позже напишет картину «Рай для черных». Благодаря им он открыл для себя джаз. Он обожал его! Как и Бунюэль, который стал таким фанатом джаза, что даже начал учиться игре на банджо. Они десятками скупали пластинки с джазовыми композициями.

Для них джаз был музыкой «антихудожественной». Все эти художники свысока относились ко всему художественному. «Художественный — жуткое слово, показывающее, как далеко некоторым вещам до искусства», — писал, в частности, Дали одному критику из «Л'Амик де лез артс», сравнившему ритм картин Дали с ритмами джаза.

Кроме того, сидя в ресторане, Дали буквально пожирал глазами находившихся рядом женщин: «Изящные дамы, увешанные драгоценностями, сидели вокруг и заставляли сжиматься мое сердце».

Оркестру они послали бутылку шампанского.

«Мы не считали денег, — признавался Дали. — Наша щедрость была безграничной, поскольку мы тратили песеты своих родителей».

Все это происходило в двадцатые годы двадцатого столетия в Мадриде. Один из этой компании шестерых друзей оказался величайшим художником XX века, второй — величайшим кинематографистом и третий — величайшим поэтом.

Закончили они свои ночные похождения в кабачке, где собирались извозчики, там они выпили по последней рюмке — анисовой водки «Анис дель Моно».

На другой день, по словам Дали, последовало продолжение: он пил вермут, сухой martini и шартрез, воздал должное жаркому из кролика, а ближе к полуночи решил отправиться во «Флориду», модный дансинг, о котором ему рассказали его новые друзья. Он хотел «оторваться» там, но не успел, поскольку его начало нещадно рвать.

Между тем он оставил нам несколько любопытных замечаний о красоте и элегантности дам, увиденных им тем вечером. «Ни разу в жизни я не встречал элегантную женщину, которая была бы при этом настоящей красавицей, эти два свойства по определению исключают друг друга. В элегантной женщине всегда присутствует тонкий компромисс между некрасивостью, которая должна быть сведена к минимуму, и красотой, которая должна быть всем "очевидна", но не более того. Элегантная женщина может и даже должна быть без идеальной красоты лица, ибо постоянный блеск столь же утомителен, что и рев трубы».

В течение этого года он встретил на своем пути несколько «элегантных женщин», которые утоляли его «самые ненавистные желания», эротически и вербально, как он выражается. Главным образом вербально, стоит ли ставить это под сомнение?

Чуть позже он расскажет, что его любимым развлечением было опустить банкноту в стакан с виски и наблюдать, как она размокает, пока он с «утонченной жадностью» беседует с одной из «дам полусвета» о цене на ее услуги.

«Утонченной»?

Как рассказывает Антония Родриго, Дали в компании с другим каталонцем, Жозепом Риголем Форнагерой, который был на семь лет его старше, устраивал самые идиотские выходки: например, остановившись посреди улицы, они начинали тыкать пальцем в небо или в какую-нибудь крышу, собирая вокруг себя толпу зевак и мешая тем самым уличному движению. А при появлении полиции они быстренько смывались — студенческие шалости наподобие тех, что устраивал Бунюэль с ведром воды.

Тот же самый Риголь, утверждавший, что Дали был ярким противником монархии (каковым он перестал быть к моменту написания им «Тайной жизни...», где он повествует о том, как преклонял колено перед Альфонсом XIII именно в то время, о котором идет речь), донес до нас, что однажды они решили устроить покушение на короля. Каким образом? Естественно, с помощью бомбы. Отличавшийся практическим складом ума Риголь переживал: прекрасный способ, но как изготовить бомбу? «Да очень просто, — отвечал Дали, — берешь пустую банку из-под молока, насыпаешь туда порох, вставляешь фитиль и готово!» Риголь упорствовал: «А где мы возьмем порох?» Дали пожал плечами: «Я куплю несколько патронов у ружейного мастера».

В день покушения они подожгли фитиль, но тот слишком долго горел...

«Никто не узнал об этом неудавшемся покушении. А если бы кто-то узнал, то нас непременно бы арестовали, именно нас — каталонцев, поскольку мы с Дали были единственными, кто устраивал подобные бунты».

Но увы, «бунты» существовали лишь в их грезах.

В конце года Дали вернулся в свой любимый Кадакес, в дом на берегу бухты Эс-Льянер, в двух шагах от которой устремлялись ввысь ни с чем не сравнимые скалы мыса Креус. Он никогда не устанет рисовать их.

В тот год параллельно с кубизмом, судя по тому, что до нас дошло, оставшимся в зачаточном состоянии, он увлекался пуантилизмом в духе

Сёра, подтверждением чему служит, например, картина маслом на каком-то странном куске картона. Он назвал ее «Купальщицы с Коста Брава». На ней изображены двадцать четыре обнаженные девушки. Хотя на самом деле это одна и та же девушка в разных видах, у нее характерные выступы ягодиц и груди, а также тяжелая черная коса. Вот она плавает, вот сидит в воде, вот моет ноги, вот садится в лодку и вглядывается в даль. Волны нежно ласкают ее тело. Как на полотнах и рисунках Сёра или картинах Ватто, каждая фигура здесь словно взята из тетради эскизов и вставлена в некую композицию, при этом все варианты каким-то непостижимым, мистическим образом образуют единое целое с морским пейзажем, возможно, именно морские волны играют здесь роль того самого связующего звена, которое их объединяет, но одновременно позволяет каждой фигуре сохранять свою обособленность.

23 марта в Кадакес к Дали приезжает Лорка. Вернее, возвращается на родину.

У него возникла потребность подышать воздухом родной Гранады, полакомиться магрибским инжиром, запивая его коньяком в кафе «Альмеда», и попеть песни, качаясь с сестрами и братом на качелях в родительском имении в Уэрта де Сан-Висенте. На сей раз он пробыл там гораздо дольше обычного.

Год рождения Лорки — 1898 — весьма символичен. В этом году, который все испанские историки называют не иначе как катастрофическим, Испания в арьергардной войне с Соединенными Штатами потеряла Кубу, Пуэрто-Рико и Филиппины. Рухнули остатки империи Карла V. «Пусть учтут это другие великие державы, имеющие колониальные владения и желающие сохранить их», — комментировал эти события поэт и дипломат Сен-Жон Перс^[168].

В одной статье, опубликованной в газете «Нью-Йорк джорнэл», имеющей скандальную репутацию, некий журналист злорадно обнародовал сумму затрат испанской стороны на эту операцию: 5 миллиардов 375 миллионов долларов при потерях убитыми и ранеными в 5500 человек. Тогда как затраты США при потерях убитыми и ранеными в 1837 человек составили 1 миллиард 112 миллионов 500 тысяч долларов.

Писателем, который понял всю нелепость этой статистики, был Анатолий Франс^[169], в его романе «Остров пингвинов» есть эпизод, в котором конгресс Новой Атлантиды всего за несколько минут решает вопрос о развязывании войны против Изумрудной республики.

«— Как! — воскликнул некто. — Вы проголосовали за войну с такой

поспешностью и с таким безразличием?

— О, это будет совсем маленькая война, она обойдется нам всего в каких-нибудь восемь миллионов долларов.

— А как же люди?

— Они также входят в эти восемь миллионов».

Это было время, когда одна эпоха уходила, а другая начиналась. Через два года наступит новый век. Все готовились к встрече 1900 года.

Федерико Гарсиа Лорка был старше Дали на шесть лет. В том возрасте, в каком они встретились, такая разница существенна. Кроме всего прочего Лорка просто непостижимым образом умел тут же расположить к себе людей, с которыми едва начинал общаться, и Дали не стал исключением.

Между ними тут же вспыхнула любовь, любовь с первого взгляда!

По мнению психоаналитиков, в эротическом плане, в том числе и в реальной жизни, Дали гонялся за призраком или химерой фаллической матери. И Галя, вне всякого сомнения, стала для него именно такой фаллической матерью.

А кем был Лорка?

Братом, с которым возможен инцест? Фаллическим братом?

В их паре «женщиной», бесспорно, был Сальвадор. Он кокетничал с Лоркой, а Лорка преследовал его своими домогательствами. Их взаимоотношения можно представить как поединок двух фехтовальщиков. Настоящую дуэль. С блоками, атаками, обманными движениями, уклонами, отражениями ударов, ответными уколами и даже вероломными выпадами.

Лорка был соблазном во плоти. Постоянно пребывая в восторге от дарованной ему жизни, он просто лучился от счастья. И был похож на сказочного эльфа.

Матта^[170], которого жизнь свела с ним несколько позже, скажет: «Находиться рядом с ним было истинной радостью! Федерико был существом, наделенным магической силой».

Был ли он красивым? Бунюэль уверял, что да. Другие говорили, что нет. Но это было неважно: он излучал свет.

Его черные глаза просто светились счастьем оттого, что он может заниматься творчеством. Он рисовал, играл на пианино, говорил, писал.

По части поэтической фантазии и разных веселых выдумок ему не было равных. Свои стихи он читал всем желающим их слушать, разбрасывался ими, раздаривал их, но даже не помышлял о том, чтобы издать их в виде сборника. Он растрачивал свои таланты. Щедро растрачивал. Он не станет класть свою гениальность на алтарь собственной жизни подобно Оскару Уайльду, а просто будет гениальным поэтом,

пребывающим в состоянии непрерывного творчества.

Сестра Дали считала, что Лорка в нее влюблен: он писал Ане Марии удивительные письма, напоминавшие любовные послания. Она сравнивала его с лебедем: на суше он производил впечатление слишком громоздкого и неуклюжего существа, но стоило ему оказаться в воде, как он не только сам преображался и становился прекрасным, но и делал прекрасным все вокруг.

«Он действительно был таким: вне своей стихии, включавшей в себя чтение стихов, игру на гитаре и пианино и беседы о том, что ему было интересно, его суровое и сосредоточенное лицо все же сохраняло интеллигентное выражение и светилось жизнелюбием, но ни его фигура, далекая от совершенства и какая-то квадратная, ни его движения, какие-то тяжеловатые, не отличались привлекательностью. Но стоило ему оказаться в своей стихии, как тут же приобретал безупречное изящество. Его губы и глаза обретали столь очевидную гармонию друг с другом, что невозможно было устоять перед необыкновенным шармом, который излучало все его существо. И слова тогда лились, острые и проникновенные, а звук его слегка глуховатого голоса был неповторимо красив. И все преображалось вокруг него...»

Как Дали, как многие другие подростки, Лорка мастурбировал, испытывая при этом острое чувство вины за свои действия. Это было неиссякаемым источником страхов для молодого человека. То же самое происходило и с Дали. «Мой возвышенный дух наблюдает за действиями моего тела, и в момент великого жертвоприношения в виде извержения семени я словно раздваиваюсь, — писал он. — Одна моя ипостась обращена к небу в лилиях и гиацинтах, а другая — это плоть, объятая пламенем, источающая ароматы уходящей в прошлое жизни, которая пахнет летом и гвоздикой... Когда же закончится эта моя плотская голгофа?»

Как и Дали, Лорка испытывал одновременно тягу к сексу и страх перед ним. Большинство юношей его социального слоя посещали, подобно Бунюэлю, бордели. В Гранаде, в квартале Манигуа находилось несколько таких заведений, причем самого высшего класса. Но Лорка с ужасом отказывался от их посещения. Действительно ли, как говорили, он не ходил туда из-за сострадания к проституткам?

Когда Лорка осознал свою гомосексуальность?

Известно одно его письмо, датированное 1918 годом (Лорке было тогда двадцать лет), в котором, говоря о бисексуале Верлене и отвечая юному поэту из Севильи по имени Адриано дель Валле-и-Росси, выразившему ему свое восхищение по поводу «Впечатлений и пейзажей»,

он косвенно признавался в своей гомосексуальности. «Я несчастный парень, пылкий и немногословный, — писал он, — носящий в себе, почти как дивный Верлен, лилию, которую невозможно напоить; а глупым глазам тех, кто на меня пялится, я демонстрирую ярко-алую розу с оттенком сексуальности апрельского пиона, не отражающую правды моего сердца».

Так кто же кого соблазнял? Роли между Лоркой и Дали не были раз и навсегда распределены: их отношения эволюционировали; но, как мы уже говорили и считаем необходимым повторить, в их «паре» Дали неизменно играл роль дамы.

Разве Дали не рассказывал, как в детстве он прятал свой член, зажимая его меж бедер, чтобы как можно больше походить на девочку? Разве он не говорил: «Я всегда желал быть похожим на очень красивую женщину»? Разве на фотографиях с Лоркой, равно как и с Бунюэлем, не принимал он самые соблазнительные позы?

И не следует ли напомнить здесь это его признание: «Я отдавал себе отчет, что любовь для меня заключается в том, чтобы принимать стрелу, а не посылать ее, и я экспериментировал со своей собственной плотью, подспудно ощущал себя в собственной шкуре таким святым Себастьяном и желал избавиться от этой шкуры подобно тому, как змея избавляется от старой кожи во время линьки»?

Бунюэль уверял, что «Лорка воспылал к Дали настоящей страстью, оставлявшей того равнодушным». Неужто?

Матта сказал мне незадолго до своей смерти: «Назовем вещи своими именами: Дали был безумно влюблен в Лорку. Мне даже хочется сказать, что это была единственная любовь всей его жизни...»

Я того же мнения.

Это была эпоха ультраизма Гильермо де Торре^[171] и Рамона Гомеса де ла Серны^[172], друга Тцара^[173] и Пикассо. Эти двое утверждали вслед за Маринетти, что паровоз может быть прекраснее, чем картина Веласкеса.

Ультраизм был производным, реакцией на все то новое, что появлялось в Европе, а главное — в Париже. Эпоха Рубена Дарио и модернизма миновала. Пришло время Аполлинера^[174], Кокто, Реверди^[175]. Место им! Место Рамону Гомесу де ла Серне! Ультраисты чуждались любого проявления сентиментальности. Они стремились быть «объективными», называли себя таковыми и верили, что таковыми являются.

Каждую субботу с девяти вечера и минимум до часу ночи Гомес де ла Серна, один из самых видных представителей литературной Испании,

потчевал своими «грегериями» («greguerias», он сам придумал это афористическое название) членов кружка «Помбо», собиравшихся в одном кафе неподалеку от площади Пуэрта дель Соль. Борхес^[176] захаживал туда изредка. Бунюэль часто.

Они обсуждали последние публикации. Обменивались книгами. Поэты по очереди читали свои последние стихи или статьи. Первым высказывался Гомес де ла Серна, затем к дискуссии подключались остальные. Все это затягивалось далеко за полночь и к часу ночи никогда не заканчивалось.

Именно на одной из таких встреч, завершившейся подобным обменом мнений, Лорка заставил Бунюэля прочитать его «Золотую легенду», в которой будущий кинорежиссер описывает несколько моментов жизни святого Симеона Столпника, превратившегося впоследствии в его «Симона-пустынника»^[177].

«Я храню фотографию 1924 года, на которой мы сидим вдвоем на нарисованном мотоцикле. Снялись у какого-то уличного фотографа с Вербена де Сан-Антонио, на большой мадридской ярмарке. На обратной стороне этой фотографии часа в три ночи (к тому времени мы оба были изрядно пьяны) Федерико за три минуты написал экспромтом стихотворение, которое подарил мне. Со временем карандаш начал стираться. Я переписал это стихотворение, чтобы не утратить его.

Вот оно:

La primera verbena que Dios envia
Es de la San Antonio de la Florida
Luis: en el encanto de la madrugada
Canta mi amistad siempre florecida
La luna grande luce y rue da
Por las altas ubes tranquilas
Mi corazon luce y rueda
En la noche verde y amarilla
Luis mi amistad apasionada
Hace una trenza con la brisa
El nino toca el pianaillo
Triste, si una sonrisa
Bajo los arcos de papel
Estrecho tu mano amigo

(Первая ярмарка, посланная Богом, Это ярмарка в день святого

Антония Флоридского Луис: в очаровании раннего утра *Поет моя вечно цветущая дружба* Огромная луна сияет и пульсирует *В высоких и тихих облаках* Мое сердце сияет и пульсирует *В желто-зеленой ночи* Луис, моя пылкая дружба *Плетет косу из морского бриза* Ребенок играет на игрушечном органе *Грустный, без тени улыбки* Под бумажными арками / Я пожимаю твою дружескую руку)».

Ультраизм не окажет прямого влияния на Лорку, но заставит его отказаться от избыточного излияния чувств, излишней субъективности и некоторых модернистских популяризаций.

Нам нельзя недооценивать значения ультраизма: ведь именно в этой точке сойдутся фантазия Дали, сентиментализм Лорки и жесткость Бунюэля.

«Один лишь Лорка произвел на меня впечатление», — сказал Дали после того как, открыв в нем талантливого художника, его соседи по студенческой резиденции предложили ему свою дружбу. Но это его преклонение перед Лоркой вызывало у Дали инстинктивный протест: «Он один олицетворял собой этаким поэтический феномен — был поэзией во плоти, робкой, полнокровной, обволакивающей, тягучей, возвышенной, трепещущей в сонмище сумрачных огней и питаемой подземными источниками подобно любой живой материи, стремящейся обрести свою собственную, неповторимую форму. Я сразу же взбунтовался и восстал против этой "поэтической вселенной", утверждая, что все сущее должно быть четко означено. Все должно вписываться в определенные "рамки" и подчиняться определенным "законам". То, чего нельзя "попробовать на зуб" (уже тогда это было моим любимым выражением), не имеет права на существование. Стоило мне узреть всепоглощающее и мгновенно распространяющееся, рвущееся в небо бешеными, косматыми языками пламя поэзии великого Федерико, как я тут же бросался на борьбу с ним, стараясь побыстрее потушить».

Более зрелый и более уверенный в себе Лорка прекрасно понимал, что творится с Дали, он видел, как того влечет к нему и как он сопротивляется этому влечению, при этом сам Лорка был очарован неординарной личностью художника и его умом. «С каждым днем, — писал он, — я все больше преклоняюсь перед талантом Дали. На мой взгляд, это уникальный человек, чьи мысли отличаются трогательной чистотой. Порой он ошибается, но это не имеет никакого значения. Он живой человек. Его потрясающий ум уживается с невероятной инфантильностью, столь причудливо переплетаясь с ней, что в оригинальности и пленительности ему нет равных. Больше всего волнует меня сейчас в нем мания созидания

(то есть творчества), он уверяет, что создает нечто из ничего, и так старается, что вокруг него образуются завихрения невероятной силы и притягательности. Нет ничего более драматичного, чем эта объективность и эта погоня за радостью бытия единственно ради самой этой радости. Что всегда было присуще средиземноморской культуре. "Я верю в воскресение плоти", — говорил Рим. Дали — человек, который сражается с призраками, размахивая золотым топором... Дали не хочет слепо следовать за кем бы то ни было. Он хочет сам держать руль и вести свой корабль, ориентируясь по звездам, веря в свое предназначение. Он бережит мою душу; Дали вызывает у меня такое же чистое чувство (да простит меня Всевышний), какое вызывает младенец Иисус, брошенный в яслях Вифлеема со всем необходимым для распятия...»

Кто точнее смог бы передать сущность Дали?

К вышесказанному Лорка добавляет: «Его ослиное упрямство заставляло нас умирать со смеху, он бывает неправ, несправедлив и нелогичен. Нельзя критерии, применимые в пластических видах искусства, примеривать к литературе. Он же премило пытается это делать, впадая в страшную ошибку».

С марта по июнь 1923 года Лорка и Дали принимались друг к другу, тянулись друг к другу, открывали друг друга, поражали друг друга, наслаждались обществом друг друга. Лето их разлучило.

Лорка проводил каникулы в Гранаде.

Дали уехал в Кадакес.

Дон Сальвадор женился на «tieta» (тетушке) Каталине. Что думал по этому поводу молодой Сальвадор, обожавший свою мать? На этот счет нигде нет ни единого слова.

Начало нового учебного года. Экзамены. Молодой Сальвадор делает успехи в моделировании. Посещает курсы истории современного искусства, «рисунка неподвижной натуры», авторской гравюры и колористики.

Первые трения. Осенью 1923 года в Академии изящных искусств появилась вакансия, на которую претендовали четыре художника: Ламбрада, Льоренс, Сарагоса и Васкес Диас^[178]. Кандидаты должны были представить на конкурс по две картины: одну на свободную тему, другую на заданную. Их работы были выставлены на всеобщее обозрение. Дали пошел их посмотреть и, как и другие студенты, счел их довольно посредственными, исключение составляли лишь картины Даниэля Васкеса Диаса, который, впрочем, был более известным и опытным художником, чем остальные трое. Но прошел слух, что место преподавателя получит не

он.

После совещания члены жюри по очереди стали высказывать свое мнение. Доменеч: «Воздерживаюсь». Гул негодования. Сесилио Пла: «Сеньор Васкес Диас». Гром аплодисментов. Элиас Тормо, председатель жюри: «Сеньор Васкес Диас». Бурная овация. Морено Карбонеро: «Воздерживаюсь». Возмущенный ропот. Симоне: «Воздерживаюсь». Ропот нарастает.

Пошли выкрики, оскорбления, раздался свист. Двум членам жюри, «проголосовавшим правильно», громко аплодировали, остальным устроили обструкцию: испугавшись, «остальные» заперлись в лекционном зале и вызвали полицию, которая не замедлила явиться. Собралась толпа. Кто-то пустил слух о приближении наряда конной полиции. Студенты оповестили об инциденте журналистов, и наутро о нем написали в газетах. В художественной школе запаниковали.

По всей видимости, не сумев найти истинных виновников беспорядков, руководство академии решило вызвать на дисциплинарный совет всех тех, кто не скрывал своего отношения к произошедшему. Дали, направо и налево расхваливавший Васкеса Диаса и ругавший трех его соперников, предстал перед членами дисциплинарного совета первым. Его обвинили в организации акции протеста, вылившейся в массовые беспорядки. Он отрицал это и требовал доказательств.

Потом будет еще один допрос, в ходе которого у Дали потребуют назвать имена других смутьянов. Он откажется, громко протестуя и выкрикивая, что он не «предатель», чем резко настроит против себя членов дисциплинарного совета. «Исключить!» — таков будет их вердикт. Исключить вместе с пятью другими студентами.

Исключенные из академии не пожелают смириться с этим наказанием. Они отправят петицию в Министерство национального образования, в которой напишут, что их наказали за то, что они высказали собственное мнение, отличное от мнения руководства их учебного заведения. Они обратятся в прессу. Бунюэль попытается привлечь к этому делу своего приятеля Барнабаса, учителя гимнастики Альфонса XIII... но все окажется тщетным.

Об отчислении из академии Дали уведомили официальным коммюнике, датированным 22 октября 1923 года и гласившим: «Доводим до вашего сведения, что Дисциплинарный совет, собравшийся по поводу скандала, разыгравшегося во дворе нашей школы днем 17 числа текущего месяца, и оскорблений, коим подверглись двое наших преподавателей, провел проверку данных фактов, показавшую, что вы были среди наиболее

активных нарушителей дисциплины, и принял решение применить к вам наказание, предусмотренное пунктом 10 статьи 2 устава нашего учебного заведения, согласно которому вы временно отчисляетесь из школы до конца текущего учебного года и теряете право на сдачу экзаменов по предметам, оценка за которые идет в диплом». Подпись: «Секретарь».

Отец пришел в неопишемую ярость... и успокоился только после того, как в результате предпринятых им демаршей получил заверения в том, что его сын сможет продолжить учебу в следующем году. Вспыльчивый нотариус схватил одного из преподавателей за грудки с намерением встряхнуть его немного, а может быть — как следует. Директор школы сеньор Блаи заявил ему, что его сын «большевик от искусства».

В действительности же молодой Сальвадор так презирал своих преподавателей и вел себя на занятиях в школе так независимо, что пришелся там не ко двору.

Поскольку в Мадриде Дали ничто больше не задерживало, он вернулся в Фигерас. Там его ждало еще одно испытание. Его арестовали и бросили в тюрьму. Правда, на сей раз, видимо, поводом для этого инцидента послужило поведение не его самого, а его отца.

Случилось это в самый разгар правления Примо де Риверы, установившего в стране диктатуру. Поддержавший ее Альфонс XIII прибыл с визитом в Жирону и решил проинспектировать расположенный по соседству — в Фигерасе — военный гарнизон. Власти, зная, насколько мало популярен монарх в этом городе, предприняли драконовские меры безопасности: арестовали всех потенциальных зачинщиков беспорядков.

Марксистское и антимонархическое прошлое молодого Дали было хорошо известно на его родине, равно как не был забыт и тот факт, что, еще учась в лицее, он поджег испанский флаг. Но в данном случае метили все-таки в нотариуса.

Навести страх на родителя, подвергнув наказанию его сына, — к этому методу частенько прибегали все диктаторские, а порой и демократические режимы, когда им надо было расправиться с оппозицией.

Нотариус, исполняя свои профессиональные обязанности, не раз выступал в качестве наблюдателя на местных выборах, вскрывал и документировал злоупотребления со стороны правых, но они-то и пришли теперь к власти. В комнате его сына устроили обыск, но не обнаружили ничего предосудительного. Тем не менее 24 мая 1924 года молодого Сальвадора бросили в тюрьму вместе с его приятелем Марти Вильяновой, известным в городе анархистом.

Перед тем как в сентябре 1923 года провозгласить себя диктатором,

генерал Примо де Ривера заручился поддержкой каталонских консерваторов, которым пообещал не покушаться на самобытность культуры их провинции. Но, совершив государственный переворот, он ввел множество ограничений в отношении Каталонии, запретив, в частности, ее жителям использовать каталанский язык, в том числе во время церковных служб, а также танцевать сардану. Анархисты, естественно, были взяты под самое пристальное наблюдение.

Сколько времени просидел Дали в тюрьме? По одним источникам — месяц, по другим — неделю, что кажется более вероятным. Сначала его держали в Фигерасе, затем перевели в Жирону.

Дату его освобождения мы можем назвать совершенно точно благодаря ежедневной жиронской газете «Эль Аутономиста», не слишком жаловавшей диктатуру. В ней 1 июня 1924 года писалось: «Вчера во второй половине дня военный судья сеньор Фернандес принял решение о временном освобождении из-под стражи молодого Дали, сына дона Сальвадора, нотариуса из Фигераса и нашего старинного друга».

Итак, он вышел из тюрьмы как раз вовремя — можно провести лето в Кадакесе. Этим летом он по-прежнему пишет множество картин в самых разных манерах. Даже, может быть, в слишком разных. Вот его удивительный «Пьеро с гитарой» (не путать с «Пьеро, играющим на гитаре», которого он напишет в следующем году) в коричневых, синих и серых тонах со странными переходами, порой безупречно ровными, а местами словно оставляющими на полотне борозды, искажающие перспективу, пробивающие ее насквозь и совсем ее уничтожающие. Вот натюрморты: одни во вполне кубистском стиле, другие вообще вне всякого стиля, холодные и плоские, а еще зеленое растение, странно вытянутое вверх, почти гиперреалистическое, завораживающее своей точностью и одновременно размытостью, что вскоре станет отличительной чертой стиля Дали.

Он написал также прелестный натюрморт на холсте размером 125х99 сантиметров. Его мы видим на той фотографии, где Лорка снят в своей комнате в мадридском студенческом городке. На картине изображены две зеленые груши, две пробки и какие-то безделушки, неподдающиеся определению, отбрасывающие свои тени то ли на скатерть, то ли на ковер. Фон, практически одноцветный, испещрен тонкими прямыми линиями, вертикальными и горизонтальными. И опять же все четкое и одновременно размытое. Можно сказать, что здесь чувствуется влияние американских прецизионистов^[179] Шилера и Демута (но был ли знаком Дали с их

творчеством?) или итальянских «метафизиков» Кирико^[180] и Моранди^[181]. И уже здесь появляются те самые пятна незаполненного пространства, которые мы будем наблюдать и позже, резкие переходы от света к тени и налет мечтательности. «Сифон для газированной воды и бутылка рома» — такое название получило странное полотно, которое через некоторое время будет выставляться на салонах Общества иберийских художников вместе с «Портретом Луиса Бунюэля» и девятью другими работами, написанными тогда же.

Разбираясь с проблемами своего образования, Дали параллельно начал принимать участие в разных выставках и заявил о себе как о художнике в Мадриде и Барселоне. К его творчеству стала проявлять интерес широкая публика.

Но что поражает в его работах, относящихся к 1924 году и нескольким последующим годам, так это его блуждания от стиля к стилю, от кубизма к классицизму через неокубизм, эллинизм в духе Пикассо и пуризм в духе Озанфана. Многочисленные пробы кисти можно сравнить с экзерсисами одаренного юного виртуоза, играющего гаммы. Даже подпись его тогда еще окончательно не оформилась. И налицо были всевозможные влияния и метания. Но не будем забывать: в 1924 году Дали было всего двадцать лет и жил он в Мадриде, то есть на краю света.

Его картины вроде «Пуристского натюрморта» с печатью некоторой скованности свидетельствуют, без сомнения, о его тяге к устойчивой форме, основательной и требующей тщательной проработки, но в этом было больше школярства, чем выразительности, больше холода, чем света. Дали предстает здесь как «хороший геометр», именно таким увидел его в тот момент Жан Кассу^[182].

И это отнюдь не комплимент.

Давайте вспомним, что среди любимых художников Дали того времени фигурирует Андре Лот^[183].

На одной из фотографий мы видим Дали в Кадакесе на берегу моря, рисующим с натуры «Порт Алгуер». На этой картине размером 100х100 сантиметров маслом изображено в бледно-охряных, светло-коричневых, бело-кремовых и кирпично-розовых разной интенсивности тонах как раз то, что запечатлено на фотоснимке. На картине Дали просто убрал несколько лодок, оставив лишь две, добавил для местного колорита фигуры двух женщин, несущих на головах глиняные кувшины, и проредил дома вокруг церкви, чтобы композиция картины получилась более спокойной и уравновешенной.

Дали в заляпанной красками свободной блузе писал свои картины, установив холст на мольберт. В духе художников-импрессионистов.

В этот период он пишет картины, работает над иллюстрациями к сборнику стихов Фажеса де Климента «Льерские ведьмы» — сборник вскоре выйдет в свет, — а также сам занимается литературной деятельностью.

Дали всегда много трудился на литературной ниве.

Дали всегда много трудился.

Осенью 1924 года он возвращается в Мадрид, где начинает посещать занятия в Свободной академии Моизеса, поскольку продолжать учебу в Академии изящных искусств ему пока запрещено. И вновь объявляется в студенческой Резиденции, где его встречают почти как героя. Ему интересно, кто еще из его приятелей побывал в тюремном застенке.

Отец Дали, посчитавший, что его сын слишком разбрасывался деньгами в предыдущем году, но не имевший возможности совсем лишить его финансовой поддержки, существенно урезал его карманные расходы. Молодой Дали быстро нашел выход: он стал отправлять отцу свои неоплаченные счета...

Встретившимся вновь в январе 1925 года Лорке и Дали было что порассказать друг другу. Лорка только что закончил свою «Мариану Пинеду», оправдав возлагавшиеся на него надежды как на талантливого драматурга, кроме того, он написал несколько самых знаменитых своих поэм, которые войдут в сборник «Цыганских романсеро» 1928 года. Дали рассказал другу о своих опытах, изысканиях, метаниях, ошибках, радостях, упорной работе, сеансах, на которых ему позировала его сестра. Еще он комментировал свои статьи, написанные им для популярного каталонского журнала «Л'Амик де лез артс» («Друг искусств»). Поводов для споров у двух друзей было хоть отбавляй.

Именно в этот момент Лорка получает предложение от литературного общества «Атеней» устроить в Барселоне на Пасху (в тот год это было 13 апреля) чтение его поэм. А Дали приглашает его провести Пасхальную неделю в Кадакесе.

В связи с тем, что в свои двадцать семь лет Лорка все еще находился в финансовой зависимости от родителей, то, как ни трудно это представить себе, он должен был, чтобы принять эти два приглашения, испросить разрешение у своего отца.

А посему в письме, которое он ему написал, литературный кружок «Атеней» превратился в «один из лучших в Европе», кроме того, Лорка счел необходимым подчеркнуть, что ему оплатят проезд и расходы на

проживание в Барселоне и что семейство Дали великодушно приглашает его погостить в «деревеньке на морском побережье близ Жироны», где он предполагает написать последнюю сцену своей пьесы «Чудесная башмачница».

Разрешение было получено.

Первый обед с семейством Дали состоялся на террасе с видом на морской пляж под сенью огромного эвкалипта. Лорка, по своему обыкновению, блистал и сразу же всех очаровал. «К тому времени, когда нам подали десерт, — рассказывает Ана Мария, — мы уже чувствовали себя такими друзьями, будто были знакомы всю жизнь».

Кадакес привел Лорку в полный восторг. Он говорил об этом. И писал:

Какое чудо — оливковые рощи Кадакеса!
Барочное тело и серая душа.

Сальвадор, его сестра Ана Мария с детскими косичками, уложенными на английский манер, и Федерико совершали долгие прогулки по берегу моря, по холмам у порта и оливковым рощам. Они катались на лодке, высаживались на мысе Креус и устраивали там, в маленькой бухте, пикники. Местные моряки забавляли их рассказами о ведьмах.

По возвращении Федерико играл на пианино, выдумывал разные смешные истории и читал стихи собственного сочинения: «Песнь луны», «Балладу о маленькой площади», «Песню о меде» своим глуховатым голосом. Все дружно смеялись. Друзья устраивали веселые шествия. Угощали всех сладостями. Лорка выучил несколько слов на каталанском. Это была по-настоящему счастливая пора.

Тогда же они познакомились с весьма необычным персонажем, отмеченным печатью безумия и сыгравшем в дальнейшем важную роль в судьбе Дали. Речь идет о Лидии.

Лидия являла собой этакую сибиллу неопределенного возраста, сыпала пророчествами и туманными метафорами, порой демонстрируя гениальную интуицию; она держала небольшой пансион, где в свое время останавливался Пикассо со своей подругой Фернандой Оливье, а также Эухенио д'Орс, к которому Лидия воспылала страстью, вообразив, что может рассчитывать на взаимность. Она полагала, что колонка писателя в одной из барселонских газет была специально придумана им для того, чтобы общаться с ней, и что Эухенио адресовал ей послания, которые она должна была читать между строк. В ответ она посылала ему письма со своими комментариями. А когда Эухенио д'Орс опубликовал свой роман

под названием «La Buen Plantada» («Дивно сложенная»), она, естественно, тут же признала в главной героине себя.

«Если не считать моего собственного, — писал Дали, — я не знал другого мозга, обладавшего столь замечательными параноидальными способностями. Лидия прекрасно могла увязать все на свете со своей навязчивой идеей. Она увлеченно занималась этим, пренебрегая остальными сторонами своей жизни, которую строила по законам своей граничащей с безумием фантазии».

В своих письмах к Ане Марии Лорка будет часто интересоваться новостями о Лидии, а Сальвадор, со своей стороны, будет информировать его о том, что происходит с этой удивительной женщиной, в которой Ян Гибсон видел «бесспорную» вдохновительницу Дали на создание паранойя-критического метода. Иными словами, ее роль в становлении художника неоспорима.

Федерико устроил в присутствии семейства Дали и еще нескольких друзей чтение своей пьесы «Мариана Пинеда», это был пламенный гимн свободе, в котором он сполна продемонстрировал свойственные ему дар убеждения и красноречие. Ана Мария под конец не смогла сдержать слез. Дон Сальвадор пылко провозгласил, что Лорка самый великий поэт их столетия. Сальвадор-младший был в полном восторге.

Перед тем как отправиться в Барселону, где его ждали на поэтический вечер, Лорка устроит еще одно чтение «Марианы Пинеды» в Фигерасе, оно состоится в гостиной дома Дали и пройдет с тем же накалом эмоций и с тем же успехом. В честь этого события нотариус устроит на своей улице праздник с исполнением сарданы.

На следующее утро Лорка предложил Дали взяться за создание декораций для своей пьесы, которую вскоре рассчитывал увидеть на театральной сцене; в тот же день друзья сели в поезд и отправились в Барселону, где провели несколько дней в доме дядюшки Дали — книготорговца Ансельма Доменеча.

Гораздо более ориентированная на Европу, чем Мадрид, Барселона со своим не слишком спокойным китайским кварталом сразу же очаровала Лорку, который поначалу планировал лишь прочитать в «Атенее» свою «Мариану Пинеду» и несколько неопубликованных поэм.

После поэтического вечера Лорка и Дали в компании самых близких друзей отправились ужинать в знаменитый на побережье ресторан «Эль Канари де ла Гаррига», где Дали хвастливо расписался в золотой книге почетных гостей как «бывший каторжник», что слишком громко звучит, ведь он пробыл в тюремном заключении от силы месяц, а Лорка — как

«потенциальный каторжник», добавив душещипательное: «Visca Catalunya lliure!»^[184]

Лорка до такой степени был восхищен своей поездкой, что писал родителям: «Если Испания — мертвая страна, то Каталония полна жизни», а в письме к Мельчору Фернандесу Альмагро^[185] назвал себя «ярким приверженцем Каталонии».

После своего возвращения в Мадрид он почти сразу же приступит к работе над «Одой Сальвадору Дали» и будет поддерживать нежную переписку с Аной Марией. «Счастливица Ана Мария, в одном лице сирена и пастушка, она вобрала в себя смуглость олив и белизну чистейшей морской пены. Любимая дочь оливковых рощ и племянница моря!» Он сравнивает ее с архангелом Гавриилом и обещает посвятить ей песню из своей новой книги. «Не знаю, понравится ли она тебе, но я старался, чтобы она получилась одной из самых прекрасных», — писал он ей.

Буквально перед этим, 18 апреля, в Мадриде стало известно о создании Общества иберийских художников. Дали и Лорка числились его членами. Чуть более месяца спустя это общество устроило во дворце Веласкеса свою первую выставку. Незадолго до ее открытия по рукам начал ходить некий памфлет, в котором все тут же разглядели «происки» Дали. Памфлет этот имел ярко выраженную направленность против Академии изящных искусств Сан-Фернандо.

«Мы, участники "Выставки иберийских художников", подписавшие эти строки, желаем заявить:

Что нас вдохновляет борьба, а благосклонность публики усыпляет.

Что мы ненавидим официальную живопись.

Что мы ее прекрасно понимаем.

Что мы считаем ужасной валенсийскую школу живописи.

Что мы уважаем и считаем верхом совершенства живопись великих старых мастеров: Рафаэля, Рембрандта, Энгра и т. д.

Что представители академии Сан-Фернандо ведут себя крайне непочтительно по отношению к классицизму, поскольку принялись сейчас неумеренно восторгаться, только что открыв его для себя, ранним французским импрессионизмом, превратно понятым валенсийскими художниками, которые, подобно Муньосу Деграину, составляют гордость Академии, но которые, по нашему мнению, принесли молодежи такой вред, как никто другой после Сорольи^[186].

Что мы обожаем свою эпоху и художников своей эпохи и хотим, чтобы наши произведения, представленные на выставке, явились знаком

сердечной признательности Дерену^[187], Пикассо, Матиссу, Браку, Хуану Грису, Северини, Пикабии, Кирико, Суффичи, Лоту, Кислингу^[188], Глезу^[189], Леже^[190], Озанфану, Тагору, Фриезу^[191] и т. д.».

Дали представил на выставке одиннадцать картин. Среди них портрет Бунюэля и «Сифон для газированной воды и бутылка рома», последнее полотно привлекло к себе особое внимание критиков.

Спустя некоторое время Дали подарит его Лорке, а тот повесит картину у себя в комнате и сфотографируется на ее фоне.

Так не был ли Лорка тем самым «соблазнителем», которого описывает Дали? Не принял ли Лорка, столь тщательно скрывавший свою гомосексуальность, поведение этого неутомонного Дали, которое по меньшей мере можно было назвать вызывающим, как поощрение к их сближению?

Вот вам образчик нежностей из одного из посланий Лорки:

«До свидания, Далилаита, Далиминита, Далипирута, Даметира Деметра, Дали!

Напиши мне тотчас же,
тотчас же
тотчас же
тотчас же».

А так он писал в ответ на письмо Дали, где упоминался Бастер Китон^[192], которым они оба восхищались и фамилию которого Дали упорно писал неправильно (вместо Keaton — Kiton): «Этот диалог Бастера Китона, составленный из столь ничтожных элементов, произвел на меня прекрасное впечатление. А на тебя? Мой милый мальчик».

(Во время их знаменитой любовной сцены среди скал мыса Креус Гала также назовет Дали «мой милый мальчик». Любопытное совпадение, не так ли?)

Одному из своих друзей (гомосексуалисту) Лорка писал: «Мой милый Сальвадор Дали скоро придет ко мне. Нечего и говорить, тебе и без того ясно, как мы будем развлекаться».

А Дали, в свою очередь, одно из своих писем подписал так: «Сальвадор Дали, не лишенный таланта художник и друг (интимный) одного великого и очень красивого поэта».

Он послал Лорке рисунок со следующим посвящением: «Федерико Гарсиа Лорке с безграничной любовью от его милого мальчика Дали».

«Я более чем когда-либо твой милый мальчик [...] Ты меня любишь?»

Если бы Дали хотел умерить любовную страсть Лорки, разве он стал

бы так себя вести?

Но следует отдавать себе отчет в том, что в этих отношениях кипение страстей, порывы чувств, равно как и холодный расчет, построение планов на будущее и размышления об искусстве — все было перемешано и взаимосвязано, шло с перевесом то в одну, то в другую сторону. Дали много внимания уделял литературному творчеству, Лорка много рисовал.

Оба, за что бы ни брались, все делали вполне достойно.

Дали писал стихи, а также теоретические и, главным образом, критические статьи для журнала «Л'Амик де лез артс» и других изданий. Он теоретизировал, уточнял свои позиции. «Я пытаюсь делать какие-то наброски, — писал он Лорке, — стараюсь как можно точнее передать атмосферу и природу пустого пространства; мне кажется, что изображение пустоты с помощью пластики представляет огромный интерес, но никто не придавал этому значения, потому что пластика почти всегда считалась свойством твердых тел».

И если Лорка не признавал «автоматического письма», которое пропагандировали сюрреалисты, применительно к поэзии (сюрреализм добрался, наконец, и до Барселоны), то в рисовании он охотно этот прием использовал. И кстати, он сам заговорит о вторичном состоянии ^[193].

Именно в Барселоне состоится первая выставка его рисунков. И там тоже сработает магический эффект Лорки: успех превзойдет все ожидания. «Вы представить себе не можете, какую необычайную радость я испытываю, когда меня причисляют к художникам», — заявил он критику Себастьяну Гашу, написавшему несколько доброжелательных строк об этой выставке.

Бунюэль, у которого в 1923 году умер отец, 18 июня 1925 года, защитив свой диплом по философии, принял решение отказаться от дальнейшей учебы и защиты диссертации, окончательно распрощался со студенческой Резиденцией и переехал в Париж.

Почему в Париж?

Потому, что он всегда мечтал об этом, но главное — потому, что он узнал, что Лига Наций собирается учредить под своей эгидой Международное общество интеллектуального сотрудничества со штаб-квартирой в Париже и что Эухенио д'Орс будет направлен туда в качестве официального представителя от Испании. Бунюэль обратился к руководству Резиденции с просьбой выхлопотать ему место секретаря Эухенио д'Орса с тем, чтобы сопровождать того в Париж. Просьбу его удовлетворили.

«Поезжайте в Париж, — сказали ему, — обоснуйтесь там и ждите.

Пока есть время, читайте "Ле Тан" и "Таймс", чтобы усовершенствоваться во французском и английском».

Мать Бунюэля оплатила ему дорогу до французской столицы и выделила вполне приличное содержание. В книге своих воспоминаний Луис Бунюэль уточняет: «Не зная, где остановиться, я отправился напрямиком в гостиницу "Ронсерей" в проезде Жуффруа, где в 1899 году мои родители провели свой медовый месяц и зачали меня».

Ноябрь 1925 года: с 14-го по 27-е число состоялась персональная выставка Дали в галерее Жозепа Дальмау, который с 1922 года со все возрастающим интересом следил за успехами молодого художника. Жозеп Дальмау, большой друг Ансельма, дядюшки Дали, в 1916 году выставял у себя картины Глеза, годом позже познакомил посетителей своей галереи с журналом «391», основанным Франсисом Пикабиа, а в 1918 году устроил выставку Миро. Его галерея была хорошо известна в Европе. Дали представил на выставке не менее двадцати семи картин, там были: «Пьеро, играющий на гитаре» в стиле, смутно напоминающем кубизм, прелестная работа «Сифон для газированной воды и бутылка рома», уже замеченная в Мадриде, и множество портретов Аны Марии, среди которых знаменитая «Девушка у окна»: мы видим ее со спины, а она смотрит из окна на морские волны; изображенный на полотне персонаж является как бы связующим звеном между зрителем и пейзажем, заключенным в оконную раму, своеобразной картиной внутри картины, подобной тем, что писали Каспар Фридрих^[194] и Ватто.

«Рисунок — это высшая честность искусства»: в каталоге выставки художник приводит этот афоризм Энгра и еще два других в том же духе, тем самым решительно отмежевываясь от постимпрессионизма (и мадридской Академии изящных искусств), равно как и от кубизма и пуризма, от коих он стал отходить, дабы вернуться к тому классицизму, к которому вновь обратились Пикассо, Кирико и Матисс в поисках вдохновения в так называемом идеальном эллинизме. Картина «Венера и моряк», в которой Дали использует кубические и эллинистические формы наряду со множеством других элементов, свидетельствует обо всем том, что испытывал, к чему примеривался, от чего отказывался и что пробовал художник в возрасте двадцати одного года.

Влияние на него Пикассо было тогда очень заметным. Дали повторил весь его путь от голубого периода к эллинистическому через все стадии кубизма. И напрасно он пытался прикрываться Хуаном Грисом, это был обман.

Выставка, судя по тому, что Дали писал Лорке, имела успех. «Как в

плане внимания критики, так и в плане продажи картин», — уточнял он.

«Тонкая и чувствительная натура, — писал критик в "Ла Газета де лез артс", — он хорошо представляет себе все то, чем живет наша эпоха, и с энтузиазмом пускается в разного рода эксперименты, демонстрируя, как мы могли убедиться, истинное мастерство... Для человека двадцати одного года от роду то, что он делает, просто удивительно, и мы убеждены, что это всего лишь начало; это было самым интересным из того, что мы увидели на этой выставке».

Отзывов в прессе было так много, что в декабре Дали-старший завел толстую тетрадь, в которую отныне он будет клеивать все материалы, имеющие отношение к творчеству его сына, в том числе и критические статьи.

На первой странице этой тетради он написал «предисловие» вполне в духе благородного и чопорного отца семейства:

«После двадцати одного года забот, волнений и трудов я, наконец, вижу, что мой сын способен обеспечить себе достойное существование. В настоящее время он продолжает обучение в своей школе, несмотря на некоторые препятствия, возникшие не по его вине, а вследствие безобразной работы наших учебных заведений. Официально его учеба продвигается успешно. Он уже закончил два курса и получил две премии, одну по истории искусства, вторую за изыскания в области колористики. Я пишу "официально", потому что, будучи студентом, он мог бы учиться лучше, но его страсть к живописи ради живописи отвлекает его от текущих занятий. Большую часть времени посвящает написанию картин, которые потом отправляет на выставки. Успехи, коих он добился, превзошли все мои ожидания. Естественно, я предпочел бы, чтобы успех пришел к нему несколько позднее, уже после того, как он получил бы место преподавателя, что обеспечило бы его материальное благополучие, поскольку тогда у него уже не было бы искушения взять свое слово обратно. Несмотря на эти строки, я покривил бы душой, если бы стал говорить, что успехи моего сына не доставляют мне удовольствия. Более того, даже если мой сын не получит профессию преподавателя, у меня есть веские основания верить, и этому во многом способствовали окружающие меня люди, что, решив стать художником, он не совершил ошибки. Любая другая карьера могла бы обернуться для него катастрофой, поскольку он не чувствует в себе других талантов, кроме таланта к живописи».

Дали-отец был так доволен успехами сына, что решил подарить молодому Сальвадору то, о чем тот мечтал больше всего на свете: поездку в Париж.

Он отправится туда 11 апреля с сестрой и мачехой, те будут сопровождать его, помогать ему и следить за тем, чтобы он не потерял свой кошелек. «Я знал, что путь к успеху лежит через Париж, — скажет позже Дали Андре Парино, — но Париж так далеко от Фигераса, так далек и загадочен».

К счастью, чтобы встретить и поддержать друга, на вокзал пришел Бунюэль. Дали был рад увидеть в незнакомом городе знакомое лицо. Бунюэль привел с собой Мануэля Анхелеса Ортиса, художника родом из Гранады, состоявшего членом Толедского ордена. Лорка рассказал своему земляку о желании Дали встретиться с Пикассо. Хотя Дальмау дал Дали рекомендательные письма к Максу Жакобу^[195] и Андре Бретону, тот тут же отправился вместе с Ортисом к Пикассо, на улицу Ла Боэти.

В «Тайной жизни...» эта встреча описана как встреча равного с равным или почти равным. На самом деле для молодого Сальвадора она стала настоящим потрясением. «Я пришел к вам до того, как пойти в Лувр», — сказал он Пикассо. «И правильно сделали», — похвалил его тот. Сальвадор Дали принес с собой небольшую картину «Muchacha de Figueras»^[196], которую Пикассо долго и молча рассматривал, а потом так же молча, но еще более долго показывал Дали свои последние работы, свидетельствующие о том, что создатель кубизма вновь возвращается к классицизму.

По всей видимости, именно тогда Дали увидел «Мастерскую художника с гипсовой головой», намек на которую, если не сказать больше, мы видим в его «Композиции из трех фигур», написанной чуть позднее.

Не там ли он решил окончательно порвать с Академией изящных искусств, поскольку мысль о том, что ему придется преподавать рисование в какой-нибудь испанской школе, более чем когда-либо казалась ему ужасной? Не там ли состоялся, по его определению, «этап присматривания», во время которого ему представилась возможность оценить столицу мирового искусства? В любом случае, он начал серьезно подумывать о том, чтобы перебраться в Париж — в эпицентр зарождающегося авангардизма, подальше от своего семейства, чей осторожный либерализм стал его тяготить, и даже подальше от Лорки, чьи чары на расстоянии, видимо, потеряли свою волшебную силу.

Дали провел в Париже пять дней, посетил Версаль, мастерскую Милле^[197] в Барбизоне^[198] и музей Гревэн^[199], посидел в ресторанах «Дом»^[200], «Селект» и «Ротонда» (ресторана «Ля Куполь» тогда еще не существовало) с несколькими художниками-испанцами, обосновавшимися

во французской столице. А еще увидел работы Миро, чье влияние на него ни у кого не вызовет сомнений и проявится уже в ближайшие годы. Но встретиться с Миро Дали не удастся.

Затем он отправится в Бельгию посмотреть картины фламандских примитивистов и, если верить воспоминаниям Аны Марии, произведения художника, который уже тогда восхищал его светом и прозрачностью своего письма: Вермеера.

Возвращение в Мадрид: после умопомрачительного путешествия в город-светоч его опять ждали не стоящие доброго слова преподаватели, попойки, танцульки, бордели... Нет уж, с этим пора кончать!

Не были ли заключительные слова «предисловия» к толстой тетради, заведенной отцом Дали (сын едко заметил, что оно, скорее всего, писалось для потомков), накликаньем злых духов? Неужто дон Сальвадор предчувствовал катастрофу? 11 июня 1926 года Дали предстояло сдать экзамен по истории искусства. Преподаватели напрасно ждали его, Дали на экзамен не явился. Он позвонил и попросил перенести испытания на другое число. Вопреки всем правилам его просьба была удовлетворена. 14 июня он наконец предстал перед экзаменационной комиссией. Ему предложили выбрать для ответа три вопроса. И тут вдруг он заявил преподавателям: «Я не буду отвечать! В этом учебном заведении нет учителей, обладающих должной квалификацией, чтобы оценить мои знания. Я ухожу».

Сколько пыла было вложено в эту реплику!

Какой прекрасный жест неповиновения!

Какое высокомерие и какая рисовка!

Теперь-то, с высоты сегодняшнего дня нам ясно, что все это было сделано умышленно, все тщательно просчитано, даже свой костюм Дали выбрал сообразно обстоятельствам — он ходил в крикливо ярком пиджаке и с цветком гардений в петлице.

Нужно понимать, что если бы молодой Сальвадор захотел сдать экзамен, то, судя по всему, сдал бы его удачно и тогда никак не смог бы уклониться от дальнейшей учебы. А он уже видел себя в другом месте, перед ним, как говорится, уже открылись другие горизонты.

Ему нужно было действовать. И самым решительным образом.

Для него это был вопрос жизни и смерти.

«Мой отец был совершенно раздавлен. Мое исключение рушило все его надежды на мою преподавательскую карьеру», — пишет Дали в «Тайной жизни...» с каким-то садистским ликованием.

Далее он замечает: «Он с каменным лицом позировал мне вместе с

моей сестрой для одного рисунка, и этот рисунок — одна из самых удачных работ того периода». И зло добавляет: «В выражении его лица читалась патетическая горечь, которую он испытывал в те дни».

Однако упомянутый Дали рисунок, вопреки его утверждениям, датирован предыдущим годом.

Не важно (пусть даже эти вольности, это выдавание желаемого за действительное и не лишены интереса): единственное, что в тот момент занимало Дали, так это «Ода Сальвадору Дали», которую только что выпустил в свет Лорка, а также его собственная, вторая по счету, выставка в галерее Дальмау — она должна была состояться в конце года. В свое время Дальмау первым заметил Миро и спустя три года после знакомства устроил ему персональную выставку в Париже. После этого художник переехал во французскую столицу, где стал знаменитостью и где жизнь свела его с Пикассо.

Не важно, поскольку на следующий день после этой его вспышки Дали получил заказ на «Портрет Пресвятой Девы» от графа Эдгара Невилля, любителя живописи. Он предложил молодому художнику самому назвать свою цену, что несказанно обрадовало последнего. «Наконец-то я богат!» — воскликнул он.

Долгожданная «Ода...», обсуждавшаяся по кусочкам чуть ли не в каждом из многочисленных писем друзей, эта «Ода Сальвадору Дали» появилась в апреле за подписью Федерико Гарсиа Лорки в престижном журнале «Ревиста д'Оксиденте».

О Дали, да звучит твой оливковый голос!
Назову ли искусство твое безупречным?
Но сквозь пальцы смотрю на его недочеты,
Потому что тоскуешь о точном и вечном^[201]...

Дали был без ума от радости. Да, это был гимн любви и дружбе, да, это был важнейший художественный манифест, но в первую очередь это была прекрасная реклама для молодого художника, чье имя только-только стало произноситься за пределами Мадрида и Барселоны.

Журнал и поэма были замечены не только в Испании. Жан Кассу, например, 1 июля 1926 года писал об этой публикации в «Меркюр де Франс».

Повлияло ли это на дальнейшие отношения двух друзей? Спустя какое-то время Дали уступил или вроде бы уступил домогательствам

Лорки, которые становились все более и более настойчивыми. В 1955 году он рассказал об этом в свойственной ему манере — излишне эпатажной — Алену Боске. «Как известно, Лорка был педерастом и безумно влюбился в меня, — откровенничал Дали. — Дважды он пытался овладеть мной. Меня это крайне смущало, поскольку сам я педерастом не был и совсем не собирался им становиться. Кроме того, я боюсь боли. Так что у нас ничего не получилось. Но я чувствовал себя польщенным с точки зрения престижа. Поскольку в глубине души говорил себе, что он величайший поэт и что я, Божественный Дали, мог бы осчастливить его, допустив до своей дырки в заднице».

Гротесковая манера высказывания не должна ввести нас в заблуждение: часто, выражаясь именно таким образом, Дали бывал наиболее искренним и точным.

Приведенный выше «эпизод» нашел «подтверждение», правда, в довольно необычной и обтекаемой форме, в одном из интервью Бунюэля, которое он дал Максу Аубу [\[202\]](#). Луис рассказал, как однажды в Мадриде он резко высказался в адрес Лорки во время чтения его пьесы «Любовь донна Перлимплина с Белизой в саду» и получил поддержку со стороны Дали, который согласился с ним, назвав эту вещь «дерьмом». Лорка тогда страшно обиделся и, изменившись в лице, ушел к себе.

«На следующее утро, — рассказывал Бунюэль, — я спросил у Сальвадора, который жил с Федерико в одной комнате: "Ну как?" — "Все в порядке. Он попытался овладеть мной, но ничего не вышло"».

Продолжая свои откровения в интервью Алену Боске и, возможно, делая это просто для того, чтобы в излюбленной своей манере шокировать собеседника и запутать его, Дали поведал, что Лорка, не получив удовлетворения с ним, «овладел некой девицей», которая заменила его «на жертвенном алтаре». «Не добившись того, чтобы я предоставил в его распоряжение свою задницу, — продолжал свой рассказ Дали, — он поклялся мне, что жертва девушки будет компенсирована его собственной жертвой: он впервые будет спать с женщиной».

Странно звучит слово «жертва» применительно к этому эпизоду.

Ян Гибсон в своей книге «Лорка — Дали, невозможная любовь» называет имя этой молодой женщины. Это Маргарита Мансо, студентка Академии изящных искусств Сан-Фернандо, отличавшаяся весьма свободными взглядами на сексуальные отношения. Она была симпатичной и обаятельной девушкой, а из-за маленькой груди ее фигура казалась почти мальчишеской. Ей очень нравились Дали и Лорка, их общества она постоянно добивалась. Поэтому она и согласилась, чтобы «поэт излил на

нее свою неудовлетворенную страсть на глазах у Дали»... А тот, пользуясь случаем, смог удовлетворить свою страсть вуайериста.

«То, что произошло между Лоркой, Маргаритой и Дали, — пишет Ян Гибсон, — глубоко потрясло последнего, и он, судя по всему, имел в виду именно эту девушку, когда писал поэту в конце лета 1926 года: "Я тоже ничего, ничего, ничего не понял о Маргарите. Она вела себя как дура? Как ненормальная?" Эти слова свидетельствуют о том, что Лорка в своем последнем письме, видимо, делился с Дали своими сомнениями по этому поводу».

Реакция Дали на совокупление Лорки с девицей была похожа на ревность, тогда как сам поэт испытывал чувство неловкости и, завершив половой акт, постарался вести себя «в высшей степени тактично»: «обняв Маргариту и слегка покачивая ее, он нашептывал ей на ухо строчки из своего романа "Фамарь и Амнон":

Фамарь, концы твоих пальцев,
Как завязь розы, упруги,
А в пене грудей высоких
Две рыбки просятся в руки...»^[203]

Не вызывает никаких сомнений тот факт, что Лорка был влюблен и даже «безумно влюблен» в молодого Сальвадора. Но разве это могло бы случиться — причем дойти до сексуального домогательства, — если бы этот последний не поощрял в той или иной степени своего друга в письмах и на словах, когда они обменивались любезностями, и если бы Дали не позволял в отношении себя некоторых вольностей? Можно сказать, он сам напрашивался на них. Подобные вещи не происходят в одностороннем порядке, они требуют хотя бы пассивного участия второй стороны.

Ведь он согласился делить комнату с человеком, о котором известно, что он безумно влюблен? Ведь он согласился лечь с ним в постель? Ведь он оказался голым в его объятиях?

Может быть, Дали тоже влюбился?

Если это чувство вообще было ему свойственно, то именно в тот момент, с Лоркой, он был ближе всего к любви.

Лорка его обольстил, очаровал, околдовал. Ослепил.

Дали обольстил, очаровал, околдовал, ослепил Лорку.

Они восхищались друг другом, хотя были очень разными или именно потому, что были очень разными.

Лорка писал: «Породнили нас общие поиски смысла».

Они формировали друг друга, подлаживались друг под друга, сталкивались друг с другом, обожали друг друга, ссорились друг с другом, а потом мирились. Это были гениальные юноши, почти дети, которые вечно подшучивали друг над другом («Ты чертов япошка из шоколада "Сюшар"», — написал как-то Лорке Дали) и восхищались как собой, так и друг другом.

В их письмах любовные словечки, тайные коды, шутки. Они целовались, гладили друг друга, ласкали. Тогда как понять этот отпор, почти невыносимый в данном контексте, в момент, когда оставалось сделать последний шаг?

Не потому ли Дали, польщенный вниманием Лорки (как он пишет) или увлекшийся им (чего не захотел признать), отверг близость с ним, что не желал считаться гомосексуалистом? В гораздо меньшей степени, чем хотелось бы, нас могут просветить на этот счет его дальнейшая любовная жизнь (с Галой и без нее) или свидетельства участников того, что он назовет потом своими «оргиями» (все в один голос уверяют, что он был импотентом, онанистом, вуайеристом, страдал преждевременной эякуляцией, а также был немножко садистом и немножко мазохистом). Исключение — захватывающий роман Дали, озаглавленный «Спрятанные лица», в котором он дает определение «кледализму» — сексуальному извращению, получившему название по имени главной героини романа Соланж де Кледа. К нему мы еще вернемся.

«Кледализм, — объясняет он, — это синтез садизма с мазохизмом, полученный путем сублимации, выражавшейся в полном отождествлении себя с объектом своей страсти».

В этом романе, оказавшемся гораздо более странным и интересным, чем он показался в момент своего выхода в свет, говорится о «сексуальном желании исключительно интеллектуального порядка» и об «отсутствии физического соприкосновения между телами». «Если шарм подействовал, то спустя некоторое время, — пишет Дали, — у обоих возлюбленных одновременно наступит оргазм, и это при том, что они не воздействовали друг на друга иным способом, кроме выражения их лиц».

Так что не гомосексуальность отвергает Дали: он отвергает плоть, физический акт любви, а еще точнее — проникновение.

Каким бы образом оно ни совершалось.

Умный, очень умный, даже «слишком умный» и холодный — именно так воспринимали и описывали его все те, кто знал его в то время, и еще: постоянно контролирующийся себя, все просчитывающий, одновременно

робкий и властный, заботящийся о том, чтобы гасить не только самые грубые свои порывы, но и самые нежные. Он ненавидит, когда кто-то говорит о «своем внутреннем "я"» или о бессознательном, хотя в резиденции они много читали Фрейда, первые переводы которого на испанский язык появились в 1922 году, и это чтение еще ярче проявило склонность Дали к самоанализу, склонность, которую он уже давно в себе открыл. Молодой Дали с опаской — или со страхом — относился к жизни, в этом-то и заключалась суть проблемы.

Отсюда взялось и это пронизанное ужасом определение любви как растворение собственного эго во всепоглощающем хаосе чувств.

На самом деле Дали жил в постоянном страхе попасть в зависимость от чего бы то ни было, особенно его пугала та область человеческого бытия, которая оставалась для него неизведанной, — секс. Его все время одолевало искушение уничтожить налет чувствительности и чувственности. Себя самого он хотел видеть и представлять исключительно таким интеллектуалом, «регистрирующим прибором», без внутренностей, без плоти, без эмоций, функционирующим в строго организованном пространстве. И Дали всегда будет таким. После войны все его передвижения будут происходить по раз и навсегда установленному сценарию без каких-либо изменений: октябрь он в Париже (отель «Мёрис»), с декабря по март в Нью-Йорке (отель «Сент-Реджис»), апрель опять в Париже в том же самом отеле и с мая по октябрь в Кадакесе (в своем доме в Порт-Льигате). Он практически не допускал никаких отступлений от маршрута и двигался по замкнутому кругу. Так он чувствовал себя уверенней.

Дали говорит о «кошмарном чувстве погружения в природу», что, в его представлении, означает погружение «в тайну, в нечто неуловимое и неясное». Когда он заговаривает о «вещах из рада вон выходящих», то обычно добавляет, что они «еще и опасные».

И здесь на ум приходит фраза, могущая стать ключом для тех, кто хочет по-настоящему понять Дали: «Я не люблю, чтобы что-то мне слишком нравилось, я избегаю вещей, способных привести меня в восторг, как избегаю машин, экстаза и любой опасности для рассудка».

Основная причина разрыва с Лоркой кроется как раз здесь.

От восторгов Дали бежит тем решительнее, чем сильнее чувствует их власть над собой. Бунюэль, когда в 1928 году придет его черед, станет мощным противоядием.

А теперь давайте посмотрим, что Дали пишет в одном из своих писем Лорке: «Вместо того, чтобы погружаться в почти невыносимое для меня

созерцание природы, я стал брать уроки чарльстона у Саликакса, этот танец незаменим в подобной ситуации, поскольку прекрасно отупляет ум».

Естественно, это поза.

Но это было как раз то самое время, когда Дали бросился защищать и превозносить объективистское искусство, находившееся в загоне. Дали превратился в его решительного и сурового поборника; вот только интересно — эта эстетика вызрела в его собственной душе или же он взял ее извне, придуманную другими (испытавшую влияние пуризма, ультраизма, неоцентризма), сочтя ее «актуальной» и «своевременной», вполне соответствующей современному миру в его истинном виде?

Короче, не было ли его стремление к объективности конъюнктурным и сиюминутным, а не глубоким и искренним?

Ортега-и-Гасет^[204], пользовавшийся огромным авторитетом у тогдашней испанской молодежи, призывал — через неоцентризм — к дегуманизации искусства. Ультраизм — проповедь математического подхода к искусству в эпоху, когда миром правят машины. Не пошел ли Дали просто-напросто на поводу у модного веяния? Ведь уже не раз он, поддавшись очередному влиянию, круто менял свой стиль, порой достигая блестящих результатов и делая в живописи многообещающие открытия?

Лорка в своей «Оде Сальвадору Дали» представляет его как художника с точным видением мира, изображающего светлую и незапятнанную действительность, то есть такого, каким видел себя сам Дали, каким старался казаться и как художник, и как критик, и как теоретик, к мнению которого прислушиваются.

«Расставание гор с живописным (импрессионистским) туманом» — так уже в третьей строчке своей «Оды...» Лорка рисует пейзаж, на фоне которого будет разворачиваться действие. И дальше:

Современные мэтры надеются в кельях
На стерильные свойства квадратного корня.
В воды Сены вторгается мраморный айсберг,
Леденя и балконы и плющ на балконах.
Затем следует прямое обращение к другу:

Ты тоскуешь о точном и вечном
с такими подробностями:

Ты не жалуешь темные дебри фантазий,
Веришь в то, до чего дотянулся рукою,

И стерильное сердце слагая на мрамор,
Наизусть повторяешь сонеты прибоя.
Призвук сожаления прорывается в этих строках Лорки:

Мне понятны усилия мраморной позы,
Вызов улице, страсти, волненьям и бедам,
заканчивает же он свою поэму довольно двусмысленно:

Но важнее другое. Не судьбы искусства
И не судьбы эпохи с ее канителью,
Породнили нас общие поиски смысла,
Как назвать это — дружбою или дуэлью?^[205]

«Ода Сальвадору Дали» — замечательное свидетельство тех чувств, что испытывал Лорка к своему другу и его творчеству, — может рассматриваться как кульминационный момент их дружбы. И да позволено мне будет сказать, что эта ода также ознаменовала собой начало их разрыва. Чтобы понять это, нужна особая чуткость. И Дали был наделен ею. Лорка воспел не только «молодую и незрелую кисть» и «оливковый голос» Дали: он обозначил свое отношение к эстетике стерильности, пылко проповедуемой его другом, и показал то, что их различает. Конечно же очень деликатно, нежно, с улыбкой.

В полутонах.

Как мы уже отмечали, поначалу Дали был без ума от радости. Ода его растрогала, польстила ему и сослужила ему хорошую службу. Она была ярким свидетельством восхищения, близости художественных взглядов, но никак не осмоса^[206].

Спустя несколько месяцев после выхода «Оды...» в свет, в октябре, Лорка выступил с лекцией, которая признана программной, о Педро Сото де Рохасе^[207]. В ней он уточнил свою эстетическую позицию, получившую название «эстетики поколения 27», и много говорил о Гонгоре^[208]. Он признался, что в творчестве обоих поэтов его восхищает «красота объективная, чистая и бесполезная», свободная от любого личного сентиментализма и тех «ограничений», что они сами себе устанавливают. Он одобрял стремление авторов сдерживать естественный бурный поток метафор и не давать ходу бесконтрольным «темным силам», одобрял их стремление к свету, чистоте, порядку. Да, все это он одобрял, но с одной

оговоркой: он не собирался бросать «вызов улице, страсти, волнениям и бедам».

Не собирался поступаться своей сущностью.

И жертвовать тем, что связывало его с «канте хондо»^[209], над сборником которых он работал вместе с Мануэлем де Фальей^[210].

И жертвовать своим лиризмом.

Источником своей поэзии.

Это ничего не значило или почти ничего (или же значило всё), и мы можем, не погрешив против истины, напротив, сделать упор на знаках любви и единения, которых в отношениях двух друзей тоже было множество. Примером тому — головы Лорки и Дали, находящиеся рядышком на журнальном столике в гостиной дома Дали в Кадакесе. Их все вскоре увидят на одной из самых значительных картин Дали того времени — «Натюрморте в лунном свете», выставленном им на Осеннем салоне в Барселоне.

Примером тому — персональная выставка Дали в галерее Дальмау, проходившая с 31 декабря 1926 года по 14 января 1927-го, на которой пять из двадцати трех представленных вниманию зрителей картин буквально наталкивают на мысль о Лорке.

Примером тому — выставленные у того же Дальмау полные намеков на интимную связь с Дали рисунки Лорки, в частности «Поцелуй», на котором два профиля — Дали и Лорка. Их губы сливаются в самом настоящем поцелуе.

Примером тому — журнал «Кок»^[211], который Лорка начал выпускать в Гранаде в феврале 1927 года и для которого Дали придумал название и нарисовал обложку.

А главное, тот дух сотрудничества, что связал Лорку и Дали во время их совместной работы над постановкой «Марианы Пинеды». Лорка, как и обещал в Кадакесе, поручил Дали сделать эскизы декораций, и они подолгу обсуждали, как лучше поставить эту пьесу...

...Хотя, чтобы ездить в Барселону для работы над декорациями, Дали приходилось отпрашиваться в увольнение. Поскольку — скобка открывается — в качестве досадного недоразумения на него свалился призыв в армию. Девять месяцев он должен был провести в казармах военного гарнизона Фигераса. Вы можете представить себе денди Дали в военной форме? Он тоже не мог себе этого представить: в результате форму ему сшили на заказ и каждый вечер отпускали ночевать домой. Ему удалось избавиться от ночных караулов под предлогом того, что он подвержен

нервным припадкам.

Скобка закрывается.

Бывая в Барселоне, Лорка непременно ездил вместе с Дали в Кадакес, где они проводили по нескольку дней.

А как вам созданный друзьями культ святого Себастьяна? В нем друзья видели не только покровителя Кадакеса, но и символ гомосексуализма. Дали воспринимал Себастьяна как антипода Аполлона, олицетворение Диониса с его темными, необузданными страстями.

Остановимся ненадолго на этом мифе, что родился, обрел свою форму и получил развитие в процессе общения двух друзей.

В одном из своих писем к Лорке Дали, вначале расставив все точки над «i» касательно основной темы: «Я в другой раз всё тебе скажу о святой Объективности, что сегодня зовется святым Себастьяном», не смог удержаться и подколот друга, намекнув на то, что у крепко привязанного спиной к стволу дерева святого не пострадала не только спина: «Ты не подумал о том, что задница святого Себастьяна тоже осталась целой и невредимой?»

Жан-Луи Гиймен, настаивавший в своей книге «Неутоленные желания» на важной роли этого мифа в отношениях двух друзей, указывает, что святой Себастьян является как бы воплощением той самой объективности, к которой должно стремиться современное искусство.

Это именно то, что собирался сообщить Дали в своем программном тексте, который выйдет в свет после летних каникул 1927 года, слегка «нарочитом», но довольно интересном, под названием «Святой Себастьян» с посвящением «Ф. Гарсиа Лорке».

Он пишет о «сплаве никеля с эмалью», «бурном развитии кинематографии» и «муках, которые невозможно измерить».

«Перспекты в постиндустриальную эпоху, Флорида, Корбюзье, Лос-Анджелес, Чистота и эвритмия^[212] стандартного утильсырья, стерильные и антихудожественные спектакли, понятия конкретные, простые, живые, радостные и утешительные в противоположность искусству возвышенному, упадническому, горькому и загнивающему... Лаборатория, клиника».

Этот текст Лорка воспринял как ответ на свою «Оду...», что соответствовало действительности. Ему очень понравится «Святой Себастьян». Его друг в очередной раз поразил его, но когда эта статья будет напечатана в «Л'Амик де лез артс» в конце июля 1927 года, Лорка сочтет необходимым заявить, что он не признает себя в этом святом Себастьяне: «Твой святой Себастьян из мрамора является противоположностью моему из плоти и крови, умирающему каждое мгновение, и именно таким он и

должен быть. Если бы мой святой Себастьян был идеальным изваянием, то я был бы не лирическим поэтом, а скульптором (нет, художником)».

Трения между Дали и Лоркой по вопросу об объективности возникали довольно часто. Они провоцировали другие легкие — или не очень легкие — разногласия.

Как, например, когда Лорка рассказал Дали о своих семейных проблемах и принятом им решении стать преподавателем, чтобы успокоить своих домашних и доставить им удовольствие, Дали возмутился и приказал: «Не вздумай выставлять свою кандидатуру на какой бы то ни было конкурс. Нужно убедить твоего отца оставить тебя в покое». Лорка не отличался ни одержимостью, ни проницательностью, ни порывистостью Дали, ни его тягой к славе.

Что касается всего остального, то до конца 1927 года друзья прожили вместе в Кадакесе три самых замечательных месяца. Это идиллическое время они провели в прогулках и работе, порознь и вместе. В художественном плане никогда они не были столь далеки и одновременно столь единодушны.

Никогда их творчество не переплеталось столь тесным образом.

Правда, один критик заметил, что «сдержанный модернизм» декораций пьесы контрастирует с ее «романтическим дыханием».

В Кадакесе Дали довольно негативно отозвался о новой книге Лорки, пояснив потом в письме свою позицию: «Твои песни — это Гранада без трамваев и без самолетов, древняя Гранада в естественном обрамлении, далеко от сегодняшнего дня»; в постскрипуме добавляет: «Еще одна ремарка: в эпоху трубадуров песню следовало исполнять под мандолину. Сегодня ее поют в сопровождении джаза, и слушать ее надо с помощью величайшего из инструментов — патефона. Только такая песня единственно возможна в наше время. Можно написать песню и назвать ее "народной", вложив в это слово всю иронию нашей эпохи, но эта ирония должна быть услышана как самая наивысшая народная мудрость».

Они часто спорили по поводу ключевого термина тех лет — «объективность». Его понимание Дали пытался навязать Лорке, вроде бы соглашавшемуся с ним и в то же время остававшемуся при своем мнении.

Литературный критик Гаш, писавший хвалебные статьи о Лорке и Дали и ставший одним из их ближайших друзей, рассказывал, как однажды вечером после ужина они втроем отправились в кабаре на плаза дель Театро. После оживленной дискуссии, в ходе которой Дали рассуждал о необходимости джазовой обработки классической музыки, Лорка встал и попрощался. «Я ухожу, — сказал он, — поскольку хочу пораньше лечь

спать. Завтра я собираюсь пойти в кафедральный собор на торжественную мессу. Там такая атмосфера античной помпезности!» И закатил глаза, сопровождая этот жест легкой улыбкой. И тут Дали ткнул пальцем в оливку на столе. «По мне так куда интереснее вот эта оливка», — сухо отрезал он.

Между двумя друзьями порой разверзалась пропасть, но осмелюсь заметить, что была она не такой уж и широкой. А еще случались отдельные, мелкие извержения вулкана.

А в остальном ничего особенного не происходило: после успеха в Барселоне «Марианы Пинеды» (обязанного прежде всего популярности ее автора) и банкета в честь последнего Дали и Лорка вновь уехали в Кадакес.

Там их вновь ждала та же сказка, то же счастье. Они совершали экскурсии, музицировали, слушали пластинки с джазовой музыкой, шутили, фотографировались, заигрывали друг с другом, любили друг друга.

Их навел там один из их друзей, Рехино Саэнс де ла Маса^[213], который играл им на гитаре.

Ана Мария собственноручно сшила Федерико рубашку наподобие тех, что носили местные рыбаки.

На следующий день после своего отъезда Лорка жаловался в письме к Дали: «Я готов был выпрыгнуть из машины, так хотелось остаться с тобой».

Словно предчувствуя близкий разрыв, Лорка писал: «Дали с трудом сможет найти человека, который также замечательно будет чувствовать его, как я». И хотя нам известно, как он отреагировал на «Святого Себастьяна» Дали, всем и повсюду он говорил о своем восхищении им: «Мы имеем здесь дело с совершенно новой прозой, изобилующей неожиданными ассоциациями и тонкими наблюдениями» (Ане Марии), «Это одна из самых сильных поэм, что мне приходилось читать» (Гашу).

Дали же продолжал наставлять Лорку на путь истинный, отмахиваясь от его восторгов.

«Ты должен стать первым поэтом нового типа; я считаю, что пока таких у нас не наблюдается».

Но этому суждено было остаться благим пожеланием. И у Дали не было на этот счет никаких иллюзий. Лорка «слишком любит цыган, их песни, их зеленые глаза, их плоть, напоенную ароматами олив и жасмина, всю ту ерунду, к которой поэты всегда были равнодушны», — говорил он.

Но, внимание: хотя Дали и Лорка все еще продолжали упрямо цепляться за свои принципы, они уже не были прежними Дали и Лоркой.

Так, когда Дали все еще продолжал уверять всех в своей несокрушимой вере в святую «объективность», сюрреализм, который он открыл для себя в Париже во время поездки туда в 1926 году, уже нашел отражение в его живописи. Словно громом поразила всех его картина «Мед слаще крови».

И мы видим нового Дали, да, он еще объективист, но его «я» уже диктует свою волю видению мира, видение мира — реальности, а реальность подстраивается под его «я». Возможно, это параноидальный синдром. Вот вам первая часть названия его пресловутого метода. Осталось лишь привязать к ней вторую — слово «критический». И за этим дело не станет.

Когда в свет вышли «Песни» Лорки, Дали заклеил их позором, а самый авторитетный литературный критик того времени расхвалил, объявив о рождении в Испании величайшего поэта современности, самого Лорку словно задел крылом ангел «странности». По его рисункам, во всяком случае, это видно. В них не слишком назойливо, но вполне заметно прослеживается влияние сюрреализма, особенно одного из его проявлений — так называемого автоматизма. Не подал ли он тем самым пример своему другу (поскольку опередил его в этом): этот вопрос мы рассмотрим позже, в главе о сюрреализме как таковом. И не забудем, что Дали в своей «Поэме о мелочах» пробует себя в поэзии свободных ассоциаций и пишет стихи, отдаваясь естественному течению мыслей.

В творческом плане этот период жизни двух друзей характеризуется гениальными свершениями и одновременно блужданием во тьме, отказом от теории и выходом на широкий простор. Для Лорки это время успехов, принесших ему национальное признание, для Дали — время замечательных открытий.

12 октября 1927 года «Мариана Пинеда» была поставлена на мадридской сцене, что обернулось настоящим триумфом.

Но если мы употребили слово «триумф» применительно к «Мариане Пинедо», то как назвать то, что ждало поэта-драматурга-художника с его «Цыганским романсеро»?

Эта поэма о «черной тоске», чувственная и навевающая мысли о смерти, вышла в июне 1928 года. «Результат получился странным, но я думаю, что там есть новая красота», — прокомментировал Лорка и уточнил: «Существует два вида романсов: лирический и повествовательный. Я решил сплавить оба вида в один».

О созданных им удивительных, чарующих образах он сказал: «Я хочу, чтобы их поняли те, кто вдохновил меня на них». Но когда его не просто

поняли, а полюбили и вознесли до небес, когда на него свалились оглушительный успех и всенародная слава, он не смог этого вынести, заперся дома, спрятался. Говорили даже, что он близок к депрессии.

«Никогда поэт не был столь несчастен, как тогда, когда осознал, что его поэзия стала достоянием улицы, хотя сам сделал все возможное, чтобы ее туда вывести», — сказала Марсель Оклер.

«Я думаю, что это хорошая книга, — обронил Лорка. — А значит, я никогда! никогда! не вернусь к этой теме...»

Что касается Дали, то он направил Лорке пространное письмо, в котором обозвал его творчество «фольклорным» и «анекдотическим». «Твоя поэзия, — писал он, — представляет собой идеальный образчик самых избитых и конформистских штампов.<...> Она никак не может освободиться от гнета поэзии вчерашнего дня».

Единственной реакцией Лорки на эту безжалостную критику станут его слова, сказанные их общему с Дали другу Гашу: он назовет ее «излишне резкой и субъективной». Всем же остальным он будет расхваливать ум, изящество и душу Дали. Он не только не обиделся на него, но даже был близок к тому, чтобы разделить мнение художника. Говоря о своей книге, он заметил: «Она меня больше не интересует. Она тихо угасла».

«Корзинка с хлебом» — настоящее сокровище непреходящей ценности, идущее вразрез с тем, что он делал до сих пор. Небольшое полотно, на котором с исключительной точностью при удивительной игре света на черном фоне изображены куски хлеба в корзинке на искусно уложенной белой салфетке, было выставлено в галерее Дальмау, а затем отбыло в Америку. Эта картина станет для Дали по ту сторону Атлантики своеобразной визитной карточкой, сравнимой по значимости с его мягкими часами и пылающими жирафами.

Однажды семейству Дали доставили письмо от Миро, который сообщал ему о своем намерении приехать в Фигерас «с одним другом». В сопровождении крайне взволнованного этим визитом Дали-отца художник ознакомился с последними работами молодого Сальвадора, выразил свое восхищение ими и «весьма великодушно» предложил юному коллеге свое покровительство.

Приехавший с ним «друг» оказался не кем иным, как известным парижским торговцем произведениями искусства Пьером Лебом. Он согласился с мнением Миро: некоторые элементы картин молодого Дали напоминают Танги, но в техническом плане они выполнены на более высоком уровне, более пластичны и более естественны. Однако в своих

оценках Леб был гораздо сдержаннее Миро. Спустя неделю Дали получил от него из Парижа письмо, объяснившее эту сдержанность: «Прошу вас держать меня в курсе ваших дел, пока же то, что вы создаете, слишком сумбурно и лишено индивидуальности. Работайте, работайте! Нужно время, чтобы ваш несомненный талант начал приносить плоды. Я надеюсь, что придет день, когда я смогу быть вам полезен».

Дали в письме к Лорке представил Миро утешающим своего разочарованного юного собрата: «Он считает, что я много лучше всех молодых художников Парижа, вместе взятых, он написал мне, что, судя по всему, я смогу добиться там больших успехов».

Дали передал Миро фотографии своих картин, сообщив ему, что второй комплект этих фотографий он отправил и Пьеру Лебу. «Я уведомлю вас о дате своего отъезда, — сказал ему Миро, — к этому моменту вы должны будете дать мне побольше материала, обещаю вам, что покажу все это нужным людям».

Трудно себе представить более внимательное и доброжелательное отношение.

Именно в этот момент Дали решает перебраться в Париж. Он понял, какую неоценимую услугу может оказать ему Миро — тот тоже был каталонцем, жил в Париже и, как оказалось, дружил с Бретоном. И Дали не упустит этот шанс.

Первый этап: в многочисленных критических статьях, которые он отныне стал регулярно печатать в журнале «Л'Амик де лез артс», Дали рассыпался в восторженных похвалах в адрес Миро.

Входило ли в его планы возобновление отношений с Бунюэлем?

Не исключено.

Дали начал предпринимать некоторые шаги к сближению. Хотя Бунюэль крайне негативно относился к его дружбе с Лоркой, все же он делал различия между ними двумя: «Дали настоящий мужчина и к тому же очень талантливый человек». А Лорка нет. «Я с огромным трудом выношу Федерико, — признавался Бунюэль. — Я считал мальчишку испорченным, но тот, другой, оказался и того хуже». Мальчишка — это Дали, тот, кого Лорка ласково называл «своим маленьким мальчиком». Так почему же «тот, другой» оказался «и того хуже»? Из-за его «омерзительного эстетства». «Одного его чрезмерного нарциссизма было достаточно, чтобы даже помыслить нельзя было о чистой дружбе. Пусть сам с этим разбирается! Жаль только, что в результате может пострадать его работа».

Видимо, Бунюэль чувствовал себя униженным Лоркой, спустя годы он признался: «Федерико довольно часто, и не без оснований, считал, что я

слишком примитивен, что я деревенщина и не способен оценить тонкости его литературного творчества. — И добавил: — Однажды он даже отказался взять меня с собой на прием к какому-то там аристократу». Вполне возможно. Но прежде всего и больше всего Бунюэля тревожила и возмущала дружба Дали и Лорки, граничащая с любовью и рискующая в любой момент вывести их — если уже не вывела — на скользкую дорожку. Он ненавидел их дружбу.

Возможно также, что ему не давали покоя успехи, которые делали Дали и Лорка в то время, когда сам он тихо прозябал, пусть и в Париже, так что и это не стоило сбрасывать со счетов, говоря о их художественно-сентиментально-дружеских весьма запутанных отношениях... Дали же в этот самый момент, радуясь успехам Лорки, написал ему такое вот удивительное письмо: «Привет, сударь мой; ты, должно быть, теперь богат, будь я рядом с тобой, то прикинулся бы шлюшкой, чтобы возбудить тебя и выманить твои денежки».

А тот, с кем не слишком считались все эти годы, получил из Кадакеса от Лорки и Дали письмо, датированное июлем 1927 года. Какого содержания? Неизвестно; но Бунюэль воспринял его очень болезненно. 28 июля он писал Хосе Бельо: «Я получил отвратительное письмо от Федерико и его приспешника Дали, обращенного в рабство» и неделей позже: «Дали пишет мне отвратительные письма. И сам он отвратителен. А Федерико отвратителен вдвойне».

Причину своего негодования он сформулировал более конкретно: «Дали целиком находится под его влиянием. Он возомнил себя гением из-за любви, в которой клянется ему Федерико. Он написал мне, чтобы сообщить следующее: "Федерико хорош, как никогда. Он великий человек, его рисунки гениальны. А я пишу потрясающую картину" и т. д. Для него не проблема добиться успеха в Барселоне. Как бы я хотел, чтобы он приехал сюда и начал бы все сначала, вдали от тлетворного влияния Гарсиа!»

Переходя от желаемого к конкретным действиям, Бунюэль будет всячески стремиться — путем убеждения и давления, а порой и с помощью грубых выпадов — разлучить двух друзей.

Эти попытки скорее всего не имели бы никаких шансов на успех, если бы почва не была уже подготовлена. А она была подготовлена.

В типичной для себя манере, то уходя, то возвращаясь, Дали стал постепенно отдаляться от Лорки, и причиной тому были не столько их любовные отношения, по-прежнему нежные и пылкие как в сентиментальном, так и в сексуальном плане, но так и не доведенные «технически» до логического конца, а посему начавшие угнетать их,

сколько поэзия Лорки, которая все больше и больше стала казаться Дали излишне фольклорной и устаревшей. Какой угодно, только не той современной, о которой он заявлял в своих выступлениях.

А поэтому нужно было сжигать мосты.

Между ним и Лоркой.

Между ним и Испанией.

Их первая совместная выходка была точь-в-точь в стиле Бунюэля, большого любителя «chuleria» и сюрреалистских скандалов: произошло это весной 1928 года, когда Дали и Бунюэль послали крайне резкое, даже оскорбительное письмо их любимому поэту Хуану Рамону Хименесу («поскольку он был самым авторитетным человеком из тех, кого мы могли оскорбить», признался Дали Алену Боске), в котором называли его сыном шлюхи и педераста и смешали с грязью его литературное творчество.

На следующий день сильно расстроенный Хуан Рамон Хименес выразил по этому поводу свое недоумение: «Я никак не могу понять, как люди, которые в глаза говорят мне о своем восхищении и любви, могут лить на меня потоки этой грязи».

Хуан Рамон Хименес был «духовным отцом» поэтов, объединившихся в группу под названием «Поколение 27», все они были выходцами из Андалузии. Хосе Бельо, Бунюэль, Дали и другие обитатели студенческой резиденции, ставившие им в вину недостаток революционности, прозвали их «андалузскими псами».

Ну а кто как не араговец мог противопоставить себя «андалузскому псу»?

Бунюэль, ваш выход!

Бунюэль — это анти-Лорка, неотесанный варвар, антипод рафинированного эстета. Дух нового времени в противовес устаревшим соблазнам прошлого.

Жгите мосты!

И Дали сделал свой выбор.

В полусерьезном, полунасмешливом тоне, столь любимом им, Дали отправил Лорке свой приговор, который облек в форму вопроса: «Не кажется ли тебе, что поэты, пишущие новые, современные стихи, это единственно мы, художники? Да-а-а!»

И еще один удар ослиным копытом в другом письме Лорке: «Первый из поэтов — ПИКАССО. Среди пишущих нет поэтов. Самые лучшие поэты пишут картины или снимают кино. BUSTER HAARY LANDON^[214]».

Гостя, который по приглашению Дали провел в Кадакесе лето 1928 года, звали Луисом Бунюэлем.

Бунюэль: век кино

В двадцать семь лет, перед своим приездом в Париж, я сделал в сотрудничестве с Луисом Бунюэлем два фильма, которые останутся в истории: «Андалузский пес» и «Золотой век». После этого Бунюэль стал работать один и поставил еще несколько фильмов, оказав мне тем самым неоценимую услугу: он продемонстрировал публике, чей вклад в «Андалузского пса» и «Золотой век» был гениальным, а чей — примитивным.

Сальвадор Дали.

Мои кинематографические секреты

Кино.

Сенсация.

И не просто «мастерский ход»: все оказалось гораздо круче, появление «Андалузского пса» можно было сравнить с появлением НЛО.

Гениальная провокация, бомба, песня.

Дикость.

Нечто, ни на что не похожее.

Сказка, начинающаяся, как все другие сказки, словами: «Однажды...»

Аналог «Песен Мальдорора» Лотреамона^[215] или «Озарений» Рембо.

Шедевр без всяких оговорок.

До того времени, как в январе 1929 года они засели в Фигерасе за сценарий своего фильма, Дали не имел никакого касательства к кино, а Бунюэль успел поработать всего лишь ассистентом у Эпштейна^[216]. Но их отчаянно смелое предприятие станет актом безумной свободы, безумной молодости.

Не знающим себе равных.

Исключительным явлением в кинематографе.

Кинематограф? В конце 20-х годов XX столетия он еще не вышел из пеленок и в то же время достиг зенита благодаря Гриффиту^[217], Штрогейму^[218] Уолшу^[219], Любичу^[220], Мурнау^[221]. Кинематограф того времени — это Бастер Китон, Бен Тер-пин^[222] и Гарри Ленгдон. Именно на

них с восторгом смотрели в Мадриде, Барселоне или Фигерасе молодые Бунюэль, Дали и Лорка, ждавшие от кино чего-то такого, что не могло им предложить традиционное искусство: иного синтаксиса, иной лексики, иного умонастроения. Иного способа дышать. Они ждали от кино чего-то такого, чего никогда не видели ранее. Кинематограф, этот пришелец, этот новорожденный, по их мнению, все мог, все должен был мочь, хотя с наступлением эры звукового кино, уже заявлявшего о себе, реализм начинал вторгаться на территорию мечты, которую так ценили эти молодые люди, впитавшие в себя дух студенческой Резиденции.

«Кино — самый лучший инструмент для отражения мира снов, эмоций и инстинктов» — эту мысль Бунюэль сформулирует спустя тридцать лет в Мехико во время одного из своих выступлений в местном университете. И добавит: «Если механизм действия кино сравнить с работой человеческого организма, то больше всего он будет похож на работу мозга во время сна. Фильм как бы невольно имитирует сновидение. Брюниус^[223] как-то заметил, что постепенно гаснущий в зале свет, погружающий зрителей в ночь, — словно закрывание глаз при подготовке ко сну. Именно в этот момент начинается процесс погружения в бессознательное; картинки в кино как во сне появляются и исчезают посредством "тающих" образов; время и пространство становятся послушными и гибкими, по необходимости то сжимаются, то растягиваются; хронологический порядок и относительная продолжительность действия больше не соответствуют реальности; события, происходившие в течение многих веков, на экране могут быть спрессованы в несколько минут; энергичность действия исключает затянутость. Складывается впечатление, что кино специально изобрели для того, чтобы показать жизнь подсознания, корни которого столь глубоко проросли в поэзии».

Друзья по студенческой Резиденции Лорка, Дали и Бунюэль провозгласили себя сторонниками Бастера Китона и противниками Шарло^[224]. Они выступали за «примитивный механизм» и против «трансцендентального сентиментализма». Против Фрица Ланга^[225] с его грандиозными спектаклями. «Кусок сахара на экране может разрастись до таких размеров, что закроет собой уходящую в бесконечность перспективу», — писал Дали.

Каждый оставил собственные комментарии на этот счет.

Бунюэль: «Ман Рэй слишком заумен. Нам гораздо ближе Поллард, Менжу^[226], Бен Терпин».

Дали: «Гарри Ленгдон главным образом трогает меня тем, что его жизнь на экране столь же естественна, сколь естественна жизнь капли воды. Гарри Ленгдон — это некая маленькая штучка, которая продвигается по жизни еще более бессознательно, чем самые маленькие букашки. Когда он открывает рот, чтобы улыбнуться, когда он уже улыбнулся, он еще этого не осознает и никогда не осознает. Гарри — это проявление элементарного существования, чистая органика, он живет отдельно от своих жестов, он дальше от их жизни, чем букашки Миро от своей. Его лицо собирается в морщины; он вдруг садится. Отсутствие воли! Он движется, как фасоль, распускающая свои листики... Гарри Ленгдон — один из самых чистых цветков кинематографа, а также нашей культуры».

Позже, всё в том же духе, в журнале «Харперс базар» Дали дал «спектрально-сюрреалистический анализ голливудских небожителей»:

«Сесил де Милль сюрреалист в своем садизме и своей фантазии.

Гарпо Маркс сюрреалист во всем.

У Адольфа Менжу сюрреалистические усы.

Кларк Гейбл^[227] вовсе не сюрреалист».

Имя Рене Клера^[228] и название его скандального фильма — речь об «Антракте» — произносились крайне редко. А между тем именно «Антракт», который нельзя назвать таким уж диким, проложил дорогу для подобного рода кино и сделал возможным появление «Андалузского пса».

Интерес к кино возник у Дали довольно рано, чему, в частности, способствовали домашние просмотры фильмов, которые организовывали его родители, когда он был еще совсем маленьким. Его мать крутила ручку проектора, а юный Сальвадор с восхищением наблюдал за тем, как на экране оживают люди, это подпитывало его «культ зрительных образов».

Спустя много лет он вспомнит два фильма, увиденные им в то время: «Взятие Порт-Артура» (документальную ленту о Русско-японской войне) и «Влюбленный студент». Ана Мария добавляет, что мать крутила им фильмы с участием Чарли Чаплина и Макса Линдера^[229], а затем, после окончания просмотра, они с братом играли «волшебным фонарем» (суть их игры в том, что надо отгадать, чей силуэт появлялся в луче проектора).

Дали было десять лет, когда в Фигерасе открылся первый публичный кинотеатр «Зал Эдисона», и мальчик записал в своем «Дневнике»:

29 октября 1920 года: «Потом пошли в кино. Мы были очень недовольны тем, что попали на фильм, который уже видели. Нас было человек двадцать лицеистов, и все начали кричать и хлопать в ладоши; а потом кому-то в голову пришла идея, которая была сразу же претворена в

жизнь: все одновременно чиркнули зажигалками, зажгли спички и принялись громко читать вслух появляющиеся на экране титры. Самым забавным было то, что зрители, сидевшие внизу, последовали нашему примеру, так что шум в зале стоял феноменальный. А когда на экране появились артисты мюзик-холла, все стали хором подпевать им и устроили просто адский гвалт».

Спустя несколько лет, поселившись в студенческой резиденции, он ходил с друзьями в кино за тем же самым. «В течение всех этих лет в Мадриде открывались все новые и новые кинозалы, привлекавшие к себе все больше и больше любителей кино, — вспоминает Бунюэль. — Мы же ходили в кино либо с очередной невестой, чтобы получить возможность потискать ее в темноте, и тогда было совершенно не важно, на какой фильм идти, так как не в нем было дело, либо в компании друзей по Резиденции. Во втором случае мы, по возможности, выбирали американские комедии, приводившие нас в восторг: с Беном Терпином, Гарольдом Ллойдом^[230], Бастером Китонем и другими комиками из команды Мака Сеннетта^[231]. Меньше всего нам нравился Чаплин». И, действительно, он был самым несмешным из них.

«Пока что кино было для нас просто развлечением, — добавляет Бунюэль. — Никто из нас даже не думал, что кино — новое средство выражения, настоящее искусство. Искусством тогда считались лишь поэзия, литература и живопись. В то время мне даже в голову не приходило, что когда-то я стану кинорежиссером».

В январе 1929 года перед своим приездом в Фигерас для работы вместе с Дали над сценарием фильма, который в дальнейшем будет назван «Андалузский пес», Бунюэль был уволен из журнала «Кайе д'ар» за то, что написал хвалебную статью об американском кино. Он работал ассистентом Эпштейна на съемках фильмов «Сирена тропиков» (1926), «Мопра» (1927) и «Падение дома Эшеров» (1928). «Я был наполовину сюрреалистом, хотя поначалу посмеивался над ними, не принимая их всерьез. Однако во время съемок третьего из тех фильмов, на которых я был ассистентом Эпштейна, я уже начал заигрывать с сюрреализмом», — скажет он Елене Понятовской в интервью для газеты «Ревиста де ла универсидад де Мехико» в январе 1961 года. «Однажды Эпштейн сказал мне, что отдал свою студию в Эпернэ, где мы работали, в распоряжение Абея Ганса^[232], и тот будет ставить там какие-то "опыты". Он сказал мне: "Вы будете ему помогать". Не было ничего противоестественного в том, что, будучи ассистентом Эпштейна, я должен был сотрудничать и с Гансом, когда возникла такая

необходимость, но я заартачился и заявил: "Пусть он возьмет в качестве ассистента свою мать!" (или что-то в этом роде). Эпштейн пристально посмотрел на меня и произнес: "Дружище Бунюэль, между нами все кончено". Я никогда не забуду тех слов, что он сказал мне, выслушав мое объяснение: "Я счастлив быть вашим ассистентом, но ассистентом Ганса я не буду никогда."

Ганс меня нимало не интересует". Он ответил мне: "Да как такой болван, как вы, смеет говорить в подобном тоне о столь великой личности, как Ганс!.." После чего добавил: "В общем, вместе мы работать больше не сможем, я отвезу вас в Париж на своей машине". (У меня не было собственного средства передвижения, а Эпернэ находился довольно далеко от города.) По дороге он посоветовал мне не посещать сессии группы ниспровергателей традиций; и, наконец, он пожелал мне отойти от сюрреализма. И я столь буквально принялся воплощать это пожелание в жизнь, что не прошло и года, как оказался в группе сюрреалистов. Честно говоря, мне уже стало неинтересно работать над фильмом Эпштейна, и он правильно сделал, что закончил его без меня».

Бунюэль часто курсировал между Парижем и Мадридом, где читал лекции. В 1928 году по инициативе Лекционного общества студенческой Резиденции он был приглашен в Мадрид. От будущего великого режиссера ждали рассказа об авангардистском кино и представления нескольких фильмов. Он продемонстрировал, в частности, «Антракт» Рене Клера (тем не менее...), эпизод сна в «Дочери вод» Жана Ренуара^[233], «Только время» Кавальканти^[234] и еще несколько фрагментов, являющих собой примеры замедленной съемки медленно вылетающей из ружейного дула пули.

«Весь так называемый цвет мадридского общества съехался на эту лекцию, и она прошла с успехом, — рассказывал Бунюэль. — После просмотра одного из фильмов Ортега-и-Гасет даже признался мне, что, будь он помоложе, непременно занялся бы кино».

Возможно, Бунюэль бахвалится, когда говорит, что он был единственным испанцем (вполне уместно уточняя: «среди тех, кто покинул Испанию»), имевшим какое-то представление о кино; но факт остается фактом: к столетию со дня смерти Гойи^[235] именно Бунюэлю предложили снять фильм о жизни великого художника, как и он, арагонца.

Вместе с Марией Эпштейн, сестрой Жана Эпштейна, которая помогала ему советами технического порядка, он написал сценарий. «Полностью заверченный», уточняет он.

И тут вдруг стало известно, что Валье-Инклан^[236], которому он нанес

визит в «Кружок изящных искусств», тоже собирается ставить фильм о Гойе.

«Я уже собрался почтительно склонить голову перед этим мэтром, — рассказывает Бунюэль, отнюдь не такая уж деревенщина, какой любил представляться, — но тот отступил в сторону и не преминул дать мне несколько советов». Но этому проекту не суждено будет осуществиться. Из-за отсутствия денег. «Сегодня я могу признаться: к моему великому счастью», — раскрыл секрет Бунюэль.

Второй свой сценарий Бунюэль создал по мотивам новелл Рамона Гомеса де ла Серны. Фильм задумывался как документальный. Это был последовательный рассказ, передающий этап за этапом содержание газеты. Вот человек покупает у уличного торговца газету, садится на скамейку и начинает ее читать. Во время «чтения» вниманию зрителей предстает экранизация нескольких новелл Гомеса де ла Серны, каждая из которых соответствует той или иной газетной рубрике: вот новость дня, вот спорт и т. д. В финальной сцене человек поднимается со скамейки, комкает прочитанную газету и выбрасывает ее в урну.

Мечта, да и только!

Этот сценарий под названием «Капризы» (своего рода продолжение темы Гойи?) должен был написать сам автор новелл. Он начал эту работу, но на полпути забросил. А Бунюэль уже уговорил свою мать, готовую ради него на все, финансировать этот фильм. Поскольку с Гомесом де ла Серной ничего не вышло, он обратился к Дали, а тот, ознакомившись со сценарием, не сказал ему напрямик, что «это дерьмо», как было, когда Лорка читал им своего «Дона Перлимплина». Тогда они оба были единодушны в оценке. На этот раз Дали выразился мягче. «Но ничего страшного, — успокаивал Дали Бунюэля, — у меня как раз где-то завалился небольшой, но гениальный сценарий, кажется, он написан на обувной коробке». И уточнил: «Абсолютно вразрез с современным кино».

И они погрузились в работу над «Андалузским псом», который тогда еще не был «Андалузским псом», а назывался вначале «Опасно наклоняться над пропастью», а потом «Святой брат "Общества Девы Марии" с арбалетом».

«Андалузский пес» — название, которое все считают непонятным или даже абсурдным. Есть все основания предполагать, что оно было выбрано с намеком на андалузских поэтов из «Поколения 27», тех самых «андалузских псов», о которых упоминалось в предыдущей главе. На самом деле «Андалузским псом» должен был назваться первый сборник стихов Бунюэля. Книжка так и не была издана. Не пропадать же названию,

которое они когда-то придумали вместе и которое очень их забавляло. Дали и Бунюэль решили использовать его для фильма.

Так как же родилась идея создать фильм в том виде, в каком он дошел до нас?

Согласно Бунюэлю, родилась она благодаря двум снам. Ему самому якобы приснились облако, разрезавшее на две части луну, и бритва, рассекшая глаз, а Дали приснилась отрезанная рука, облепленная муравьями.

Согласно Дали, рассказавшему эту историю с явным оттенком пренебрежения, Бунюэль принес ему весьма посредственный сценарий о том, из чего состоит газета, а он его полностью переделал.

Но слова эти были сказаны спустя не один десяток лет. Тогда же, когда все это происходило, трудно было разобраться, кому какие идеи принадлежали: согласие царило полное.

«Трудно представить себе более близкое и взаимодополняющее сотрудничество. Мы исправляли ошибки друг друга, подсказывали друг другу мысли и концепции, занимались своего рода самокритикой [...] Это было абсолютно новое слово в истории кино. Мы предлагали перевести в зримые образы некоторые проявления нашего подсознания, которые, по нашему мнению, нельзя было передать лучше, чем при помощи кино, — говорил Дали. — Мы настолько притерлись друг к другу, что между нами не возникало никаких противоречий. Мы работали, хватаясь за первые попавшиеся мысли, приходившие нам на ум, планомерно отменяя все то, что навязывалось нам культурой».

В одном из писем того времени к Пепину Белью Бунюэль, вторя Дали, рассказывает о том, как за шесть дней они написали свой сценарий: «Мы хватались за любую мысль, спонтанно приходившую нам в голову. При этом мы систематически отбрасывали те, что навязывались нам нашей культурой и нашим воспитанием. Нам было необходимо, чтобы отобранные нами образы способны были удивить нас и безоговорочно удовлетворяли нас обоих. И никак иначе. Например: женщина хватается ракетку, чтобы защититься от насильника. Тот оглядывается вокруг в поисках орудия нападения (тут я спрашиваю у Дали):

— Что он видит?

— Прыгающую лягушку.

— Плохо.

— Бутылку коньяку.

— Плохо.

— Ну, хорошо, он видит два обрывка веревки.

— Хорошо. А что на концах веревок?

— Какой-то тип тащил их за собой и упал, потому что к ним было привязано что-то тяжелое.

— Ну, хорошо, это замечательно, и пусть он разобьет себе физиономию.

— На концах веревок болтаются две сухие тыквы.

— А еще что?

— Два святых брата из "Общества Девы Марии".

— Хорошо. А еще?

— Пушка.

— Нет. Лучше шикарное кресло.

— Нет, рояль.

— Прекрасно, а на рояле осел. Нет, два разлагающихся ослиных трупа.

— Замечательно!

На самом деле мы придумывали некие иррациональные образы, не имевшие никакого объяснения».

Что совершенно явно следует из свидетельства Бунюэля, так это то, что Дали играл в их творчестве ведущую роль. Во всяком случае на стадии написания сценария.

Впрочем, в 1929 году Бунюэль признавался Жоржу Батаю^[237], что идея начальных кадров фильма все-таки принадлежит Дали, это ему привиделось (во сне или как-то по-другому) длинное и узкое облако, наползающее на луну и разрезающее ее пополам, что страшно его напугало.

Если посмотреть на портрет Бунюэля, написанный Дали в 1924 году, на заднем плане можно увидеть облако, сильно напоминающее облако из фильма, оно очень тонкое и практически метит кинорежиссеру в глаз. «С другой стороны, — отмечает Ян Гибсон, — в одном из рассказов, написанных Дали в 1926 году, речь идет о девушке, которой грозят рассечь глаз лезвием бритвы, и именно этот сюжет будет использован в фильме. Так что, вполне вероятно, что рассказанное Бунюэлем Батаю соответствует истине. И что именно благодаря Дали появился этот образ».

Но в шестидесятые годы Бунюэль станет приписывать заслугу создания этих кадров себе.

Таковы издержки совместного творчества, и никуда от этого не деться.

Но и это еще не все. Ян Гибсон нашел одного приятеля Дали по студенческой резиденции по имени Хосе Морено Вилья, который однажды за завтраком рассказал друзьям о том, что, бреясь тем утром, он поранил себе бритвой глаз.

Можно также добавить, что пресловутое облако напоминает облако с картины Мантеньи^[238] «Успение Богородицы», выставленной в Прадо, которую очень любили Дали и Бунюэль.

Съемки фильма начались на студии «Бийанкур» 2 апреля и продолжались две недели. Бунюэль пригласил комических актеров Пьера Бачеффа и Симону Марей, оператора Дюверже.

Дали был в Испании. Съемки его совершенно не интересовали. Для него фильм уже был закончен. Он увидел его во сне. Он описал его на бумаге. Этого для него было достаточно.

Очень важно подчеркнуть следующее: лучшими фильмами Дали стали те, которые он просто пересказал.

Так было с «Тачкой из плоти», анонсированной в 1954 году в февральском номере журнала «Ла Паризьенн», но так никогда и не снятой; если верить Дали, это должен был быть фильм о любви женщины к тачке, то есть история по меньшей мере необычная. С удивительным видеорядом. С дикими фантазиями. Дали обещал будущим зрителям: «С начала и до конца это будут сплошные чудеса». И действительно, это было нечто невероятное.

Впрочем, судите сами.

«Там можно будет увидеть, — сообщал Дали, — пять белых лебедей, которые по очереди взрываются на медленно сменяющихся один за другим кадрах [...] Можно будет увидеть сцену с фонтаном Треви в Риме. В домах, выходящих на площадь у фонтана, вдруг распахиваются окна и оттуда друг за другом попадают в воду шесть носорогов. При падении каждого носорога на поверхность воды будет всплывать со дна очередной раскрывшийся черный зонтик. В еще одном эпизоде можно будет увидеть, как ранним утром две тысячи кюре разъезжают во всех направлениях по площади Согласия с плакатами, представляющими собой не очень четкий, но вполне узнаваемый портрет Георгия Маленкова [...] А еще мне нужно не забыть вставить в фильм музыкальную сцену, во время которой Ницше, Фрейд, Людвиг II Баварский^[239] и Карл Маркс друг за другом будут петь, представляя свои доктрины под музыку Бизе».

Такое искусство, каким хотел видеть свое кино Дали, не могло осуществиться исключительно по экономическим соображениям. Никто в те времена не осмелился бы в точности перенести на экран его видения, его сумасшедшие выдумки. Это было бы не по карману. Не было никакой гарантии, что подобный фильм окупится.

Итак, пока Дали пребывал в плену воображения, Бунюэль занимался

конкретными проблемами организации съемок. 22 марта 1929 года, за целый месяц до их начала, он писал Дали, который все еще находился в Каталонии: «Ты должен срочно заняться муравьями, откладывать это больше нельзя. Здесь мы не сможем их найти».

Прекрасно зная, насколько непрактичен его друг, Бунюэль детально растолковал его задачу, как будто бы объяснял маленькому ребенку: «Постарайся наловить их в день своего отъезда, никак не раньше, и по приезде в Париж сразу же принеси их мне в студию, чтобы я их снял на пленку [...] ты можешь привезти муравьев в маленькой, плотно закрытой деревянной коробочке, в которой непременно должно быть проделано небольшое отверстие, затянутое очень тонкой металлической сеткой. Положи в коробку ваты. Если муравьев тебе наловят накануне, я думаю, они смогут протянуть два дня. Найди в Кадакесе какого-нибудь крестьянина и хорошо заплати ему, это заложено в бюджет фильма. Посоветуйся со своим отцом, он скажет тебе, сколько следует заплатить. Я думаю, что проделать все это в Кадакесе будет проще простого. Ты можешь провести эксперимент: поймай несколько муравьев и помести их в вату на два дня, чтобы проверить, выживут ли они. Я очень рассчитываю на тебя».

Дали прибыл за три дня до конца съемок. Ему поручили залить смолу в глазницы чучел ослов, которые должны были лежать на пианино, и сыграть роль одного из монахов ордена Святой Марии^[240].

Всего-то. Он стал присматриваться к тому, что происходило вокруг.

Атмосфера на съемочной площадке показалась ему весьма странной. Всего там находилось пять или шесть человек. Актеры толком не знали и не понимали, что же им следует делать. Например, Бунюэль говорит Бачеффу: «Смотри в окно, словно ты слушаешь Вагнера». И затем настойчиво: «Больше патетики!»

Бачефф не знает, ни на что он смотрит, ни что он видит. Бунюэль в восторге.

Дали принялся теоретизировать.

«Эстетствующий режиссер, неудовлетворенный тем, с каким трудом литературное произведение превращается в кино, и раздираемый смешным желанием быть оригинальным, как правило, стремится до крайности усложнить психологические конфликты и экспрессию, нагромождая друг на друга массу самых разных приемов, часто не имеющих к кинематографу никакого отношения, что, естественно, приводит к анекдотическому эффекту с видимостью трансцендентальности, по сути, это чистейшей воды наивность и ребячество. Неэстетское кино игнорирует искусство и просто фиксирует на пленке какие-то вещи, исходя из технических

возможностей аппаратуры и из спортивного интереса вкупе с детской непосредственностью и жизнерадостностью. Кинорежиссер-эстет почти всегда знаком с искусством только в общих чертах и в своей работе ориентируется исключительно на свои гениальные прозрения и неожиданные всплески чувств. Кинорежиссер-неэстет делает упор на психологические переживания — примитивные, вечные, стандартные — и старается, чтобы его произведение не опустилось до анекдота».

Их фильм? Он не имел никакой эстетической направленности и не имел ничего общего с тем, что называют «чистым кино». «В нашем фильме важно лишь то, — предупреждал он, — что в нем происходит».

Замечательно. Так что же в нем происходит?

«Это просто перечисление фактов, их констатация. Пропасть между нашим фильмом и всеми остальными возникает из-за того, что вместо того, чтобы брать факты условные, сфабрикованные, произвольные и немотивированные, мы берем факты реальные, но при этом иррациональные, бессвязные, не имеющие никакого объяснения. Непроходимая глупость и кретинизм, присущие большинству писателей и ставшие отличительной чертой исключительно утилитаристских эпох, заставили человечество поверить в то, что реальные факты имеют ясное значение, что они всегда логичны и адекватны здравому смыслу. Отсюда официальное неприятие любой таинственности и поиск логики во всех человеческих поступках».

Итак, съемки закончены, монтаж завершен, что делать с фильмом?

Ман Рэй только что закончил «Тайны замка Де». Он пригласил своих друзей-сюрреалистов в «Студию урсулинок» на просмотр своего фильма. Бретон и его команда нашли его занимательным (Бунюэль и Дали, вероятно, назвали бы его «остроумным») и поздравили автора с удачей. И тут вдруг хозяин кинозала предложил зрителям задержаться еще на пятнадцать минут, чтобы посмотреть фильм, который принесли ему накануне два молодых испанца: «Андалузский пес».

Такова одна из версий.

Другая принадлежит Бунюэлю: «Как-то раз в кафе "Под куполом" Терьяд из "Кайе д'ар" услышал от кого-то об "Андалузском псе" (я старался держать это в секрете от своих монпарнасских друзей) и представил меня Ману Рэю. Тот только что закончил в Мере у Ноайлей съемки фильма под названием "Тайны замка Де"^[241] (это была документальная лента об имении Ноайлей и их гостях) и искал как раз, чем бы дополнить программу вечера, первым номером в которой стоял его фильм. Через несколько дней мы увиделись с Маном Рэем в баре "Ля Куполь" (открывшемся год или два

назад), где он назначил мне встречу, там он познакомил меня с Луи Арагоном^[242]. Я знал, что они оба сюрреалисты. Будучи старше меня на три года, Арагон вел себя изысканно, у него хорошие французские манеры. Мы немножко поболтали, и я сказал ему, что мой фильм в некотором роде может называться сюрреалистским. Ман Рэй и Арагон увидели его на следующий день в "Стюдио дез юрсюлин". После просмотра, находясь под сильным впечатлением от фильма, они оба сказали мне, что фильм нужно без промедления выпускать на широкий экран, показать его людям, организовать премьеру».

Эта версия наиболее близка к истине. В программе вечера в «Стюдио дез юрсюлин», на который Ман Рэй разослал своим друзьям платные приглашения, первым номером значился его фильм «Тайны замка Де», снятый на деньги виконта де Ноайля. Фильм «Андалузский пес» стоял номером вторым.

Это было 6 июня.

ПРОЛОГ.

ОДНАЖДЫ...

Ночь. Балкон.

У окна, выходящего на балкон, мужчина точит бритву. Он смотрит через окно на небо и видит...

Легкое облачко надвигается на круглый диск луны.

Лицо девушки с широко раскрытыми глазами. К одному глазу приближается лезвие бритвы.

Облако наплывает на луну.

Лезвие бритвы вонзается в глаз девушки и рассекает его.

Конец пролога

ВОСЕМЬ ЛЕТ СПУСТЯ...

«Взволнованный до предела» и готовый к тому, что на него обрушится гнев зрителей, Бунюэль набивает карманы камнями, «чтобы бросаться им в публику в случае провала»^[243], и занимает место за экраном у граммофона: ему нужно сначала поставить аргентинское танго, потом «Тристана и Изольду», потом опять танго, и опять «Тристана и Изольду», и т. д. и т. и., при этом ему нужно следить за реакцией публики.

А что там была за публика? Аристократы, читатели журнала «Кайе д'ар», художники, писатели, члены группы сюрреалистов: Арп^[244], Арагон, Бранкузи^[245], Бретон, Рене Клер, Деснос, Макс Эрнст^[246], Ле Корбюзье, Липшиц^[247], Миро, Терьяд, Тцара, Вильдрак^[248], Зерво. По некоторым другим свидетельствам, там также присутствовали Пикассо, Кокто, Орик

[\[249\]](#) и Кристиан Берар [\[250\]](#) по прозвищу Бэби.

«Огромный восторг, вызванный "Андалузским псом", стал для меня полной неожиданностью, — признавался Бунюэль. — В конце все встали и долго аплодировали; камни сильно оттягивали карманы... Я был озадачен, но в глубине души доволен...»

После «триумфальной премьеры» фильм «Андалузский пес» был куплен владельцем кинозала «Стюдио 28» Моклером, который заплатил Бунюэлю, как продюсеру, вначале тысячу франков, а потом, поскольку фильм действительно шел с большим успехом (он не сходил с афиши целых восемь месяцев), еще тысячу и еще тысячу. Всего, по словам Бунюэля, он получил семь или восемь тысяч франков.

Так как чужой успех всегда плодит завистников и недовольных, нашлось около полусотни доносчиков, явившихся в полицию с требованием «немедленно запретить этот непристойный и жестокий фильм!».

Появятся слухи, что на сеансах «Андалузского пса» якобы случилось два выкидыша. Но фильм так и не будет снят с экранов.

А теперь вопрос: можно ли считать «Андалузского пса» фильмом Дали или нет?

И ответить на этот вопрос следует совершенно определенно: нет. Конечно, Дали внес свою лепту — и не малую — в создание концепции фильма и написание его сценария, но режиссура, постановка, съемки, монтаж, работа с актерами — все то, без чего фильм не может быть фильмом, целиком было делом рук Бунюэля.

Впрочем, у критиков того времени не было на этот счет никаких сомнений: Андре Делон («Варьете», 15 июля 1929 года): «Фильм Бунюэля "Андалузский пес"». Брюньос («Кайе д'ар», июль 1929 года): «"Андалузский пес" Луиса Бунюэля». Освел Блэкстоун («Клоз ап», Лондон, август 1929 года): «Сюрреалистский фильм Луиса Бунюэля "Андалузский пес"». Что касается Жана Виго [\[251\]](#), узревшего в «Андалузском псе» социальную подоплеку (это доказывает, что можно быть великим кинорежиссером и никаким критиком), то он трижды назвал имя Бунюэля и ни разу имени Дали.

Впрочем, Дали все сам прекрасно понимал. Фильм, благодаря своей скандальности, сослужил ему определенную службу (не как кинематографисту, а как художнику). Но все-таки не потому ли он не стал слишком глубоко погружаться в следующий фильм? »Золотой век« еще в большей мере, чем первый фильм, был детищем Бунюэля, хотя его

название (позаимствованное у одной из картин Энгра), скорее всего, было предложено Сальвадором.

Между тем в жизнь художника вошла Гала, а отец выставил его из дома, когда узнал, что на одной из картин он сделал следующую надпись: «ПРИЯТНО иногда плюнуть на портрет своей матери». Бурное выяснение отношений между отцом и сыном пришлось как раз на тот самый момент, когда Бунюэль приехал в Кадакес на несколько дней, чтобы вместе с Дали поработать над сценарием «Золотого века», чем они и занимались, правда, без особого удовольствия.

В «Тайной жизни Сальвадора Дали» описание подготовительной работы, съемок и выхода в свет «Золотого века» занимает едва ли одну страницу.

«Бунюэль прибыл в Фигерас. Он получил предложение от виконта де Ноайля снять фильм, который будет полностью профинансирован, причем мы сами могли выбрать, что это будет за фильм. Все тот же виконт де Ноайль купил мою картину "Мрачная игра" [...] Окрыленный успехом, я уехал в Кадакес и приступил к работе над "Золотым веком". По моей мысли, фильм должен был передать всю силу той любви, что порождает в душе величие католической мифологии. "Для этого фильма, — сказал я Бунюэлю, — мне понадобится целая толпа архиепископов, куча мощей и монстранцев^[252]. Я собираюсь заставить архиепископов в их расшитых митрах плескаться среди скал мыса Креус, застывших в причудливых формах в результате геологических катаклизмов [...]". Бунюэль же с присущими ему простодушием и арагонским упрямством вознамерился превратить все это в вульгарный антиклерикализм [...]. Бунюэль уехал со сценарием, чтобы приступить в Париже к подготовке съемок».

И далее: «Бунюэль один снимал "Золотой век", я практически не был задействован в процессе».

Версия Бунюэля занимает в его книге «Мой последний вздох» шесть страниц. Вот ее суть.

После успеха «Андалузского пса» Бунюэль, не желая просить у матери денег еще на один фильм и намереваясь остаться сюрреалистом, а значит, даже не рассматривая возможности связать себя финансовыми обязательствами перед какой-либо кинокомпанией, решил уйти из кино... но перед этим набросал все же несколько «гэгов»^[253]. Он показал свои наброски Дали, и тот нашел их весьма забавными. Но что было делать с этим дальше?

Помог Зерво из «Кайе д'ар», который познакомил Бунюэля с Жоржем-

Анри Ривьером^[254], а тот, в свою очередь, представил его семейству Ноайлей, которые обратились к нему с таким предложением: «Мы хотим, чтобы вы сняли фильм продолжительностью примерно в двадцать минут. Предоставляем вам полную свободу действий. Единственное условие: музыку к фильму напишет Стравинский, поскольку у нас с ним договоренность на сей счет». Вышла небольшая заминка. «Разве можно себе представить мое сотрудничество с господином, который часами выстаивает на коленях и бьет поклоны?» — горячился Бунюэль. Даже от этого своего условия Ноайли отказались. Вот что значит настоящие меценаты! Бюджет — один миллион франков.

Бунюэль отправляется в Фигерас и становится свидетелем того, как пришедший в ярость нотариус выставляет сына за дверь родительского дома (Бунюэль опишет эту сцену гораздо подробнее, чем это сделал сам Дали). В результате они оба уезжают в Кадакес. «Там в течение двух или трех дней мы пытались работать над сценарием. Но я уже не испытывал того удовольствия, которое получал от нашей совместной работы над "Андалузским псом". Была ли в том вина Галы? Мы ни в чем не соглашались друг с другом. Каждый считал плохим то, что предлагал другой, и тут же это забраковывал. В конце концов, мы сочли за лучшее по-дружески расстаться, и я один дописывал сценарий в Мере, в имении Шарля и Мари-Лор де Ноайль. Весь день я работал, и никто меня не беспокоил. Вечером я читал приютившим меня Ноайлям то, что написал днем. Ни единого раза они не высказали мне ни малейшего замечания. Все им казалось — и я вовсе не преувеличиваю — "превосходным и чудесным"».

Но Дали не настолько потерял интерес к фильму, как может показаться на первый взгляд; свидетельство тому — письмо к Бунюэлю на фирменной бумаге гостиницы «Шато» в Карри-ле-Руэ. Послание изобилует самыми разными советами и набросками сцен, сопровождаемыми рисунками на полях. «Я много думал об осязаемом кино», — писал он с ошибкой в слове «осязаемое». Он говорил «наш фильм». Впрочем, его соавторство в создании сценария «Золотого века» если и не выпячивалось, то, во всяком случае, не отрицалось.

«Осязаемое кино». Еще одна выдумка Дали, ничего не понимавшего в кино? Не совсем: Дали попытался детально растолковать свою идею: «Зрители держат руки на доске, по которой синхронно (изображению) движутся образцы различных материалов [...] Это могло бы дать стопроцентно сюрреалистический эффект, до бегающих по спине мурашек. Допустим, персонаж на экране дотрагивается до трупа, а пальцы на доске

погружаются в нечто подобное маслу».

Дали относился к кино как к сновидению, как к грезам, не задумываясь над тем, возможно ли технически воспроизвести все это на экране. Не генерировать идеи этот «лодочный мотор» был не в состоянии. Они так и лезли из него!

Но Бунюэль не стал прислушиваться к Дали, счел его идеи неосуществимыми, кроме того, он, видимо, хотел работать самостоятельно.

Фильм, снятый на студии «Бийанкур», где в соседнем павильоне работал Эйзенштейн, получится часовым. Макс Эрнст исполнит в нем роль атамана разбойников, Пьер Превер^[255] — больного разбойника, среди находящихся в салоне гостей можно будет узнать Валентину Гюго^[256] и заметить переходящего улицу Жака Превера^[257]. Голос за кадром принадлежал Элюару.

Фильм был звуковым. Третьим звуковым фильмом из тех, что были сняты во Франции.

Первый просмотр, на который были приглашены только самые близкие друзья, состоялся в имении Ноайлей, считавших фильм «превосходным и чудесным».

Спустя несколько дней они организовали показ фильма в кинозале «Пантеон», на который пригласили весь «цвет» тогдашнего парижского общества, в том числе и аристократию. На следующий день Шарль де Ноайль был исключен из Жокейского клуба. А его матери пришлось отправиться в Рим и испросить аудиенцию у папы: ходили слухи, что ее сына собираются отлучить от церкви.

Широкая публика смогла посмотреть этот фильм в кинозале «Студио 28», где он шел в течение шести дней при переполненном зале. Правая пресса негодовала. Лига патриотов и Антиеврейская лига, признав фильм «аморальным» и «большевистским», хулящим семью, религию и родину, устроили в кинотеатре погром. Они забросали экран бомбами, поломали кресла, а в довершение всего изрезали картины сюрреалистов на выставке, устроенной в фойе.

Неделей позже префект Парижа Шьяпп запретил дальнейший показ фильма под тем предлогом, что произведение провоцирует нарушения общественного порядка. Самое удивительное, что запрет будет оставаться в силе на протяжении аж пятидесяти лет! До конца семидесятых годов его можно было увидеть только на частных просмотрах или в синематеках.

Андре Бретон напишет: «Этот фильм до сих пор остается единственным в своем роде произведением киноискусства, повествующем

о неистовой и безграничной любви, такой, какой я себе ее представляю, и те резкие выступления, которые спровоцировал его показ в Париже, лишь способствовали укреплению во мне сознания того, что значение его невозможно переоценить. Любовь во всей ее полноте, такая, какой она может быть у двоих людей, целиком сконцентрированных друг на друге, отгородившихся от всего остального мира, никогда не была показана так свободно, спокойно и смело».

Конечно, Дали хотелось назвать «Золотой век» своим фильмом. Ведь он вызвал такой красивый, такой громкий скандал!

Больше Дали ничего не даст кинематографу.

Но попыток вновь прикоснуться к нему не оставит.

Так, в 1936 году он познакомится с «тем из братьев Марксов, у которого кучерявые волосы, а на лице выражение убедительного и торжествующего безумия как в конце фильма, так и в том слишком коротком эпизоде, когда он непрерывно играет на арфе». Речь, ясное дело, идет о Гарпо.

Гарпо ничего не слышал о сюрреализме и не имел возможности толком поговорить с Дали, поскольку тот плохо знал английский язык, но он с радостью принял подарок художника: арфу со струнами, изготовленными из колючей проволоки. Он попросит сфотографировать его с перебинтованными пальцами играющим на этой арфе.

«Естественно, что Арпо Маркс — самый удивительный и сюрреалистичный персонаж Голливуда, — читаем мы в одном из рукописных текстов Дали, чью орфографию нельзя назвать даже «приблизительно верной». — Впервые я встретился с ним в его саду, он стоял в венке из роз среди настоящего леса из арф (во всяком случае, его окружал настоящий лес арф), словно новая Леда, он гладил ослепительно белого лебедя и кормил его сырком, из которого была изваяна статуя Венеры Милосской».

Дали и Гала провели несколько дней в гостях у Гарпо, который, возвращаясь со студии, где он снимался в фильме «День на скачках», сажился с Дали за работу над сценарием «Giraffes on a Horseback Salad»^[258] для фильма с участием братьев Маркс.

В основу сюжета вошла история отношений богатой женщины, взбалмошной и жестокой, с мужчиной, заиком, на правах приличия и мечтающим о спокойной жизни во время войны. Они полюбят друг друга, потом возненавидят и разойдутся, а завершится все «апофеозом разрушения под возбуждающую половое влечение лирическую музыку».

Фильм этот никогда не будет снят. Гарпо по этому поводу совершенно

не расстроился: он прекрасно знал Голливуд и не был в плену иллюзий.

От этого удивительного сотрудничества остались рисунки и несколько страниц сценария, исписанных рукой Дали, естественно, с огромным количеством орфографических ошибок, с предупреждением, что фильм будет снабжен преамбулой о Калигуле и следующим замечанием: «Арпо также обожает взрывающихся жирафов — для этого мы начнем их динамитом и подожжем. Стадо пылающих жирафов могло бы стать изумительным зрелищем». Поскольку все, к чему прикасался Дали, имело обыкновение превращаться в доллары, то и эту рукопись непоставленного фильма постигнет та же участь — 2 июня 1994 года ее выставят на аукционе «Друо». Начальная цена — сто тысяч франков.

Кроме того, остались комментарии Дали к сценарию, своего рода подробное либретто, написанное в обычной манере Дали — без всякого соблюдения правил орфографии: «И вот эта женщина появляется в ореоле такой элегантности, которая граничит с гротеском и буффонадой, к чему примешиваются нотки самой изощренной жестокости, что явно шокирует ее простое окружение, привыкшее к соблюдению условностей. Ее боятся и за глаза приписывают ей самые фантастические вещи. Будто бы кто-то видел, как эта изумительно красивая женщина лежала голой на своей собольей шубе, а ее ногти были такими длинными, что выворачивались наружу, и т. д. и т. п.

В тот момент, когда любопытство и страсти вокруг главной героини достигают своей кульминации, на сцене появляется главный герой, он влюбляется в нее, несмотря на то, что принадлежит к антагонистичному ей обществу, которое немедленно превращается в их общего врага. Он принимает атмосферу безумств и фантазий этой женщины исключительно из любви к ней».

В общем, фильма не получилось, несмотря на то, что придумавший и увидевший его во сне Дали считал его уже практически законченным произведением. Но в памяти Дали и Гарпо несколько дней совместной работы останутся приятным воспоминанием.

Чтобы изобразить какой-то сюжет на картине, требовалось достаточно много времени. В кино же, по мнению Дали, который даже не пытался вникать в процесс производства фильмов, было достаточно найти зрительные образы. И выплеснуть их на экран, который играл роль своеобразной отдушины. Воображение художника могло взмыть ввысь и парить там в вышине, оно могло позволить себе все, что угодно, даже самые невероятные вещи. Вот испанские цыгане убивают слона и разделывают его тушу, не прекращая плясать фламенко, прямо на одной из

мадридских улиц; а вот старуха в костюме тореадора, на ее бритой наголо голове вместо шляпы огромная яичница, сдобренная пряными травами; а вот круглый колпак на канделябр, который то сжимается, то расширяется, то покрывается орнаментом, то обесцвечивается, то становится мягким и текучим, то вновь отвердевает.

Спустя восемь лет коммерческий агент Дали передаст ему по телефону заказ на настоящий кошмар. Для фильма Альфреда Хичкока «Завороженный» (во Франции этот фильм шел под названием «Дом доктора Эдвардса»). Поскольку речь шла о фильме с элементами психоанализа и несколькими эпизодами сна, то Дали с его умением создавать зрительные образы был как нельзя кстати.

Но вначале Хичкок должен был убедить грозного Зелцника, продюсера фильма, в том, что сотрудничество с Дали им просто необходимо. «Он согласился, — рассказывает Хичкок, — не очень-то вникая в мои доводы. Он усмотрел в этом лишь рекламный трюк, я же хотел показать сны с максимальной визуальной четкостью, даже превосходящей визуальную четкость фильма в целом. Поскольку до сих пор эпизоды снов традиционно представлялись в кино специально затуманенными и размытыми. Это было обязательным условием. Я же добивался обратного эффекта. И остановил свой выбор на Дали (вместе с Беном Хетчем), поскольку в его живописной манере присутствовала та галлюцинаторная точность, что являла собой полную противоположность рассеивающимся в дымке видениям. Я мог бы обратиться к Кирико или Максу Эрнсту... Художников, работавших в этой манере, было немало, но ни один из них не обладал таким воображением и не был столь экстравагантен, как Дали».

Для эпизодов сна (черно-белых) Дали сделал около сотни рисунков и написал пять картин.

Но голливудская система свято блюла свои интересы, и Дали при всем своем замечательном уме ее не устроивал.

«В одной из сцен, — рассказывал Дали, которому казалось, что все будет так же, как в те времена, когда фильмы, над которыми он работал, финансировали мать Бунюэля или семейство Ноайлей, и когда все было дозволено, — нужно было создать впечатление кошмара. Ощущение тяжести, какая-то скованность словно витали в воздухе бальной залы, полной гостей. Я сказал Фэ-Фэ (агенту Дали), что для создания подобной атмосферы мне нужно будет подвесить к потолку пятнадцать самых тяжелых пианино, заставленных статуэтками, которые будут раскачиваться над головами танцующих в самых причудливых позах. Их силуэты будут уменьшаться согласно законам перспективы и уноситься в бесконечность».

Феликс Ферри (Фэ-Фэ) рассказал об этой идее Хичкоку, тому она очень понравилась, даже привела его в восторг, и он изложил ее своему руководству. Через несколько дней Дали появился на съемочной площадке, где снимался указанный эпизод. И тут его постигло разочарование: вместо настоящих пианино к потолку были подвешены их уменьшенные копии, а вместо тающих вдаль силуэтов — порядка сорока настоящих лилипотов.

«Поскольку результаты не удовлетворили ни меня, ни Хичкока, мы решили вообще отказаться от этой сцены».

А это значит, что эпизод сна в том виде, в каком он вошел в фильм, оказался более удачным.

Настолько удачным, что Уолт Дисней предложил Дали сделать шестиминутную анимацию, которая должна была стать составной частью его фильма в жанре «фэнтези» под названием «Destino»^[259] по одноименной балладе мексиканского композитора Армандо Домингеса. Права на ее использование Дисней только что приобрел.

Сюжет? Согласно Уолту Диснею: «Обычная история о юной девушке, мечтающей о настоящей любви». Согласно Дали: «Волшебное путешествие по лабиринтам времени».

Джон Хенч, молодой, энергичный и талантливый художник-мультипликатор, должен был помочь художнику сориентироваться в этой новой для него области. И на студии воцарилась мертвая тишина.

Работая на третьем этаже старого корпуса, где располагался отдел мультипликации студии Диснея, и часто обедая в компании самого Диснея в ресторане на студии «Коралл», Дали каждый день пунктуально являлся на свое рабочее место в половине десятого утра одновременно с другими сотрудниками; это он делал, да, но работать на стандартном оборудовании отказался.

Когда ему показали обычный набор инструментов художника-мультипликатора, состоящий в том числе и из дырокола, которым проделывали необходимые отверстия внизу каждого листа с рисунком, Дали отверг его: «Это мне не подойдет». «Почему же?» — поинтересовались у него. «Потому, что у меня уже есть своя концепция!»

«Этот фильм так никогда и не был поставлен, — рассказывает Джон Хенч. — Сценарий был готов, а поскольку мы обычно делаем storyboards^[260], то и видеоряд тоже был готов [...] Хотелось представить своего рода балет с бейсбольной подоплекой, в котором нашли бы свое воплощение множество идей Дали касательно... касательно всего. Там было два главных героя: балерина, она же бейсбольный мяч, и игрок с битой. И

все это было нашпиговано обычными символами Дали».

Никогда еще Дали не был так близок к кино, о котором ему мечталось.

Благодаря быстро сменяющимся один другого рисункам, наложению кадров и гибкости мультипликации, он целиком реализовал здесь не только свою мечту о текучести формы, составлявшей основу его искусства, но и мечту о взаимозаменяемости неодушевленных предметов и живых существ, которая представляла для него еще большую важность.

В этом мультфильме он использовал технику, если можно так выразиться, непрерывной метаморфозы. «Фильм был напичкан "двойственными образами", которые он так любил. Он доводил их до тройного или даже четверного. Я вспоминаю эпизод с головой античного Юпитера — на самом деле это была арка над неким агрегатом, но на первый взгляд это был Юпитер. Потом, по мере приближения к этому предмету, оказывалось, что это женщина с бейсбольным мячом вместо головы, вся в птичках колибри и ракушках. Дали был большим мастером подобных превращений».

У Гриффита много кинематографических находок: и крупный план, и обратный кадр, и плавный переход от кадра к кадру, и самые разные способы вести повествование. Однако идея особого перехода одной картинки в другую, как отмечает Джон Хенч, принадлежит Дали. Пример: «Мы видим лыжников на снегу. Затем появляется общий план заснеженного пространства, и в фокусе оказывается снежная горка. Ничто не указывает на то, что произошли какие-то изменения, просто лыжники больше не появляются в кадре. Но тут камера начинает отходить назад, и мы видим, что перед нами вовсе не горка, а живот и бедра обнаженной женщины. Подмена кадров видеоряда произошла гораздо раньше, но глаз этого не заметил, продолжая видеть заснеженный пейзаж, пусть и напоминающий ему изгибы женского тела. И он будет продолжать видеть этот снег, пока уже невозможно будет не признать, что перед ним женщина, а не что-то иное».

Этот шестиминутный мультик мог бы стать величайшим творением Дали.

Так почему же этого не произошло?

Ответа на этот вопрос никто не знает.

Мы можем только строить догадки. Скорее всего, виной тому финансовые проблемы, свалившиеся на студию Диснея. В 1946 году Уолт Дисней оказался в более чем стесненных обстоятельствах. Начиная с 1940 года «Бэнк оф Америка» начал регулярно отказывать Диснею в кредитах из-за провала его «Фантазии» — он едва не лишился своей студии. Чтобы

спасти ее, он вынужден был пойти на сотрудничество с миллиардером Говардом Хьюзом^[261]. Если бы не успех его «Думбо», вышедшего на экран годом позже (при том что европейский кинорынок был закрыт для него из-за войны), Дисней пришлось бы совсем туго. А ведь он еще постоянно оказывал услуги армии (которые почти не оплачивались). Чтобы хоть как-то поправить свое положение, он снимал короткометражные фильмы, которые на киносеансах показывали перед полнометражными картинами.

И тогда, как говорили — «от безысходности», он решил призвать к сотрудничеству известных художников, чья популярность могла бы смягчить сердца банкиров. Именно в этот момент Дали писал портрет Уорнера, и в один из вечеров братья представили его Диснею. Мог ли иметь реальное будущее союз человека, построившего свою империю на утверждении семейных ценностей, с человеком, который, по его же собственному утверждению, получал удовольствие от того, что плевал на портрет своей матери?

Как бы там ни было, но в 1947 году, несмотря на готовые раскадровки, Дали и Дисней по взаимному согласию отказались от своего совместного проекта.

Большая часть рисунков, выполненных Дали, будет расхищена. Позже оригиналы всплывут на нью-йоркском рынке среди прочих произведений искусства.

Несмотря ни на что, Дали и Дисней сохраняют дружеские отношения, и Дисней не единожды будет гостем Дали в Кадакесе. В 1957 году они даже примутся обсуждать планы постановки «Дон Кихота», которым не суждено будет осуществиться.

Продолжение, в котором на сцене появляется Дали-актер, еще более анекдотично, но настолько показательно с точки зрения того, как обычно вел себя Дали (и как делалось кино), что я не могу отказать себе в удовольствии рассказать об этом. Речь идет о «Дюне», которую собирался ставить Ходоровски^[262] — довольно известный в то время режиссер — по одному из «культовых» научно-фантастических романов.

Он хотел, чтобы роль (эпизодическую) безумного императора непременно сыграл Дали.

Через день после того, как художник получил это предложение, они с режиссером встретились в баре гостиницы «Сент-Реджис». Дали с «огромным воодушевлением», как уточняет Ходоровски, отнесся к идее воплотить на экране образ безумного владыки Галактики, но настаивал на том, чтобы снимали его в Кадакесе восседающим на троне, который

представлял собой унитаз в виде двух переплетенных между собой дельфинов, чьи хвосты образовывали его постамент, а широко раскрытые рты были предназначены для того, чтобы в один справляли малую нужду, а во второй — большую, поскольку Дали считал дурным тоном смешивать «пипи» и «кака». Использование скатологического трона было обязательным условием его участия в фильме. Режиссер согласился.

«Вы мне будете нужны в течение семи дней», — последовал ответ. У Дали по поводу срока возражений не было, даже наоборот. «Бог, — сказал он, — создал вселенную тоже за семь дней...» При этом богоподобный Дали запросил за свое участие в фильме целое состояние: сто тысяч долларов в час при условии, что каждый день он будет работать по одному часу.

«Вы хотите прочитать сценарий?» — спросили его. «Нет. Мои идеи все равно лучше ваших», — ответил он. А затем добавил, что он будет говорить то, что сочтет нужным, а свиту императора наберет из своих друзей. А еще пообещал, что в момент подписания контракта он сделает режиссеру подарок в виде трех идей, которые тот будет волен использовать или нет.

Ходоровски попросил ночь на размышления. Семьсот тысяч долларов сумма немалая. В своей комнате режиссер вырвал страницу из книги об игре в тарок, на которой был изображен висельник, и написал на ней записку Дали, в ней он объяснял, что бюджет картины не позволяет заплатить ему семьсот тысяч долларов, но что он приложит максимум усилий, чтобы убедить продюсера заплатить ему триста тысяч за три дня съемок.

Дали решил повременить с окончательным ответом. Он даст его в Париже.

В Париже Дали позвонил Ходоровски и пригласил его к себе в номер в гостиницу «Мёрис». Приехав туда, режиссер с удивлением обнаружил, что Дали не один: в его «люксе» толклось около двух десятков человек, среди которых были маршаны^[263], смазливые юноши, манекенщицы, Людовик XIV, толстая голландка, которая будет позировать Дали, собиравшемуся рисовать ее формы, некий месье Дю Барри, подвизавшийся на ролях «вторых секретарей» и «церемониймейстеров»... Ходоровски не смог поговорить с Дали о фильме, потому что тот повел всю компанию то ли на ужин, то ли на какой-то праздник. Именно там, решил Дали, они обсудят свое дело. По дороге Ходоровски набросал несколько вопросов к нему: «Как будет выглядеть дворец императора?», «Как будет одет император?», «Как он умрет?»

Среди гостей на ужине были Мик Джаггер, Джонни Холидей и Натали Делон. Ходоровски показал Дали свой список вопросов.

— Я приехал подготовившись, — сообщил он.

— Я тоже, — ответил Дали и вынул из кармана эскиз унитаза в форме переплетенных дельфинов и убежденно заявил: — Абсолютно необходимо показать, как император писает и какает.

Не растерявшись, Ходоровски тут же поинтересовался, готов ли Дали продемонстрировать публике свой половой член и анус.

— Нет, — ответил Дали, — для этого мне потребуется дублер. Я просто хочу, чтобы меня увидели восседающим на унитазе.

Но Дали умел перемежать провокационные высказывания комплиментами.

Он сказал, что присланная ему режиссером картинка с висельником привела его в умиление, и он рассматривает ее в качестве контракта между ними. «Я так и вижу, — поведал он, — этого повешенного с его волосами, уходящими словно корни в землю, с вылезавшей из задницы колонной дерьма, увенчанной куполом словно цирк шапито, возносящим ее к небу».

Еще он заявил, что не потерпит никакого диктата. Он будет делать только то, что сам пожелает.

И тогда Ходоровски спросил:

— Если бы я был богачом и заказал бы вам картину, на которой вы могли бы изобразить все что угодно, но форма которой непременно должна быть восьмиугольной, вы бы взялись за это?

— Да, — ответил Дали.

— В таком случае, мы сможем сработаться. Чтобы выстроить сцену с вашим участием, я стану задавать вам вопросы, а вы будете отвечать мне на них действием, как вам заблагорассудится.

Дали согласился. Теперь Ходоровски нужно было попотеть.

«Я должен, — сказал он себе, — придумать такие вопросы, которые подразумевают один-единственный устраивающий меня ответ, и мне эти ответы нужно просчитать. Как ходы в шахматной партии».

«Например, — проигрывал он в своем воображении возможные варианты, — когда я спрошу у него, во что будет одет император, не исключено, что он ответит следующее: "В 20 000 году Дали будут почитать как Бога. Поэтому император Падишах будет одет так, как одевается Дали", или, когда я спрошу, каким должен быть его дворец, не исключено, что он скажет: "Как копия перпиньянского вокзала"».

Так что надо было договориться о рамках дозволенного. Дали не может представлять Дали. Но идея подобной игры пришла режиссеру по

вкусу, и он решил не обращать внимания на слова, которые за ужином нашептала ему на ухо Аманда Лир^[264] (ее пробовали на роль императорской дочки по имени Ирулан): «Дали мазохист, который обожает, когда все проваливается. Слово "совершенство" выводит его из себя».

Гораздо больше Ходоровски настораживало другое: один режиссер, снимавший для телевидения фильм с участием Дали, рассказал ему, что тот вел себя на съемках совершенно непредсказуемо, доходило до того, что он соглашался сниматься только в каком-нибудь темном углу, хотя съемочная группа потратила целый день на постановку света в ранее утвержденных декорациях, в которых он появляться отказывался. Тогда Ходоровски решил, что когда он будет снимать Дали, то зальет светом не только декорации, но и весь дом целиком, включая коридоры, туалеты, крышу и все остальное.

В Барселоне состоялся решающий телефонный разговор по поводу участия Дали в фильме Ходоровски. Режиссер набрал номер, трубку на том конце снял Дю Барри. «Послушайте, — сказал ему Ходоровски, — мы не можем заплатить Дали трехсот тысяч долларов. У нас есть только сто пятьдесят тысяч. Если это дело вас интересует, перезвоните мне через десять минут. В противном случае мы возвращаемся в Париж». Десять минут спустя известный пукоман Дю Барри перезвонил Ходоровски: «Приезжайте, Дали ждет вас».

На сей раз Дали был практически в одиночестве. Компанию ему составляли лишь Аманда Лир и двое секретарей. Начал Дали с упреков: «Дали — это своего рода такси, чем дальше едешь, тем дороже платишь, вы же хотите покататься подольше, а заплатить поменьше!»

Ходоровски, приехавший в сопровождении Гибона, защищавшего интересы Сейду, попытался донести до Дали свою точку зрения: «Весьма затруднительно, если не сказать невозможно, организовать съемки в Кадакесе. Они должны проходить в Париже». Кроме того, за сто пятьдесят тысяч долларов они рассчитывают на три дня съемок, а не на полтора часа. Плюс ко всему Ходоровски попросил у Дали разрешения изготовить его двойника — пластмассовую куклу, которая будет использоваться в фильме в качестве его дублера.

Дали взорвался: «Что ж, вы сами на это напросились! Я поеду сниматься в Париж, но там декорации обойдутся вам гораздо дороже, чем пейзажи Кадакеса и виды моего музея. Дали стоит сто тысяч долларов в час».

Когда гроза миновала, Дали согласился на изготовление из пластмассы своего двойника при условии, что затем куклу передадут в его музей.

Окончательно определиться с условиями контракта они договорились на следующий день, а Ходоровски между тем принял решение сократить эпизод с участием Дали — оставить на него в сценарии полторы страницы, а также сократить время на его съемку до одного часа. Остальное он собирался доделать, используя куклу. И тогда на условие Дали — сто тысяч долларов в час — можно будет согласиться.

Ходоровски пришел к Дали, передал ему текст сценария в полторы страницы и огласил свои условия. Дали не стал возражать, поскольку они не подрывали его престиж: он станет самым дорогим актером в истории кинематографа. Даже более высокооплачиваемым, чем сама Гарбо^[265]!

Чтобы отметить подписание контракта, они оба в компании еще нескольких человек отправились на торжественный ужин, на котором Дали соблаговолил выступить в образе «Кавалера ордена Креветки». Он попросил Ходоровски сесть справа от него, а Пазолини^[266], который также был с ними, напротив. На протяжении всего ужина Ходоровски с тревогой наблюдал за тем, как Дали кончиками пальцев вкладывал еду в рот Пазолини. Ходоровски рассчитывал стать первым режиссером, задействовавшим Дали в кино в качестве актера. Что же могло значить присутствие здесь другого режиссера?

Аманда Лир обнадежила его: «Пазолини пришел сюда лишь для того, чтобы добиться у Дали разрешения на использование одной из его картин в качестве афиши для своего фильма "Сало, или 120 дней Содомы". Дали запросил с него сто тысяч долларов. Дали обожает, когда за него борются».

Фильм «Дюна», как и множество других кинопроектов, не увидел свет. Во всяком случае, с участием Дали, как, впрочем, и с Ходоровски.

Извилистые тропинки славы

Четыре года, предшествовавшие моему изгнанию из семьи, были прожиты мной в состоянии перманентного и доведенного до крайности «духовного низвержения».

Сальвадор Дали.

Дневник одного гения

«Лорка, добрый и преданный друг, ничего не изменил в жизни Дали, а Бунюэль изменил всё», — сказал Анри-Франсуа Рей.

Это, конечно, преувеличение.

И если я привожу здесь, несмотря ни на что, это высказывание, то лишь потому, что определенная доля правды в нем есть.

Бунюэль — это подстрекатель, наделенный необузданной силой человек, ко всему относящийся с иронией. Это «Андалузский пес», это посягательство на общепринятые нормы.

С Бунюэлем Дали словно с цепи сорвался. Он наконец вздохнул. Вздохнул полной грудью! К черту отчий дом! К черту Испанию с ее неспешностью и местным колоритом! К черту Лорку, слишком слащавого, слишком лиричного, слишком близкого, слишком нежного, слишком адекватного, слишком андалузца! Пришло время стать жестоким, самостоятельным!

Прощай, шейный платок; прощай, «Мадрас»; прощайте, мадридские дансинги и коктейли для юношей из хороших семей, таких милых и так плохо воспитанных! Прощайте, друзья детства и юности, тормозящие продвижение вперед!

Дали переметнулся на другую сторону и выбор свой сделал окончательно.

Здесь стоит остановиться, чтобы распутать этот запутанный клубок. По меньшей мере, вплотную подойти к сюрреализму.

Лорка «ничего не изменил в жизни Дали»? Да будет вам! Лорка со своей сентиментальностью был центром его существования и в эротическом, и в интеллектуальном, и в художественном плане, он был для него ключевой фигурой. И вовсе не потому Дали решил порвать с Лоркой году примерно в 1927-м или 1928-м, что решил связать свою судьбу с

судьбой Бунюэля, более «современного» и вхожего в круг парижских авангардистов, ведь Лорка был всего лишь «добрым и преданным другом». До конца своей жизни Дали то тут, то там давал понять, какое важное значение имел для него Лорка. Из того же ряда и его возглас «Оле!», которым он встретил известие о его смерти. До конца своей жизни он прекрасно понимал, что, несмотря на излишнюю «фольклорность» и меньшую, чем у него самого, склонность к разным модернистским и радикальным веяниям, Лорка был в поэзии настоящим чудом. Но так же хорошо Дали знал и то, что ему просто необходимо дистанцироваться от этого чуда ради того, чтобы элементарно выжить. Это как восстать против своего отца, которого безумно любишь, но который тебя целиком подавляет.

Рядом с Лоркой Дали создавал себя. Конечно, не так, как это было с Бунюэлем, рядом с которым его словно подхватило бешеным ураганом. Нет: мазок за мазком. И не поверхностно. И в пику. Именно так. С Лоркой он мог заниматься самоанализом. По-настоящему искать себя. И он нашел свое место. Причем гораздо лучше, гораздо точнее, чем мог бы найти его рядом с кем бы то ни было другим, будь то Гала, Фрейд или Бретон.

Итак, Дали утвердился в своей позиции «против». Прочно. Против шарма и обольщения. Против лиризма и сладкой истомы, навеваемой лирикой. Против услад излишне сентиментального и излишне обволакивающего искусства.

Но идеального.

А также против себя самого. Против той своей части, что могла сомлеть или уже была готова к этому. Попад под очарование Лорки, он ему же и вменил это в вину.

Утвердился, чтобы посмотреть.

Чтобы понаблюдать за тем, что из этого выйдет.

И в этом движении то вперед, то назад, то в сторону, в резких высказываниях, а затем ловком выворачивании всего наизнанку, незаметно, двое друзей, которые почти во всем были противоположностью друг другу и почти во всем друг друга повторяли, пришли к искусству, имевшему вид сюрреализма, цвет сюрреализма, запах сюрреализма, но сюрреализмом не являвшемуся. Или это было какой-то разновидностью сюрреализма. Нечто странное на пути к становлению. Некий монстр.

И что же произошло?

Дали и Лорка в один голос, правда, не всегда в унисон, отстаивали эстетику антиискусства и объективности. Но совершенно очевидно, что Лорка проявлял большую умеренность. Он снисходительно и с интересом

выслушивал пылкие речи Дали, желавшего переделать свою мастерскую то в лабораторию, то в клинику. Он свысока взирал на его метания, переходы из одной крайности в другую, и прислушивался к самому себе.

Именно в этот момент он поделился с Гашем таким своим наблюдением:

«Его необыкновенно острый ум в сочетании с потрясающим простодушием являет такую необычную смесь, что кажется чрезвычайно оригинальным и пленительным».

«И именно во время работы над "Святым Себастьяном", в котором, по мнению Дали, "нейтральная механическая чувственность", "переплетение никеля с эмалью" и "асептический свет", Лорка, в строгом соответствии с постулатом объективности, выдал свою "Эстетику контролируемого погружения в бессознательное"» — так говорил Жан Луи Гаймен, автор прекрасного очерка, посвященного этому периоду. Решающий шаг на пути к паранойя-критическому методу? Или как? Стоит ли остановиться на этом и признать, что Лорка нашел для Дали ТО САМОЕ решение? Нет, конечно: не будем забывать о том, что в середине 1927 года двое друзей ежедневно встречались, подолгу беседовали, спорили, генерировали идеи и тщательно разбирали концепции, они критиковали «тухляков» и искусство «ради искусства», приходили в восторг, когда слышали некоторые имена, они придумывали новые теории, создавали вариации на тему святого Себастьяна.

И все это в пронизанной эротикой атмосфере, обостряющей чувства.

А раз так, то где грань между творчеством одного и другого?

Большинство исследователей отмечали, что поэзия Лорки весьма сильно эволюционировала благодаря критике Дали. Это так, и все же мне хотелось бы привести доводы в пользу того, что параллельно сопротивление (деликатное) Лорки «полной объективности», навязываемой ему Дали, помогло последнему найти свой путь. С 1927 года он с него не сойдет, даже пройдя через медленное погружение в состояние своеобразной отстраненности и неуправляемости, пусть и внутри всё той же желанной «объективности».

Дали придерживался — или делал вид, что придерживается, — твердой позиции. Тоже своего рода искушение. Но продолжал ли он ощущать свою правоту или просто двигался по накатанным рельсам, уже не в полном соответствии с собственными чаяниями? Не использовал ли он Лорку в качестве подопытного кролика? Критик Гаш точно определил основную проблему Дали: «Дали умен, необыкновенно умен, слишком умен. И этот ум часто мешает свободному проявлению его влечений и

сильно затрудняет выход наружу его лиризма». То же самое — только не столь деликатно — говорили и его учителя. Но об одном ли и том же Дали шла речь? Тот Дали, о котором говорил Гаш, был «наглухо застегнут на все пуговицы». В середине 1927 года он пытался с помощью линзы для фотоаппарата (он все еще продолжал говорить об этом и в 1976 году, когда я встретился с ним) придать своему глазу большую объективность. Точно так же он добивался объективности с помощью протезов — или «аппаратов», как их называл Лорка, — которыми изобиловали его картины (и стихи), заявляя, что таким образом он направляет эмоции в нужное русло. Но внутри него уже начала подниматься какая-то непонятная волна, грозившая затопить всё вокруг и неподдававшаяся контролю.

Подчиниться ей? Или попытаться загнать в обычное русло? Отпустить чуть-чуть? Или не чуть-чуть? Поэкспериментировать с чем-нибудь другим?

Ведь был же Фрейд, который умел облекать в слова рвущийся наружу поток бессознательного, и был еще Джорджо де Кирико^[267], который на самой заре сюрреализма настаивал на сосуществовании видимого и невидимого и на наличии физической основы в метафизике.

А еще был Хуан Миро, который, как отмечал Дали, «рисовал детей с растительностью на теле и гениталиями». Миро, как и он, каталонец. Миро, предлагавший ему свою помощь. Миро, чуткий учитель, распахнувший врата, в которые хлынет фантастический поток, о силе и глубине которого можно судить по таким картинам, как «Аппарат и рука», «Мелкие останки» или «Мед слаще крови».

Был еще Ив Танги с его необъятным пространством, заполненным этими странными, парящими в воздухе и вибрирующими «штучками», не похожими ни на что или похожими на всё сразу.

Ну и какое это всё имело значение?

Большое для человека двадцати трех лет, такого, как наш герой, который искал себя и боялся найти, который населял невиданные доселе пространства геометрическими фигурами, угольниками и аппаратами вперемешку с вызывающими вожделение телами, не отбрасывающими тени.

Он искал ответы на свои же вопросы, пробуя то одно, то другое. А проблема, которую надо было решить, заключалась в следующем: как заставить совпасть, заставить ужиться вместе столь милую его сердцу объективность с той пугающей свободой, что пыталась утвердиться в нем? Нужно не только смотреть картины Дали, но и читать его литературные труды. В «Святом Себастьяне», например, есть коротенькая глава, посвященная описанию некоего аппарата для глухонемых, гелиометра —

протеза, который Дали провозгласил наделенным «высокой физической поэзией». Ну вот мы и добрались до «физической поэзии»! Вот мы и добрались до протезов!

Что же такое протез? Искусственное дополнение, созданное для того, чтобы целиком или частично заменить отсутствующий орган. То есть образ живого органа, представленный неживым предметом. Протез будет выполнять у Дали ту же функцию, какую у Кирико выполняет манекен.

Что до поэзии, то ей всегда найдется место, если она органично связана с физическим телом и (или) с физическим состоянием.

Отсюда и этот «протез, наделенный высокой физической поэзией».

Желая объяснить по поводу того, что же с ним такое происходит, Дали (его эстетическая позиция и его творчество вывели его в авангард художественной жизни Испании того времени, он уже был на виду) написал статью в журнал «Л'Амик де лез артс», в которой, говоря о своей творческой эволюции, утверждал, что стремление добиться наивысшей объективности отдаляет его искусство от сюрреализма.

Может быть, Дали еще не достиг зрелости? Заставляя Лорку работать в манере, близкой автоматическому письму сюрреалистов, не делал ли он из друга первопроходца?

А Лорка, поддавшись давлению друга, попробовал пойти по пути автоматизма в графике. Результаты эксперимента приводили его в восторг: «Я получаю огромное удовольствие от творчества. Прежде чем начать что-то изображать, придумываю себе темы. Получается тот же эффект, как если бы я вообще ни о чем не думал. Естественно, в такие моменты я почти целиком оказываюсь во власти чисто физических ощущений, которые поднимают меня на такую высоту, где невозможно удержаться на ногах и где просто паришь над пропастью [...] Передо мной был белый лист, я предоставлял своей руке полную свободу действий, и, в паре с сердцем, они творила чудеса. Они добывали для меня сокровища, которые я запечатлевал на бумаге [...] Есть рисунки, которые появляются именно так, они сродни самым изысканным метафорам, а есть другие, их следует искать в местах, про которые точно известно, что там-то они и находятся».

Делясь на выставке впечатлениями о работах Лорки, Дали высказывается довольно определенно: «В лучших своих проявлениях пластика Лорки сочетает в себе графическую жизнь линий, навеянную сюрреалистами, с глупой декоративностью переливающихся всеми цветами радуги и закрученных спиралью сердцевинки стеклянных шариков».

Даже если допустить, что Дали действовал исподтишка, как суфлер-провокатор, подстерегавший момент истины и добивавшийся до нее через

подставное лицо, Лорка все равно был первым из них двоих, кто допустил, а затем обосновал «стремление к сюрреальности, являющейся частью реальности». Он первым предоставил нам письменное свидетельство своего интереса к сюрреализму, пусть этот интерес был весьма сдержанным и осторожным. «Я питаю отвращение к искусству, навеянному снами, — говорил он. — Мои рисунки представляют собой чистую поэзию и чистую пластику». Он говорил Гашу: «В течение нескольких дней меня одолевал один сон, но я не поддался его влиянию». Дали держал оборону.

Им всем приходилось держать оборону и постоянно бороться с искушением. Бунюэль уверял, что смеется над сюрреалистами и не воспринимает их всерьез... при этом считая себя «наполовину сюрреалистом».

В другом письме к Гашу Дали решительно критикует главу сюрреалистов, как до этого критиковал Лорку: «Бретон необычайно умен, возможно, он становится все более и более умным; но он не рожден для поэзии», — и, обращая внимание на собственные творения, свидетельствующие о его бесконечных метаниях из стороны в сторону, предупреждает: «Внимание, это не сюрреализм, это порождение самого ясного сознания».

Итак, налицо явная недоверчивость по отношению к сюрреализму.

Да, но и сам сюрреализм во плоти.

Они стояли к нему ближе, чем думали, но не хотели этого признавать.

Поскольку сюрреализм также был озабочен объективностью. Бретон в предисловии в «Наде» (1924 год) разве не говорит о своих антилитературных устремлениях, настаивая на том, что использование в этом романе «большого количества фотографий в качестве иллюстраций имеет целью избежать любого описания? В "Манифесте сюрреализма" произведение было заклеено как вещь совершенно бессодержательная, было указано, что стиль повествования в точности повторяет стиль медицинского заключения».

И разве тот же Бретон не писал в «Первом манифесте сюрреализма»: «Я верю в то, что в будущем эти два состояния — сон и реальность, на первый взгляд не имеющие ничего общего, объединятся в своего рода абсолютную реальность, в сюрреальность»?

Итак, прозвучало слово «сюрреализм». Но о каком сюрреализме идет речь? В каком контексте? Сюрреализме в чьем понимании? В какой интерпретации? Со всеми своими исключениями, со всеми своими обязательствами и освобождением от них, со всеми своими кульбитами сюрреализм гораздо в меньшей степени, чем любое другое движение,

является монолитным блоком, которому можно раз и навсегда дать четкое определение. Это живое явление, подверженное резкой смене настроений, постоянно находящееся в развитии в плане своих пристрастий, решений, симпатий и антипатий и порой не отличающееся последовательностью.

В 1924 году Бретон увлекался Фрейдом, сновидениями и бессознательным, изучал детское восприятие, превозносил «чудесное», выступал за свободу, проповедовал автоматизм, уточняя, правда, что тот имеет определенные границы, когда признался в своем желании — наперекор мнению Супо^[268] — исправить некоторые погрешности стиля в «Магнитных полях», ставших символом автоматического письма, и отредактировал свой роман «Надя». Его «подретушированный» вариант появился в 1962 году. В предисловии чувствовалась неловкость.

Сюрреализм вместе со своим старшим братом дадаизмом, хотим мы того или нет, были движениями, существование которых ограничено периодом между двумя мировыми войнами. И Вернер Шпис^[269] был прав, включив в большую выставку в Центре Помпиду под названием «Сюрреалистическая революция» только те работы, которые были созданы до 1940 года.

Дадаизм появился в 1918 году как реакция на разруху, разочарование, кровавую бойню и крушение общечеловеческих ценностей. Если культура и искусство Запада смогли допустить подобный результат, то следует вообще отказаться от прежних критериев и создавать художественные произведения, не будучи связанными условностями и отражая всю правду жизни. Движение дада стало набирать силу. Дадаисты сконцентрировали свое внимание на бессмысленности и абсурдности окружающей действительности, фиксируя и выдвигая на первый план в литературе и искусстве волю случая, нарушая все правила жанра, отдавая предпочтение пародии перед прочими формами искусства и создав в живописи новую технику — коллаж.

Для желающих написать стихотворение у Тристана Тцара есть такой рецепт: «Возьмите газету. Возьмите ножницы. Подберите в газете статью такой длины, какой будет ваше стихотворение. Вырезайте статью. Затем старательно отрезайте составляющие эту статью слова и ссыпайте их в мешок. Тихонько помешайте. Потом извлекайте каждое слово в любом порядке и тщательно приставляйте одно к другому. Вот вам и стих».

Предтечей дадаистов был «Салон непоследовательных», созданный на тридцать лет раньше, в 1882 году, но представители этого кружка работали в легких, шуточных жанрах. Этот пародийный «антисалон» устраивал

спектакли и балы, движущей силой которых были юмор и веселье. В чести там были те, кто, не умея толком рисовать, создавал коллажи и монохромные картины. Члены этого кружка почти во всем были первопроходцами, но не подводили под свое творчество никаких теорий. Они были ближе к кабаре «Ша нуар» («Черная кошка»)^[270], чем к супрематизму^[271].

Именно на их выставке в 1882 году была представлена первая монохромная картина: знаменитая работа Пола Бил-хода^[272] «Ночная драка негров в подвале» — черный прямоугольник в позолоченной раме. На салоне 1884 года Альфонс Алле^[273] выставил квадратный кусок красной ткани, назвав его «Сбор красных помидоров на берегу Красного моря апоплексичными кардиналами». Он провозгласил себя «художником-монохромистом» и в 1897 году выпустил «Первоапрельский альбом», где среди прочих своих работ поместил белый прямоугольник — монохромную картину под названием «Процессия малокровных девушек в снежную бурю» и синий — картину «Восторг юных новобранцев перед твоей лазурью, о Средиземное море».

Все там же, на выставке «непоследовательных», можно было увидеть «барельеф», на котором красовался прибитый к деревяшке женский чулок, и Мону Лизу, покуривающую трубку. Были там картины на наждачной бумаге, а также не на полотне, а на обрамляющей его раме. А еще картины на батонах колбасы. Художники разводили акварель слюной, а масляную краску жиром из печени трески, свои скульптуры они ваяли из хлебных крошек, зеленого горошка и сыра. Получались «полуживые» натюрморты, «бешеные» офорты, барельефы из чеснока и заправки для салата. Рисовали на спине живой модели. Там было позволено все, кроме похабства.

В «Салоне непоследовательных», созданном Жюлем Леви^[274] и организовавшем до 1893 года семь выставок, обожали, называя картины, играть словами. Получались конструкции: «Свинья, которую доит Ван Дейк», «Лот пол-Венеры» и «Нестроевой генерал». На каждой из этих картин было изображено именно то, о чем заявлялось в названии. Там очень любили всякие неожиданности.

А неожиданность — это как раз то, что обожали и на что отстаивали свое право дадаисты и сюрреалисты. Среди них, естественно, Дюшан, который, напомним, впервые выставил свои работы в двадцатилетнем возрасте в «Салоне юмористов»!

«Непоследовательных» и дадаистов разделяет война — Первая мировая война 1914—1918 годов. Что сказалось на разнице в

умонастроении. Смех дадаистов не был ни безмятежным, ни веселым, он был резким, абсурдным, воинствующим.

«Мы уже смотрели на мир другими глазами», — говорил Тцара.

Тцара приехал в Париж — к Пикабии — 17 января 1920 года и всем сообщал направо и налево: «Я считаю себя очень симпатичным». В 1919 году Бретон вместе с Арагоном и Супо создали журнал «Литература» — в это название они вкладывали особый смысл. В журнале наряду с произведениями его создателей и произведениями Тцары были опубликованы небольшие тексты Жида, Валери, Сандрара^[275], Морана^[276], Радиге^[277], Жюля Ромена^[278], то есть авторов, не принадлежавших к кругу авангардистов, и даже одна из вещей Жироду^[279]. Не говоря уже о Рембо, Лотреамоне и Жарри^[280] — их идолах.

Что стремился найти Бретон у Валери? «Желание все начать с нуля», — говорит он. А чего он ждал от новичков (Арто^[281], Батая)? Прорыва.

Бретон взывал к ним.

Искал ли он себя в других: вначале в Ваше^[282], потом в Тцаре? Он не просто звал Тцару. Он умолял его приехать, употребляя слова, бравшие за душу. «Я чувствую, что без вас я ни на что не способен, — писал он ему. — Я пять раз ездил на Лионский вокзал встречать вас. И растрогал Франсиса Пикабию, когда признался ему в этом».

Дадаизм в лице Тцары прибыл в Париж 17 января 1920 года. Журнал «Литература» тут же был предоставлен в его распоряжение и превратился в рупор дадаизма и эпицентр скандалов. Тцара умел мастерски сеять вокруг себя раздоры. Он, как никто другой, «чувствовал» аудиторию. Он был первоклассным провокатором и прирожденным организатором.

Он создал «Бюллетень дадаизма» с восьмьюдесятью председателями и председательшами. «Любой человек может возглавить дадаизм», — говорил он. Да, но ему место главы определенно подходило больше, чем кому-либо другому. Дадаисты редко публиковались, зато много суетились, старались постоянно быть на виду. Под улюлюканье толпы читали свои манифесты. Кого-то освистывали. Кем-то были освистаны сами. Вовсю драли глотки. Разыгрывали пьесы и скетчи под улюлюканье зрителей. Пели «Мадлон»^[283], если враждебно настроенная к ним публика заводила «Марсельезу», и «Марсельезу», если публика пела «Мадлон». И — кто кого перекричит.

У них был скандальный успех. Успех в свете. Успех в СМИ, хотя в то время это называлось по-другому. Дадаизм всколыхнул парижское болото.

Но не надолго. Париж быстро устает от суеты.

Не прошло и нескольких месяцев, как пресса, до этого радостно трепетавшая перед каждым их выступлением в предвкушении очередного скандала, начала позевывать. Все чаще стали раздаваться голоса, называвшие то, что предлагали дадаисты, своего рода интеллектуальным мюзик-холлом. Со своей стороны, Жак Ривьер выступил в «Нувель ревю франсез»^[284], пытаясь доказать, что дадаизм — это не что иное, как крайнее проявление «центробежной литературы». «Даже если они не осмеливаются открыто признаться в этом, дадаисты продолжают тяготеть к тому сюрреализму, который проповедовал Аполлинер», — писал он. Короче, он вернул дадаизм в лоно искусства и литературы. Тому пришлось вновь самоутверждаться на почве нигилизма и низвержения порядка. «Остерегайтесь фальсификации, — кричали дадаисты, — имитаторы дадаизма хотят подсунуть вам дадаизм в обертке искусства, что ему чужеродно».

Они пригласили Макса Эрнста, которому французские власти отказали в визе, устроить свою выставку в Париже, где все еще были сильны урапатриотические настроения и где плохо воспринимали этого «боша», к тому же увлекавшегося коллажами (разве это живопись?). Они составили список знаменитостей от 20 до 25. (Сюрреалисты обожали подобные игры, скорее свойственные детям.) 21 мая 1921 года они устроили суд над Барресом^[285]. «Они» — это в первую очередь Бретон и Арагон. Тцаре было на это наплевать. Он почти не знал Барреса и считал это чисто французскими разборками. Или же чисто литературными. От бывшего единства остался один фасад, но и он стал давать трещины. Тцара принялся критиковать Бретона, Бретон — Тцару.

На самом деле Бретон просто хотел дистанцироваться от негативизма дада. Сюрреализм будет позитивным и революционным, или его вообще не будет!

Для начала он определился со «столпами»: Лотреамон, Рембо и Жарри в списке объектов поклонения — на первых местах. Далее шли Пикассо, Кирико, Макс Эрнст, Массон^[286] и Таможенник Руссо^[287]. А затем Дюшан, которого Бретон, под впечатлением от его упрямого скептицизма по отношению к догмам, назвал «настоящим оазисом для тех, кто все еще чего-то ищет».

Бретон стал советником Дусэ^[288]. Он порекомендовал ему приобрести картины Таможенника Руссо, Пикассо, Леже, Мана Рэя, Арпа, Эрнста, Дюшана.

В ноябре 1922 года Бретон вместе с Пикабией отправился в Барселону.

Он написал предисловие к каталогу выставки Пикабии, а также прочел в Барселоне лекцию, слухи о которой вполне могли дойти и до Дали.

Начал Бретон свою лекцию с восхваления Пикассо, затем перешел к дифирамбам в адрес Пикабии и Дюшана и, наконец, добрался до Кирико, заявив, что в его живописи звучит «чистая, волшебная музыка, устоять перед которой невозможно». Говорил он о Жарри, а также о поэте и боксере Краване^[289], утрированно театральные жесты которых, по его мнению, вызывали раздражение публики. «Истина, — утверждал он, — всегда одержит верх, если для самовыражения выберет какую-нибудь оскорбительную выходку». Дали сам услышал эти слова? Или кто-то передал их ему?

Затем последует период снов с Десносом в роли «суперзвезды» и скандальная постановка «Locus Solus» Русселя, на которую группа сюрреалистов явилась в полном составе. «Заткнитесь вы, клака!» — закричал в их адрес кто-то из зрителей, недовольный бурными аплодисментами, которыми они сопровождали весь спектакль. «Пусть мы клака, то есть пощечина, зато вы — та самая щека, по которой бьют!» — нашелся, что ответить, Деснос.

А в 1923 году произошел разрыв, вот только между кем и кем: между дадаистами и сюрреалистами или между Тцарой и Бретоном?

Если дадаисты к тому времени уже начали слегка и даже не слегка сдавать, то сюрреалисты еще чувствовали себя вполне уверенно. Требовалась более прочная платформа для их объединения, нежели отрицание всего и вся.

Четыре номера «Литературы», вышедших в 1923 году, свидетельствуют об этих метаниях, поисках новых имен, вокруг которых они могли бы сгруппироваться, и о стремлении создать новую теоретическую базу. Пришло время новых веяний, тех, что способствовали «формированию поэтического мышления нашего поколения».

1924 год. Выход в свет первого «Манифеста сюрреализма» — ставшего свидетельством его рождения. Исключение (пусть и временное) Дали из мадридской Академии изящных искусств и заточение его в тюрьму.

В манифесте Бретон вначале выдает несколько красивых мыслей о «человеке, этом законченном мечтателе». Воздаёт должное Аполлинеру, придумавшему термин «сюрреалистический», и Нервалю^[290], который в предисловии к «Дочерям огня» писал о супернатурализме, Нервалю, у которого, по словам Бретона, «с лихвой было той духовности, к которой мы взываем». Затем он спешит дать сюрреализму определение

(«окончательное», как он неосмотрительно утверждает) для словарей.

«СЮРРЕАЛИЗМ, сущ., м. р. — чистый психический автоматизм, посредством которого устно, письменно или ка-ким-либо иным способом выражается подлинное функционирование мысли. Свободная мысль вне всякого контроля со стороны разума, вне всякой зависимости от эстетических или нравственных установок.

ЭНЦИКЛ. филос. Сюрреализм базируется на вере в существование высших ассоциативных форм, на которые до него никто не обращал внимания, на вере во всемогущество сна, в ничем не стесненное течение мысли. Он стремится окончательно разрушить все остальные психические механизмы и подменить их собою в решении кардинальных вопросов бытия. Существование абсолютного сюрреализма засвидетельствовали: г.г. Арагон, Барон, Буаффар, Бретон, Каррив, Кревель, Дельтей, Деснос, Элюар, Жерар, Лимбур, Малкин, Мориз, Навиль, Нолль, Перэ, Пикон, Супо, Витрак».

Одну фразу из сказанного выше хотелось бы подчеркнуть особо, ту, в которой заявляется, что сюрреализм отражает, должен отражать функционирование мысли «устно, письменно или каким-либо иным способом». Живопись относится, вернее, будет отнесена к тому, что названо «каким-либо иным способом». Для Бретона на первом месте слово, письменная речь и конечно же поэзия.

Разумеется, ведь Бретон был поэтом. Он считал, что «речь дана человеку для того, чтобы он нашел ей сюрреалистическое применение», ведь, в частности, поэзия — «магическая диктовка», выступает в качестве ни с чем не сравнимого «способа освобождения мысли», так как она сочетает в себе прозрения ума с прозрениями интуиции. Жан-Луи Бедуэн, автор антологии сюрреалистической поэзии, полагал, что «она предоставляет языку возможность жить своей собственной жизнью, а это немедленно приводит к рождению мысли». «Поэт — это ясновидящий», — утверждали Ахим фон Арним^[291] и Рембо.

«Магнетические поля» Андре Бретона и Филиппа Супо — авторов, которые следовали за кончиком пера по наитию, почти в неменяемом состоянии и без автоцензуры — стали тем фундаментом, на котором будет держаться все здание сюрреализма.

Художникам предстояло самим создавать свой инструментарий и свою методологию. Если живопись способна стать сюрреалистической, пусть они покажут это! Пусть докажут это! «Глаз пребывает в состоянии дикаря», — провозгласил Бретон.

Прекрасно, Массон докажет — и с каким блеском! — что и рисунок

может быть автоматическим, во всяком случае, таким же «автоматическим», как и письмо, и что автоматическими могут быть даже рисунки на песке, а Макс Эрнст демонстрирует, что фроттаж^[292] и коллаж могут быть блестящей альтернативой живописи. Другие станут использовать огонь и все то, что облегчает спонтанное самовыражение и выход наружу бессознательного.

«Все способы хороши для того, чтобы с помощью каких-то ассоциаций вызвать желаемую спонтанную реакцию», — писал Бретон в своем первом манифесте.

Единственными художниками, которых он здесь упомянул, были Пикассо и Брак. В работе «Сюрреализм и живопись»^[293], опубликованной четырьмя годами позже, их уже было четырнадцать: имя Пикассо, которого Бретон пытался очистить от «ничтожного» кубизма, все еще стояло на первом месте. Сразу за ним шел Брак, но от него автор уже начал дистанцироваться («Боюсь, что через год или два я не смогу уже произнести его имя. Поэтому спешу это сделать сейчас»), Матисс и Дерен мимоходом названы (с юмором?) «старыми, нагоняющими уныние львами». Пикабия удостоился нескольких строк: Бретон упрекнул его в «полнейшем непонимании сюрреализма». Поток похвал в адрес Макса Эрнста. Бретон восхищался его постоянным стремлением к обновлению (это ему нравилось и в Пикассо) и его лиризмом. Более сдержанные комплименты Ману Рю, чей «жуткий свет» нашел у него понимание (оценил он и фотографии очень красивых женщин). Преувеличенное и витиеватое восхваление Андре Массона; за что, не совсем понятно. Снисходительное расшаркивание перед Хуаном Миро, поскольку, по мнению Бретона, для него быть сюрреалистом столь же естественно, как дышать. Три строчки мимоходом в адрес некой Меллы Смит и некоего Флурнуа, и вот он добрался до Танги, «обремененного своими детскими впечатлениями» и уделяющего большое внимание «таинственным и прекрасным метаморфозам». На Арпе, про которого Бретон ничего особенного не говорит, заканчивается этот важный документ, где мы находим также имя Уччелло^[294].

Кирико упомянут там лишь в негативном контексте — «часовой на дороге», убегающей в бесконечную даль, пытающийся кричать: «Стой, кто идет?» Бретон упрекает его в том, что он предал самого себя и растратил по пустякам свою гениальность.

Но Кирико — и тогда, и поныне — средоточие сюрреализма, он неотступно следовал его принципам и наиболее активно воплощал их в

жизнь.

На него Бретон постоянно ссылался.

По отношению к нему он определял собственное место.

Он занимал его мысли.

Что касается «откровений», то Кирико подвел более или менее стройную теорию (но, главным образом, ввел это в практику) под некую систему взаимодействия художника с реальностью. Он предложил рассматривать словно на прозекторском столе взятые совершенно произвольно столь же далекие друг от друга предметы, как зонтик и швейная машинка. Все это еще нужно было применить в живописи.

О «метафизической живописи» — будем называть вещи своими именами — Кирико скажет, что она родилась из «странного ощущения, будто все видишь впервые», а говоря о «Загадке осеннего дня», он признается, что эта картина открылась «очам его души».

По словам Вейнингера^[295], «внешняя жизнь представлялась ему просто частным случаем его внутренней жизни». Это примерно та же мысль, которую, со своей стороны, развил Бретон: «Поставленная перед искусством крайне узкая задача имитации действительности лежит в основе того чудовищного недоразумения, что и поныне остается неразрешенным».

Разве не писал он в «Сюрреализме и живописи»: «Будучи уверенными в том, что человек способен лишь более или менее удачно воспроизводить визуальный образ того, что его задело за живое, художники проявили слишком большую покладистость в выборе своих моделей. Ошибкой было думать, что модель может быть взята только из внешнего мира или даже исключительно из внешнего мира. Разумеется, человеческие чувства могут наделить объект самой вульгарной наружности совершенно неожиданным изяществом; не менее верно и то, что магическая сила воображения используется наделенными ею людьми крайне мало и то лишь для того, чтобы сохранить или упрочить существующее и без их участия. Это непростительное заблуждение. В любом случае, при нынешних умонастроениях, когда внешний мир по своей природе становится все более внушающим недоверие, невозможно идти на подобные жертвы. Изобразительное искусство, чтобы удовлетворить требованию полного пересмотра реальных ценностей, которое сегодня поддерживают абсолютно все эксперты, должно будет обратить взор на модели своего внутреннего мира или же прекратит свое существование».

«Модель внутреннего мира» — это именно та проблема, которая так занимала и мучила Дали, заставляя его спорить с Лоркой. Впадая то в одну,

то в другую крайность, он заставлял своего друга только сильнее утверждаться в собственной правоте. Сам же Дали внимательно наблюдал за происходящим, делал для себя какие-то выводы и поступал всему наперекор.

А все потому, что отвергал любое проявление внутреннего мира. Во всяком случае, «выражение своего внутреннего "я"», что не совсем одно и то же.

Однако именно с этого в 1927 году все и началось: с мощного выброса сгустка жизненной энергии.

Можно ли говорить здесь о предсюрреализме, как это называют многие исследователи? Да, если судить лишь по внешним признакам. Но давайте посмотрим на даты. В 1927 году Дали на три-четыре года отстает от тех, с кого берет пример: от Танги, Миро, Макса Эрнста. Не говоря уже о Кирико. И Пикассо. И Дюшане.

С сюрреализмом Дали не совпадает по фазе. Вернее, совпадает лишь с его начальным этапом, тем, что был до первого манифеста, когда Бретон черпал вдохновение в мрачной поэзии Кирико. Того же сюрреализма, который пошел на сотрудничество с компартией, в чьи ряды в 1927 году вступили некоторые члены группы Бретона, поверив в разные небылицы и едва не свернув себе шею в верноподданнических кривляньях, того сюрреализма он не видел. Или же отказывался видеть.

И если в 1929 году, когда он начал посещать собрания группы сюрреалистов, туда словно ворвался свежий ветер, то это все потому, что своей гениальностью, своей порывистостью, своей смелостью в речах и не только он напомнил им всем сюрреализм начала двадцатых годов, которому все было по плечу. Который был свободным. Даже анархистским, во всяком случае, очень близким к анархии. Не заботившимся о том, чтобы — как это случилось после выхода первого манифеста — оформиться в организованное движение со всеми присущими ему проблемами выживания и разделения власти.

Дали колебался, стоит ли ему использовать лексикон сюрреалистов. Он задавался вопросом: соответствует ли тот его сиюминутным потребностям, а сами сюрреалисты ломали голову над вопросом, каким должен быть их бунт: должен ли он быть индивидуальным? Действительно ли самый простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы вынуть револьвер и выстрелить в толпу? («Сюрреалистическая революция», 1924 год.) И следует ли устроить еще один скандал подобный тому, что они устроили в начале 1925 года в «Клозри де Лиля» во время банкета в честь Сен-Поля Ру^[296], когда принялись скандировать: «Да здравствует

Германия! Долой Францию!» И это всего через несколько лет после окончания войны 1914—1918 годов.

Пытаясь склонить общественное мнение к тому, что сюрреализм есть не что иное, как революционное искусство, они превратились в «ангажированных» художников, выступив в совершенно не свойственной им роли, и сблизилась с компартией, которую идеализировали, видя лишь ее положительные черты: антиколониальную и антимилитаристскую направленность и интернационализм.

Вспоминая 1925 год, Андре Бретон заявит Жану Луи Боннэ, автору книги «Андре Бретон. Рождение сюрреалистической авантюры»: «Мы хотим совершить Революцию, а следовательно, хотим использовать революционные методы. А у кого сегодня на вооружении эти методы? Только у Коммунистического Интернационала, а во Франции — у ФКП...»

Почему компартия? Потому, что она была «официальной организацией, обладающей реальной властью», способной узаконить их статус представителей Ассоциации независимого революционного искусства. Поскольку компартия еще четко не определилась с тем, какую политику она будет проводить в области культуры, сюрреалисты с Бретоном во главе наивно полагали, что смогут сотрудничать с ней, сохранив при этом свою независимость, более того, они надеялись повлиять на ее позицию...

Поначалу — об этом не стоит забывать — «Юманите» вполне благосклонно писала о деятельности сюрреалистов. Представитель Советской России Луначарский, будучи проездом в Париже, одобрительно отозвался об одной из статей Десноса. «Сюрреалисты, — отметил он, — прекрасно поняли, что в условиях капитализма задачей любого революционно настроенного интеллигента является разоблачение и уничтожение буржуазных ценностей».

Значит, расчет был верным?

Не совсем. Бретон излишне самонадеянно думал, что сможет на равных вести диалог с компартией. И хотя поначалу сюрреалистов ценили за их роль протестующих, и хотя компартия на какое-то время сочла выгодным для себя иметь в союзниках протестующую интеллигенцию, вскоре Поль Вайян-Кутюрье, один из основателей ФКП, будущий главный редактор газеты коммунистов «Юманите», принялся бичевать сюрреалистов за их пессимизм. А его соратник Марсель Кашен, тогдашний главный редактор «Юманите», пошел еще дальше и открыто выразил свои сомнения относительно любви сюрреалистов к пролетариату. В 1926 году недоверие коммунистов к сюрреалистам возросло до такой степени — этот

тезис принадлежит автору великолепного труда о политических метаниях сюрреалистов Каролу Рейно Палиго, — что, боясь оказаться на обочине и надеясь внутри компартии действовать эффективнее, сюрреалисты стали все больше и больше склоняться к мысли о вступлении в ФКП. Шел ноябрь 1926 года.

В их рядах не было единства: Жак Превер признавался: «Я просто не могу заставить себя открыть книгу Маркса, мне это противно». Деснос категорически отказался вступать в компартию. Танги, Лейрис^[297], Превер и Макс Эрнст вначале согласились, но потом пошли на попятную. В начале 1927 года Арагон, Бретон, Юник^[298] и Элюар становятся членами Французской коммунистической партии.

Бретон включается в работу партийной ячейки газовщиков в Обервиле и получает задание сделать доклад о положении в Италии, опираясь на статистические данные. Главе сюрреалистов пришлось отречься от своей брошюры «Законная защита», он согласился воздерживаться от публичных выступлений, идущих вразрез с линией компартии, а кроме того, он должен был поставить свою «Сюрреалистическую революцию» под контроль Центрального комитета, но это уже было слишком! Плюс ко всему, когда он заявил, что собирается вступить в компартию, его подвергли суровому допросу, носящему явно оскорбительный характер и сходному по методам с допросами полиции. Что касается враждебного отношения со стороны товарищей по партийной ячейке, то они даже не пытались скрывать его. Вступив в компартию в январе 1927 года, Бретон вышел из нее уже в феврале того же года, то есть через месяц!

Но несмотря ни на что, Бретон цеплялся за компартию. Пусть он проявил свою некомпетентность в социально-экономической области (он готов был признать это), но, может быть, ему дадут возможность проявить себя в области культуры? Он остался в распоряжении партии, не желая расставаться со своей мечтой возглавить мощное революционное движение творческой интеллигенции.

1927—1929 годы стали решающими в революционной истории: триумфальная победа Сталина, создание троцкистской оппозиции, террор в отношении инакомыслящих. Нельзя сказать, что у Бретона была твердая позиция по отношению к сталинизму, он будет проявлять к нему странную снисходительность, позволив себе нападки на Панаита Истрати^[299], когда тот примется изобличать преступления Сталина. Возможно для того, чтобы сохранить хорошие отношения с ортодоксальными сталинистами, Бретон отдалился от своих старых друзей по «Кларте» и от Троцкого, который был

ему близок по духу, начал сводить счеты с собственными уклонистами.

Далеко же мы ушли от Кирико и того, что занимало в то время Дали!

Да, в 1927 году будущий создатель паранойя-критического метода с трудом справлялся с самим собой, со своей неопределившейся сексуальной ориентацией, не все ясно было в отношениях с Лоркой, который в физическом плане притягивал его и волновал, в эмоциональном переполнял, а в творческом увлекал в такие дали, в какие он и сам рвался всей душой, но не был уверен, что для этого пришло время. Это был довольно странный период, когда Дали частенько вел себя как слабовольный любитель «сюрпляссов»^[300]. Кто бы мог подумать, что спустя всего несколько месяцев он совершит колоссальный рывок вперед и создаст свои ключевые произведения: «Мед слаще крови», «Андалузский пес», «Аппарат и рука».

Это был период мощных «подземных толчков», которые Дали по своей извечной привычке пытался контролировать, направляя энергию в нужное русло. Это был период, когда он пытался разрешить важнейшие вопросы бытия. Он только тем и занимался, что думал над ними и вынашивал решения. Он размышлял о том, что такое он сам, что такое жизнь вообще и его жизнь в частности, что такое искусство и современность, много размышлял о сюрреализме, а еще больше о подсознании, перечитывал Фрейда и по-прежнему благоговел перед «святой объективностью», хотя и начал смотреть на эту проблему шире.

Все эти противоречия и противоречивые желания толкали его к самокопанию, заставляли глубже анализировать интуитивные порывы. Объективность не раз подвергалась испытанию на прочность. Она рассматривалась то сквозь призму сурового и суховатого пуризма Озанфана и Ле Корбюзье, очень активных в 1920—1925 годах, то сквозь призму современного искусства в целом. Дали делал это главным образом для того, чтобы проверить, насколько его мысли (и его естество) соответствуют тому новому, что начинало в нем прорастать.

Образцом служило творчество двух художников первой величины: Кирико и Дюшана.

Милейший Мирó и чудаковатый Танги тоже удостоились внимания (в частности, Дали активно использовал в собственных целях лексикон Танги), но заняли второстепенные позиции по отношению к первым двум.

Чем же Кирико привлек внимание? Дали вглядывался в него куда более пристально, чем в свое время в Пикассо, Озанфана или... Лота. Главным образом утрированно точным изображением галлюцинаторной реальности с подчеркнуто резкими тенями. Кирико помог Дали выбраться

из ловушки пуристской объективности. Принцип произвольного сочетания предметов, позволяющий образовывать немыслимые композиции в пространстве картины, имел не менее важное значение. Как и тот разрыв — скорее даже короткое замыкание — между простым, самым обыденным названием («Песнь любви», «Гектор и Андромаха», «Портрет Гийома Аполлинера») и предлагаемым изображением, являвший собой разительный контраст с классической традицией.

Помимо всего прочего творчество Кирико было образцом фантастической свободы. Свободы выражения, что естественно, но кроме того, свободы поведения. Поведения по отношению к врагам, но главным образом по отношению к друзьям. Друзья, преисполненные восхищения, отводили ему, как это делал Бретон, ту роль, что была ему совершенно чужда. Кирико был целиком и полностью свободным, «неизлечимо» свободным. В своих пристрастиях. В своих воззрениях. В своих вкусах. В форме своего выражения, скорее классической, он даже писал копии картин великих мастеров эпохи Возрождения — и как раз в тот момент, когда Бретон писал свой манифест. Он не скрывал своей любви к «мастерству» и восхищения Рафаэлем. У Кирико, более чем у кого-либо другого (за исключением Дюшана), Дали будет черпать вдохновение и идеи, но главное — воспримет его образ жизни и отношение к ней.

Больше всего Кирико поразил всех историей с «поддельными Кирико», которые сам же он и написал!

Является ли поддельной подделка под раннего Кирико, написанная поздним Кирико? Вот какую загадку он дерзко подбросил своим «благонамеренным» хулителям: коллекционерам, любителям искусства, критикам — и застал их врасплох.

Так что же произошло? Сюрреалисты, критики, коллекционеры и музеи высоко оценили «метафизический» период Кирико. И когда он решил покончить с ним, чтобы заняться другими, более интересными для него вещами, любителям искусства это не понравилось. Их восторг вызывали лишь его «метафизические» картины, они требовали все новых и новых произведений такого типа. И он пошел у них на поводу, но датировал свою «метафизику» задним числом, поскольку в этой манере должен был работать в 10-х годах XX века. В логике ему не откажешь.

Может, логика в этом и была, но из-за поддельной даты произведение, пусть эту дату поставил сам художник, становилось подделкой.

...Своей выдумкой художник создаст прецедент в истории искусства.

Дюшан также вызывал живой интерес у Дали. «Объективный» Дюшан, который написал по прочтении «О духовном в искусстве»

Кандинского^[301]: «Проводя свои линии с помощью линейки и циркуля, Кандинский открывал зрителю новые подходы к искусству. Это уже были не линии, проведенные подсознательно, это было решительное осуждение эмоциональности; зримый перенос мысли на полотно».

Ведь даже Бретон считал, что «Новобрачная, раздетая холостяками» является образцом «механистической, циничной интерпретации феномена любви», не так ли? Машина для Дюшана, как писал Филипп Сере в своей книге «Тоталитаризм и авангард», — «способ понять, разобрать по винтикам самые сложные системы. Если машина приводит Дюшана в восторг и занимает столько места в его жизни, то именно потому, что ее можно целиком разобрать, собрать и понять принцип ее действия. Отсюда идея механоморфического трансфера наиболее сложных явлений человеческой жизни. Представив эти явления в виде механизмов, можно поступить с ними, как с любой машиной: произвести проверку, идентификацию, сложные явления представить как простые».

Дали ищет сторонников, на которых может опереться, ищет оппонентов, ищет вольнодумцев, ему нужно довести до ума свое оружие.

Заметим, что Дюшан, как и Кирико, сильно разочаровал многих своих почитателей — он позволил Артуру Шварцу^[302] выпустить копии (пусть и ограниченным тиражом!) своих «ready-made»!^[303] Демонстративное безразличие художника к тому, как это было воспринято, вписывалось в его обычную манеру поведения.

Когда Дали перейдет все допустимые границы в истории с Гитлером, Франко, а также с Лоркой и летчиком Линдбергом^[304], когда своими речами и поступками будет мешать даже самым истым своим ценителям защищать себя, он будет действовать сходным образом. Давайте не будем забывать, откуда идет эта манера поведения.

Итак, объективность. И ясность.

В это трудно поверить, поэтому Дали в глазах общественности и даже в глазах «знатоков» никогда не пользовался славой «объективного» художника, все было с точностью до наоборот. Но нам следует вернуться к этому вопросу, поскольку и в этом тоже Дали эволюционировал. Пройдя путь от Озанфана к Дюшану, он не просто отдал дань «новаторству», он продвинулся вперед в своем развитии!

Он назовет свой взгляд «фотографическим» и будет стремиться к тому, чтобы быть в своем искусстве точным и хладнокровным. Этот «фотографический взгляд» он сохранит до конца жизни, хотя кое-кто, кого он так и не сможет обратить в свою веру, сочтет его «академическим».

Так же с психоанализом. Дали использовал эту систему для занятий самоанализом, для наблюдений за самим собой и для борьбы со своими демонами, а заодно и своими ангелами. Для Дали главным итогом 1927 года стало открытие Фрейда. Отец психоанализа так повлиял на эстетическое мировоззрение художника, что родился некий «монстр», немислимый сплав объективности и паранойи: паранойя-критический метод.

Потому-то 1927 год столь знаменателен, во всяком случае не менее знаменателен, чем 1929-й.

Этот период в творчестве художника считался переходным к сюрреализму. Дали сам способствовал утверждению подобного мнения. Но что же было на самом деле? Нечто прямо противоположное!

Это в пику сюрреализму Бретона — а он всегда все делал «в пику» — Дали придумал свой собственный сюрреализм. Паранойя-критический метод — антипод автоматического метода, отличающийся более глубоким погружением в бессознательное и более пристальным изучением зыбкой и небезопасной территории безумия и паранойи.

Появляются на свет «Мед слаще крови», «Аппарат и рука», «Мелкие останки» — три ни с чем не сравнимых произведения.

Картина «Мед слаще крови», выставленная на Осеннем салоне в Барселоне и купленная герцогиней де Лерма, заслуженно считалась главным произведением Дали того периода. Возможно, потому, что в этой работе он, привыкший держать все под контролем, позволил себе полную бесконтрольность.

Полотно, не дошедшее до нас в оригинале, но известное по многочисленным репродукциям, разделено на две равные части диагональю, проведенной из верхнего левого угла в правый нижний, при этом левая половина картины гораздо светлее правой. И в той и в другой части некие завихрения материи, простейшие организмы на фоне облака в форме звезды, причем то, что на одной половине изображено в позитиве, на другой представлено в негативе. В центре мы видим своего рода треугольный тотем, острием вонзенный в землю и расширяющийся кверху, то есть к небу. Это некий «аппарат», отбрасывающий четкую тень, а рядом на земле разбросаны какие-то предметы, предположительно человеческие конечности. У левого края картины торчат ручки каких-то приборов неясного назначения либо с закруглением, либо с «глазком» на конце. На земле — отрезанная голова, обезглавленное тело, ослиная туша, частично разложившаяся, а также «маленькие штучки», как назвал их Дали в одном стихотворении, парящие в воздухе и растворяющиеся в эфире.

Мечта о самостоятельной жизни предметов и желание слить воедино органику с продуктами человеческого труда явно прочитываются в этом произведении, представляющем нашему взору различные миры, переплетающиеся друг с другом и взаимопроникающие.

Все это едва прорисовано, поскольку художник очень торопился закончить свою картину и работал словно в лихорадке.

Картина «Аппарат и рука» написана явно под влиянием Кирико, для которого характерны опрокинутая перспектива, четкая линия горизонта и манекены. С высоты сегодняшнего дня работа может показаться вполне классической, но летающие фрагменты человеческих тел, повисшие в воздухе корпускулы, аппараты, разбросанные по всему пространству, — приметы того времени, когда Дали изобретал свою лексику, свой синтаксис и свою композицию. И главная из примет — величественно возвышающаяся на верхней площадке расположенного в центре картины «аппарата» распухшая рука со вздувшимися венами, отрезанная от тела рука, будто извивающаяся в конвульсиях и испускающая такие потоки энергии, или волны, или такую магию, что я просто не нахожу слов для их определения. Она словно возвещает о скором появлении на свет всех остальных рук, которые мы увидим после явления миру «Великого мастурбатора». Как откровение. Как провокация.

Эта картина, как и предыдущая, была выставлена в Осеннем салоне города Барселоны и продана бельгийцу Гоэмансу, который двумя годами позже станет в Париже торговым агентом Дали.

Если Дали отдавал предпочтение своему «Меду слаще крови», то Лорка признавался, что ему больше по душе картина «Мелкие останки», он даже называл ее по-своему — «Лес аппаратов». По-видимому, это была единственная работа, которую Дали написал в период своей военной службы.

Это странная картина, досконально изученная и все же оставшаяся загадкой, делится на две части четкой линией горизонта, проходящей через серо-голубое цветовое пятно, при этом нижняя часть картины, равная примерно трети всего пространства, гораздо светлее верхней. В центре картины слегка наклоненная влево розоватая фигура, отдаленно напоминающая гуманоида, балансирующая на земле, опираясь на обрубок ноги, у которой не хватает не то ступни, не то голени. Вокруг, словно для придания эротичности этой плоти, роится бесчисленное количество ресничек ярко-красного цвета. Перспектива здесь отсутствует, но все пространство, не имеющее четких границ, заполнено множеством предметов, расположенных весьма хаотично друг против друга, друг над

другом. Изуродованные тела. Скелеты ослов. Мертвые птицы. Женская грудь. Обрывки каких-то ниток и микроскопические животные. Струйки дыма.

Еще следует отметить испещренную цифрами пирамиду, предмет идеальный и непостижимый, а в верхней левой части картины — двойная дециметровая линейка под одной из двух отрезанных голов: слева мы видим голову Лорки с закрытыми глазами анфас, в горизонтальном положении, она делится линией горизонта на две части, закрашенные разным цветом: нижняя ее часть ярко-красная, с отчетливо просматриваемыми кровеносными сосудами, а верхняя — беломраморная; справа, ближе к центру, судя по всему, голова Дали с выпученным глазом, в профиль, без черепной коробки, с двумя грудями на щеке. Еще там присутствуют руки, по форме напоминающие половой член, и половые члены, по форме напоминающие руки; предметы промышленного производства произвольно скомпонованы с фрагментами органического происхождения, как в «Святом Себастьяне», приборы-гибриды, мешанина из разных частей тела, результаты шокирующего скрещивания, ростки фантастических растений. Протезы.

Композиция расколота, взорвана. Никакой иерархии в этой раздробленности, все рассыпается, все нагромождено.

Там происходит что-то глубинное, тайное, важное. Что-то, имеющее отношение к смерти, к сексу, к страху.

Подобно Эмпедоклу^[305] Дали бросается в жерло вулкана, чтобы познать самого себя. А Лорка наблюдает за этим.

Дали нужно не только смотреть, но еще и читать. Так, в одной из своих программных статей того времени, напечатанной в «Л'Амик де лез артс», он писал, что терпение — это одна из форм страсти, а в «Рефлексьон» в августе 1927 года, предостерегая художников, «преступающих черту», утверждал: «Всегда существовало два типа художников: те, кто преступает черту, и те, кто умеет терпеливо и с достоинством идти до конца».

Не будем говорить об «осторожности». Дали никогда не осторожничал: он старательно избегал того, что может выйти из-под его контроля. А это отнюдь не одно и то же.

Но он идет еще дальше. «Этой зимой, — сказал он как-то Лорке, — предлагаю тебе погрузиться вместе со мной в вакуум. Я уже несколько дней нахожусь в нем; я никогда не чувствовал себя таким уверенным в себе».

Да, отныне Дали рисует без оглядки. Он отпустил себя. Влияние на него других художников (даже если в его «Мясе праздничной курицы» мы

еще отмечаем сходство с Танги) отошло на второй план. Дали стал Дали.

Он в этом уже не сомневался и позволил себе заявить Лорке, будто одни лишь художники способны стать настоящими поэтами. И тут следует напомнить об одном из его стихотворений, более чем посредственном, представляющем интерес только потому, что в нем прекрасно видно, как Дали использует свободные ассоциации — метод сюрреалистов. В своих поэтических произведениях он идет тем же путем, что и в живописных, правда, уровень мастерства другой:

«Есть одна симпатичная маленькая штучка, которая с улыбкой взирает на нас.

Я доволен, доволен, доволен, доволен.

Швейные иголки нежно впиваются в крошечные, нежные кусочки никеля».

И далее опять повторяются слова: «Я доволен» — пять раз. «Маленькие штучки» — целых одиннадцать!

Канадские драматурги Симона Шартран и Филипп Сольдвиль взяли название «Мед слаще крови» для своей пьесы и поставили ее в 1955 году в Квебеке. В Испании, оказавшейся во власти анархии и социальных потрясений, три главных героя встречают свою музу, ее зовут Лолита, она певица кабаре. Носительница идеалов революции, она оставит неизгладимый след в творчестве трех гениев. Переделывая мир, они все больше сближались, и дружба их была столь же пылкой, сколь и ревливой. Историческая параллель: отношения между Дали, Лоркой и Бунюэлем — добросердечные и одновременно полные противоречий, в них тесно переплелись искусство, дружба и любовь, все это заведет их в дебри сложнейшего конфликта. Конфликта, который завершится тем, что направит каждого из них своей собственной дорогой к славе и зрелости. Анекдот или ирония судьбы?

Канадская пресса, отметив своим вниманием появление пьесы, только добавила ошибок и клише в эту историю. Налицо был полный набор штампов, кочевавших из статьи в статью с упоминанием имени Дали.

«"Мед слаще крови" — это название одного из полотен, написанного Дали в период его учебы в Мадриде и проживания в студенческой Резиденции», — напоминало читателям одно из изданий, производившее впечатление хоть что-то смыслящего в этой истории. «Мы увидим такой образ Дали, какой затмит все остальные», — обещало еще одно издание, имея в виду главным образом игру актеров, но при этом портрет самого художника, предложенный там, вызывает некоторое недоумение. «Это параноик, наивная душа и фантастическая личность с вечно горящим

взором выпученных глаз. Здесь все на месте вплоть до усов, навсегда ставших символом его невротической натуры. Что до Бунюэля, то он в свои двадцать два года прежде всего провокатор, спортсмен и ловелас. Лорка, преисполненный гордости за свое происхождение, утончен, ухожен и замкнут. Его гомосексуальность будет слегка раздражать его приятеля Луиса. Исполнение роли Лорки в этом спектакле оставляет желать лучшего, очевидно, из-за того, что актеру не хватает определенного опыта. Поначалу Лорка и Бунюэль очень дружны, но затем появляется Дали со своей паранойей и целиком завладевает вниманием Лорки. Это приводит к тому, что в сердце Бунюэля пробуждается ревность». Надо отдать должное и этой «нехватке определенного опыта», вмененной в вину актеру, исполнявшему роль Лорки, и упомянутой сразу же после акцента на гомосексуальность поэта и на усы Дали, выдающие невротическую натуру. Надо отдать должное и общему тону статьи. Но главное — этому восторженному «здесь всё на месте», относящемуся в первую очередь к усам. Только, к сожалению, в то время их у Дали не было, вернее, над верхней губой была тоненькая ниточка усиков, которой не суждено было стать столь же знаменитой, что и его усы более поздней поры.

Конец отступления.

1928 год стал годом создания «Мяса праздничной курицы», великолепной работы, про которую говорили, что она написана в стиле «Медя слаще крови», но только без всяких излишеств. На земле — или на том, что может быть названо таковой — мы видим гладкие валуны, поставленные на попа и выстроенные вдоль убегающих вдаль линий, подчеркивающих перспективу. Рядом с этими линиями видны цифры и буквы, как на геометрических чертежах. В верхней части картины похожие фигуры словно тают в воздухе, извиваясь и рассыпаясь при этом на части.

По поводу этого произведения Дали написал несколько строк в своем «Трагическом мифе об "Анжелюсе" Милле»: «Нумерация на моих картинах, видимо, отражает мой извечный интерес к стандартному метру. В июне 1927 года я написал статью "Святой мученик Себастьян" и напечатал в журнале "Л'Амик де лез артс". Лорка нашел ее самым лучшим поэтическим текстом из всех, которые он когда-либо читал. В этой статье я объяснял, как можно измерить боль святого Себастьяна. Так же, как измеряют температуру: с помощью термометра. Каждая новая стрела будет повышать на одно деление "градус" боли, плюсуясь к общему результату. Это было как раз в тот момент, когда сам он писал в своей "Оде": "Все желаннее форма, граница и мера. / Меряют мир костюмеры складным своим метром"^[306]. В то время я увлекался самыми разными системами мер и

весов, и цифры появлялись у меня повсюду. Уже тогда у меня возник интерес к стандартному метру, к числовому делению вещей».

Следует обратить внимание на кособокого обнаженного мужчину на первом плане внизу картины с тщательно прорисованными ягодицами и грудью на одной с ними линии, из-за чего возникает впечатление, что грудь у него на спине, голова же его истончилась до голубоватой нитки, к которой привязан воздушный шарик такого же цвета. Получается, что человек в буквальном смысле «потерял голову».

Чуть выше слева, на прямоугольнике, видимом в перспективе, изображена кровеносная система, а справа, ближе к середине, в состоянии левитации, почти прозрачный торс с руками на уровне пупка и на голове — вместо головного убора.

Тогда как большинство исследователей настаивают на том, что здесь мы имеем дело с диагональной композицией (скорее уж, она иксообразная, с двумя диагоналями, пересекающимися в центре и разбегающимися в разные стороны), нам хотелось бы обратить внимание на любопытную перспективу на зыбком фоне без точки схода — или с замаскированной точкой схода — на земле. А также заметить, что белесые формы, изображенные вверху в той же перспективе, что и внизу, но словно опрокинутой и растворяющейся в туманном небе, поначалу видятся такими же прочными, что и валуны снизу, но постепенно начинают терять очертания и расплываться в верхней части композиции. Эти белесые фигуры характерны... для живописи Танги этого и предшествующего периодов. Впрочем, мы можем последовать за Жозе Пьером, автором крайне недоброжелательной статьи, опубликованной в каталоге ретроспективной выставки Танги, состоявшейся в 1982 году в Центре Помпиду. Автор процитировал признание Дали, относящееся к 1928 году: «Танги не напрасно отправлял свои деликатные послания», после чего буквально пригвоздил Дали к позорному столбу. «По сути, — возмущался Жозе Пьер, — "Cenitas" (1926—1927) и "Мясо праздничной курицы" (1928) являют собой в творчестве молодого каталонского художника то, что можно назвать систематической гипертангизацией, начавшейся у него с тех репродукций, что он увидел в "Сюрреалистической революции", а затем в каталоге одной частной выставки 1927 года».

И вдогонку удар ниже пояса. «Да, конечно, — писал Жозе Пьер, — Лотреамон говорил: "Заимствование необходимо", но где находится грань между ним и вульгарным паразитированием?» После чего следовало перечисление всех заимствований: цифры и буквы, эктоплазмические формы, струйки дыма, пирамиды, левитация и даже палец-фаллос.

Последний образ Дали всегда считал своим собственным изобретением. «И это не считая, — добавляет Жозе Пьер, — странного свечения ментальных пляжей Танги».

Стоит ли по этому поводу напомнить слова Бретона из «Сюрреализма и живописи»: «До того как Дали в 1929 году присоединился к группе сюрреалистов, его живописное творчество не отличалось оригинальностью»?

Можно принять эти аргументы. А можно посмеяться над этим обвинением в плагиате. Дело в том, что Бретон и Жозе Пьер были правы лишь в первом приближении, но глубоко неправы по сути. Влияние Танги, и довольно сильное, бесспорно, имело место. Однако в творчестве Дали того периода явно видны результаты интенсивных поисков собственного «я», сопряженных со своего рода освобождением. В то время как кубизм Дали все еще оставался благонаправленным, немного напыщенным, немного показным, его «сюрреализм» начал с бешеной скоростью вырываться вперед. (Сюрреализм следует заключить в кавычки, как это только что сделал я.) «Сюрреализм» своеобразный, ищущий себя, но через который Дали познал, наконец, что такое ликование: он изображал на своих картинах копрофагов, гениталии, волосы на теле и шаловливые руки, не останавливался ни перед какими извращениями, устраивал провокации и вечно что-то выдумывал. И двигался вперед без всякой поддержки.

Но, как говорил Кокто, «критики всегда все сравнивают; а то, что не поддается сравнению, выше их понимания». Как реагировал Дали? В манере Уорхола с тридцатилетним опережением он не стремился ломать штампы. Нет, штампы он укреплял, тем самым разрушая их. «Среди художников, — говорил он, — я больше кого-либо другого был подвержен чужому влиянию. В моем творчестве можно найти всего понемножку. И Кирико, конечно, а почему нет? И в огромном количестве Пикассо».

Дали, естественно, не называет Танги...

После «Мяса праздничной курицы», после «Меда слаще крови» в 1927—1928 годах следует одно за другим целый ряд произведений несколько анекдотического содержания, поднявших слишком много шумихи: это фигуративные или абстрактные полотна с плавающими пробками, веревочками, губками, камнями, песком, гравием, ракушками и разными другими предметами, найденными на пляже; все эти работы недотягивали по уровню и до тех, что уже были названы выше, и до других, в каллиграфическом стиле — таких как «Рыбаки под солнцем», — сюжет которых, возможно, был обязан милой сердцу Дали версии об арабском происхождении его фамилии. И действительно, фамилия Дали для Испании

не просто необычная, а чрезвычайно редкая.

Единственное, что вызывало интерес к этим картинам, если вообще вызывало, так это их названия: «Антропоморфический пляж», «Спектральная корова».

Название «Мясо праздничной курицы» появилось позже самой картины. Поначалу она называлась «Сюрреалистическая композиция». Что весьма банально, но свидетельствует о причастности.

Давайте поговорим теперь о названиях.

Первоначально картина «Мед слаще крови» называлась «Лес аппаратов». Тут, по всеобщему мнению, чувствовалось влияние Лорки. Окончательное же название родилось после одной из бесед с Лидией Ногер, умевшей давать гениальные названия самым разным вещам. Первым названием «Мелких останков» было «Рождение Венеры», которое затем превратилось в «Бесплодные усилия».

Так что название картины, даже если оно и производило впечатление импровизации, остроумной мысли, внезапно осенившей художника, не возникло само по себе, а было плодом определенных усилий. У него есть очень важная задача: «закоротить» произведение искусства для зрителя.

У сюрреалистов название их творений имело первостепенное значение. В начале двадцатых годов XX века Макс Эрнст, виртуоз в этом деле, подавал пример остальным. Он как никто другой умел устанавливать новые связи между абсолютно разными вещами и выбивать искру при их соприкосновении друг с другом. «Как никто другой» до того момента, пока Дали не продемонстрировал свою гениальность — во всяком случае в этой области, — с лихвой перекрывшую гениальность Эрнста.

Начиная с 1921 года названия, данные Максом Эрнстом, часто длинные, если не сказать — очень длинные, позволяют Бретону, не слишком жаловавшему в то время живопись, потихоньку к ней приобщиться. Они также натолкнули его на мысль о возможности установить связь между поэзией и живописью, отнюдь не очевидную для человека, в судьбе которого поэзия была всем, а живопись почти ничем. Если названия заставляют изображение приобретать другое значение, не является ли такое применение на практике метода свободных ассоциаций сюрреализмом?

Вот несколько названий работ Макса Эрнста: «Не совсем здоровая лошадь с мохнатой ногой...», «Гидрометрическая демонстрация того, как надо убивать с помощью температуры», «И бабочки когда-то начинают петь», «Зооморфическая пара в период вынашивания беременности»... Вспомните Магритта: «Это не трубка». И Танги, коли уж речь зашла о нем: «Я пришел, как обещал», «Прощай», «Распространение бесполезных

огней», «Мама, папу ранили»; даже Миро, чьи простые названия контрастировали с живописным изображением, навеянным снами, расщедрился на «Жар солнца, заставляющий биться в истерике цветок пустыни».

В этой связи хочется процитировать Пикабиа, сказавшего по поводу своей картины «Иисус Христос Растакуэр»^[307]: «Существуют лишь слова, а того, что не имеет названия, не существует».

Некоторые исследователи сделали из этого весьма поспешный вывод: «Уберите название, и картина исчезнет».

Да, но название-то вот оно.

А вместе с ним и свободные ассоциации, берущие начало у Фрейда. Вспомним, что сказано прямым текстом в работе Фрейда «К истории психоаналитического движения». Он там утверждает, что катарсический метод Брейера^[308] стал предтечей его психоанализа: «Он (психоанализ) явился на свет тогда, когда, отказавшись от гипноза, я применил метод свободной ассоциации».

Следует ли напоминать здесь, что Дали читал Фрейда еще в студенческой Резиденции, будучи совсем юным? Но, как пишет Руфь Амосси в своей книге «Дали, или Золотая жила паранойи», «в отличие от Фрейда, которого он не перестает превозносить, Сальвадор Дали старается так говорить о безумии, что его слова сами по себе близки к безумию и практически ничем от него не отличаются. Он мечтает также найти такие слова о паранойе, которые станут словами самой паранойи. По сути, теория должна слиться с потоком бреда; и если она слегка дистанцируется от него, то лишь для того, чтобы можно было получше разглядеть его. Безумие нужно описывать, а не объяснять. Держать под контролем, а не ограничивать».

Она добавляет: «Находясь на полпути между безумием и наукой, Дали не хочет быть ни параноиком, позволив себе ввергнуться в пучину бреда, потеряв над собой контроль, ни аналитиком, изучающим паранойю извне, как некий объект. Паранойя-критический метод, объединив в себе эти две позиции, пытается переиграть их обеих. Следует пользоваться преимуществами бредовых фантазий, одновременно не теряя контроля над ситуацией, что позволяет спекулировать ими».

Руфь Амосси точно указывает цель. Ее достижение сопряжено с некоторым риском. Дали, обычно проявлявший необычайную сдержанность и контролировавший себя самым удивительным образом, все чаще и чаще стал испытывать приступы безумного смеха. Словно тот

контроль, которому он подвергал сам себя и подвергал свою в высшей степени чувствительную душу, был ему одновременно и необходим, и невыносим.

Пока события в Париже развивались не так, как он мечтал, и пока его застенчивость мешала ему блистать в обществе так, как он того желал, он пребывал в депрессии и все видел в черном свете. «Я часто ходил в Люксембургский сад. Там я садился на скамейку и плакал», — писал он.

Он хотел «завоевать Париж». И в то же время боялся неудачи, ведь уже «на собственном опыте познал, что каждый раз, когда кто-то хочет что-то завоевать, но ему это не удастся, он заболевает». Автор «Тайной жизни...» был уверен: «Тот, кто умеет подчинить себе ситуацию, никогда не болеет, даже если его организм все больше и больше слабеет и разлагается». И вот он принимает решение: «Осознав это, я повесил свою болезнь на вешалку в ресторанчике при вокзале д'Орсэ, словно это было старое пальто, ненужное мне летом, в которое я торжественно вступал. Если пальто понадобится мне будущей зимой, я куплю себе новое. До свидания!»

До свидания? Нет, до скорого свидания. Нервные приступы будут преследовать его и дальше, причем они будут повторяться все чаще и чаще, пока не наступит развязка, имя которой Гала.

В излишне суровом постскрипту к письму, которое он отправил Лорке после выхода в свет «Цыганских романсеро», Дали продемонстрировал не только то, что он знаком с теориями Андре Бретона о сюрреализме, но также и то, что в некоторой степени считает их своими: «Я собираюсь оставаться в рамках сюрреализма, но это нечто живое. Ты видишь, что я говорю об этом уже не так, как когда-то».

Дали заявлял, что «Сюрреалистическая революция» является самым скандальным изданием в мире, он показывал всем своим знакомым опубликованный в одиннадцатом номере этого журнала (за март 1928 года) трактат «Изыскания в области секса», который главным образом привлек его внимание своей манерой с впечатляющей честностью освещать вопросы, обсуждавшиеся группой сюрреалистов и имевшие отношение к сексу, как то: анальный секс, взаимная мастурбация, фантазии в момент коитуса, оральный секс, первый сексуальный опыт и т. д.

Тем не менее в своих статьях «Новые границы живописи» и «Реальность и сюрреальность» Дали признавал, что после «Сюрреализма и живописи» и других статей Бретона он стал воспринимать как свое собственное понятие «сообщающихся сосудов», позволяющее вписывать сюрреализм в реальность (и наоборот, уточняет он). Но — и это очень

важно — даже когда Дали говорит о «мгновенной трансформации реальности под взглядом», он отвергает понятие автоматизма, против которого он, впрочем, всегда будет выступать.

Мартовский номер журнала «Л'Амик де лез артс» стал доказательством еще большего сближения позиций Дали с позициями Бретона. Дали писал, что сюрреализм — это единственное художественное течение, находящееся в согласии с их эпохой, которая вместе с Фрейдом только что открыла для себя подсознательное.

Никогда еще Дали в своих высказываниях не был до такой степени солидарен с Бретоном. Ян Гибсон внес по этому поводу некоторые уточнения: поставив себе целью вступление в ряды сюрреалистов и готовясь к отъезду в Париж, Дали решил, что этот номер «Л'Амик де лез артс» станет для него самой лучшей рекомендацией, и сделал все возможное, чтобы номер был напечатан до его отъезда и он мог взять экземпляры с собой.

Бунюэль, в компании которого Дали провел лето в Кадакесе, в январе 1929 года присоединился к группе сюрреалистов. В том же месяце Дали и Бунюэль пишут сценарий «Андалузского пса». «Мы искали незримое и хрупкое равновесие между рациональным и иррациональным, чтобы через это последнее можно было постичь сверхчувственное, слить воедино сон и реальность, сознательное и бессознательное, без всякого символизма», — говорил Бунюэль.

Съемки фильма начались 2 апреля 1929 года в Булони. Бунюэль встречал Дали вместе с Миро, который упросил Дали-старшего отпустить сына в Париж. Впервые в своей жизни Дали вырвался из-под опеки семьи. Он проведет в Париже два месяца.

В «Тайной жизни...» он довольно потешно рассказывает, как, едва приехав во французскую столицу, сел в такси и потребовал везти себя в какой-нибудь приличный бордель; узнав, что в Париже таких заведений «изрядное количество», он остановил свой выбор на «Шабанэ», а там, залюбовавшись на являвшиеся частью убранства борделя эротические штучки, вдруг пришел в такое замешательство, что не смог решиться на то, зачем пришел, и просто сбежал оттуда. «В любом случае, этот визит оказался не бесполезным для меня, — прокомментировал он этот случай, — всю свою последующую жизнь я мог подпитывать свои эротические фантазии с помощью тех потрясающих предметов, что успел тогда разглядеть».

И еще одна история, в которой паясничанье, по всей видимости, прикрывает крайнее смущение: Дали рассказывает, как один художник по

имени Павел Челищев, с которым он познакомился в галерее Пьера Леба, затащил его в метро, куда перепуганный Дали ни за какие сокровища мира не хотел спускаться.

«Когда он мне объявил, что ему нужно выйти на одну станцию раньше меня, я вцепился в него и стал умолять не бросать меня. "Не бойся, — сказал он, — это все очень просто. На следующей станции ты выйдешь из вагона и увидишь надпись ВЫХОД большими буквами. Пойдешь туда, поднимешься вверх по лестнице, и ты на улице. Впрочем, все будет еще проще, если ты пойдешь за теми, кто вместе с тобой выйдет из вагона". А если никто не выйдет? В конце концов все обошлось: я доехал куда нужно, поднялся по лестнице и вышел наружу. После того ужаса, что я испытал в метро, все остальное стало казаться мне ерундой».

Ерундой? Не похоже. «Я носился по улицам словно кобель за течной сукой и никак не мог найти того, что мне нужно», — рассказывал он. А когда находил, робость не позволяла ему воспользоваться представившейся возможностью. Вернувшись в свой «прозаический» гостиничный номер, он подолгу мастурбировал, глядя на свое отражение в зеркальном шкафу и пытаясь вызвать в памяти «одну за другой увиденные им в течение дня картинки».

Гостиницу на Монмартре нашел ему Бунюэль.

С Миро, у которого на улице Турлак, поблизости от монмартрского кладбища, была мастерская, Дали частенько обедал и ужинал, тот обычно молчал да и ему советовал говорить поменьше. Миро выводил его в свет и, в частности, ввел в дом герцогини Дато, где Дали познакомился с графиней Куэвас де Бера, ставшей впоследствии его добрым другом. После ужина Миро вел его распить бутылочку шампанского в ресторанчике «Бато ивр»^[309]. «Именно там, — рассказывал Дали, — я обнаружил это призрачное, фосфоресцирующее и ведущее исключительно ночной образ жизни существо, откликающееся на имя Жакоби. На протяжении всей своей последующей жизни я неизбежно сталкивался с ним в полумраке всех новых ночных клубов. Бледное лицо Жакоби стало одним из моих парижских наваждений, и я никогда не мог понять почему».

«Миро оплачивал счета с той легкостью, что всегда вызывала у меня зависть», — продолжает Дали в том тоне, которому будет подражать Уорхол в своем «Дневнике»; сподобившись наконец заговорить, Миро предупредил Дали, что ему придется несладко, и посоветовал проявить упорство, а также пообещал представить его Тцара и предостерег от излишнего увлечения музыкой.

Как-то вечером в баре ресторана «Ла Куполь» Дали повстречался с

Десносом. Тот пригласил его к себе в гости. По его словам, у Дали под мышкой, «как всегда», была картина, которую он хотел кому-нибудь показать. Это был «Первый день весны». «Чувственные удовольствия были представлены на этой картине с удивительной объективностью, — комментирует свое произведение Дали и добавляет: — Деснос захотел купить ее, но у него не было денег».

Едва закончились съемки «Андалузского пса», как Пьер Бачефф покончил жизнь самоубийством. За первым скандалом последовало множество других.

«Андалузского пса» — «фильм о юности и смерти», который он готовился вонзить как кинжал «в самое сердце остроумного, элегантного и образованного Парижа», фильм, попирающий все законы искусства и еще не известный зрителю (его премьера по «платным приглашениям» для узкого круга состоится в июне, а в кинозале для широкой публики он пойдет в октябре), фильм, который принесет ему славу, — в тот момент он считал провальным проектом. Фильм не оправдал надежд режиссера. «В нем слишком мало разлагающихся ослов, — говорил Бунюэль, — актеры играют плохо, а сценарий чересчур поэтичный». Единственное желание: уничтожить этот фильм.

В мечтах он видел себя объектом восторгов, победителем, таким Цезарем, к ногам которого пал весь Париж. Но на светских приемах и вечеринках робость и гордость не давали ему блистать так, как ему того хотелось. По совету Миро он заказал себе смокинг у одного портного с улицы Вивьен, на которой когда-то жил некто Изидор Дюкасс, подписавший свои «Песни Мальдорора» именем графа де Лотреамона (впоследствии идол сюрреалистов). Он часто ужинал в доме семейства Ноайлей, а также у испанских аристократок, но если на него и обращали там внимание, то, скорее, замечали его потерянный вид, молчаливость (или крайнее немногословие), но уж никак не его яркую индивидуальность, интересные мысли или остроумные замечания. Бунюэль и Миро подтверждают это: в Париже Дали чувствовал себя совершенно потерянным. Тирьон рисует его неспособным перейти улицу. Еще один очевидец рассказывал, что он не мог купить себе ботинки в магазине, поскольку не мог решиться разуться на людях. Он был и навсегда останется пленником сонмища фобий, которые несколько позже он трансформирует в шутовство, но которые в тот момент причиняли ему массу неудобств. Он замкнулся в четко очерченном кругу привычных вещей и действий, выбирал одни и те же маршруты для прогулок, посещал одни и те же рестораны, заказывал там одни и те же блюда; но пока еще он не превратил

все это, как сделает впоследствии, в граничащие с безумием ритуалы.

Last but not least^[310]: бельгиец Камиль Гоэманс, торговец картинами и владелец галереи на улице Сена, предложил Дали контракт, но тот с его подписанием не спешил.

Короче, Париж не дал ему того, на что он рассчитывал. Париж нагнал на него страху. Париж его проигнорировал. Дали сам себе был противен. Дали был в ярости. Дали чувствовал себя больным, он был на грани депрессии.

Но в то же время все мысли Дали крутились вокруг Парижа, он мечтал, что когда-нибудь вернется сюда. И вернется уже триумфатором.

Однажды вечером Гоэманс, будущий — эфемерный — торговый агент Дали, привел его в «Баль Табарэн». В зале появился Элюар. Его спутницей была симпатичная дама в черном платье, расшитом блестками. Элюар сразу же заметил Камиля Гоэманса и подсел к нему за столик. Вместе с Гоэмансом, которого Элюар знал как маршана Магритта, сидел ужасно застенчивый молодой испанский художник — его выставку Гоэманс планировал устроить у себя в галерее в самое ближайшее время. Они беседовали. Пили. Элюар заказывал одну бутылку шампанского за другой и с вожделением поглядывал на красивых девушек вокруг.

«Элюар был для меня легендарной личностью», — скажет чуть позже Дали. Довольно скоро эта легендарная личность в силу сложившейся привычки вынет из бумажника фотографии обнаженной Галы и пустит их по рукам сидящих рядом. То ли в этот же самый вечер, то ли в их следующую встречу Дали пригласит его вместе с Галой и Магриттом к себе в Кадакес.

Переговоры о заключении его контракта с Гоэмансом, который он все-таки подписал 15 мая, буквально в самую последнюю минуту перед своим отъездом из Парижа, вел не он сам, он был совершенно не способен разобраться во всех этих процентах. Сальвадор Дали-старший, его отец и нотариус по профессии, сделал это за него, он общался с марша-ном по почте. Дали нервировало, что он все еще находится в зависимости от своего отца, своей сестры, от всей этой семьи, с которой мечтал порвать, но не знал, как это сделать.

Пока же его выставка планировалась в ноябре, на следующий месяц после выхода на широкий экран «Андалузского пса»; заплатить ему пообещали три тысячи франков в обмен на эксклюзивные права на его произведения, которые он напишет летом, плюс процент за каждую проданную картину, при этом Гоэманс получал в собственность три картины Дали по своему выбору. Это было всего лишь начало, но оно было

положено.

Дали мог возвращаться домой.

Он не стал дожидаться столь важного события, как премьеры «Андалузского пса», которая должна была состояться 6 июня в «Студии урсулинок», и в конце мая покинул Францию, вернее, сбежал оттуда.

За работу!

Он сел в поезд на вокзале д'Орсэ. Он направлялся в Фигерас, а затем в Кадакес. Там осуществится его мечта телом и душой отдаться живописи, он сможет предаваться любимому занятию в полном одиночестве на фоне обожаемого им пейзажа — скал мыса Креус, — сможет вернуться к своим «дорогим кисточкам» после всего того ужаса, каким оказалась для него обычная жизнь с ее повседневными заботами. Без поддержки, без кого-либо рядом, кто мог бы ему помочь перейти улицу, расплатиться в такси, подсказать, что нужно взять сдачу.

И он с облегчением погрузился в живопись, что было сродни погружению в счастье.

Он писал картины.

Он был один. Ему было хорошо. Он вставал на рассвете и откладывал кисти в сторону только тогда, когда приближалось время обеда. После обеда он шел кратчайшей дорогой через скалы в порт или на лодке добирался до мыса Креус, где подолгу предавался созерцанию природы, а иногда делал наброски. Часто купался среди скал в чистой и прозрачной воде.

В начале года он написал несколько картин небольшого формата: «Приспосабливаемость желаний» (22х35 сантиметров), «Первые дни весны» (49,5х64 сантиметра) и др. Теперь же он все чаще выбирал большой формат, как, например, в случае с «Мрачной игрой».

В это время начал складываться специфический словарь, стала возникать мифология. В ней нашлось место и кузнечикам — виновникам самой кошмарной из его фобий, и муравьям наподобие тех, что были в изобилии представлены в «Андалузском псе», и красным львиным мордам — символу желания, и пляжам, и скалам мыса Креус и Порт-Льигата, которые мы находим всегда и всюду, и ножницам или ножам для кастрации, и лику в форме амфоры — символу женственности и той сексуальной неопределенности, что так беспокоила Дали в то время, а еще там была голова, отдаленно напоминающая фаллос в состоянии эрекции, были перпендикулярно прорезанные рты (мужские), похожие на женские гениталии, многочисленные отверстия самого разного толка, и все это было преддверием появления морских ежей, носорогов и пылающих жирафов,

которые позволят Дали, после того как из его картин уйдут — в поворотный для него момент, каким стал 1930 год, — признаки избыточной сексуальности, завоевать крайне пуританский американский рынок.

В Париже он увидел весь цвет сюрреализма от Десноса до Магритта, почерпнул кое-что у Элюара, Миро и самого Бретона и открыл собственную формулу: мешанину из фобий и неосознанных устремлений, возведенных до уровня символов, стоящих в одном ряду с фрейдистскими символами, такую смесь объективности и субъективности, которая приведет его к еще одному открытию: к его паранойя-критическому методу.

Применение формулы на практике.

Именно на эти годы пришлось бурное увлечение аллюзиями, символами, все принялись искать в себе в большей или меньшей степени сублимированные страхи, разного рода «комплексы» (Эдипа, кастрации, Нарцисса), которыми более или менее ловко манипулировали, ловить себя на разного рода оговорках, допущенных будто бы случайно и указующих психоаналитикам след, по которому те должны были радостно устремиться. Руфь Амосси, более проницательная, нежели многие другие исследователи, в своей книге «Дали, или Золотая жила паранойи», указывает нам на то, что мы никогда не стали бы искать эдипов комплекс в «Загадке Вильгельма Телля», если бы Дали не обнаружил его там. Она отмечает также, что те странные символы, посредством которых находит свое выражение подсознание художника, вполне осознанно и тщательно отобраны и проработаны им. Здесь явно прослеживается стремление автора выйти за пределы тенденциозной критики.

Гарриет Джейнис еще до Руфи Амосси писала в 1946 году в своей работе «Painting as a key to psychoanalysis»^[311]: «Эта живопись является фрейдизмом: символы фрейдистской психологии образуют тот исходный материал, на базе которого и создается произведение».

Следует настойчиво подчеркнуть, поскольку об этом не часто говорится даже тогда, когда в словосочетании «паранойя-критический метод» особо выделяется слово «критический»: Дали всегда держал дистанцию и проявлял крайнюю холодность. Эти дистанция и холодность прикрывали в высшей степени чувствительную натуру Дали, точно такую же, как у Уорхола. Дали, как позднее Уорхол, защищался гиперболами, впадал в крайности, демонстрировал агрессивность, делал громогласные заявления, поражал всех клоунскими выходками. В своей живописи он, посредством символов, кочующих у него из произведения в произведение, манипулирует нами, направляет наш взгляд и мысли в нужное ему русло. У

него уже все заранее готово: нам преподносится некий «kit»^[312] — этакий комплект готовых мыслей наподобие комплекта готового платья, и нам остается лишь подхватить их. А порой он даже сопровождает — или предвосхищает — свое живописное произведение какой-нибудь статьей или стихотворением.

Арагон не ошибся, когда сказал в своей статье «Живопись как вызов»: «Каждая из картин Дали — это роман». Речь шла о «Первых днях весны», маленькой картине на деревянной доске, в центре которой была помещена в рамочке детская фотография Дали, о картине, очень понравившейся, как мы уже говорили, Десносу.

Роман? Скорее ребус, к решению которого каждый ищет свои подходы. Возьмите, например, Гарриет Джейнис: она не анализирует «Просвещенные удовольствия» (масло и коллаж на деревянной доске), она их пересказывает. Возьмите другую исследовательницу: она перебирает многочисленные детали картины, задаваясь вопросом: что делают двое мужчин на заднем плане (обнимаются, дерутся?). Она удивляется присутствию яйцевидного предмета, испещренного пунктиром и лежащего рядом с неким подобием мотка веревки, рассматривает шевелюру мальчика, подглядывающего в замочную скважину, и рассуждает о состоянии (паническое или восторженное) женщины с растрепанными волосами на переднем плане.

«Великий мастурбатор», программное произведение художника, «сопровождалось» длинной поэмой, которая начиналась как новелла и являла собой продолжение картины, как бы раскручивающее ее сюжет: Лето агонизировало за забором На западе возвышалось главное здание города Построенное из подобия красного кирпича Издали доносились отголоски городского шума. В этих первых строчках поэмы Дали не было ничего общего с картиной! Живопись Дали часто называют «литературной». Да, таковой она и является. И каждый раз литературность проявляется каким-нибудь особым образом в каком-то особом ракурсе.

Произведением, занимавшим его мысли, когда он приехал в Кадакес, была не имевшая на тот момент названия картина, которую через несколько недель, в августе, Элюар назовет «Мрачной игрой».

И что же мы на ней наблюдаем?

Кисть руки. Гигантскую. Это то, что поражает в самое первое мгновение. Эта рука вырисовывается на фоне предрассветного неба или предзакатного, розового у линии горизонта и синего, становящегося все более и более интенсивным по мере того, как взгляд поднимается к верхнему краю полотна. Эта огромная кисть переходит в тонкое предплечье

и крепится к белой статуе, по виду женской (у нее присутствует грудь), вторая рука прикрывает лицо таким стыдливым жестом. Статуя возвышается на постаменте, на котором выгравированы три слова в три строчки: «Грамм, сантиграмм, миллиграмм», дань недавно провозглашенному объективизму. Внизу — разевающий пасть лев, изваянный в гротесковой манере из того же материала, что статуя и постамент. На постаменте спиной к зрителю восседает какое-то серое существо с мужской мускулатурой и женским лицом, его ягодички прорисованы с маниакальной точностью, на уровне гениталий статуи это существо держит некий предмет, смутно напоминающий мужской половой член.

Ниже линии горизонта — лестница, у подножия которой тень, похожая на ту, что мы видим в «Просвещенных удовольствиях», полотне, написанном в том же году, тень, на которую практически никто не обратил внимания. Даже Батай при анализе этой картины не упомянул ее. А эту тень (и в той и в другой картине) отбрасывает сплетенная в объятиях пара, находящаяся за кадром.

В центре — пара ягодич, левая из них переходит в часть ноги, которая при пристальном рассмотрении оказывается мужским членом с яичком, и все это в крови. Рядом еще одно тело, также обрубленное на уровне коленей, торчащих в разные стороны, причем тела, похоже, отталкиваются, а отнюдь не сливаются в экстазе. Эти два фрагмента, преисполненные драматизма, о чем свидетельствуют кроваво-красные тона, постепенно растворяются в восходящем движении направо вверх от нижней части спины, трансформируясь в причудливые синусоиды попеременно с декоративными элементами в стиле модерн. И заканчивается все это головой, расположенной горизонтально, с лицом, повернутым в сторону земли, рот (или безгубая щель, служащая ей ртом) залеплен кузнечиком, а шея переходит в руку, тогда как другая рука с сигаретой (декалькомания^[313], на картине этого хоть отбавляй) венчает вершину странного нароста, являющегося продолжением затылка. На щеке — птичья головка, трансформирующаяся в голову зайца, чье ухо, если присмотреться повнимательнее, имеет вид женских гениталий. Именно здесь появляются первые двойственные образы (скрытые), которых, как всем известно, будет в творчестве Дали немалое количество. Еще один «ребус» в ряду других, обуславливающих сложность композиции всего произведения: центральная часть, включающая в себя все, что находится между статуей с гигантской рукой вверху слева и персонажем в загаженных портках внизу справа, есть не что иное, как изображение осла. А мы знаем,

какое важное место отводится этому животному в бестиарии Дали и, в частности, в фильме «Андалузский пес».

Над склоненным лицом «великого мастурбатора» копошащийся клубок из пальцев, вульв, самых разных аллюзий сексуального характера, которые мы находим даже в форме мягких шляп и других предметов типа дароносицы с просвирой на ней, разноцветных птичьих голов, ракушек и камней. Самой странной кажется фигура мужчины с бородой и усами, чей ярко-красный рот, вертикально прорезавший бороду, на деле оказывается женскими гениталиями. Первое проявление гермафродитизма, сексуальной недифференцированности или неопределенности, которыми будет отмечено творчество художника в последующие годы: феминизация отца под личиной Вильгельма Телля с женской грудью или маскулинизация Галы в образе подавляющего его отца.

На первом плане в правом нижнем углу картины мы видим мужчину, стоящего к нам спиной, но повернувшего голову так, что заметен страшный оскал его рта, в левой руке у него нечто напоминающее рыбацкую сеть, а в правой — половой член. (Только что отрезанный? Похоже.) Этот персонаж находится в объятиях другого, с ярко-розовым телом, погружающим палец в свою собственную черепную коробку, являющую собой одновременно то ли вагину, то ли анус, это не очень понятно. Намек на сексуальную практику, которая, по всей видимости, вызывала у Дали самый живой интерес? Штаны персонажа, повернутого спиной к зрителю, запачканы дерьмом.

Это детализированное описание понадобилось нам для того, чтобы понять, о чем же собственно эта картина, занимающая столь важное место в творчестве художника. Упущения, домыслы и вольные толкования мешали и продолжают мешать воспринимать ее во всей ее сложности.

Сюрреалисты, а также та маленькая группа, которая вскоре приедет к Дали в Кадакес: Элюар, Гала, Магритт и Гоэманс, увидели лишь вымазанные дерьмом штаны, что оскорбило их до глубины души. Их мог также оскорбить и трансвестизм, тяга к которому всегда преследовала и будет преследовать Дали, в тот период она особенно бросалась в глаза.

Было сказано множество слов о комплексах, нашедших выход в этом произведении. В литературе психоаналитического толка в то время анализировалось все, что угодно, не избежала подобной участи и эта картина. Ее стали рассматривать исключительно сквозь призму психоанализа, что искажает ее суть.

Вернемся к картине!

Описание, которое мы только что предложили вниманию читателя,

позволяет нам выделить те вещи, которые прежде оставались без внимания или специально замалчивались. Среди них угрожающая тень (пугающе черная и резко очерченная), которая может быть тенью обнимающихся отца с матерью (вариант отца с теткой). А еще этот вертикально прорезанный рот в виде женских гениталий, возможно, таит в себе намек на гомосексуальность (Лорки? Дали? Обоих?). Что до фаллической формы пальца, вздымающегося рядом с пышными, соблазнительными ягодицами, то по его поводу я хотел бы процитировать заявление, которое приберег про запас.

Ян Гибсон, пересказывая свой разговор с Альберти в 1980 году, указывает на то, что Лорка, узнав о появлении у Дали женщины, вначале не поверил этому, а потом воскликнул: «Да у него встает только тогда, когда кто-нибудь засунет ему в задницу палец...» Что до дерьма, то в «Дневнике одного гения» его более чем достаточно. И давайте также вспомним: Дали очень долго мочился в постель, испытывая из-за этого чувство невыносимого стыда, которое как всегда он трансформировал в чувство превосходства. А в «Тайной жизни...» он еще рассказывает о том, что, будучи ребенком, рассовывал свои какашки по ящикам всех шкафов, что были в доме.

Возможно, именно такие вещи, оставляющие след на всю жизнь, и являются питательной средой для комплексов.

Существует мнение, что в этой картине нашли отражение комплекс неполноценности и комплекс кастрации. Жорж Батай анализировал это произведение, имея в качестве подспорья его набросок, и сделал вывод, что это наказание «выражается через мечты о мужественности»... которые мне скорее кажутся гомосексуальными фантазиями (или страхами): торчащий вверх половой член-палец, готовый войти в анус, а не в вагину, и женские гениталии вместо рта на бородатом лице вписываются именно в такую логику. Что до персонажа в загаженных портках, то Батай видит в этом утверждение мужественности через стыд. Этакое выступление *pro domo*^[314]. Но фактов, подтверждающих эту версию, нет.

Эти произведения, как и многие другие, относящиеся к тому периоду, подвергались анализу, который в большей или меньшей степени был психологическим или литературным, но никогда не был формальным, в смысле — отталкивающимся от формы. А между тем форма точно так же (если не больше) передает мысль и состояние души. Взгляните на эту форму — такую расколотую, раздробленную, распыленную.

Такая композиция уже множество раз использовалась Дали: внизу твердая почва, над ней парящие фигуры, влекомые вверх. Раздробленность

формы отнюдь не была новшеством, но она никогда не была до такой степени явной и значимой. Также здесь появляется — впервые — один из тех двойственных образов (о, самый элементарный!), которые в дальнейшем будут множиться и множиться: имеется в виду изображение заячьей головы, вписанной в многоцветный рисунок головы птицы или же наоборот. Картины «Человек-невидимка» и «Невидимые спящая женщина, лошадь и лев», признанные примерами первых двойственных образов в творчестве Дали, были написаны им позже.

Весь июнь Дали провел в работе над шедевром, который Камиль Гоэманс продаст виконту де Ноайлю. Картина шокирует сюрреалистов, что заставит Дали усомниться в их открытости всему новому и свободе их воззрений.

Мы уже сказали о раздробленности формы. Сказали, что форма (равно как и символы), методично разбросанная Дали, весьма показательна. И действительно, этот период жизни Дали не относится ни к самым спокойным, ни к самым благополучным. Он был вынужден бежать из Парижа и спрятаться в Кадакесе — умиротворяющем, но в некоторой степени «зародышевом», где с его психикой начали твориться чудеса, на его поведение все вокруг стали обращать внимание. Да и сам он в «Тайной жизни...» признается, что был тогда близок к безумию и что спасла его Гала. Итак, раздробленность формы — симптом, отражение взрыва, приведшего к распаду внутреннего «я». Скажем прямо: свидетельство безумия. Разве не одолевали Дали приступы безумного смеха, разве не случались они все чаще и чаще? Когда уставшие с дороги Гала и Элюар подъехали к его дому в Кадакесе и назначили ему встречу со всей компанией, прибывшей туда до них, в пять часов вечера в гостинице «Мирамар», он сделал следующую запись: «Мы расположились на террасе в тени платанов. Я заказал себе перно, и тут на меня напал приступ безумного смеха».

Какова природа этого смеха? Нервный срыв или стремление произвести эффект?

Ответить на этот вопрос непросто.

Может быть, Дали был отличным манипулятором? Вполне возможно, что свое отчисление из Академии изящных искусств в Мадриде он организовал, тщательно продумав. Не вступая в пререкания с отцом по поводу своего нежелания становиться учителем рисования, он просто поставил его перед свершившимся фактом. Поэтому нам следует с осторожностью относиться ко всему, что происходило перед его разрывом с отцом, событием важным и драматическим, которое странным (пусть и не в

том смысле, какой придавал ему Дали) образом совпало с появлением в его жизни Галы.

Даже то, что в этом деле кажется бесспорным, источники могут не подтвердить. Итак, припадки нервного смеха, которые все наблюдали в Париже, а затем — еще более сильные — в Кадакесе, были ли они настоящими или он их просто симулировал?

И чем объяснить ту настойчивость, с которой он выдает себя за безумца, рассказывая о своих приступах смеха, о своей экстравагантности в одежде и многом другом, о чем мы еще поговорим, с удовлетворением отмечая, что жители Кадакеса, все чаще становящиеся свидетелями приступов его сумасшедшего смеха, при его приближении начинают перешептываться, он заключает: «Единственная разница между мной и сумасшедшим в том, что я не сумасшедший»?

Он так старательно воздействовал на свое подсознание и кичился тем, что умеет контролировать его, что сорвался?

Он так рьяно симулировал безумие или играл этим, что *in fine*^[315] не впал ли в него?

Вы скажете, что все эти сомнения надуманные?

Полагаю, Дали впервые в жизни подписал контракт с галереей, и к тому же — с парижской галереей. Он почувствовал, что может обрести финансовую независимость, во всяком случае, на какое-то время. Он осознал, что произведение, подобное «Андалузскому псу», несмотря на вызов общественному вкусу, вполне может завоевать успех у влиятельной публики. Он осознал важность для себя группы сюрреалистов и определил место Элюара и Галы внутри этой самой группы. Он понял, бывая в гостях у семейства Ноайлей, как и чем живет высшее парижское общество, и пришел к выводу, что в одиночку ему его не покорить.

Отсюда и Гала.

Отсюда и необходимость замены власти отца на власть Галы.

Отсюда и тщательное выстраивание сюжетной линии драмы, загодя, хорошо загодя. Практически с первой встречи с Элюаром, которого он сразу же оценил, когда тот показывал фотографии обнаженной Галы, флиртовал с другой женщиной и стрелял глазами в хорошеньких девушек вокруг, в то время, как сама Гала развлекалась в Швейцарии со спортсменами-инструкторами, учившими ее кататься на горных лыжах. Пик славы Элюара в прошлом, деньги таяли.

Отсюда появление картины под названием «ПРИЯТНО иногда плюнуть на портрет своей матери», сделанной специально, чтобы спровоцировать ярость крайне вспыльчивого отца, ярость, следствием

которой должно было стать его изгнание из родительского дома. Таким образом, не он, неблагодарный сын, рвал с семьей. Это отец отлучал его от семьи. Дали был жертвой. Жертвой любви. Жертвой непонимания. Бедный Дали! Бедная Гала!

Полноте, Дали был каким угодно, только не наивным.

Взгляните на этого хитреца, который, пересказывая, как проходила сцена — столь им желанная, — когда они с Галой бросаются в объятия друг друга, подсовывает нам сладкую сказочку! «Жил-был король, мучимый странными любовными фантазиями»... Это грандиозно и это проходит.

И совершенно справедливо, что Дали и Гала не Ромео и Джульетта XX века. Как не Ромео и Арагон, «безумно влюбленный в Эльзу»^[316], еще один признанный мистификатор в этой области.

Взгляните — или, вернее, послушайте, — как Клод Нугаро^[317], чьи стихи вошли в сборник «Современные поэты», рассказывает об этом событии под музыку Гуайона^[318]:

«Я хочу Галу», — признался себе Дали
Гала призналась себе: «Я люблю этого парня»
Отголоски этой любви, поразившей обоих,
Носились в воздухе между Кадакесом и Фигерасом
ГалаДалиДалиГала
ДалиГалаГалаДали

[...]

Когда он увидел ее там перед собой
Словно гром небесный поразил его
Перед ним вдруг явился его двойник
Откуда-то из другого мира
И да позволено будет мне сказать последнее слово
Ответственность за которое я беру на себя
Дали не стал бы Дали
Если бы не встретил Галу
Дали не стал бы Дали
Если бы не встретил Галу.

Герой «Охоты на Снарка» Балабон утверждал: «То, что трижды сказал, то и есть»^[319]. Но только дважды повторенные, отражают ли слова «то, что

есть»? В любом случае, они и тогда звучали в унисон с «vox populi»^[320], и сейчас продолжают звучать так же. Гала была не просто его вдохновительницей, она была его музой. Она позволяла Дали существовать. Разве сам он не повторял это на все лады и разве не подписывал некоторое время свои картины их двумя именами, слитыми в одно? «Vox populi» не является аргументом «в пользу» или «против» реальности. Он выполняет роль сейсмографа.

Прекрасно. А теперь, после всех этих предположений и заключений, вернемся к реальным фактам.

В августе Камиль Гоэманс и его невеста Ивонна Бернар приезжают на целый месяц в Кадакес и поселяются в съемных апартаментах, вместе с ними Магритт, художник, на которого делает основную ставку галерея Гоэманса, и его жена. А в гостинице «Мирамар» (существующей и поныне), расположенной недалеко от Порт-Льигата, — Элюар, Гала и их дочь Сесиль. Прибывший чуть позднее Бунюэль, собиравшийся доработать сценарий фильма «Золотой век», остановится в доме у Дали.

Итак, все действующие лица пьесы на месте. Пришло время для рождения мифа. Вот он, пожалуйста.

Гала: от сказки к мифу

А поскольку она всегда мечтала о некоем подобии собственного мифа, она начала думать, что только один я способен создать его для нее.

С. Дали. Тайная жизнь Сальвадора Дали

«Перед моим домом остановилась машина. Из нее вышли Поль Элюар и его жена. Они были утомлены долгим путешествием: только что вернулись из Швейцарии, где навещали Рене Крeveля. Они почти сразу же покинули нас и отправились отдыхать в гостиницу "Мирамар", назначив нам встречу на пять часов. Я нашел, что у Галы очень умное лицо, но на нем явно читалось раздражение оттого, что ей пришлось тащиться в такую дыру, как Кадакес». Именно так рассказывает Дали в «Тайной жизни...» о своей первой встрече с Галой.

В пять часов вечера вся компания собралась в гостинице «Мирамар». Они расположились на террасе кафе, Дали заказал себе перно и вдруг зашелся тем безумным смехом, который пугал всех знакомых и незнакомых людей вокруг. «Вечером во время прогулки, — продолжает свой рассказ Дали, — мы говорили с Галой, женой Элюара, на разные серьезные темы. Она была поражена логичностью моих суждений и призналась, что поначалу, когда мы все вместе сидели под платанами, я показался ей крайне несимпатичным и неприятным типом из-за моих напoмаженных волос, придававших мне вид профессионального исполнителя аргентинского танго».

С одной стороны — раздраженная дама, с другой — несимпатичный тип пижонистого вида, сказать, что любовь между Дали и Галой вспыхнула отнюдь не с первого взгляда, значит, ничего не сказать.

Но после первых неудачных контактов события начнут развиваться стремительно: почва для рождения мифа уже вполне подготовлена.

Малую толику реальности все же следует сюда добавить.

Мы видели, что представлял собой Дали. Доминик Бона, биограф Галы, назвала его «мужчиной-ребенком»: он все еще находился в финансовой зависимости от отца и в этом плане очень походил на Поля Элюара не только в ранней юности, но и тогда, когда тот вернулся домой после службы в армии. Дали был избалованным молодым человеком,

привыкшим к чрезмерной опеке и покорно склоняющим голову перед статуей командора — то бишь перед своим отцом. Но Гала, чего добивалась Гала? Чего хотела Гала, а главное — что представляла собой Гала?

Гала, муза, пожирательница, добрая фея или злая колдунья, смотря по обстоятельствам, посланница Божия; та, без-которой-Дали-бы-не-существовало; та, чье имя сплетено с именем художника на некоторых его картинах, единственная женщина на групповом портрете, на котором Макс Эрнст в 1922 году изобразил группу сюрреалистов в полном составе; та, чей взгляд необычайной силы и притягательности сумел запечатлеть Ман Рэй. Загадка. Чужестранка. Гала, та, о которой никто ничего точно не знает...

...Кроме того, что она была русской и женой Элюара, с которым познакомилась в швейцарском санатории, и что спокойно относилась к триолизму^[321] и эксгибиционизму своего мужа.

Помимо слухов, почти никаких фактов.

Попробуем разобраться с тем, что есть.

Во-первых, имя. Откуда оно взялось? Гала — уменьшительное от Галины? Вовсе нет: звали-то ее Еленой.

Итак, Гала: крупный план и стоп-кадр.

Родилась наша героиня в Казани. По свидетельству Доминик Бона, 26 августа 1894 года, по свидетельству ее дочери—в том же году, но 18 августа. По другим свидетельствам, год ее рождения варьируется между 1890 и 1895 годами.

Мать ее была родом из Сибири, где ее семья владела золотыми приисками. У Галы было два старших брата и младшая сестра. Отец, Иван Дьяконов, умер, когда ей было одиннадцать лет. Мать вторично вышла замуж. Отчима Дмитрия Ильича Гомберга, адвоката (еврея по отцу), Гала так сильно любила, что сменила отчество и стала вместо Елены Ивановны Еленой Дмитриевной. Это было первой подменой и первым трамплином для разных ошибок и домыслов, одна из таких ошибок укоренилась очень глубоко: о Гале — русской по национальности и православной по вероисповеданию как ее мать, братья и сестра, — говорили, что в ее жилах течет еврейская кровь. Правда, когда ей самой задавали вопрос, не еврейка ли она, она этого не опровергала, но и не подтверждала. Такова была обычная манера ее поведения: ничего не говорить.

Поговаривали, что отчим Дмитрий — ее настоящий отец. Этого она также никогда не опровергала и не подтверждала.

В Москве она жила на Трубниковской улице, была примерной ученицей в гимназии, дружила с Цветаевой, будущей известной поэтессой,

разговаривала по-французски с бонной-швейцаркой, занималась живописью, пробовала себя в поэзии, а как-то в каникулы побывала в Крыму, на побережье Черного моря, и этот отдых оставил в ее памяти самые светлые воспоминания.

У нее всегда было свое мнение, которое она не считала зазорным высказывать, а «волевые складки у ее рта» были замечены многими из ее окружения.

Она не могла похвастаться крепким здоровьем, у нее были слабые нервы. Из России в Швейцарию она уехала из-за туберкулеза и лечилась вначале в Давосе, а затем в санатории в Шаваделе, где познакомилась с семнадцатилетним юношей с ясным взглядом и нежным и меланхоличным лицом. Звали его Эжен Грендель. Он не стал сдавать экзамен на степень бакалавра, бросил учебу и поступил учеником в контору своего отца, который торговал земельными участками. Как и Гала, он увлекался литературой и сам пописывал стихи. Позже он прославится на этом поприще под именем Поля Элюара. Поэт — вторая профессия. Прежде всего Эжен — торговец и после смерти отца, унаследовав его состояние, будет продолжать его дело. Полем звали его дядюшку по отцовской линии, а фамилию Элюар носила в девичестве его бабушка по материнской линии.

Отношения Эжена и Галы были платоническими, поскольку в тех условиях даже речи быть не могло о чем-либо более серьезном. Они гуляли, держась за руки, заглядывали друг другу в глаза, а, расставшись, обменивались нежными письмами. Он постоянно демонстрировал ей свое увлечение литературой и посвящал поэмы, в которых воспевал ее «строгие глаза». Высокомерие и горделивость, которыми она бравировала, приводили его в отчаяние и восхищали одновременно. Мать Эжена Гренделя (как позднее и отец Дали) невзлюбила эту своенравную барышню, приехавшую в одиночку из далекой России и по любому поводу осеявшую себя крестом (на православный манер). Она называла ее «эта русская».

Она не хотела признавать или недооценивала того факта, что помимо нежных чувств и физического влечения молодых людей связывало и еще кое-что: поэзия. Там, в санатории в Шаваделе под пристальным наблюдением Галы Эжен стал настоящим поэтом. Он выпустил (за свой счет) поэтический сборник под названием «Первые стихи», затем еще одну книжку — «Диалог бесполезных людей», к которой Гала написала предисловие, подписавшись псевдонимом «Reine Paleuglenn», в котором кое-кто увидел анаграмму имени Эжена Гренделя (*Eugene Grindel*)... правда, с несколькими лишними буквами. Эжен, посвятив эту книгу «Той,

которая...», многоточием дал простор любым предположениям.

В 1914 году, поправив свое здоровье, Гала и Поль, не спросив на то согласия родителей, назвавшие себя женихом и невестой, разъехались по домам: она отбыла в Москву, где Николай II правил на пару с Распутиным, он — в Париж, где только что произошло убийство Жореса^[322], а спустя три дня была объявлена война, что вызвало у части парижан безумное ликование.

Эжен по слабости здоровья был признан не годным к строевой и отправлен во вспомогательные войска. Гала каждый день писала «жениху» письма. Европа полыхала в огне, а Гала мечтала лишь о том, чтобы воссоединиться с Эженом. Она была своенравной девушкой и если принимала какое-то решение, то уже ничто не могло заставить ее свернуть с пути.

Эжен тоже мечтал о встрече. Он большую часть своей армейской службы проводил в госпиталях, куда попадал то из-за упадка сил, то из-за обострения хронического аппендицита, то из-за постоянной мигрени или лихорадки. Во всех его письмах семье на все лады повторялось имя той, кого он любил, — его невесты. Но первой добилась благословения своей семьи на их брак она, произошло это в 1916 году. Свои письма ему она стала подписывать «навекы твоя жена». То обстоятельство, что она отправилась в путь, причем одна — редчайший случай в то время. Она ехала через Финляндию, Швецию, Англию, затем были Дьеп и, наконец, Париж, где мать Эжена поселила ее у себя в квартире на улице Орденэр, выделив ей одну из комнат. «Обещаю тебе, у нас будет прекрасная жизнь, овеянная славой», — писала она Эжену.

Приехав на побывку, он предался любовным утехам и обнаружил, что в постели Гала весьма изобретательна, одним словом, имеет определенный опыт. Данное обстоятельство удивляло и волновало юношу с чистым взором. Откуда у столь юной барышни такие познания в этой области? Гала признавалась, что у нее «задатки шлюхи», но при этом утверждала, выражаясь на весьма своеобразном французском: «Я не целовалась хоть с одним мужчиной». Она писала Эжену: «Если я позволяю себе делать с тобой все, даже какие-то "странные вещи", я уверена — потому что люблю тебя, — что все это чисто и прекрасно».

Они поженились 21 февраля 1917 года. Гале было двадцать два года, Эжену — двадцать один. Гала согласилась перейти в католичество, а Эжен получил увольнительную на три дня. Вскоре русский царь отрекся от престола и в России произошла революция. В марте 1918 года Германия, Австро-Венгрия, Турция и Россия подписали Брест-Литовский мирный

договор. Сорок дивизий были переброшены с Восточного фронта для укрепления линии обороны против отступающих сил союзников. Над Парижем нависла угроза, он мог оказаться в руках врага.

В такой вот ужасной обстановке 10 мая 1918 года появилась на свет дочь Галы и Эжена. Гала без всякого интереса повозилась с ней несколько дней, а затем оставила на попечение кормилицы и уехала к Эжену, которого перевели на новое место службы — поближе к семье. И опять, как всегда, по причине слабого здоровья.

Гала жила только ради любви, поэзии и славы. Преимущественно ради славы, причем собственной. Она много давала и многого требовала. Цельная и эгоистичная натура, она писала: «Я покупаю твое послушание по самой высокой цене». Война закончилась. Эжен начал печататься и окончательно превратился в Поля Элюара.

Полан^[323] составил ему протекцию в недавно созданном журнале «Литература», которым руководили Бретон, Супо и Арагон, и вскоре новичок стал полноправным членом маленькой группы поэтов, продолжая при этом работать в конторе своего отца. Гала, которая не занималась ни хозяйством, ни ребенком, была одержима только одной идеей: добиться того, чтобы и ее допустили в эту группу, несмотря на сдержанное отношение к ней Бретона, Арагона, а главное — Супо, называвшего ее «дрянью» и прилипалой.

В начале 1919 года Бретон, Арагон и Супо открыли для себя дадаизм, Тцару и «Кабаре Вольтер»^[324]. Какой энтузиазм это вызвало! Они обменивались стихами, публиковали друг друга в своих журналах, то же самое делал, со своей стороны, и Пикабия в Барселоне. Гала и Поль, также попавшие под обаяние деструктивного смеха дада, разделяли энтузиазм своих друзей, но держались с определенной долей настороженности. Элюар не был нигилистом. Но принимал участие в их представлениях, шумных сборищах и даже драках, посещал собрания, на которых порой можно было увидеть Дриё ла Рошеля^[325] и двадцатичетырехлетнего Монтерлана. Гала по-прежнему не пользовалась симпатией у этих господ.

Элюар вдруг воспылал страстью к живописи, и Гала последовала его примеру, начав осваивать эту новую для нее область. Озанфан — опять он! — основатель пуризма, стал ее гидом. Элюара интересовали Дерен, Брак, Грис, Кирико, Дюшан. Галу интересовали Эжен и она сама. Она хотела, она требовала, чтобы он любовался ею, превозносил и воспевал ее красоту.

На сцене появляется Макс Эрнст. Май 1921 года. По инициативе Тцары была устроена выставка Макса Эрнста. Эрнст — немец. Выставлять

его картины — антипатриотический акт. Эрнст делал коллажи. Сидел в тюрьме по обвинению в порнографии. Короче, у него было все, чтобы понравиться дадаистам. Выставка вызвала шумный скандал из тех, что так любила их маленькая группа; но Эрнст не смог продать ни одной картины и прослыл в Париже безнадежно плохим художником.

Ни Галы, ни Элюара не было на торжественном открытии его выставки. самого Макса Эрнста тоже там не было. Будучи персоной нон грата во Франции и получив отказ во въездной визе, он оставался в Кёльне.

Поскольку он не мог приехать в Париж, сюрреалисты решили сами к нему приехать во время летних каникул. Поскольку он уже переехал в Тироль, они тоже поедут в Тироль! Первыми туда отправились Тцара и Бретон. Элюар и Гала также поехали в Германию, но почти месяц провели вдвоем, прежде чем нанесли визит Эрнсту... Они навестили его в Кёльне, куда он вернулся из Тироля.

Перед ними предстал спортивного вида мужчина, открытый, обладающий прекрасным чувством юмора, сразу вызывающий к себе расположение и очень красивый внешне. В его мастерской Элюар увидел работы, которые его просто ошеломили. Он сразу же разглядел в нем гения и, не откладывая, купил одну большую картину. Они провели в гостях у Макса, его жены Лу и их маленького сына неделю, которая показалась им чистейшей воды идиллией. Мужчины быстро прониклись взаимной симпатией: они вели себя друг с другом так, будто были братьями, и в четыре руки писали стихи. Гала, которую дружба с женщинами никогда не привлекала, всюду следовала за ними по пятам. Лу, жена Макса, вдруг обнаружила, что она выпадает из рождающегося у нее на глазах союза. Не нужно было обладать особой проницательностью, чтобы увидеть, что Гала нравится Макс, а Макс — Гале. Но Эрнст и Элюар пока еще были слишком поглощены друг другом. Их связало общее увлечение трактовкой сновидений, поэзией и живописью. Они демонстрировали абсолютное единство взглядов и интересов, которое найдет свое продолжение. В переписке. А еще они вместе напишут книгу под названием «Несчастье бессмертия», книгу, которая цементирует их дружбу.

Следующим летом семейства Тцара, Арпов, Эрнстов и Элюаров отправились в Тарренц^[326]. Очень скоро Эрнст стал оставлять Лу с сыном дома, в арендованной ими квартире, а остальная их компания имела возможность наблюдать, как Макс Эрнст и Гала прогуливаются под ручку и целуются. Поль не только позволял им вести себя подобным образом, но еще и признался Мэтью Джозефсону^[327], одному из членов их маленькой

группы: «Макса Эрнста я люблю гораздо больше, чем Галу...»

Была ли его любовь к Максус Эрнсту настоящей? Он испытывал физическое влечение или его привлекала только общность интеллектуальных и эстетических пристрастий? Может быть, он открыл в себе гомосексуальные наклонности? Или просто был готов поделиться с каждым тем, что имел? Или нуждался в стимулирующем средстве для оживления интимных отношений с женой, уже не таких пылких, как поначалу? Как бы то ни было, он по-прежнему не сводил влюбленных глаз с Макса и Галы. В этой истории Макс вел себя с милой беззаботностью, Лу с определенной долей рассудительности, Поль с безграничным пониманием, Гала же была единственной, кому эта ситуация нравилась в тот момент меньше всего. По извечной российской привычке она драматизировала то, что, судя по всему, вполне устраивало обоих мужчин.

Когда в конце лета они готовились разъезжаться по домам, Поль уговорил Макса ехать с ними в Париж. Более того, он дал Максус свой паспорт, поскольку тому до сих пор был закрыт въезд во Францию!

Отец Поля подыскал для сына и невестки дом в одном из парижских пригородов. Днем Поль уезжал на работу в контору своего отца, оставляя Галу с Максом, которому с помощью Полана достал фальшивые документы. Это позволило Максус начать хоть как-то зарабатывать себе на жизнь. А вечерами он писал свои картины.

Для дадаистов это было время «урожайных снов». На этом поприще больше всех преуспел Деснос. Макс Эрнст написал картину «Встреча друзей», на которой мы видим самого Эрнста, Френкеля^[328], Полана, Перэ^[329], Бааргельда^[330], Супо, Арпа, Мориса, Элюара, Арагона, Бретона и Кирико. Следует отметить, что на ней не нашлось места для Тцары и Пикабии, но зато нашлось место для Галы, а также для Достоевского.

У Галы все чаще случались нервные срывы. Поль почти не бывал дома, мотался по ночным заведениям и закрытым клубам, пьянствовал, волочился за женщинами и сам себе был противен. Невозмутимый Макс все больше обживался в загородном доме Поля, он расписал там стены в соответствии со своими вкусами и натащил туда разного барахла, что приводило в восторг Галу, но исключало присутствие там Элюара.

А не служила ли Гала некой приманкой для привлечения к Элюару художников, картины которых они могли скупать по дешевке? Так, в 1923 году Элюар, Эрнст и Гала поехали в Рим для встречи с Кирико. Гала очаровала художника. В результате картины Кирикополнили коллекцию Элюара и Галы.

В среде дадаистов назревал конфликт между Бретоном и Тцарой. Первый мечтал о более позитивной направленности их движения, второй — об усилении негативной составляющей концепции сюрреализма. Как-то, придя на одно из представлений Тцары, Бретон и его друзья освистали участников и практически сорвали спектакль. Это произвело эффект разорвавшейся бомбы и вылилось в ссору, разрыв стал неизбежным. Дело дошло до вызова полиции. Обе конфликтующие стороны получили повестки в суд. В следующем номере журнала «Литература» развернулась дискуссия вокруг слова «уходить». Видимо, Поль Элюар решил последовать этому «дадаистскому призыву»: 24 марта 1924 года он вдруг исчез, прихватив с собой отцовские деньги (он взял их из его письменного стола) и никому не сказав ни слова.

Гала не могла прийти в себя от изумления: ее бросили!

Она осталась без денег, с ребенком на руках, с любовником, привыкшим жить за счет ее мужа, со свекром и свекровью, отнюдь не горевшими желанием содержать парочку, повинную в бегстве их сына. Ко всему прочему, Бретон, Арагон и вся их компания потеряли к ней всякий интерес. Перед Галой захлопнулись все двери.

Но этот удар судьбы не смог ее сломить, а, наоборот, заставил мобилизоваться. Она взяла себя в руки и стойко перенесла свалившиеся на нее проблемы, продемонстрировав ту силу воли и даже жесткость, которые всегда будут вести ее по жизни.

Элюар обнаружился в Ницце. Слабовольный и неспособный раз и навсегда порвать с Галой, он сообщил ей о месте своего пребывания и попросил приехать к нему. Он собирался отправиться на Таити, и ему нужны были деньги. Жена получила доверенность на продажу некоторых ценностей и картин.

Бретон и его друзья объявили себя «сюрреалистами», это слово они позаимствовали у Аполлинера, оно фигурировало в качестве подзаголовка к его пьесе «Грудь Тирезия».

В конце мая Поль написал Гале из Папэте: «Ты единственное моё сокровище, я люблю только тебя. Я никого больше не люблю» и послал ей сто марок. Он скучал по ней даже в объятиях таитянок.

Гала готова была тут же броситься к нему, но ста марок было мало. Пришлось распродать по дешевке коллекцию картин, собранную Полем. Было продано восемь картин Кирико, двенадцать — Пикассо, две — Брака, три — Дерена, четыре — Хуана Гриса, три — Макса Эрнста и одна — Мари Лорансен^[331], плюс к этому она продала несколько предметов негритянского искусства, после чего отбыла в Сайгон, где в этот момент

находился Поль.

Удивительно, но отправилась она в эту поездку в сопровождении... Макса Эрнста. А еще удивительнее, что в Сайгоне это трио вновь сплотилось. Поль вернулся домой. Он и Гала. Макс Эрнст остался в Юго-Восточной Азии еще на несколько недель.

Семья Поля встретила сына и его жену как ни в чем не бывало, поскольку того «другого» с ними больше не было. Группа сюрреалистов также приняла Поля как ни в чем не бывало, но Галу — нет. Она всех страшно раздражала. «Она вызывает у меня крайнее отвращение», — признавалась Симона Бретон. Гала всем внушала подозрение и, по общему мнению, сеяла в группе сюрреалистов смуту и раздоры. «В ней что-то от ведьмы», — как-то заметил Виктор Крастр^[332].

Макс Эрнст расстался с Элюарами. Но Поль не решился бросить его на произвол судьбы. Он помогал ему материально, покупал ему холсты. Они даже выпустили совместный сборник стихов с рисунками пером под названием «Когда нельзя молчать», в котором на каждой странице присутствовала Гала. «Прищур твоих глаз так и не научил меня жить», — писал Элюар, а Макс Эрнст рисовал демона — мрачного, злого и притягательного. Необычайно соблазнительного демона, снедаемого адским огнем, разрушающего все вокруг и вселяющего ужас.

Значит, все осталось по-прежнему? Нет. Любовь Элюара больше не удовлетворяла Галу. Роман с Максом что-то разрушил в их отношениях. Гала едва заметно отдалилась от мужа. А Элюар целый день проводил в конторе своего отца. Вечерами он участвовал в собраниях сюрреалистов, и ночью он отсутствовал, как в те времена, когда у них жил Макс Эрнст. Гала не оставалась в долгу и придумывала разные предлоги, чтобы куда-нибудь надолго уехать из дома. Ее любовные похождения на стороне множились. Неужто огонь страсти между Элюаром и Галой потух? В любом случае оба искали остроты ощущений вне семейного круга.

3 мая 1927 года отец Поля умер. Мог ли Поль, унаследовавший его состояние, воспользоваться этим? Ему опять потребовалось лечение в санатории: у него часто поднималась температура, его мучил сильный кашель. В санатории он пробыл с ноября 1927 года по март 1929-го. А Гала в отсутствие мужа отправилась в Ленинград, а затем в Москву. Он писал ей: «Я жду тебя с безумным нетерпением. Возвращайся скорее. Я люблю тебя, я люблю тебя, я люблю тебя». Гала ничего на это не ответила.

Она едет в Швейцарию, где проводит время в обществе спортсменов, катается на лыжах и всюду развлекается. Возвратившийся в Париж Поль не отстает от нее, хотя без устали повторяет, что она для него единственная, а

все другие не в счет. «Я хочу только тебя, — писал он ей, добавляя при этом: — Пользуйся своей свободой. Свободой всегда нужно злоупотреблять». А Гала уже давно не отказывала себе в этом. Поль, со своей стороны, потерял счет любовным интрижкам, которые порой перерастали в устойчивые связи, но по-прежнему без усталости твердил: «Только ты способна разбудить во мне сумасшедшие желания. <...> Ты царица души моей».

Это не мешало ему отдавать должное той изобретательности, что проявляла в любовных утехх Алиса Апфель, прозванная им из-за ее фамилии «Яблоком»... и поставлять любовников Гале, с интересом наблюдая за развитием их отношений.

В Марселе он толкает в объятия Галы юного поэта Андре Гайяра, а сам уезжает оттуда и пишет ей из Ниццы: «Я люблю тебя. Горячий привет Гайяру», «Передай Гайяру, что я его очень люблю» и даже: «Намекни ему, что мне хотелось бы, чтобы иногда мы занимались любовью вдвоем, как мы и договаривались». Позже Гайяр жаловался, что из-за этой истории ему пришлось пережить немало неприятных минут.

«Я лежал, вытянувшись на постели, — писал Элюар Гале, якобы пересказывая ей свой сон, — рядом со мной лежал какой-то мужчина, я не могу с уверенностью сказать, кто это был, скорее всего "мальчик по вызову", он лежал, словно в задумчивости и ни разу не произнес ни слова. Я повернулся к нему спиной. И тут появилась ты и легла рядом со мной, ты так хотела любви, ты стала целовать меня в губы, очень нежно, а я начал ласкать под платьем твои груди, трепещущие и такие живые. И тут твоя рука нежно скользнула через меня к тому, другому, и легла на его член».

Финансовая беспечность Поля, без счета тратившего деньги, довела его в 1929 году до разорения. Состояние его просто растаяло. Летом 1929 года они с Галой искали, где бы подешевле провести отпуск.

Случай помог найти если и не идеальное, то вполне подходящее для этой цели место. В кабаре «Баль Табарэн» Элюар встретил Гоэманса, который познакомил его с Дали, а тот пригласил всю компанию провести лето в Кадакесе.

Гала поморщилась, когда Поль рассказал ей об этих планах: ей совсем не хотелось ехать в Испанию. Но Поль напомнил ей об их непрестом финансовом положении. Кроме того, он заметил, что в Испании у них будет хорошая компания: Магритт с женой и Гоэманс со своей невестой Ивонной Бернар также приняли приглашение Дали.

И они отправились в Кадакес, остановились в гостинице «Мирамар». Гала призналась Дали, что во время их первой встречи он был похож на

профессионального исполнителя аргентинского танго. В «Тайной жизни...», работая на свою легенду, Дали описывает себя таким образом, что становится понятным, почему первое впечатление, которое он произвел на Галу, было негативным: «Живя в Мадриде, я привык заботиться о своей внешности и приукрашивать себя [...] если мне нужно было отправиться в селение, я целый час прихорашивался, напмаживал волосы и брился с маниакальной тщательностью.

Я носил безукоризненно белые брюки, вычурные сандалии, шелковые рубашки, кольцо из искусственного жемчуга и браслет на запястье. По вечерам я надевал одну из своих шелковых рубашек, собственноручно мною расписанных, с очень открытым воротом и пышными рукавами, что делало меня похожим на женщину».

«Сильно походил на женщину»: зачем Дали так подчеркивал это? Почему хотел предстать именно таким в создаваемом им мифе? И разве он уже не признавался, что ребенком зажимал свой член меж бедер, чтобы стать похожим на девочку? К чему все эти навязчиво повторяемые, знаковые подробности?

Стараясь поразить таким вот образом женщину, которая, по словам ее мужа, «любила настоящих мужчин», на что рассчитывало это существо неясной сексуальной ориентации, этот молодой человек, который, дожив до своих двадцати пяти лет, ни разу, по его собственному признанию, не спал ни с одной женщиной, часто и подолгу мастурбировал, а также флиртовал, если и не спал, с Лоркой?

Но, может быть, в данном случае речь шла совсем о другом: демонстрируя свой гермафродитизм — а такая гипотеза тоже имела место, — он хотел показать, что в эротическом плане вполне самодостаточен. К тому же страсть к переодеваниям или к трансвестизму, которая в дальнейшем проявится у него еще более, на самом деле периодически, но настойчиво преследовала его с самого детства.

Он словно посылал ей некие сигналы. А она их безошибочно принимала.

Маленькая компания проводила Элюаров до их отеля, и там все договорились встретиться на другой день в одиннадцать часов утра на пляже и вместе искупаться.

На следующее утро Дали проснулся задолго до восхода солнца, он чувствовал себя, по его признанию, сильно «взбудораженным» присутствием Галы. Она разрушала мир его одиночества, и он был раздосадован тем, что придется оторваться от работы на час раньше обычного. «Я сразу понял, что утро будет потеряно», — говорит он в

присущей ему, прекрасно отработанной манере вести повествование, нагнетая тревогу. И продолжает в том же духе: «Мне хотелось остановить солнце, погрузить его в море, из которого оно поднималось, чтобы хоть на какое-то время отсрочить битву, приближение которой я предчувствовал».

Здесь тоже есть слово, которое следует выделить особо: «битва». Он, видимо, сознательно употребляет это слово, не совсем подходящее по ситуации к тому событию, которое сам же он называет «основополагающим». И задается вопросом: «О какой же битве шла речь?» А далее уточняет: «Она мешала мне работать, поселившись в моей душе, она разрушала мою индивидуальность. Кроме того, я внушил себе, что она непременно причинит мне зло».

Затем следует рассказ в стиле буффонады из тех, что только Дали (и Уорхол) мог придумать, находясь действительно в критическом состоянии. «Я примерил серьги своей сестры, — пишет он и задумчиво добавляет: — Нет, купаться в них будет не совсем удобно».

И продолжает: «Мне хотелось предстать перед Элюарами в самом кокетливом виде. Почему бы не обнаженным, с всклокоченными волосами? Ведь с прилизанной прической они уже видели меня накануне и увидят опять сегодня вечером. Я воображал, как спущусь к ним с палитрой в руке, жемчужным ожерельем на шее и с взъерошенными волосами. В сочетании с моей загорелой, как у араба, кожей это произведет интересный эффект. Окончательно забросив свой мольберт, я принялся вкривь и вкось резать самую свою красивую рубашку, укорачивая ее так, чтобы она едва прикрывала мне пупок. Надев ее наконец, я продрал в ней еще несколько дыр: одну на плече, вторую в центре груди, выставив напоказ растительность на ней, а третью на уровне одного из моих коричневых сосков, чтобы продемонстрировать его всем».

В том же духе — и все более смешно — Дали описывает далее, как он силился привести свои «излишне спортивные» плавки в соответствие с этим светским и экзотическим костюмом художника, который он пытался создать.

Последний штрих: он выбрил себе подмышки, но поскольку не добился идеального голубого цвета, который видел у элегантных дам, взял немного бельевой синьки, смешал ее с пудрой и этой смесью вымазал себе кожу. Но поскольку эта «боевая раскраска» не выдержала испытания водой, ему пришлось придумать кое-что другое. Затем он брил бороду и слегка порезался. Увидев пятнышко крови, понял, что ему нужен красный цвет. Он еще раз выбрился, при этом подмышки так скреб бритвой, что и их тоже изрезал в кровь, забрызгав ею всего себя до колен. Чтобы добавить в свой

облик красного цвета, он заложил за ухо цветок алой герани. Удовлетворенный полученным результатом, он решил: «Теперь мне следует надушиться».

Запах его собственного одеколona показался ему тошнотворным. В этом месте своего повествования он начинает говорить о себе в третьем лице, чтобы объявить о том, что «Дали пришла в голову гениальная идея». Он будет пахнуть, как козел! Как этого добиться? Он тщательно размешает в воде рыбий клей, доведет этот раствор паяльником до кипения и бросит в него козий помет, его можно взять в мешках за домом. Верх изысканности: он добавляет в эту смесь несколько капель лавандового масла. Остудив полученную массу, он мажет ею все свое тело. «Я готов», — подводит он итог.

Готов к чему? К встрече, которая, после этой забавной увертюры и объявления о появлении главной героини («Я подошел к окну, которое выходило на пляж. Она уже там? Не перебивайте меня! Я говорю, что Она уже там, и вам должно быть этого достаточно!»), описана в жанре откровения. От местоимения «он», обозначающего его самого, он переходит к местоимению «Она» с большой буквы, обозначающему Галу. И вот мы видим, как миф рождается у нас на глазах.

«Это была она! Галюшка Rediviva^[333]! Я узнал ее по ее обнаженной спине. У нее была детская фигура с выступающими лопатками, но хорошо развитыми, словно у атлета, мышцами спины, что придавало ей юношескую угловатость. При этом она была необыкновенно женственной — женственность придавала ложбинка на спине, которая грациозно сбегала по гордой и прямой спине к необыкновенно изящным бедрам. Вкупе с осиной талией они придавали ей вид невероятно соблазнительный».

Гала сразу же покорила Дали своим гордым и пренебрежительным выражением лица, к слову сказать, не слишком привлекательным, так что уж там говорить об ее обнаженной спине и бедрах! Они полностью соответствовали его детским фантазиям, связанным с няней, но главным образом с матерью, с которой он спал в одной кровати, прижавшись к ее спине и пребывая в полнейшем счастье, или же с сестрой, которую он часто рисовал со спины, делая это с видимым удовольствием. Так что Дали сразу же попал под чары и потерял голову: ах, эта прекрасная спина, спина из его грез!

Миф и эротика наложились друг на друга, а затем слились в единое целое.

Сальвадор-младший все-таки решил избавиться от вони и вымылся, а из украшений оставил лишь жемчужное кольцо и герань за ухом.

На пляже он сначала присоединился к своим друзьям, а затем подошел к Гале. Он едва успел поздороваться с ней, как зашелся безумным смехом и больше ни слова не смог вымолвить.

Весь день он вел себя подобным образом, а друзья его, пытаясь умерить свое раздражение, кидали в море камешки. Бунюэль не скрывал своего разочарования. Дали очень сожалел: «Он приехал в Кадакес, чтобы поработать со мной, а я, тративший все свои силы на то, чтобы справиться со своим безумием, был занят только Галой — все мои мысли, все мое внимание были направлены только на нее».

Поскольку приступы смеха мешали ему заговорить с Галой, ему пришлось искать другие средства общения с ней. Он навязчиво оказывал ей множество мелких услуг: то приносил ей подушку, то предлагал стакан воды. «Если бы я только мог, — говорит он, — я бы без конца снимал с ее ног сандалии и надевал».

Таким образом он привлек к себе ее внимание и пробудил ее интерес. «Она распознала во мне полусумасшедшего гения, способного на поступки, требующие огромной смелости, и поскольку она всегда мечтала о некоем подобии собственного мифа, то начала думать, что только один я способен создать его для нее».

Дали, опять же как Уорхол или как Господь у Клоделя, «пишет так, будто идет к цели самым извилистым путем». Истину он прячет, но все же говорит ее. Он не может отказать себе в удовольствии высказать ее. И иезуитски забавляется, выбивая почву у нас из-под ног в тот самый момент, когда говорит правду.

Перейдем теперь к центральной сцене второго акта.

Толчком для развития событий стала весьма странная реакция всех этих великих умов, считающих себя «свободными» и провозглашающих себя таковыми, на картину Дали, которую Элюар назовет «Мрачной игрой».

Эта картина не давала покоя членам группы сюрреалистов, которые, разглядывая персонажа в вымазанных дерьмом штанах, задавались вопросом, не является ли Дали в некоторой (и в какой именно?) степени копрофагом.

Сама ли Гала решила выяснить этот вопрос у художника с глазу на глаз или же ей подсказал это сделать Элюар, заметивший, что его жена имеет влияние на молодого человека, как знать? В любом случае, Гала заявила Дали, что хочет обсудить с ним один очень серьезный вопрос, и назначила ему встречу на следующий день. Поцеловав ей на прощание руку, Дали ушел восвояси. Или попросту сбежал.

На следующий день они отправились вместе к скалам мыса Креус. «В планетарной меланхолии», — уточняет Дали. Почти сразу же Гала задала ему вопрос по поводу его предполагаемой копрофагии, беспокоившей всю их компанию, и немедленно сообщила, что сама она крайне отрицательно относится к подобной практике. Дали, задумавшись, а не произведет ли он на нее более сильное впечатление, если ответит «да», все же решает сказать «правду». Он признался ей, что дерьмо — элемент столь же терроризирующий, как и его кузнечиковая фобия и кровь. Это грубые элементы, в них он черпает свое вдохновение. Когда сомнения были развеяны, Гала согласилась продолжить прогулку и отдать дань местным красотам, которые принялся показывать ей и расхваливать молодой человек, то и дело заливаясь своим странным смехом, разносившимся далеко вокруг.

Но время от времени он словно терял дар речи. «Это тело, находящееся так близко от моего и такое реальное, мешало мне говорить», — признавался он.

Climax^[334], именно так это называется в американском кино: «Я хотел дотронуться до нее, хотел обнять за талию, когда Гала сама взяла меня за руку». И что же она сказала ему? «Малыш, мы больше никогда не расстанемся».

«Малыш» — это скорее слова матери, чем любовницы...

А что ответил ей на это Дали? «Та же злость, что я когда-то испытал к Дуллите, зашевелилась в моем сердце. Гала нарушила мое одиночество и не собиралась отступать, и я набросился на нее с несправедливыми упреками, твердил, что она мешает мне работать, что, поселившись в моей душе, она разрушает мою индивидуальность. Кроме того, я внушил себе, что она непременно причинит мне зло, и я фанатично повторял ей, словно обезумев от страха: "Только не причиняйте мне зла! И я тоже никогда не причиню вам зла! Нам нельзя причинять друг другу зло, никогда!"»

А дальше следует волшебная сказка, рассказанная кормилицей Лусией, до чертиков психоаналитическая, которая начинается так: «Жил был король, мучимый странными любовными фантазиями...» Королем, естественно, вообразил себя Дали. Каждую ночь в спальню короля приводили одну из самых красивых девушек королевства, на которую падал его выбор. Облаченная в роскошное платье и увешанная драгоценностями избранница должна была всю ночь проспать — или сделать вид, что спит — рядом с королем, который даже не думал прикасаться к ней, он просто ею любовался. А с первым лучом солнца одним взмахом меча он отрубал ей голову.

Однажды одна из девушек, более хитрая, чем другие, узнав, что выбор короля пал на нее, приказала изготовить из воска манекен, у которого вместо носа был кусок сахара, и уложила его в кровать вместо себя. На рассвете король схватил меч и отсек голову своей новоиспеченной восковой «супруге». От удара сахарный нос отломился и отскочил прямо в рот королю, который, ощутив во рту сладость, с удивлением воскликнул: «Сладкая была жива, *Сладкая теперь мертва*, Если б я тебя познал, / То тебя б казнить не стал!» Услышав эти слова, прятаясь в спальне красавица вышла к королю и рассказала ему о своей уловке, а он излечился от своих изуверских замашек и женился на ней.

Дали сам тут же дает нам психоаналитическое толкование этой сказки: для короля, требующего от девушки неподвижно лежать на кровати, она была мертвой еще до того, как реально ею становилась, а обезглавливал он ее «в пароксизме долгожданного блаженства, которое, согласно его извращенному сознанию, должно было до секунды совпасть с моментом его семяизвержения».

Последняя девушка устроила подмену, чем излечила своего будущего супруга. Король, каннибал-копрофаг-некрофил, хотел на самом деле познать вкус смерти. Проглотив вместо мертвечины кусок сахара, он больше не пожелает иметь дела с трупами. «Вкус сахара сыграл роль воплощенного желания, "мостика", перекинутого от смерти к жизни, — объясняет Дали. — И сладостное семяизвержение короля произошло в ту самую секунду жизни, которая неожиданно подменила собой секунду смерти».

Смерть и воскрешение — лейтмотив его эстетики и его жизни. Что касается «серьезной проблемы», в своем ли он был уме или нет, то «граница тут пролежала между Галюшкой из моих ложных воспоминаний, химерой, сотни раз умиравшей в моих мечтах о полном одиночестве, и настоящей Галой, чью реальность я был неспособен охватить своим разумом в тогдашнем своем угаре».

Возвращение в Кадакес. Возвращение к действительности с Галой, которая уже заставила его признаться, что копрофагия это всего лишь одна из его фобий, и которая отныне будет заставлять его бороться со своими гетеросексуальными страхами.

Стеснение в груди.

Ужас.

«Я приблизился, — говорит он, — к самому серьезному испытанию в своей жизни, испытанию любовью». И продолжает как-то странно: «Чем ближе был час жертвоприношения, тем меньше я осмеливался думать об

этом», и дальше: «Это ужасно, — говорил я себе, — это ужасно! Но что? Всю свою жизнь ты мечтал о том самом, что вот-вот должно случиться, и более того — перед тобой "Она". Теперь же, когда этот момент приближается, ты умираешь от страха, Дали!»

Боязнь и трепет. «Испытание», «жертвоприношение»: странный выбор лексики для влюбленного! Дали оказывается «перед лицом главной проблемы» своей жизни, утверждает он. Но что же это за «проблема»?

А это сама жизнь. Это сама реальность.

Следует ли вновь замкнуться на себе самом и своем искусстве? Превратить свое уединение в нечто мистическое? Или же, наоборот, пойти навстречу жизни, принять ее, окунуться в нее? Вот что его мучило в тот момент наравне с паническим страхом перед сексом и перед другим человеком.

Дали и Гала прогуливались среди скал мыса Креус, купались в маленьких бухточках. Они вели себя, если верить Дали, как два психа, сбежавших из сумасшедшего дома. Один из них бросился на землю, чтобы припасть в страстном поцелуе к сандалиям другого: это про Дали. У другой скрутило живот и началась рвота: это про Галу. На сей счет Дали замечает, что подобная реакция была следствием психического заболевания, «омрачившего» юношеские годы Галы.

Дали пишет картину «Приспосабливаемость желаний», изобразив эти желания в виде львиных голов с открытой пастью.

Гала сказала ему: «Скоро вы поймете, чего я жду от вас».

Охваченный паникой Дали ждал продолжения. «Никогда, — говорит он, — я не добивался от Галы никаких признаний, не старался ускорить их; напротив, я ждал их как неотвратимый приговор, перед которым, после того как жребий будет брошен, мы уже не сможем отступить. Никогда в жизни я не занимался любовью. Этот акт казался мне жутким насилием, несоизмеримым с моими физическими возможностями».

Гала со своей дочерью Сесиль, а также Элюар и Бунюэль, про которого Дали словно забыл, весь август провели в Кадакесе. Дали и Элюар прекрасно поладили. Элюар, который напишет для Дали предисловие к каталогу его выставки в галерее Пьера Колля в 1932 году, позировал ему для своего портрета. Дали изобразил его в виде парящего бюста на фоне розового неба над почти пустынным пространством, в центре которого мы видим что-то типа пучка белокурых волос, зацепившихся за пень. Изображение Элюара, отличающееся поразительным сходством, соседствует с головой льва, обращенной к полый внутри женской голове. На этом портрете присутствуют также руки,

гигантский кузнечик и некое подобие медали с изображением «Великого мастурбатора».

Картина интересна тем, что в ней художник отказывается от стиля барокко, используемого им на протяжении всех предшествующих недель, да и нескольких последующих тоже, это произведение как бы возвещает переход к центрированным и более простым композициям.

Из всего, что происходило в этой необычной атмосфере, притом что нам неизвестно, как проводили время Магритты или Гоэманс со своей невестой, особый интерес для нас представляет один инцидент, о котором поведал Бунюэль. Произошел он вскоре после отъезда Элюара, Гоэманса с подругой и Магритта. Бунюэль, Гала, ее дочь Сесиль, Дали и Лидия отправились в лодке на пикник, который решили устроить среди скал мыса Креус. Бунюэль, придя в восторг от красот окружающей природы, вспомнил вдруг о Соролье^[335], валенсийском художнике, которого сам Бунюэль считал весьма посредственным, а Дали так и вовсе ненавидел. Последний просто зашелся от гнева, что невозможно было объяснить только тривиальным несовпадением эстетических вкусов. «Как ты можешь нести подобную ахинею среди этих столь прекрасных скал?» Поскольку Гала вмешалась в их спор, приняв сторону Дали, — а было это уже под конец вечера, когда все порядочно выпили — и принялась «нападать» (словесно, естественно) на Бунюэля, тот вдруг резко вскочил, бросился к ней, повалил на землю и начал душить! Маленькая Сесиль перепугалась, и они с Лидией убежали прочь. Дали встал на колени и принялся умолять Бунюэля пощадить Галу. «Как бы я ни был зол, — признается Бунюэль, — я все же не потерял над собой контроля. Я знал, что не убью ее. Единственное, чего я хотел, это увидеть кончик ее языка, высунувшегося меж зубов».

Этот эпизод свидетельствует о том, что вокруг Галы, а вследствие этого и вокруг Дали царила атмосфера напряженности, ненависти, необузданной страсти. Ходили слухи, что в тот самый момент, когда Гала старалась соблазнить Дали и позволяла ему соблазнять себя, параллельно она кокетничала и с Бунюэлем.

Однажды ночью, в Мехико, спустя пятьдесят лет после описываемых событий, восьмидесятилетнему Бунюэлю приснилась Гала, которую, между прочим, он никогда особо не любил. «Я увидел ее со спины в театральной ложе. Я тихонько окликнул ее, она обернулась, встала, подошла ко мне и страстно поцеловала в губы. Я до сих пор помню аромат ее духов и необыкновенно нежную кожу».

Это к вопросу о необыкновенной эротической притягательности этой

женщины!

Властная и непреклонная, с некрасивым лицом, жестким взглядом («взглядом крысы», как говорила Мария Луиза Гонсалес, «взглядом, способным пробить стену», как писал Элюар) и идеальной фигурой, она вызывала всеобщее восхищение. Она была не просто любительницей мужского пола, превратившейся под конец жизни чуть ли не в нимфоманку, она была обворожительной женщиной, которая завоевывала сердца мужчин, в том числе и посредством своей суровости, своих непомерных требований, которые даже не думала скрывать, посредством своего умения нагонять страх и получать наслаждение от того, что другим было неведомо.

«Я никогда никого не любил кроме Галы.

И если я отвергал других женщин, то лишь для того, чтобы подтвердить,

Что никогда я не мог найти другую такую же, как Гала,

Лишь она вызывала у меня слабое желание жить

И сильное желание покончить жизнь самоубийством», — признавался Элюар.

*

Наступил сентябрь. Между Галой и Дали так ничего и не произошло. Элюар, по-прежнему потворствующий им, уехал вместе с остальными в Париж и купил Гале симпатичную квартирку на улице Беккереля на Монмартре. Он послал ей тысячу песет, чтобы она могла остаться в Кадакесе до конца месяца, сообщил, что приобрел картину Дали у маршана Шарля Раттона, и попросил ее привезти в Париж «Мрачную игру» и его портрет. Дали говорит, что он остался «наедине» с Галой. Он забыл о ее дочери Сесиль, о которой сама Гала, впрочем, тоже забыла.

Здесь следует также заметить, что «обезумевший от любви» Дали рисовал не Галу, а Элюара, ее потворствующего им мужа. Первый же портрет Галы его работы появится только в 1931 году. Да и то это будет крошечная картинка маслом, которую он наскоро набросал на своего рода бумажной салфетке, приклеив сверху фотографию Галы.

Итак, продолжим...

«При каждой новой встрече мы словно говорили друг другу: "Пора с этим кончать"», — замечает он, выдавая свою нерешительность, но при этом и обреченность.

В тот день, который Дали назвал «днем принятия окончательного

решения», Гала была в белом костюме. Дали увлек ее на мыс Креус, в укромный уголок, где усадил лицом к морю на вырубленную прямо в скале скамейку. «Желание разрыдаться сдавило нам горло, — рассказывает он, — но мы не собирались лить слезы, мы хотели покончить с этим. У Галы было решительное лицо. Я обнял ее: "Вы хотите, чтобы я что-то сделал с вами? Что?" Волнение мешало ей говорить. Она несколько раз пыталась что-то произнести, но безуспешно. Слезы покатались по ее щекам. Я вновь и вновь повторял свой вопрос. Наконец, с трудом разжав зубы, она сказала мне тоненьким детским голоском: "Если вы не хотите этого делать, никому об этом не говорите"».

После этих слов и всего этого странного диалога, в котором как всегда, когда дело касалось выяснения любовных отношений, Дали играл пассивную роль, он вдруг поцеловал ее, а затем резко отстранил от себя, больно дернув ее за волосы' и повторил свою просьбу: «А теперь скажите мне, что вы хотите, чтобы я с вами сделал. Но произнесите это очень медленно, глядя мне в глаза и употребляя слова самые грубые, самые непристойные, способные вогнать в краску нас обоих»!

И медленно, чеканя каждое слово, повторил: «Что вы хотите, чтобы я сделал с вами?»

Выражение лица Галы изменилось, стало жестким и, как он пишет, тираническим, и она проговорила: «Я хочу, чтобы вы меня прикончили».

Некоторые биографы задаются вопросом, а не хотела ли она просто-напросто сказать: «Заставьте меня умереть от удовольствия». Но контекст не оставляет сомнений: согласно тому, что рассказывает Дали, получается, что Гала почувствовала, что у него появилось желание убить ее в тот момент, когда его страсть достигла апогея. Но вместо того чтобы испугаться, она сбила его с толку, бросив ему: «Я хочу, чтобы вы меня прикончили».

Он с удивлением замечает, что ему преподнесли в подарок его собственный «секрет», вместо того чтобы сделать предложение эротического характера, которое он ожидал услышать. На самом деле, попросив Галу: «Произнесите это очень медленно, глядя мне в глаза и употребляя слова самые грубые, самые непристойные», он приоткрыл завесу над своим «секретом»: Дали обожал предаваться сексуальным фантазиям с садомазохистской окраской.

Презрительным тоном Гала повторила: «Так вы сделаете это?» Он ответил: «Да». Но конечно же ничего не сделал. И она конечно же понимала, что он этого не сделает.

«Что же ты, Дали? В тот момент, когда тебе на блюдечке преподносят

готовое преступление, о котором ты мечтал, ты от него отказываешься!» — восклицает он. И объясняет свое поведение, проводя параллель с только что рассказанной сказкой: «Гала, как хитрая красавица из сказки, ловко отрубила мечом, роль которого сыграло ее признание, голову того самого воскового манекена, что со времен моего детства возлежал на моей одинокой постели, и его мертвый нос отскочил мне в рот и растекся безумной сладостью моего первого поцелуя! Гала убила во мне желание совершить преступление и излечила меня от безумия».

Ему ничего не оставалось, как сделать следующее признание: «Гала, ты реальность».

Этим все было сказано.

Разумеется, в этом рассказе много неясностей; нащупывая путь от сказки к мифу, автор пробирается через дебри психоанализа по извилистым, опасным дорожкам. Однако, мы можем не сомневаться, Дали говорит правду. Буквально рубит ее сплеча. Рубит так, как это может делать человек, погрязший в своих страхах, своих комплексах, своих фобиях, своих тайных желаниях — истинных или мнимых.

Здесь же он уточняет, что Гала позволила ему писать и о ней тоже, но он не станет этого делать: «В этой книге будет только один человек, с которого заживо сдирают кожу, — я. Я делаю это не из садизма и не из мазохизма, а из нарциссизма».

Сказка и миф не только не отдаляют нас от правды, они погружают нас в самую ее сердцевину. Гала, по его признанию, взяла на себя заботу о его фантазмах, не позволяла им разрастаться и заслонять реальную жизнь, от которой он бежал или же по-своему преломлял ее. Так, может, именно так Гала «спасла» его от безумия? Не исключено.

Только какой ценой?

Практически ценой всего того, что составляло тогда его сущность, истинную сущность, весьма опасно предрасположенную к фантазиям и безумию.

Вспомним Жерара Нерваля — его довела до иступления мечта об идеале и однажды ночью поэта нашли повесившимся на фонарном столбе близ театра «Шатле».

«Аурелия» Нерваля начинается такими словами: «Сон — это жизнь в мире духов». Теофиль Готье, друг Нерваля и его однокашник по коллежу Карла Великого, после смерти поэта произнес свою, не менее знаменитую фразу: «Сон сгубил жизнь».

Вспомните, что писал по его поводу Александр Дюма: «Это человек нежнейшей и тончайшей души, но время от времени с ним происходит

некая трансформация, к счастью — мы на это надеемся, — не внушающая серьезного беспокойства ни ему самому, ни его друзьям. Он превращается в могущественного восточного владыку — царя Соломона... И ждет царицу Савскую... В другой раз ему кажется, что он сошел с ума, и он так живо и весело рассказывает о том, каким образом это произошло с ним и какие забавные перипетии ему пришлось пережить, что всем остальным тоже хочется стать психами, чтобы последовать за этим проводником, увлекающим их в чудесную страну химер и галлюцинаций...»

Да, но всем известно, как этот человек нежнейшей и тончайшей души таскал за собой на веревке омара, «выгуливая» его в парке Пале-Рояля. «Я обожаю омаров, — объяснял он прохожим, провожавшим его удивленными взглядами. — Это спокойные, серьезные животные, к тому же они не лают как собаки, которых терпеть не мог Гёте, между прочим, отнюдь не безумец...»

Большой оригинал или слегка тронувшийся на тот момент умом Нерваль вскоре еще больше потеряет связь с реальностью, затем на какое-то время придет в норму, но смерть Дженни Колон в 1842 году вновь ввергнет его в пучину мистических грез, в которых его любимая актриса, исполнительница роли Аурелии, превращается то в богиню Исиду, то в Сибеллу, то в Деву Марию, а то и в его собственную мать.

Как это близко к Дали и как наглядно мы видим здесь ту пропасть, по краю которой он ходил, играя с фортуной, думая, что владеет ситуацией, или действительно ею владея, претворяясь сумасшедшим, а потом слегка, а, может, и совсем не слегка, став им!

В одной из последующих глав мы увидим, что двойственные образы, очень рано появившиеся в творчестве Дали, во многом были подсказаны ему Реймоном Русселем. У Нерваля же любой цветок, любой поцелуй, подаренный девушкой, да и все остальное тоже раздваивается словно по мановению волшебной палочки, раздваивается и превращается в знак или символ. Достаточно всего нескольких слов, чтобы пейзаж вдруг изменился и чтобы читатель почувствовал, как из Неаполя или герцогства-пэрства Валуа он переносится «на подступы к святым местам».

В «Аурелии» Нерваль наивно пытался переписать свой опыт, обуздать свой поток мечтаний и достичь новой формы познания путем беспристрастного анализа грез, представляющих опасность для его разума. Предвестник паранойя-критического метода? Не стоит преувеличивать. Но в «Сильвии», этом шедевре французской прозы небывалой чистоты, мы видим, что жест или слово, которые могли бы соединить поэта и Сильвию и привязать его к земле людей, остаются нереализуемыми, как в кошмаре.

Магическая тяга к «огненным девам» и грезы берут над ним верх.

Дали тоже увлекается изображением неземных созданий, что может его, как и Нерваля, привести к сумасшествию. И тут Гала (такая вот своеобразная Сильвия) берет на себя миссию привязать художника к земле.

Дали понимает: «Гала излечила меня, бросив себя самое в качестве искупительной жертвы на алтарь моей страсти к жизни, ведущей к саморазрушению. И если я не сошел с ума, так это лишь потому, что она приняла на себя мое безумие».

Психоаналитик Пьер Румгер, рассуждая по поводу слов Галы «Я хочу, чтобы вы прикончили меня», делает далеко идущие выводы: «Это была гениальная провокация, их момент истины! Психотерапевты тоже порой прибегают к подобному методу. Потрясения такого рода приводят к настоящему перерождению». И заключает, что роль Галы в этой истории была ключевой: «Она встретила жалкого психа, а создаст из него одного из величайших людей эпохи — равного Пикассо, — поэтому она в буквальном смысле слова сможет раздуться от гордости за Дали, оставаясь при этом для него всем, ибо — хотя многие и критиковали ее — она была, как лично я считаю, источником его жизни, матерью, сестрой, музой, супругой и любовницей».

Она была не только супругой «жалкого психа», но и его сестрой и его матерью, но также — и в первую очередь — его отцом. Кое-кто называл ее «его фаллической матерью». Уточним, чтобы не погрешить против истины, что она не была музой, поскольку больше мешала, чем служила стимулом для творчества, и вернемся к нашей истории...

Гала сумела освободить Дали от комплекса вины, от фобий и обуздать его безумие. Он был готов отдать швартовы, чтобы пуститься в опасное плавание, а она заставила его бросить якорь, привязав к реальности настолько, насколько было в ее силах, но при этом она позволяла ему некоторые безумства, снисходительно наблюдая за ним со стороны.

Дали, решившему порвать с семьей, был нужен, помимо всего прочего, человек, обладавший практическим умом и силой (мне ужасно хочется сказать — *мужской силой*), который вместо его отца взял бы на себя решение всех материальных проблем, что позволило бы ему целиком отдаться живописи и воплотить в жизнь честолубивую мечту — стать знаменитостью.

Гала была именно таким человеком: надежным и еще более решительным, чем его отец, она будила в Дали беспокойство и одновременно ободряла его. Это было как раз то, что ему требовалось. А главное, она была вхожа в кружок сюрреалистов. Так что Гала, несмотря на

то, что она была старше Дали (к моменту их первой встречи ей было тридцать пять лет, а ему двадцать пять), обладала всеми качествами, которые могли понравиться ему!

Прекрасно; но что уже тогда толкнуло Галу к этому робкому юноше, слегка тронувшемуся умом (если не сказать — совершенно безумному), все еще пребывавшему в финансовой зависимости от своего отца и отличавшемуся неопределенной сексуальной ориентацией, склонностью к трансвестизму?

По мнению Майкла Стаута, адвоката Дали, объяснялось все просто: семья Дали весьма состоятельна, а Гала жаждала денег. Но это объяснение не выдерживает никакой критики даже притом, что страсть Галы к деньгам была общеизвестна и сомнению не подлежала. У Элюара, пусть и подразорившегося, больше денег, чем у Дали. Но его звезда уже клонилась к закату, а звезда Дали восходила. Будущее было за Дали, а не за Элюаром.

В 1929 году Гале было тридцать пять лет. В этом возрасте она уже не могла (или вот-вот не сможет) претендовать на роль музы сюрреалистов или представителей каких-либо других направлений. Макс Эрнст вновь женился, Элюар заскучал и стал нагонять тоску на супругу. Причем все было сложно до такой степени, что они решили разъехаться: у него были «Яблоко» и восхитительная Нуш, с которой они с Рене Шаром [\[336\]](#) познакомились на Больших бульварах и на которой он позже женится, и это не считая его многочисленных подружек на час. А в жизни Галы на тот момент не было никого, кто воспевал бы ее красоту и клялся ей, что она для него единственная и самая желанная.

Дали, очарованный, стоял перед ней на коленях и видел только ее, смотрел только на нее. Он ее обожал! Как раз это и было самым важным. Восторженный взгляд этого молодого человека с глазами навывкате вселял в нее уверенность в собственной красоте и могуществе.

Хорошо изучивший ее Элюар якобы сказал: «Надеюсь, что она не изведет его».

Нет, Дали, который бесспорно был по натуре слаб и даже трусоват, обладал неким нестигаемым стержнем. А кроме того, несмотря на свою робость, фобии и детские страхи, отличался динамизмом, пылкостью, живостью воображения, которые возбуждали и интриговали ее. А еще забавляли. Потому что мы еще не успели сполна отдать дань удивительному чувству юмора Дали и его очаровательной манере вести диалог, о которой Лорка тосковал, о чем свидетельствует одно из писем 1930 года: «Как же я хочу поговорить с тобой, мне ужасно не хватает наших с тобой бесед».

Судя по всему, между Дали и Галой существовал некий уговор. Ей требовался собственный миф. Всю свою дальнейшую жизнь он положит на то, чтобы создать ей этот миф. Он желал прославиться и писать в уединении свои картины, ни на что не отвлекаясь, не ведая ни о финансовых, ни о бытовых проблемах и забыв о парализующих его страхах. И она всю свою жизнь столь же неустанно будет вселять в него уверенность и обеспечивать его всем тем, что ему необходимо.

Именно это стояло на кону и решалось в тот самый момент: условия их негласного договора.

Занимались ли Дали и Гала когда-нибудь любовью? Это из области анекдотов и домыслов: каждый решает этот вопрос по-своему, следуя своей интуиции или фантазии, причем и то и другое может оказаться правдой. Кто-то будет утверждать, что раз вагина вызывала у Дали такой панический ужас, то «проникновение спереди» было для него невозможным. А «сзади»? Кто-то к месту вспомнит, что Гала, для которой почти не существовало в сексе табу, содомский грех отвергала наравне с копрофагией, о чем мы уже упоминали.

В одном из январских номеров журнала «Плейбой» за 1979 год, выходящего в Барселоне, Дали, провоцируя Луиса Перманьера, который берет у него интервью, заводит с ним разговор о «Великом мастурбаторе», «Спектре сексапильности», «Атмосферическом черепе, вступившем в содомическую связь с роялем» и «Юной девственнице, развращаемой рогами собственного целомудрия»:

— Хочу обратить ваше внимание, — говорит Дали, — что везде там речь идет именно о содомии...

— А почему?

— Да потому, что я не люблю женскую п...

Что же ему оставалось? Да все остальное: мастурбация, оральный секс, рукоблудие всех сортов, гомосексуализм, вуайеризм, садизм, мазохизм...

По ходу дела мы будем обращать внимание читателя на то, что картины, написанные в то первое лето, которое Дали провел в Кадакесе вместе с Галой, изобилуют изображениями фаллических пальцев. И давайте вспомним, что Лорка, узнав о связи своего друга с женщиной, воскликнул: «Да у него встает только тогда, когда кто-нибудь засунет ему в задницу палец!» А в письме Пепину Бельо уже Дали, приглашая того в Кадакес, пишет: «Жду тебя, и когда ты приедешь, я буду очень рад почувствовать твой палец (как всегда) в той самой дырке, которая есть не что иное, как дырка в заднице».

Бунюэль, со своей стороны, утверждал: «У него практически не было никакой сексуальной жизни. Были фантазии с садистским душком. Никогда не испытывавший полового влечения, он в юности без конца насмехался над своими приятелями, которые любили женщин и бегали за ними, — все это продолжалось до того самого дня, когда Гала лишила его невинности, после чего он написал мне письмо на шести страницах, чтобы в присущей ему манере живописать мне все прелести физической любви». Это одно из немногих заслуживающих доверия «свидетельств» того, что между Дали и Галой был совершен половой акт. Кроме того, все их окружение замечало — порой конфузливо, — как Дали лебезит перед Галой, постоянно обнимает и часто целует ее, как влюбленный, не способный сдерживать свои чувства.

«Гала была единственной женщиной, с которой он действительно занимался любовью, — добавляет Бунюэль. — Ему приходилось соблазнять и других женщин, главным образом американских миллиардеров, но в отношениях с ними он ограничивался тем, что заставлял их, к примеру, раздеться донага в своих апартаментах, приказывал сделать яичницу из двух яиц, выкладывал им эти яйца на плечи и выставлял их в таком виде за дверь, не произнеся ни слова».

Откуда у Дали этот страх перед сексом? О том, что он страдал преждевременным семяизвержением, мы уже упоминали. Его отец, как и все в то время, напуганный распространением сифилиса, возможно, пытался уберечь от этой напасти свое чадо по примеру лорда Честерфилда^[337], который в XVIII веке писал своему сыну-девственнику: «Поза смешная, а удовольствие краткое». Не исключено, что отец Дали переусердствовал, оставив на виду (или дав сыну почитать) книгу о венерических заболеваниях, которая произвела на того слишком сильное впечатление.

Плюс ко всему юный Дали, видимо, получил сильнейшую душевную травму, оказавшись посвященным в кое-какие семейные тайны, в частности отношения его тетки с отцом еще при жизни матери.

Разве не в швейной мастерской тетки написал он картину, которую назвал «Загадка желаний — моя мать, моя мать, моя мать»?

Давайте посмотрим повнимательнее на это полотно. Для Дали оно одно из самых любимых.

Все пространство картины разделено на две почти равные части. Снизу абсолютно гладкий пляж, сверху огромное ясное небо, такое же плоское, как земля внизу. Художник работал широкими горизонтальными мазками, интенсивно голубыми в верхней части картины и почти

абсолютно белыми на стыке с коричнево-охряным пляжем, отделенным от неба идеально прямой линией горизонта. В центре нечто продолговатое, возможно, скала. Выщербленные ветром скалы мыса Креус имеют весьма причудливые формы... Но скала ли это? Если хочется так думать, то да. Вернее, это обломок скалы, дважды пробитый насквозь и весь изрытый ямками, в которых читаются два слова: «Моя мать», — они повторяются тридцать пять раз. В левой части скала как бы вытягивается и приобретает очертания лица, на котором различимы длинный орлиный нос, глаз, напоминающий женские гениталии, и щека, изъеденная муравьями. Все навязчивые образы Дали тут в наличии: кузнечик, муравьи, нож для кастрации, сестра-«кровосмесительница». Их даже чересчур много. На заднем плане угадывается лицо его матери, примерно так же мать изображена в центре картины «Великий мастурбатор».

Дали мало говорил о своей матери, а еще меньше рисовал ее, а здесь совершенно точно есть ее изображение. Что он хотел сказать этим своим произведением, появившимся на свет как раз перед его разрывом с отцом и сестрой? Открыл ли Дали нечто важное касательно его отношений с матерью, такое, что захотелось выплеснуть наружу?

В своем странном романе («Спрятанные лица»), который он напишет в 1943 году в Америке, его главная героиня-американка (в которой пытались разглядеть самого Дали) признается, рассказывая об отношениях со своей матерью: «Мы спали с ней в одной кровати всякий раз, когда ей хотелось поплакать. А случалось это с ней дважды в неделю. Я должна была утешать ее, помогать ей избавиться от грешных мыслей, тяжкий груз которых она несла в себе; она прибегала ко мне в постель и заставляла меня надеть пижаму — ей было стыдно лежать рядом с голой дочерью. Одевшись, я должна была прижаться к ней сзади, крепко обнять, прислониться щекой к ее затылку и попытаться согреть ее. Это помогало ей уснуть. Как только это происходило, я тут же сбрасывала пижаму и швыряла ее в угол; а если среди ночи она вдруг просыпалась, то начинала в страхе скулить, словно мое тело было телом дьявола».

Не этот ли секрет, общий у Дали и его отца, таким образом вырвался наружу? Или же Дали действительно стал свидетелем совокупления отца и *tietta*? Тогда которую из двух обнаженных женщин с тщательно прорисованными гениталиями, что нависли над сачком для бабочек, который некий мужчина завязывал на глазах у ребенка, он написал с оригинала на весьма странной картине, выполненной тушью и носящей название «Охота на бабочек» (1929), картине, которая пронизана необыкновенной сексуальностью? Возможно, обеих. Будто мать, терпя

связь мужа со своей сестрой, становилась соучастницей любовников. Интуиция? Воображение? Панический страх перед гнетущей семейной «тайной»?

И еще: в 1972 году Дали поведал Андре Парино, своему соавтору по «Скандальным признаниям», что в юности его преследовал один и тот же кошмар: ему представлялось, как он занимается оральным сексом со своей матерью. Более того, он уточнил, что женщина, изображенная на картине «Великий мастурбатор», это его мать. А ведь женщина, которую мы видим в центре этого полотна, тянет лицо и губы к половому члену мужчины, по всей видимости, молодого, но мы не можем знать этого доподлинно — лицо его остается за кадром.

Читал ли Дали в «Трех очерках по теории сексуальности» тот пассаж, в котором Фрейд писал: «Хотя психоанализ не смог полностью прояснить причины гомосексуализма, он, по меньшей мере, смог раскрыть психический механизм его возникновения и представил эту проблему под новым углом зрения. Во всех исследованных случаях нам удалось установить, что те, кто позже превратятся в гомосексуалистов, в раннем детстве прошли через короткую фазу, когда необычайно сильное сексуальное возбуждение вызывала у них женщина (в большинстве случаев — мать), а, пройдя через эту стадию, они начинали отождествлять себя с женщиной и сами для себя превращались в объект сексуального желания, иными словами, отталкиваясь от нарциссизма, они искали подростков, походивших на них в юности, которых они хотели любить так, как их матери когда-то любили их самих»?

Любопытно, что слева на заднем плане картины «Загадка желания» (в этом названии явно прослеживается влияние Кирико) мы видим весьма интересную пару — это слившиеся в объятиях отец и сын.

И разве не признавался Дали Луи Повелю^[338], с которым у него состоялся ряд бесед в 1966—1967 годах: «Когда Лорка хотел овладеть мной, я с ужасом воспротивился этому. Но сейчас, когда я стал старше, меня гораздо больше привлекают мужчины». Правда, мужчины особого типа, те, что обладали женоподобной внешностью: мужчины, у которых был пышный бюст, то есть скорее транссексуалы, чем обычные транвеститы. «Глаза мои загораются от радости, — говорит он, — когда я вижу, как символ мужественности восстает на стройном, почти женственном теле».

Можем ли мы взять на себя смелость выдвинуть гипотезу, которую до нас никто никогда не выдвигал: Гала позволяла Дали вести себя во время полового акта с женщиной как гомосексуалист. Ведь разве не говорили о

Пьер Дриё ла Рошель, что он был гомосексуалистом, который никогда не вступал в половую связь с женщиной?

Нетрадиционная, равно как и неопределенная сексуальная ориентация, трансвестизм породили в творчестве Дали эротические «коллажи». Пример тому — бородатое лицо на картине «Мрачная игра», где рот основного персонажа, нарисованный вертикально, на самом деле является женским половым органом. Еще один пример — картина «Память о женщине-девочке» (1932), которая была выставлена в галерее Пьера Колля, с изображенным на ней бюстом мужчины с узнаваемым лицом отца Дали, таким, каким он предстает на тех картинах, где художник представляет его в образе Вильгельма Телля: вот он с повернутым влево лицом, обрамленным бородой — предметом его гордости, и с наполовину обнаженной грудью, явно женской, вторая половина которой прикрыта цветами, украшающими вырез платья.

Все эти работы: вымученные, забавные, балансирующие на грани провокаций — свидетельствуют о постепенном рассеивании мрака, вызывающего смятение чувств. Это Гала вселяла уверенность в Дали — онаниста, вуайериста, человека с садомазохистскими и гомосексуальными наклонностями, как когда-то она вселяла уверенность в молодого, ищущего себя Элюара, озабоченного «секретом» взросления, напуганного излишним опытом в любовных утехх его «невесты» и тем, что он открывал в себе самом. «То, что мы делаем, отнюдь не порочно, ведь мы любим друг друга», — утверждала она в то время. То же самое она, без сомнения, говорила и Дали, который позволил себе расслабиться.

Что касается их отношений с Элюаром, то они из-за всего этого не прервались. Элюар, как мы уже видели, умел мириться с тем, что у жены есть любовники, и рвать с ней отношения не собирался. Сам он тоже был не ангел: окруженный толпой любовниц, он продолжал уверять Галу, что она для него единственная.

В конце сентября Гала уезжает из Кадакеса, не сумев уговорить Дали ехать вместе с ней. По просьбе Элюара, взяв на себя роль торгового посредника между своим мужем и Дали, она увозит с собой «Мрачную игру» и «Портрет Элюара» — картины, которые передаст Гоэмансу. Эта ее роль торгового агента навела исследователей Дали на мысль, что Гала решила соблазнить Дали исключительно из меркантильных соображений, желая получить доступ к его картинам, как до этого она поступила с Кирико. Помимо картин, о чем мало кто говорил, она увозит с собой довольно объемную подборку рукописных заметок Дали по теории искусства. Гала предвкушала, что въедет в новую квартиру на улице

Беккереля, купленную Элюаром, обстановку которой, в частности — «американскую кровать», он уже успел ей расписать во всех подробностях, но ремонт квартиры не успели закончить к ее приезду. В ожидании переезда супруги нарушили договоренность жить отдельно и вместе поселились в гостинице «Терраса»... в которой жил Бунюэль. Когда Гала узнала об этом, она страшно перепугалась и рассказала Элюару о том, как Бунюэль пытался задушить ее. Элюар счел себя обязанным приобрести маленький револьвер с перламутровой рукояткой.

Следует заметить следующее: еще долгое время после ее встречи с Дали Гала поддерживала близкие отношения с Элюаром. И писала ему двусмысленные письма, в которых старалась если не разжечь в нем новое желание, то, во всяком случае, не позволить угаснуть былой страсти. Словно напуганная своим весьма рискованным выбором, она не хотела окончательно захлопывать за собой дверь.

А Дали, со своей стороны, не только не подумал последовать за Галой, когда она уезжала и звала его с собой, но еще и, оставшись один, вздохнул с огромным облегчением: «Проводив Галу на фигерасский вокзал, где она села на поезд, отправляющийся в Париж, я воскликнул, потирая руки: "Наконец-то один!"»

И добавил: «Если от своих детских убийственных заскоков я был излечен, то, чтобы излечить меня от моей страсти к одиночеству, еще требовалось некоторое время».

Он заперся в своей мастерской и писал, писал, писал свои картины с бешеным наслаждением, словно в опьянении, как человек, находящийся на пороге долгожданного открытия. И вот за «Мрачной игрой», купленной виконтом де Ноайлем, последовали: «Великий мастурбатор», одно из самых известных его полотен, «Приспосабливаемость желаний» — картина, которая станет собственностью Андре Бретона, и «Просвещенные удовольствия», ныне находящиеся в нью-йоркском Музее современного искусства, а до этого принадлежавшие Сиднею Дженису. Все это наиболее значимые произведения Дали того периода, отражающие мрачную поэтику его навязчивых идей, замешенную на крови, разлагающейся плоти и экскрементах.

Поглощенный своим уединением и творческим процессом (или просто из страха?), Дали пропускает выход на широкий экран «Андалузского пса», как позже «забудет» явиться на открытие первой выставки своих картин в Париже, столь важной для него и столь желанной.

А между тем прибыл он в Париж за несколько дней до вернисажа...

Свой приезд во французскую столицу он описывает в мельчайших

подробностях, обрисовывая каждую деталь, чтобы еще раз продемонстрировать нам свою неспособность взаимодействовать с реальным миром: он хочет купить Гале цветы, но попадает впросак, будучи не в состоянии понять, сколько стоит заплатить за них. Затем, уже с букетом в руках, он таскается из кафе в кафе, пропускает стакан за стаканом перно, вваливается в галерею Гоэманса, где всегда готовый оказать добрую услугу Элюар сообщает ему, что Гала давно ждет его и страшно недовольна тем, что он не позвонил ей по прибытии.

Вечером он наконец-то появился на улице Беккереля в уже обставленной и обжитой квартире перед холодно встретившей его Галой; она была страшно сердита: он должен был сразу же броситься к ней, чтобы засвидетельствовать свое почтение. Между тем она сбежит вместе с ним из Парижа за два дня до открытия его выставки; они исчезнут на две недели, и Дали даже не позаботится о том, чтобы развесить в галерее свои картины.

Гоэманс, который прекрасно понимал, какое значение может иметь эта выставка для молодого художника, был поражен таким поведением, более того — разгневан. Андре Бретон, написавший предисловие к каталогу выставки, обратил внимание общественности на то, что в скандале в очередной раз оказалась замешана Гала. Элюар по этому поводу хранил молчание. Он явился как ни в чем не бывало на торжественное открытие выставки и без усталости восхищался талантом молодого художника.

Не интуиция ли подсказала Гале, что, после того как она вырвала Дали из его уединения и заставила приехать в Париж уже после выхода на экран «Андалузского пса», его нужно уберечь и от треволнений, связанных с его выставкой, запланированной на 20 ноября? Или же она просто решила, что, совершив этот «киднеппинг», она получит возможность на сей раз окончательно подчинить себе Дали?

Гала и Дали уезжают в Барселону, а оттуда в Ситес. Скорее всего, именно там они впервые занялись любовью... если верить самому Дали, который в интервью Луису Перманьеру, спросившему его, занимались ли они любовью в первые дни или недели, последовавшие за их первой встречей, ответил: «Нет, прошло три месяца, прежде чем я был допущен до ее тела». В Ситесе у них был настоящий медовый месяц: «Мы были так поглощены телами друг друга, что почти совсем не вспоминали о нашей выставке». Полное порабощение. И удачно организованное: отныне Дали будет говорить «наша выставка». И множество своих картин подпишет двумя их именами, слепленными в одно, словно слившимися в объятии: «Daligala».

Гала была теперь настолько уверена в себе, что спокойно вернулась

одна в Париж к Элюару, отпустив Дали в Кадакес.

Дали рассчитывал вернуться домой в ореоле славы после успеха его парижской выставки: все его картины, выставленные у Гоэманса, были распроданы, а виконт де Ноайль, купивший его «Мрачную игру», повесил свое новое приобретение между картин Ватто и Кранаха^[339]. Но прием, оказанный Дали в родном доме, меньше всего можно было назвать встречей триумфатора. Отец разразился потоком брани: его сын живет как жиголо за счет женщины старше его на десять лет, плюс ко всему иностранки, возможно даже еврейки и уж точно наркоманки.

Может быть, отец был просто раздосадован тем, что у него больше не было, так сказать, финансового рычага влияния на сына? Даже если это и не было основной причиной гнева вспыльчивого нотариуса, то, весьма вероятно, свою роль могло сыграть.

Бунюэль стал свидетелем драматической сцены, которая закончилась тем, что отец указал сыну на дверь и запретил когда-либо переступить порог родного дома. И спровоцирована она была отнюдь не связью Дали с Галой: в газете «Эль Пайс» нотариус обнаружил информацию о том, что на картине с изображением парижской церкви Сакре-Кёр его сын начертал следующие слова: «ПРИЯТНО иногда плюнуть на портрет своей матери». Не напомнил ли Дали отцу, что тот не только женился на сестре той самой матери, на которую он плюет, но и, по всей видимости, состоял с этой сестрой в интимных отношениях еще тогда, когда его жена Фелипа была жива?

Возможно. И даже весьма вероятно.

И сделано это было вовсе не для того, чтобы умерить страсти.

Все, кто стал невольным свидетелем этой сцены, вспоминают, что была она необыкновенно бурной. Гала уже знала, каким необузданным бывает в гневе Сальвадор-младший (как, впрочем, и его отец), было достаточно времени, чтобы убедиться: в молодом человеке с трудом уживаются два существа: блестящий интеллект с не по годам развитым умом и катастрофически незрелый, излишне эмоциональный юноша, примитивный и неспособный справиться с раздирающими его душу страстями.

В конце предыдущей главы мы выдвинули предположение о том, что молодой Дали сам стремился к разрыву с отцом и сестрой. И здесь мы видим, что он любыми способами старается вызвать гнев отца, а когда тот призывает его к ответу, он либо отказывается отвечать, либо дает такие абсурдные объяснения, что у отца не остается другого выхода, как выставить сына за дверь и запретить когда-либо появляться в его доме. В

довершение ко всему он лишил его наследства.

Бунюэль на правах друга сделал попытку вступить за Дали. Напрасный труд. Они вместе уедут из Фигераса в Кадакес и засядут за работу над сценарием «Золотого века». Но на сей раз им не удастся найти общий язык. По каждому поводу они будут спорить и ссориться. Так что через две недели Бунюэль покинет Кадакес и отправится в замок семейства Ноайлей близ Иера, где в одиночку закончит написание сценария. Дали это нисколько не волновало. Пока не волновало. Он думал лишь об одном: об отъезде в Париж.

Для встречи с Галой?

Возможно.

Но главное — для встречи с сюрреалистами.

В январе он заказывает такси до Перпиньяна, где он садится в поезд и отправляется в Париж.

Сюрреализм?

*Сюрреализм — это я.
Сальвадор Дали.*

Тотальная маскировка, или Тотальная война Дали и сюрреализм? Что это было: взаимное притяжение, взаимовыгодный союз или ошибка кастинга?

Не был ли Дали, которого долгие годы и широкая публика, и критики, и историки искусства считали типичным и самым настоящим сюрреалистом, на самом деле как раз полной противоположностью сюрреалиста? Этаким сюрреалистом наоборот?

Не был ли он сюрреалистом а-ля Дюшан?

Атипичным и мимолетным?

Сюрреалистом, не признающим никаких других догм, кроме своих собственных, выработанных после встречи с Лоркой в 1927 году и с сюрреалистами в 1929-м, а затем позабытых? Вечным оппозиционером? Вначале по отношению к Бретону, отцу-основателю, которому следовало перечить, которого следовало выставлять на посмешище, которого следовало убить? Потом по отношению к тем, кто начал травить Бретона, выступая в роли суровых судей?

Дали, которого отличало от всех остальных то, что он действительно порой не мог провести грань между реальным и воображаемым миром, был сюрреалистом, равных которому не было или почти не было. Разве что Пичоты, у которых он гостил в юности и которые, случалось, играли на пианино, установленном на лодке, выведенной на середину кадакесской бухты, или на виолончели перед обитателями птичьего двора — гусями и иже с ними. Может быть, кое-кто из тех эксцентричных, обладающих колоссальными состояниями, как, например у Русселя, особ, с которыми ему еще предстоит встретиться, могли составить ему конкуренцию в этом плане? «Я сюрреалист, но сюрреалист по рождению», — говорил он, и еще: «Разница между мной и любым другим сюрреалистом заключается в том, что я как раз и есть сюрреалист».

Да, но его сюрреализм был стихийным. Не декларированным лозунгами. Не желающим идти в ногу в едином строю с кем бы то ни было. Это был сюрреализм одиночки. Анархиста.

Способность понимать сюрреализм по-своему и жить им поможет Дали остаться самим собой и стать тем, кем он стал, но при этом она станет причиной того, что сюрреалисты начнут сторониться его (с 1934 года), а затем и вообще исключат из своей группы (в 1939 году). Все случится довольно быстро. Виной тому избыток провокаций. Избыток «сюрреализма». Нежелание Дали поддаваться никакому контролю. Его тяга к свободе, чрезмерная во всем. Его слишком буквальное восприятие лозунгов сюрреалистов. И ко всему, склонность к барокко, о которой мы уже писали во второй главе.

Все это Дали уже знал тогда, в начале 1930 года, когда опять появился в Париже. С момента своего приезда он всеми возможными способами стал добиваться, чтобы его приняли в группу сюрреалистов (она, по его мнению, была единственным объединением, способным послужить ему стартовой площадкой), но думал лишь о том, чтобы развалить ее, взорвать изнутри, расшатать или подтолкнуть к таким запредельным вещам, которые никто не станет терпеть. Способ, испробованный им на каталонских интеллектуалах. А теперь — эксперимент с Бретоном. Да, таким вот был Дали.

Прекрасно. Но чем же его «письмо» так отличалось от сюрреалистического, что он мог заявлять о противоположности?

Он сам с полной уверенностью пишет об этом в «Новом взгляде на механизм действия феномена параноидальности с точки зрения сюрреализма»: автоматизм, проповедуемый Бретоном и другими сюрреалистами, является пассивным (и расплывчатым), тогда как паранойя-критический метод — активным (и четким). «Паранойя-критический подход, — уточняет Дали, — подразумевает не подчинение действительности, а господство над ней».

В этой статье он четко обозначил свою программу: «Используя активный мыслительный процесс параноидального характера (параллельно с автоматизмом и другими пассивными состояниями), систематизировать хаос и внести свой вклад в полную дискредитацию существующего мира». В последующих спорах с Бретоном он повторял ее.

Хаос, дискредитация. Нам сделано предупреждение. Бретону тоже.

Но мы также знаем, какая страсть жгла душу Дали: стремление прославиться. А чтобы достичь этой цели, робкому и упрямому Дали нужно было постоянно что-то придумывать.

Позже он напишет — цинично, но откровенно: «Если ты ставишь себе целью добиться триумфа, то должен без всякого сожаления избавиться от самых близких тебе людей. Любой союз для индивидуальности губителен.

Коллективное творчество неизбежно погребет тебя под собой. Используй этот коллективный опыт себе во благо, а потом бей, бей сильнее! И оставайся в одиночестве».

А в это время Бретон уже выбыл из рядов компартии спустя месяц после вступления в нее, хотя не потерял надежды заставить коммунистов проникнуться его идеями. Критика в его адрес раздавалась как со стороны тех, кого он исключил из своей группы (среди исключенных Арто, Супо, Батай, Массон и др.), так и со стороны тех, кто не желал признавать ни коммунистов, ни чьего-либо другого диктата, кто выступал против конфузионизма^[340] и «папского» уклона. То есть критиков хватало.

Многие из отверженных сгруппировались вокруг альманаха «Документы», спонсором которого стал Жорж Вильденштейн^[341], а главным редактором — Батай, это издание составило конкуренцию «Сюрреалистической революции». Причем «Документы» обретали все большую популярность, а выход в свет каждого номера «Сюрреалистической революции» давался ценой невероятных усилий. *Last but not least*^[342], Бретон пребывал в полном смятении чувств.

«Второй манифест сюрреализма» — с титульным листом, оформленным Дали, — это не столько манифест как таковой, сколько реакция на обрушившийся на Бретона град критики, тем более ранящей его, что исходила она от прежних друзей, которые знали его как облупленного. «Второй манифест...» станет неким подобием конфузливой самооправдания вперемешку с разоблачениями и нападками, идиотскими и порой малодостойными. Бретон, выражаясь как обыватель, обозвал Арто... актеришкой и, словно какой-то доносчик, про Моранжа («сынка богача», — как он называл его) поведал, что тот за один день проиграл в Монте-Карло двести тысяч франков, «которые были выданы ему на революционную агитацию». На Супо, который сам обвинял Бретона в том, что он запускать руку в общественную кассу, Бретон вылил ушат помоев, упомянув его «мышиную возню» и «не знающую пределов подлость» и обвинив его в том, что он якобы подбрасывает прессе разные «фактики» разоблачительного характера. Чувствовалось, что он вошел в раж. Супо однажды сказал мне следующее: «На самом деле я раздражал Бретона тем, что курил сигареты с золотым мундштуком». И он был недалек от истины.

Что касается Батая, то от него Бретону досталось и за плохое знание галльских монет, и за ряд высказываний на страницах журнала «Сюрреализм и живопись». Бретон не нашел ничего лучшего, как побрюзжать на его счет и назвать его несколько раз кряду «библиотечным

червем» (объект нападок некогда работал библиотекарем). Бретон явно утратил ясность мысли.

«Я хочу, чтобы меня считали фанатиком», — писал он в одной из своих статей.

Он хотел, чтобы все так считали, но был ли он им на самом деле?

После выхода в свет «Второго манифеста сюрреализма» Превер, не так давно порвавший с Бретоном и все еще злившийся на него, назвал его «надзирателем-лириком». «Никто не переплюнет его по части лицемерия, лжедружества, подхалимажа, ханжества, в общем он — шпик и кюре», — вторил ему Рибмон-Дессень^[343]. «Здесь покоится прах колосса Бретона, старого эстета и лжереволюционера с головой Христа», — читаем мы в крайне злом памфлете «Труп», опубликованном в альманахе «Документы», под которым среди прочих стояли подписи Десноса, Лейриса и Кено^[344], недавно покинувших «лагерь» Бретона и примкнувших к Батаю: они сделали свой выбор в пользу материализма с его самыми низменными проявлениями, отвергнув «искушение Икара». Напомним, что название «Труп» носила листовка, некогда написанная Бретоном на смерть Анатоля Франса, в которой он буквально смешал с грязью покойного, теперь же он сам оказался в положении обвиняемого.

Во «Втором манифесте сюрреализма» досталось и Дюша-ну, художнику, которого Бретон ранее постоянно нахваливал наравне с Пикассо, а теперь он вменял ему в вину то, что тот «вышел из игры» и «поддался пессимизму». Бретон растерял все ориентиры и стал плохо соображать. Даже Рембо, идола «Первого манифеста...» затащило в воронку порицания всех и вся: «Бесполезно продолжать дискуссию о Рембо: Рембо заблуждался сам, Рембо чуть было не ввел в заблуждение нас. Он виноват перед нами в том, что позволил себе продемонстрировать нам, дав понять, что это вполне допустимо, кое-какие непристойные повороты своей мысли вполне в жанре Клоделя».

Свои симпатии он привязывал к периодам творчества поэтов: Рембо у него превратился в «Рембо 1874—1875 годов», Гюисманс^[345] — в «раннего Гюисманса», Аполлинер — в «Аполлинера периода "Поэм-разговоров" и "Всякой всячины"», а Нерваль — в «Нерваля периода "Аурелии"»...

Уже не у кого не вызывало сомнений, что дела его плохи. Новое течение в искусстве, поначалу привлекавшее к себе молодые творческие силы, после того, как его попытались загнать в официальные рамки, приняло такие формы, что многих от себя отвратило. Кроме того, Бретон ввел в практику исключение из своей группы, чем-то сходное с отлучением

от церкви. Отныне сюрреализм был скорее партией (если не сказать, сектой) со своей партийной стратегией — чем группой свободных художников. «Второй манифест...», представлявший собой сумбурный текст без каких-либо идей, явно свидетельствовал об идейном разброде в рядах сюрреалистов.

Стало очевидным, что Бретон утратил былые позиции.

Не исключено, что, принимая Дали в группу сюрреалистов, Бретон увидел в нем, как кое-кто поговаривал об этом, художника, присутствие которого сможет уравновесить уход Массона, и теоретика искусства, способного резко и решительно ответить на нападки, которые позволяли себе те, кто печатался в альманахе «Документы».

Действительность окажется гораздо сложнее, но, подобно спасательному кругу, паранойя-критический метод, пока еще не оформившийся до конца, но уже не раз выручавший Дали, должен был выручить теперь и Бретона. Так что оба, не без задних мыслей, заключили союз, и Бретон в свойственном ему стиле — напыщенно и не слишком искренне — приветствовал Дали как нового Лотреамона. В то время в его устах это была наивысшая похвала.

Дали даже будет позволено противопоставить Русселя Рембо, а предмет в стиле модерн — предмету африканского искусства.

Это Гала рассказала Бретону о параноидально-критическом методе, когда тот у Дали еще только начинал складываться, и всячески его расхваливала. Когда она уезжала из Кадакеса, этот метод уже обретал некие очертания в голове Дали, но не на бумаге (если не считать разрозненных заметок на отдельных листочках). Пытаясь вникнуть в его суть, Гала дотошно расспрашивала художника. Вернувшись в Париж, она принялась обрабатывать Бретона. И не только ради того, чтобы вынудить его написать предисловие к каталогу предстоящей выставки Дали, но, главное, ради того, чтобы он понял, насколько Дали ему необходим. И ради того, чтобы заставить его поверить в революционность паранойя-критического метода.

И вот, со своим славянским акцентом, она читала в кафе «Сирано» прозу и стихи Дали, написанные на некоем подобии французского языка, — это отнюдь не мешало слушателям оценить неординарный ум их автора.

Кафе «Сирано», на месте которого теперь находится одно из модных ныне заведений «fast-food»^[346], располагалось на углу улицы Лепик и бульвара Клиши неподалеку от «Мулен Руж»^[347] и дома Бретона по адресу улица Фонтэн, 42. Атмосфера, царившая на собраниях сюрреалистов, была «братской», если верить Лео Мале^[348], автору «Новых парижских тайн» и

«отцу» Нестора Бурмы, детектива и человека, подверженного бредовым сновидениям. Но даже там Бретон железной рукой направлял свои «войска». По рассказам очевидцев, он всегда садился в глубине кафе перед огромным зеркалом, чтобы видеть опаздывающих и потом сделать им выговор.

«"Сирано" было типичным для площади Пигаль кафе с проститутками и сутенерами, — рассказывает Луис Бунюэль в своей книге «Мой последний вздох». — Обычно мы собирались там между пятью и шестью часами вечера. Из напитков мы брали перно, мандариновый "Кюрасао" или аперитив из смеси пикона и пива (с капелькой гренадина). Это походило на испанские "penas"^[349]. Мы читали там свои произведения, обсуждали ту или иную статью, говорили о журнале, о готовящейся акции, о письме, которое нужно было написать, о предстоящей манифестации. Каждый мог высказать свои мысли, поделиться собственным мнением. Если нам нужно было обсудить какой-то конкретный вопрос конфиденциального характера, мы проводили собрание в мастерской у Бретона, расположенной по соседству».

Бунюэль уточняет: несмотря на то, что как и все остальные члены группы он был увлечен «революционной идеей», террористические методы были ему чужды. Вместе с другими он боролся против ненавистного им общественного строя, но главным оружием его был скандал. В борьбе против социального неравенства, эксплуатации человека человеком, влияния церкви, которое, на их взгляд, было отупляющим, а также против милитаризма и колониализма скандал казался всемогущим разоблачительным средством, способным выставить напоказ тайные и мерзкие пружины той общественной системы, которую они хотели свергнуть.

«Настоящей целью сюрреализма, — также говорил он, — было не создание нового литературного, художественного или, скажем, философского течения, целью его было взорвать существующее общество и изменить жизнь».

«Но, — добавляет он, — главное, что привлекало меня в наших дискуссиях в "Сирано", это мощная моральная составляющая. Впервые в своей жизни я встретил последовательную и строгую мораль, в которой не обнаружил никаких изъянов. Естественно, эта сюрреалистическая мораль, агрессивная и провидческая, часто шла вразрез с обычной моралью, казавшейся нам омерзительной, и мы отвергали все без исключения общепринятые моральные ценности. Наша мораль зиждилась на других критериях, она превозносила страсть, мистификацию, оскорбительные

выпады, черный юмор, зов бездны. Но внутри этой новой территории, границы которой день ото дня все больше раздвигались, все наши жесты, все наши рефлексy, все наши мысли казались нам совершенно оправданными и не вызывали у нас ни тени сомнения. Все было логично. Наша мораль была более взыскательной, более суровой, но при этом более четкой и последовательной, более содержательной, чем та, другая».

Бывая в Париже, Дали посещал собрания сюрреалистов. Он привлекал их внимание приступами безумного смеха, о которых мы уже упоминали. Приступы, хотя и стали более редкими, крайне нервировали Бретона. Дали писал статьи в журналы и позировал перед объективом Мана Рэя, оказываясь на его фотографиях в самом центре, между Бретоном и Максом Эрнстом, правда, ссутулившись и чинно сложа руки, то есть с видом отнюдь не победным.

Он превозносил стиль модерн и Гауди. Заражал своей молодой энергией группу, пребывавшую в состоянии застоя. Его изобретательность и смелость стали прекрасным стимулом для ее развития и активизировали ее деятельность.

Его статьи требовали «причесывания», правки, чуть ли не перевода: это взял на себя Бретон при участии Элюара.

«В 1930 году именно Дали, больше, чем кому бы то ни было другому, удалось, — писал Бретон, — освободить человека от тех нагромождений лжи, которые он воздвиг вокруг себя с помощью бесчисленных общественных институтов, и донести до его сознания основную мысль о том, что он вышел из небытия и вернется туда, но вернется без излишнего пиетета перед временным органическим состоянием [...]. Диалектическое мышление в паре с психоанализом дали то, что Дали поразительно точно назвал паранойя-критическим методом. Это самый лучший способ из когда-либо существовавших завести в бессмертные руины женщину-призрак с серо-зеленым лицом, смеющимися глазами и жесткими буклями, которая не только олицетворяет собой дух нашего рождения, то есть — стиль модерн, но и еще более интригующую вещь — призрачный намек на то, что с нами "станется"».

Готово, Бретон попался. Он даже заговорил о стиле модерн!

Первое время Дали и Гала жили на улице Беккереля. Здесь он не чувствовал себя по-настоящему дома. Ведь он был не только гостем Галы, которая по-прежнему оставалась женой Элюара, но и гостем самого Элюара, купившего эту квартиру, обставившего ее для Галы и в некотором роде уступившего ее ему... Элюар и Гала разъехались, но он продолжал забрасывать ее страстными любовными посланиями, а при случае и спал с

ней.

И вообще Элюар вел себя как хозяин этой квартиры и появлялся в ней, когда ему вздумается, без всякого предупреждения, в компании других сюрреалистов, словно по-прежнему жил там.

Дали это нервировало. Чтобы писать картины, требовалось одиночество. Суэта его не устраивала. Ему хотелось лишь одного: уехать. Но Гала убедила его в том, что ему необходимо задержаться еще хотя бы на некоторое время, чтобы утвердиться в среде сюрреалистов и завязать более тесные отношения с теми, кто рукоплескал его «Андалузскому псу» и приобретал его картины: с Ноайлями и князем Фосиньи-Люсенжем. Последний, прогуливаясь как-то по улице Сены, увидел в витрине галереи, мимо которой он проходил, небольшую картину, которая ему очень понравилась: это была одна из картин Дали, выставленная у Гоэманса. Князь тут же купил ее. А Ноайли, которым Сальвадора Дали представил Миро, приобрели его «Мрачную игру».

Так что Дали пришлось остаться. Ноайли пригласили его в свой особняк на площади Соединенных Штатов. Там он в течение нескольких недель будет вращаться в обществе аристократов, политиков, избежавших краха банкиров, представителей богемы первой величины типа Кокто и Сати^[350], а также новоявленных знаменитостей, заманить которых к себе на ужин, опередив всех остальных, считалось весьма престижным. На стенах особняка была та же мешанина: Мари Лор, любившая похвастаться тем, что она правнучка маркиза де Сада, в 1927 году приобрела великолепную картину, которая висела по соседству с коврами шестнадцатого века и зеркалами семнадцатого — Макс Эрнст «Памятник птицам».

Дали с удовлетворением отметил, что его «Мрачная игра» заняла место между полотнами Кранаха и Ватто.

За ужином блестящие мастера застольных бесед легко перескакивали с одной темы на другую. Дали пребывал в растерянности: он чувствовал себя в этой компании неловким и неуклюжим, ему не хватало уверенности в себе. Как же проявить себя? И тогда, как рассказывает Доминик Бона, он придумал трюк, благодаря которому тут же «выделился»: он словно окаменел за столом, сидел, не произнося ни единого слова и не прикасаясь к еде. Каждый раз, когда ему предлагали попробовать какое-нибудь блюдо, он отказывался. Предлагали другое. Тот же результат. Дело дошло до того, что в конце ужина встревоженная Мари Лор Ноайль обратилась к нему с вопросом: не заболел ли он? Он заверил ее, что нет, просто он не голоден, поскольку недавно поел. За столом установилась тишина. «Да, — произнес он после паузы, — дома я съел десерт, приготовленный из стекла и дерева...

С деревяшками, — добавил он доверительно, — мне пришлось помучиться».

Народ за столом в замешательстве переглядывался — засмеяться? проявить беспокойство? — а этот щуплый молодой человек с хрипловатым голосом и сильным каталанским акцентом с самым естественным видом, словно речь шла об очевидных вещах, продолжал свой рассказ, неся невероятную чушь и сохраняя при этом полную серьезность, и тогда гости, которых все это начало забавлять, принялись более или менее деликатно подталкивать его к дальнейшим откровениям. Ноайли были в восторге: они удивили и повеселили своих друзей. Этот Дали ужасно забавен. И, видимо, талантлив. И они станут приглашать его к себе снова и снова.

Но успех сопутствовал Дали далеко не всегда: когда князь де Фосиньи-Люсэнж привел в его мастерскую своих друзей — принца Павла Югославского и Роберта Ротшильда, они в ужасе бежали оттуда!

Элюар перебрался в маленькую однокомнатную квартирку на улице Бланш, расположенную этажом выше квартиры Бретона, который недавно развелся с женой. Там он время от времени встречался с Галой, они продолжали заниматься любовью.

В «Тайной жизни...» Дали настаивает на том, что жили они крайне бедно и что Гале приходилось пускаться на разные ухищрения, чтобы раздобыть денег им на проживание. Но бедность их была относительной! Весьма относительной! Они жили среди меценатов, постоянно приглашавших их к себе в гости, помогавших им всеми возможными способами и покупавших их картины...

Конечно, многие из них, кроме, пожалуй, Фосиньи-Люсенжа и Ноайлей, вели себя порой довольно капризно, что обычно свойственно меценатам или тем, кто себя таковыми считает. Они подолгу держали Галу в передней, прежде чем принять ее, чтобы посмотреть рисунки и картины и пожаловать ей несколько су. Или ничего не пожаловать. Но тем не менее такие люди были и время от времени кое-что покупали.

Каждый день Гала садилась в автобус и совершала объезд потенциальных покупателей. Уже тогда она присвоила себе роль «торгового агента» Дали, роль, которую она будет играть почти до конца жизни, она будет жестко отстаивать каждый пункт контракта, править контракты по своему усмотрению и подписывать их, демонстрируя алчность, которую на первых порах ей еще как-то удавалось скрывать. Хотя уже тогда действовала она с такой напористостью, что очень скоро ее визитов стали просто бояться. И называть ее стали не «Гала», а «la gale», что по-французски значит «злюка».

Поговаривали даже, что она сажала Дали под замок, чтобы тот как можно больше работал.

Самого же Дали, напротив, все считали очень милым. «Он очень забавен и при этом большой энтузиаст своего дела», — направо и налево расточал похвалы Фосиньи-Люсэнж, совершенно очарованный Дали и считавший его гением, прикидывающимся сумасшедшим. Правда, это не помешало заметить, что его протезе с трудом может провести грань между грезами и реальностью.

Вопреки совету Галы Дали недолго пробыл в Париже. Появившись там 15 января, в конце февраля он уже засобиравшись оттуда и увез с собой часть выручки за проданные картины. Куда же он направлялся? Неважно куда, главное — на юг! Гала решила, что они поедут в местечко Карри-ле-Руэ под Марселем, где она когда-то останавливалась с одним из своих любовников в гостинице «Дю Шато».

Они не пробыли там и недели, как Гала получила письмо от Элюара: «Я ужасно переживаю. Я так хочу тебя. До безумия. Я просто умираю от желания вновь встретиться с тобой, вновь увидеть тебя, обнять тебя. Я хочу, чтобы твои руки, твои губы, твое лоно никогда не расставались с моим членом».

Дали и Гала останутся в Карри на целых два месяца, живя как затворники, занимаясь любовью (никто не знает, каким именно способом), раскладывая пасьянсы, рисуя и сочиняя.

Там появились на свет эскиз картины, положившей начало серии картин - «Человек-невидимка»^[351], и несколько новелл из его книги «Видимая женщина».

Эти произведения занимают в творчестве Дали очень важное место.

Ведь именно начав новую серию «Невидимкой», он вступил в ту область, которую в дальнейшем будет активно разрабатывать, — область «двойственных образов». Дали уточнял, что под этим имелось в виду «изображение некоего предмета, которое без малейшей фигуративной или анатомической модификации одновременно являлось изображением совершенно другого предмета». Разве не таким вот образом человек-невидимка появляется, чтобы вновь исчезнуть и вновь появиться в бесконечной игре, полной головокружительных превращений и стоп-кадров, после которых взгляд продолжает бегать по картине в поисках других возможных комбинаций подобного рода?

И разве в новелле под названием «Любовь» из сборника «Видимая женщина» мы не встречаем такие удивительные — и, возможно, дающие нам ключ к пониманию — высказывания:

«Взаимосвязь между сном, любовью и смертью очевидна, поскольку первые два явления неотделимы от третьего. Сон это и есть смерть или, по меньшей мере, это исключение из реальности, или, что еще лучше, — это смерть самой реальности, которая точно так же умирает во время любовного акта. Кровавый "осмос"^[352] сна и любви непрерывно длится всю отведенную человеку жизнь».

<...>

«Если любовь — это воплощение сна, то давайте вспомним, что во сне мы часто видим собственную смерть. И что эта последняя — в плоскости жизни во сне — является одним из самых сильных неосознанных желаний. И одним из самых непонятных человеческих желаний».

<...>

«Безграничная любовь подразумевает готовность есть дерьмо любимой женщины».

<...>

«Мне хотелось бы, чтобы все поняли, что в любви я придаю особое значение всему тому, что обычно называется извращением и пороком. Потому что для меня извращение и порок являют собой самые революционные формы мысли и деятельности».

Сборник заканчивается следующим замечанием: «Я думаю о мерзкой и гнусной моей родине, где я провел свое отрочество. Вдали от любви. Где в семьях, в родительской спальне, которую никогда не проветривают по утрам, нестерпимо воняет мочой, дешевым табаком, добрыми намерениями и дерьмом... Вдали от любви. Вдали от тебя, страстная и бесплодная женщина».

Остановимся на словах «страстная и бесплодная женщина». В момент, когда он пребывает на пике своей «страсти», они звучат по меньшей мере странно. То же самое касается слов «мерзкая и гнусная родина». С того времени, как отец изгнал его, единственным желанием Дали было вернуться туда. И как и положено избалованным детям, которые поступают только так, как им хочется, Дали туда вернется. Несмотря на отцовское проклятие и на то, что двери дома, где он провел свое детство, отныне были для него закрыты.

Но вначале следовало раздобыть хоть немного денег: Ноайли известили, что Гоэманс разорился и не сможет расплатиться. Катастрофа. Проживание в гостинице «Дю Шато» стоило недешево. Поскольку основная масса картин Дали, представленных на его выставке, была распродана, он и Гала очень рассчитывали на вырученные деньги...

Гала решила немедленно вернуться в Париж, чтобы с помощью

Элюара выбить из Гоэманса все, что еще было возможно. Затем они отправляются в Кадакес.

Приехав туда, они обнаружили, что нотариус не терял времени зря и настроил все население деревни против своего сына, так что повсюду Дали с Галой натывались на каменные лица, люди тут же от них отворачивались, а в единственной в округе гостинице «Мирамар» поселить их отказались. Под предлогом, что там ремонт.

Оставалась Лидия. Та, которую Дали издавна любил послушать. Она по-прежнему несла свой параноидальный бред, казавшийся ему безупречно логичным. Именно она в свое время подсказала название для картины «Мед слаще крови», а также, возможно, вдохновила Дали на создание паранойя-критического метода. В двух шагах от Кадакеса, за местным кладбищем, в маленькой бухте под названием Порт-Льигат^[353] («Порт для починки лодок»), где бедные рыбаки латали свои суденышки, у Лидии стояла лачуга площадью четыре на четыре метра, которой она не пользовалась и в которой ее сыновья сушили свои сети. Она за бесценок продала ее Дали вместе с пристроенным к ней чуланчиком, где можно было оборудовать кухню и туалет.

На основе этой лачуги, сколоченной из грубых досок, естественно, без электричества, но с колодцем, Дали со свойственной ему решимостью и Гала со своей потрясающей энергией начнут возводить свой дом. Поселиться в этой жалкой халупе в столь безрадостном месте, как эта бухта, всего-то в трех-четырех километрах от уютного родительского дома в Льянере — это значило сильно насолить отцу!

Многочисленные пристройки с течением времени превратят сооружение в своеобразный лабиринт, оно разрастется, расширится, прежде чем приобретет нынешний вид, и пусть оно все равно будет не очень велико, но много просторнее того, каким было вначале, тут и сравнивать нечего.

В ожидании, пока их «дом» станет мало-мальски пригодным для жилья (привести его в это состояние взялся местный столяр), Дали и Гала поселились в крошечном пансионе, который держала старая нянька семейства Дали, согласившаяся приютить их.

Но если домишко почти ничего не стоил при покупке, обустройство его повлекло за собой немалые расходы, к тому же столяр запросил за работу в два раза больше, чем договаривались. Дали был вынужден обратиться к своему благодетелю виконту де Ноайлю и попросить у него аванс в размере двадцати девяти тысяч франков за большую картину, которую пообещал привезти по возвращении в Париж. Это была солидная

сумма, но Ноайль согласился и немедленно выслал Дали чек.

В этой связи один красноречивый эпизод: когда в Барселоне, куда Дали поехал получить по чеку деньги, ему сказали, что чек нужно подать в окошко кассиру, чтобы тот выдал взамен деньги, Дали наотрез отказался это сделать: он выпустит из рук чек только после того, как получит деньги, никак не раньше!

— Но что, по-твоему, он может сделать с нашим чеком? — спросила Гала.

— Он может его съесть!

— Зачем же ему его есть?

— Будь я на его месте, я бы непременно его съел!

— Но даже если бы он его съел, — не растерявшись, парировала Гала, — твои деньги все равно остались бы целы!

Натерпевшись стыда за него, Гала не выдержала и принялась зло высмеивать Дали, называя его «неотесанной деревенщиной», а поведение его — дурацким. Эта сцена стала первой в длинной череде ей подобных, что часто будут разыгрываться между ними. В конце концов Гале удалось убедить Дали передать чек кассиру. С тяжелым вздохом он покорился, бросив Гале: «Ну что ж, будь по-твоему».

Этот анекдотический случай остался бы анекдотическим случаем, если бы не послужил поводом для следующего умозаключения Дали: «Мне стоило огромного труда приспособливаться к "нормальности" людей, с которыми мне приходилось сталкиваться всю свою жизнь и которые населяют этот мир. Я всегда удивляюсь, почему никогда не происходит то, что должно было бы произойти. Я никак не могу понять, почему человеческим существам почти не свойственна индивидуальность и почему они всегда следуют законам самого жестокого конформизма. Возьмите, например, такую простую вещь, как желание пустить под откос поезд [...] У меня не укладывается в голове, как человек может быть настолько лишенным фантазии, чтобы не пустить под откос поезд! Почему у водителей автобусов не появляется время от времени желания разбить витрину супермаркета, чтобы стащить оттуда какую-нибудь вещь и подарить ее своим домашним? Я не понимаю, я не могу понять, почему производители сливных бачков не подкладывают в свои изделия бомбы, которые взрывались бы в тот момент, когда дергают за цепочку. Я не понимаю, почему все ванны имеют одинаковую форму, почему не изобрели такси с дождевальными установками внутри, естественно, включающейся за отдельную плату и вынуждающей пассажира надевать плащ, хотя на улице светит солнце. Я не понимаю, почему, когда я заказываю в ресторане омара

на филе, мне никогда не приносят тушеный телефон и почему именно шампанское ставят охлаждаться, а не телефонные трубки, всегда такие горячие и липкие, ведь насколько приятнее они стали бы, побывав в ведерке с колотым льдом? И почему нет телефонов в виде бокалов для мятного коктейля, телефонов в виде омаров и телефонов, подбитых соболями, — специально для роковых женщин?»

И едва миновал конфуз с кассиром, Дали вновь принялся за свое: «Слепое упрямство человеческих существ, с которым они вновь и вновь делают одно и то же, поражает меня. Точно так же меня удивляет то, что банковский служащий не ест чеки, и то, что ни одному художнику до меня не пришло в голову нарисовать мягкие часы».

Да, все это звучит весьма занимательно; но не справедливее ли будет сказать, что, будучи чрезмерно опекаемым ребенком, да и взрослым тоже, Дали просто-напросто имел весьма смутное представление о реальном мире. Он мог дать таксисту сто долларов на чай, а мог вообще не расплатиться за проезд, забыв это сделать, мог уйти, не взяв сдачу, а мог отказаться выпустить из рук чек, представлявший для него огромную ценность (на кону его будущий дом), пока ему не выдадут деньги...

В их доме в Порт-Льигате было очень холодно. Помещение плохо протапливалось. Гала тяжело заболела и слегла. Мучимый беспокойством — больше за себя, чем за нее — Дали делает следующую запись, которая должна заставить задуматься всех тех, кто говорит о безумной любви между Галой и Дали: «Я впал в такое беспокойство, что впервые почувствовал, как массивное здание моего эгоизма стало содрогаться от подземных толчков: кончится ли это тем, что я люблю ее?»

Дали весь в этом, это его излюбленная поза, эпатажная, чудаковатая и комичная, таким образом он открывает то, что скрывал — сильный ход, — но делает он это так, что все принимают его слова за розыгрыш: подхватывают удивительное «кончится ли это тем, что я люблю ее», рассматривают сказанное под всеми возможными углами зрения, исследуют и подвергают сомнению. Дали во всех деталях описал свое «свидание» с Галой среди скал мыса Креус. Он даже превратил его в миф. Он рассказал об их бегстве из Парижа в Ситхес, где они провели свой «медовый месяц», и о тех двух месяцах, что они прожили вдаль ото всех в Карри-ле-Руэ, предаваясь любви и занимаясь творчеством. Он подписывал свои картины двумя их именами, слив их в одно. Ради нее он порвал с отцом. Как же он мог сказать: «Кончится ли это тем, что я люблю ее?»... Неужто Дали был таким бессердечным? Или же дело было совсем в другом?

Далее шли еще двадцать страниц до следующей фразы: «И мы продолжим этот драматический и прекрасный труд совместного проживания».

Все понятно, не так ли?

Гала никогда не могла похвастаться крепким здоровьем. У нее были слабые нервы и бронхи. На сей раз у нее начался плеврит. Элюар, с которым Гала никогда не прерывала переписки, а также любовных и интимных отношений, настаивал на том, чтобы она приехала в Париж показаться врачам или же отправилась на лечение в Швейцарию. Но Дали отнесся к этому крайне легкомысленно: один из его приятелей «мадридской поры» пригласил его в Торремолинос, маленькую рыбацкую деревеньку в двадцати километрах от Малаги, край многочисленных мельниц, которые и дали название этому местечку. Пока в Порт-Льигате будут продолжаться ремонтные работы, Дали и Гала будут гостить у приятеля, поселившись в маленьком домике на обрывистом морском берегу, откуда открывался прекрасный вид на море и на бесконечный песчаный пляж. Жаркое солнце Андалузии непременно должно было излечить Галу от ее плеврита!

В обмен на одну из картин Дали его друг Хосе Мария Инохоса обещал взять их к себе на содержание. Итак, за работу!

Да, за работу, хотя финансовые проблемы, которые Дали считал решенными, вновь стали постепенно накапливаться и грозили обернуться катастрофой: плотник, обустраивающий их новый дом, требовал прибавки к жалованью, а Гинохоса куда-то исчез, не оставив адреса. Нужно было раздобыть денег. Причем срочно.

Гала взяла это дело на себя. Сам же Дали жаловался: «Эти удары судьбы были для меня совсем некстати, они вынуждали меня, Дали, прервать работу над "Видимой женщиной"...» Итак, выпутываться из этой ситуации пришлось Гале, это ей нужно было предпринимать какие-то шаги или упаковывать вещи.

А Дали продолжал спокойно ходить на пляж.

Когда им наконец-то пришел очередной чек, Дали счел это совершенно естественным.

Вместе с чеком пришло письмо от Элюара, он был в своем репертуаре, по-прежнему любящий, по-прежнему всепрощающий, по-прежнему законный муж и по-прежнему скептик в отношении будущего пары Дали—Гала: «Гала, стоит мне только подумать о том, что между нами все может быть кончено, я начинаю чувствовать себя приговоренным к смерти».

Гала никогда еще не была такой красивой, такой «бесполой», такой похожей на мальчишку, дочерна сгоревшего на жарком андалузском солнце.

Ей было хорошо в Торремолиносе, где она позволяла себе разгуливать по деревне с обнаженной грудью...

На сей раз не сиделось на месте Дали. Он стал настаивать на их возвращении в Париж: мастурбируя на пляже после встречи с цыганками, кормившими грудью своих младенцев, он вдруг увидел, как солнечный луч вонзается в тучу и рвет ее в клочья, и тут его посетила мысль о Данае. «Я хочу поехать в Париж, — заявил он, — и вызвать там гром и золотой дождь». И добавил: «Именно в Париже мы заработаем деньги, необходимые, чтобы закончить строительство дома в Порт-Льигате».

По дороге во Францию они заехали в Порт-Льигат, чтобы взглянуть на то, как продвигаются строительные работы. Их дом уже начал обретать очертания, «благодаря конкретным и строгим указаниям Галы», как прокомментировал это Дали.

И вот они в Париже, полные решимости улестить кого-нибудь из меценатов и уговорить его что-нибудь купить, чтобы на эти деньги расширить и обустроить свое жилище.

И они довольно быстро нашли нового маршана — им стал Пьер Колль, владелец галереи, расположенной по адресу улица Камбасерес, 29. Он предложил им заменить Гозманса и тут же подписал с Дали контракт, согласно которому в июне 1931 года должна была состояться его выставка. Выход на экраны «Золотого века» пусть и на очень короткое время, но реально заставил всех прочих меценатов отвернуться от авторов: скандал вокруг этого фильма, с лихвой перекрывший скандал вокруг «Андалузского пса», имел такой резонанс, что виконт де Ноайль, официальный спонсор этого творения, в имении которого снимались многие сцены фильма, должен был на некоторое время исчезнуть, чтобы про него все забыли. Он удалился в свою резиденцию в Иере, где на лоне природы приходил в себя.

А между тем фильм получил официальное добро цензоров, хотя и не без труда, и 28 ноября 1930 года был показан в кинозале «Стюдио 28». Все прошло без малейшего намека на скандал. Но затем, 3 декабря, некая группа экстремистов во время эпизода, в котором в сточную канаву летела дароносица, забросала экран пузырьками с чернилами. Крики, дымовые шашки, «вонючки» — так Патриотическая и Антиеврейская лиги выражали свой протест. Их представители выкрикивали: «Долой бошей!» (при чем тут боши?) и «Во Франции еще остались христиане!». Они пару раз выстрелили из пистолета, порезали выставленные в фойе картины Дали, Миро, Макса Эрнста и Танги, а также поломали мебель и побили стекла. Короче, они совершили акт вандализма, ставший примером для других рьяных борцов с «вырождающимся искусством».

Скандал и произведенный в кинотеатре погром дали повод правым силам потребовать снятия «Золотого века» с проката. Префект Парижа поддержал их. Он также высказался за запрет фильма, «оскорбляющего нравственность».

Реакция Дали: «Я решил для себя, что больше никогда и ни с кем не буду работать в соавторстве. Я взял на себя ответственность за это святотатство, хотя оно вовсе не было мне по душе. Я считаю абсурдным и неинтересным устраивать скандал на почве антиклерикализма, в то время как существует огромное множество других способов взорвать общественное мнение».

Реакция друзей виконта де Ноайля, снявшихся в фильме в роли статистов, была предсказуемой. Смущенные поднявшейся вокруг «Золотого века» шумихой, они попросили Бунюэля вырезать из фильма эпизод, в котором их показывают с биноклями, направленными на занимающуюся любовью пару. Бунюэль не смог им отказать. Но этого оказалось мало: префект Парижа потребовал от директора кинозала «Стюдио 28» убрать эпизоды с епископами. После этого директор «Стюдио 28» был вынужден вновь представить фильм на рассмотрение комиссии по цензуре, а та изъяла из обращения все его копии... кроме двух, случайно оказавшихся вне поля зрения полиции.

Газета «Фигаро» обнародовала письмо парижского префекта начальнику полиции, в котором произведения сюрреалистов были названы «говенными». «Юманите», перед тем как присоединиться к лагерю добродетели и осудить эротические пассажи Дали в его литературных произведениях, выразила свое возмущение по поводу ограничения свободы творчества и сделала резонный вывод: «Значит, недалек тот день, когда картины Дали перестанут допускаться на выставки». Что касается реакции Советского Союза, то там «Золотой век» встретили такой же резкой критикой, что звучала из уст представителей крайне правых сил.

Прежде надежная опора Дали — виконт де Ноайль — был на какое-то время потерян для него в качестве мецената: покинув Париж, он перестал покупать его картины. Но это отчуждение не продлится долго: уже в июне 1931 года на выставке Дали в галерее Пьера Колля Ноайль купит две самые интересные работы Дали.

Над этими самыми полотнами Дали как раз и трудился в Порт-Льигате, куда он отбыл после публикации «Видимой женщины», везя с собой в поезде багаж: дюжину чемоданов, набитых книгами, красками, черновиками, альбомами с фотографиями насекомых и разных археологических редкостей; мебель из парижской квартиры, керосиновые

лампы и гигантский крутящийся мольберт. Гала везла свои книги, туалеты и, главное, груды лекарств.

Ночь пути — и они прибыли в Перпиньян. На вокзале один из носильщиков — отныне он всегда будет обслуживать их во время их поездок по этому маршруту — взялся доставить их багаж до «дизеля», а тот, делая бессчетное число остановок на каждом полустанке французского побережья, дотащился наконец до Пор-Бу. До границы Франции с Испанией. Там можно было пересесть на типично испанский поезд — без всяких удобств и страшно медленный — и доехать на нем до Фигераса, откуда на такси до Кадакеса. Можно также в Пор-Бу взять такси, которое лихо помчит их по крутой и извилистой дороге, выходящей вдоль испанского побережья до самого Кадакеса. Но и это еще не все. В то время добраться из Кадакеса до Порт-Льигата на автомобиле было невозможно. Следовало найти лодку и обогнуть на ней скалистый выступ, выдающийся в море. Далее эту лодку надо было разгрузить, а для этого прыгать прямо в воду, поскольку ни причала, ни набережной там, естественно, не было. Остаток пути багаж Дали и Галы проделал на спине мула, который тащил на себе поклажу по бравшей начало за портом тропе. Она резко поднималась вверх, огибала кладбище и далее шла до самого Порт-Льигата.

Дом, слегка увеличившийся в размерах, уже имел площадь в шестнадцать квадратных метров.

На обустройство в нем ушло два дня. Дали и Гала распаковали чемоданы, установили газовые лампы, большой диван на ночь превращали в свою кровать.

Лидия пришла к ним, чтобы приготовить ужин, а поскольку она только что прочитала статью Эухенио д'Орса о Вильгельме Телле (не здесь ли следует искать истоки той серии картин, что вскоре начнет писать Дали?), она завела одну из своих параноидальных вариаций, что вызывали такое восхищение у Дали. «Вильгельм и Телль — два разных человека, мужчина и женщина, — вещала Лидия, — она из Кадакеса, он из Росеса». Поскольку она отдавала себе отчет в том, что рассказ ее будет долгим, то принесла табурет, села на него и, разматывая клубок параноидальных рассуждений, вонзила нож в шею цыпленка, отрезала ему голову и бросила ее в глиняную плошку. Потом цыпленка ощипала, выпотрошила и сварила... В другие дни жены рыбаков приносили им из Кадакеса бобы, помидоры, салат, яйца, абрикосы и персики. Жизнь они вели простую и без изысков, но также и без лишений: недостатка ни в чем не было.

Порой они вместе с рыбаками ужинали сардинами, жареными на

костре среди «крутых и выщербленных» скал мыса Креус. Дома готовили густую похлебку из зубатки. Эту рыбу местные жители называли «морской свиньей». Дали предпочитал ее всем остальным. Любили они полакомиться и морскими ежами. Дали мог есть их дюжинами!

Гала, городская жительница, привыкшая к разным удобствам, обычно весьма капризная, здесь прижилась. Она стала носить шорты, мужские рубашки и полотняные сандалии на холщовой подметке. Купалась в море — одна или в компании с Дали, раскладывала пасьянсы, читала. Сидела рядом с Дали, когда он писал свои картины, читала ему вслух.

Они оба много времени проводили на море, могли купаться часами. После обеда у них была сиеста. После дневного отдыха Дали опять принимался за работу.

Неподалеку от них жил лишенный сана священник — двоеженец и молчун. Это был их единственный сосед. Рыбаки здесь не селились: вечером они пригоняли в бухту свои лодки, складывали там свои сети и снасти и отправлялись на ночлег в Кадакес, их было около десятка. Так же поступала и Лидия со своими двумя сыновьями. И Рамон д'Эрмоса, хронический лентяй, про которого Дали написал, что «его лень стала у местных жителей притчей во языцех и даже стала предметом местной гордости». Так что жили они уединенно. Среди редкостных красот величественной дикой природы.

Дали писал картины. Занимался лишь этим. Рисовал. Освобожденный от всех повседневных забот, он вставал в семь часов утра, вставлял в глаз лупу миниатюриста и принимался за дело, которое действительно захватывало его целиком. «Порт-Льигат для меня — символ аскетизма и уединения, — писал он. — Именно здесь я научился обходиться малым, направлять и оттачивать свою мысль, чтобы она стала разящей как меч».

Лидия вещала. Дали часами слушал, как она разматывала перед ним клубок своих многослойных бредовых мыслей, удивляясь ее умению увязать все, что угодно, с какой-нибудь своей навязчивой идеей.

Лидия Ногер была вдовой моряка. В возрасте двадцати лет Эухенио д'Орс, приехавший провести лето в этих краях, остановился в ее доме и иногда выходил на лодке в море вместе с мужем Лидии Нандо. Лидия, замороженно слушавшая умные беседы, которые поэт вел со своими друзьями, зарделась от гордости, когда тот, указав им на нее, произнес: «Посмотрите, какая Лидия красавица!» И когда следующей зимой вышла в свет его повесть «Красавица», Лидия тут же решила: «Красавица — это я».

Она выучила наизусть это произведение и забрасывала Эухенио д'Орса письмами, на которые тот, естественно, никогда не отвечал, но поскольку

он сотрудничал с одной каталонской газетой, в которой вел постоянную рубрику, Лидия вообразила, что писатель изобрел этот способ, чтобы таким образом отвечать на ее письма. К чему такая таинственность? К тому, что некая соперница, которую она прозвала «Августовской Богородицей», могла перехватить его письма к ней.

«Мне не приходилось встречать другого столь замечательно параноидального мозга, — констатировал Дали. — Разве что еще мой собственный. Лидия с удивительной логичностью могла увязать все на свете со своей навязчивой идеей. Всю остальную свою жизнь она подстраивала под свой бред, принимающий весьма причудливые формы, и, несмотря на всю свою абсурдность, ее рассуждения звучали почти убедительно. Ей удавалось так истолковать какую-нибудь критическую статью по искусству, выстроив логическую цепочку на основе элементарных совпадений или игры слов, что оставалось только диву даваться».

Лидия определенно страдала паранойей, но сумасшедшей ее никак нельзя было назвать. «Попробуйте обвесить ее на базаре, когда она покупает рыбу, ей палец в рот не клади!» — говорили о ней в Кадакесе.

Да и переписка между Лидией и Дали, что бы он ни говорил о ней в «Тайной жизни...», вовсе не является «документальным подтверждением ее паранойи». Ее письма изобилуют подробностями того, как продвигается строительство их дома: 8 июня 1930 года она написала ему в Париж, чтобы сообщить, что дом готов, его уже покрасили. Поскольку у нее были ключи, она начала потихоньку обставлять его самыми необходимыми вещами. 14 июня она написала, что купила стол на кухню и еще кое-какую мебель, 17-го — что собирается приобрести кое-что из посуды и что нашла для них помощницу по хозяйству, 24-го — что побывала у его отца в Льянере, где собрала принадлежащие ему вещи. 20 августа Дали «официально» вступил во владение домишком Лидии. 22 сентября он приобрел еще одну рыбацкую лачугу, а к дому приказал пристроить террасу: над ней раскинули огромный зонт, а в стене по приказу хозяина прорубили продолговатое окно, пейзаж за которым выглядел словно картина в раме.

Лишь в 1932 году купленную Дали вторую рыбацкую хижину пристроили к первой. В результате получилась конструкция из двух прилепившихся к скале хибарок со стенами, сложенными из камня, с общей черепичной крышей.

Пусть и мизерное, но расширение их жилья позволило им принимать у себя гостей, в числе которых были Рене Шар^[354], Элюар, Нуш, Валентина Гюго и Рене Кревель. В оливковой роще Дали установил два ряда

цилиндрических колонн и два глиняных парапета.

Самое крупное расширение этого дома пришлось на 1935 год. Дали, никогда не прибегавший к услугам архитекторов, а посылавший строителям свои рисунки, схемы и письменные пояснения к ним, обратился к подрядчику по имени Эмилио Пуигнау, которому пришлось столкнуться с массой проблем технического плана: дом был довольно высоким и строился скорее по наитию, причем крыша его возводилась в большой спешке, а рабочие вынуждены были мириться с тем, что Гала и Дали во время ремонта продолжали находиться в доме. Пуигнау счел необходимым укрепить старые стены с помощью подпорок из армированного бетона.

Во время гражданской войны, когда Дали с Галой жили в Соединенных Штатах, за домом присматривали отец Дали (с которым они помирились) и его сестра. Они поселили там своих друзей, которые при необходимости устраняли возникавшие неполадки и ухаживали за садом. Когда в 1948 году супруги Дали вернулись в Кадакес, они приобрели еще одну рыбацкую хижину и приспособили ее под гостиную и библиотеку.

В 1949 году три новых маленьких домика дополнили уже сложившийся ансамбль. Тогда же появились отдельный вход для прислуги и более просторная и лучше приспособленная для нужд художника мастерская. В 1951 году оборудовали новую кухню. В 1954-м построили голубятню. В 1958 году Дали придумал проложить вымощенную известняком дорогу, которую он окрестил «Млечным путем». 1961 год ознаменовал собой появление знаменитой «Овальной залы», 1963-й — строительство летней столовой. «Бассейн» скромных размеров, начатый в 1969 году, будет закончен в 1971-м. Дом находился в состоянии постоянной эволюции и разрастался подобно организму, состоящему из живых клеток. Как, впрочем, и само искусство Дали.

А теперь вернемся в 1931 год. Время от времени Дали взбирался на вершину холма, отделявшего Порт-Льигат от Кадакеса (здесь было местное кладбище), и смотрел в сторону Льянера, туда, где стоял дом, в котором прошло его детство и отрочество, дом, из которого его выгнал родной отец. А вернувшись к себе, писал свою картину «Бюрократ средней руки», ставшую первым залпом в его битве с отцом.

Битву он вел на своей территории: в живописи.

Итак, на фоне скалистого мыса Креус, уже хорошо знакомого нам, мы видим широкую песчаную полосу, почти целиком накрытую тенью, которую отбрасывает изображенная слева на переднем плане голова. Голова эта слегка наклонена вперед, так что главным образом мы наблюдаем совершенно лысый череп с неким углублением в нем или даже дырой, в

которой вырисовываются смутные очертания ракушек и камешков. Не имеющее единого смыслового центра полотно производит очень сильное впечатление, его мощь сравнима с мощью отца, которая чувствуется и в «Бюрократе средней руки».

В этом году Дали пишет картины «Старость Вильгельма Телля» и «Пристрастная галлюцинация: явление шести голов Ленина на рояле». В дальнейшем Ленин и Вильгельм Телль появятся в картине «Загадка Вильгельма Телля», которая будет написана в 1933 году и войдет в одну серию с картинами «Старость Вильгельма Телля» (1931) и «Вильгельм Телль» (1933). Фигура Ленина на ней займет место его отца. По этому поводу Дали напишет: «Вильгельм Телль — это мой отец; а я — малыш, которого он держит на руках и у которого на голове вместо яблока кусок сырого мяса. Это означает, что у Вильгельма Телля каннибальские устремления: он хочет меня съесть. Кроме того, необходимо, чтобы зрители обратили внимание на орешек, лежащий у ног Вильгельма Телля, в который помещена колыбелька с маленьким ребенком в ней, у ребенка лицо моей жены Галы. Она постоянно рискует попасть под стоящую рядом с ней ногу, если та хоть немножко сдвинется: эта нога может раздавить орех, колыбельку и, следовательно, убить мою жену. Зигмунд Фрейд назвал героем человека, восстающего против отцовского диктата и в конце концов одерживающего победу в этой борьбе. "Загадка Вильгельма Телля" была написана в тот самый момент, когда я, будучи совсем молодым, восстал против власти своего отца, но тогда еще было неясно, победитель я или побежденный. Отсюда и эта двойственность: картина пронизана психологическим драматизмом, являющимся следствием сюрреалистического мятежа сына, восставшего против своего отца; в тот момент, когда она писалась, сохранялась вероятность того, что Вильгельм Телль, то есть мой отец, плотоядно пожрет меня, как какой-нибудь каннибал, и одновременно легким движением ноги раздавит орешек с хрупким и таким крошечным тельцем моей жены Галы, а ее — и это всем прекрасно известно — я люблю больше всего на свете».

В это же время он пишет «Башню удовольствия», которую в «Тайной жизни...» называет «Башней желаний», порой эту картину также называют «Головокружением». Это одно из самых потрясающих его творений того периода. На полу некоего подобия террасы, расположенной на вершине высокой башни, огромная черная тень, однородная по своей интенсивности, отбрасываемая сплетенной в страстных объятиях парой (отец с теткой?), (она уже появлялась на других его картинах), а на заднем плане — обнаженные мужчина и женщина, «застывшие в позорной

эротической позе рядом с головой льва», как определил это сам автор. Мы видим, что мужчина стыдливо прикрывает свое лицо, тогда как стоящая перед ним на коленях женщина держит во рту его член, в поднятой вверх левой руке она сжимает кинжал, который намеревается вонзить ему в грудь. В нижнем левом углу картины изображен все тот же пейзаж мыса Креус.

Как можно было в момент появления картины понять, что Дали хотел выразить в ней? Это сегодня, прочитав «Тайную жизнь Сальвадора Дали», мы можем соотнести то, что на ней изображено, с воспоминаниями об одной из самых невероятных сцен, что пережил юный Дали во время своего пребывания в имении Пичотов «Мельница у башни». Картины Дали, относящиеся к тому периоду его жизни, пересказывают происходившие с ним события в виде ребусов. Там есть все и сразу, выставленное напоказ и завуалированное, излишне превозносимое и принижаемое, прошедшее переоценку временем и упоминаемое лишь намеком: но все это подчинено одной главной цели — созданию мифа.

Разве Дали не говорил о том, что прежде всего Гала желала получить от него миф? И разве сам он не желал того же самого?

Февраль 1931 года: Гала получает письмо из Парижа: Элюар опять задает ей вопрос, почему она до сих пор не прислала ему свою фотографию в обнаженном виде, и описывает одно из своих обычных эротических сновидений, в котором она предстает перед ним «совершенно голой, с раздвинутыми ногами, а двое мужчин имеют тебя — один в рот, а другой во влагалище... А сегодня днем, оставшись один, я представлял себе все, что ты можешь мне дать, твое дерзкое тело, идущее на поводу самых бредовых твоих фантазий. И тихонько мастурбировал».

В другом письме он просит у нее фотографии, на которых она запечатлена там, где занимается любовью, и описывает ей свою мечту: заняться любовью втроем, с ней и с Нуш. Короче, он все еще верил, что у Галы с Дали обычная интрижка, хотя и затянувшаяся дольше обычного. Галу можно было позаимствовать у него на время, но никак не отнять навсегда.

В июне 1931 года Дали и Гала уезжают из Порт-Льигата в Париж. Что везет с собой Дали? «Человека-невидимку», «Имперский памятник женщине-девочке», «Приспосабливаемость желаний», «Башню удовольствия», «Преждевременное окостенение вокзала», «Невидимых спящую женщину, лошадь и льва» и «Бюрократа средней руки» — все наперечет шедевры.

В «Преждевременном окостенении вокзала» влияние Кирико

чувствуется не только в выборе натуры, но и в названии картины. Разве не называли Кирико в насмешку «любителем рисовать вокзалы»? И именно на этой картине впервые появляются ставшие впоследствии знаменитыми часы Дали — бесформенные, растекающиеся, почти «мягкие», показывающие без пяти семь.

На полотнах «Невидимые спящая женщина, лошадь и лев» и «Башня удовольствия» мы находим один и тот же загадочный, большой голубой шар. Он чем-то напоминает не менее загадочный шар со знаменитой картины Джованни Беллини^[355] под названием «Непостоянство».

Что совершенно определенно проявляется здесь — и что мы наблюдаем практически во всех работах Дали, относящихся к началу 1931 года, — это одновременное «упрощение» форм и централизацию композиции после раздробленности и увлечения чрезмерным количеством деталей, характерных для 1927—1929 годов, и сползание к декоративности стиля модерн, притом что анализ «Невидимых спящей женщины, лошади и льва» в их окончательном варианте выявляет новое усложнение, перегруженность и «заморочки», связанные с тем, что Дали называет двойственными образами, которые стали появляться в его живописных работах начиная с 1929 года, с «Человека-невидимки».

Дали сам проанализировал процесс рождения подобного произведения на примере «Невидимых спящей женщины, лошади и льва»: «Двойственный образ (то есть изображение коня, под определенным углом зрения оказывающееся изображением женщины) может повторяться, продолжая параноидальную цепочку, чье существование определяется навязчивой идеей, требующей дальнейшего воплощения, в результате чего появляется третий образ (например, лев) и так далее по нарастающей, образы могут плодиться и множиться, и число их будет зависеть исключительно от степени параноидальности ума».

Дали пишет еще одно из самых своих поразительных произведений: «Сон», в котором почти все пространство полотна занимает бюст какого-то сине-зеленого существа, по всей видимости, женского рода, словно вписанного в ракушку, безрогого, с закрытыми глазами, погрузившегося в ночь и сновидения, тогда как в верхней части картины еще в разгаре день, там с левого края мы видим двух мужчин, один из которых голый, они обнимаются и целуются, а еще один, тоже голый мужчина, стоит, стыдливо отвернувшись к стене. Неподалеку от этой группы, на постаменте, разукрашенном в стиле модерн, сидит юноша, так же стыдливо прячущий в ладони свое лицо, какое-то непрорисованное, а скорее стертое.

Так что же все это значит? Муравьи, облепившие рот центрального

персонажа этой картины так густо, что он буквально скрывается под ними, не намек ли это на оральный секс с матерью, который, как признавался Дали, он видел во сне? Возможно, в этом кроется также намек и на его гомосексуальные наклонности. А фигура, стоящая поодаль от двух других, видимо, передает неуверенность Дали в выборе своей сексуальной ориентации. Несмотря на присутствие в его жизни Галы.

Незадолго до открытия своей выставки Дали пишет самую знаменитую из своих картин: «Постоянство памяти». Иначе говоря — свои мягкие часы. Как Дали пришло в голову написать эту картину? Это анекдотическая история широко известна, но она настолько явно несет на себе печать предопределенности стать мифом — такая банальная нотация с элементами агиографии, — что возникает желание пересказать ее. Прежде всего Дали сообщает, что «Гала, вместо того, чтобы закалять меня, как могла бы сделать это суровая действительность, построила для меня раковину по типу тех, в которых живут раки-отшельники, так что все отношения с внешним миром я строил, находясь в своего рода крепости, внутри которой я старел в мягком, в супермягком гнездышке».

Все произошло в тот день, когда Дали к вечеру почувствовал себя сильно уставшим. А они с Галой собирались пойти с друзьями в кино. Поскольку у Дали к тому же еще разболелась голова, он решил остаться дома и пораньше лечь спать. Заканчивая ужин, он жевал камамбер, дорисовывал фон начатой ранее картины, представлявший собой как обычно пейзаж мыса Креус со сломанным оливковым деревом на переднем плане, и ждал, чтобы его посетили какие-нибудь мысли относительно развития сюжета. Время от времени он кружил по комнате перед своей картиной. «Мне нужен был какой-нибудь интересный образ, но я никак не мог найти его», — рассказывает он. В конце концов он погасил свет и собрался идти спать. И тут ему явилось видение двух мягких часов: одни из них беспомощно повисли на сломанном суку оливы. Несмотря на усталость и мигрень, Дали тут же развел краски и нарисовал на уже готовом фоне не две пары мягких, растекающихся часов, а три. Но почему именно часы? С одной стороны, это наводит на мысль об «утекающем» времени, «заразившем» своей текучестью часы, которые его измеряют. А с другой — заставляет вспомнить о теориях Эйнштейна, о которых Дали, всегда проявлявший самый живой интерес к научным открытиям, узнал как раз в то самое время. Но все это слишком просто и слишком красиво звучит, чтобы быть правдой.

Почему все часы, нарисованные Дали на этой картине, показывают разное время? На тех, что висят на ветке оливы, шесть часов; на тех, что

мягко растеклись по голове Великого мастурбатора и похожи на морского моллюска, половина первого, а на третьих, что на переднем плане, — без пяти семь. Что означают муравьи, выстроившиеся в концентрическом порядке на задней стороне еще одних часов, лежащих циферблатом вниз?

Когда Гала вернулась из кино, она увидела законченное полотно. Дали ждал, что она скажет. Ее вердикт был таков. «Единожды увидев эту картину, никто не сможет ее забыть», — изрекла Гала.

Много лет спустя, в 1985 году, нобелевский лауреат в области химии знаменитый Пригожин^[356], с которым Дали пожелал встретиться, предчувствуя свой близкий конец, поинтересовался у художника (поскольку был наслышан, что тот является страстным поклонником науки), не Эйнштейн ли вдохновил его на создание этой картины. В свое время многие задавались этим вопросом. Дали, к 1985 году сильно сдавший физически, попросил у Пригожина несколько дней на размышление и ответил на его вопрос письмом: «Вы спросили меня, думал ли я об Эйнштейне, когда рисовал мягкие часы. Я отвечаю вам отрицательно, дело в том, что связь пространства со временем давно была для меня абсолютно очевидной, поэтому ничего особенного в этой картине для меня не было, она была такой же, как любая другая. В пояснительной записке, хранящейся в архиве нью-йоркского Музея современного искусства, я классифицировал эту картину следующим образом: во всем виноваты греки, сделавшие своим богом Хроноса, пожравшего собственного сына, а Гойя лишь запечатлел это на своей картине. Свое преклонение перед связкой "пространство—время" я смог выразить благодаря сыру, паранойя-критическому камамберу, растаявшему и меланхолично растекшемуся, но не ставшему из-за этого менее аппетитным. Вывод: Гойя не имел никакого представления о взаимозависимости пространства и времени, я же сумел использовать ее в нужном мне русле и весьма наглядно. К этому я могу добавить, что в тот момент, когда я рисовал свои мягкие часы, я много думал о Гераклите^[357]. Именно поэтому моя картина носит название "Постоянство памяти". Памяти о взаимосвязи пространства и времени. Чтобы превратить что-либо в камень, нужно взять суперстуденистую субстанцию и творчески поработать с ней. Самый лучший пример тому — Боччиони».

Выставка Дали в галерее Пьера Колля, проходившая с 3 по 15 июня 1931 года, увенчалась коммерческим успехом, а также была положительно отмечена критиками. «Невидимых спящую женщину, лошадь и льва» и «Сон» приобрел виконт де Ноайль, «Осквернение гостии» — Кокто,

«Вильгельма Телля» — Бретон, «Башню желаний» — Фосиньи-Люсэнж. Это все были полотна первой величины.

Две картины купили американцы: один — «Предчувствие», второй — «На берегу моря».

На выставке было представлено еще одно полотно, завершенное буквально накануне ее открытия, это было одно из самых знаменитых творений Дали — его «Постоянство памяти». Желающих приобрести его было хоть отбавляй. Пьер Колль проявил дальновидность и продал эту картину приехавшему из Нью-Йорка молодому владельцу картинной галереи Жюльену Леви, который заплатил за нее двести пятьдесят долларов, а спустя несколько недель перепродал ее уже за триста пятьдесят одному «благодетелю» из нью-йоркского Музея современного искусства. Жюльен Леви признался парижскому коллеге, что хотел бы устроить в Нью-Йорке, в своей галерее выставку работ Дали, но у него есть на этот счет кое-какие сомнения. Он не знал, можно ли показывать столь эротичные произведения чрезмерно пуританской американской публике. Колль тут же поручился за Дали, он убедил Леви в том, что художник вполне способен обуздать свою натуру и убрать со своих полотен то, что шокировало галериста. Это поручительство сыграло решающую роль в отношениях Дали и его будущего американского импресарио.

Среди посетителей выставки Дали в галерее Пьера Колля был и Альфред Барр, директор нью-йоркского Музея современного искусства, в то время этот музей был еще не на том уровне, которого достигнет позже. Каким увидел Сальвадора Дали Барр? «Молодым и бледным: у него был болезненный вид». А жена Барра, заметив, что плащ у художника надет прямо на рубашку, решила, что он очень беден.

Кем был для Сальвадора Дали Барр? Человеком, в распоряжении которого был бюджет, превышающий бюджет всех французских музеев, вместе взятых.

Дали познакомился с Барром в гостях у Ноайлей.

Барр рассказывал ему о Нью-Йорке. В 1936 году он планирует организовать в своем музее большую выставку работ сюрреалистов.

А каким увидели Сальвадора Дали другие посетители выставки? «Он был настоящим ангелом, — уверяла влюбленная в него, а потому не отличавшаяся особой объективностью Руссадана Серт^[358]. — Он был сама доброта, золотое сердце. Люди забывают, каким Дали был милым, каким щедрым, как всегда был готов помочь вам. Для каждого у него находится приветливый взгляд. Даже когда он что-то говорит вам, он всегда смотрит на вас с легкой улыбкой, наблюдая за тем, согласны вы с ним или нет».

Позже и Жюльен Грин^[359] весьма благосклонно упомянет в своем «Дневнике» безграничную любезность Дали и его серьезность. Сделанная им запись относится к моменту создания клуба «Зодиак», целью которого было оказать материальную поддержку художнику.

Этот образ совершенно не вязался с образом того Дали, который, приходя в «Сирано» — а делал он это довольно часто, — неизменно исполнял какой-нибудь сюрреалистический номер, главной целью которого было эпатировать те «великие умы», что считали себя свободомыслящими, и это ему успешно удавалось, поскольку он всегда умел найти нечто такое, что задевало за живое, корбило и шокировало, на что никто другой не мог решиться, смущенно останавливаясь на полпути.

Зато в обычной жизни все его коллеги-сюрреалисты легко могли дать Дали фору. Бретон, Элюар и Макс Эрнст умели прекрасно обходиться с женщинами: они женились, разводились, имели любовниц и были не прочь переспать с девицами легкого нрава, с которыми знакомились на Больших бульварах, или с проститутками из какого-нибудь борделя. Дали же порой не мог найти общего языка даже с той единственной женщиной, которая обихаживала его, направляла, организовывала его жизнь, освобождала от всех повседневных забот и не позволяла ему — во всяком случае, тогда — идти на поводу его гомосексуальных наклонностей и поддаваться гетеросексуальным и другим страхам, в том числе страху физического соприкосновения с другим существом. На словах, в мечтах, в теориях, в том числе касающихся вопросов морали, он не знал тормозов. Был смел до безумия. Свободен, как никто другой. И подобно Кено, Преверу и Арто, он очень быстро обнаружил рамки свободы. Провозглашенный Бретоном сюрреализм был ограничен его собственной чрезмерной стыдливостью.

В этой связи хочется процитировать запись весьма примечательной беседы, фигурирующей в отчете об одном из многочисленных опросов по проблеме сексуальности, которые проводились в рамках исследования по данной теме в период между 1928 и 1932 годами:

«Ман Рэй. Я не вижу большого различия между любовным актом мужчины с женщиной и педерастией. Я никогда не понимал сентиментальную сторону взаимоотношений педерастов — проявление чувств мужчины к мужчине всегда казалось мне более странным, чем проявление чувств мужчины к женщине.

Реймон Кено. Я считаю подобное проявление чувств вполне допустимым в обоих случаях.

Андре Бретон. Кено, вы что, педераст?

Реймон Кено. А что думает о педерастии Арагон?

Луи Арагон. Я рассматриваю педерастию в одном ряду с другими сексуальными привычками, то есть это обычная сексуальная привычка. Я вовсе не осуждаю ее с моральной точки зрения и не считаю, что сейчас подходящий момент упрекать кое-кого из педерастов в том же, в чем я могу упрекнуть "мужчин, любящих женщин".

(...)

Андре Бретон. Я категорически против того, чтобы продолжать дискуссию на эту тему. Если вы хотите заниматься рекламированием педерастии, я немедленно ухожу.

Луи Арагон. Никто и не собирался рекламировать педерастию. Наша дискуссия строится по принципу "вопрос — ответ". Мой ответ, который я желаю прокомментировать и в котором была упомянута педерастия, возник исключительно как реакция на заданный вопрос. Я хочу говорить обо всех сексуальных привычках.

Андре Бретон. Вы все-таки хотите, чтобы я покинул помещение. Я хотел бы ввести табу на подобные темы.

Реймон Кено. Бретон, вы осуждаете всё, что называют сексуальными извращениями?

Андре Бретон. Вовсе нет.

Реймон Кено. Какие же из них вы не осуждаете?

Андре Бретон. Все извращения, что не имеют отношения к тем, что мы так долго сейчас обсуждали».

При этом, трудно сказать, почему, но Бретон и все те, кто слепо за ним следовал, высказались за «лесбиянизм».

«Альбер Валантен. Я очень благосклонно отношусь к любви между женщинами. Более того, мне нравится наблюдать, как они занимаются любовью, причем вместе с женщиной, которую я люблю. А педерасты вызывают у меня такое отвращение, как ничто и никто в этом мире.

Андре Бретон. Я присоединяюсь к Валантену. Лесбиянки кажутся мне вполне симпатичными».

Еще одна тема вызвала такое же неприятие, что и педерастия. Стоило ее коснуться, как Бретон немедленно прервал дискуссию. Странные ограничения...

«Реймон Кено. Вы всегда занимаетесь любовью одним и тем же способом? Если нет, то почему: чтобы доставить большее наслаждение себе или партнерше?

Андре Бретон. К счастью, нет, иначе мне бы это быстро наскучило. Что касается женщины, то она вольна взять на себя инициативу и сделать все так, как ей хочется.

Реймон Кено. Перэ?

Бенджамин Перэ. Я всегда слушаюсь женщину, всегда спрашиваю, что она хочет.

<...>

Пьер Юник. Как и Перэ, я всегда спрашиваю женщину, что она хочет.

Андре Бретон. Колоссально! Феноменально! К чему такие сложности?

Пьер Юник. Почему Бретон считает, что спросить у женщины о ее желаниях, это колоссально?

Андре Бретон. Потому что это совершенно неуместно.

Пьер Юник. Неуместно как раз обратное.

Андре Бретон. А мне плевать...»

Бретон в 1917 году в одном из своих писем Френкелю подчеркивал: «Сексуальный вопрос не имеет никакой важности. Сексуальная распущенность так же достойна осуждения, как обжорство или употребление наркотиков».

Жермен Эверлинг в «Кольце Сатурна» рассказывает, что когда Супо однажды завел Бретона в бордель, тот ужасно разозлился. «Как вы могли притащить меня в подобное место?!» — воскликнул он.

Сюрреалистическая любовь, по природе своей жестокая и разнузданная, порой превращается в настоящую оргию и при случае не чурается порока. Она без комплексов вторгается на территорию порнографии. Взгляните на Массона, Джакометти^[360], Белмера^[361], Дали. Взгляните на Батая, особенно на Батая. Взгляните на Перэ с его «Сбесившейся ржавчиной» и на Арагона с «П... Ирэн»... Но «Безумная любовь Бретона» скорее ближе к «Тристану и Изольде».

«Странно для человека, столь высоко ставящего маркиза де Сада», — скажете вы. Да, но его де Сад — это вечный революционер и воинствующий антиклерикал, а никак не сексуальный извращенец. Тогда как Батай видел в этом персонаже в первую очередь сексуальную вольницу и экстаз.

Английский поэт-сюрреалист Гаскойн^[362], часто посещавший собрания и вечеринки сюрреалистов, уверял, что «все там было очень пристойно. Мы часто говорили об оргиях, но никогда ничего такого не происходило».

Перед лицом всего этого целомудрия, благоразумия и стыдливости, а также при отсутствии свободы, за которую сюрреалисты ратовали только на словах, Кревель (на его гомосексуальные наклонности смотрели сквозь пальцы, поставив ему условие, что он не будет их афишировать, что

доставляло ему массу страданий) заявлял в своем эссе «Дали, или Антимракобесие», опубликованном в декабре 1931 года, что «право рассудка на паранойю, что бы ни говорили об этом наши местные Муссолини, борющиеся за чистоту умов, сродни праву полового члена на эрекцию и эякуляцию. Так что, долой футляры для предметов, долой "презервативы" для идей. Они восстают и рвут презервативы, пояса верности и опутывающую их паутину».

Кто же это такие, эти «местные Муссолини, борющиеся за чистоту умов»?

Что до Бретона, то он всегда сражался сразу на всех фронтах, хотя прежде всего искал место сюрреализма в революционном движении, и это несмотря на свой позорный выход из компартии после неудачной попытки влиться в низовую партийную ячейку газовщиков из Обервиле и несмотря на то, что компартия как в Германии, так и во Франции более рьяно преследовала не нацистов, а собственных оппозиционеров. Бретон наивно — это отчетливо продемонстрировал в своей «Истории сюрреализма» Жерар Дюрозуа — «стремился доказать, что в интересах коммунистов не только терпеть деятельность сюрреалистов, но и, следуя их примеру, провести психоаналитические исследования с целью создания теории сновидений, которая сможет укрепить революционную мысль».

Он поясняет в своих «Сообщающихся сосудах»: «Любая ошибка в интерпретации природы человека влечет за собой неверную интерпретацию природы вселенной», что создает «препятствие для ее совершенствования», а посему «тем, кто стремится изменить мир, особенно тем, кто ставит перед собой амбициозную задачу точно измерить человеческие желания, среди которых желание изменить политическую систему всего лишь одно из многих, необходимо понимать, что сон является продолжением дневной жизни и может многое прояснить».

Коммунисты, как можно было сразу предположить, не проявили интереса к этим идеям, у них в то время, как, впрочем, и в дальнейшем, были совсем другие заботы.

Но Бретон, несмотря на то, что он примкнул к крайне левой оппозиции троцкистского толка (то есть отошел от Сталина), все же поддерживал отношения с коммунистами и не оставлял попыток диалога с ними, продолжая сотрудничать с журналом «Сюрреализм на службе революции», став членом АЕАР (Ассоциации революционных писателей и художников), откуда его исключают в 1933 году, и по-прежнему и наперекор всем стихиям проповедуя свободу творческой личности и самого творчества, которое не должно регламентироваться никакими приказами и не должно быть

«политически ангажированным».

Он любил повторять слова Лотреамона: «Поэзия делается всеми, а не одним человеком». Но при этом Бретон настаивал на том, что, находясь над реальностью, искусство не является ее отражением.

Мы видим, что здесь что-то не вяжется. Не в том ли причина всех этих неувязок, метаний и ошибок, главная и единственная, из которой вытекает все остальное, что сюрреалисты не верят в то, что революция — даже если они самоотверженно идут в нее — является венцом Истории?

Дали, весьма скептически относившийся к манёврам Бретона, которые на самом деле его совершенно не трогали, выражал свое восхищение маркизом де Садом и делал многочисленные антигуманистические заявления.

Так что можно себе представить, с какой настороженностью сюрреалисты, двинувшие в 1925 году в революцию вместе с «Кларте»^[363], выражая таким образом свой протест против войны в Рифе^[364], отнеслись к «художествам» — пока еще довольно умеренным — Дали, недавно прибывшего к ним и плохо знавшего историю их движения, причем гораздо больше он нервировал не Бретона, с симпатией отнесшегося к паранойя-критическому методу «нового Лотреамона», а Арагона, сразу невзлюбившего Дали и все больше тяготевшего к коммунистам. Подчинение партийной дисциплине станет для него законом, и как только партия прикажет ему, он порвет с сюрреалистами. Но это еще впереди.

В своей пространной статье «Живопись бросает вызов», написанной в качестве предисловия к каталогу выставки, которая проходила в феврале—марте 1930 года в галерее Гоэманса на улице Сены и на которой были представлены работы Арпа, Брака, Дали, Дюшана, Эрнста, Гриса, Магритта, Миро, Пикабиа, Пикассо, Мана Рэя и Танги, Арагон вновь заводит речь о понятии «чудесного», лежащего в основе его концепции сюрреализма. «Отрицание реальности чудесным, — писал он, — носит главным образом этический характер, при этом чудесное всегда является собой материализацию нравственного символа, идущего вразрез с моралью того мира, в котором он возник».

Эта статья Арагона представляет интерес в первую очередь из-за двух выдвинутых им там идей: отсутствие интереса к технике, к мастерству, к способу «делания» произведений искусства и противопоставление их личности художника. Обе эти идеи были отнюдь не новы, просто их реанимировала в своей программной публикации группа «Сюрреализм на службе революции».

За свое ли дело взялись сюрреалисты? «Сюрреализм всегда был откровением, а не революцией», — писал Пьер Дриё ла Рошель в своем «Третьем письме сюрреалистам». Такой же точки зрения придерживался Дали. Что он взял из сюрреализма, когда распрощался с ним, так это идею об абсолютном неприятии реальности и борьбе с ней всеми возможными способами, идею, которая уже звучала у дадаистов. Это было неприятие, доходившее даже до апологетики жестокости^[365]. Этакая обязательная «ярость», этаким судом над реальной действительностью. Сюрреализм — это «протест и желание разрушить все, что идет с ним вразрез и ограничивает его», — говорил Алькье. Именно это привлекало в сюрреализме Дали и вызывало у него живейший интерес.

Порвать с существующим режимом? Дали уже проделал это на уровне своей семьи и сделал вывод, что, наоборот, ему как можно скорее нужно наладить связи с представителями режима, внедриться в среду сильных мира сего, найти там заказчиков, утвердиться на рынке художественных ценностей, а для этого нужно было прославиться. Эта программа являла собой полную противоположность тому, что декларировали сюрреалисты.

Это был период исключений из группы сюрреалистов, и хотя у Дали не было ничего общего ни с «революционерами», ни с «уклонистами всех мастей», голоса своего он пока не возвышал. Он еще нуждался в трамплине, каким мог стать сюрреализм.

Дали прекрасно ладил с Кревелем вовсе не потому, что тот был гомосексуалистом, что написал «Дали, или Антимракобесие», а потому, что, несмотря на свою тревожность, он был веселым и легким в общении человеком, не был позером, вел себя со всеми на равных и даже подружился с Галой. А также, возможно, потому, что он был вхож в дома богатых американок, в том числе Каресс Кросби^[366].

Помимо всего прочего в тот момент у Дали появились другие проблемы, требовавшие немедленного разрешения. Гала уже несколько месяцев мучилась из-за обострения плеврита. Ей стало трудно дышать. В Барселоне ей сделали рентген. Затем последовала консультация у специалиста в Париже, который поставил Гале диагноз: фиброма легких. Опухоль удалили. Но тут же обнаружили еще одну — фиброму матки. По мнению Элюара, именно в этом заключалась причина всех ее бесконечных проблем со здоровьем. В январе 1932 года Гала была прооперирована. Ей сделали гистеротомию, эта операция не только приближала климакс, но и могла стать причиной бесплодия. Дали был так напуган всем этим, что прорыдал целую неделю. Гала чувствовала себя «выпотрошенной». Эта

операция оставит в ее душе незаживающую рану.

В июле 1932 года Гала и Элюар оформили развод. Элюар женился на очаровательной молодой женщине с нежной душой по имени Нуш. А Дали и Гала спустя полгода сменили место жительства, переехав из дома 7 по улице Беккереля в маленькую мастерскую, располагавшуюся в тупике Гогэ поблизости от парка Монсури в Четырнадцатом округе Парижа, когда-то (до 1860 года) это была территория Монружа^[367]. Отсюда путаница и различные ошибки, возникающие то тут, то там. Эта крошечная улочка, на которой позже будут располагаться мастерские Гартунга^[368] и Николя де Сталя^[369] и где сегодня находится мастерская Бернара Вене^[370], вливается в улицу Художников. В двух шагах от нее на вилле Сёра жил Курт Селигман^[371].

У каждой комнаты в этой квартире будет свой цвет. Снаружи на входной двери Дали повесит моток пропитанной дегтем веревки в пенале со стеклянной крышкой. С подписью Миро. Помимо мастерской, заставленной картинами Дали, в квартире были большая комната, используемая как столовая и гостиная, а также спальня и крошечная кухня.

«Они были сильно стеснены в средствах, — вспоминает князь Фосиньи-Люсенж. — Я прекрасно помню их квартиру. В ней практически отсутствовала мебель и не было ни малейшего намека на уют, но комнаты содержались в безукоризненной чистоте, я никогда не видел там разбросанных кисточек. У Элюара совсем не стало денег, и единственным источником доходов Дали были его картины. Поэтому я попытался пробудить интерес к его творчеству у Павла Сербского и Роберта Ротшильда».

Элюар часто бывал там вместе со своей дочерью Сесиль, которой Гала по-прежнему не уделяла ни достаточно времени, ни достаточно внимания. Однажды, обедая у Дали вместе с Нуш и Сесиль, в разгар трапезы Элюар вдруг встал из-за стола, вынул из кармана листок бумаги и в установившейся неловкой тишине принялся читать вслух свою поэму «Разделенные ночи»: это были посвященные Гале стихи о его любви к ней. Гала слушала их совершенно бесстрастно. Сесиль сидела, низко опустив голову. Дали с отсутствующим видом крошил хлеб. Поведал об этом Гаскойн. Он присутствовал при этой сцене.

Пропать продолжала расти. С одной стороны — Арагон и коммунисты, с другой — Бретон и сюрреалисты. Прошли те времена, когда Арагон позволял себе называть Москву «слабоумной»: в его жизнь вошла Эльза Триоле.

В марте Дали писал из Испании Бретону, все дальше отходившему от Арагона и коммунистов: «В Барселоне советские фильмы вызывают восторг у самой буржуазной публики, у самых консервативных художников-католиков, они уверяют, что эти фильмы воспевают все самое святое на свете».

В октябре он вновь пишет Бретону и сообщает ему, что посмотрел «Дорогу жизни» и что это «самая жуткая дрянь» из того, что ему приходилось когда-либо видеть. Фильм «покорил сердца молодых католиков своей образцовой нравственностью».

Общественная жизнь не мешала Дали продвигаться вперед в своем творчестве, искать новые художественные приемы. В частности, это касается придуманного им в 1929 году и впервые примененного, если не ошибаюсь, в «Мрачной игре», но наиболее ярко раскрывшегося в «Человеке-невидимке» приема, который мы увидим затем во многих его картинах — приема двойственных образов и анаморфоз.

Это станет ключевым моментом его творчества со всех точек зрения, сведшим воедино Дюшана, Русселя, детство, маскировку на манер Уорхола и вечный восторг перед такой вещью, как зрительный обман.

То, что называют «двойным образом», — это своего рода картина в картине, которая по желанию зрителя «включается» или «выключается». Вот мы отчетливо видим ее, но вдруг она исчезает, и на ее месте также отчетливо проявляется совершенно другая картинка, органично вписывающаяся в общий сюжет «главной» картины. Таким образом можно сбить зрителя с толку, заставить его усомниться в способности глаза адекватно воспринимать реальность.

В «Мрачной игре», например, на щеке изображенной горизонтально головы в центре картины вы попеременно видите то голову зайца, то голову пестрой птицы, при этом ухо зайца оказывается еще и вагиной, и т. д. и т. п. И все это только цветочки, только то, что вырастает из воспоминаний детства наподобие тех, что Дали выкладывает нам в своей «Тотальной маскировке в тотальной войне», напечатанной во втором номере журнала «Да».

«Каждую субботу приходил молодежный журнал, который выписал для меня отец, — рассказывает он. — На последней странице там всегда печаталась загадка в виде картинки, на которой, к примеру, был изображен охотник в лесу. В переплетениях ветвей и травы подлеска художник ловко прятал кролика. Его-то и нужно было найти. Или же нужно было найти куклу, которую потерял малыш в пустой на первый взгляд комнате. Эту головоломку впервые показал мне отец; как же он каждый раз удивлялся,

когда вместо одного кролика я находил двух, трех и даже четырех, а вместо одной спрятанной художником куклы — несколько. Еще более удивительным было то, что мои кролики или куклы были видны гораздо лучше и прорисованы гораздо четче тех, что прятали специально».

«Человек-невидимка» (1930) или «Невидимые спящая женщина, лошадь и лев» (1930), более сложные в композиционном плане, из плоскости невинной детской игры перенесены в плоскость игры воображения, более захватывающей и извращенной, обе эти картины просто усеяны двойственными образами.

Но откуда у Дали появилась эта мысль? Была ли она позаимствована им из детских иллюстрированных журналов, навеяна ли воспоминаниями и навязчивой идеей о двойнике, неразрывно связанной с довлеющим над ним образом умершего в раннем детстве брата, или пришла в его творчество из кубизма, предлагавшего «вычленивать» некие изображения среди кажущегося беспорядка разбросанных по полотну фигур и выстроить некую целостную картину из нагромождения разрозненных деталей? По всей видимости, все это сыграло свою роль. А целью было научиться (или разучиться) видеть. Или научиться видеть по-другому. Не в реальном свете, а в магическом.

Ведь все в той же очень важной статье «Тотальная маскировка в тотальной войне» Дали говорит: «Я верю в магию, которая при ближайшем рассмотрении оказывается просто умением переводить воображаемое в плоскость действительного».

Нам следует вспомнить здесь, как это делает Жан Луи Гаймен, что понятие маскировки уже появлялось у Дали в его «Святом Себастьяне» в формулировке, позаимствованной прямоком у Гераклита: «Природа любит скрываться». Не в этом ли заключается суть параноидального видения мира? Гаймен отвечает на этот вопрос положительно: «Чтобы придать смысл бесформенности, в ней нужно спрятать форму».

Но поскольку все в «Тайной жизни...» подается так, чтобы мы не знали, верить рассказанному или нет, процитируем полностью этот весьма красноречивый пассаж, ведь Дали говорит в нем об одном из «краеугольных камней» своей будущей «эстетики»: «Я находил утешение, разглядывая потолок классной комнаты нашей мерзкой школы. Огромные коричневые разводы протеклов на нем трансформировались в моем воображении в облака, а затем и в более конкретные картины, каждая из которых отличалась неповторимым своеобразием. День за днем каждое утро я отыскивал в своем сознании увиденные мной накануне картины и восстанавливал их в своей памяти, развивал и совершенствовал свои

видения. Стоило какому-либо из них обрести некую законченность, как оно тут же переставало интересоваться меня. Самое удивительное в этом явлении (ставшем краеугольным камнем моей будущей эстетики) — я всегда мог по желанию увидеть любую из этих картин, причем совсем не обязательно в ее окончательном виде, я мог восстановить всю цепочку ее превращений от расплывчатого пятна — к совершенству».

Подобную методику уже применял Леонардо да Винчи — он оставил ее описание в «Записных книжках».

Влияние Леонардо на Дали никем не отрицалось. Влияние же Реймона Русселя мало кто считал возможным. А оно меж тем имело первостепенное значение. Осознание этого поможет нам лучше определить место Дали — «брата» Дюшана и «сына» Русселя.

Подробности таковы.

10 июня 1912 года Марсель Дюшан в компании Аполлинера, Пикабиа и его жены Габриэли Бюффе присутствовал на последнем представлении «Африканских впечатлений» Реймона Русселя в Театре Антуана^[372]. «Это было просто потрясающе! — признавался он Пьеру Кабанну^[373] в одной из тех бесед, что затем послужили основой для книги под названием «Инженер потерянного времени». — Там на сцене стоял манекен, а также была извивающаяся змея. Это было настоящее безумие, нечто невообразимое! Текст я совсем не запомнил. Да в него никто и не вслушивался...»

Сразу же после спектакля он прочел саму пьесу. Она привела его в полнейший восторг. Это история о потерпевших кораблекрушение европейцах, попавших в плен к Талу VII, королю государства Памукеле, которые в ожидании, пока за них внесут выкуп, решили создать клуб, каждый член которого обязан был представить на суд «Неподражаемых» какое-нибудь необычное произведение. После публикации в 1935 году эссе Русселя «Как я написал некоторые из моих книг» стало понятно, что главное ему удалось утаить от читателей. Но это было совсем не важно: для Дюшана эта встреча стала определяющей.

Отныне его цель — добиться того, чтобы его приняли в клуб «Неподражаемых». Во всяком случае, он сам говорит об этом. И решает по примеру членов клуба создать оригинальное, не похожее ни на что произведение, которое, подобно пьесе Русселя, вызовет смещение, неприятие, возможно — смех.

Спектакль и последующее за ним чтение «Африканских впечатлений» перевернули сознание Дюшана. В том же 1912 году он делает первые

наброски «Новобрачной, раздетой своими холостяками» и начинает создавать то, что позже превратится в «Большое стекло». Дюшан не скрывал, что Руссель избавил его от «психопластического» прошлого, от которого он и сам пытался избавиться, но не знал как.

«Я восхищался им, — также признавался он, — поскольку он привносил то, чего я никогда раньше не видел: одно это заставляет меня искренне восхищаться им — речь идет о вещи абсолютно самодостаточной — она не имеет ничего общего с громкими именами и чьим-то влиянием. Я говорю о поэзии».

«Именно Руссель сподвиг меня на создание моего "Стекла", — вновь повторил он в 1946 году в беседе, пересказанной критиком Джей Джей Суини в вестнике нью-йоркского Музея современного искусства, — это его "Африканские впечатления" указали мне путь, который я должен был выбрать». И добавил: «Эта пьеса, которую мы смотрели вместе с Аполлинером, сильно помогла мне в одном из аспектов самовыражения. Я сразу же понял, что могу попасть под влияние Русселя. И подумал, что для меня, как художника, гораздо лучше оказаться под влиянием писателя, нежели другого художника. И Руссель указал мне верное направление».

Трудно выразиться точнее и четче.

Опять же благодаря Русселю этот молодой человек, почти такой же застенчивый, каким будет Дали, — «испуганный» даже, как показалось Роберу Лебелю^[374] — научится владеть собой, научится держать между собой и другими вежливую, но непреодолимую дистанцию, такую же, какую умел держать автор «Звезды во лбу», звезды, трансформированной Дюшаном, как известно, в комету, выбритую у него на затылке, которую запечатлел на фото Ман Рэй.

Методология Русселя для тех очень редких людей, кто бурно ему аплодировал, имела не меньшее значение, чем его литературная и театральная продукция, которой они с готовностью восхищались, потому что рассказ о создании текстов задевал за живое и привлекал к себе нарочитой абсурдностью. И тут мы хотели бы подчеркнуть следующее: когда Русселя стали почитать сюрреалисты, когда им увлекся Дюшан, когда Дали противопоставлял Русселя Рембо в своих беседах с Бретоном в момент выхода «Второго манифеста...», эссе «Как я написал некоторые из моих книг», которое кардинально изменит подход к этому писателю, в свет еще не вышло.

Итак, к нему относились, и это следует подчеркнуть, как к Таможеннику Руссо или как к Жарри, автору «Короля Юбю», как к

«феномену», как к филологу Жану Пьеру Бриссе^[375], создателю странной, но абсолютно стройной теории, которого будут шумно чествовать у подножия роденовского^[376] «Мыслителя».

На постановку «Звезды во лбу» сюрреалисты явились в полном составе, чтобы устроить бурную овацию. Какой-то разгневанный зритель, как мы уже упоминали, крикнул в их сторону: «Заткнитесь, вы, клака!» — «Пусть мы клака, то есть пощечина, зато вы — та самая щека, по которой бьют!» — бросил ему в ответ Деснос. Эта история быстро распространилась. Дошла она и до Русселя, который оценил юмор, правда, со свойственной ему флегматичностью.

«От моих редких и очень коротких встреч с ним самым отчетливым осталось воспоминание о том, что он был человеком-загадкой, — писал Андре Бретон в предисловии к «Очерку о Реймоне Русселе» Жана Ферри^[377]. — И хотя он оставался ею для всей нашей группы, какой мы были, скажем, между 1922 и 1928 годами, все же одному из нас — Мишелю Лейрису (брат которого, если я не ошибаюсь, был биржевым маклером Русселя) — удалось-таки приблизиться к нему, а второму — Роберу Десносу — во что бы то ни стало хотелось, чтобы Руссель, чья реакция на его реплику на "Звезде во лбу" стала ему известна, непременно узнал, что эта реплика принадлежала именно ему. Они вместе явились к Русселю, но как Лейрис ни старался, он не смог свернуть беседу с разных банальностей в интересующее Десноса русло, так что тот, несмотря на всю любезность, с какой его приняли, ушел из гостей разочарованным».

Это манера поведения, которая одних обескураживала, других приводила в восторг, например Дюшана и Дали. Личность Русселя, его «холодная страсть», его поза, его радикализм, вежливый и бесстрастный, а также его пристрастие к секретности окажут решающее влияние на молодого Дюшана, который с той поры тоже начнет соблюдать дистанцию — учтивую, но непреодолимую — со всем миром искусства. И хотя Дали изберет для себя совсем иную тактику, цель у него будет та же: держать других на расстоянии и скрывать главное.

Словно сокровище.

Между тем игра слов, акрофонические перестановки^[378] и аллитерации Дюшана будут производить тот же эффект, что и противоречивые заявления Дали.

Ах, этот эксцентричный и обаятельный Руссель! Будучи сказочно богатым человеком, в свои двадцать два года он повстречался с Жюлем Верном, который стал его настоящим кумиром.

На своей вилле в Нейи, где его одного, поскольку Руссель никого там никогда не принимал, обслуживал штат прислуги в составе камердинера, трех поваров, трех шоферов, дворецкого, двух ливрейных лакеев и кастелянши, он питался один раз в день, соединив завтрак, обед, полдник и ужин. Трапеза длилась с 12.30 до 17.30. Хотя бывали дни, когда он вообще отказывался от еды, чтобы она не нарушала его покой. Все у него было маниакально четко рассчитано, каждая вещь его гардероба служила строго отведенный ей срок: пристегивающиеся воротнички он носил по полдня, подтяжки — по две недели, а галстуки надевал по три раза. Путешествовал он в специально переделанном для него «роллс-ройсе», имевшем девять метров в длину и два метра тридцать сантиметров в ширину, машина была сконструирована по его заказу за очень большие деньги одним кузовных дел мастером и одним декоратором. В автомобиле с покрытыми белым лаком боками и огромными окнами располагались гостиная, спальня, кабинет и ванная комната с ванной, все это отапливалось с помощью электричества, а камин работал на «газу». Кроме того, там была устроена небольшая общая спальня для прислуги, состоящей из двух шоферов и камердинера. В Шамони в своем удивительном доме на колесах он принимал султана Мулая Юсефа^[379], в Италии — принцессу Бонапарт^[380] и Муссолини, а папа римский, давший ему аудиенцию, долго расспрашивал его об удивительном средстве передвижения, которое сам Руссель назовет как-то «настоящей сухопутной яхтой». 13 декабря 1926 года о сухопутной яхте напишет газета «Матэн». А информационный журнал «Туринг клёб де Франс» посвятит «дому на колесах г-на Реймона Русселя» целые две страницы.

Не забудем также отметить, что путешествовал в нем Руссель с зашторенными окнами, чтобы ничего лишнего не видеть (во время поездок, по словам Мишеля Лейриса, «он осматривал только заранее запланированное»), и что через год ему вообще все это наскучило. Между тем, по свидетельству племянника Мишеля Нея, герцога Эльхингенского, блажь обошла ему в один миллион франков, по тем временам это была астрономическая сумма. По части странностей он недалеко ушел от своей матери, которая, отправившись как-то с сыном в путешествие по Индии и боясь, что в дороге может умереть, захватила с собой на всякий случай гроб! Разорившись на своих экстравагантных причудах, остатки дней Руссель влачил в одном из жалких притонов на пляс Пигаль — пристанище гомосексуалистов и наркоманов, но умирать отправился в Палермо, где скончался (предположительно, самоубийство) в ночь с 13 на 14 июля 1933 года в номере 224 гостиницы «Гранд отель де Пальм», которая на

фотографиях — словно настоящий дворец...

В 1932 году Дюшану, восхищавшемуся Русселем так же, как Руссель восхищался Жюлем Верном, представится счастливая случайность увидеть своего кумира на террасе кафе «Ля Режанс» за игрой в шахматы с их общим другом. Но он не осмелится подойти к своему любимому писателю. Странная робость. Особенно для столь выдающегося шахматиста, каким был Дюшан, притом что и Руссель был не дилетантом в этой области: в ноябре 1932 года в журнале под названием «Шахматная доска, международное шахматное обозрение» он опубликовал статью, в которой сделал достоянием гласности выведенную им формулу, признанную «магической»: это был способ поставить «очень сложный мат конем и слоном»...

То же благоговение мы наблюдаем и у Дали, который 4 сентября 1956 года в «Дневнике одного гения» писал: «В четыре часа произошло одно из тех чудес, что я приписываю Божественному провидению. Когда я листал одну книгу по истории в поисках картинки с изображением льва, из нее вдруг выпал маленький траурный конверт, которым как раз была заложена нужная мне страница. Я открыл конверт. В нем лежала визитная карточка Реймона Русселя со словами благодарности в мой адрес за то, что я послал ему одну из моих книг. Тогда Руссель, невротик чистейшей воды, уже покончил с собой. Трагедия произошла в Палермо, в тот самый момент на меня, безгранично преданного ему телом и душой, вдруг напал такой страх, что я боялся тронуться умом. Волна удушливого страха вновь накрыла меня при одной мысли об этом, и я преклонил колена, благодаря Господа за это знамение».

Что помимо игры в прятки и маскировки, помимо этого тайного языка, корни которого уходили в безмятежное детство, восхищало Дюшана, а за ним и Дали, так это навязчивая методичность, упоение порядком, безумная запрограммированность.

В творчестве Русселя, в его театральных пьесах нет никакой психологии, в его романах (и это будут ставить ему в упрек) нет персонажей: вместо них какие-то безликие существа, чья жизнь строго регламентирована, вписана в некую систему, программу, композицию.

«Моя душа — это странная машина», — говорил он.

Мишель Лейрис рассказывает, что на полях «Африканских впечатлений», сочинения, признанного «почти криптографическим» и «сводящим с ума», даны иллюстрации к некоторым главам. «Иллюстрации были выполнены художником Зо, — писал он в «Нувель ревю франсез» 1 апреля 1935 года, — по заказу Русселя, который обратился в одно частное

сыскное агентство и поручил передать свой заказ художнику таким образом, чтобы тот ни в коем случае не узнал содержания книги!»

Все механизмы, описанные Русселем и сразу же взятые на вооружение Дюшаном, а затем и Дали, который также имел некоторый опыт в данной области, приносят в «священную» сферу художественного творчества элемент отстраненности и сарказма.

Как действует методика Русселя? Мишель Фуко^[381] виртуозно проанализировал ее с точки зрения творческого процесса, использующего механизмы «дублирующего и дедублирующего языков».

Руссель сам указал основные механизмы процесса в своем эссе «Как я написал некоторые из моих книг», объяснив, в частности, что одна идея у него цепляется за другую благодаря игре слов, и эта штука не имеет ничего общего с обычной логикой. Сходство с паранойя-критическим методом налицо. Теперь-то мы уже знаем, что к написанию «Африканских впечатлений» их автора подтолкнуло созвучие французских слов «billard» (бильярд) и «pillard» (грабитель). «Грабитель — это Талу. Борта бильярдного стола (*bandes*) — это его банда. Белокожий европеец (*blanc* — белый бильярдный шар) — Кармикаэль. Используя все ту же методику, я искал новые слова, хоть как-то связанные со словом "бильярд", все с той же целью — использовать их в ином, кроме первоначального, значении, и каждый раз это давало мне новый творческий импульс. Так, слово "кий" ("*queue*" — первое значение: "хвост") навело меня на мысль о мантии Талу с длинным шлейфом». На кие иногда пишут цифру (или инициалы его владельца): отсюда цифра (номер) на шлейфе; та же история с «бортами бильярдного стола» и «белым бильярдным шаром». «Покончив с "бильярдом", — сообщает он, — я продолжал действовать по той же методе. Я брал какое-нибудь слово, добавлял к нему другое с несвойственным ему предлогом, и получившееся словосочетание давало мне новый образ... Должен признаться, что это трудная работа».

«Потом мне пришла в голову идея взять не слово, а целую фразу, и, расчленив ее по своему усмотрению, попытаться извлечь из нее новые образы подобно тому, как на картинке-загадке ищут спрятанное изображение. Например, фраза "*J'ai du bon tabac dans ma tabatiere*" (У меня в табакерке хороший табак) дает "*jade* (нефрит), *tube* (трубу), *onde* (волну), *aubade en mat* (*objet mat* — матовый предмет) а *tierce* (на терцию ниже тоном)". Следует ли связывать эти умопомрачительные экзерсисы с «Пожарником Камамбером», который «неправдоподобия» ради был выведен «зеленым безбородым гномом», и с «меткими выстрелами»

Дюшана или же с его «Nous nous cajolions (nounou; cage aux lions)»^[382], притом что, по мнению Ульфа Линде^[383], все его умозрительные построения вокруг «section d'or» («золотого сечения») шли от игры слов «sec si on dort» (жажда во сне) и «sexe si on dort» (секс во сне), а «Rose Selavy» — имя и фамилия его «альтер эго» в женском обличье следовало читать (или можно было читать) как «Eros c'est la vie» (Эрос — это жизнь)?

В этой связи хочется напомнить «фонетические ряды» Бриссе: «Les dents, la bouche. Les dents, la bouchent. L'aidant, la bouche. L'aide en la bouche. Laides en la bouche. Laid dans la bouche»^[384]. Того Бриссе, про которого Дюшан говорил, что его творчество — это «философский анализ языка — анализ, разматывающий немислимый клубок каламбуров», тот Дюшан, который не только приобщился к этой своеобразной «логической грамматике», но и внес в нее собственную лепту: он предложил подбирать подлежащее и сказуемое по созвучию, например: «Le negre aigrit, les negresses s'aigrissent ou maigrissent»^[385]. К этому правилу добавляются некоторые особенности расчленения фраз, повторы, произвольные выхватывания отдельных кусков и закольцованность текста, когда первая его фраза становится последней и наделяется совсем иным смыслом. И все это в сочетании с бесконечными дымовыми завесами, масками и камуфляжем. И с двойственными образами.

Ребус тут, ребус там.

В любом случае, именно так следует читать — именно читать — живопись Дали, не довольствуясь психоаналитическим поверхностным анализом и воспринимая ее не как аналог странных капризов избалованного ребенка, с помощью которых он отыгрывается за строгие приговоры, навязываемые ему взрослой логикой.

Что до двойственных образов, то они вписываются в теорию дублирующего и дедублирующего языка, выявленного у Русселя Мишелом Фуко, а также соответствуют собственной манере Дали излагать факты, ярко проявившейся в его «Тайной жизни» и заключающейся в чередовании или параллельном использовании тайн и откровений. Метод создания произведений Дали очень близок русселевскому, если не сказать, что он возрос на нем.

Взять хотя бы язык Русселя, который существовал не столько для того, чтобы что-то поведать, сколько для того, чтобы что-то утаить. Руссель активно использовал для сокрытия смысла скобки: одни, внутри них вторые, затем третьи, четвертые, пятые...

Может быть, прав был Жан Ферри, когда утверждал, что «основная

часть фантазий Русселя крутится вокруг одной мысли: как что-нибудь спрятать таким образом, чтобы найти это было трудно, но все же возможно»?

Значит, то же самое следует сказать о «ящиках», содержащих в себе пояснения к «Большому стеклу», или о заключениях психоаналитического характера, порой лежащих прямо на поверхности, которые Дали дает по поводу своих картин. К чему вообще создавать подобные произведения, к чему изощряться, всячески затрудняя их понимание?

Мишель Фуко, которого поклонники Русселя не слишком жалуют, на мой взгляд, ближе всех подошел к истине, когда сказал: «Техника Русселя: механизмы, театральные фигуры, реконструкция исторических событий, акробатические трюки, фокусы, дрессировка и разные другие хитрые штучки — все это с большей или меньшей ясностью и с большей или меньшей интенсивностью является не только повторением спрятанных слогов, не только наглядным изображением истории, которую нужно реконструировать, но и указанием на то, как нужно действовать. Указанием, не бросающимся в глаза, подспудно ощущаемым, но не сразу поддающимся пониманию, становящимся явным лишь в момент вспышки, которую почти невозможно уловить, прячущимся за свечением, "отталкивающим взгляд"».

«Отталкивающим взгляд» — да, но не только: еще и «раскрывающим глаза». Точь-в-точь как у Дали.

Пространство Русселя (равно как Дюшана и Дали) одномерно, бесцветно, в нем фигуры и слова крутятся без остановки вокруг самих себя, оно не имеет ни начала, ни конца и населено бессчетным числом отражений неких проблесков смысла при полном отсутствии какого-либо конкретного смысла.

Магия.

А еще предметы различной природы начинают вступать в конфликт друг с другом или сливаться в некое единое целое, в котором они взаимоповторяются или взаимоуничтожаются в силу заложенных в них противоречий.

А еще словесное описание предмета может создавать эффект расщепления реальности, которая в результате обретает другое значение.

Сказка. Сказки.

С разными чудесами повсюду.

С тем самым «Однажды...» из «Андалузского пса». С поисками вместе с Русселем сокровищ. С поисками вместе с Дюшаном четвертого измерения. И у всех троих — с лингвистическими изысканиями в духе

Льюиса Кэрролла, когда, например, от удивления у вас отнимаются руки и ноги и отнявшиеся конечности тут же осыпаются с вас на землю.

«Рассказы Русселя отличаются простотой, такой, как в детских сказках, — очень точно замечает Фуко. — Этот мир, недоступный для тех, кто не знает "пароля", населяют существа, которые обладают чудодейственной силой, передающейся от одного к другому и позволяющей им находить друг друга, сближаться, обмениваться никому не понятными звуковыми сигналами, преодолевать огромные расстояния, производить метаморфозы, становиться иными и оставаться самими собой».

Вот она, «загадка текста, построенного на игре светотени, который из-за множества хитроумно подсовываемых к его пониманию ключей превращается в неприступную крепость».

И опять Фуко: «То самое "как", что Руссель вставил в название своего последнего произведения, открывает нам не только секрет его языка, но еще и секрет его отношений с этим самым секретом, но не для того, чтобы указать нам путь, а для того, чтобы наоборот оставить нас безоружными и в полном замешательстве».

И он добавляет не без лукавства, что мы оказываемся «обманутыми не столько самим секретом, сколько убежденностью в том, что секрет есть».

Что касается этого секрета, то «мы можем предположить, что он решительно перечеркнул его, сказав о том, что он существует, и о том, каков он».

«Несомненно лишь одно, — подводит итог Фуко, — "Посмертная и секретная" книга — это последний и необходимый элемент языка Русселя. Подсказывая "отгадку", он превращает каждое свое слово в потенциальную ловушку, то есть в реальную ловушку, поскольку мысль о возможном существовании двойного дна заставляет читателя постоянно во всем сомневаться».

Иными словами: «Очень может быть, что откровения, сделанные в эссе "Как я написал некоторые из моих книг", на самом деле откровениями не являются, а при ближайшем рассмотрении оказываются своего рода ложью во спасение или дозированной правдой, цель которой дать понять, что следует искать дальше и глубже; такое впечатление, что произведение специально построено как нагромождение секретов, они цепляются один за другой, но при этом ни один из них не имеет универсального или ключевого значения для постижения общего смысла».

Мы начали с двойственных образов, переходов от одного изображения к другому, которые у Дали маскируют-демаскируют и заставляют сомневаться в том, что видишь. Мы начали со связи произведения

искусства с воспоминаниями детства и с мальчишескими играми. «Подставное лицо»^[386] Русселя — лишнее тому подтверждение. Добавим только, что, по словам Мишеля Лейриса, отправной точкой для «Новых африканских впечатлений» Русселя послужило не какое-то реальное место на географической карте, а фотографии, наклеенные на окуляры миниатюрного бинокля-брелока: на одной был изображен базар в Каире, а на другой — вокзал в Луксоре. По поводу Дюшана мы тоже знаем, что у него принадлежит миру «измельчителей шоколада», а что вытекает из загадок «Занимательной физики», которой он зачитывался в юношеские годы.

Разумеется, не случайны одна из картин Дали — «Африканские впечатления» и один из его фильмов (кстати, самый загадочный) — «Впечатления от Высокогорной Монголии». Названия сразу же наводят на мысль о романе Русселя. И не случайно, сойдясь с Бретоном, он предложил фигуру Русселя в качестве альтернативы Рембо, коль скоро сюрреализм никак не мог обойтись без идола. И не случайно Дюшан начиная с 1958 года каждое лето отдыхал в Кадакесе, пусть они и не часто виделись с Дали. И не случайно Дюшан изготовил для Дали помимо других скульптур знаменитую «Венеру Милосскую с ящиками». Все это не случайно: имела место быть связующая нить между творческими личностями, на которую никто из исследователей не обратил внимания.

Разве что Уорхол как-то объединил их, назвав Дюшана и Дали своими «отцами», а сегодня Марио Мори^[387] делает то же самое, причисляя их к кругу своих так называемых «родственников». Не будем говорить о «влиянии»: Руссель, Дюшан, Дали дышат одним воздухом, мечутся между математикой и феерией, между расчетом и страстью, занимая стороннюю позицию по отношению к окружающему их миру и выражая ярое неприятие реальности.

Мир для каждого из этих троих — это их язык. Они испытывают доверие лишь к словам, играющим друг с другом, предопределяют ассоциации, рифмы, акрофонические перестановки, сочетания, созвучия, соприкосновения, аналогии — в общем, живут своей жизнью. Это верно как для «Ящика в чемодане» Дюшана, так и для полотен Дали, которые нужно разгадывать как ребус.

А главное, у всех троих общий стиль (граничащий с отсутствием стиля, как у Русселя), который позволяет все выразить, одновременно рассказывая, обозначая, утаивая. Прикрывая нежное и хрупкое, как ночь, — и в то же время сияющее, как «солнечная пыль», — ядро, выставляя его при

этом «напоказ».

Там, где Руссель, Дюшан и Дали пересекаются, бессмысленно говорить о школах и истории искусства, речь может идти только об искусстве как таковом. Искусстве без музеев, критиков, коллекционеров, аукционов и издателей Искусстве в его развитии и в самой разной форме - в самой постоянной и самой изменчивой, в самой серьезной и самой веселой, в самой духовной и самой телесной.

Что еще объединяет эту троицу, так это кажущаяся незавершенность их творческого пути. Руссель в 1928 году закончив «Новые африканские впечатления», практически прекращает писать. Дюшан в 1923 году бросает неоконченным свое «Большое стекло» и начинает «бесконечную шахматную партию», как назвал это Бретон. Что до Дали то переехав в 1940 году в США и поселившись там на довольно продолжительное время, он практически перестанет писать картины.

Дали, Дюшан и Руссель, все трое, в какой-то момент очутились в Зазеркалье. А раз так, то к чему продолжать свое творчество? Потому-то оно и предстает перед нами таким «вечно незавершенным и снабженным своеобразной инструкцией по применению, которая, по правде говоря, не менее загадочна, чем само творчество. Нам нужно переварить ее в своем уме и попробовать ею воспользоваться, если мы способны на это, если докажем, что мы достойны этого»

И последнее: когда Ален Боске во время одной из своих бесед спросил у Дали: «Если бы вам представился случай спасти одну-единственную книгу, какую бы вы выбрали?» - тот без колебаний ответил: «Без всяких сомнений "Locus bolus Реймона Русселя».

Остановимся на этом. «Доказательства вредят истине» -сказал уже не помню кто.

Я хотел бы подчеркнуть лишь одну вещь, которая кажется мне очень важной применительно к Дюшану и Дали и которая касается возвращения литературы - во всяком случае, языка - в живопись. Оно произошло благодаря им и сюрреализму.

Данный процесс начал в 1914 году Кирико под видом «метафизики». Дали подхватил эстафету и, думая скорее всего о себе самом, высказался на сей счет в предисловии к каталогу своей выставки в галерее Пьера Колля, каталога который сам же он и составил: «Кирико не отказывается от проверенных временем средств выражения. Он сохраняет верность всем основным традициям академической школы, как то: свет, светотень, перспектива и т. д. Будучи последователем Бёклина^[388] и имажинативной живописи в целом, он предельно смело обновляет манеру передачи

второстепенных деталей и самого сюжета, приближая ее к условиям сюрреалистической революции в области выразительных средств». Прорекламировав это, Дали переходит к объяснению того, как используется данная «манера письма» в современной ему живописи: «Макс Эрнст в коллажах экспериментальным путем продолжает свои поэтические изыскания. В "сюжетной живописи", которой преимущественно и занимался Кирико, упор на конкретность казался первостепенным по важности при передаче новых, нескончаемых "бредовых сюжетов" из тех, что предлагаются нам сейчас для самого точного и строгого воплощения».

А потом Дюшан, предвосхищая концептуализм, подарит нам со своим «Зеленым ящиком» в 1934 году, проявив предельную экономность, произведение искусства, состоящее лишь из исписанных листов бумаги. И вот мы оказываемся в самом сердце слова. Своими творениями-ребусами Дали добивается того же самого эффекта.

Но Дюшану, которого цитируют все исследователи концептуального искусства, его современники поклонялись как идолу, и все благодаря его «ready-made». Дали же в глазах своих современников-пуритан был декадентствующим мазилкой и мрачным типом, которого никто не принимает и никогда не принимал в расчет.

А все потому, что его защитники, равно как и хулители, видели в нем лишь художника и судили о нем исключительно по законам живописи, пренебрегая которыми с конца тридцатых годов, он давал массу поводов для самой суровой критики. Дали и сам говорил об этом — и мы к этому еще вернемся — на свой манер: «Живопись — всего лишь один из аспектов моей абсолютной гениальности, которая дает о себе знать, когда я пишу, когда живу, когда являю в той или иной форме свою магию».

«Дали — это художник от литературы», — слышим мы порой и морщим нос от неудовольствия. И совершенно напрасно: ведь это правда.

Именно это сближает его с антиматериализмом концептуалистов, с их «идеализмом». Разве концептуалисты не апеллировали — наряду со многими другими — к «новому роману»? И разве не говорили о лингвистических «ready-made» («art as art as art»)?

Концептуалисты не рассматривали произведение искусства как законченный продукт. Они призывали также к отказу от материального воплощения в живописи «художественных идей» и предлагали заменять изображение надписями, то есть пользоваться элементами языка.

Отказ от живописи, скажете вы; но Дали только этим и занимался: разве он только писал свои картины? Нет, он широко распахивал двери своего искусства языку.

Живопись Дали не сводится лишь к дешифровке значений фигур с помощью его карманного пособия по психоанализу. Подчеркнутый интерес в первую очередь к сюжету в процессе создания картины красноречиво говорит о его симпатиях и антипатиях.

В 1938 году в Лондоне Фрейд как-то сказал Дали: «В ваших картинах я ищу не бессознательное, а сознательное, тогда как у старых мастеров самое интересное — это поиск бессознательного и загадочного, спрятанного в их картинах».

Посредством психоаналитических символов, столь явных, что они просто бросаются в глаза, Дали рассказывает о том, что он называет «семейной драмой», наделяя героическую фигуру своего отца, которую он вписывает в декорации смерти и разложения, чертами Вильгельма Телля и превращая его, вопреки легенде, в потенциального убийцу, изъясняясь при этом на закодированном, но вполне понятном языке, изобилующем намеками, подсказками и синкопами^[389].

Судя по всему, Дали был так озабочен вербальным содержанием своих картин, что рассматривал сам процесс их написания как второстепенный вид деятельности.

Посмотрите, что он говорит: «Главным для меня было рассказать о нашей жизни, и не важно, каким мифологическим способом».

Посмотрите, как следуют детали одна за другой в этих произведениях с ящиками, детали выстраиваются в единую цепочку словно фразы, или абзацы, или главы. Дали-художник порой выступает как памфлетист, порой как обличитель, но всегда как сказочник, рассказывающий нам о таинственных островах и сокровищах, сияющих волшебным светом, пробивающимся к нам из-за спин заслоняющих его Вильгельма Телля и других «великих мастурбаторов».

Его живопись — это «сюжетная» живопись, как искусство Дюшана — искусство, обусловленное языком.

Она наполнена тем, что ускользает из вида: плюмажи, рожки с мороженым, ключи, шары, бутылка сельтерской воды, чернильницы, выстроившиеся в одну шеренгу, пьедесталы гигантских колонн, вписанных в пейзаж, или все эти выпуклости, петли, яйцевидные формы на переднем плане, потеки, извилины, завитушки и прогалы, — переданные белыми пятнами, — все это кажется чем-то непостижимым, похожим на загадку.

Картины кричат о выстраданных истинах в уши, которые ничего не слышат, откровенничают с душами, которые ничего не понимают. Живопись Дали, функционирующая как повествование, отталкивающаяся от зрелищности и постепенно отвергающая ее, столь же трудна для

понимания, сколь трудны для понимания загадочные феерии Русселя. В любом случае, она далеко не так проста, как можно было бы подумать из-за разбросанных то тут, то там прозрачных с точки зрения психоанализа элементов (комплекс кастрации, импотенция и т. д.), которые, безусловно, не следует сбрасывать со счетов, но которые явно использованы автором как прикрытие. Ведь все остальное, как справедливо заметил Генри Джеймс^[390], «принадлежит к безумствам искусства».

Но не будем также забывать того, что сказал Ренуар Дюран-Рюэлю^[391] в Кане в 1908 году на утро после Рождества: «Единственная вещь, которой я дорожу, это право делать глупости».

Одной из тех, кто не отваживался побуждать Дали делать глупости, во всяком случае такие, какие, по всей видимости, имел в виду Ренуар, была Гала.

Дали с Галой нуждались в деньгах, и Гала отправилась к Фосиньи-Люсенжу, чтобы рассказать ему о своих финансовых проблемах. Она уже не только «подруга» художника, но и его «художественный агент» — эту роль она все более настойчиво стремилась исполнять при Дали, укрепляя таким образом свою власть над ним и становясь для него все более необходимой.

Фосиньи-Люсенж рассказал о том, как проходила их встреча, в своей книге «Джентльмен-космополит», вышедшей в 1990 году в издательстве «Перрен». Расхвалив как следует Дали, который-должен-неприменно-целиком-посвятить-себя-своей-живописи-чтобы-стать-одним-из-самых-великих-художников-всех-времен, Гала заявила: «Дали не обходим покой, а значит — деньги, чтобы он мог писать свои картины... Мы обязательно должны найти людей, которые в состоянии оказать нам помощь. Иначе Дали придется распродавать свой талант».

Английский поэт-сюрреалист Дэвид Гаскойн заметил: «Они не были бедняками, просто Гала стремилась как можно быстрее разбогатеть. Она хорошо понимала Дали, но в то же время была намерена его эксплуатировать». Это свидетельство относится к тому времени, когда Дали еще не был суперзвездой и всемирно известной личностью.

Беттина Бержери, супруга депутата французского парламента от радикал-социалистов Гастона Бержери, та самая, что призывала Национальное собрание проявить благосклонность к «Золотому веку», в своих воспоминаниях представила Галу очень экономной хозяйкой.

«Она подавала еду, — вспоминает госпожа Бержери, — приготовленную из каких-то диких продуктов, которых вы до этого

никогда не пробовали. А еще она клала в салат сырые шампиньоны, хотя в то время это было не принято. Она кормила вас великолепным ужином и с гордостью сообщала, что он обошелся ей очень дешево. Она всегда думала о том, как бы сэкономить, и покупала хлеб только в том месте, где он продавался по самой выгодной цене. Я и сейчас помню ее привычку прищуриваться в тот момент, когда она думала о деньгах».

И еще она назвала Галу «жестокосердной женщиной».

А Фосиньи-Люсенж считал ее ведьмой, но ведьмой весьма привлекательной. «Она, знаете ли, была очень интересной женщиной: умной, амбициозной, с избытком наделенной здравым смыслом, который помогал ей удерживать мужа за работой. Это была суровая женщина, без намека на какую-либо чувствительность. Суровая и бессердечная».

После разговора с женщиной, которая явилась к нему в январе 1933 года просить о помощи и которой он дал впоследствии столь точную характеристику, Жан Луи Фосиньи-Люсенжу пришла в голову оригинальная идея: он придумал создать «клуб» из двенадцати меценатов, каждый из которых будет обязан платить членские взносы в размере двух с половиной тысяч франков в год, что в сумме даст тридцать тысяч. По тем временам сумма очень солидная. За это члены «клуба» получают право раз в год выбрать себе одну большую картину Дали или одну маленькую и плюс к ней два рисунка. Накануне Рождества меценаты должны были собраться за ужином у супругов Дали и бросить жребий: кому в каком месяце будущего года выбирать картины.

Членами «клуба» стали: сам князь Фосиньи-Люсенж; виконт де Ноайль; сербский князь Павел; маркиза де Куэвас де Бера; графиня де Печчи-Блант, внучка папы Льва XIII и супруга успешного банкира; Каресс Кросби, супруга крупного американского издателя; Роберт Ротшильд, журналист и друг Жюльена Грина Робер де Сен-Жан; издатель Эмилио Терри, портрет которого Дали начнет писать, но не закончит, и, наконец, Жюльен Грин со своей сестрой Анной.

26 февраля 1933 года Жюльену Грину, уже написавшему часть своих шедевров («Адриенна Мезюра», «Левиафан»), необыкновенно повезло: на него первого пал жребий, и он мог первым выбрать себе картину.

В мастерской художника на улице Гогэ он отобрал себе небольшое полотно и два рисунка. Картина в «изумительных серо-лиловых тонах» называлась «Геологический бред». На ней была изображена лошадь в момент метаморфозы: превращения в скалу.

Спустя несколько месяцев Грин вновь появился у Дали, где, как он рассказывает, увидел три живописные работы, размерами не

превосходившие почтовую открытку. «На картине, которую он показал нам, были изображены четыре персонажа. Двое мужчин в сером лежали на морском берегу, поодаль от них, спиной к зрителям, сидела нянька, рядом с которой — маленький мальчик в голубом костюмчике с котлетой на голове. "Эта котлета, — как с глубокомысленным видом пояснил мне художник, — отголосок истории о Вильгельме Телле, суть которой заключается в том, что отец постоянно подавляет в себе желание убить своего ребенка". Один из лежащих мужчин — Ленин. Нянька, сидящая поблизости от него, одета в лиловое платье, складки которого до галлюцинаций повторяют линии рельефа изображенной на картине местности. Глядя на этих персонажей, ловишь себя на мысли, что они такие маленькие не потому, что их так нарисовал художник, а потому, что они находятся от нас на большом отдалении и мы смотрим на них в мощный бинокль».

(Кто-то из гостей, кому пришлось какое-то время пожить у супругов Дали и наблюдать художника за работой, рассказывал потом, что тот писал свои картины очень тоненькими кисточками из трех или четырех ворсинок, вооружившись лупой.)

Дали прокомментировал Жюльену Грину свое произведение и пояснил, что за символику он в ней использовал. «Он мне показался ребенком, который боится жизни», — записал гость в своем «Дневнике».

В предисловии к каталогу выставки Дали в Центре Помпиду все тот же Жюльен Грин очень тепло отзывается о художнике, заметив, что «Дали - лунатик, который разгуливает по краю крыши с широко открытыми глазами и с палитрой в руке» и что «ирония Дали представляет собой ценность во всех смыслах этого слова». Грин не забыл упомянуть о его «ребяческих шалостях» и признал, что «существует тайна Дали, как существует тайна Босха».

О Дали он пишет глубокомысленно и одновременно с юмором, поведав, например, такую историю из повседневной жизни художника: «Перед войной он жил на Университетской улице. В прихожей стояло чучело белого медведя в натуральную величину с подносом, на который складывались визитные карточки. Когда я был у него в гостях, он очень серьезно рассказывал мне об одном из своих проектов - волосатой квартире. Особенно меня забавляла та игра в правдоподобие, которой он сопровождал каждую свою выдумку, а его лукавство восхищало меня».

Совсем немного людей говорят о лукавстве Дали. И о его лукавом и внимательном взгляде. Он умел мгновенно оценить ситуацию и понять, как далеко он может зайти на сей раз: просто далеко или гораздо дальше.

«Наша дружба завязалась очень быстро благодаря учтивости и

приветливости Сальвадора Дали», - продолжает писатель.

Опять же совсем немногие говорят о его учтивости и приветливости, хотя те, кому довелось соприкоснуться с ним и кто сумел увидеть его таким, каким он был на самом деле, действительно отмечали его удивительную учтивость.

«Я отправился на встречу с ним в мастерскую, где он работал весь день "с шести утра до вечернего ангелуса" [...] Пребывающий в веселом расположении духа Дали говорил разные неожиданные вещи, которые по зрелому размышлению оказывались весьма разумными, что свидетельствовало о его необычайно остром уме».

«Что нового привносил он?» - задавался вопросом Жюльен Грин. «Дали предлагал нам тайны. И дарил поэзию».

Жюльен Грин ни разу не упомянул о Гале. Скорее всего он ее не видел.

Супруги Дали еще не купались в роскоши, но с бедностью было покончено: отныне они жили вполне обеспеченно.

Коко Шанель, с которой они познакомились у Ноайлей, одевала Галу. В простые костюмы из изысканных материалов. Затем в их жизни появятся Эльза Скиапарелли с ней они встретятся у Беттины Бержери, и Жанна Ланвен^[392]. Со статусом юной эмигрантки из России, влюбленной в столь же юного поэта и вынужденной шить себе платья, было покончено: теперь у Галы были и вечерние туалеты, и модные шляпки. Она превратилась в одну из самых элегантных парижанок. А Дали стал известным художником.

Они общаются с Артуро Лопесом, княгиней Мари-Бланш де Полиньяк, графом Бомоном и махараджей Капуртала, у которых часто бывают в гостях.

За право принимать у себя супругов Дали шла настоящая борьба. Они часто ужинали у Беттины Бержери, которая никогда не отставала от моды, а еще чаще у Ноайлей и у Бабб, как называли княгиню Фосиньи-Люсэнь, вначале в ее доме на улице Буасьер, а затем в особняке на Марсовом поле с его роскошной бальной залой, с его гостинными и будуарами.

На выходные они ездили к Каресс Кросби в «Мулен дю Солей» в Эрменонвильском лесу, в ее дом, где мебель, пол, шторы, телефоны — всё было белым, кроме скатерти, тарелок и фарфора, которые были абсолютно черными в знак траура: ее муж, ее обожаемый Гарри, недавно покончил с собой.

Летом Бабб принимала их у себя в Кап д'Эль.

Это была замечательная жизнь.

У своих богатых друзей Дали постоянно учился. По свидетельству Беттины Бержери, чьи слова процитировала Мэрил Секрест, «манера Дали

выражать свои мысли и делать чересчур смелые комментарии, произнося их самым серьезным тоном и поблескивая глазами, внимательно следившими за тем, чтобы не переступить грань дозволенного, возможно, в какой-то мере была скопирована с Серта, который не только родился богатым, но еще и приумножил свое состояние, поскольку прекрасно владел искусством зарабатывать деньги».

Этот самый Серт учил его показывать картины потенциальным покупателям на алом бархате, чтобы еще выше взвинтить цену. Он же внушил Дали мысль о том, что «отсутствие денег свидетельствует об отсутствии воображения».

«Серт пишет картины золотом и дерьмом», — говорили о нем. И называли «Тьеполо^[393] из "Ритца"».

Это благодаря ему Дали понял, что с помощью денег можно навязать окружающим любое поведение — и не просто странное, а даже чересчур странное.

Дали был у Серта на его вилле под названием «Мас Хунг» в Паламосе, в восьмидесяти километрах от Кадакеса как раз в то время, когда он только что женился на грузинке, возможно, грузинской княжне Руси Мдивани, которую все просто обожали и которая прославилась тем, что свой дом, обставленный с непревзойденной роскошью и элегантностью, она отдала в полное распоряжение гостей, а сама с мужем устроилась в маленьком домике, притулившемся у отвесных прибрежных скал, отделявших их бухту от порта.

Думается, что манера четы Сертов принимать гостей оказала на Дали огромное влияние, и его летние приемы в Порт-Льигате были если не скопированы с приемов на вилле «Мас Хунг», то, во всяком случае, соответствовали им по духу.

А в это время сюрреалисты, в распоряжении которых остался лишь один журнал — «Сюрреализм на службе революции», — предпринимали различные маневры, чтобы стать у руля другого журнала — более широкой направленности, с большим тиражом и более шикарного: речь идет о «Минотавре». Его первый номер вышел в свет 15 февраля 1933 года с рисунками Андре Массона из серии «Бойня» и восторженной статьей о маркизе де Саде Мориса Эна^[394]. Массон, по мнению Бретона, был диссидентом от сюрреализма, а Эн считался главным идеологом лагеря Батая. Вполне можно сказать, что новое издание подхватило эстафету журнала «Документы» (выпуск был прекращен в 1931 году, поскольку финансировавшему его Жоржу Вильденштейну характер издания стал

казаться излишне провокационным). Второй номер «Минотавра» был посвящен миссионерской поездке Гриоля^[395], Дьетерлана^[396] и Лейриса по маршруту Дакар—Джибути, что стало лишним свидетельством того, что «Минотавр» идет по стопам «Документов».

Терьяд^[397] и Альбер Скира^[398], содиректоры «Минотавра», загорелись благой идеей помирить завраждовавшихся братьев-сюрреалистов, чтобы читатели журнала смогли насладиться их совокупным талантом. Они встретились с Бретоном и поделились с ним своими планами. Элюар отнесся к идее сотрудничества с Батаем весьма сдержанно. Как ни странно, но Бретон оказался более расположен. Они договорились о составе редколлегии журнала, в которую помимо Бретона вошли Элюар, Дали, Тцара, Лакан^[399], Массон, Лейрис, Реверди, Рейналь^[400].

Не следует заблуждаться: сюрреалисты не имели прямого отношения к созданию «Минотавра». Свидетельством тому, в частности, его обложка, дизайном которой (по специальному заказу, как для любого другого журнала) занимались Дерен и Матисс (художники, далекие от сюрреализма), а также отсутствие политической направленности журнала. И хотя впоследствии над оформлением обложки все чаще работали Пикассо, Дали или Массон, это ничего не меняло. Бретон мог оказывать на журнал свое влияние, но он им не руководил. Во всяком случае, до 1937 года, когда ему удалось вытеснить оттуда Терьяда.

Дали, Эрнст, Миро, Перэ, немецкие романтики, авторы готических романов и маркиз де Сад уравнивали Фарга^[401], Лорана^[402], Липшица, Валери. Что отнюдь не удовлетворяло сюрреалистов.

В то же время шикарный вид журнала, который в глубине души всем им очень нравился (Элюар восторженно говорил о том, что это самое красивое издание в мире), отталкивал от них тех, к кому они, по их заявлениям, как раз и обращались, так что работали они в основном на тот все разрастающийся круг читателей, который главным образом состоял из представителей буржуазии, так продолжалось вплоть до 1939 года, когда «Минотавр» прекратил свое существование.

Что же осталось здесь от той революционности, которую они по-прежнему провозглашали? Тцара уверял всех, кто желал его слушать, что с переходом группы сюрреалистов из «Сюрреализма на службе революции» в «Минотавр» завершилась созидательная фаза их деятельности, они «исчерпали свой творческий потенциал».

От того периода осталось всего несколько интересных работ и находок: фотографии Брассая, который именно в «Минотавре» напечатал

свои первые снимки граффити и интерьеров мастерских знакомых художников. Как он рассказывал потом в своих «Беседах с Пикассо», именно в мастерской этого художника в 1932 году он столкнулся с одной «странной парой», это были Дали и Гала. Вот как он их описывает: «Мужчина был очень красив, у него было худое и, несмотря на смуглость, бледное лицо и маленькие усики, его огромные глаза неистово горели, а длинные цыганские волосы были щедро залиты брильянтином. Его пристегивающийся воротничок в голубую полосу и красная повязка на шее вместо галстука выдавали его стремление выделиться. Женщина неопределенного возраста с мальчишеской фигурой была худенькой, небольшого роста, с очень черными волосами. Ее карие глаза с пронизывающим насквозь взглядом придавали ее лицу своеобразную прелесть». Почти час он вместе с Дали и Галой рассматривал последние гравюры Пикассо.

Перебирая картины и перескакивая с одной темы на другую, Пикассо между делом предложил Дали заняться иллюстрациями к «Песням Мальдорора» Лотреамона, тогда как сам он в этот момент взялся иллюстрировать «Метаморфозы» Овидия. Ему предстояло выполнить сорок офортов.

Трудясь бок о бок в мастерской Лакурьера^[403], они однажды в четыре руки создали там гравюру «Сюрреалистические фигуры».

Брассай восторженно отзывался о Дали. Дали, по его мнению, стал той самой звездой, появления которой на небосклоне давно ждал Бретон. «Дали вызывал огромный интерес у зрителей, его авторитет и влияние были необыкновенными».

Они будут часто встречаться с Дали. «Я любил, — говорит Брассай, — его непередаваемый юмор, всегда на целую голову превосходивший все его идеи, комплексы, его серьезность и неумную фантазию; его мозг постоянно пребывал в режиме бурного кипения — он походил на лодочный мотор, работающий без остановки, как сказал как-то о нем Пикассо».

Брассай, который вместе с Дали участвовал в выпуске многих номеров журнала «Минотавр», щедро предоставлявшего последнему место на своих страницах, с юмором описывал их сотрудничество: «В этих текстах со странными заголовками, отличавшимися псевдонаучной скрупулезностью, Дали давал волю своему остроумию и своим навязчивым идеям, порой мелькали фантастические, блестящие мысли.

Читая эти статьи, мы словно погружались в пучину безумия, не имея при этом никакой возможности уклониться от полемики с автором, полемики с четко выстроенной, убедительной и почти всегда

победительной аргументацией».

Именно так случилось и со статьей, опубликованной Дали в «Минотавре» под заголовком «Трагический миф об "Анжелюсе" Милле». «Анжелюс» — банальная картина, пусть даже трогательная — из тех, что обычно украшали стены гостиных добропорядочных горожан. Крестьянин и крестьянка возносят Богу вечернюю молитву прямо в поле, где застал их колокольный звон, призывающий к ангелусу. Дали, который, будучи ребенком, каждый день видел ее в коридоре школы братьев-монахов «Общества святой девы Марии» в Фигерасе, превратил ее в символ греховного соблазна и подавляемого сексуального желания.

Аргументируя, причем почти убедительно, свою мысль, он говорит о выражении неловкости на лице мужчины и его возбужденном члене, который тот якобы стыдливо прикрывает шляпой, о позе женщины, напоминающей позу самки богомола, готовящейся броситься на самца и пожрать его, и о том, что супружеская чета склонилась не перед Богом, а перед зарытым в землю гробом. Когда в указанном им на картине месте с помощью рентгеновских лучей было обнаружено изображение какого-то прямоугольника, в котором угадываются контуры гроба, он почувствовал себя настоящим триумфатором.

При этом все его построение фальшиво от А до Я: если мужчина прикрывает шляпой свой член, то растет он у него практически на уровне груди, а не там, где у других людей. И совсем не обязательно видеть самку богомола, чтобы поверить в то, что ее поза в момент пожирания самца может походить на позу молящейся женщины. Но повторяя и повторяя без конца одни и те же «аргументы» в пользу своего толкования этого сюжета, всюду и по любому поводу, Дали навязал-таки свою точку зрения окружающим. Мы уже смотрим на эту картину глазами Дали. Чего он, собственно, и добивался. Едва ли не самую банальную и самую слабую картину на свете с помощью магии слова он превратил в символ эротического томления. Он весьма ловко это обыграл. Браво, иллюзионист! Браво, фокусник!

Вариаций на эту тему у него будет без счета: от простенького коллажа («Гала и "Анжелюс" Милле», 1933) до интерпретации картины в виде растрескавшихся скульптур, вырубленных из скал на мысе Креус («Археологическая реминисценция "Анжелюса" Милле», 1935), от «образов» двух персонажей в виде гладких валунов со вставленными в проделанные в них отверстия костылями («Архитектонический "Анжелюс" Милле», 1933) до знаменитых силуэтов Дали и Галы, вырезанных в позах персонажей «Анжелюса» Милле («Пара, парящая в облаках», 1936), и до

гораздо менее известных интерпретаций этой темы во время публичных выступлений Дали (сделанные на них фотографии были опубликованы в «Минотавре» в 1935 году), когда действо разворачивалось около круглого столика на одной ножке, на котором стояли четыре чернильницы, а Дали был в пиджаке с пришпиленной к нему репродукцией «Анжелюса» Милле.

Кроме того, фигуры персонажей «Анжелюса» Милле он вставлял куда только мог, в частности, в «Портрет виконтессы де Ноайль» (1932), в многочисленные иллюстрации к «Мальдорору», в «Город» (1935), который он рисовал для «Америкэн уикли» и в котором фигуры двух крестьян он превратил в небоскребы. Появляются они также и в «Перпиньянском вокзале» (1965), ставшем еще одной его навязчивой долгоиграющей идеей. Так что тему «Анжелюса» Милле Дали эксплуатировал еще долгое время после того, как ему в голову пришла мысль интерпретировать картину на свой лад.

Была ли идея такой уж искусственной? В любом случае, Дали коллекционировал все вещи, на которых была репродукция картины Милле. «Так, — рассказывает Брассай, — однажды я сфотографировал у него дома кофейный сервиз, на каждом предмете которого была "скабрзная" картина Милле». На великолепной выставке, состоявшейся в начале 2004 года в Барселоне и посвященной масскультуре, были представлены многие из этих предметов, в частности, кофемолка, чайник, чашки, блюда, тарелки, почтовые открытки, барельеф, марки, юмористический рисунок Босха и рекламные листовки.

Участвовал Брассай и в грандиозной авантюре под названием «Пугающая и съедобная красота стиля модерн». В качестве иллюстраций к статье Дали на эту тему он сделал множество фотографий с изображением декоративных элементов, украшавших входы в парижское метро — сооружение 1900 года, а также дома того же периода, фотографии ваз и скульптурных бюстов. Ман Рэй был отправлен в Барселону, чтобы сфотографировать дома Гауди. А по поводу флористических композиций с женскими лицами Дали писал, что это «скульптуры, изваянные из таких непластичных материалов, как вода, дым, лихорадочный румянец туберкулезника и ночные поллюции».

Пространное эссе, богато иллюстрированное и интересное в «Минотавре» множество страниц, Дали начал следующим заявлением: «Думаю, что в 1929 году, когда я начинал работу над своей "Незримой женщиной", я был первым, кто без тени насмешки называл похожую на бред архитектуру стиля модерн самым оригинальным и самым удивительным явлением в истории искусства».

Настаивая на непластичном характере подобной архитектуры, он замечает: то, что в скульптурах прошлого было естественно утилитарным и функциональным, в стиле модерн вдруг перестает иметь какое-либо значение, кроме «отправления нужды».

И наконец, после замечания о том, что все это похоже на изваянную в виде скульптуры воду, он заключает этак «*allegro vivace*»: «Красота в итоге есть не что иное, как отражение пристрастий нашего извращенного сознания. Бретон сказал: "Красота будет конвульсивной, или ей не быть вовсе". Новый сюрреалистический век "каннибализма вещей" в равной мере дает право на существование следующему утверждению: красота будет съедобной, или ее не будет вовсе».

Мы вновь увидим Брассая рядом с Дали в «Феномене экстаза» и в «Непроизвольных скульптурах», он будет фотографировать автобусные билеты и свернутые в трубочку или инстинктивно смятые талоны метро, куски мыла и клоки ваты, посредством автоматизма превращенные в «скульптуры».

Примером удивительного сотрудничества психоаналитика и художника стала статья Жака Лакана, напечатанная в первом номере «Минотавра» под названием «Проблема стиля и психиатрического понимания форм паранойяльного опыта». Кто-то не знает, а кто-то забывает о том, что Лакан посещал собрания сюрреалистов. А между тем этот факт не следует игнорировать: Саран Александриян в своем труде «Сюрреализм и сон» утверждает, что на формирование Лакана как психоаналитика большое влияние оказало его общение с сюрреалистами, а главное — с Дали, который в 1930 году в первом номере журнала «Сюрреализм на службе революции» опубликовал статью, живо заинтересовавшую Лакана. Этот журнал Лакан постоянно читал в то время, когда писал свою диссертацию. В статье анализировался феномен паранойи. Речь там шла о «Разложившемся осле».

Молодой психоаналитик позвонил Дали, когда тот вырезал на медной доске портрет Мари Лор де Ноайль. Лакан просил художника о встрече. Беседа их длилась два часа, и в течение всего этого времени Лакану практически не удалось вставить ни слова, говорил один Дали, развивая перед ним свои теории. И Лакан сразу же начнет ссылаться на Дали в своих работах, а тот лишь в 1933 году признает, что тезисы Лакана подтверждают его позицию. «Внимательное чтение текста Дали помогает оценить своеобразие диссертации Лакана, поскольку по многим пунктам вторит ей», — парадоксально отмечает Патриция Шмитт во вступительном слове к каталогу выставки Дали в Центре искусств Помпиду в 1979-1980 годах.

В чем же заключается это «ошеломляющее» своеобразие? Патриция Шмитт дает четкие объяснения на этот счет: до сих пор считалось, что феномен паранойи действует на основе «параноидальной конституции» (то есть присущ личностям, которым свойственны ошибочность суждений, недоверчивость и т. д.). Лакан все перевернул с ног на голову. Он доказал, что такой подход неверен. По его мнению, первично в паранойе не наличие, к примеру, ошибочности суждений, а «псевдогаллюцинации»: «Неверная интерпретация какого-либо факта является в данном случае следствием примитивного расстройства восприятия, что принципиальным образом не отличается от псевдогаллюцинаторных явлений». Но Лакан не останавливается на этом, а идет еще дальше, утверждая, что подобная интерпретация сама есть составляющая бреда. Выплывая наружу, она изобличает то бредовое состояние, которое уже наличествует. В паранойе, считает Лакан, нет двух различных составляющих: интерпретации и бреда, а есть единое целое.

Паранойя, согласно Дали, является антиподом галлюцинации из-за своего активного характера. Она вооружена собственным методом и способна критически оценить ситуацию. «Двойственный образ, выбранный Дали в качестве примера, — уточняет Патриция Шмитт, — специально предназначен для того, чтобы вскрывать факты паранойи». Помимо «Разложившегося осла» есть и другие примеры двойственных образов: «Невидимые спящая женщина, лошадь и лев» и «Человек-невидимка». То есть, говоря языком психоанализа, неоспоримо то, что двойственный образ выявляет как нельзя более наглядно единственность бреда и интерпретации фактов реальной действительности, делая таким образом несущественным и неоправданным то разделение понятий (вначале интерпретация, затем бред), которое присутствовало в традиционном подходе к этой проблеме. Оба явления признаны отныне одновременными и однотипными.

Будет отмечено также, что обмен идеями между Дали и Лаканом и их беседы приведут к возвращению у Дали воспоминаний и образов его детства и юношества, прекрасного периода его жизни, его зеленого рая. Именно к периоду их общения относится знаменитая картина, очень маленькая по размеру, названная Дали «Атмосферический череп, предающийся содомскому греху с роялем» и написанная, по его уверениям, вследствие увиденного им сна. Очень странного сна, если он действительно имел место. Не были ли навеяны этот сон и эта картина воспоминаниями о попытке соращения Дали Лоркой? Одни биографы пытались связать этот сюжет с роялями, которые Пичоты устанавливали на лодке или среди скал мыса Креус, другие — с роялем из «Андалузского

пса». И в этом нет никакого противоречия. Произведение искусства, рождаясь, опирается на самые разные факты и фактики, всплывающие в памяти и замещающие друг друга, на внезапные проблески сознания, сопоставления, ассоциации, гибриды, коллажи.

Дали пишет также «Призрачную тележку», которая, претерпев небольшие изменения, превратится в 1934 году в «Переходный момент». Этот сюжет близок тем пляжным сценкам, которые он писал в Росесе, маленьком курортном местечке в десяти километрах от Кадакеса. Разбитая амфора на переднем плане слева, привлекающая к себе пристальное внимание американской критики, не что иное, как напоминание о том факте, что Росес возник на месте древнегреческого поселения. Чудесное свечение, столь характерное для живописи Дали того времени и рассматриваемое доселе исключительно с позиций сюрреализма и психоанализа, придает непередаваемое очарование этой маленькой картине, которая была бы совсем простой, если бы не самая малость: посреди огромной золотистой равнины мы видим очередной двойственный образ: повозка и сидящие в ней люди органично вписываются в изображенный на заднем фоне город, в который они направляются. Средство передвижения трансформируется в конечный пункт путешествия. Колеса повозки — вбитые в землю сваи, а люди, сидящие в ней, — элементы построек.

Был ли сам Дали параноиком или нет, это еще вопрос, но то, что он был провокатором, это точно, причем чем дальше, тем больше. Он забавлялся, размышляя над тем, как долго ему еще будет по пути с сюрреалистами, ввязавшимися в авантюру с компартией и погрязшими в нравоучительстве. Он запомнил возмущенный крик Арагона — тот не побоялся выставить себя на посмеище, — раздавшийся по поводу инсталляции, состоящей из стула, одна ножка которого была опущена в кружку с теплым молоком: «Пора прекратить эти выходки Дали! Молоко нужно детям безработных!»

Что касается безработных, то Дали заявил, что ему наплевать на них, хотя о жизни бедняков он знает побольше Арагона. Он сослался на то, что у него множество друзей среди рыбаков Порт-Льигата, с трудом сводящих концы с концами, — и продолжил свои провокации. Вся эта салон-но-кабинетная социал-революционная возня совершенно не трогала его. Бурные дебаты этих революционеров, в основном проходившие в бистро и ресторанах, вызывали у него насмешку. И он находил иезуитское удовольствие в том, что постоянно шокировал этих «отцов-моралистов» с партийными билетами, этих мещан, этих добропорядочных граждан. И всех тех, кто, называя себя сюрреалистами, пошел за ними — или даже

побежал впереди. Таких нравственных, таких чопорных...

Более яркий, чем Бретон, больший сюрреалист, чем Бретон, более осторожный, чем он, и более великий стратег, Дали пытался увлечь его за собой — но слишком далеко. Туда, куда тот, может быть, и хотел бы пойти, но не шел, не мог. Дали дискредитировал его идею сотрудничества с компартией, которую считал абсурдной. Своими «промахами», невольными или нет, своим несерьезным поведением. Дали стал вести себя слишком свободно, слишком разудало, слишком бесконтрольно.

А скоро он вообще со смехом заявит: «Сюрреализм — это я». Действительно, никто из сюрреалистов не имел ни дерзости Дали, ни смелости Дали, ни любви к экстремизму, свойственной Дали. Ни фантазии Дали. Так что недовольство им зрело внутри группы, в которой всех раздражал его индивидуализм. Дали никому и ничему не желал служить и меньше всего — революции. Заносчивый, импульсивный, непоследовательный, непредсказуемый, он не любил шпинат, он любил улиток. Ему доставляло огромное удовольствие идти наперекор сюрреалистам, которые, связав себя по рукам и ногам политическими обязательствами, совершенно потеряли чувство юмора.

В то время как Бретон лез из кожи вон, чтобы доказать, что можно одновременно быть и сюрреалистом, и коммунистом, что можно изменить мир по Марксу, а индивидуальную жизнь — по Рембо, Дали, совершенно распоясавшись, отдал в четвертый номер журнала «Сюрреализм на службе революции» просто неприличную статью. В «своей гражданской войне» он на этот раз в качестве оружия использовал порнографию. Его порнографический и скатологический бред тем более шокировал сюрреалистов, что они прекрасно помнили о «Мрачной игре», а их новоявленная приверженность коммунистическим идеалам сделала их еще большими моралистами, чем они были когда-то.

Компартия воспользовалась случаем, чтобы поучить уму-разуму всех сюрреалистов сразу. Так, в конце 1933 года коммунисты не позволили напечатать в «Сюрреализме на службе революции» статью Фердинанда Алькье, иронизировавшего в ней по поводу «оглуляющего ветра, дующего из СССР». А Элюара и Бретона исключили из АЕАР (Ассоциации революционных писателей и художников), организации, подконтрольной компартии, в которую они совсем недавно были приняты.

Разрыв — окончательный — между сюрреалистами и компартией произошел в 1935 году. Коммунисты упрекнули сюрреалистов в индивидуализме и идеализме. Свои претензии к коммунистам Бретон изложил в статье, появившейся в газете «Фигаро» 21 декабря 1935 года:

«Коммунистам нужна только пропагандистская литература. Между тем поэзия в том виде, в каком ее представляют себе сюрреалисты, не может подчиняться подобным требованиям».

Пока же Бретон был возмущен тем, что все его непомерные усилия сводились на нет какими-то глупостями. Арагон потребовал исключения Дали из их группы. Его не поддержали. Пока. Но Дали был приговорен, с отсрочкой исполнения приговора.

Между тем сам Дали не чувствовал — или не хотел признавать — нависшей над ним опасности. А точнее, он сам бросался ей навстречу, чтобы понять, насколько далеко ему позволят зайти. Как когда-то в детстве.

Дали больше не поддерживал основную идеологическую линию группы и, поскольку упорствовал в своем диссидентстве, несмотря на предостережения Элюара, то стал ей мешать, ведь он продолжал писать свои подстрекательские статьи и картины, идущие вразрез с их конъюнктурной моралью и производящие эффект взрывающихся бомб.

Посмотрите, как он трактует личность Ленина, выставляя его в роли Вильгельма Телля, обычно отводящейся его отцу, который убивает своего сына, с ножницами в руках и с высунутым из штанов членом. На сей раз персонаж, хорошо узнаваемый из-за своей бородки и кепки, изображен обнаженным ниже пояса, причем одна его ягодица непомерно, безобразно вытянута, на картине размером два на три с половиной метра она занимает половину длины и держится на подпорке в виде костыля, что выглядит несколько смешно.

Эта картина, которую Дали выставил на Салоне независимых, привела Бретона в такую ярость, что он подскочил к ней и попытался порвать. Но, предвидя подобную реакцию, Дали повесил ее под самым потолком, так что жаждущий мщения Бретон не смог до нее дотянуться... что еще больше распалило его гнев. Разрыв был неминуем и совсем близок.

Вскоре для него будет найден идеальный предлог: Гитлер.

Гитлер недавно пришел к власти. Многие представители интеллигенции, в их числе и некоторые писатели, пытались постфактум отрицать свою, по первости, терпимость к нему — Жид, например, — но сюрреалисты сразу заняли непримиримую позицию по отношению к новоявленному фюреру. А как Дали относился к этому персонажу? Трудно сказать. Поначалу он восхвалял его стиль, потом идеи... Ему хотелось, чтобы Гитлера воспринимали как эдакого маркиза де Сада, пришедшего во власть (Батай, кстати, тоже был недалек от этой мысли), или как современного Лотреамона.

Позже Дали поведает Андре Парино в их беседе, вышедшей под

названием «Как становятся Дали»: «Гитлер и Ленин вызывали у меня интерес и восхищение. Причем Гитлер больше, чем Ленин. Мне часто снился Гитлер в женском обличье. Я видел его кожу цвета слоновой кости. Ее прелесть повергала меня в трепет. Я нарисовал гитлеровскую кормилицу, которая сидела в грязной луже и что-то вязала. Мне пришлось убрать свастику с ее нарукавной повязки. Я не видел причин молчать о том, о чем мне хотелось кричать на каждом углу: на мой взгляд, Гитлер был законченным мазохистом, способным развязать мировую войну с одной-единственной целью — проиграть ее и быть погребенным под обломками своей империи: абсолютно бескорыстный поступок, воистину заслуживающий того, чтобы вызвать восхищение сюрреалистов».

Элюар был в замешательстве. Он каждый день встречался с Бретоном и через Галу, с которой также ежедневно общался, пытался предупредить Дали о тех последствиях, которыми было чревато его поведение, на сей раз не влезавшее ни в какие рамки: «Совершенно необходимо, чтобы Дали нашел другой объект для своих бредовых излияний. Восхваление Гитлера совершенно недопустимо. Это может привести сюрреализм к катастрофе».

«Я прекрасно знаю, что никакой он не гитлеровец», — успокаивал Элюар Галу, которая полагала, что они не любят Дали именно из-за этого. Но Элюар и Кревель (последний тоже пытался защищать Дали) были вынуждены уехать из Парижа, им необходимо было лечение, и Бретон не замедлил воспользоваться этим: 23 января 1934 года он отправил Дали письмо — весьма, впрочем, любезное, — в котором потребовал объяснений. На следующий же день тот дал ответ. Нет, он не «гитлеровец» (в этом слове Дали умудрился сделать сразу пять ошибок), но отказывается критиковать гитлеризм с коммунистических позиций.

25 января: новое письмо, очень официальное по стилю, за подписью Бретона: Дали предлагалось подписать заявление с клятвой, что он не является врагом пролетариата.

2 февраля: Дали выставляет своего «Ленина» на Салоне независимых; реакция сюрреалистов нам уже известна.

По свидетельству Жоржа Юне^[404], Бретон сочинил воззвание, под которым подписались Танги, Эрнст, Перэ, Браунер^[405], Мерет Оппенгейм^[406], Юне и сам Бретон и в котором говорилось, что «в связи с тем, что Дали запятнал себя многочисленными контрреволюционными действиями, направленными на прославление гитлеровского фашизма, нижеподписавшиеся предлагают, несмотря на его заявление от 25 января 1934 года, исключить его из группы сюрреалистов как фашиста и бороться

с ним всеми доступными способами».

5 февраля: будучи уверенным в том, что сюрреалисты поддержат его большинством голосов, Бретон вызывает Дали на заседание группы, в повестке дня которого стоит его исключение. Напрасно он это сделал, поскольку Дали превратил все это в буффонаду и заставил присутствующих, правда, мало расположенных к тому, чтобы отпустить ему все его грехи, весело смеяться.

Представьте себе Дали, явившегося домой к Бретону в пальто из верблюжьей шерсти, в неимоверном количестве свитеров под ним и с термометром во рту: он заявил, что болен гриппом.

Бретон стал зачитывать обвинительный акт... перед одной из картин обвиняемого. Тут Дали вынул изо рта термометр и объявил, что температура у него поднялась до 39 градусов. Он снял пальто, ботинки, пиджак и один из свитеров, чтобы, как он сказал, сбить жар. Но через некоторое время вновь натянул пиджак и пальто, «поскольку, — как он объяснял потом Андре Парино, — следовало проявить осторожность, чтобы не остыть слишком быстро».

Дали, от которого потребовали объяснений, заговорил, сжимая зубами термометр, что делало его речь в свою защиту практически нечленораздельной. Присутствующие не смогли удержаться от смеха. Бретон проиграл.

Но Дали на этом не остановился: он опять снял пальто, пиджак и еще один свитер, который бросил к ногам Бретона, после чего вновь натянул на себя пиджак и пальто. Затем он еще не один раз повторял эту процедуру. Присутствующие веселились от души!

После шестого свитера Дали пустился в пространные объяснения. «Сновидение, — вещал он, — по-прежнему остается самой великой движущей силой сюрреализма, а бред — это его поэтическая муза, наделенная даром красноречия. Я нарисовал Ленина и Гитлера, поскольку увидел их во сне. Гипертрофированная ягодица Ленина — это не оскорбление, а результат моей глубокой преданности сюрреализму. Я истинный сюрреалист, которого не могут остановить никакая цензура и никакая логика. Ни мораль, ни страх, ни катаклизмы не могут диктовать мне свои законы. Сюрреалист обязан быть последовательным в своих поступках, оставаясь верным самому себе. Либо будут сняты все табу, либо придется составлять список неблагонадежных лиц, за которыми требуется контроль. Таким образом мы отдадим на откуп Бретону право объявить, что сюрреалистическое королевство есть не что иное, как небольшой загон для преступников, давших клятву полиции нравов или коммунистической

партии, что будут хорошо себя вести. Если вдруг сегодня ночью, Андре Бретон, мне приснится, что я занимаюсь с тобой любовью, то завтра я нарисую нас обоих в самых интересных позициях с мельчайшими подробностями».

Бретон, с трубкой во рту, только и смог, что выдохнуть: «Я вам не советую этого делать, дружище». А Дали осталось лишь снять последний свитер, и с «судебным» процессом по его исключению из группы сюрреалистов, потонувшим в смешках, было покончено. Бретон мог, конечно, где угодно писать, что Дали был исключен как «фашиствующий элемент, с которым следует бороться всеми доступными способами», но на самом деле он сам оказался выставленным на посмешище. Как выразилась Мередит Этерингтон-Смит, «Дали использовал неповоротливый бюрократический механизм Бретона для настоящего сюрреалистического спектакля. Бретон усвоил этот урок, он никогда больше не будет выяснять отношения с Дали на публике».

Бретон потерпел поражение? Да. Но одержал ли победу Дали?

Спустя несколько лет кардинально изменивший свою позицию Жорж Юне напишет о Дали: «Впервые сюрреалист пошел до конца, отстаивая свои убеждения».

По пути в Порт-Льигат Дали произнесет свою знаменитую фразу: «Единственная разница между мной и сюрреалистами в том, что я настоящий сюрреалист».

В это самое время Дали и Гала познакомились в Иере у Ноайлев с Эдвардом Джеймсом.

Эдвард Джеймс был очень богатым человеком, немножко поэтом, но главное — ценителем искусства, коллекционером и меценатом. Свою первую картину, это была работа Брейгеля, он приобрел в девятнадцать лет. Но ему совершенно не льстило называться «коллекционером». Он считал, что его основной талант заключается в том, чтобы пестовать таланты других. Маленький нюанс: Эдвард Джеймс не довольствовался тем, что приобретал уже готовые произведения искусства, он финансировал их создание, спорил с автором, вмешивался в творческий процесс. Прекрасно разбиравшийся в современном ему искусстве, он заказал свой портрет Магритту, а потом и Дали.

Эдвард Джеймс был женат на русской балерине и создал специально для нее балетную труппу, но вскоре развелся по причине того, что оба они были не прочь погулять на стороне; он, будучи бисексуалом, с кем только не заводил романы: и с мужчинами, и с женщинами, и с существами, представлявшими собой нечто среднее между первыми и вторыми; он

мотался по всему свету, но домом считал Англию: у него были особняк в Лондоне, роскошное поместье в Суссексе и огромный штат прислуги. А еще у него был небольшой загородный дом — и он поручил Дали превратить его в «безумие».

Эдвард Джеймс, позволявший себе такие же крайности, как и Дали, любил поговорить с ним о проблемах эстетики и поэзии, о передовых позициях и границах сюрреализма; но что бы он ни говорил, что бы ни делал, он очень ценил присутствие рядом с ним «Великого мастурбатора», которого считал в высшей степени соблазнительным мужчиной и в которого сразу же влюбился.

Гала и Дали приехали в Лондон для подготовки предстоящей выставки Дали в галерее Цвеммера. Именно в этой связи в ноябре 1934 года в журнале «Лиснер»^[407] появится сравнительный анализ творчества Босха и Дали.

Летом Эдвард Джеймс вновь встретился с супругами в гостях у Сертов на их вилле в Паламосе. Август Дали провел в Порт-Льигате, куда он пригласил Кревеля и где написал тушью его портрет — эта любопытная работа сразу обратила на себя внимание: Кревель был изображен на ней то ли с сигаретой, то ли без, весь словно составленный из недомолвок, весь в каких-то рытвинах и пятнах. Будто выщербленный, как скалы мыса Креус.

Но самым интересным с точки зрения эволюции художника является все более частое использование анаморфного изображения и в том числе мягких, текучих форм, что мы уже видели в случае с Лениным в образе Вильгельма Телля с его гипертрофированной ягодицей. На других картинах Дали того периода (с 1934 года) изображены «мягкие черепа», как, например, у персонажа «Невидимой арфы». Чудовищно огромный череп он не смог бы удержать, если бы не раздвоенная ветвь оливкового дерева, служащая ему подпоркой. Или как у того маленького мальчика, которому потребовалась подпорка в виде стола, также гипертрофированного, чтобы на него улеглась его обезображенная волею художника голова. Называется эта картина «Я в возрасте десяти лет, когда я был куколкой кузнечика (комплекс кастрации)».

В XVI—XVII веках череп был тем предметом, который наиболее часто использовался в своих целях виртуозами анаморфозы или искаженного изображения. К анаморфозе традиционно прибегали в то время, работая в жанре натюрморта — «суета сует», свидетельством чему знаменитый череп-«фантом» в «Послах» Гольбейна, обычно ассоциировавшийся со смертью.

Дали кардинально изменил функцию анаморфозы, связав ее с

сексуальным желанием. Его набухшие черепа были таковыми, поскольку, по его словам, пребывали в состоянии эрекции. Есть даже череп, пытающийся вступить в гомосексуальную связь с пианино...

Добавим, что анаморфоза — это «спрятанное» или «тайное» изображение наподобие двойственных образов, связывающих, как и многое другое, Дали с Русселем и Дюшаном.

Дали восстанавливает контакты с творческой интеллигенцией Барселоны: он обещает свое сотрудничество местному журналу, читает лекции, а в октябре выставляет пять своих картин в галерее Дальмау и навещает дядюшку Рафаэля, которого просит помочь ему помириться с отцом. «Ты единственный, кто может помочь мне», — говорит он дядюшке. И это правда.

Дядя везет племянника в Фигерас. Едва увидев сына, нотариус заходится криком: «Вон!»

Рафаэль ведет Дали к себе в кабинет, где они долго беседуют с глазу на глаз. Когда они выходят оттуда, Дали просит у отца прощения: «Пожалуйста, прошу тебя, прости меня». И отец его прощает. На радостях все целуются и обнимаются.

А в Испании вновь назревают серьезные политические события, грозящие потрясениями. 4 октября 1934 года объявляется всеобщая забастовка, которая, по сути, знаменует собой начало гражданской войны, хотя историки относят его к 1936 году.

5-го числа Компанис^[408], который возглавил движение за суверенитет Каталонии, провозгласил ее независимость. В десять часов вечера его арестовали.

6-го рано утром Дальмау, у которого остановились Дали и Гала, вбежал в их комнату с криком: «Вам надо спасаться!» Два часа ушло на получение разрешения на выезд, полдня на поиски шофера, который согласился довезти их (с багажом) до границы. Они очень торопились. По дороге остановились заправиться на какой-то бензоколонке. Неподалеку находился маленький ресторанчик. Слово Дали: «Все мужчины были с оружием, нелепым и несущим смерть, что не мешало им танцевать на площадке под огромным тентом, откуда неслись чудные звуки "Голубого Дуная". Абсолютно беззаботно и словно в исступлении парни и девушки вальсировали, обнявшись. Рядом кто-то играл в пинг-понг, а стоящие у винной бочки старики ждали, когда им нальют вина. Облокотившись на дверцу машины, я залюбовался идиллическим зрелищем отдыхающей каталонской деревушки. И тут до меня донесся разговор четырех мужчин, которые обменивались замечаниями, перемежающимися

продолжительными паузами, по поводу чемоданов Галы, чья кричащая роскошь показалась им вызывающе оскорбительной. Они почувствовали прилив пролетарской и анархистской ненависти. Один из них, глядя мне в глаза, предложил приятелям расстрелять нас прямо на месте, сейчас же, в назидание другим. Я в изнеможении откинулся на спинку сиденья. У меня перехватило горло, мне стало нечем дышать. Мой член съежился до размеров земляного червяка. И тут я услышал, как наш шофер разразился громкой руганью и приказал этим четверым отойти прочь от нашей машины».

И вот они на французской границе. Спасены! А доставившему их туда шоферу не повезет: на обратном пути он попадет под пулеметный обстрел и погибнет от пули, которая предназначалась вовсе не ему.

Возвратившись в Париж, Дали пишет картину «Предчувствие гражданской войны», называемую также «Мягкая конструкция с вареной фасолью», это не лучшая его работа Внизу — вареная фасоль, заявленная в названии, а сверху — гигантское тело с множеством рук и ног, которые в исступлении душат друг друга.

Напуганный, испытывающий отвращение к тому, что он увидел на родине, непонятый из-за своих гротесковых признаний в любви к Гитлеру, которые воспринимались как все более и более сомнительные, понимавший, что только Америка готова распахнуть ему свои объятия, Дали решает что не остается ничего другого, как покинуть Европу.

В ноябре Дали и Гала отплывают на пароходе в Нью-Йорк в компании с Каресс Кросби. Билеты они покупают себе в каюту третьего класса. У них почти нет денег, они даже не знают, на что будут жить в Нью-Йорке. В последнюю минуту Пикассо одалживает Дали пятьсот долларов, которые тот попросил у него... И которые Дали никогда ему не вернет.

До дурноты боявшийся путешествия на пароходе, равно как и перспективы жить в стране, языка которой он не знал Дали сел в Париже на поезд, выбрав места поближе к локомотиву, чтобы как можно быстрее оказаться в порту.

Вот как Каресс Кросби описывает его поездку в поезде в книге воспоминаний: «Дали сидел, чутко прислушиваясь словно охотник в засаде, и оглядывался вокруг поверх своих картин, расставленных возле него. С помощью сложной системы веревок он привязал все свои картины к разным деталям своей одежды и к пальцам. Он даже отказался пойти поесть под тем предлогом, что в его отсутствие кто-нибудь может украсть одну или две пары его мягких часов».

На пароходе «Шамплен» Дали передвигался по палубе только в

спасательном жилете и заставлял Галу делать то же самое, а свой страх старательно заливал шампанским... А еще он готовился к своим пресс-конференциям, которые будут восприняты как «импровизация» и «безумный поток речи»

Когда они причалили в Нью-Йорке, он пребывал в таком страхе, что отказался покинуть свою каюту. Потребовалась вся сила убеждения Каресс Кросби, чтобы уговорить его выйти оттуда и пообщаться с прессой на языке, который был для него чужим.

Справился он с этим просто блестяще!

Его спросили, какую из своих картин он любит больше всего. «Картину, на которой изображена моя жена», - ответил он журналистам, сразу же почувствовавшим, что они затронули интересную тему. А когда Дали уточнил, что эта картина называется «Портрет Галы с двумя ребрышками ягненка, балансирующими у нее на плече», все пришли в полный восторг. «Что делают жареные ребрышки ягненка на плече вашей жены?» — последовал резонный вопрос. «Мясо ягненка сырое, а не жареное, — стал пояснять художник, — потому что моя жена тоже не жареная». — «А какое отношение мясо ягненка имеет к вашей жене?» — «Я люблю ребрышки ягненка и люблю свою жену, поэтому не вижу никаких причин, почему бы не нарисовать их вместе» — таков был ответ, показавшийся всем полнейшим бредом. И все газеты тут же напечатали репродукцию этой картины. Дали еще не стал героем первых полос, но его первая встреча с прессой прошла удачно. Его выставка была обречена на успех.

На ее открытии он прочел короткий манифест сюрреализма, произведший на публику должное впечатление: «Я терпеть не могу шутки. Сюрреализм — это не шутка. Сюрреализм — это своеобразный яд. Сюрреализм — это самое сильное и самое опасное отравляющее воображение вещество, когда-либо придуманное в области искусства. Против сюрреализма нельзя устоять, и он страшно заразен. Будьте осторожны, я привез вам сюрреализм. Уже многие люди в Нью-Йорке заразились, припав к живительному и чудотворному источнику сюрреализма».

В одном интервью, которое повергло всех в крайнее изумление, он сказал: «Я никогда не шучу». И там же, по всей видимости, впервые прозвучала фраза, которую он часто будет повторять в дальнейшем: «Единственная разница между мной и сумасшедшим в том, что я не сумасшедший».

На выставке было представлено двадцать две картины, из которых

двенадцать проданы. Дали выручил за них пять тысяч долларов. Он прочел пять лекций, одну из них — в нью-йоркском Музее современного искусства, отмечавшем свою пятилетнюю годовщину. Он сопровождал свой рассказ демонстрацией диапозитивов. Это были произведения не только Пикассо и Эрнста, но и художников XVI века, которые, по его словам, были в некотором роде предтечами сюрреалистов, чем совершенно сбил с толку американскую публику, и так уже пребывавшую в недоумении, поскольку Дали, ко всему прочему, заявил, что он и сам не понимает смысла своих картин.

Накануне своего возвращения в Европу на борту парохода «Иль де Франс» Дали и Гала устроили в Нью-Йорке большой костюмированный бал, причем Гала решила, что гости должны заплатить за входные билеты, а также за съеденное и выпитое ими.

Это празднество, ставшее причиной грандиозного скандала, едва не поставило крест на карьере Дали в Америке. Шум был вызван вовсе не тем, что швейцар встречал гостей, сидя в кресле-качалке с венком из роз на голове. И не коровьим скелетом, наряженным в подвенечное платье и с граммофоном внутри. И не картонными тиарами, венчавшими головы официантов, и не галстуками барменов, сплетенными из белокурых волос... и не тем, что гостям при входе вручали четки из сосисок, а Дали расхаживал с ярко размалеванным лицом и в бюстгальтере, из которого торчала искусственная женская грудь, которая переливалась всеми цветами радуги, поскольку была изготовлена из светоотражающего материала. Ничто так не задело публику как Гала, нарядившаяся в красную целлофановую юбку и огромную черную шляпу, к которой были приклеены две перчатки и в центре которой восседала целлулоидная кукла-голыш, облепленная муравьями. Казалось, эти муравьи выползали у куклы прямо из живота, а голова ее была зажата меж двух клешней омара. Первой возмутилась пресса, в частности «Санди миррор»: журналисты усмотрели в наряде Галы ироничный намек на похищение и убийство ребенка Линдбергов, которое взбудоражило всю Америку примерно за два месяца до этого события.

Узнав от своего маршана Жюльена Леви о набирающем обороты скандале, Дали был вынужден объясниться. Он произнес витиеватую речь, весьма туманную и цветистую, в которой все махом отрицал и винил журналистов в раздувании скандала на ровном месте. Но дело получило такой резонанс, что о нем писала даже советская пресса, и Дали, дабы дать страстям поутихнуть, был вынужден уехать на родину, в Порт-Льигат и Кадакес, где его приютил отец, после примирения сильно изменивший к

нему свое отношение.

В Париже Дали и Гала, почувствовавшие себя в финансовом плане более свободно, решили сменить свою квартирку на улице Гогэ и переехали в апартаменты попросторнее на Университетской улице, а в конце 1934 года в испанском консульстве в Париже Гала оформила свой брак с Дали. Гражданский брак, поскольку была разведенной женщиной. Освятить свой второй брак в церкви она сможет только в 1954 году после смерти Элюара.

Еще одним событием был отмечен июнь 1934 года — самоубийством Кревеля. Оно потрясло Дали и даже Галу, нежно любившую Кревеля. Он был серьезно болен, а те моральные мучения, что ему приходилось претерпеть из-за сближения сюрреалистов с компартией, на отрицательные стороны которого он со свойственной ему честностью не мог закрывать глаза, сильно подрывали его и без того пошатнувшееся здоровье.

В это время, с сентября 1933 года по март 1934-го, Лорка был в Буэнос-Айресе, где с огромным успехом шла его «Кровавая свадьба» (количество постановок уже исчислялось сотнями) и где его многочисленные лекции проходили при переполненных залах.

К чему заводить сейчас разговор о Лорке, когда друзья в течение последних семи лет практически не виделись? По странному совпадению Лорка, возвратившийся из Аргентины, сошел с причалившего в Барселоне корабля утром именно того дня, когда Дали читал в этом городе одну из своих лекций, а вечером отбыл в Париж, видимо, даже не узнав о приезде Лорки.

Лекция, которую читал Дали в литературном клубе «Атеней», была о сюрреализме. Но его позиция в отношении Гитлера, признанная двусмысленной, уже была известна на его родине, и в конце его выступления небольшая группа коммунистов забросала его вопросами на сей счет. Публика начала роптать. К счастью, Дали, большой мастер по части разных уловок, довольно легко справился с ситуацией и даже извлек из нее пользу. Во всяком случае, именно так он представил это в письме Андре Бретону. Что не помешало газете «Публицитат» в отчете об этой лекции сделать вывод, что «Дали ничего не оставалось, как признаться в том, что он нацист».

Та же самая газета немногим позже опубликовала интервью с Лоркой, в котором поэт, находившийся на пике своей славы, обрушился с критикой на испанский театр.

Впрочем, 28 сентября 1935 года Дали с Лоркой увиделись в Барселоне. И вновь друзья словно подпали под действие каких-то колдовских чар: уже в самую первую минуту их встречи Лорка, специально прибывший в

Барселону, чтобы почтить своим присутствием устроенный в его честь концерт, послал все к черту и уехал вместе с Дали в Таррагону. Организаторы мероприятия пришли в ужас: зал был полон, а место почетного гостя осталось пустовать. Скандал. Еще один.

Дали и Лорка не виделись целых семь лет.

«Гениальный, гениальный» — именно этим восторженным эпитетом пользовался обычно Лорка в отношении своего друга, если о нем заходила речь в беседах с журналистами, с друзьями или просто с первыми встречными. С Дали он обрел свой прежний пыл. Все, кто видел, как они, будто два подростка, оживленно и захлеб общаются друг с другом, отмечали, с каким восторгом Лорка внимал Дали.

А еще Лорка познакомился с Галой. Как ни странно, они понравились друг другу. «Все три дня Лорка, очарованный Галой, только о ней и говорил», — рассказывает Дали. Она же, со своей стороны, по свидетельству все того же Дали, «была потрясена встречей с этим феноменом всепоглощающего и не знающего пределов лиризма».

В поездке их сопровождал Эдвард Джеймс. Лорка тут же был очарован этим персонажем. Он назвал Джеймса «колибри в униформе солдата времен Свифта». Как утверждает Дали, Джеймс тоже не смог устоять перед «обаянием личности андалузского поэта, буквально парализовавшим его волю».

Эдвард Джеймс, признавший Лорку великим поэтом, может быть, даже «единственным великим», из всех тех, кого ему довелось встретить, пригласил всю компанию в Амальфи^[409], где он снял большой и красивый дом. Там он собирался познакомить своих друзей с одним фантастически богатым и эксцентричным человеком, который, будучи страстным любителем музыки, на манер Русселя переделал свой «роллс-ройс», с тем чтобы установить в нем спинет^[410] и сочинять там фуги, переезжая с одной вечеринки на другую. Лорка приглашение отклонил: у него было слишком много дел в Испании.

Обсчитавшись на год, Дали будет казниться, что не слишком настойчиво уговаривал Лорку поехать с ними: таким образом Лорка не попал бы в руки своих палачей и не был бы расстрелян. Дали не знал, что Лорка, во времена их совместного проживания в мадридской студенческой Резиденции самый далекий от политики человек, какого только можно было себе представить, за последние годы заметно политизировался и превратился в мишень для критики правой прессы. (Необычайно резкой она стала после премьеры его «Иермы», состоявшейся в декабре 1934

года.)

Когда правительство перестало субсидировать театры, Лорка, ставший к тому времени «народным поэтом», не смог промолчать: «Если у нас не будет больше костюмов и декораций, мы станем играть классические пьесы в рабочих халатах. Если нам не позволят выходить на сцену, мы будем играть на улицах, на деревенских площадях, где придется... Если нам и здесь будут мешать, мы будем играть в подвалах и превратим наш театр в подпольный».

Лорка открыто выступал в поддержку Народного фронта и подписывал все антифашистские воззвания, которые ему приносили. Он заявлял: «В такие драматические моменты, какие переживает наш мир, художник должен плакать и смеяться со своим народом. Нужно отложить в сторону свой букет лилий и пойти по самый пояс в грязь, чтобы помочь тем, кто тоже хочет лилий».

Его ждали в Мексике, где Маргарита Ксиргу^[411] блистала в его пьесах, которые шли там с тем же успехом, что и в Аргентине. Билет на самолет уже был в кармане. И вдруг 16 августа — арест. Признав опасным экстремистом, Лорку расстреляли то ли в ночь с 17-го на 18-е, то ли с 18-го на 19 августа.

Когда весть о гибели Лорки с быстротой молнии облетела всю страну, а произошло это уже в сентябре, числа 10-го, никто из его друзей в это не поверил.

Дали, которого глубоко потрясла смерть «лучшего друга его юности», счел возможным таким образом описать это в своей «Тайной жизни...»: «В самом начале войны погиб мой большой друг, поэт "de la Mala Muerte"^[412] Федерико Гарсиа Лорка. Он был расстрелян в своем родном городе Гранада, оккупированном франкистами. Красные с жадностью ухватились за этот факт, чтобы использовать его в своих пропагандистских целях. Какая низость! Лорка поистине был самым аполитичным поэтом на Земле. Он погиб весьма символично, став искупительной жертвой революционной сумятицы. В течение всех этих трех лет никого не убивали за идеи. Убивали, сводя личные счеты, убивали за то, что ты самобытная личность. А Лорке, как и мне, самобытности было не занимать, этого оказалось вполне достаточно, чтобы какой-то там испанец поставил его к стенке одним из первых».

Звучит не лучшим образом.

А Андре Парино поведал, что, узнав о смерти Лорки, Дали воскликнул «Оле!», именно так зрители приветствуют матадора, когда тому удастся

провести красивый удар.

Ничем не лучше.

И то и другое сильно смахивает на позерство, что выглядит довольно отвратительно.

Так каковы же были истинные чувства Дали? Этого мы никогда не узнаем. То, что он пишет, что говорит и что провозглашает, вовсе не отражает — и никогда не отражало — его истинных чувств. Дали, который восклицает «Оле!» — это двойник Дали. Не случайно он часто говорит о себе в третьем лице.

Но в данном случае он совершил ошибку. Принял не ту позу.

В творческом, как и в личностном плане он тоже как-то «поплыл», стал повторять и тиражировать свои сюжеты направо и налево, предлагая такие варианты своих лучших картин, в которых они порой были почти не узнаваемы.

Что касается Эдварда Джеймса, то Дали буквально преследует его, досаждаст ему своими просьбами, пишет ему, всячески льстит, в пылких выражениях уверяет в своей дружбе, при этом всячески отговаривает его оказывать помощь кому-либо другому из своих коллег-художников, слезно просит у него десять тысяч франков на расширение своего дома в Порт-Льигате, потом умудряется обойтись без этих денег... но не возвращает их, подписывает контракты, которые при малейшей возможности старается нарушить. Постоянно хитря, Дали, как правило, извлекал тем самым большую для себя выгоду, поскольку за его внешностью излишне эмоционального человека скрывался холодный монстр. А Гала, в таком случае, была холодной инопланетянкой.

Супруги Дали смогли вздохнуть свободнее: эстафету меценатов из клуба «Зодиак» подхватил Эдвард Джеймс, который отныне стал помогать им решать многие финансовые проблемы... хотя, как это часто случается с богатыми людьми, с течением времени он становился более прижимистым.

Но даже несмотря на все оговорки, несмотря на то, что он заставлял просить себя, несмотря на то, что Дали и его жене всегда было мало того, что он делал для них, нужно признать: Эдвард Джеймс проявлял достаточную щедрость. Его помощи должно было хватить им на безбедное существование.

Но Гале этого было недостаточно, она оказалась совершенно ненасытной особой. Дали был просто обречен на то, чтобы *поставить свое творчество на поток*. Гала полностью прибрала его к своим рукам, присвоив себе роль его торгового агента и довольно рьяно взявшись за ее исполнение, это она заставляла Дали все чаще браться за коммерческие

проекты.

Гала, которая всегда любила деньги, стала до неприличия алчной.

Случилось то, чего Дали боялся больше всего: Гала начала разрушать его индивидуальность. Была ли Гала его музой? Нет, скорее она была человеком, направлявшим творчество Дали по самому легкому, наименее опасному и наименее «напряжному» пути. Была ли она тем «мотором», о котором говорила Доминик Бона? Она умела обуздывать безумие Дали, способное в любой момент захлестнуть его, успокаивать Дали и помогать ему преодолевать болезненную робость, заботилась о его быте, повсюду сопровождала его и вселяла в него уверенность.

Она всегда была рядом, когда он писал свои картины, читала ему вслух или позировала. Она всегда была рядом, когда он устраивал очередной скандал. Она была рядом, когда он блистал. Она помогала ему готовиться к пресс-конференциям и к выставкам. Но она же сознательно нервировала его, чтобы побудить к каким-то действиям и держать под своим контролем. Это она настаивала на том, чтобы он больше внимания уделял своей технике, и не жалела времени на поиски самых лучших кистей и красок, лично проверяя их качество. Она вынуждала его заниматься такими, не имеющими первостепенной важности вещами, которые могли оценить только коллекционеры. Хорошо это было или плохо, но каждое утро она первой входила в мастерскую мужа, смотрела, что он успел сделать, а затем высказывала ему свое мнение, указывала, какой цвет следует подправить. И не только цвет, но и все остальное, что пришлось ей не по душе. Она даже могла заставить его отказаться от продолжения работы над уже начатой картиной.

И она же, ограждая его от всего, что могло таить в себе опасность, и охраняя их территорию от вторжения чужих людей, выхолащивала его искусство. Она следила за каждым его шагом, шпионила за ним.

Правда, тюрьмы, в которых его держали, становились все просторнее и шикарнее. В 1936 году Дали покидает квартиру на Университетской улице и переезжает в роскошную «мастерскую художника» огромных размеров, расположенную в доме 101 по улице Томб-Иссуар, где он, под самым носом у своих маршанов, устраивал однодневные выставки-продажи своих картин, на которые сбегался весь парижский бомонд. Жюльен Леви, оказавшийся на одной такой выставке вместе с Леонор Фини^[413], пришел в ярость. Но Дали был тем художником, чьи картины шли в Нью-Йорке нарасхват и чье имя там постоянно было на слуху. Так что Жюльену Леви пришлось проглотить эту пилюлю.

Уже в те годы Дали мог позволить себе практически любой каприз.

Он ни в чем себе не отказывал.

Более того: с тех пор как его исключили из группы сюрреалистов, Дали сам стал воплощением сюрреализма. Во всяком случае, в Соединенных Штатах. К великому несчастью Бретона и других сюрреалистов, 14 декабря 1936 года он появится на первой полосе «Тайме» не только в качестве символа сюрреализма, но и в качестве единственного истинного представителя этого движения! Статья под фотографией, сделанной Маном Рэем, еще глубже вбивала гвоздь в уже раненное сердце Бретона и иже с ним: «Нет никаких сомнений в том, что сюрреализм никогда бы не привлек к себе того внимания, каким пользуется сегодня, если бы не этот элегантный каталонец тридцати двух лет от роду с приятным голосом и нафабранными усами, имя которому Сальвадор Дали».

К великому несчастью все того же Бретона, Дали смог-таки встретиться с Фрейдом благодаря активному участию Стефана Цвейга: Фрейд, спасаясь от нацистов, перебрался к тому времени в Лондон.

Его смерть уже была близка, он жестоко страдал от рака челюсти и вынужден был носить крайне неудобный протез, мешавший ему говорить. Доподлинно не известны все детали того, каким образом Стефану Цвейгу, хорошо знавшему и Фрейда, и Дали, удалось устроить эту встречу. «Великий художник Сальвадор Дали, который восхищается вами, — писал он Фрейду, — очень хотел бы встретиться с вами, а я не знаю другого такого человека, который мог бы представлять для вас больший интерес, чем он. Мне безмерно нравится то, что он делает, и я был бы счастлив, если бы вы смогли посвятить ему час своего времени».

Потребуется еще одно письмо, в котором Стефан Цвейг слегка повышает тон. Во втором письме Цвейга Дали уже превращается в «гениального художника», который «является одним из самых преданных ваших учеников среди художников», который «хотел бы во время беседы с вами написать ваш портрет» и который принесет «вам своего "Нарцисса", возможно, созданного под вашим влиянием».

Победа! Цвейг добился того, что Дали будет принят Фрейдом.

Как обычно, Дали придумал себе маску. Он решил предстать перед Фрейдом в образе «разносторонне развитого интеллектуала-денди». К счастью, ему хватило чувства юмора, чтобы признать, что он произвел на Фрейда впечатление, диаметрально противоположное тому, на какое рассчитывал.

Похоже, в течение всей их встречи Дали искал возможность, впрочем, безуспешно, прочесть Фрейду свою статью под названием «Новый взгляд

на механизм паранойи с позиций сюрреализма». В любом случае, он сделал несколько портретных набросков Фрейда. В сияющих глазах Дали читался восторг — он находится рядом с человеком, так много значащим для него. Но Фрейд пробормотал только: «У этого парня вид фанатика. Если в Испании все такие, неудивительно, что там разразилась гражданская война».

На следующий день после встречи Фрейд написал Цвейгу: «Поистине мне следует поблагодарить вас за то, что вы порекомендовали мне моего вчерашнего посетителя. До сих пор я считал сюрреалистов, которые, судя по всему, избрали меня своим духовным отцом, стопроцентными психами (ну, скажем, девяностопятипроцентными, вроде чистого спирта). Но этот молодой испанец со своим горящим взором фанатика, бесспорно мастерски владеющий кистью, заставил меня изменить свое мнение». Вот и все, что нам известно доподлинно.

Самое интересное, к сожалению, не имеет точного подтверждения. Фрейд якобы сказал Дали, что наиболее таинственным, наиболее волнующим и наиболее захватывающим применительно к старым мастерам вроде Леонардо да Винчи или Энгра, на его взгляд, является «поиск бессознательных, сродни загадкам, мыслей, спрятанных в их картинах», тогда как тайна Дали четко сформулирована им самим, а его живопись просто предлог для выражения этой тайны. «В ваших картинах я ищу не бессознательное, — якобы сказал Фрейд Дали, — а сознательное».

Дали показал Фрейду картину под названием «Метаморфозы Нарцисса». Когда мы видим репродукцию этого полотна в какой-нибудь книжке, то оригинал представляется нам весьма внушительным. В действительности же картина совсем маленькая — 50,8х78,3 сантиметра, это одна из самых красивых работ Дали 1936—1937 годов, с самыми лучшими двойственными образами, когда-либо им созданными. На ней мы наблюдаем «дедублирование» образа. Такие изображения-близнецы. Своего рода Кастор и Поллукс, которые спустя какое-то время превратятся в навязчивый образ, постоянно преследующий художника, он даже водрузит их статуи на крышу своего дома в Порт-Льигате. Один из близнецов, по всей видимости, его брат, умерший в младенчестве. Брат, все еще будоражащий его воображение.

«Если, слегка отступив назад, в течение некоторого времени, смотреть с "рассеянной сосредоточенностью" на гипнотически неподвижную фигуру Нарцисса, — объяснял Дали, — то постепенно она начнет исчезать и станет абсолютно невидимой. Метаморфоза мифа происходит именно в этот момент — изображение Нарцисса неожиданно трансформируется в

изображение кисти руки, которая возникает из него самого. Эта рука кончиками пальцев держит яйцо, семя, луковицу, из которой рождается новый Нарцисс — цветок. Рядом можно наблюдать скульптурное изображение руки, высеченной из известняка, руки, высовывающейся из воды и держащей распустившийся цветок».

Появление картины сопровождалось появлением поэмы, по поводу которой сам Дали говорит следующее: «Лиризм поэтических образов приобретает философское значение только тогда, когда по своему воздействию достигает математической точности». Дали, несмотря на заметную эволюцию его идей, все же остался верен принципу объективности времен их с Лоркой юности.

О реакции Дали на начавшуюся в Испании гражданскую войну и о резкой смене его пристрастий мы можем судить по сохранившемуся письму к нему Эдварда Джеймса, рисующего такую вот картину: «Когда началась гражданская война, ты со своей женой гостил у меня в Лондоне и каждый день аплодировал жестокостям, творимым коммунистами и анархистами. Все наши давние друзья принадлежали к интеллигенции левого крыла, но они умели хранить верность и не переметнулись в другой лагерь, когда стало ясно, что победу одерживает Франко. Ты же, как мы все имели возможность наблюдать, поступил иначе. И все мы, всегда любившие тебя, испытали ужасный стыд за твое поведение».

Он напомнил Дали его слова, сказанные об Ивонне де Каса Фуэрте после первых побед коммунистов: «Лишь тот факт, что она маркиза, мешает ей признать, что генерал Франко бандит и ренегат». Он напомнил ему, что в тот момент, когда Пикассо писал свою «Гернику» для республиканского павильона Испании на Всемирной выставке в Париже, Дали сомневался, стоит ли ему вообще принимать участие в оформлении этого павильона.

Поведение Дали в тот период, даже если его сложно извинить, вполне можно объяснить. Испытав на собственной шкуре, когда им в первый раз пришлось бежать из Барселоны, что такое гражданская война, он страшно перепугался. Трусость не украшает человека, но ее можно понять. Разворот в сторону Франко позволял ему надеяться на некие преимущества и милости, которые он мог получить по возвращении в Испанию. Слабость Дали в этом плане очевидна и достойна осуждения. Но здесь мне хотелось бы подчеркнуть одну очень важную вещь — можно ли рассматривать ее как смягчающее обстоятельство? Дали как художник нуждался в Кадакесе и Порт-Льигате. Без них он не смог бы больше писать свои картины. Стал бы ущербным, иссяк бы. Кончился.

В Каталонии, в Ампурдане всюду рыскали патрули народной милиции, они расправлялись, чаще всего по ночам, со своими классовыми врагами. И не только классовыми. Кое для кого это было прекрасной возможностью свести личные счеты. В Кадакесе были казнены почти все, кто занимал более-менее заметную должность, а также представители знатного сословия. Ана Мария, сестра Дали, была брошена в тюрьму, ее пытали и, по всей видимости, изнасиловали; родительский дом Дали подвергся обстрелу и был разграблен, дом в Порт-Льигате тоже.

Лидия, не такая уж и сумасшедшая, как можно было подумать, прошла невредимой через все сменявшие друг друга победы и поражения противоборствующих сторон. Каждый вечер она разводила костер на маленьком пляже Порт-Льигата. Солдаты, на чьей бы стороне они ни сражались, непременно тянулись к ней на огонек, неся с собой куски мяса, порой целого ягненка, порой подстреленного голубя, они отдавали ей свои припасы, и она готовила им еду на разведенном ею костре, никогда не произнося при этом ни слова. «Поев, они сами становились нежными, как ягнята, — признается она позже Дали. — Это была райская жизнь. Каждый день солдаты ходили в ваш дом, сеньор, за новой порцией посуды. Ведь грязные тарелки они не мыли, а били или бросали в воду. Конечно, все это продолжалось недолго. Потому что пришел день, когда приплыли другие солдаты и поубивали первых. Затем появились сепаратисты, и мы опять готовили еду и опять ее ели». От каждых гостей Лидии доставались «по наследству» ложки, одеяла, подушки, обувь. А с наступлением темноты она вновь разжигала свой костер. «И спустя некоторое время ко мне подходили мужчины, чтобы посмотреть, что я делаю. "Нужно бы подумать об ужине", — говорил кто-нибудь из них... На следующий день другие солдаты прогоняли первых, но как всегда наступало время ужина...»

Когда после безумия и ужасов смутного времени Дали вернулся на родину, он встретился с рыбаками, пережившими кошмар войны и сохранившими в памяти все пережитое. Трое из его прежних знакомых были расстреляны. Открыв двери своего дома, Дали увидел, что все исчезло: мебель, книги, посуда. Стены были расписаны лозунгами — анархистскими, коммунистическими, сепаратистскими, республиканско-социалистическими и троцкистскими.

Согласно Мередит Этерингтон-Смит, в период, предшествовавший Второй мировой войне, Дали и Джеймс стали любовниками. Гала закрывала на это глаза, она демонстрировала мужу свой гнев только тогда, когда ей казалось, что он ускользает от нее.

Однажды вечером, когда они вместе были в Модене, Дали в слезах

постучал в гостиничный номер Эдварда Джеймса и стал ему жаловаться, что больше не может выносить «подлых» намеков Галы на его отношения с Лоркой. Несколько платьев от Скиапарелли, ювелирные украшения фирмы «Буавен» и золотой браслет с эмалью семнадцатого века в виде змейки с огромным изумрудом вместо головы успокоят ее ревность.

Согласно все той же Мередит Этерингтон-Смит, которая цитирует Эдварда Джеймса, Дали по своим истинным сексуальным наклонностям был гомосексуалистом. «На какое-то время Гала поверила, что смогла победить его природу, но затем перестала питать иллюзии на сей счет. Дали удовлетворял свои желания посредством эротических рисунков и картин непристойного содержания, он никогда не ревновал Галу и даже поощрял ее супружеские измены». Однажды Дали поведал Эдварду Джеймсу: «Я позволяю Гале заводить любовников, когда ей того хочется. Я сам побуждаю ее к этому и помогаю ей в этом, поскольку меня это возбуждает».

Но отношения между Эдвардом Джеймсом и Дали не ограничивались только любовью и дружбой, их связывали финансовые дела, соглашения и контракты, которые часто нарушались обеими сторонами. Дали не всегда выполнял взятые на себя обязательства, Гала частенько теряла чувство меры, а Эдвард порой исчезал именно в тот момент, когда надо было платить по счетам. Они обижались друг на друга и ссорились. Каждый из них старался словчить, поставить другому подножку и перетянуть одеяло на себя. Но все же Эдвард Джеймс даже тогда, когда Дали переходил все границы и выводил его из себя, обычно шел на уступки, потому что никогда не сомневался в гениальности своего друга. А Дали этим пользовался.

Несмотря на то что Дали был не единожды отлучен от сюрреализма, он продолжал поддерживать отношения не только с Элюаром, но и с самим Бретоном. Так, когда в январе 1938 года сюрреалисты организовали свою первую международную выставку, проходившую в Париже в Галерее изящных искусств, Дали, которого никто не пытался задвинуть, стал ключевой фигурой этого мероприятия. Ведь он действительно был самым известным из них. Чтобы у него был официальный статус, организаторы выставки присвоили ему титул «специального советника».

Дали, конечно, мог бы отказаться от участия в этом мероприятии, но движение сюрреалистов по-прежнему оставалось наиболее организованным в Париже, а Париж по-прежнему оставался художественной столицей мира, хотя Дали уже понял, понял раньше всех других, что вскоре его потеснит Нью-Йорк. Кроме того, сюрреалисты

всегда притягивали к себе прессу и коллекционеров...

Шестьдесят художников приняли участие в этой выставке, представив на суд зрителей триста своих работ: картины, скульптуры, «предметы» фотографии, рисунки. Эта пестрая экспозиция была призвана продемонстрировать динамизм и силу их движения. Но смотрели все только на Дали, говорили только о Дали и о его «Дождливом такси» с манекеном за рулем, о растениях, заполонивших салон, об улитках на их листьях и грозových раскатах, раздававшихся внутри такси через определенные промежутки времени.

Дюшан придумал оформить место проведения выставки в виде угольной шахты с мешком угля под потолком. Каждому посетителю при входе выдавали карманный фонарик, чтобы он мог рассмотреть произведения искусства и сопровождаемое выставку действо в темноте так называемой шахты.

Гвоздем программы стало выступление танцовщицы Элен Ванель. В постановке принял участие Дали. Согласно его задумке, она появлялась в зале, выходя из бассейна, наполненного водой, в лучах света от карманных фонариков, направленных на нее восторженной публикой.

Дали все больше и больше нравились эти «перформансы», входившие в моду. Он понял, что и в этом тоже может проявить свою гениальность.

Но Бретон, который отдалился от Элюара, чью сторону держал Дали, по-прежнему с трудом терпел вольности последнего в отношении догматов сюрреализма и словно бык на красную тряпку бросался в бой по каждому поводу. Даже если это была всем очевидная провокация. Так, Бретон писал в «Последних тенденциях в живописи»: «В феврале 1939 года Дали публично заявил — я узнал об этом от него самого и специально потратил время на то, чтобы убедиться, что эти слова были произнесены без всякого намека на юмор, — что все проблемы современного мира имеют расовый характер и что решить их можно путем порабощения цветных народов объединенными усилиями народов белой расы. Я не знаю, какие двери могут открыться автору подобного заявления в Италии и Соединенных Штатах, между которыми он курсирует, но я точно знаю, какие двери перед ним закроются».

На сей раз Дали был окончательно и бесповоротно исключен из группы сюрреалистов. Но ему в очередной раз было на это совершенно наплевать. Одной ногой он уже был в Америке. Далее мы еще поговорим об этом. В феврале 1939 года он уехал в Нью-Йорк, вернулся в июне на пароходе «Нормандия».

Сообщение об объявлении войны застало супругов Дали в Пиренеях, в

«Гранд-отеле» Фон-Ромё. Они немедленно выехали в Париж, где срочно урегулировали кое-какие дела, спрятали то, что следовало спрятать, попросили Элюара, который оставался в городе, присмотреть за своей парижской квартирой, и тут же покинули город.

Дали больше не думал о пухлой спине Гитлера, о его женственном теле, нежном и молочном, которое, по его утверждениям, вызывало у него эротические сновидения: он был до смерти перепуган и думал лишь о том, чтобы побыстрее бежать. Пока что в Аркашон.

Там они встретили Дюшана, Леонор Фини и Коко Шанель, у последней здесь было имение. Еще совсем недавно Дали и Коко Шанель вместе работали над одной балетной постановкой. Супруги Дали сняли просторную виллу на Бульвар де ля Пляж, и вся их маленькая компания каждый день собиралась в одном из любимых ресторанов Дали — «Шапон Фэн» или «Шато Тромпэтт».

Когда я познакомился с Дали, он уже пил только минеральную воду. А пока он в огромных количествах поглощает шампанское, виски, бордоские вина и коньяк.

Они не говорили о войне. Так они решили между собой. Даже тогда, когда Гала совершала короткие наезды в Париж, чтобы договориться о местах для хранения картин: она вела переговоры на этот счет с фирмой «Тайёр и сыновья», а также с владельцами складов под Бордо. Большая часть картин Дали принадлежала Эдварду Джеймсу, и он, прекрасно зная повадки супругов Дали, с подозрением относился к их манёврам. Он написал им по этому поводу довольно резкое письмо.

А Дали в это время строил бомбоубежище. Стараясь этого не афишировать.

Более практичная Гала отправилась в Лиссабон, чтобы организовать их отъезд в Нью-Йорк.

Предмет, этот странный предмет

Сюрреалистический предмет абсолютно не пригоден для какого бы то ни было практического или рационального применения.

С. Дали. Слава предмету. 1936

В преддверии и во время Первой мировой войны 1914—1918 годов во Франции и в Соединенных Штатах некий забавный предмет совершил революцию в истории искусства двадцатого века: на свет родился «реди-мэйд». В 1913 году появилось «Велосипедное колесо», в 1914-м — «Сушка для бутылок» (она же «Сушка для посуды»), в 1917-м — «Фонтан». Марсель Дюшан, спровоцировавший скандал своей «Обнаженной, спускающейся по лестнице» (1911), придумал не только новое слово, он широко распахнул двери искусства для нового явления, имя ему «предмет».

Дюшан приделал к табуретке велосипедное колесо, как он сам рассказывал, просто для развлечения («Тогда даже речи еще не было ни о "реди-мэйд", ни о чем-либо другом подобного рода, это было просто развлечение»), он никогда не выставлял его, и оно будет утрачено, как часто случается с вещами, не представляющими собой особой ценности. Слово «реди-мэйд» появится позднее, когда Дюшан напишет своей сестре и попросит ее сходить в свою мастерскую, где были сложены и велосипедное колесо, о котором мы только что упомянули, и сушка для бутылок, купленная в BNV^[414]. Сестре было поручено повесить на сушку табличку с названием этого «произведения» и именем художника. Потом он эту сушку сестре и подарит. Этот «реди-мэйд» тоже будет утрачен. Но слово уже будет произнесено. Потом заметят, что в «egoutoir» (сушка для посуды) есть «gout» (вкус). Для Дюшана «реди-мэйд» — представленный в виде реального (трехмерного) предмета каламбур. «Мой фонтан-писсуар, — скажет он Отто Гану^[415] в 1964 году, — родился из идеи поэкспериментировать со вкусом, взять предмет, у которого меньше всего шансов понравиться публике...»

На одну из выставок он анонимно отправил в качестве экспоната фарфоровый писсуар. Кисточкой на нем сделана надпись — «R. Mutt» (Р. Матт) и поставлена дата — «1917». Экспонат привел в изумление организаторов выставки, они были просто в шоке, но устав, который

Дюшан прекрасно знал, поскольку был председателем Комитета по приему экспонатов «Общества независимых художников», как раз и организовавшего эту выставку, запрещал отвергать какое бы то ни было произведение. Так что писсуар выставили, но спрятали за ширмой. «Я даже не знал, где он находится... Никто не осмеливался говорить о нем», — расскажет потом Дюшан.

Целью его между тем был не сам предмет и не его статус, а, говоря иронически, «эстетическое наслаждение». Именно в нем крылась, по его мнению, «настоящая опасность».

Ман Рэй, которого также считали «первооткрывателем» этого направления, в 1920—1921 годах создал некую эстетику сюрпризов и гэгов, придумав, например, утюг, оцетинившийся гвоздями, полностью исключавшими его использование по прямому назначению, или завернув (намного раньше Христо^[416]) некий предмет — можно только гадать, какой именно, это было загадкой — в мешковину и перевязав его бечевкой. И назвал он это на манер Кирико и явно под его влиянием «Загадкой Изидора Дюкасса^[417]». «Не нужно искать здесь красоты форм, виртуозности исполнения или других достоинств, которые обычно ассоциируются с произведениями искусства», — говорил он. Весьма лаконично.

Сюрреалистический предмет — нечто другое.

Сюрреалистический предмет *потенциально* существует в любом «реди-мэйд» Дюшана и в любом предмете-сюрпризе Мана Рэя. Но как особая категория он оформится примерно в 1930 году. И уже с Дали.

Отправная точка: как-то Дали привел с собой Бретона в «Галерею Пьера», принадлежащую Пьеру Лебу. Там на витрине был выставлен «Висящий шар» Джакометти, который сам автор описал в письме Пьеру Матиссу таким образом: «Это подтаявший ком, который подвесили в клетке и который может стечь из нее на лежащий под ней круассан». Сам Джакометти относил это произведение к своим «подвижным и безмолвным предметам». Просто-напросто.

Созерцание данного «предмета» вызвало прилив энтузиазма у Бретона, который тут же предложил Дали присоединиться к движению сюрреалистов. Прилив энтузиазма у Дали был связан с тем, что он вдруг понял, какую выгоду может извлечь для себя из этого «Висящего шара». В третьем номере журнала «Сюрреализм на службе революции» он поместил иллюстрацию деревянной копии, произведения, выставленного в витрине «Галереи Пьера», копии, сделанной с гипсового оригинала. Самым главным в этом деле было то, что в результате родился прототип

«предметов с символической функцией», о необходимости создания которых он уже размышлял, но окончательно эта идея оформилась, по его собственному признанию, именно благодаря «Висящему шару», который свел воедино «все основные положения нашего определения»... но — и это очень существенный момент — «пока еще довольствовался средствами, традиционно используемыми для скульптуры».

«Предмет» — не скульптура.

Это главное.

В интерпретации Дали шар Джакометти трансформируется в «деревянный шар с женской ложбинкой, подвешенный на тонкой скрипичной струне над круассаном, один из рожков которого направлен прямо на ложбинку». Нет больше клетки, нет процесса таяния, а есть ярко выраженная сексуальность... Такая вот трансформация.

Создавая это произведение, Дали исходит из своего определения «предмета с символической функцией», которое звучит следующим образом: «Предмет, рассчитанный на минимальное механическое использование и соответствующий фантазиям и видениям, возникающим в результате реализации неких бессознательных желаний». Дали уточняет: «Сюрреалистический предмет не может иметь практического применения, он ни на что не годен [...] он существует лишь во славу мысли».

В другом месте он добавляет, что такие предметы «не оставляют никаких шансов тем, кто хотел бы их использовать обычным образом». Они «экстрапластичны, — говорит он, — и зависят лишь от эротического воображения каждого человека».

В 1932 году он предлагает один из самых своих знаменитых «предметов с символической функцией». Это «женская туфля, внутрь которой помещен стакан с горячим молоком, и все это находится в центре некой формы из тягучей массы цвета фекалий. Фокус состоял в том, чтобы опустить кусок сахара с нанесенным на него изображением туфли в молоко и наблюдать за тем, как сахар растворяется в нем, а вместе с ним растворяется и изображенная на нем туфля».

Что сказал бы по этому поводу Арагон, нам уже известно.

В «Тайной жизни...» Дали рассказывает о своей кампании по вытеснению практики пересказа снов и автоматического письма посредством внедрения «иррационального предмета для чисто символического применения». Будучи абсолютно бесполезным, сюрреалистический предмет должен был, по задумке Дали, делать максимально зримой и осязаемой любую бредовую фантазию. «Предметы стали возникать и распространяться с бешеной скоростью, вытесняя

обыденные, полезные вещи, причем делали они это столь агрессивно, что на ум приходило сравнение с яростными петушиными боями, из которых вещи, как правило, выходили изрядно пообщипанными. Жилища парижан, равнодушных к сюрреализму, быстро заполнились этими на первый взгляд совершенно непонятными предметами, прелесть которых заключалась в том, что каждый мог потрогать их и повертеть в руках. Люди приходили пощупать обнаженное тело, этакое порождение глубин моего сознания, базирующее на святой вере в то, что предмет суть "состояние благодати"».

Первая выставка, на которой «предметы» фигурировали в качестве экспонатов наряду с картинами, «изысканными трупами»^[418] и коллажами, состоялась в 1936 году. Бретон представил на ней свои «поэмы-предметы».

Тремя годами позже Бретон организовал у Шарля Раттона в Париже Международную выставку предметов, на которой «Сушка для бутылок» (она же «Сушка для посуды») Дюшана была выставлена в одной витрине вместе с «Пиджаком-афродизиак» Дали. Дали участвовал в этой выставке в качестве *guest-star*^[419], несмотря на существовавшие у него на тот момент разногласия с ее организаторами. Что до Дюшана, то он царил там в роли «законно признанного отца», фигурируя на почетном месте в «Кратком словаре сюрреализма»: «Предмет *ready-made* и созданные с помощью *ready-made* предметы, отобранные или собранные Марселем Дюшаном начиная с 1914 года, являются первыми сюрреалистическими предметами».

Бретону очень хотелось иметь «отцов» и «предшественников»: так, в начале шестой песни Мальдорора есть одна фраза, из которой все и проистекает: «Прекрасный как случайная встреча зонтика со швейной машинкой на прозекторском столе». Сюрреалистический предмет явится на свет в результате случайных встреч, ассоциаций и ассамбляжей^[420]. Сюрреалистический предмет — это «коллаж» с брешью, через которую прорывается все «сюрреальное» и удивительное.

С короткими замыканиями то тут, то там.

Не забудем также и про Рембо, правда, в этот период он по странному стечению обстоятельств оказался в Чистилище. Вспомните: «Я любил идиотские рисунки над дверями, балаганные картинки, вывески, народное творчество». Итак, отвернувшись от живописи в том виде, в каком она представлена в галереях и музеях, сюрреалисты обратили свои взоры на всякий хлам, предпочли предметы «дурного вкуса», повседневного использования. «Случайно найденный предмет — это сюрреалистический

предмет № 1», — говорил даже Бретон и приводил примеры: корневища причудливой формы; обычные предметы, искореженные в автокатастрофе, и т. д.

Случайным находкам предпочтение перед созданным специально! Главное — новый взгляд. Потом многие художники вспомнят об этом, в частности Энс и Вийгле, а также другие «новые реалисты»^[421]. Что же такое случайная находка? «С ней одной нам дано познать чудесный привкус желания», — выдает Бретон в «Безумной любви» и добавляет: «Лишь она одна способна раздвинуть границы вселенной, вернуть ей хотя бы частично ее загадочность, раскрыть ее подспудные способности творить чудеса, безграничную потребность в которых испытывает наша душа. Впрочем, наша повседневная жизнь изобилует подобными открытиями, пусть совсем незначительными, смысл которых мы порой не в состоянии сразу постичь».

В 1927 году во «Вступлении к речи о том, как мало значит реальность» Бретон поведал о книге, которая ему приснилась и которую он, к своему сожалению, не обнаружил рядом с собой при пробуждении. У этой книги вместо задней обложки — «деревянный гном с седой бородой, подстриженной на манер ассирийцев и достигающей до самого пола». Страницы книги из «грубой черной шерсти». Далее Бретон писал: «Я хотел бы запустить в обращение несколько предметов такого же порядка, судьба которых кажется мне в высшей степени проблемной и полной волнений». Главной целью хождения подобных предметов, по его мнению, является дискредитация реальной ценности вещей. В другом месте он выразил пожелание, чтобы пертурбация и деформация превратились в «живое и непрерывное внесение поправок в закон».

У Дали с Бретоном полное единодушие в этом вопросе.

Вариация на ту же тему: Элюар, со своей стороны, считал, что сюрреалистический предмет вполне способен стать основой того, что он называл «физикой поэзии», а также дополнительным «средством защиты» в борьбе с предметами повседневного обихода и с их обычным применением. Обычное применение предметов, по его мнению, совершенно не соответствовало их высокому предназначению. А посему необходимо было создать такие условия, которые стимулировали бы их перевоплощение.

Сюрреалистические предметы, по мысли Бретона, должны были стать «мощнейшими источниками воздействия» на людей. Ведь они — своего рода «медиумы», которые «передают послания свыше» и отличаются от обычных предметов тем, что «изменили свое предназначение».

«Пиджак-афродизиак» Дали, увешанный рюмками с мятным ликером, который якобы обладает свойством возбуждать чувственность, вместе со многими другими подобными вещами был уничтожен в 1936 году. «Пиджак может точнее любых паранойя-критических расчетов на основе числовых комбинаций и игр оценить состояние надевшего его человека, исходя единственно из степени наполненности рюмок, — утверждал Дали. — Миф о святом Себастьяне являет нам сходный случай: боль святого мученика можно объективно оценить и измерить по числу и расположению стрел; боль Себастьяна также поддается измерению». «Пиджак-афродизиак» занял свое место среди «заставляющих думать механизмов». Его можно было, по мнению Дали, надевать «на ночные прогулки по городу на очень мощных автомобилях, передвигающихся крайне медленно (чтобы не расплескать содержимое рюмок), причем ночь должна быть очень тихой, а состояние души абсолютно спокойным».

1936 год был отмечен также появлением «Венеры Милосской с ящиками», задуманной Дали и выполненной Дюшаном — да, Дюшаном! — с ящиками на месте груди, верхней части живота, пупка и коленей, а также с пуховками или помпонами. Этот «предмет» был отлит из бронзы, а сверху покрыт гипсом. Чтобы понять это, нужно было приподнять его: на самом деле он весил много больше, чем можно было предположить по его внешнему виду. 1936-й — это еще и год создания знаменитого произведения Дали под названием «Mae West lips sofa», то есть дивана, повторяющего форму губ Мэй Уэст^[422], истоки которого следует искать в одной из картин Дали 1934 года.

В «Кратком словаре сюрреализма» в статье «Телефон-афродизиак» читаем: «Телефонные аппараты вскоре заменят омарами, клешни которых, чтобы их было лучше видно, покроют фосфоресцирующими пластинками — ни дать ни взять ловушки для трюфельных мух».

Марк Брусс, великолепный художник, в шестидесятые годы близко общавшийся с Уорхолом и прекрасно разбиравшийся во всех особенностях и направлениях современного искусства, однажды сказал мне: «Для меня Дали в первую очередь изобретатель предмета».

Не паранойя-критического метода или чего-то в этом роде. Нет: более значительным в его глазах был «предмет» и вклад Дали в его создание.

Сюрреалистический предмет — и это нужно четко представлять себе — оказал большое влияние на всю историю современного искусства от Дэвида Смита^[423] до американского джанк-арта^[424] (этот стиль порой связывают с дадаизмом, наибольшее распространение он получил в Нью-

Йорке), от поп-арта до Arte Povera^[425], от нового реализма до новой английской скульптуры, а также до самых современных представителей искусства — до Ришара Бакье и всех художников из галереи Эрика Фабра, до Робера Гобера и до Джеффа Кунса, живущего в Нью-Йорке и творящего с помощью нескольких десятков ассистентов.

Нью-Йорк: как позиции становятся формами

*Художник — это наименее важная моя ипостась.
С. Дали. Из бесед с Аленом Боске*

Дали вышел на палубу «Шамплена». Он в первый раз едет в Америку. На дворе 14 ноября 1934 года. Он видит перед собой Нью-Йорк — «серо-зеленый с грязно-белым, — описывает свои впечатления Дали, — похожий на огромный кусок готического рокфора». И тут же делает вывод: «Поскольку я люблю рокфор, то, значит, Нью-Йорк меня приветствует!»

Позже он внесет уточнение: «Нью-Йорк — это готический рокфор, Сан-Франциско же ассоциируется у меня с романским камамбером». Дали любил сыр. Но любил ли он Америку? Он знал — как и Дюшан, получивший в 1955 году американское гражданство, — что за ней будущее. Будущее мира. Будущее искусства. Возможно, и его собственное будущее тоже.

В ноябре, когда Дали заявлял: «Критики уже делят сюрреализм на до и после Дали...», он уже был в какой-то мере известен за океаном: в октябре 1928 года три его картины можно было увидеть в Музее искусств Института Карнеги в Питсбурге, где проходила 27-я Международная выставка Карнеги. Ему тогда было двадцать четыре года. На выставке были представлены его знаменитая «Корзинка с хлебом», «Ана Мария за шитьем у окна» и «Сидящая девушка».

В 1931 году он принял участие в выставке сюрреалистов в штате Коннектикут, организованной Эвереттом Остином-младшим, который представил их работы с определенной долей высокомерия, дилетантства, восторга и опаски. «Полотна, которые вы здесь увидите, шикарны и забавны. Сейчас это самые модные картины...» — сказал он.

Владелец одной из нью-йоркских художественных галерей Жюльен Леви сомневался, что это скандальное искусство сможет завоевать зрителя в его стране, в то время еще более пуританской, чем сейчас. Он открыл для себя Дали, как мы помним, у Пьера Колля и тот ему очень понравился. Он хотел бы выставить у себя те его произведения, но опасался мнения публики. Пьер Колль обнадеежил коллегу. Он добился от Дали обещания

несколько смягчить самые скабрёзные, то есть главным образом эротические сцены на своих картинах... оставив там тем не менее по «горсти колючих волосков от плодов шиповника»^[426], чтобы заставить почесаться критиков и любителей живописи.

Кроме того, кое-кто из американских коллекционеров уже начал приобретать картины Дали в Париже, в галерее все того же Пьера Колля.

«Приезжайте в Америку, — писал, со своей стороны, Сальвадору Дали директор нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке Альфред Барр, — вас ждет здесь невиданный успех». Один из самых маститых американских критиков того времени Льюис Мамфорд^[427], известный строгостью своих оценок, пришел в такой восторг от картин Дали, что еще больше утвердил художника во мнении: его будущее именно в Америке.

Но какое будущее, если для привлечения американского зрителя ему нужно было выхолостить свою живопись, если для того, чтобы продать свое искусство, его нужно было вытолкнуть на панель?

Следовало найти какой-то другой выход. Но какой?

Пока же, выступая в МоМА, Дали не без позерства и плутовства строил из себя учителя, «объясняющего» свой метод работы над картинами: «Я первый, кто приходит от них в изумление. Очень часто я ужасаюсь тому, какие нелепые образы появляются помимо моей воли на моих полотнах. Я всего лишь автоматически фиксирую на холсте то, что диктует мне мое подсознание, фиксирую с максимально возможной точностью, не привнося никакой отсебятины [...] То, что сам я не понимаю смысла своих картин в тот момент, когда пишу их, вовсе не означает, что в них его нет. Напротив, смысл так глубок, так емок и так сложен, что его толкование должно быть исключительно научным... Публика должна сполна насладиться теми ничем не ограниченными знаниями, тайнами, загадками и страхами, что сообщают художественные образы ее подсознанию; они говорят на тайном и символическом языке подсознания, а это значит, что сюрреалистические картины отвечают самым потаенным желаниям зрителя, они сразу же производят на него то самое поэтическое воздействие, ради которого и были созданы, они производят его даже тогда, когда зритель не желает этого признавать и искренне думает, что они никак на него не повлияли».

В общем, сюрреализм для всех и каждого.

Позже он зайдет в своих поучениях еще дальше и опубликует в «Нью-Йорк таймс»: «Вот я рисую женщину: женщина ассоциируется у меня с

материнством. А материнство — с детством. Детство же — с любопытством, которое, на мой взгляд, является его основной характерной чертой. А что может быть лучше для удовлетворения своего любопытства, чем открывание закрытых ящиков комода и разглядывание их содержимого? Так можно ли упрекнуть меня в отсутствии логики за то, что, рисуя женщину и размышляя над всем этим, я поместил у нее на животе несколько ящиков?»

Подобно опытному продавцу Дали столбил свое место, огораживал его яркими флажками.

Когда во время подготовки к выставке 1933 года в галерее Жюльена Леви встал вопрос о возможности присутствия Дали и Галы на ее открытии, владелец галереи предупредил их: «Вы рискуете столкнуться с проблемами, поскольку ваш брак официально не зарегистрирован». Да, такие нравы царили в Америке в тридцатые годы двадцатого века.

Но в конце ноября 1934 года Дали, который уже был женат на Гале, а посему чист перед Америкой, сравнивал Нью-Йорк со своим любимым сыром.

Не потому ли в 1939 году он стал подумывать о том, чтобы перебраться в Соединенные Штаты? Гала написала об этом Элюару.

Дали расставался не только с «Европой с ее старинными парапетами», но с сюрреализмом и Бретоном. В своем последнем письме ему от 12 января 1939 года Дали вновь выражал свое несогласие с его политикой, на сей раз речь шла о манифесте, подписанном Бретоном и Троцким в Мехико. «Теоретически, — писал Дали, — этот документ кажется мне справедливым, но вы прекрасно знаете мое скептическое отношение к разным пактам, с помощью которых сюрреалисты пытаются создавать "нежизнеспособные союзы"». Это был разрыв и на сей раз разрыв окончательный.

Когда в беседах с Андре Парино, подводя некоторые итоги, Дали заговорит о Бретоне, он скажет, как много тот значил для него, открыв ему новые горизонты, при этом он не преминет вспомнить, что его сильно удивила возмущенная реакция сюрреалистов на картину со скатологическим уклоном. Подобная реакция, которую следует расценить как защитную, причем сработавшую мгновенно, противоречила теории чистого автоматизма.

«Это, — совершенно справедливо заметил Дали, — была цензура, обусловленная доводами рассудка и морали, а также эстетическими пристрастиями и зависящая от вкусов или же капризов Бретона. Он создал своего рода неоромантизм по типу того, что существовал в литературе...»

Парадокс: в Америке Дали представлял сюрреализм практически в единственном лице. И он нес знамя сюрреализма, не уставая повторять направо и налево придуманную им же самим формулу: «Единственная разница между мной и сюрреалистами в том, что я — сюрреалист».

15 февраля 1939 года Дали вновь едет в Нью-Йорк, на сей раз он не испытывает такого страха, как в первый раз. Его просто распирает от самых разных идей. Дело доходит до того, что перед самым его отъездом из Европы Жюльен Леви, по-прежнему исполнявший роль его торгового агента, написал Эдварду Джеймсу: «Если вам представится возможность поговорить с Дали по поводу выставки, которую он хотел бы устроить среди такси и автомобильных моторов, пожалуйста, постарайтесь отговорить его от этой затеи».

Видимо, «лодочный мотор» (так называл Сальвадора Пикассо) слегка утомлял тех, кто был не в состоянии развивать такую же кипучую деятельность и кто крутился вокруг него, пытаясь удержать его в рамках «умеренного сюрреализма» и в рамках роли просто художника. Дали мечтал об эксцессах, о чем-то выходящем из ряда вон и раздвигающем прежние границы. Не будем забывать: он был ярким представителем барокко.

Ему уже было мало одной живописи. Его взгляд был нацелен и на многие другие вещи.

В первую очередь на моду. Он интересовал ее, а она — его. Знаменитые фотографы, сотрудничающие с не менее знаменитыми иллюстрированными журналами, снимали его; журналисты повторяли его словечки, писали о его безумных выходках. В Париже он придумал оформление одной из витрин для Скиапарелли, а в Нью-Йорке оформил целых две для шикарного магазина «Бонвитт-Теллер»! В одной будет «День», в другой — «Ночь». Что это — возврат к классицизму через Микеланджело или просто тема, одна среди многих?

В витрине «День» Дали установил обитую каракулем ванну с водой, из которой высывались три руки, держащие зеркало. Рядом стоял найденный в подсобке магазина пыльный манекен весь в паутине, которая, согласно откровениям Дали в беседе с Андре Парино, должна была производить тот же эффект, что патина на бутылке старого коньяка. На манекен надели красный парик и украсили его зелеными перьями. Фиолетовые стены были сплошь покрыты маленькими зеркалами. Для усиления аллюзии в ванну были положены живые нарциссы^[428].

Пол витрины «Ночь» Дали придумал усыпать пылающими углями (естественно, искусственными), которые застелил местами прожженной

простыней из черного шелка. На нее он уложил манекен. Еще там была набитая соломой голова буйвола, увешанная драгоценностями, — «отрезанная голова огромного, похожего на сомнамбулу буйвола, изнемогшего от долгого сна, растянувшегося более чем на тысячу лет», — уточняет Дали.

Ему пришлось работать всю ночь вместе с декораторами универмага «Бонвигт-Теллер», чтобы вовремя закончить оформление витрин, и только под утро он отправился в гостиницу «Сен-Мориц» (тогда он еще был не в состоянии снять «люкс») и лег спать. Под вечер Дали повел Галу в компании еще нескольких друзей полюбоваться на его творение, но в витрине универмага вместо старого, пыльного и покрытого паутиной манекена красовался новенький, чистенький и одетый с иголочки: по всей видимости, администрация магазина пошла на эту замену, чтобы успокоить гнев посетителей, возмущенных тем, что их заставляют смотреть на всякое непотребство и уродство. Первой реакцией Дали было изумление. Затем он пришел в ярость. И потребовал немедленной встречи с директором универмага, которому предложил либо вернуть витринам первоначальный вид, либо снять его имя. На что получил отказ. Но он был не из тех, кто сдается.

Перед магазином стояла толпа народа. Дали знал, что крупные проблемы надо решать по-крупному. И что же он сделал? Он зашел в витрину и, ухватившись двумя руками за ванну, стал приподнимать ее, собираясь опрокинуть. Ванна оказалась гораздо тяжелее, чем он предполагал. «Она вырвалась у меня из рук и скользнула прямо к окну, остановившись от него в нескольких сантиметрах. Когда же я вновь попытался сдвинуть ее с места, она ударилась о стекло и с грохотом вылетела наружу».

Толпа с хохотом отпрянула. Чудом никого не поранило брызнувшими во все стороны осколками стекла. Художнику едва не отрезало голову огромным осколком, который рухнул сверху за спиной, едва Дали выбрался из витрины сквозь дыру, пробитую ванной.

Прибывшие на место происшествия полицейские тут же задержали его и препроводили в ближайший участок. Были вызваны Жюльен Леви, Эдварде Джеймс и адвокат художника. Дали поставили перед выбором: отправиться в тюрьму и сразу же предстать перед судьей или же выйти под залог на свободу, а перед судьей предстать некоторое время спустя. Дали выбрал первое.

Тем же вечером судья вынес приговор, признав Дали виновным в нарушении общественного порядка и обязав его возместить ущерб за

разбитую витрину магазина. Он квалифицировал действия Дали как «чрезмерно грубые», но при этом заметил, что художник имеет право до конца защищать свое творение, добавив, что «как раз это и есть привилегия талантливого и самобытного художника». На следующий день эти слова процитируют все нью-йоркские газеты.

Так что пять дней спустя, на торжественном открытии своей выставки в галерее Жюльена Леви, у входа в которую выстроилась огромная очередь, Дали предстал уже в качестве народного героя. Он продаст там четырнадцать картин и пять рисунков и на момент закрытия выставки станет богаче на пятнадцать тысяч долларов.

«Лайф» по этому поводу напишет, что Дали в свои тридцать пять лет является одним из самых состоятельных молодых художников в мире. Вскоре он уже сможет позволить себе переехать в отель «Сент-Реджис».

Одной из самых значительных и интересных из представленных на выставке была картина под названием «Исчезающий образ» (1938). На ней изображена вермееровская девушка, читающая письмо... или бородатый мужчина... иными словами, это был один из виртуозно выполненных двойственных образов. И даже если эта работа и недотягивала до уровня «Метаморфозы Нарцисса», она являла собой блистательный образец творчества художника, в котором его техника и мастерство поражали, заинтриговывали, забавляли и приводили в восторг.

В 1971 году он поделится некоторыми секретами и соображениями: «В течение десяти лет я постоянно и углубленно занимался изучением проблем человеческого зрения и пришел к выводу, что мы имеем только очень общее представление о психологии зрения. Зрение избирательно: мы видим лишь то, что по каким-то причинам хотим увидеть, вернее, то, что, как нам кажется, там должно быть. Но если эти причины устранить, а нашу уверенность поколебать, то мы увидим нечто иное. Кстати, зрительные реакции поддаются контролю. Их можно, говоря языком радиофизики, собрать в пучок или же рассеять посредством факторов чисто психологического порядка. Многолетние исследования в данной области привели меня к заключению, что такое явление из области психологии, как "отвод глаз", — реальность, а не пустые мечты. Чтобы получить подтверждение этому, нужно ставить опыты в лабораторных условиях».

Дали, который многое сам про себя объяснял и особенно часто делал это в тот период, о котором мы сейчас говорим, почувствовал, что американцы, несмотря на все потуги, не могут уловить смысл в названиях его картин, представленных на выставке. И он принялся растолковывать им этот смысл. Порой его объяснения были еще более экстравагантными, чем

само произведение или его название, но разве в этом дело?! Главное — объяснение получено и чувства просвещенного таким образом зрителя из разряда обиженного непонимания переходят в разряд признательности: ведь если он вдруг купит какую-нибудь картину, то не ударит в грязь лицом перед своими гостями, поскольку легко сможет ответить на все их вопросы относительно ее.

Что все сразу же отметили тогда, так это умение Дали извлечь пользу из любого инцидента. Причем никто в Нью-Йорке, видимо, даже не придавал значения тому факту, что, защищая свое право на творчество путем крушения витрины универмага «Бонвигт-Теллер», Дали мог поранить многих людей. Все восторгались его способностью сделать себе рекламу из ничего и превозносили его ум.

Дали и без того прекрасно знал, что путь к успеху лежит через громкие скандалы и шумиху, но именно в этот момент он стал для Америки не просто художником, он стал знаменитостью.

Не в этот ли ключевой для своей карьеры момент он интуитивно закрепил за собой имидж истинного художника, каким его представляет себе обыватель: сумасброда, безумно богатого или абсолютно нищего и непременно с собственной музой? Доказательств тому нет, но многое на то указывает.

Позже в «Дневнике одного гения» (запись от 1 мая 1952 года) Дали напишет, что собирается работать над новой книгой, которую озаглавит «Жизнь Сальвадора Дали, рассматриваемая как произведение искусства». И еще, 4 июля 1952 года: «Придет день, когда моя самобытность вынудит людей обратиться к моему творчеству. Это куда эффективнее, чем ждать, когда наконец народ поймет личность художника через его творчество».

Отныне его поведение и его творчество — единое целое. Артистическое сообщество тут же воспользовалось представленным шансом полить Дали грязью. Первым сообразил что к чему Кирико. «Дали, — говорил он, — чтобы привлечь внимание к своей работе, которую, по правде говоря, никто не считает сколько-нибудь интересной, вынужден устраивать скандалы самым что ни на есть неловким, гротескным и провинциальным образом и в результате привлекает к себе внимание некоторых заокеанских идиотов, снедаемых скукой и снобизмом, но даже эти идиоты, по всей видимости, начинают уставать от него».

Но нет, «идиоты» вновь и вновь обращают в его сторону свои взоры: и вот уже Дали получает приглашение оформить павильон Всемирной выставки в Нью-Йорке, организатором которой выступает Уильям Моррис. Дали предлагает проект под названием «Сон Венеры». Пробившись сквозь

дебри контрактов, подложных писем, споров, истинного и мнимого непонимания, а также неизбежных компромиссов, он возводит нечто, олицетворяющее собой место рождения Венеры, то есть то место, где родилась любовь.

Попав в павильон через вход, расположенный между раздвинутых ног изваянной женской фигуры, посетитель выставки вначале должен был оказаться в полной темноте, затем, по мере ее рассеивания, увидеть так называемых «сирен-маньячек», играющих на «мягком» пианино, стоящем в окружении каучуковых деревьев. Другие сирены в сетчатых чулках и лапах должны были, сидя в бассейне, печатать на машинке или доить коров. Рядом с бассейном предполагалось установить одну из версий «Дождливое такси» с сидящим внутри Христофором Колумбом.

Открытие выставки было назначено на 15 июня. Накануне Дали уехал из недостроенного павильона, окончательно выведенный из себя всем тем, что ему пришлось вынести в ходе препирательств с адвокатом Эдварда Джеймса, с фирмой «Гарднер Дисплей Уоркс», сменившей ту фирму, с которой он начинал эту работу и которая специализировалась на обработке каучука, и — на десерт — с организационным комитетом выставки, который отказывался утверждать придуманный Дали проект выставочного павильона, увенчанного фигурой женщины с головой рыбы. Дали ответил на все это «Декларацией независимости воображения и прав художника на собственное безумие» и, дабы высмеять своих оппонентов, процитировал причины отказа, выдвинутые оргкомитетом: «Женщину с рыбьим хвостом еще можно себе представить, а женщину с рыбьей головой — нет».

И после этого Дали смеют считать сумасшедшим!

Между тем, напомнив, что в греческой мифологии существовал некто Минотавр, «чья бычья голова выглядела более чем реалистично», Дали пишет: «Любая по-настоящему оригинальная идея, не имеющая известных аналогов в прошлом, как правило, отвергается, подслащивается, принимается в штыки, жуется и пережевывается, отрывигается, извращается... да... и хуже того: низводится до самой чудовищной посредственности. Чем же пытаются оправдать это? Пошлостью, которой якобы страдает большая часть публики. Я же настаиваю на том, что эта позиция на сто процентов лжива. Публика заслуживает много лучшего, чем те отбросы, которыми ее изо дня в день пытаются потчевать. Люди всегда знали, где искать настоящую поэзию. Все недоразумения возникают обычно из-за "посредников, подвизающихся на поприще культуры", которые со свойственным им многозначительным видом и высокомерием вклиниваются между автором художественного произведения и зрителем».

Метко сказано. Браво, Дали!

Итак, после отъезда Дали Эдварду Джеймсу пришлось в одиночку разбираться с горой проблем: с прессой, с подрядчиками, со счетами. Он потерял на этом кучу денег. «Сон Венеры» обошелся ему в четыреста тысяч долларов. Эта история поставила жирную точку если и не на всех отношениях Дали с Джеймсом, то на их дружбе определенно.

И все же, несмотря на то, что Дали был страшно раздражен и разочарован тем, что ему не удалось довести до конца идею постройки выставочного павильона, несмотря на то, что Эдвард Джеймс все свое время тратил только на то, чтобы распутать клубок связанных с этим нерешенных проблем, которые он уже и не чаял решить, «Сон Венеры» бесспорно стал общественно значимым событием.

И вот мы в Лиссабоне в 1940 году, где Гала прилагает невероятные усилия, чтобы добыть выездную визу из Португалии в Америку. И тут вдруг оказалось, что испанский паспорт Дали пропал. Каким образом? Когда? Одному Богу известно. Чтобы восстановить паспорт, Дали отправился в Мадрид. Там он встретил своего старинного приятеля времен студенческой Резиденции, скульптора Эмилио Аладрена, который ввел его в небольшую группу творческой интеллигенции, сплотившуюся вокруг поэта Эдуардо Маркины и философа Эухенио Монтеса. А те, в свою очередь, организовали ему встречу с поэтами-фалангистами Дионисио Ридруэхо и Рафаэлем Санчесом Моросом. Видимо, именно тогда у Дали родился план (его автобиография — яркое тому подтверждение) разыграть католическую карту, а также франкистскую... чтобы получить возможность при случае вернуться в Порт-Льигат, который предстал его глазам разоренным людьми из противоположного лагеря, в частности анархистами.

В конце июля 1940 года он писал Каресс Кросби: «Группа молодежи, образовавшаяся вокруг фалангистов, определенно состоит из самых толковых, вдохновенных и ярких личностей нашего времени, выделяющихся среди серой посредственности, омрачающей мир. Я предсказываю, что душа этого мира будет спасена Испанией, которая верит лишь в реализм».

Но, если на то пошло, какое отношение сам-то Дали имел к реализму? В юности он был крайне левым, теперь стал крайне правым, пройдя промежуточный, так называемый «гитлеровский» период, единственной жертвой которого стал Бретон, запутавшийся в противоречиях. Тогда к чему нужны были все эти сменяющие одна другую «истины», эти зигзаги, которые никто не осмеливается квалифицировать как «политические», эти

то возникающие, то исчезающие противоречия? Его задняя мысль абсолютно прозрачна: если он намеревается когда-нибудь вернуться в Испанию, где у власти находится Франко, то он должен быть франкистом и должен представить доказательства своей лояльности режиму, причем настолько убедительные, чтобы никто даже не вспомнил, что когда-то он сидел в тюрьме за свои крайне левые убеждения. Ведь самое главное и дорогое в его жизни — это Кадакес, это Порт-Льигат, это место, где оживает его душа, где его корни, его мечты, счастливые моменты созерцания и восхищения. Ради этого он был готов на всё. Но, стремясь во что бы то ни стало вернуться в край своего детства и своих грез, туда, где обретались самые верные его истины, не многое ли он терял, не слишком ли многое, выказывая сомнительную лояльность, делая неприличные заявления, выражая симпатию тем, кто ее не заслуживал?

Дали было на это наплевать. Единоmomentно он разрабатывал только одну идею, полагаясь — возможно, излишне — на свой талант, свой шарм, свое умение все переиначивать и ставить с ног на голову. Кроме того, Дали все делал с перехлестом, любил с головой погружаться в то, чем был в данный момент увлечен, порой рискуя все потерять.

Посмотрите, что рассказывает Бунюэль в своих мемуарах: «Он предложил фалангистам проект весьма экстравагантного памятника. Вначале нужно было перемешать останки всех, кто погиб во время гражданской войны. Затем через каждый километр на дороге от Мадрида до Эскориала возвести пятьдесят постаментов, на каждый из которых установить по скелету, собранному из реальных останков. Размеры этих скелетов по мере удаления от столицы должны были увеличиваться. Самый первый, у стен Мадрида, должен был иметь всего несколько сантиметров в высоту, а последний, на подъезде к Эскориалу, — три или четыре метра.

Как и следовало ожидать, проект этот был отвергнут».

Неужели он мог допустить хоть на миг, что он будет реализован? С Дали станется... С его любовью к гротеску, столь глубоко укоренившейся в нем.

Кстати сказать, в то время как почти вся Европа, разоренная войной, лежала в руинах, чета Дали, поселившись в Аркашоне, испытала на себе лишь те неудобства, что были связаны с переездом. Что до остального, то к ее услугам по-прежнему были самые роскошные виллы и самые дорогие рестораны. В Лиссабоне, рассказывал Дали, он как-то столкнулся с Марией Серт^[429] в тот самый момент, когда герцог Виндзорский переходил улицу на уровне скамейки, на которой сидел знаменитый пианист

Пандеревский^[430]. Съехавшиеся в Лиссабон беженцы со всей Европы представляли собой пеструю компанию из аристократов голубых кровей и знаменитостей всех мастей. Начало войны Дали пережил в животном страхе, а затем словно погрузился в сон. Гала всячески оберегала его покой.

6 августа 1940 года супруги Дали сели наконец в Лиссабоне на пароход «Экскембайен» компании «Америкэн Экспорт Лайн». Вместе с ними покидали Европу Ман Рэй и Рене Клер с женой. 22-го числа они прибудут в Хобокен.

Они понимали, что на сей раз поездка будет не краткосрочной и что им придется задержаться в Америке на длительное время.

«Да здравствует новая кожа и Новый Свет!» — воскликнул Дали по прибытии в Америку. Лежащей в руинах Европе он показал спину. Да здравствует новая жизнь!

«Я разделался со своим прошлым так же, как змея сбрасывает старую кожу», — писал он.

Да, но если бы не Гала, он прозябал бы бог весть где, умирая от страха и не решаясь никуда тронуться. Гала, которая не раз круто меняла свою жизнь, не боялась рвать со своим прошлым, действительно любила переезды и новые места. Так что Дали, просто следовавший за ней, как обычно, сильно преувеличивал свою радость. Это было в его стиле.

Ман Рэй был настроен далеко не так оптимистично, как супруги Дали. Для него это было грустным возвращением в исходную точку. Что до Рене Клера, то он твердил об «изгнании» и сильно нервничал.

А Дали и Гала были спокойны: по прибытии в Нью-Йорк они поселятся в отеле «Сент-Реджис». Это была для них уже освоенная территория. А 29 августа, как это было решено еще в Аркашоне, они отправятся в Виргинию, в имение Карэсс Кросби «Хэмптон Мейнор» в Боулинг Грин.

Единственная «неприятность»: дом Карэсс Кросби, словно муравейник, кишел художниками и писателями, общество которых обожала хозяйка. Дали же предпочитал одиночество, упиваясь собственной исключительностью (и Гала всячески культивировала в нем это чувство). Хотя среди гостей Карэсс были Генри Миллер^[431], который как раз работал над своим «Тропиком Козерога», и Анаис Нин^[432].

Эта последняя отметила в своем «Дневнике» приезд в имение Кросби супругов Дали, которых она назвала «внешне ничем не примечательной парой»: «Они постоянно оборачивались друг на друга будто в поисках поддержки, будто желая таким образом обрести уверенность. Держались

они замкнуто, настороженно и, видимо, чувствовали себя не в своей тарелке».

Как и многие другие, она обратила внимание на то, что Дали, который ей очень понравился и с которым она с удовольствием болтала по-каталански, ведет себя совершенно по-детски, она отметила также его неуверенность в себе, робость и страх, прикрытые внешним высокомерием, а еще его любезность, чувствительность... и зависимость от Галы, окружившей его заботой, словно крепостной стеной.

Впрочем, Гала здесь, как и где бы то ни было, все взяла в свои руки, ей потребовалось совсем немного времени, чтобы все в доме взять под свой контроль (притом что она никогда не повышала голоса) и чтобы все стало вращаться вокруг Дали. Поскольку для нее было совершенно очевидным то, что она ясно давала понять всем и каждому: Дали — это центр вселенной. Библиотека? Они ее узурпировали под мастерскую Дали, где он писал свои картины при свете мощной электрической лампы, которая не выключалась даже среди бела дня. К Анаис Нин он обратился с просьбой перевести кое-какие статьи. Молодой художник по фамилии Дадли должен был снабжать Дали всем необходимым. На Каресс была возложена обязанность приглашать в дом прессу.

Когда 1 апреля 1941 года к ним приехал корреспондент журнала «Лайф», его не интересовали ни Анаис Нин, ни Миллер, ни кто-либо еще — только Дали, который специально для встречи с сотрудником журнала придумал нечто «сюрреалистическое», что следовало сфотографировать: во-первых, это был стоящий посреди гостиной бык, чье появление в доме репортер объяснил тем, что Дали пригласил его к себе на чашечку послеобеденного кофе, а во-вторых — развешанные в саду на деревьях рояли.

В обычные дни жизнь Дали подчинялась раз и навсегда установленному распорядку, которого он придерживался в Порт-Льигате и в любом другом месте на земле: подъем в семь тридцать. С восьми часов он уже оккупировал «мастерскую», то есть библиотеку, где писал картины и работал над автобиографией. Обедал вместе с другими. Кофе подавали в сад, но Дали пил его на крыльце, поскольку в траве на лужайке могли прятаться кузнечики... Затем наступал священный час сиесты. После отдыха и партии в шахматы с Галой, которую он порой проигрывал, Дали вновь возвращался в свою «мастерскую», где работал до самого вечера, ужин им с Галой накрывали в их комнате.

Гала вполне сносно изъяснялась по-английски, пусть и с сильным русским акцентом, Дали же — нет. За общим столом он обычно ждал,

чтобы Гала, или Анаис, или Каресс перевели ему обращенный к нему вопрос, чтобы ответить на него с тем ужасающим прононсом, который он еще и специально утрировал, коверкая слова на свой лад или придумывая новые.

Для общения с американской публикой он создал целую систему. По его собственному признанию, ему мало было просто говорить «буттерфлай-хай» вместо «баттерфляй» («бабочка» по-английски), особо подчеркивая конечный «хай»; выступая с лекциями или давая интервью, превращавшиеся в настоящие шоу, он так коверкал грамматику и фонетику английского языка, что абсолютно сбитые с толку слушатели заходились от смеха и устраивали ему громкие овации каждый раз, когда им удавалось понять значение хоть какого-нибудь слова. Дали стал сознательно использовать это, создал из своего незнания прием и часто злоупотреблял им.

Сохранилось письменное свидетельство, дающее представление о «фонетическом» английском Дали: «Surrealism is zi most vaiolent and daingeros toxin for dzi imaigineichon zad has so far bin invented in dzi domein ouve art. Surrealism is irrezisteible and terifai-ingli conteinchos. Bieur! Ai bring ou surrealism»^[433]. Я не сразу понял, что может означать это «Bieur» с восклицательным знаком. Но потом меня осенило: это же «Beware!» (Берегитесь!), а «ou» это «you» (вам). Кое-кто стал говорить: «Дали в своем репертуаре!» Да, он не очень хорошо знал английский и даже не пытался это скрывать, а наоборот, выпячивал и утрировал. Отсюда вопрос: не играл ли он на этом, не притворялся ли, как это делал Уорхол?

Но даже с такой орфографией, нарушающей все правила, и с такой же грамматикой Дали, что парадоксально, проявил себя настоящим писателем.

На его литературной деятельности следует остановиться особо, ибо за восемь месяцев пребывания в имении «Хэмптон Мейнор» он написал всего пять картин именно потому, что основным его занятием там была работа над «Тайной жизнью Сальвадора Дали».

Еще в Аркашоне, когда у него были только разрозненные заметки на отдельных листках, Каресс Кросби предложила художнику опубликовать «Тайную жизнь Сальвадора Дали» в нью-йоркском издательстве «Дайэл Пресс». В мае 1940 года она писала ему: «Мне сказали, что у тебя уже много материала для книги воспоминаний. Я хотела бы выпустить ее в свет этой осенью. Обязательно приезжай ко мне этим летом, чтобы обсудить детали».

«Детали» были несколько больше, чем просто детали: нужно было *перевести* язык Дали на нормальный язык (вначале на французский, а с

него — на английский), сохранив все своеобразие его стиля, все его выверты и порой просто блестящие находки. Для этого нужны были время и изрядное воображение и догадливость, чтобы, например, в слове «Froid» («холод» по-французски) узнать фамилию «Freud» (Фрейд).

«Представьте себе Дали сидящим в библиотеке, с растрепанными волосами и сосредоточенным взглядом. Он непрерывно что-то строчит на бумаге, не соблюдая пунктуации, не думая об орфографии, спонтанно выплескивая свои прозрения на фирменные бланки шикарных гостиниц» — так начинает описание его рабочего дня Анаис Нин в своем «Дневнике».

Рядом с ним сидит Гала, которая собирает его записи и систематизирует, а расположившаяся тут же на полу Каресс Кросби переводит их, редактирует и печатает на машинке то, что в результате получается.

Но в какой-то момент Каресс понимает, что не сможет справиться со столь грандиозной задачей. И они обращаются к Хаакону Шевалье, специалисту по романским языкам, с предложением заняться переводом не подчиняющегося никаким нормам текста Дали вначале на французский язык, а затем на английский. Шевалье принимает «вызов». Но потребуются много месяцев кропотливой работы, чтобы «Тайная жизнь Сальвадора Дали», законченная ее автором в июле 1941 года, вышла в свет осенью 1942 года на английском языке. Французская версия книги стараниями Мишеля Деона будет выпущена издательством «Круглый стол» лишь через одиннадцать лет, в 1952 году.

«Дали был настоящим писателем с удивительной лексикой, прекрасными образами и холодным, типично испанским юмором», — пишет Деон, отмечая также «на редкость богатое воображение, интуитивность мышления и уморительные шутки человека, который все время пытается выдать себя за сумасшедшего, рискуя действительно стать им, хотя на самом деле является одним из самых здравомыслящих художников своего поколения».

Успех не заставил себя ждать.

Замечательная во всех отношениях книга явила собой самую удивительную из когда-либо предпринимавшихся попыток создания собственного мифа. Это единственная в своем роде автобиография, в которой правда и вымысел постоянно перебивают друг друга, то сплетаясь самым причудливым образом, то расплетаясь.

Здесь почти все сказано и почти все утаено. Нужно уметь читать, включая игру воображения, чтобы правда явилась такой, какой была на самом деле, во всей своей противоречивой сложности, явилась помимо

того, что тут сказано. Помимо просто фактов. Помимо того, что зафиксировано на бумаге.

«"Тайная жизнь Сальвадора Дали" — это мегаманиакальная автобиография, написанная по большей части без ссылок на какие-либо документы, жизнеописание, в котором замалчиваются или сознательно искажаются некоторые эпизоды или наиболее важные моменты жизни художника», — писал Ян Гибсон, один из самых скрупулезных биографов Дали. И перечислил все те факты, которые упустила, к примеру, Мерил Сикрест. Дали не рассказывает в своей книге о том, что в юности был марксистом; ничего не пишет ни об отношениях со своей сестрой, хотя они были настолько близки, что их даже звали «жених и невеста», ни о смерти матери, ни о женитьбе отца на его тетке; он не объясняет ни причин своего разрыва с отцом (в книге нет ни малейшего намека на ту оскорбительную надпись, что он сделал на картине с изображением парижского собора «Сакре-Кёр»), ни обстоятельств их примирения. Он утверждает, что спустя год после присоединения к движению сюрреалистов отказался от автоматического письма (что не совсем верно) и выдвинул лозунг «Вперед, к победе над иррациональным!» (хотя на самом деле сформулировал его не ранее 1935 года). И что имел секретную программу (чему нет никаких подтверждений), целью которой было установить контроль над движением сюрреалистов и направить их энергию в нужное ему русло. Он выказывает презрение к политической ангажированности сюрреалистов и заявляет, что лично его политика никогда не интересовала («забыв» о своем флирте с каталонской марксистской партией и с блоком «Оврер-и-Кампероль»). Он возлагает на одного только Бунюэля вину за антиклерикальную направленность «Золотого века», утверждая, что сам он, в то время как в 1930 году шли съемки фильма, был «очарован и покорен величием и роскошью католицизма» (что абсолютная неправда). Он хочет, чтобы мы восхитились его (и Галы) стоическим нежеланием выпячивать свои финансовые проблемы в трудные для них моменты, забыв упомянуть о весьма солидных пожертвованиях, которые они выбили из французских аристократов и других благотворителей; он говорит о Пикассо так, будто тот был одним из его ближайших друзей.

«Эта книга являет собой длинную череду двусмысленностей, лживых интерпретаций и предательств, — без всяких

расшаркиваний заключает Ян Гибсон и продолжает: — Дали предает старых друзей; себя, искажая свои собственные поступки и слова; предает истину и даже собственное заявление о намерениях, которым открывает свою книгу и в котором говорит о своем стремлении претворить в жизнь

"благородный замысел создания автопортрета"».

«Но все это отнюдь не означает, что представленный нам сборник сказок не получился сказочным», — все же признает Гибсон. Сказочным-то уж наверняка, поскольку Дали не столько излагал «факты», сколько описывал свои фантазмы, фобии и мечты. Собственно говоря, он открывает свою книгу — что сразу должно насторожить нас и настроить на критический лад — «воспоминаниями о том, чего не было», переходя затем к «тому, что было», причем и те и другие воспоминания содержат у него равное количество «правды» и «лжи».

Весь этот «чудовищный» конгломерат гораздо больше рассказывает нам о Дали и гораздо точнее, чем все его «факты»... достоверность которых тоже большой вопрос! Впрочем, все биографы Дали — что есть, то есть — много чего почерпнули из его «Тайной жизни...».

Мерedit Этерингтон-Смит, также его биограф, выражала со своей стороны сожаление, что он «затратил безумное количество энергии на то, чтобы замолчать тот факт, что сам никогда в жизни не следовал своему паранойя-критическому методу», и скрыть истинные проблемы своего существования, как то: свои отношения с матерью и отцом, свою близость с сестрой и отношения между его отцом и его теткой.

Что касается критического обозревателя газеты «Нью-Йорк таймс», то он честно признался, что лично ему больше всего в книге Дали понравилось то, что ее автор не стал скрывать своего стремления сколотить состояние на людской глупости, коей он по большей части и обязан своим материальным благополучием. Обозреватель явил яркий пример близорукости и ограниченности мышления.

Биограф Галы Доминик Бона в первую очередь отмечает то, что книга посвящается Гале-Градиве, «той, что всем движет», а затем цитирует Дали, который пишет: «Обычно писатели обращаются к мемуарам к концу своей жизни, когда все позади. Я же, в отличие от всех остальных, счел более разумным вначале написать мемуары, а потом уже прожить то, что написал. Прожить! Для этого нужно суметь уничтожить одну половину своей жизни, чтобы пройти вторую обогащенным приобретенным опытом».

Именно это и стоило цитировать, поскольку тут все сказано.

Можно отметить еще и вот эту фразу: «У меня есть навязчивая идея: с помощью этой книги вытащить на свет божий все секреты и передавать их собственными руками».

Все ясно, как на ладони!

И неважно, что, как отмечает это с усмешкой Ян Гибсон, Дали пытается предстать перед нами в роли прорицателя, предсказавшего войны

(гражданскую в Испании и Вторую мировую), спасителя современного искусства (постоянно сбивающегося на абстракции) и истинного испанца, вернувшегося под сень католичества после своих юношеских метаний. Да, неважно, потому что Дали слишком уж разошелся, а слишком — это слишком. Ему никто не верит... Но между тем никто не может отказать себе в предположении: а нет ли во всем этом все же чуточки правды? Именно на это и рассчитывал художник.

Но чтобы подготовить почву для возвращения в Испанию, роли прорицателя было мало, следовало представить какие-то доказательства своей преданности правящему режиму!

Среди других задач не самой последней была попытка придать официальный статус мифу Галы в качестве предназначенной ему судьбой музыки, впервые увиденной им еще ребенком в волшебном фонаре его учителя рисования Эстебана Тайтера Коломера, затем не раз являвшейся ему в разных обликах в юности и, наконец, материализовавшейся летом 1929 года на кадакесском пляже.

Таким образом, Дали выполняет один из пунктов неписаного «контракта», связавшего его с Галой: она хотела свой миф, а он пообещал ей его подарить. В своей любви он не клянется, он провозглашает ее, он всех о ней оповещает. Причисляет к святыням. И уже не имеет значения, что эта любовь, которую сам он называет «благословенной», до предела абстрактная и, что уж тут скрывать, холодная как лед. Что ж, таковы правила игры.

Что касается Лорки, то даже сказав все, что можно по этому животрепещущему вопросу (и зайдя в своей откровенности не просто далеко, слишком далеко, что-то утверждая, потом опровергая и завлекая нас в сети ложных истин и настоящей лжи, хитроумные и забавные переплетения которых трогают до глубины души), он не слишком заигрывается.

Но, умея прекрасно себя подать, Дали не упускает ни единого случая напомнить, что он был дружен с Лоркой — поэтом, который был очень популярен в США, особенно после выхода в свет его сборника «Поэт в Нью-Йорке». Не упускает ни малейшей возможности заявить о своем преклонении перед Америкой. Он провозглашает ее землей обетованной после крушения Европы, правда, при этом он все же не забывал повторять, что центр вселенной — это Кадакес и Порт-Льигат, ну и Перпиньянский вокзал, естественно. Но это дело будущего. Иными словами, даже в такие моменты как истинный садомазохист, каковым он и был, Дали чередует кнут и пряник, лживые гиперболы и уничижения, лихо закрученные

спиралью и часто в едином порыве. Он словно следует максиме Паскаля: «Если некто хвалится, я его принижаю; если же занимается самоуничижением, я его превозношу». Лукавая игра с читателем, хитроумный способ заставить его задуматься, самому найти, где кроется ошибка. Способ постоянно держать его в напряжении, чтобы заставить активно наряду с автором участвовать в творчестве.

И все это попеременно с необычайно тонким анализом и сценами. Оценить произведенный ими эффект однозначно нельзя. Юмор, блеск и удачные стилистические обороты потрясают, раздражают, ошарашивают и восхищают.

Двойственные образы, составляющие, повторимся, суть искусства Дали, не могут действовать иначе. Тот же самый прием Дали затем использует при разработке и реализации концепции Театра-Музея в Фигерасе, последнего его творения.

Теперь, возможно, пришло время задать вопрос: что же подтолкнуло Дали, талантливого и к тому времени уже знаменитого художника, к написанию своей биографии?

Ну, во-первых, его склонность к писательству, которая проявилась у него с юных лет и которую он развивал и совершенствовал рядом с Лоркой. Мемуары были отнюдь не первой пробой его пера.

А во-вторых, дань обстоятельствам. Прибыв в Америку, он воскликнул: «Да здравствует новая кожа и Новый Свет!» — надолго, может быть навсегда, поворачиваясь спиной к Европе. «Я разделался со своим прошлым так же, как змея сбрасывает старую кожу». Так вот, его книга именно это и есть: убийство. Дали убивает чувствительное, робкое, пугливое и милое существо, каким он был прежде, чтобы создать себе новый образ или же, скорее, перевоплотиться в тот образ, который соответствовал представлениям о нем окружающих.

Это важно.

Это главное.

Мерил Сикрест пишет: «Книга, бесспорно, являет нам один из наиболее любопытных фактов, когда-либо существовавших в литературе: факт умышленного искажения человеческой личности».

Попадание в точку. Только не совсем в ту, в какую, видимо, метил автор этого высказывания.

Для Дали 1940 год — год разрыва. Не только с сюрреализмом. Не только с артистической средой. Не только с Европой. Но и с живописью.

Я решительно на этом настаиваю.

Все сходятся на том, что «великая эпоха» Дали-художника началась в

1927 году и завершилась в конце тридцатых годов. Прекрасно. Но далее утверждается, что потом искусство Дали чахнет, клонится к закату, хиреет. И окончательно погибает, растеряв то, что придавало ему сочность и пикантность.

На самом деле живопись, которая составляла смысл его жизни, постепенно экспроприировалась у него Галой, Коллем, Леви, Америкой. Первая постоянно критиковала его технику и решительно направляла его в русло более рассудочной живописи, более упорядоченной, не такой барочной, не такой взрывоопасной, не такой заумной, словом — более практичной. Сюрреалистической, но в меру. Продаваемой. Двое других подталкивали его, в свете предстоящей американской кампании, к отказу от скабрёзных сцен, эротической лексики, фантазмов и фобий. Но ведь именно в этой области он блистал, в ней ему не было равных. Забавляясь, он достиг истинных высот.

К 1940 году Дали как художник был просто выпотрошен.

И тогда он нашел нечто другое. Если живопись для него закончилась, нужно придумать, как искусство — его единственная истина, та, ради которой он всем пожертвовал и даже все предал, может найти в нем или через него новое выражение. Так вот, он сам станет произведением искусства! Идея пришла к нему гораздо раньше, чем Гильберту и Джорджу, которые предстанут перед публикой в виде «живых скульптур», в своих куцых пиджачках с бесконечными «lovely»^[434], «nice»^[435], «charming»^[436] и станут воплощением вкуса «middle class»^[437]. Дали станет образом художника, такого художника, каким его все себе и представляют: сумасшедшим, непременно имеющим собственную музу и выбирающим себе одно из двух — быть либо сказочно богатым, либо абсолютно нищим.

Для воплощения задуманного образа Дали придумает определенный стиль поведения, некую позу.

Он превратится в клише.

Теперь все будет восприниматься сквозь призму его позиции.

Давайте вспомним: «Как позиции становятся формами» — так называлась одна из крупнейших художественных выставок, организованная Харальдом Зеemanом^[438] в шестидесятых годах. Так вот это как раз случай Дали: позиция у него станет формой.

Значит, не следует смотреть на Дали как на художника, растерявшего или не растерявшего свое мастерство: он просто-напросто сам стал произведением искусства, стал образом.

Мерил Сикрест называет «Тайную жизнь...» «весьма лживым

произведением», поскольку оно, по ее мнению, имело целью «укрепить в глазах читателей тот образ, какой они уже составили себе о Дали». Нет, как раз в этом она была правдивой. Как раз в этом она соответствовала действительности, то есть цели.

Цель — избавиться от опеки людей, лишавших его радости заниматься таким искусством, какое было близко ему, а не им.

Здесь будет уместно процитировать один диалог, который состоялся между Дали и Аленом Боске в отеле «Мёрис»:

— Что для вас живопись сегодня?

— Художник — это наименее важная моя ипостась. Что имеет первостепенное значение, так это почти империалистическая структура моего гения. Живопись лишь ничтожно малая часть этого гения. Я самовыражаюсь, как вы знаете, посредством сокровищ земли, садов, эротизма и мистицизма.

После отступления длиной в три страницы Ален Боске вновь в своей книге возвращается к этой отправной точке:

— Вы не ответили со всей ясностью на мой вопрос: каково место живописи в общем объеме вашей деятельности?

— Это всего лишь один аспект моего всеобъемлющего гения, который я являю миру, когда пишу, когда живу, когда демонстрирую тем или иным способом свою магию.

Справедливости ради следует отметить, что как по части «предмета», так и в этой области Дюшан шел или впереди Дали, или параллельно с ним. Так что, дабы отличаться от него, Дали стал вести себя как Анти-Дюшан. Когда тот стал проявлять сдержанность и держать дистанцию, Дали стал эксгибиционистом и законченным фигляром. Когда Дюшан свел почти на нет свои контакты с публикой, Дали множил и множил их. Когда Дюшан окончательно умолк, Дали только и делал, что упражнялся в красноречии. «Трудно, — говорит он, — удерживать сосредоточенное внимание людей дольше получаса. Мне же удавалось делать это в течение двадцати лет, причем без перерыва хотя бы на день. Моим девизом было: "Главное, чтобы о Дали говорили, пусть даже хорошо"».

Не потому ли что в мире искусства, после того как его центр переместился в Нью-Йорк, стало править пуританство, в гении стали записывать тех, кто был скуп на слова и дела и сдержан в выражении чувств, а не того, кто растрачивал себя без меры?

Мне очень хочется ответить на свой вопрос: «Да».

В сороковые он решил стать клоуном (он пойдет при случае даже на то, что наденет костюм белого клоуна). В шестидесятые годы Дали выбрал

для себя маску непристойности. Он художник, над которым смеялись, пожимая плечами («Он же псих»), но техникой его всегда восхищались («Он умеет рисовать»). Принималась и его экстравагантность («Он же художник»).

Он распространил свою деятельность абсолютно на все сферы. И не только оформлял витрины! Он рисовал эскизы платьев, шляп, украшений, а также диванов и даже галстуков. Разве не он создал для Скиапарелли пуговицы из шоколада, облепленные пчелами, сумочку в форме телефонного аппарата из голубой замши и латуни, шляпу—отбивную котлету, шляпу-чернильницу, удивительную шляпу в виде перевернутой туфли на высоком каблуке, к которой прилагался костюм с отделкой в виде губ? Разве не он придумал также платья-скелеты, платья-ящички, а еще вечернее платье из набивной ткани с рисунком из омаров? Но Скиапарелли, несмотря на свой восторг перед фантазиями художника, когда Дали, желая понять, насколько далеко он может в них зайти, предложил залить платье настоящим майонезом, отказалась это сделать. Ведь даже у беспредельного преклонения есть свой предел.

Когда ему ставили в упрек его «заигрывание» с миром моды, Дали заявлял, что хулителями движет зависть и что сам Микеланджело рисовал эскизы подвязок для папы...

Еще более экстравагантная выдумка: Дали предложил Эдварду Джеймсу сумасшедший проект гостиной, в которой гости чувствовали бы себя словно в чреве живой собаки. Подвижные стены гостиной должны были сходиться и расходиться в ритме дыхания животного, иллюзия реальности которого должна была усиливаться постоянным шумом имитирующим звуки дыхания.

Кроме того, в 1943 году он создал по заказу Скиапарелли эскиз флакона духов «Schocking» («Шокинг»); по его рисункам были изготовлены броши «Глаз времени» (1949) и «Рубиновые тубы» (1950).

А его мягкие часы, костыли, обточенные морем деревяшки и муравьи появляются в рекламе жвачки «Ригли» часов «Груен», автомобилей марки «форд» и меховых изделий фирмы «Гюнтер».

По части рекламы у Дали был безошибочный нюх В Соединенных Штатах Дали стал активно работать в этой области и был очень востребован - хотя брал за свою работу безумные деньги. И ему их платили за неистощимую изобретательность. В какой-то момент он даже согласился рекламировать достоинства авиакомпании «Бранифф» хотя панически боялся самолетов и добирался из Европы в Америку и обратно исключительно морем.

В августе 1946 года «Тайме» писала, что мастерство Дали при создании разного рода предметов всегда превосходит все ожидания, но его талант в области рекламы не сравним ни с чем.

Приведем цифры, они дают представление о том, сколько он «стоил». В 1947 году ему заплатили шестьсот долларов за эскиз обложки для одного иллюстрированного журнала две с половиной тысячи за одно рекламное объявление и пять тысяч за иллюстрации к книге.

Именно в это время он создал собственную (правда просуществовавшую очень недолго) газету «Дали ньюс» по аналогии с «Дейли ньюс».

Вместе с тем, прекрасно понимая, что американцы больше заинтересованы в том, чтобы использовать его имя, чем его творения, он не давал никаких интервью, не получив на руки чек на круглую сумму.

А еще он занимался созданием декораций и костюмов к балетам и операм. В 1939 году - к «Вакханалии», постановку которой финансировал маркиз де Куэвас. А в 1941 году он написал либретто по мотивам мифа о Тесее и Ариадне для балетмейстера Леонида Мясина^[439], и тот поставил этот балет на сцене нью-йоркской «Метрополитен-опера» Спектакль был восторженно принят критикой, и Дали вновь берется за либретто и костюмы, на сей раз к «Безумному Тристану», чья история давно привлекала его. Добившись признания в качестве талантливого театрального художника, Дали между тем не сделал в этой области ничего особо выдающегося и поражающего воображение. Он использовал известные приемы и образы, лишь слегка подновляя их или даже оставляя в первозданном виде.

Где он поражал воображение, так это в своих интервью-перформансах, которые отлично умел выстраивать, на которых блистал, для которых изобрел свой собственный стиль — сплав напускного снобизма, остроумия, быстрой реакции, гротеска, разных глупостей на грани приличий и феноменального апломба. А еще он не скупился на завлекательно звучащие объявления о планируемых им акциях, чтобы газеты и журналы не забыли оставить для него место на своих страницах.

Он продолжал писать картины, но совсем мало и скорее по привычке. Его «возврат к классицизму», о котором он объявит в 1941 году у Жюльена Леви, как и все другие «возвраты», ознаменует собой отказ от дальнейших экспериментов, от поиска новых решений и динамичного развития.

Он пытался также наладить контакт с Голливудом, чтобы вновь попробовать себя в кинематографе. Возможно, с ним вели переговоры о

работе над фильмом с участием Бетт Дэвис^[440], продюсировать который собирался барон де Редз; но этот проект, если, конечно, он не существовал только в воображении Дали, провалился.

Вот, кстати, анекдотическая история, относящаяся к тому времени. Дали пригласил одну молодую натурщицу позировать обнаженной для своей картины. Та, устав после затянувшегося сеанса, прилегла, не одеваясь, на диван, чтобы немного передохнуть. И тут художник, не совладав с собой, подскочил к ней, моментально кончил ей прямо на грудь, что подтверждает предположение о том, что он страдал преждевременным семяизвержением, а не импотенцией, и, что больше всего возмутило молодую женщину, которая расскажет об этом инциденте лишь много лет спустя, принялся слизывать с нее свою сперму. Женщина перепугалась, она не знала, что еще может прийти ему в голову. Она убежала в ванную, чтобы привести себя в порядок и одеться. Когда она вышла оттуда, Дали уже справился со своими эмоциями и самым учтивым образом проводил ее до двери, будто ничего не произошло.

Итак, он пользовался услугами натурщиц? Значит, с живописью покончено не было?

Он писал светские портреты. С макиавеллиевской изощренностью. Светские портреты за огромные деньги... опередив и в этом тоже Энди Уорхола.

Писал представителей высшего общества. Светские салоны посещал со столь редким усердием, будто ходил туда на работу. Елена Рубинштейн, леди Маунтбэттен, миссис Дороти Спреклс, супруга Джека Уорнера, которую Дали упорно называл «мадам Жак», а ее мужа — «месье Вагнер», будут запечатлены им в своеобразной манере «а-ля Дали». Миссис Гаррисон Уильяме, которая пользовалась славой «самой элегантной женщины в мире», он изобразил босиком и в разорванной греческой тунике, а коллекционера Честера Дейла написал вместе с его пуделем, который был похож на хозяина, но не настолько, насколько это получилось на портрете.

С Мари-Терез Николе, женой главного редактора иллюстрированного журнала «Зис уик», дело обстояло совсем иначе. Рассказала эту историю Мерил Сикрест. И история эта весьма показательна.

Николсы преклонялись перед Дали как перед художником, но в общечеловеческом плане считали его (особенно после ссоры с ним) оппортунистом и снобом, «всегда чрезмерно элегантным и чрезмерно вежливым, почти угодливым». Что до его отношений с Галой, то, по мнению миссис Николе, они походили на отношения между герцогом и

герцогиней Виндзорскими. «Я никогда не видела, чтобы мужчина находился в такой рабской зависимости от женщины. Во время какого-нибудь званого ужина можно было видеть, как он зачитывает текст выступления, написанный для него Галой. Если же по каким-то причинам шпаргалки у него не оказывалось, он без конца оборачивался к Гале и спрашивал: "Что я должен говорить, что я должен говорить?"»

Портреты Дали не льстили его моделям. И тот, что он написал с миссис Николе, видимо, не отличался в этом плане от других, поскольку после трех лет позирования в «вымученных позах» она получила, по ее словам, ужасный портрет, на котором выглядела настолько старой, что нечего было даже думать о том, чтобы повесить его на стену. В конце концов, по совету мужа она решила продать этот портрет на благотворительном аукционе. К ее несчастью, аукцион проходил поблизости от отеля «Сент-Реджис», а сам Дали как раз находился в Нью-Йорке. Как-то утром, завтракая в одном из ресторанов на 55-й авеню, миссис Николе услышала, как кто-то прокричал: «Дура!» Это был Дали, который без всякого смущения продолжил, обращаясь к ней: «Тот, кто в состоянии совершить такую глупость, как расстаться с картиной кисти Дали, не может не быть дураком». И это еще не все: встретившись с Дали на очередной вечеринке, супруги Николсы услышали от него: «Я купил этот портрет. Я повешу его у себя дома и утыкаю иголками. Я, видите ли, увлекаюсь магией и, знаете, куда я воткну иголки? В ваши глаза».

«Долгие годы потом, — признавалась позже миссис Николе, — я страшно боялась, что могу ослепнуть».

В ноябре 1941 года в нью-йоркском Музее современного искусства состоялась первая ретроспектива творчества Дали. Он делил выставочное пространство с Хуаном Миро, но все внимание публики в результате досталось ему одному. Обиженный Миро позже скажет, что в Америке Дали больше занимался созданием новых галстуков, чем серьезной живописью. Увы, это так.

Чуть раньше, в апреле все того же 1941 года, Дали отправил Эдварду Джеймсу телеграмму по случаю открытия его выставки в галерее Жюльена Леви: «Приедет ли к нам наш милый Эдвард? Love^[441]. Твои преданные Дали». На что Эдвард Джеймс ответил, что он не только не приедет, но и купить ничего не сможет. И добавил, что с удовольствием поменял бы одну или несколько картин, написанных Дали в последнее время, на более ранние. По всей видимости, инцидент с картинами, отданными на хранение фирме «Тайёр и сыновья» и якобы утерянными как раз в то время, когда Гала курсировала между Аркашоном и Парижем, не был забыт... Плюс ко

всему это стало свидетельством того, что эхо войны докатилось и до Америки: люди, даже богатые, перестали тратить деньги на покупку произведений искусства.

Но несмотря ни на что, выставка прошла с большим успехом, через месяц она — в Чикаго, а затем — в Лос-Анджелесе.

В каталоге, подписавшись довольно прозрачным псевдонимом, Дали сообщил публике о «последней скандальной выходке Сальвадора Дали». Суть ее заключалась в том, что Дали вознамерился ни больше ни меньше как вернуться к классицизму, к Рибере и Леонардо да Винчи. И не важно, что на выставке было представлено множество картин, содержащих двойственные образы, и среди них два мастерски выполненных портрета Вольтера, один из которых носил название «Бюст Вольтера», а второй — «Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера».

На последней странице каталога была воспроизведена рукописная страница из «Тайной жизни Сальвадора Дали»-таким образом анонсировался выход в свет этой книги поначалу он планировался на осень 1941 года, но затем был перенесен (из-за проблем с переводом) на июль 1942 года Восторг публики. Сдержанная реакция критиков. Всё как всегда.

«Тайная жизнь Сальвадора Дали» разошлась моментально и принесла хороший доход, что якобы послужило причиной того, что Дали свел свою деятельность как художника к минимуму, ограничившись участием в выпуске пользующейся спросом серийной продукции, решив реализовать свою творческую энергию на литературном поприще (насчет причины, правда, весьма сомнительно, поскольку светские портреты приносили ему гораздо больше денег).

Кто сильно удивился, услышав от Дали, что тот пишет роман так это Хаакон Шевалье, переводчик «Тайной жизни...». Он никак не мог в это поверить! Следует ли говорить что отнесся он к этому начинанию Дали с неприкрытым скептицизмом. Но, навестив Дали осенью 1943 года во Франконию^[442] у маркиза де Куэваса, он с удивлением обнаружил, что тот прекрасно представляет себе, как будет выглядеть его произведение, что он проработал уже все ключевые сцены романа и даже написал целиком первую главу Хаакон Шевалье попросил Дали дать ему почитать написанное получил от чтения огромное удовольствие и никак не мог оправиться от изумления: Дали оказался не просто писателем, он оказался «настоящим романистом».

То, что понравилось Хаакону, было не самым интересным: «персонажи», «ситуации» и «драматический накал» - в общем, все атрибуты романа, модного в девятнадцатом веке. Того романа, который

называли «настоящим».

Но привлекательность романа Дали заключалась отнюдь не в том, что он писал, как Бальзак. Привлекательность его была совсем в другом.

Она заключалась в той манере, свойственной только Дали и проявившейся уже в «Тайной жизни...», откровенничать, многое умалчивая, и провоцировать читателя, вызывая недоверие к сказанному автором, который по крупицам открывает ему правду. На самом деле это была своеобразная игра, посредством которой вас пытались заставить поверить в то, что действие происходит не там, где кажется, а совсем в другом месте.

Что касается побудительных причин, во всяком случае тех, которые он решил выделить, то Дали объясняется на их счет в предисловии к своему роману. Что подтолкнуло его к написанию «Спрятанных лиц», пишет он, так это его желание превратить дуэт «садизм—мазохизм» в трио «садизм—мазохизм—кледализм», где третий элемент — производное от имени главной героини романа — есть синтез двух первых и одновременно своего рода сублимация.

Вслед за Яном Гибсоном мы можем увидеть в кледализме новые побеги той теории, которую Дали сформулировал в 1927 году в своем «Святом Себастьяне» и которую подолгу обсуждал с Лоркой. «Тот факт, что Соланж де Кледа является, пусть даже с оговорками, женским вариантом святого Себастьяна, находит свое подтверждение, — писал Ян Гибсон, — в оформлении фронтисписа книги, сделанного самим Дали, на котором главная героиня предстает перед нами привязанной в обнаженном виде в позе этого святого к пробковому дубу — геральдической эмблеме семейства Грансаев, последний отпрыск которого, граф Эрве, бывший видный политический деятель, любит Соланж».

В фамилии «Cleda» есть слог «да», а в слове «cledalisme» (кледализм) — «cle» (ключ) и «Dali» (Дали), так не являются ли «Спрятанные лица», единственный роман Сальвадора Дали, «ключом к Дали»?

Да. Как и все, что делал, провозглашал, говорил и писал Дали, даже тогда, когда весьма вольно обходился с истиной.

Но обращаться с этими ключами нужно умеючи. Чтение «Спрятанных лиц» требует такой же критичности и такого же внимания, что и чтение «Тайной жизни...». Но какое же удовольствие можно получить от этой головоломки, которая тренирует нашу проницательность!

«Садизм можно определить как удовольствие, получаемое от страданий, причиняемых вами объекту, мазохизм — как удовольствие от страданий, причиняемых вам объектом. А кледализм, — писал Дали в предисловии к своей книге, — есть сублимация удовольствия и страдания

путем трансцендентальной идентификации себя с объектом. Соланж де Кледа отстаивает свое право на абсолютно нормальные чувства: такая святая Тереза в миру; горели же Эпикур и Платон в огне вечного женского мистицизма». Прекрасно. Теперь главное понять, что здесь нормального, не слишком углубляясь во все эти сомнения, блуждания и сексуальные эксперименты.

В романе Дали постоянно прибегает к приему говорить о себе голосами своих персонажей, что часто похоже на исповедь. Настоящую исповедь. Когда автор пытается выразить себя, он делает это искренне и предельно ясно — настолько, насколько это возможно. Дали искренен, когда речь идет о том, что вдохновляет и привлекает его, о том, что беспокоит и пугает. В особенности, когда речь заходит о сексуальности, которая всегда манила его и пугала одновременно.

Повторим еще раз: если он отошел от живописи, поскольку не мог больше выражать в ней свои искренние чувства, то в чем-то же он должен был их выразить?!

Но по-своему.

Но не в лоб.

Вынес же он в эпиграф «Спрятанных лиц» слова Декарта «*Larvatus prodeo*» («Иду вперед, прикрывшись маской»).

Дали многое нам открыл о себе. И многое сказал. Вы скажете, что свои «признания» он камуфлирует, прячась за чернильной тучей? Возможно. «Спрута делают невидимым его чернила», — писал поэт Фуад Эль-Этр.

Да, но все же они были, эти его признания. И чтобы мы могли их разглядеть, он запустил в небо осветительные ракеты. Они слепят нам глаза? Да, но он их все же запустил.

Роман позволяет ему сыграть еще в одну игру: по крупницам выдавать свои признания, вкладывая их в уста то одного, то другого персонажа, дробя таким образом истину на отдельные фрагменты. И каждый волен собрать из них картину такой, какой он ее себе представляет.

Дали говорит в своих «Спрятанных лицах»: «Этот роман — анаграмма пламени моей души и крови Галы». Ни много ни мало. Тот, кто будет внимательно читать его автобиографию и роман, сможет под верхним слоем разглядеть главное об их авторе.

Страницы своего романа Дали использовал еще и для того, чтобы «высечь» то светское общество, в котором ему приходилось, порой без всякого удовольствия, вращаться, но которому он все время стремился понравиться и в котором, собственно говоря, жил: это «блестящее светское общество» Франции тридцатых годов двадцатого века: Бомоны, Ноайли,

Лопесы-Вильшоу и Скиапарелли, а также чуть менее «блестящий свет» Америки сороковых — «свет» Елены Рубинштейн, Каресс Кросби и Беттины Бержери.

Ирония временами граничила с оскорблением.

Так, Дейзи Феллоуз, наследницу огромного состояния владельцев заводов по производству швейных машинок «Зингер», он вывел в образе Барбары Стивене, для которой поход из отеля «Ритц» до Дома моды Скиапарелли, затем снова в «Ритц» и обратно к Скиапарелли, притом что оба здания находились в пятидесяти метрах друг от друга, был пределом активности, отнимавшей у нее все силы. Как-то Барбара Стивене попросила разбудить ее в 9.30 утра поскольку на половину седьмого вечера она записана к модному парикмахеру. «Приложив массу усилий, чтобы к нему записаться, она в последний момент вдруг передумала и не пошла к нему <...> Капризная до крайности, она чувствовала себя в своей тарелке только тогда, когда могла произвольно отменять дела, которые накануне сама же и назначила, или пренебрегать взятыми на себя обязательствами».

Чувствовал ли он себя униженным этим светом? Не факт. А факт то, что Дали ностальгировал по своему детству и своей юношеской привязанности к Лорке, ностальгировал по Кадакесу, Порт-Льигату и мысу Креус, по «нашим холмам, словно покрытым румяной и хрустящей корочкой, с пологими склонами и неожиданными и крутыми обрывами, с глубокими оврагами, поросшими густой зеленью...». О чем он сожалел, так это о том, что война уничтожила, нет, не этот «светский мирок», а целый мир, почти что цивилизацию или, во всяком случае, прежний образ жизни.

Когда Дали писал свой роман, в России разворачивалась операция «Цитадель»^[443], в которой участвовало более двух миллионов человек, 4 400 самолетов и 6 500 танков. В ходе этой военной операции нацистская армия была разбита. Уже в феврале капитуляция генерала Паулюса обернулась первым поражением вермахта, который потерял под Сталинградом около миллиона человек. В июле 1943 года союзники при поддержке Лаки Лучано^[444] и мафии — не знаю, стоит ли об этом напоминать? — высадились на Сицилии, что повлекло за собой падение Муссолини и первое перемирие. С Италией.

Итак, поговорим поподробнее о романе Дали, поскольку он достоин того, чтобы на нем остановиться. В разгар «американской кампании», в 1943 году, «Авидадоллар» забрасывает свой, приносящий хорошую прибыль, мольберт, свои светские портреты, каждый из которых стоил не одну тысячу долларов (называлась даже цифра в двадцать пять тысяч), и

удаляется в имение маркиза де Куэваса, расположенное в самом сердце горного массива в Нью-Гемпшире. Четыре месяца — очень мало для написания романа, даже если речь идет о черновом варианте, который другие доведут до ума, но это очень много для публичного человека, рискнувшего так надолго исчезнуть из виду, сойти со сцены, на которой он царил бессменно, блистал присущим ему красноречием и пользовался неизменным успехом.

Он работал по четырнадцать часов в сутки и спустя четыре месяца устроил отчет о проделанной работе в своем шикарном номере гостиницы «Сент-Реджис», представив свое новое произведение, написанное от руки, вернее, поток мыслей, выплеснутых на листы желтой бумаги, составивших внушительную стопку, то самое произведение, которое его переводчик Хаакон Шевалье приведет в удобоваримое состояние и которое годом позже выйдет в издательстве «Дайэл Пресс», уже выпустившем «Тайную жизнь...».

Итак, действительно ли в этом романе рассказывалось о «группе французских аристократов, томных и декадентствующих, на долю которых выпало пережить тяготы Второй мировой войны»? Действительно ли интрига романа была «ужасно запутанной», а стиль — его еще называли «шутовской импровизацией» — «лабиринтообразным»? Действительно ли автор «взял за образец далеко не лучшие творения в области литературы»?

Эдмунд Уилсон, литературный критик журнала «Нью-йоркер», узрел в «Спрятанных лицах» ни больше ни меньше как росток отмирающего французского романтизма, естественно, «декадентский», а также подражание Дизраэли^[445] и Уиде^[446] с их балами и светскими вечеринками. Он назвал этот роман одним из самых пассаистских^[447] произведений из тех, что ему когда-либо довелось читать. «С тех пор как Дали оставил свое основное ремесло, — писал критик, — он превратился в такого ретрограда, что его случай можно приводить в качестве одного из самых любопытных примеров того, как современные художники оказываются бессильными перед лицом политического кризиса».

Неужели Эдмунд Уилсон не знает аналогичных случаев в истории?

Как-то Гёте, всерьез интересовавшийся наукой, спорил с самим Ньютоном по поводу его теории цвета и приводил весомые аргументы в пользу собственной точки зрения на этот счет. Жан Жак Руссо сочинял музыку и даже написал оперу, арии из которой исполнялись при королевском дворе. «Урсоната» Швиттерса^[448], сонорные стихи Рауля Османа^[449] и стихи Кандинского были отнюдь не исключительными

случаями. Кокто, поэт, кинематографист, художник и романист, называл все то, что он делал, поэзией: поэзией фильма, поэзией романа, поэзией рисунка.

Главное же, Уилсон не сумел разглядеть того, насколько роман схож по методу создания с живописными произведениями Дали, классическими на первый взгляд и очень личными и новаторскими по своей сути.

Дали не будет интересен тем читателям, что привыкли понимать текст буквально. Разве в предисловии он не предупредил о том, что читателя ждет «настоящий роман», но «длинный и нудный»?

Предвидя упреки — и будучи к ним готовым — в том, что он «оставил свое основное ремесло», как выразился незадачливый Эдмунд Уилсон, не подливал ли Дали масла в огонь, когда, завершая предисловие к роману, он между делом сообщает, что еще собирается написать и оперу? «Для этой оперы я все хочу сделать сам — и либретто, и музыку, и постановку, и костюмы, а кроме того, я сам буду дирижировать оркестром». Музыку он сочинять не умел, но собирался этому учиться. «Двух лет мне будет вполне достаточно, чтобы освоить все законы гармонии, поскольку на самом деле последние две тысячи лет я чувствовал, как она вместе с кровью течет по моим жилам».

Какая самонадеянность, не так ли... или какое чувство юмора и умение устраивать провокации?!

Но Дали, привыкший на все лады и на каждом углу заявлять, что он самый лучший и самый великий, и делавший это почти машинально, по всей видимости, даже не заметил и не понял, что он вторгся на чужую территорию. Если в живописи, том царстве, в котором он родился и утвердился (при поддержке прессы, естественно, которая восторженно подхватывала все его словечки и шуточки), его паясничанье и выкрутасы принимались, пусть и со смешанным чувством раздражения и восторга — а сам он изо всех сил старался соответствовать тому образу, что сам и придумал, — то в литературной среде вряд ли стали бы терпеть подобные штучки даже от признанного во всем мире сюрреалиста.

Зато он всегда прекрасно чувствовал контекст и, несмотря на то, что сам был в подавленном состоянии из-за неотступно преследовавших его мыслей о невозможности вернуться в Каталонию, не мог не понять, что Соединенные Штаты после потери 7 декабря 1941 года своего тихоокеанского флота на военной базе Пёрл-Харбор находятся во власти патриотических и воинственных настроений, что им уже не до юмора и разных интерпретаций, что все это отошло на второй план. Наступала новая эпоха.

Короче, «Спрятанные лица» — не любовный роман, разворачивающийся на фоне войны, а история (и очень красивая) любви, смерти и воскрешения.

Книга начинается с описания Франции, которая «готовится к смерти под градом острот и гнетом юридических споров», и с описания волнений 6 февраля 1934 года с участием «Огненных крестов»^[450], кагуляров^[451], коммунистов и «Королевских молодчиков»^[452]. Затем действие романа переходит в Северную Африку, Мальту и Соединенные Штаты, а завершается в обновленной Франции, где такие люди, как Грансай, второй главный герой романа наравне с Соланж де Кледа, утратили свои бывшие позиции и не могут найти себе место в изменившихся условиях.

В романе предсказан крах Гитлера, крах, сопровождающийся музыкой Вагнера. С удивительной прозорливостью (вспомним, что роман был написан в 1943 году, а опубликован в 1944-м) Дали писал: «Гитлер ввязался в эту войну не для того, чтобы победить, а для того, чтобы потерпеть поражение. Он романтик и законченный мазохист: для него, этого героя, все должно закончиться самым трагическим образом, каким только возможно, как в операх Вагнера. В самых глубинах своего подсознания Гитлер уже предчувствует свой конец, к которому стремится всей душой, ему грезится сапог его врага, разбивающий ему лицо, лицо, несомненно, отмеченное печатью трагизма... Проблема в том, что Гитлер очень честен... Он не станет жульничать. Да, он хочет проиграть, но не будет делать этого специально. Он будет упорно играть по правилам, до самого конца, и выйдет из игры, лишь окончательно проиграв».

По всей видимости, никто не заметил, что интрига «Спрятанных лиц» строится еще и по образцу «Принцессы Клевской»^[453], а не только по образцу какого-нибудь из романов Гюисманса или Вилье де Лиль-Адана^[454], как говорили одни. Или «Тристана и Изольды», как говорили другие.

Книга имеет довольно напыщенное посвящение Гале: «Гале, которая всегда была рядом со мной, когда я писал эту книгу, которая была доброй феей, оберегавшей мой покой, отгонявшей саламандр моих сомнений и поощрявшей львов моей уверенности. Гале, которая из благородства своей души вдохновляла меня и служила мне зеркалом, отражавшим чистейшую геометрию эстетики чувств; Гале, которая направляла мой труд».

Первые строки романа — это признание в любви — и отнюдь не вымученное — земле, пейзажу. Равнина Крё де Либрё, хотя она и находится во Франции, удивительно похожа — вплоть до прозрачного

воздуха и сияющего света — на пейзаж мыса Креус, столь дорогой Дали. Даже «Крё» и «Креус» звучат почти одинаково.

Главные герои: граф де Грансай, рафинированный аристократ, пребывающий в томной меланхолии, не признающий в сексе физического контакта с партнершей и демонстрирующий непоколебимую суровость, «человек очень умный, холодный и безжалостный», и Соланж де Кледа, которую он научит испытывать сексуальное наслаждение, не прикасаясь к телу любимого человека. Соланж де Кледа, красавица с великолепной фигурой, достойной резца скульптора, появляясь у кого-нибудь в гостях «в каскадах бриллиантов и шелка», привносила с собой, как пишет Дали с большим юмором, придающим повествованию особое очарование, «столь ярко выраженный парижский дух, что на ум тотчас же приходило сравнение с одним из фонтанов с площади Согласия — окажись это сооружение в гостиной, эффект был бы таким же».

Судьба любовников тесно переплетается с самого начала повествования: «Эрве де Грансая и Соланж де Кледа страстно тянуло друг к другу, но страсть эта была очень странного свойства. В течение пяти лет они состязались друг с другом в искусстве обольщения, и их беспощадная дуэль с каждым днем становилась все более яростной и неистовой, ее результатом до последнего момента было лишь все возрастающее желание обоих выйти из нее победителем и самоутвердиться за счет другого, а малейший намек на признание в любви, малейшее проявление слабости грозило страшным разочарованием. Каждый раз, когда граф чувствовал, что Соланж готова пасть к его ногам, убаюканная его нежностью, он тут же спешил найти новый повод ранить ее гордость и восстановить ту атмосферу дикой и необузданной агрессивности, что являет собой оборотную сторону неудовлетворенного желания, и, словно подстегивая хлыстом, заставлял ее самолюбие преодолевать все новые и новые, казалось, непреодолимые препятствия».

В романе показано, как преданная, мазохистская по своей сути любовь Соланж де Кледа подвергается несправедливым и все более и более изощренным испытаниям, которые придумывает для нее Эрве де Грансай, толкая ее к смерти и нагнетая в финале атмосферу тревоги и безумия, наводящую на мысль о демонах и суккубах.

Среди персонажей романа — Ветка, юная студентка, которая без особой радости существует в этом мире и сгорает как свеча; Сесиль Гудро, взбалмошная наркоманка, чем-то похожая на Коко Шанель «с ее птичьим личиком, в котором проступало что-то кошачье, и с кошачьей фигурой, в которой проступало что-то птичье»; Дик д'Анжервиль, преданный рыцарь

Соланж де Кледа, тайно в нее влюбленный; Баба — искалеченный летчик с пленительным взглядом (этот персонаж имеет общие черты с Галой), его глаза «буквально прожигали Веронику насквозь, причиняя ей настоящую боль... они будто метали молнии или, скорее даже, стрелы: целью служили глаза Вероники, в которые один за другим вонзались их острые наконечники», и, наконец, есть там уже упомянутая нами Вероника Стивене, дочь Барбары, влюбленная в летчика Бабу молодая американка, в которой кое-кто пытался разглядеть некое сходство с Дали, поскольку ей приходилось делить постель со своей матерью всякий раз, когда той хотелось поплакать, что случалось примерно раз в неделю. Мы уже цитировали этот отрывок, когда говорили о сексуальности Дали. Вернемся к нему еще раз, чтобы рассмотреть под другим углом. «Она прибегала ко мне в постель, — рассказывает Вероника Бетке, своей подруге и наперснице, — и заставляла меня надеть пижаму — ей было стыдно лежать рядом с голой дочерью. Одевшись, я должна была прижаться к ней сзади, крепко обнять, прислониться щекой к ее затылку и попытаться согреть ее. Это помогало ей уснуть. Как только это происходило, я тут же сбрасывала с себя пижаму и швыряла ее в угол; а если среди ночи она вдруг просыпалась, то начинала скулить от страха, словно мое тело было телом дьявола».

Этими тягостными откровениями, возможно, делится с нами сам Дали, представивший в «Тайной жизни...» свои отношения с матерью в идеализированном виде, а здесь позволивший себе говорить более правдиво и жестко об этой женщине, которой нравилось, чтобы на нее смотрели, когда она плачет, «потому что только таким образом ей удавалось успокоить самоё себя».

Еще один повод для сравнения с Дали: у Вероники есть психоаналитик по имени Алкан, в имени которого легко узнается Лакан, в его адрес Дали, при посредстве Вероники, также высказал несколько резких слов. «Она ждала от него две вещи, — писал он, — чтобы он помог ей восстановить душевное равновесие и с помощью своих связей оказал ей протекцию для устройства на работу в больницу» (...) «Вероника, которая сама прекрасно разбиралась в тонкостях психоанализа, чтобы обманываться насчет своего естественного и неодолимого желания совершить "трансфер"^[455], сумела обуздать свою постоянную потребность видеть его и позволяла себе навещать его лишь дважды в день, загнав свое чувство в рамки доверительных дружеских отношений, ради которых она будет готова рассказать о себе многое, даже слишком многое, когда доктор попросит ее об этом» (...) «Эти признания с каждым днем все больше сближали их, в

результате между ними установилась атмосфера предельной откровенности и их встречи стали для них не просто необходимыми, а что еще хуже — ничем не заменимыми».

«Казалось, что Веронике, — написал в том числе Дали, — понравилось искать спасение в объятиях собственной психической болезни, словно возможность поплакаться в жилетку была для нее единственным выходом». Трудно выразиться яснее. Разве что вспомнить еще слова, которые он вложил в уста Вероники: «Я хотела бы найти кого-нибудь точно такого же, как я, кого я могла бы обожать». Мы уже достаточно говорили о нарциссизме Дали, так что не будем повторяться.

Сколько характерных черт, сразу вызывающих ассоциации с Дали, но с Дали многоликим, сходство с которым можно найти и у второстепенных персонажей, таких как вечно суесящийся и неловкий каталонец Солер, «который то опрокидывал свой бокал с мартини, то обжигался о собственную сигарету, он двигал кресла из угла в угол и постоянно предлагал свои услуги то одному, то другому».

Вероника, Солер, другие — да; но на самом деле лучше всего и глубже всего Дали выразил себя в образе Соланж де Кледа, той самой Соланж де Кледа, которая однажды у ног Грансае произнесла слабым голосом: «Я буду с вами или умру», Соланж де Кледа с ее в высшей степени непринужденными манерами, такая надменная, такая решительная и невозмутимая. Но та же Соланж за минуту до появления на людях сидела в своей комнате в полном одиночестве, сжавшись от ужаса, во власти детских страхов и доводящих до головокружения и потери сознания сомнений. О той же Соланж де Кледа он говорит, что ее случай представляет исключительный интерес для психиатрии, «поскольку даже самые мучительные душевные терзания и истерические конвульсии превращались у нее в способ освободить нервные центры и привести в порядок весь комплекс ее биологических функций. С каждым днем все больше раздваиваясь благодаря самой психосоматической природе, она, казалось, приближалась к такому абсолюту дуализма тела и души, который считался невозможным даже в клинической практике». Соланж де Кледа он называет «прелестной мученицей». По аналогии с вином, способным превосходно стареть, она умеет превосходно страдать и сама культивирует в себе желание смерти, которое одолевает ее. Героиня умирает с блаженной улыбкой на лице.

В графе де Грансае, статном и красивом аристократе, нетрудно разглядеть портрет Галы, хотя она миниатюрная женщина и не отличается особой красотой. Между тем именно этот человек, утверждающий, что он

хочет выстраивать свои чувства наподобие того, как строят архитектурный объект, формулирует следующий вопрос: «Считаете ли вы, что оргазм обязательно должен наступать одновременно у обоих партнеров, что соответствует физиологии идеальных любовных отношений?»

Еще раз стоит внимательно прислушаться к Дали. А он примерно на трети книги вдруг прерывает повествование чтобы дать определение героям своего романа. Вероника и летчик Баба представлены им как пара богомоллов в роли Тристана и Изольды, пожирающих друг друга. Соланж де Кледа — как «*Cledonia frustrata*» с большими белыми крыльями и подвижным как ртуть тельцем; Бетка у него моль, д'Анжервиль — золотой скарабей, а Грансай — гигантская сумеречная бабочка, у которой на мохнатой спинке видно четкое изображение черепа.

«Сумеречная бабочка», «Мертвая голова» — вот это уже гораздо ближе к Гале! Разве Дали не повторяет без конца, что его герой красив, даже очень красив и что «на него было страшно смотреть, особенно в беспристрастном и обличительно ярком свете калифорнийского солнца»... Взгляните на фотографии Галы того времени. Похоже, не так ли?

Но не столько сравнение каждого персонажа в отдельности со своим прототипом (Дали это Соланж де Кледа, Эрве де Грансай — Гала), сколько анализ их отношений друг с другом указывает нам на сходство пары Кледа — Грансай с парой Дали — Гала.

«Она это он», — пишет Дали, и сразу становится ясным, что местоимения можно поменять местами.

Дали любил повторять, что Гала — его «близнец».

Грансай говорит:

— Мы сольемся в едином порыве очарованности друг другом.

— А что произойдет после того, как эта очарованность снизойдет на нас? — вопрошает Соланж. — Какова конечная цель?

— В самом конце, — объясняет ей Грансай, — двое возлюбленных оказываются наедине, лицом друг к другу, в одеждах из тончайшей ткани, по своему богатству сравнимых с роскошным облачением новобрачных. Они привязаны друг против друга к стволам миртовых деревьев, привязаны так, что их тела не только не соприкасаются, но еще и лишены всякой возможности пошевелиться. Спустя какое-то время влюбленные должны одновременно испытать оргазм, хотя они и не имеют иного способа взаимодействия, кроме обмена взглядами. Говорят, что подобный исход почти всегда сопровождается слезами.

— Именно эти слезы и бесконечное множество оттенков удовольствия и страдания, что отражаются на лицах влюбленных, и есть та пропасть, что

лежит между половым актом у людей и половым актом у животных, — говорит Соланж.

После чего, продолжая диалог с самой собой, вопрошает:

— Так, значит, можно испытать удовлетворение от своей страсти, не вступая в физический контакт? По всей видимости, это должно привести к созданию абсолютно новой теории любви, способной примирить постулаты Платона с постулатами Эпикура.

Следует ли напоминать, что в предисловии к книге Дали также говорил о Платоне и Эпикуре? Но под теми словами, что в романе были вложены в уста Соланж де Кледа, стоит подпись самого Дали...

Что касается чувств Соланж де Кледа к Грансаю, то сама она видит их следующим образом: «Я превратилась в то, что я сейчас есть, чтобы чувствовать себя достойно, чувствовать себя на уровне его безразличия [...] Он неумолимый, негибкий, и я должна раболепно согласиться на то удовольствие, суть которого в той же безжалостности и категоричности. Смысл этой сентенции я могла бы определить как "любовь — это суровое и тягостное испытание" [...] Что же это за наказание такое накрепко связать в моем мозгу невольную тиранию собственного экстаза с грубостью и унижением, которым несправедливо подвергал меня любимый мною мужчина».

Нужно ли напоминать здесь слова миссис Николе, обращенные к Мерил Сикрест: «Я никогда не видела, чтобы мужчина находился в такой рабской зависимости от женщины»?

Нужно ли напоминать здесь, что д'Анжервиль говорит о Кледализме, как о «благородном извращении»?

А что вообще говорится о любви в этом странном романе? «Мы соприкасаемся с неведомым, жадно цепляемся за него, сжимаем в объятиях, ласкаем, чтобы убедиться в том, что все это химера, и, возможно, именно потому мы с такой силой и цепляемся за него, сжимаем в объятиях и ласкаем... что хотим убедиться в том, что способны испытать это в действительности».

Вероника, которая рассуждает о «странностях желания», разве не заявляет: «Для меня любовь должна быть суровой, это своего рода военный пакт, который заключают между собой две противоборствующие стороны и в котором к моменту его подписания не должно оставаться никаких неясностей»?

Но как следует трактовать постоянно повторяющиеся намеки на бесплодие, разбросанные по всему роману, и это обращение к Грансаю в самом конце повествования: «Еще большее ваше преступление

закljučается в том, что вы не оставили после себя ребенка»?

Об этом романе Дали говорят мало, а если и говорят, то только для того, чтобы очернить и высмеять. Но читали ли его? Анализировали ли? Увидели ли в нем тот поиск себя, что привел его к «сюрреализму», благодаря которому Дали нашел путь к обновлению и снискал коммерческий успех?

Этот роман, на долю которого выпал более чем скромный успех, на самом деле является одним из тех произведений Дали, ценность которых следует пересмотреть: их мерили не тем аршином.

Читатели готовились к шуточкам в духе сюрреализма? Готовились увидеть там развешанные на деревьях пианино, мягкие часы и костыли? Они были разочарованы. Если в своей живописи Дали еще мог вводить зрителей в заблуждение, то в «Спрятанных лицах» скрыть было невозможно: сюрреализм остался в далеком прошлом.

С сюрреалистами, будь то друзья или враги, Дали больше не видится. Он больше не принадлежит их миру. Они живут на разных планетах. Но сам-то Дали по-прежнему остается сюрреалистом или же нет? Журналисты, владельцы картинных галерей и коллекционеры уверены, что да. А сам он?

В марте 1941 года после шестимесячного ожидания Бретон с женой и дочерью отправился из Марселя в Америку на старом пароходике в компании Виктора Сержа^[456] и Клода Леви-Строса^[457]. В Нью-Йорке глава сюрреалистов стал работать спикером в «Office of War Information»^[458], поставив его шефу Пьеру Лазаревфу, будущему главному редактору «Франс су-ар», только одно условие: никогда не заставлять его произносить имя папы римского и вообще не упоминать о нем. Лазаревф с легкостью принял это условие. Но Бретону, по-прежнему остававшемуся ярким борцом с существующим режимом, видимо, было непросто играть роль глашатая правительства и пропагандиста его политики, пусть это и делалось из благих побуждений в условиях военного времени. Во всем остальном он вел себя крайне высокомерно и вечно ворчал, мечтая о «спасении» сюрреализма и торжестве старых традиций. Этаким монарх в изгнании. В Гринвич-Вилледж^[459] он пытался воссоздать атмосферу Парижа былых времен, атмосферу коллективного творчества и коллективных игр. У себя дома на Бликер-стрит он продолжал резать правду матку. По-французски. Бретон, как и Дали, плохо говорил по-английски, но вместо того, чтобы подобно Дали превратить это в забаву, подтрунивая над собой и окружающими, он заупрямился и замкнулся в себе. И стал посмешищем. К

счастью, Пегги Гуггенхайм^[460], которая оплатила его поездку в Америку, выплачивала ему ежемесячно двести долларов. На что он и существовал.

Гораздо больше трудностей возникло у Пегги Гуггенхайм, когда она попыталась помочь Максу Эрнсту, в которого была влюблена. Добиться разрешения на въезд в Америку оказалось непросто. Власти отнеслись к нему с настороженностью. Ему, выходцу из Германии и нееврею, с трудом удалось объяснить американским властям, почему он хочет покинуть свою страну. Энергия Пегги, которая подключила к этому делу нужных людей, пользовавшихся большим влиянием, помогла преодолеть все препятствия. Макс прибыл в Нью-Йорк самолетом из Лиссабона в июле 1941 года, и они поселились вместе в нью-йоркском районе Ист-Ривер на Бикмен-стрит в «особняке» с просторной мастерской. А в декабре поженились.

Эрнст не любил Дали. И не настаивал на том, чтобы Пегги, которая, впрочем, тоже его не жаловала, покупала его произведения. У нее было всего-навсего две его картины. Да и те она приобрела лишь потому, что хотела, чтобы ее коллекция была «исторической и непредвзятой».

Эту свою «историческую и непредвзятую» коллекцию она выставит в октябре 1942 года на последнем этаже одного из домов на 57-й улице. Предисловие к каталогу выставки написал Бретон, а Дюшан создал «сценографию»: по его указанию картины вынули из рам и развесили на веревках, спускающихся с потолка. Там были представлены картины, естественно, — Макса Эрнста, вынужденно — Дали, а также Бранкузи, Певзнера^[461], Мура^[462], Арпа, Лорана^[463], Джакометти, Леже, Гриса, Пикабии, Клее^[464], Кандинского, Делоне^[465], Шагала, Кирико, Миро, Магритта, Танги.

Танги в марте 1940 года писал Бретону, когда тот еще был во Франции: «Я хотел бы многое рассказать тебе о здешней жизни, более чем непривычной для нас. Здесь нет никакой возможности по-настоящему с кем-нибудь подружиться [...] Европейских художников тут, по-видимому, ни во что не ставят, говорят только об американском искусстве».

...И о Дали. Но Дали предпочитал держаться особняком.

Дали и дела до всего этого не было.

Он прекрасно знал слова Ренуара, обращенные им в 1901 году к Дюран-Рюэлю: «Если бы я продавал только свои хорошие картины, то умер бы с голоду».

Дали уже давно никого не желал видеть, уже давно знал, что такое одиночество, и так же давно убедился в том, что Кокто был абсолютно прав, когда писал в «Трудностях бытия»: «Художник не может

рассчитывать ни на какую помощь от своих коллег по цеху. Любая форма, созданная кем-то другим, сразу же должна вызывать у него неприятие и раздражение [...] Так что, никакой помощи. Ни от коллег, ни от толпы, неспособной без раздражения принять явный отход от сложившихся у нее стереотипов. От кого же придет помощь? Ни от кого. И вот тогда-то искусство начнет использовать тайные рычаги природы в том царстве, что противостоит ей, и даже порой, как кажется, вступает с ней в конфликт или отворачивается от нее».

Знаменитую анаграмму AVIDADOLLARS («Жаждающий долларов»), которую Бретон придумал в 1942 году, Дали тоже обратил себе на пользу, чтобы зарабатывать еще больше денег, так же как, чтобы привлечь еще больше заказчиков, он заявлял, что в будущем будет известен в основном как портретист.

В общем, он стал знаменитым и очень богатым художником.

Дали вовсе не ждал указки Бретона, но когда тот указал ему, что нужно делать в данной области, посмеялся над ним и использовал ситуацию к вящей для себя выгоде.

В 1943 году у Дали произошла важная встреча: с Элеонор и Рейнольдсом Морсами, которые купили у Жюльена Леви его картину «Вечерний паук... надежда» и начали собирать коллекцию его произведений, которая станет одной из самых значительных в мире после собрания Эдварда Джеймса, главного спонсора Дали в конце тридцатых годов двадцатого века. В коллекцию Морсов войдут девяносто три картины Дали разной степени ценности, они составят основу музея «Сальвадор Дали» в Кливленде, открытого в 1971 году самим Дали и переехавшего в 1982 году в город Санкт-Петербург во Флориде.

Морсы рассказывали, что все расчеты с Дали они производили наличными и, поскольку цены на его картины постоянно возрастали, вскоре им пришлось привозить ему чемоданы, полные денег!

В довольно забавной биографии Дали того времени был один по-настоящему грустный эпизод. Поведал о нем Бунюэль: «В своей книге "Тайная жизнь Сальвадора Дали", которая появилась в тот момент, Дали назвал меня атеистом. А это обвинение было даже страшнее, чем обвинение в приверженности коммунизму. Некий г-н Прендергаст, представлявший в Вашингтоне интересы римско-католической церкви, используя свое влияние в правительственных кругах, попытался добиться моего увольнения из нью-йоркского Музея современного искусства. Сам я долго ничего об этом не знал. Мои друзья в течение целого года гасили все скандалы, связанные с этим делом, ничего мне не рассказывая».

В 1939 году, не найдя работы в Голливуде, Бунюэль переехал в Нью-Йорк, где в Музее современного искусства ему предложили заняться на пару с Айрис Бэрри созданием фильмотеки пропагандистских кинолент антинацистской направленности. Эти фильмы, предназначенные для Южной Америки, были на трех языках: английском, испанском и португальском. Поселился Бунюэль у Колдера.

«Однажды, — продолжает Бунюэль, — я вошел в свой кабинет и застал обеих своих секретарш в слезах. Они показали мне статью, напечатанную в иллюстрированном журнале о кино "Моушн пикчерз гералд", в которой говорилось, что некая странная личность по имени Луис Бунюэль, автор крайне скандального фильма под названием "Золотой век", каким-то образом оказался на ответственной должности в Музее современного искусства. Я пожал плечами, меня уже не раз оскорбляли, и мне было наплевать на это, но секретарши сказали: "Нет, нет, это очень серьезно". Я отправился в проекционную, где киномеханик, который тоже прочел эту статью, при виде меня ткнул в мою сторону пальцем и произнес: "Bad boy!"^[466] Я пошел к Айрис Бэрри. Ее я застал в слезах. Можно было подумать, что меня приговорили к смерти на электрическом стуле. Она рассказала мне, что уже целый год, то есть с момента выхода в свет книги Дали, Госдепартамент с подачи Прендергаста оказывает давление на руководство музея, требуя, чтобы меня выставили за дверь. Теперь же, из-за этой статьи, скандал стал достоянием широкой общественности».

Айрис позвонила директору музея, который посоветовал Бунюэлю бороться и не опускать рук.

Он же предпочел уволиться и остался без работы. Это была черная полоса в жизни Бунюэля, который ко всему прочему страдал в тот момент от воспаления седалищного нерва. Воспаление сопровождалось такой болью, что ему приходилось передвигаться на костылях. Бунюэлю было тогда сорок три года. Наконец-то у него появилась хоть какая-то работа: благодаря Владимиру Познеру^[467] его пригласили озвучивать документальные фильмы об американской армии: инженерных войсках, артиллерии и т. д. Потом эти фильмы вышли на широкий экран.

«Получив увольнение, — пишет Бунюэль, — я немедленно назначил Дали свидание в баре "Шерри Низерлэнд". Он пришел точно в назначенное время и заказал шампанское. В ярости я готов был наброситься на него с кулаками и сказал ему, что он негодяй и что по его милости я оказался на улице. В ответ я услышал от него фразу, которую никогда не забуду:

"Послушай, я написал эту книгу, чтобы вознести на пьедестал себя. А не тебя". Я проглотил обиду. Благодаря шампанскому — и воспоминаниям, и нахлынувшим чувствам — мы расстались почти друзьями. Но пропасть, что пролегла между нами, оказалась очень глубокой. Нам суждено было встретиться еще всего лишь раз».

А теперь, как говорится, подведем итоги.

В той конкретной ситуации и особенно применительно к Бунюэлю фраза «Я написал эту книгу, чтобы вознести на пьедестал себя, а не тебя» может показаться чудовищно жестокой. Но была ли она таковой на самом деле? Разве самовозвеличивание по своей сути обязательно подразумевает предательство друга? Даже тогда, когда совершается не в ущерб этому другу? С другой стороны, если рассмотреть этот вопрос более пристально, действительно ли Дали в своей «Тайной жизни...» обвиняет Бунюэля в атеизме? Скорее, он насмехается над его манерой нападать на церковь, манерой, которую он считал грубоватой и тяжеловесной. Он просто высказал свое мнение.

На самом деле, по моему мнению, проблема была в другом: Дали так никогда и не простил Бунюэлю того, что тот отстранил его от работы над «Золотым веком». Даже если вначале у них и были проблемы в выработке общих подходов, даже если и потом разногласия оставались, Дали считал себя активным участником этого проекта и, как мы уже продемонстрировали это, внес в него гораздо большую лепту, чем об этом говорилось. Сознательно или нет, но не хотел ли Бунюэль в одиночку ставить этот фильм? А Дали считал себя — не имея на то оснований? или имея? — преданным. Что он подразумевал под этим? Дело весьма темное. Что, по всей видимости, больше всего задело Дали, так это то, что Бунюэль на каждом углу кричал, что Дали не имеет никакого или почти никакого отношения к сценарию «Золотого века».

Так имели ли под собой основание претензии Бунюэля к Дали?

Уверенности в этом нет.

И еще. Когда Бунюэль обратился к Дали с просьбой ссудить ему несколько сот долларов, тот сухо отказал ему, продемонстрировав самую неприятную сторону своей натуры.

Притом что сам он, обратившись в сходных обстоятельствах за помощью к Пикассо, требуемую сумму получил И долг ему так никогда и не вернул.

Что бы мне хотелось сейчас сделать, рискуя навлечь на себя обвинения в том, что я все валю в одну кучу, так это процитировать слова одного деятеля кино и одного писателя, упоминание о которых на этих страницах

может кого-то удивить.

Феллини как-то сказал: «Я считаю себя не способным на глубокие чувства. Лишь во время работы над своими фильмами я становлюсь другим. По натуре я очень спокойный человек. Но, чтобы добиться нужного результата, способен проявить твердость и жестокость».

А вот признание Жионо^[468], сделанное им в беседе с Амрушем^[469]: «Я не ищу ничьей дружбы! Я хочу счастья для себя лично. Я могу быть крайне жестоким. Я могу в одночасье исключить из своей жизни того, кто мне мешает, того, кто не понял, что я хочу сказать, и мешает мне! Я мгновенно расстаюсь с таким человеком и делаю это с беспримерной жестокостью! Есть в моем характере такая черта, которая впрочем, мне очень нравится».

Понравился ли князю Фосиньи-Люсенжу прием, который оказала ему Гала, когда он, как и многие другие европейцы, приехал в конце войны в Нью-Йорк повидаться с друзьями? Он поцеловал ее и сказал, что страшно рад видеть ее после восьми лет разлуки. Он сообщил ей также, что недавно похоронил свою жену. Гала же ледяным тоном заявила, что встреча с ним не вызывает у нее совершенно никаких чувств.

Дали оказался более приветлив, чем его жена, но тут уже Фосиньи-Люсенж проявил сдержанность: увидев приближающегося к нему субъекта с «гигантскими усами» и тростью с огромным фальшивым бриллиантом вместо набалдашника, князь повернулся к приятелю, вместе с которым пришел в гости, и признался, что ему не очень-то хочет появляться в компании этого клоуна в джаз-клубах, в которые он собирался наведаться. Правда, в скором времени Фосиньи-Люсенж обнаружил, что куда бы они ни приходили, к этому странному персонажу со всех сторон сбегались фотографы и любители автографов. Благодаря тем особым приметам, что Дали сам для себя придумал, его немедленно везде узнавали. Он стал настоящей знаменитостью. Так что же получается: став знаменитым, человек получает право все себе позволить или же, позволяя себе подобные вещи, он становится знаменитым?

Сейчас мало кто читает Поля Валери — он вызывает раздражение — что правда, то правда — своими умствованиями. Сам не знаю, что заставило меня взять сегодня с книжной полки его «Взгляд на современный мир», но в заметках, относящихся к 1938 году, я нашел следующее: «Если Европе предстоит увидеть, как гибнет или погибает ее культура, если нашим городам, музеям, памятникам и университетам суждено быть разрушенными в ходе этой жестокой войны, которая ведется с привлечением научных разработок, если существование людей науки и искусства станет невозможным или невыносимым в тяжелой

экономической и политической обстановке, слабым утешением и слабой надеждой может стать мысль о том, что наши произведения, память о наших трудах и имена самых великих наших деятелей не будут забыты и что в Новом Свете найдутся люди, благодаря которым обретут вторую жизнь хотя бы некоторые из прекрасных творений несчастных европейцев».

Какими же увидели этих европейцев американцы? Ведь увидели они их вблизи. Кажется, что это ерунда, но в действительности проблема заключалась именно в этом. Издали Бретон и другие казались великими людьми и самобытными личностями. Почти легендарными. Вблизи же они оказались отнюдь не столь привлекательными с их мелочностью и междоусобицами, которые они привезли с собой, с их групповщиной, интригами на парижский манер... и их не очень хорошим английским.

Они замкнулись в себе и избегали общения.

Бретон: «Америка являет собой нечто крайне негативное».

Танги: «Фрукты там не имеют вкуса, женщины стыда, а мужчины чести».

Один в один цитата из «Спрятанных лиц».

Соединенные Штаты, которые были для Дали лишь сейфом, трамплином и рупором, Соединенные Штаты, откуда он вернется в Европу не в 1945 году, то есть сразу же по окончании войны, как можно было ожидать, а в 1948-м, Соединенные Штаты, вопрос о получении гражданства которых он всерьез рассматривал в 1942 году и даже предпринял для этого кое-какие шаги, эти самые Соединенные Штаты были той страной, которая способствовала его превращению в писателя, в предпринимателя, в главу предприятия... и в паяца — или в штампа, кому как нравится.

Соединенные Штаты были той страной, которая сделала его в сорок лет одним из самых богатых художников в мире.

Можно сказать, что он всячески старался, чего и не скрывал, вести себя так, чтобы его заметило как можно больше «идиотов», которых он постоянно мистифицировал. Можно сказать, что он их провоцировал, заставляя думать, будто его причуды — это обычная буффонада, а его талант художника всего лишь производное от его таланта фокусника. Таким образом выходило, что его живопись всего лишь один из аксессуаров из его набора иллюзиониста или, если кому-то так больше нравится, одна из составляющих его дендизма.

В Америке он сделал еще одну очень важную вещь: доказал, что искусство не может быть сведено к чему-то одному. Что творить искусство

можно, даже раскладывая собственное дерьмо по консервным банкам, запаивая их и выставляя на обозрение публики, чем займется в свое время Манцони^[470], или превратив самого себя в штамп, что проделал Дали.

Но в Дали видели *лишь* сюрреалиста, роль которого он великолепно играл как для широкой публики, так и перед журналистами. И никто не замечал гениального превращения или же не придавал ему значения. Бунюэль оказался наиболее прозорливым и наряду с более чем категоричными замечаниями о Дали написал в своей книге «Мой последний вздох»: «Пикассо был художником, и только художником. Дали же вышел далеко за эти рамки. Несмотря на то что отдельные черты его личности вызывают отвращение, как то: его маниакальное стремление к популярности и любовь к эксгибиционизму, лихорадочные поиски оригинальных жестов и фраз, которые, на мой взгляд, стары, как "Возлюбите друг друга", он настоящий гений, писатель, рассказчик и мыслитель, не знающий себе равных».

Когда в 1934 году Дали впервые появился в Нью-Йорке, сюрреализм сослужил ему хорошую службу, оказался настоящей находкой, но позже стал мешать. Сковывать. В конце сороковых годов двадцатого века для нового поколения нью-йоркских художников сюрреализм был уже прошлым, отголоском замшелой «старушки Европы». Даже Брук^[471], с которым они вместе работали над постановкой «Саломеи», считал Дали и его сюрреалистические костюмы давно «вышедшими из моды». Вот так-то!

Стараясь вписаться в новую стратегию, целью которой было выведение американского искусства на авансцену искусства мирового, а одним из результатов стало присуждение в 1964 году на венецианском биеннале Гран-при Раушенбергу^[472], Дюшан, ставший американцем, делал все возможное, чтобы забыть свои веревки, из-за которых посещение выставки сюрреалистов в изгнании превратилось в настоящее испытание. Называлась эта выставка, оформленная им в 1942 году в Нью-Йорке, «First papers of Surrealism»^[473], и отличалась она тем, что «благодаря» протянутым им без всякой системы через весь зал веревкам посетители, желающие рассмотреть картины, должны были выгибаться, словно акробаты, и принимать самые замысловатые позы. Сам Дюшан был представлен на этой выставке исключительно как изобретатель «реди-мэйд». А Дали?

Дали позиционировал себя в качестве сюрреалиста и был воплощением сюрреализма. Свою известность он построил именно на этом. Сюрреализм стал его второй кожей! И не было никакой возможности

избавиться от нее, даже когда он пришел — естественно, раньше всех остальных — к необходимости избавления. Он объявит сюрреализм вышедшим из моды, но это будет сделано для того, чтобы провозгласить возврат к классицизму. Тут Дали совершит ошибку, неверно оценив обстановку. Он поступит как европеец, уставший от авангарда.

И даст повод для критики со стороны Климента Гринберга, идеолога модернизма. Модернизму нужен был свой «миф». Наивность? Абсурд? Запоздалая реакция? Возможно, но результаты говорят сам за себя! По мнению Гринберга, сюрреализм не мог выжить в современном индустриальном обществе, которое не воспринимало его. Да и вообще, сюрреализм, на его взгляд, по своей сути был не «модернистским», а «пассеистским» течением, обращенным к прошлому, к «старинному арсеналу — живописи маслом». Гринберг писал об этом в своей статье «Surrealism in exile and the beginning of the New-York school»^[474].

«Экстравагантные и абсурдные творения Дали, — по словам Гринберга, — были настоящим потворством богатым бездельникам, съехавшимся в Америку из разных стран, а также эстетствующей праздной публике всех мастей, которых отталкивал аскетизм модернистского искусства». Яснее выразиться было трудно: пуританство сковывало...

«С точки зрения англо-американского формализма, сюрреализм рассматривался как отход от нормы», — уточнял Хол Фостер^[475] в своей статье «Compulsive Beauty»^[476], написанной в 1933 году.

И действительно, Нью-Йорк придерживался прямой и четкой линии: современное искусство начинается с кубизма, подхватывается Поллоком^[477] и приходит к своему расцвету — минимализму шестидесятых годов. Просто. Эффективно. Таким образом, целый срез европейского искусства оказывался за бортом. Это была настоящая война: Поллок, кстати, никогда бы не смог стать «героем Поллоком», если бы вовремя не отмежевался от «автоматического письма».

Сюрреализм, после того как он был признан антиобщественным явлением, вначале замалчивался, а потом и вообще был предан забвению, несмотря на довольно тесные отношения, установившиеся между некоторыми американскими художниками и европейскими сюрреалистами. Дали, видимо, пожалел, что когда-то так громко кричал: «Сюрреализм — это я!»

Тем более что он сразу понял — гораздо раньше Уорхола, — какое важное значение может иметь в этом мире штамп, придуманный для самого себя.

Дали и наука

Мой нынешний отец — это доктор Гейзенберг. [\[478\]](#)

С. Дали. Манифест антиматерии. Из каталога выставки в «Кастерс Гэллери». Нью-Йорк, 1958 год

6 августа 1945 года. Первая атомная бомба была сброшена на Хиросиму. Спустя три дня еще одна упала на Нагасаки. Итог: двести тысяч погибших. В состоянии шока — «сейсмически потрясенный», как он сам это назвал, — Дали приступает к собственному анализу этого события: он решает открыть в своем творчестве новый период — атомно-мистический.

1948 год. Дали II, возвращение.

Он перестал быть художником, но вскоре опять им станет. Возможно, в пику Гринбергу (которому на это было наплевать) Дали объявил модернизм мертвым. Дорогу «атомной мистике»! Он провозгласил это в Нью-Йорке в своем «Мистическом манифесте» (1951) — за семь лет до того, как написать «Манифест антиматерии», — в котором он заявил о том, что желает — ни много ни мало — произвести синтез классицизма, духовности и квантовой физики.

В мире, который ждал ядерного апокалипсиса, над которым нависла ядерная угроза и в котором поселились страх и неуверенность в завтрашнем дне, Сальвадор искал спасительное объединяющее начало. Как, впрочем, многие великие умы того времени.

«Отныне, — рассказывает он, — моим любимым предметом размышлений стал атом. Многие из написанных мною в тот период пейзажей отражают великий страх, что я испытал, услышав сообщение о ядерном взрыве; для познания этого мира я решил использовать свой паранойя-критический метод. Я хочу увидеть и понять скрытые силы и порядок вещей, чтобы стать в этом вопросе настоящим докой. Дабы проникнуть в суть этой реальности, у меня есть гениальная интуиция, которой я пользуюсь как самым замечательным оружием: мистицизм и есть та самая интуиция, позволяющая постичь смысл происходящего [...] Я, Дали, возродив испанский мистицизм, докажу своим творчеством целостность вселенной, продемонстрировав духовность любой субстанции».

Его картины станут «мистически корпускулярными». С их помощью он попытается показать наличие в атоме христианского и мистического начала. Дали вознамерился доказать присутствие Бога в материи.

«Я хочу, — говорил он, — изобразить красоту ангелов и реального мира с помощью пи-мезонов и нейтрино, самых студенистых и неопределенных».

Поскольку его очень занимало такое понятие, как антиматерия, он заявлял: «Я хочу найти способ перенести антиматерию в свои произведения. Вопрос заключается в том, чтобы суметь применить для этого новое уравнение, выведенное Вернером Гейзенбергом».

«Мир физики, — говорил он, — более трансцендентален, чем мир психологии». И так, один доктор вытеснил из его сердца другого: прощайте, доктор Фрейд; добро пожаловать, доктор Гейзенберг!

Сюрреализм умер окончательно.

Но не следует заблуждаться: новое увлечение — это не просто сиюминутная блажь. Не очередной эпизод в богатой на сюрпризы биографии и не очередная поза, принятая в угоду прессе, а обновление. Настоящее обновление.

Это увлечение продлится не меньше десяти лет и будет держать Дали в тонусе до конца его жизни. «Ласточкин хвост» — его последнее произведение, написанное в 1983 году, том же году, когда он напишет «Топологическое похищение Европы». Картина «Дань уважения Рене Тому^[479]» была, по всей очевидности, создана под впечатлением теории катастроф, которую этот математик-тополог разбирал в одной своей работе, опубликованной в 1972 году под названием «Стабильность структур и морфогенез» и на основе которой получила свое развитие теория хаоса. «Ласточкин хвост» представляет собой одну из «семи элементарных катастроф», или семи «архитипических морфологий», или одну из семи моделей, придуманных Рене Томом. Катастрофа тут означает «разрыв» и характеризует некоторые явления временного характера, возникающие внутри стабильных структур.

В этот последний период Дали будет заниматься только физикой и математикой (хотя и не выпустит из поля своего зрения проблемы взаимоотношения полов, доллары и судебные тяжбы). Он один из тех немногих художников — до него таких не было чуть ли не с эпохи Возрождения, во всяком случае, очень давно не было, — кто со столь неподдельным интересом следил за развитием науки, кто любил общаться с учеными, пребывал в постоянных поисках синтеза науки и искусства и предлагал, пусть и в гротесковой манере, некие решения и своего рода

«Weltanschauung»^[480].

Как человек искусства, в научной литературе он в первую очередь обращал внимание на то, что было ему близко: например, он отметил для себя важную роль эфира, играющего роль «космического клея», без которого любая вселенная, состоящая из материи, не смогла бы существовать, о чем говорил Оливер Лодж^[481]. Далинистский «студень» превращается в космический...

Но главным увлечением Дали станет квантовая физика — одно из величайших открытий двадцатого века, заставившее коренным образом пересмотреть наши отношения с тем, что мы называем «реальностью».

Квантовая физика, а значит, Гейзенберг: «То, что мы наблюдаем, это не природа сама по себе, а ее отражение, полученное путем ее познания». Такова отправная точка. Существует ли реальность вне наших ощущений: таково логическое продолжение. Тут трудно сказать что-либо определенное, поскольку популяризаторы этой науки дают такое объяснение: квантовая физика позволяет устанавливать законы, которые работают, но механизм их действия остается непонятным. Или еще: квантовая физика доказывает, что вмешательство исследователя в ход эксперимента не проходит бесследно.

«Мы должны пересмотреть свои представления о причинно-следственной связи. Ее можно применять только к устойчивым системам», — утверждал, к примеру, британец Поль Адриен Морис Дирак^[482], который в свое время, примерно в 1930 году, предугадал существование антиматерии. Иными словами, иное измерение разрушает причинно-следственные связи в любой устойчивой системе. То же самое можно сказать по-другому: желая познать нечто, я обрекаю это нечто на гибель уже тем, что начинаю наблюдать за ним. Физика, изучающая столь зыбкий мир, в котором непрерывные процессы оказались замененными процессом квантования, породила массу новых вопросов и сомнений: Гейзенберг даже ввел такое понятие, как «принцип неопределенности». Кое-кто называет это «волшебством».

Так какое же место следует отвести квантовой физике в развитии научной мысли? Жан Клод Карьер^[483] в беседах с Жаном Одузом и Мишелем Кассэ^[484], в результате которых на свет появился сборник под названием «Разговоры о незримом», попытался определить это место, указав на то, что Парменид и Аристотель во всем прежде всего видели неизменное. Подобно Ньютону и Эйнштейну они пытались установить общие законы природы. Вечные и неизменные. Тогда как Гераклит и Нильс

Бор, напротив, интересовались главным образом тем, что течет, проходит, изменяется. Первые говорили: «Беспорядок есть скрытый порядок». Вторые лишь констатировали: «Беспорядок существует. Итак, беспорядку — зеленый свет». Не это ли привлекало Дали?

Нет. Но и порядок его тоже не интересовал. Больше всего его увлекала проблема баланса в кажущемся отсутствии порядка, а в квантовом мире его интересовала пульсирующая мысль, увлекаемая вихрем неизведанного, что подразумевало решительный и кардинальный пересмотр сложившихся представлений. И порождало множество сомнений. Возьмите, к примеру, электрон: вы не можете отрицать его существование... «Это не совсем так», — возражает Мишель Кассэ в одной из бесед, вошедших в уже упомянутый нами сборник, и поясняет свою мысль: «Мы можем говорить о нем лишь в плане его "предполагаемого присутствия в данном месте". Он для меня везде до тех пор, пока я не установлю его точных координат, а они поддаются определению». «Достаточно того, что мы можем вычислить его, — идет еще дальше Жан Одуз, — что можем вступить во взаимодействие с ним посредством какого-нибудь измерительного прибора, тогда он обнаруживает себя и локализуется».

Здесь не место описывать ошеломляющие эксперименты, которые ставили ученые, но когда, например, разум сталкивается с тем, что в бесконечно малом пространстве электроны вращаются вокруг своих ядер по законам, абсолютно отличным от законов небесной механики, он отказывается это понимать!

Ведь приходится ставить под сомнение правильность нашего восприятия реальности, к чему обязывает этот новый научный подход. Восприятие, которое сбивает некоторых ученых с толку, заставляет их поверить в мистику, магию и порой в нечто еще более странное... В октябре 1979 года в Кордове состоялся colloquium на тему «Наука и сознание». На него съехались самые светлые умы современности, такие как Дэвид Бом^[485], Фритьоф Капра^[486], Оливье Коста де Борегар, и еще порядка шестидесяти исследователей, которые собрались там, чтобы в течение пяти дней обсуждать вопросы науки и духовности. И там вдруг открылось, что директор по науке Национального центра научных исследований Франции и советник НАСА Коста де Борегар рассматривает квантовые явления в свете психокинеза!

Ева де Витрэ-Мейерович в своей книге о великом суфисте-мистике Джалаледдине Руми^[487] рассказывает о своем участии в одном colloquium, на котором все тот же Коста де Борегар признался ей:

«Знаете, если бы мы, физики, оказавшиеся на переднем крае этой науки, рассказывали широкой публике обо всех наших открытиях, нас бы сочли за сумасшедших. Как бы вы отнеслись, например, к моему заявлению о том, что, дотрагиваясь до чашечки с кофе, который вы сейчас пьете, вы проникаете в другие галактики?» Сама Ева замечает: «Руми писал об этом еще семь столетий назад».

Нильс Бор приложил массу усилий, чтобы «избежать в речи любых намеков на мистику».

Но она лезла из всех щелей.

Дали, которому было прекрасно известно, что истина далеко не всегда лежит там, где нам кажется, много читал, восторженно воспринимал прочитанное и пытался осознать те революционные мысли, что коренным образом меняли взгляд не только на наше восприятие реальности, но и на саму реальность тоже. В сороковые годы Дали вроде бы даже совсем бросил пить (хотя до этого весьма увлекался алкоголем), чтобы «сохранять достаточную живость и остроту ума, дабы проникнуть в те, трудные для постижения области, суть которых лучше передается формулами, чем словами».

Макс Планк^[488]: «Природа во всем многообразии ее форм, в которой нам, человеческим существам, на нашей маленькой планете отводится столь незначительная роль, подчинена строгой системе неких законов, действие которых никак не связано с наличием или отсутствием мыслящих существ».

Живо интересовавшийся квантовой физикой и преклонявшийся перед Планком, Бором, Дираком и Гейзенбергом, а позднее увлекшийся теорией катастроф Рене Тома, Дали не менее пристально следил и за тем, что творится в мире американского искусства. Он понимал, что там происходит нечто очень важное, хотя абстрактный экспрессионизм^[489] вызывал у него отвращение и полнейшее неприятие: эти художники «пишут дерьмом», и их работы «выходят прямиком из биологической трубы». Но он видел, он чувствовал динамизм — бешеный по силе, всепобеждающий, с которым двигалась вперед молодая страна в конце кровопролитной войны, совершенно обессилившей Европу, которая была вынуждена уступить пальму первенства Америке с ее джазом, легкими сигаретами и зарождающимся телевидением.

Он говорил: «Главное — суметь применить на практике новое уравнение, выведенное Вернером Гейзенбергом». Да, но в какой форме это сделать? До того как Уорхол узнал себя в Дали и подстегнул интерес к

нему, слегка сбавившему обороты и слегка подрастерявшему былую славу, в Америке, которую он в результате покинул, он вновь обратился к Возрождению.

Возрождение не ради *возвращения назад*, как об этом слишком часто говорилось, а именно ради того, что это слово означает: ради возрождения. Ради нового рождения. Эмманюэль Берль^[490] говорит о Возрождении не как о единственном в своем роде явлении, а как о явлении периодическом, возникающем тогда, когда мир чувствует, что он истощается и слабеет и желает пережить новое сотворение. Для этого существует два варианта: Революция и Возрождение, то есть обращение к прошлому, выбор эпохи и общества, кажущихся в достаточной мере овеянными славой и счастливыми, а затем копирование этих моделей в той степени, в какой это представляется возможным. «Противопоставляемые друг другу в теории Возрождение и Революция часто на деле, — пишет Эмманюэль Берль, — приводят к одним и тем же результатам: имитатор проявляет тем большую смелость, чем большую уверенность черпает, опираясь на примеры давнего прошлого».

Случай с Дали именно из этого ряда...

Дали и Гала вернулись в Европу после восьми лет отсутствия. В июле 1948 года они приехали в свой дом в Порт-Льигате и взяли на службу шестнадцатилетнего рыбака Артуро Каминаду, который будет катать их на лодке, возить на машине, будет следить за их садом и обучать Галу каталанскому языку.

Годом позже они отправились в Рим на аудиенцию к Его Святейшеству с тайной надеждой получить от него в виде исключения разрешение обвенчаться в церкви. Дали преподнес Пию XII один из вариантов своей картины «Мадонна Порт-Льигата», написанной по мотивам «Пресвятой Девы с младенцем в окружении ангелов и святых» Пьеро делла Франчески^[491] и под впечатлением от открытий в области квантовой физики, от антиматерии и расщепления атома...

Дали как художник вовсе не закончился в 1936 или 1939 году, как нас пытались уверить некоторые исследователи его творчества, явно поторопившиеся с выводами. Да, он почти перестал писать картины в период своей «американской кампании» 1940—1948 годов, во время которой его *позиция* стала его *формой*; но в конце сороковых годов он вновь, по-прежнему оставаясь в рамках своей «позиции», обращается к живописи и начинает создавать новые произведения.

Да, крупных полотен в эти годы он пишет совсем мало; но в лучших из

них чувствуются обновление, полет воображения, интересный взгляд на вещи.

Удивительная свобода и удивительная способность к концентрации.

Посмотрим вначале на «Атомную Леду» (1949), картину, в которой Дали применил принцип «подвешенного пространства».

С первого взгляда эту картину можно принять за вполне банальную иллюстрацию мифа о том, как Зевс, приняв облик лебедя, овладел Ледой, после чего та снесла яйцо, из которого вылупились Елена, Кастор и Поллукс.

Леда — это Гала, прекрасно узнаваемая и впервые выступающая в подобной роли перед тем, как годом позже стать «Мадонной Порт-Льигата».

Интересно отметить, что примерно с 1945 года в облике Галы на полотнах художника произошли некоторые изменения. Дали не «омолаживает» (как иные утверждают), а «облегчает» ее черты, оставаясь при этом реалистичным, если не сказать «гиперреалистичным».

Особый интерес вызывает в этой картине смесь античной мифологии с собственной мифологией Дали. Кастор и Поллукс — это он и его брат. Леда-Гала это медиум, благодаря которому произошло божественное появление на свет Дали-Кастора, или Дали-Поллукса, или сразу обоих. (Эти боги, покровительствующие спортивным играм и дарующие долголетие, как мы помним, превратились в созвездие Близнецов.)

Итак, Дали скорее видит Леду в той роли, что принадлежит Гале, а не в роли эротического символа, какой ее обычно изображают. По правде говоря, от картины веет некой стерильностью и утрированным целомудрием.

Посмотрите: здесь ничто ничего не касается. Леда, вроде бы восседающая на постаменте, на самом деле парит сантиметрах в двадцати над ним, кажется, что ее ноги стоят на книгах, но они не касаются их, равно как и ее левая рука не дотрагивается до шеи лебедя, несмотря на иллюзию, которую создает эффект перспективы, а клюв птицы, находясь у самого лица Леды, его никак не задевает. Даже море, нависшее над песчаным берегом, изображено словно парус на декорациях к фильму Феллини, оно как бы специально приподнято и не касается песка на пляже. Все словно парит в воздухе, на всем словно печать стерильности (или «целомудрия», как сказал бы Дали), что категорически противоречит традиционной иконографии этого мифа.

Странная, вызывающая восхищение картина! Она открывает целую серию себе подобных. Вслед за ней появится «Мадонна Порт-Льигата»

(1949), где тоже ничто ни с чем не соприкасается, «что символизирует, — как говорит Дали, — дематериализацию, являющуюся в физике в наш атомный век эквивалентом божественной гравитации».

Здесь Пресвятая Дева изображена так, как будто руки существуют отдельно от нее, они сложены как для молитвы, но не соприкасаются друг с другом, на груди у Мадонны картина в рамке — линия горизонта картины совпадает с линией горизонта на заднем плане всего полотна: создается ощущение, что это не картина в картине, а дыра, и сквозь Мадонну видно море. Лицо Мадонны, в котором мы узнаем лицо Галы, удивительно гладкое, с опущенными вниз глазами и рассеченным лбом. Младенец Иисус, также с опущенной головой, парит над подушкой. Причудливо положенные тени вызывают обман зрения. Это произведение — идеальный пример того, что так сильно занимало Дали в то самое время: в композицию в виде треугольника, абсолютно классическую по форме, он пытался внести принцип неопределенности, элемент раздробленности и одновременно взаимосвязанности, некую дисперсность и вместе с тем стремление к единению и целостности.

«Богородица возносится к небесам не посредством молитвы. Она возносится туда благодаря действию антипротонов», — пишет Дали в «Дневнике одного гения» 22 июля 1952 года.

Его самое известное произведение после «Постоянства памяти» (мягкие часы) — это «Христос святого Хуана де ла Крус»^[492], написанный в 1951 году; на этой картине Христос изображен парящим над пейзажем Порт-Льигата, над лодкой и рыбаками. Он склонен так, что находится практически в горизонтальном положении. За основу Дали взял, и это следует подчеркнуть особо (или напомнить об этом, поскольку сам художник никогда этого не скрывал), один рисунок святого Хуана де ла Крус (или приписываемый ему), почти медиумический или, скорее, экстатический. Еще одна странность: отсутствие гвоздей, которыми прибиты руки и ноги Христа к кресту, и тернового венца. Дали объяснял, что он решился на такую трактовку образа Христа после того, как увидел сон, иллюстрирующий испанскую поговорку: «Тому, кто плохо рисует Иисуса Христа, нужно много крови». Еще он говорил, что это ангелы подсказали ему, что писать Христа нужно именно в таком положении. Дали никогда ничего не делал просто так.

Несмотря на отсылку к ангелам, кое-кто из христиан счел подобное изображение Христа богохульством. Один из них, после того как картина будет приобретена Художественной галереей города Глазго, изрежет ее.

Волнение, которое испытали покупатели этой картины, самой

знаменитой на сегодняшний день, наполовину было обусловлено сенсационно высокой ценой, уплаченной за нее (8 200 фунтов стерлингов), а наполовину — оригинальной трактовкой ее сюжета. Шесть лет спустя галерея не без иронии обнародовала тот факт, что после приобретения картины доходы от продажи входных билетов увеличились на 4 377 фунтов стерлингов, а прибыль от продажи ее репродукций составила 3 644 фунта. Иными словами, за шесть лет картина принесла доход, покрывший расходы на ее приобретение, так что такое вложение капитала оказалось весьма дальновидным.

Среди других полотен тех лет, разных по своей значимости, следует назвать «Тайную вечерю» (1955), картину, которая была столь популярна, что, по слухам, во многих американских домах ее репродукцию стали вешать вместо «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. А между тем, несмотря на свое удивительное свечение, по уровню мастерства она сильно уступает полотну Леонардо. У Дали изображена прозрачная «модернистская» конструкция, под которой Христос делит последний ужин со своими апостолами, и — неизменный вид мыса Креус на заднем фоне. Когда эту картину выставили в Вашингтонской национальной галерее, более десяти тысяч человек съехалось туда, чтобы увидеть ее в первый же час после открытия выставки.

Назовем также «Рафаэлевскую голову, разлетающуюся на куски» (1951), похожую на барочный купол с отверстием вверху; картина находится в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге. Голова составлена из множества маленьких носорожьих рогов, которые вдруг рассыпаются и складываются во фрагменты столь любимого Дали «Ангелуса» Милле. Разрозненность формы, по замыслу художника, должна была наводить на мысль об атомной бомбе и ядерной физике, что добавляет мистического содержания этому произведению.

На картине «Обнаженный Дали, созерцающий распад пяти правильных фигур, в которых внезапно появляется "Леда" Леонардо да Винчи с набором хромосом Галы» (1954) также присутствуют носорожьи рога (и разноцветные шарики), они находятся в эпицентре взрыва, в результате которого происходит превращение Леды в Галу, а Дали с восторгом наблюдает за этим действием, опустившись на одно колено. Еще одна тема этого произведения, на которую мало кто обращает внимание, это дрейф материков, к которому Дали проявлял в то время большой интерес. Мы видим здесь море, изображенное в виде мягкого покрывала — у Дали под ним колено, и там же, как в укрытии, спит собака. Море, оторванное от своего дна, воспарило над ним сантиметров на семьдесят,

открывая взгляду подошвы Пиренейских гор, сползающих в него в этом месте и начинающих свой дрейф.

«"Мадонна" Рафаэля на максимальной скорости» (1954), выставленная в Мадриде в Центре искусств королевы Софии, кружится в сарабанде вместе с голубыми, зелеными и желтыми шарами, а также с носорожьими рогами, неизменным атрибутом картин Дали пятидесятих годов.

Для Дали, который уверял, что верит в «корпускулярную мистику», материя и Бог — одно и то же.

И не будем забывать: это было как раз то самое время, когда Тейяр де Шарден^[493], иезуит и известный палеонтолог (он участвовал в раскопках под Пекином, когда были обнаружены останки синантропа), под неодобрительными взглядами Рима пытался найти точки соприкосновения науки и религии и говорил о «духовной материи». Он оперировал таким понятием, как «ноосфера» — «возникшая благодаря ноогенезису психологическая оболочка, которая разрастается и покрывает нашу планету поверх биосферы». Он говорил о «всеобщем психизме Земли», а в «Феномене человека», написанном в 1938-м и опубликованном в 1955 году, сформулировал принцип, которому был верен всю свою жизнь, несмотря на неодобрительное отношение к этому стоящих над ним церковных иерархов: «Религия и наука суть две неразрывно связанные друг с другом стороны или фазы одного и того же единого акта познания».

Ведь утверждал же Бэкон^[494], что «малое знание удаляет от Бога, а большое приближает к Нему».

Раймунду Луллию Дали всегда отводил одно из первых мест в своем пантеоне, ставя его рядом с Хуаном Эррерой, которому в 1960 году посвятит едва ли не самое странное из своих полотен: куб, вставленный в еще один куб, состоящий из букв и парящий в небе. Эта картина под названием «К речи о кубической форме Хуана Эрреры» (архитектора Эскориала) находится в Мадриде в Центре искусств королевы Софии. Об этих двух персонажах Дали скажет, что он их любит, потому что из всех людей, которых он знает, «только они никогда ни перед чем не останавливались».

Раймунд Луллий, каталонец по национальности, родился на острове Майорка. Для него не существовало никаких мыслимых границ в исследовании божественных тайн посредством человеческого разума. Именно поэтому Дали вновь обращается к нему, увлекшись идеей о взаимном проникновении и неразрывной связи мистики и науки. Еще в XIII веке Луллий создал теорию своего рода духовного рационализма (с тягой к

крайностям). Логика у него одновременно является и онтологией. Он пытался из общих логических понятий вывести догматы католицизма.

В частности, он был уверен в том, что с помощью опытов можно добыть знания о сверхъестественных силах и самом Боге. Любая абстрактная мысль у него отмечена печатью мистического лиризма.

Будучи современником Моисея Леонского^[495], кастильского раввина, наполовину составителя, наполовину автора «Зогара»^[496], Луллий таким образом оказался представителем золотого века еврейского эзотеризма. Не чужд он был и алхимии^[497], в основе которой видел принцип гармонии. Кроме того, он увлекался теорией гностиков и пытался доказать, что поступки, совершаемые во имя веры, исходят из желания познать неведомое.

И это не считая мощного «средневекового неоплатонизма», который в XIII веке преодолел все конфессиональные барьеры.

Мир исполнен символики Бога, в каждой вещи отражены божественные «совершенства», рассмотрение которых открывает познанию принципы действия Бога, а в Боге — все действие: такова основа мировоззрения Луллия. По мнению Юга Дидье, специалиста по истории религии и религиозной литературе Иберийского полуострова, «танец Одного в Трех, Девяти и Бесконечного множества лиц» заставил Луллия говорить о «взорванном изнутри» монотеизме. «То, что он узрел в этом "чрезмерный динамизм", — говорил Дидье, — без сомнения, является самой оригинальной находкой Раймунда Луллия».

Луллий написал энциклопедию в форме романа под названием «Книга чудес» — приключенческий роман для юношества, приобщавший молодых людей к метафизической мысли. А еще он автор книги, признанной «абсолютной», в которой, задавшись целью измерить и назвать все сотворенное и все временное, он обозначил и то, что является вечным и непреходящим.

Помимо общего каталонского происхождения тот, кого называли «Озаренным наставником», имеет с Дали и другие точки соприкосновения. Отнюдь не отличавшийся скромностью и склонный к зрелищности, разве не заслужил он прозвище «Ramon lo Foil»^[498], и разве не похоже, что его безумие было «добровольным и выстроенным», «с внутренней логикой» и целью сплавить воедино самую простую мысль с самыми эфемерными построениями из области теологии и онтологии? Разве не говорили о непомерной раздутости его его (он уверял, что на равных спорил с Сократом)? Разве не говорили о том, что его положение «неслужителя»

культы способствовало созданию его «фирменного знака» и толкало его к активному использованию саморекламы, что в те времена было большой редкостью? И не рассказывали разве о том, как однажды на горе Ронда, где Луллию было явление, к нему пришел пастух, который, заливаясь слезами, просил лишь об одном — чтобы ему было позволено притронуться к манускриптам Луллия, в которых он узрел великую пользу для всей Церкви? И разве не говорили, что генуэзцы почитали его наравне с канонизированными святыми? Божественный Луллий, божественный Дали...

«Взорванный изнутри монотеизм», Дали вспомнит о нем в нужный ему момент.

Когда в 1953 году двое молодых ученых из Кембриджа Уотсон^[499] и Крик^[500] расшифровали структуру дезоксирибонуклеиновой кислоты, иными словами — ДНК, Дали возликовал. «Вот в чем, — воскликнул он, — я вижу неопровержимое доказательство существования Бога!»

Можно посмеяться над этой его горячностью, над поспешными выводами, над этой манерой устраивать короткое замыкание и пускать «ток» в обратном направлении как в речи, так и в мыслях, над этой манерой соединять науку и религию в самых немыслимых коллажах. Способность таким образом рассуждать, делать обобщения и устраивать прорывы вела его как к сюрреализму, так и от него, а кроме того, она позволяла ему обходить проторенные пути, выбирать нехоженые тропы. Что мне в нем очень импонирует.

В те годы смятения и смелых экспериментов ученые первыми принялись выдвигать новые теории, подвергать сомнению старые, совершать прорывы и даже устраивать перевороты, что не могло не привлечь к себе Дали с его мятущимся духом.

Свобода мысли, потрясающие открытия — вот что в первую очередь вызывало восторг у Дали и подкупало его, внимательного читателя «Сайнтифик америкэн» (он стал им сразу же, как только смог свободно читать по-английски, а это говорит о том, что овладел он этим языком гораздо быстрее, чем можно было предположить и чем об этом говорилось). Хочется подчеркнуть, что интерес Дали к науке не был ни эпизодическим, ни конъюнктурным, он был истинным и глубоким. Что не мешало ему потом отрещиваться от него и всячески изворачиваться. Или позволять себе самые немыслимые заявления.

«Если существует искривление пространства, то почему мы не помним будущего?» — задавался он вопросом. Это пример. «Опять красивая фраза

и типичный бред», — скажет кто-то. Но разве сам великий Кеплер^[501] не задумывался над проблемой: «Если звезды — это солнца, почему сумма всей их световой мощности не превосходит по яркости наше солнце?» И не писал разве наш современник Пригожин (в своей книге «Конец уверенности»^[502]), что вполне можно «выдвинуть гипотезу о том, что материя образуется из вакуума»?

Как-то в августе 1952 года Дали, взглянув на звездное небо, воскликнул: «Какое оно маленькое!»

Дали считал, что если ему суждено сыграть какую-то роль, то пусть это будет роль королевского шута, того, кто задает нелепые на первый взгляд вопросы, сбивая людей с толку и заставляя мысль пульсировать, открывая ей таким образом новые горизонты.

Но, поступая так, он порой сталкивался с теми, для кого по-прежнему оставался сюрреалистом, а в научном мире — с теми, кто относительно его задавался вопросом: «А по Сеньке ли шапка?»

В то же время его преклонение перед римско-католической церковью, выражавшееся весьма странным образом и всегда вызывавшее удивление, стало еще больше шокировать людей. «Я неверующий католик, — говорил он, — и через науку пытаюсь прийти к пониманию догматов церкви».

Однажды во время одного своего радиоинтервью он заявил пришедшему в ужас интервьюеру-иезуиту: «Бог для меня — это камамбер». Именно так. «Сыр это нечто мистическое, — продолжал он настаивать на своем без всякого намека на юмор. — Христос — это сыр, более того, горы сыра! Разве не донес до нас святой Августин, что в Библии Христа называют "montus coagulatus", "montus fermentatus", что должно пониматься как настоящая гора сыра!»

Еще раз повторим, не боясь показаться излишне настойчивыми, что Дали был раз и навсегда причислен к когорте сюрреалистов. Так что, желая воспользоваться достижениями науки, он вынужден был делать это как сюрреалист! Но выступить в этом качестве, желая сплавить воедино науку и религию, он не мог. Его приверженцы указывали на то, что все, что он тогда делал, было в высшей степени «хорошо прорисовано» или «хорошо выписано». Мастерски, иными словами. Но по-другому и быть не могло, это была позиция Дали, которую он настойчиво декларировал. Главное же заключалось в том, что, столь живо интересуясь наукой и желая увязать ее с религией, Дали открыл еще один фронт.

И сделал это с той пылкостью, умом и непринужденностью, которые были самыми яркими его достоинствами.

Более анекдотично, но не менее показательно высказывание Дали, которое приводит в своей статье под названием «Я и ангел» Жан Демелье. Однажды одна «очень элегантная дама» спросила: «Мэтр, а кто такие ангелы?» И услышала в ответ: «Мадам, ангелы это такие крошечные существа, которыми набиты мужские яички».

В другом месте он выразился чуть более деликатно: «Сперма обладает ангельскими свойствами, поскольку является резервуаром для еще незачатых существ. Они потенциальные ангелы, но совсем не обязательно станут ими. Просто так от природы это не дается».

Дали не забывал переводить свой новый «период» в звонкую монету: он совершил турне с лекциями о «мистическом характере атомной энергии» и брал по тысяче долларов за сеанс.

В 1954 году во дворце Паллавичини в Риме он прочел одну такую лекцию на латыни. Сколько он получил за нее лир, осталось в тайне.

Научно-мистические пристрастия Дали не помешали ему в 1951 году принять приглашение к сотрудничеству от двух нью-йоркских ювелиров, Эртана и Алемани, которые задумали изготовить и запустить в продажу ювелирные украшения из золота и драгоценных камней по его эскизам. Журнал «Нью-Йоркер» сообщал, что эти «украшения, не успев появиться на прилавке, тут же были куплены Катервудским фондом из города Брин-Мор, штат Пенсильвания». Алемани был аргентинцем каталонского происхождения, с ним Дали познакомился в отеле «Сент-Реджис», где у того был офис. Жить в номере люкс в «Сент-Реджисе» — дорогое удовольствие, но оно окупалось сторицей...

Гала всегда была рядом, именно она по-прежнему вела все переговоры и заключала контракты (твердо отстаивая свои интересы), платила по счетам, следила за расходами, обеспечивала транспортировку картин, занималась их страховкой, и, когда это требовалось, приглашала прессу. Она выступала одновременно в роли торгового агента художника, терпеливой и очень организованной помощницы, а также «переводчицы» (в общении с внешним миром) и восторженной почитательницы его таланта (когда у Дали спрашивали, кого из здравствующих художников он считает самым великим, он мог ответить «Пикассо», на что Гала моментально реагировала и безапелляционным тоном поправляла его: «Самый великий — это Дали»). Была у нее еще одна, вечная ее роль — роль «музы гения».

А Дали, падкий на гиперболы, возносил хвалу Гале, повторяя и муслируя почти до тошноты, в присущей ему гротесковой манере: «Я люблю Галу даже больше, чем сам мог бы предположить», или: «Мы наблюдаем падающую с неба звезду, ярко-зеленую и такую большую, каких

я никогда раньше не видел, я сравниваю ее с Галой, которая стала для меня самой заметной, самой яркой и самой совершенной падающей звездой», или: «Я люблю ее больше, чем свою мать, больше, чем своего отца, больше, чем Пикассо и даже больше, чем деньги», или: «Она научила меня одеваться, спускаться по лестнице, не падая по тридцать шесть раз кряду, не терять деньги... есть... различать врагов...», или: «У нее ангельское терпение».

Она руководила им и направляла его. Пресекала вспышки жестокости, приступы гнева, капризы, всплески безумия. Да, безумия. А как еще назвать поведение Дали, который, позвонив в дверь дома Жюльена Леви, вдруг отскакивает назад и кричит пытающемуся удержать его маршану: «Дверь! Ваша дверь нашептывает про меня всякие гадости!» Мы уже не раз цитировали фразу «Единственная разница между мной и сумасшедшим в том, что я не сумасшедший», не пытаюсь ее оспаривать, но следует признать, все-таки Дали был слегка чокнутым, и если от Галы и была какая-то польза, то в первую очередь она заключалась в том, что, проявляя неустанную бдительность, она умела остановить самые бурные его приступы и самые безобразные выходки. Что было весьма кстати.

Дали никак не мог обойтись без перехлестов — намеренно или в порыве безумия. Повторимся: он был ярким представителем барокко.

В то же самое время, когда он зачитывался Гейзенбергом и черпал информацию из очень серьезных научных журналов, он трудился в паре с румынским дипломатом князем Матиллой Гикой, проживавшим в Соединенных Штатах, над золотым сечением. В 1930 году Матила Гика написал по этому вопросу книгу, которая называлась «Эстетика пропорций в природе и искусстве». Золотое сечение он находил повсюду — в ракушках, подсолнухах, сосновых шишках, в расположении листьев и лепестков разных растений. Дали продолжил этот ряд, целиком отдавшись захватившей его безумной идее: и вот вам носорог и его рог с «идеальной логарифмической кривой», которому суждено было занять свое место в мифологии «мэтра». Вот «Кружевница» Вермеера и Дали в Лувре, вот Дали и носорог в зоопарке на окраине Венсенского леса в Париже, а вот «Кружевница» и носорог вместе в том виде, в каком нам демонстрировали их в «новостях» того времени, когда телевидение еще не вошло в наши дома, а кино играло роль информационной передачи с видеорядом.

Этот пресловутый носорожий рог впервые появляется, если я не ошибаюсь, в 1954 году в «Юной девственнице, содомизирующей самое себя рогами собственной непорочности», после чего он возникал на лекциях, в статьях, на картинах и в похожих на спектакли интервью Дали

на протяжении почти всех пятидесятих годов.

Затем, в 1954 году, появится «Носорогообразная фивра Иллиса Фидия», а за ним, в 1955 году, — «Носорожий бюст "Кружевницы" Вермеера».

Рассматривая рог носорога как «символ динамической гармонии», как зримое подтверждение существования золотого сечения или как «необходимую кривую» на его пути к золотому сечению, Дали вовсю забавлялся и где только его ни рисовал. Мы видим рог на многих его полотнах того периода.

Особо досталось от Дали вермееровской «Кружевнице». Что могло быть более несовместимым с нежнейшим созданием с идеалистичного полотна Вермеера, на котором, как нам известно, отсутствовала иголка, вокруг которой была выстроена вся композиция, чем неуклюжий и огромный носорог со своим рогом и толстой кожей?

Дали «пришел к выводу», что максимальный эффект «Кружевницы» достигается за счет того, что она находится под обаянием носорожьего рога. Этот рог «таким образом» будет служить ему эталоном для расчетов движения отсутствующей иглы! Как утверждал Дали, постичь это сходство ему помог его паранойя-критический метод...

Ему показалось недостаточным назвать носорожий рог пределом совершенства, на своей знаменитой лекции в Сорбонне в 1955 году Дали поведал также, что «задница» этого животного представляет собой «своего рода логарифмическую кривую, как у подсолнуха».

От Вермеера к Ван Гогу, от головы к заднице — не хотел ли Дали донести таким образом до публики мысль о том, что золотое сечение из-за того, что его можно найти повсюду в природе, больше не является в полной мере «золотым сечением»?

Эксессы и пароксизмы, выбросы адреналина и шутовство, все вперемешку — художественный прием или способ существования?

Небольшая интермедия, приведшая Дали в бешенство: публикация в 1949 году книги «Дали глазами сестры». Ана описывала его как обычного, нормального человека. Трах, бах, и все рушится? Ничуть не бывало. Слащавая книжица, представляющая жизнь семейства Дали в Фигерасе и Кадакесе в розовом свете и рисующая самого Дали послушным ребенком, радующим родителей, вызывала у читателей гораздо меньший интерес, нежели те гнусности, что писал о себе сам Дали! Так что книгу Аны Марии мало кто купил. Расходилась она плохо. И никак не повлияла на отношение публики к Дали.

Но сестра попыталась на самую основу его реноме. И он ей этого

никогда не простит.

Книга «Дали глазами его сестры» откроет целую серию биографий художника, которые начнут появляться одна вслед за другой каких-нибудь десять лет спустя: в 1958 году выйдет первая из них за подписью Элеонор и Рейнольдса Морсов под названием «Dali, a Study of His Life»^[503], за ней годом позже — «The Case of Salvador Dali»^[504] Флёр Каулес, «Мир Сальвадора Дали» Робера Дешарна (1962) и «В поисках Сальвадора Дали» Карлтона Лейка (1969).

Что касается отношений Дали с отцом, то тут ситуация была совсем иной: Дали сам сжег за собой все мосты. В «Дневнике одного гения» он писал, что жизнь отца была достойна Софокла. «На самом деле мой отец — это тот человек, которым я восхищался, которому постоянно подражал, доставляя массу страданий», — признавался Дали.

Вот несколько «фактов жизни» Дали, относящихся к пятидесятым годам, мы даем их вперемешку, не выстраивая по значимости: в 1951 году в Венеции супруги Дали приняли участие в маскараде Бейстегуи, выбрав себе костюмы семиметровых великанов. Только в таком виде, никак не меньше, можно было привлечь к себе внимание в этой толпе именитых гостей. Их костюмы были созданы кутюрье Кристианом Диором. В 1954 году в Риме Дали демонстрирует самые длинные в своей жизни усы: двадцать пять сантиметров от корней до кончиков. Это тот самый год, когда в соавторстве с фотографом Филиппом Халсманом Дали выпустил фотоальбом под названием «Dali's mustache»^[505].

«Предназначено мне судьбой творить чудеса или нет? Да, да, да, да и еще раз да», — не уставал повторять он, словно желая убедить самого себя. Дали, возвеличивавший себя, сам присвоивший себе эпитет «божественный», благосклонно принявший звание «мэтр», писал о себе тем не менее с легкой иронией, с присущим ему чудачеством: «Восемьдесят юных дев умоляли меня показаться в окне моей мастерской. При моем появлении они принялись дружно аплодировать, а я послал им воздушный поцелуй. Я чувствовал себя величайшим из шутов».

В 1957 году среди других изобретений, привлечших к себе внимание средств массовой информации, оказался «булетизм» Дали. Ники де Сен-Фаль^[506] вспомнит о нем и 12 февраля 1961 года устроит в тупике Ронсена свои первые «стрельбы». А в 1966 году она вспомнит вход в его павильон «Сон Венеры», создавая в Стокгольме скульптуру-дом под названием «Нон»^[507]. Это здание длиной в двадцать восемь метров и шириной в девять имело вид лежащей на земле великанши, а вход внутрь находился

между раздвинутых ног фигуры.

В то время Дали не жаловал искусство гравюры. По соображениям эстетического, морального и философского порядка: «Этой технике не хватает суровости, монархии и инквизиции». Жозеф Форэ, человек очень настойчивый, заказал Дали иллюстрации к эксклюзивному изданию «Дон Кихота», которое должно было выйти тиражом в 197 экземпляров. Он постоянно приносил Дали гравировальные камни и победил-таки его антигравюрную «волю к власти»^[508]. Дали стал стрелять из аркебузы XV века с прикладом, инкрустированным слоновой костью, по гравировальным камням шариками, начиненными литографической краской.

Вот как, в присущей ему манере, Дали описывает эту стрельбу: «6 ноября 1956 года в окружении сотни священных агнцев, влекомых на заклятие — искупительное жертвоприношение, представленное одной-единственной головой, установленной на листе пергамента на палубе одной из тех барж, что обычно курсируют по Сене, я произвел выстрел первой свинцовой пулей, начиненной литографической краской. Разорвавшись, эта пуля открыла век "булетизма". На камне появилось божественное пятно, напоминающее крыло ангела. Воздушностью деталей и динамичной строгостью линий эта техника изображения превосходит все существовавшие до сего дня технические приемы».

Аркебузу ему подарил Жорж Матье, в то время директор по рекламе судоходной компании «Юнайтед Тейтс Лайнс», услугами которой Дали пользовался, отправляясь в Нью-Йорк.

Издатель Жозеф Форэ уже выпустил две книги в сотрудничестве с Утрилло^[509] перед его смертью и несколько книг с Пикассо и Кокто. Он был в своем деле признанным профессионалом высочайшего класса.

Думаю, что история, связавшая его с Дали, заслуживает того, чтобы ее рассказать.

Жозеф Форэ не был лично знаком с Дали. Он отправился к нему в Порт-Льигат, не будучи ему представленным. Его ввели в салон, где художник беседовал со своими друзьями. Форэ стоял и ждал, когда на него обратят внимание. «Кто вы?» — обратился к нему Дали. Жозеф Форэ назвал свое имя, профессию и цель своего визита. Дали никак на это не отреагировал. Он даже не предложил гостю сесть и вернулся к прерванной беседе с друзьями. А когда те собрались уходить, Дали, словно только что вспомнив о присутствии Форэ, спросил: «Так что вы сказали?» Тот напомнил ему, зачем приехал. «Приходите завтра», — бросил ему Дали.

Форэ явился на следующий день и обнаружил, что в доме Дали еще

многолюднее. Дали, беседуя то с одним из гостей, то с другим, вновь не удостоил Форэ своего внимания. Лишь по прошествии часа он подошел к нему, чтобы вновь сказать: «Приходите завтра». И на третий день повторилась та же история. Все это продолжалось целую неделю. А через неделю Дали приблизился к нему и произнес, обращаясь к присутствующим: «Посмотрите на самого терпеливого человека из тех, что мне приходилось когда-либо видеть». И согласился сделать иллюстрации к «Дон Кихоту». Вот такие садистские штучки практиковал этот отъявленный мазохист.

Аркебузу Дали использует в 1959 году в иллюстрациях к Библии и в 1960-м, когда займется оформлением бронзовой обложки для «Апокалипсиса святого Иоанна» — книги, которая была оценена тогда в миллион долларов. Дали теперь мог создавать картину, не прикасаясь к холсту или другому материалу, в последнем случае — к бронзовой пластине, в которую он пальнул из аркебузы.

По этому поводу в «Дневнике одного гения» Дали вспоминает — запись за 6 ноября 1963 года, — как, будучи двадцатилетним юношей, он заключил пари, что получит «Гран-при» — премию, присуждаемую в области живописи мадридской королевской Академией изящных искусств, за картину, которую создаст, ни разу не коснувшись полотна кистью.

«Естественно, я получил эту премию, — с присущей ему скромностью писал он. — На картине была изображена обнаженная юная девственница. Стоя примерно в метре от картины, я метал в нее шарики с краской, которые, ударяясь о холст, оставляли на нем причудливые следы. Невероятная вещь: ни к одному из пятен у меня не было претензий».

И еще одна невероятная вещь: за тридцать лет до Поллока, который построит на этом всю свою карьеру, Дали создал своего рода *dripping*^[510]... Не потому ли Дали написал о Поллоке несколько таких вот не совсем лестных строк: «Он романтический певец галантных празднеств и фейерверков, каким был первый чувственный ташист Монтичелли^[511]. Он не так плох как Тёрнер^[512]. Поскольку вообще ничего из себя не представляет».

Это были триумфальные годы для Дали, омрачаемые лишь размолвками с Галой, которые становились все более частыми. Что, впрочем, не помешало ему освятить свой брак с ней в церкви, это стало возможным после недавней кончины Элюара. Венчание состоялось 8 августа 1958 года в часовне собора Пресвятой Девы с ангелами, расположенной на самой вершине горы, куда можно было добраться только

по крутому серпантину, на котором «кадиллак» Дали из-за поломки встал. Об этом мне рассказал один из свидетелей этой повторной брачной церемонии, проходившей в самом узком кругу и почти тайно. На фотографии, сделанной в тот день, мы видим Дали в полосатом костюме, шелковом жилете, с белым платочком в кармашке и с парадной тростью, а Галу со свадебным букетом невесты в руках. Ей было шестьдесят четыре года, и всем было известно, что она содержит молодых любовников. Деньги текли к супругам Дали рекой, они изо всего умели извлечь прибыль — раздавал ли Дали автографы (одна его подпись стоила безумных денег) или удостаивал своим присутствием званый вечер.

Если же Дали сам вел куда-либо свою свиту, жившую за его счет, то, естественно, сам и расплачивался, причем не скупясь. Но все эти «безумные траты» всегда были хорошо просчитаны, это был своеобразный потлач^[513]. Шоу. «Информация о себе». Дали любил полакомиться садовыми овсянками, нежный аромат которых он втягивал, слегка приподнимая накрывавшую их салфетку. Не будем забывать, что Дали был большим гурманом, он рассказывал, как в детстве мог час кружить вокруг стола, изнемогая от жажды и специально оттягивая тот момент, когда он сможет с наслаждением прикинуть к стакану с холодной водой.

Кроме того, он был вуайеристом, не мыслящим своего существования вне атмосферы театральности и безумия. Его «двор» в Нью-Йорке, как рассказывали служащие отеля «Сент-Реджис» многочисленным журналистам, состоял из лилипутов (Гала обожала их), татуировщика, исполнительницы танца живота, сидящих без работы художников, курильщика опиума, некоего типа, который вбил себе в голову, что он может обрести вечную молодость, если ему сделают операцию по пересадке половых органов обезьяны; кроме того, Дали частенько навещал Энди Уорхол вместе с Вивой или какой-нибудь другой из окружавших его «старлетов».

«Дали позволялось многое из того, за что любого другого постояльца выставили бы из отеля», — утверждал один из служащих «Сент-Реджиса». В парижском «Мерисе» делали такое же исключение для Энди Уорхола.

В 1962 году средства массовой информации устроили очередную шумиху вокруг имени Дали: Юбер Дювиле, хорошо известный в парижском свете, решил дать торжественный обед в честь знаменитого художника, но тот согласился принять в нем участие только при условии, что это мероприятие состоится 14 декабря. Почему? Загадка! В назначенный день за десертом была оглашена причина выбора именно этой даты: Дали желал, чтобы отныне 14 декабря — день рождения квантовой

теории Макса Планка — регулярно отмечалось как День науки наподобие 14 июля^[514]. Представители прессы были озадачены, они хорошо погрели руки на мягких часах и Перпиньянском вокзале, но мало что знали о Планке и квантах, а посему им не очень пришелся по вкусу этот новый Дали и его «new look»^[515].

А тот продолжал упорствовать: «Достижения науки грандиозны... Но с точки зрения духовности наша цивилизация находится на очень низком уровне. Между физикой и метафизикой произошел разрыв. Узкая специализация, которую мы сейчас наблюдаем, это чудовищная вещь, она приводит к тому, что прогресс в отдельных областях науки не способствует общему прогрессу».

В 1963 году Дали пишет картину «Портрет моего покойного брата» в стиле Лихтенштейна^[516] и публикует статью, которую он прятал долгие годы: «Трагический миф "Ангелуса" Милле». В эпиграф статьи вынесено следующее утверждение: «Законы нравственности непременно должны иметь божественное происхождение, ибо еще задолго до десяти заповедей Моисея они уже были заложены в спирали генетического кода».

Он скажет: «Нет ничего более монархического, чем молекула ДНК». На ДНК, которая одним своим существованием доказывала, что Бог есть, можно было свалить всё.

Как следует из книги «Дали мне сказал» Луи Повеля, наш герой, излагая свою позицию, пошел еще дальше. «Мои мягкие часы, носители информации о незапамятных и желатинообразных временах, — говорил он, — есть не что иное, как специфическая ДНК, называемая спящей, в которой заключена память вида. Тимоти Лири^[517], поборник "Лиги борьбы за внутреннюю свободу", утверждал, что углубленное изучение ЛСД, как любой эксперимент мистического характера, имеет целью вскрыть эти внутренние связи, завести, так сказать, мягкие часы и таким образом подключить душу человека к первоначальной энергии. Это заслуживает изучения, поскольку я верю, что мы находимся в преддверии возрождения мистики, которая приведет нас к возрождению монархии».

В данном случае предметом обсуждения была вовсе не ДНК, а монархия.

Дали редко говорил что-либо просто так. А это было время, когда, как он прекрасно осознавал, его можно было упрекнуть в заигрываниях с франкистским режимом. Маленький кивок в сторону монархии, другой — в сторону анархии третий - в сторону ДНК. Пусть это ничего не проясняет, зато позволяет наводить тень на плетень, создавать флёр шутовства и

ускользнуть таким образом от ответственности. «Это же Дали», — будут говорить люди.

У Дали было множество дел, поскольку в 1974 году, когда открывался его Театр-Музей в Фигерасе, он еще решил взяться за старое и записать свою поэму-оперу «Быть Богом» в собственном исполнении. Согласно замыслу, Дали был «почти» Богом. *Только* почти, ибо, если бы он действительно был Богом, о чем хор без усталости напоминал нам на протяжении всей «поэмы-оперы», он не стал бы Дали...

Помимо всего прочего это произведение было пропитано сильнейшим антидемократическим духом. В одном из своих монологов Дали, несмотря на то, что никто не давал для этого повода, горячо встает на защиту Хосе Антонио Примо де Риверы и иронически отзывается об избирательных системах, которые позволяют голосовать разным «кретинам». Столь же горячей была хвала абсолютной монархии. Вероятно, Дали уже начал готовиться к общению с новой властью, которая придет на смену режиму Франко.

В то же самое время Дали, придя в ужас от мысли, что может умереть, начал собирать материалы о криогенной заморозке живых существ, которая в то время произвела фурор в Америке и о которой писали во всех газетах и журналах. Дальновидность его достойна всяческих похвал. Представьте только, вы больны, вас помещают в емкость со льдом (или, точнее, с гелием), вынимают вас оттуда спустя сто лет и, благодаря научно-техническому прогрессу, излечивают от рака, болезни Альцгеймера или еще не знаю от чего. Достаточно заплатить пятьдесят тысяч долларов и дожидаться, чтобы изыскания в этой области (говорят, довольно далеко продвинувшиеся) удачно завершились. Дали готов был выложить эти деньги (подобно Уорхолу, заплатившему крупную сумму какому-то шарлатану за якобы заряженный им магический кристалл); но разработка метода криогенной заморозки затягивалась, и Дали пришлось смириться с тем, что не быть ему первым замороженным гением своего столетия.

Излишнее легкоеверие? Возможно. Но оно было связано со страхом смерти. Это было легкоеверие человека, преклонявшегося перед достижениями современной ему науки, которая, казалось, всё может, всё подвергает пересмотру, так почему бы и смерть ей не победить?

Мы увидим, что в последующие годы своей жизни Дали увлечется изысканиями в области оптики и проявит живейший интерес к лазеру и голограммам, решив, что с их помощью можно будет подступиться к той проблеме, что давно уже его занимала: проблеме третьего измерения.

Дали и наука? Его любовь к ней — самая прекрасная в зрелые годы.

Его истинная страсть.

В предисловии к каталогу выставки Дали в нью-йоркском Музее современного искусства в 1946 году Джеймс Трэлл Соби писал: «Дали — это хищная рыба, которая рыщет в холодных водах искусства и теплых водах науки».

Он все чаще устраивает встречи с учеными и вступает с ними в дискуссии. В интервью журналу «Соваж», которое Рикардо Мае Пейнадо и Карлос Рохас пересказывают в своей книге под названием «Дали», он утверждал, что некоторые ученые, испытав разочарование от того, что он оказался отнюдь не психом, стали вдруг относиться к нему с симпатией и говорить по поводу сказанного им: «А это не так уж глупо, как кажется на первый взгляд»; «Мое единственное преимущество заключается в том, что я абсолютно ничего не знаю. Так что я могу воплощать свои самые причудливые и несуразные капризы, основываясь на том, о чем где-то что-то прочитал. А поскольку я все-таки гений, то время от времени я говорю вещи, которые кажутся им не такими уж невероятными».

24 января 1989 года в номере «Фигаро», посвященном памяти скончавшегося накануне Дали, Мари Анн Болль рассказала о беседе, которая состоялась в 1985 году между Дали и лауреатом Нобелевской премии по химии Ильей Пригожиным. Предвидя свою близкую смерть, Дали устроил в своем Театре-Музее научный симпозиум под названием «Культура и наука: детерминизм и свобода», на котором схлестнулись Рене Том и Пригожин. За работой симпозиума Дали следил из своей комнаты благодаря установленной в конференц-зале видеокамере.

Желая детальнее разобраться в сути спора ученых, Дали пригласил в свои личные покои кое-кого из выступавших на симпозиуме. Мари Анн Болль, в свою очередь, обратилась с вопросом к Пригожину:

«Что связывает Дали с наукой? Вас не удивляет, что именно Фонд Дали организует коллоквиум на тему, волнующую современную науку?»

«Дали всегда с интересом следил за развитием науки в двадцатом веке, — ответил ей известный ученый. — Кандинский и Мондриан черпали вдохновение в теософии, пытаясь одолеть вакуум, подобный тому, что мы наблюдаем у Малевича, а Дали создал целую серию работ, прославляющих различные научные достижения: третье измерение-открытие Уотсона, Крика и Уилкинса^[518], суть которого в том что структура молекулы ДНК имеет вид двойной спирали; теорию катастроф Рене Тома; голограммы. Он искренне интересовался не только научными открытиями, которые могли найти применение в искусстве, но и базовыми концепциями фундаментальной науки».

В своей книге «Дали мне сказал» Луи Повель рассказывает, что Дали после симпозиума 1985 года и этой встречи продиктовал письмо Пригожину, на которое тот ответил ему следующее: «Ваша теория единства пространства и времени является, с некоторой точки зрения, более актуальной, чем теория Эйнштейна. Мы видим, как в трудах Эйнштейна время переходит в категорию пространства. Вы же, напротив пространство рассматриваете как категорию времени, и, насколько я понимаю, время в вашем творчестве является внутренним свойством предметов, а не внешним, навязанным им, этим вечным предметам, извне. Шлю вам свой дружеский и восторженный привет. Пригожин».

Конец

Ты умрешь в одиночестве, нищим и всеми преданным.

Сальвадор Дали-отец Сальвадору Дали-сыну, 1929 год

А затем наступил грустный период «секретарей» и фальшивых Дали.

Удручающий период прогрессирующей нимфомании Галы.

Период судов. До смерти Дали, после смерти Дали.

Период борьбы за его «наследство», дележа, борьбы за исключительное право управлять делами Дали, которую вели люди, приближенные к нему, и люди, исключенные из ближайшего окружения этого старика, живого трупа, а потом и просто трупа.

Крах.

«Он не мог хорошо кончить», — писал Гёте в своем «Вертере». То же самое мы можем сказать о Дали. Конец жизни гения — жалкое и страшное сползание в бездну.

С деньгами, деньгами, деньгами, за которые боролись, из-за которых мучили друг друга, предавали друг друга, винили во всех грехах, доносили друг на друга, интриговали, создавали вакуум вокруг Дали, становившегося всё более и более одиноким, стремившегося к этому одиночеству, стареющего, худеющего (весающего под конец сорок шесть килограммов), страдающего трясучкой, все больше и больше слабеющего, принимающего пищу через зонд и медленно сползающего к смерти.

Но в это же самое время — вне зависимости от того, что Дали рисовал и создавал тогда, — слава его стала невообразимой. Она стала почти чудовищной! А богатство его к тому моменту выросло до колоссальных размеров. К 1970 году Дали зарабатывал по меньшей мере по полмиллиона долларов в год, продавая светские портреты по пятьдесят тысяч долларов каждый, и его состояние оценивалось в десять миллионов долларов. В последующие годы оно еще больше увеличилось, а спекулянты с вожделением ожидали его смерти в надежде на неминуемый взлет цен на его произведения.

Но в начале шестидесятых годов до всего этого было еще далеко. Его ум был живым, тело здоровым, энергия буйной. Он работал по двенадцать

—пятнадцать часов в сутки. Ни для кого такой режим работы Дали не был секретом. Он строчил как из пулемета. Он успевал быть везде, работал на всех фронтах.

В Нью-Йорке, в галерее Сиднея Джейниса была организована выставка, посвященная Мэрилин Монро. В ней приняли участие Уорхол, Раушенберг, Де Кунинг^[519], Олденберг^[520] и Джозеф Корнелл^[521]. Дали представил на ней картину, изображающую Мэрилин в красноармейской форме. Черты ее лица имели портретное сходство с Мао Цзэдуном.

Там же в Нью-Йорке, когда в Музее современного искусства открылась выставка под названием «Дадаизм, сюрреализм и их наследие», хиппи устроили демонстрацию протеста против буржуазного характера выставки и самого музея. Дали, приглашенный на вернисаж в качестве почетного гостя, встал на сторону протестующих!

В Венеции он поставил балет «Гала».

По просьбе Жозефа Форэ он сделал иллюстрации к «Апокалипсису святого Иоанна». Книга существует в единственном экземпляре. Бронзовый переплет, на верхней обложке — рисунок по золоту; весил этот шедевр двести двадцать килограммов и стоил тогда миллион долларов. Желая изобразить на обложке апокалипсический взрыв, Дали топором разбил на ней принесенную ему издателем восковую пластину, начиненную золотыми иголками вперемешку с медовым тортом.

Одна из самых удачных его проделок того времени — я бы осмелился назвать ее вполне серьезной — была связана с Перпиньянским вокзалом. Она была настолько удачной, что и по сей день заставляет говорить о себе. Так же как и реклама шоколада «Ланвен».

Итак, о чем же речь? Ни больше ни меньше как о центре Вселенной. Согласно Дали, этот центр находился именно на вокзале французского города Перпиньяна. Во-первых, потому что именно там Дали всегда садился в поезд. Уже одного этого было достаточно; но как всегда — или как часто — к этому доводу частного характера Дали добавляет, несомненно, более объективный, но и в то же время более «бредовый» довод. «Это, — говорит он, — место, которое прекрасно проявило себя в самый трагический момент нашей геологической истории, в тот момент, когда образовался Бискайский залив. Когда континенты разделились, образовался Бискайский залив. Если бы Пиренеи как раз в том месте, где сейчас находится Перпиньянский вокзал, не выстояли в тот решающий момент, мы бы оказались в царстве диких животных, и никогда бы на свет не появился ни Вермеер, ни Веласкес, ни генерал Франко, ни Дали, и вообще ничего бы не было».

В другой раз, заговорив на эту же тему, он скажет, что Испанию могло бы отнести к Австралии и там бы ее заполонили кенгуру...

Кроме того, Дали пояснил, что именно на Перпиньянском вокзале в тот момент, когда Гала регистрирует картины, которые они везут с собой в поезде, в голову ему приходят «самые гениальные мысли». Он признавался, что уже за несколько километров до места назначения, в Булу, его мозг начинает пульсировать, а «прибытие на Перпиньянский вокзал становится сигналом для настоящей ментальной эякуляции». По мере приближения к Лиону напряжение его начинает спадать, а в Париж он уже въезжает почти спокойным, чему способствуют дорожные «гастрономические фантазмы». И тогда, уточняет Дали, «мой мозг вновь приходит в норму, хотя и не теряет своей всегдашней гениальности, о которой мой читатель не должен забывать».

«Но, — пишет он в 1963 году в «Дневнике одного гения», — сегодня, 19 сентября, я пережил на Перпиньянском вокзале своего рода космогонический экстаз, куда более сильный, чем все предыдущие. Меня вдруг осенило, и я понял, как устроена Вселенная. Вселенная, представляющая собой одну из тех вещей, что имеют четко очерченные границы, по своему строению — и при соблюдении всех ее пропорций — точная копия Перпиньянского вокзала». Обратите внимание на это скромное уточнение — «при соблюдении всех ее пропорций»...

Чтобы удовлетворить спрос, возникший в результате всей этой кутерьмы вокруг особо ничем не примечательного, но неожиданно оказавшегося в центре всеобщего внимания вокзала, пришлось в срочном порядке выпустить огромным тиражом почтовые открытки с его изображением. И естественно, у Дали появилась картина. Ее, правда, нельзя отнести к его лучшим произведениям, но она стала определенной вехой в его творчестве, застолбившей данную тему.

«Перпиньянский вокзал» (1965), полотно размером три метра на четыре — на нем, сразу уточним это, не было даже намека на здание вокзала, — сам Дали описывал так: «Гала смотрит на Дали, пребывающего в состоянии антигравитации над произведением своего искусства. На картине на которой смешались *Pop*, *Op*, *Yes-Yes* и помпезный стили, мы можем лицезреть двух перепуганных персонажей "Анжелюса" Милле в состоянии атавистического оцепенения перед небесами, которые в одно мгновение могут трансформироваться в гигантский мальтийский крест в самом центре Перпиньянского вокзала, в той точке, где сходятся все линии нашей Вселенной».

У этой шутки оказалась долгая история: в 1979 году, выступая на

торжественном заседании в честь его приема в Академию изящных искусств, Дали закончил свою длинную и сумбурную речь патетическим возгласом: «Да здравствует Перпиньянский вокзал!»

Уместить почти тридцатилетний период творчества Дали (с 1960 по 1989 год) всего в одну главу — разумно ли это? Не значит ли это, что его творчество начало угасать? Творчество — нет, но жизнь — да.

И не лишним будет повторить: мы не пойдем на поводу у тех, кто говорит, что Дали растратил весь свой талант еще в тридцатые годы, а позже так и не смог подняться до прежних высот. Но мы не пойдем и за теми, кто склонен видеть в нем гения всегда и во всем. Каждый новый его «период» раскрывал новую грань его таланта, а возможно, и его гениальности, гораздо более многогранной, чем кое-кто считал.

Итак, подведем итог.

— С 1927-1929 годов по 1940 год он был сюрреалистом и создал множество шедевров.

— С 1940 по 1950 год он почти прекратил писать картины и поставил своей целью прославиться. Его амплуа — исключительная личность, избравшая для себя стезю художника. Свою роль он играл в соответствии с самыми расхожими представлениями о том, каким должен быть художник. Подобно Дюшану, но в качестве его антипода.

— С 1950 по 1960 год он увлекался наукой и черпал в ней пищу для своей художественной мысли. Его живопись переживала период своеобразного возрождения, на свет появились такие знаковые картины, как «Атомная Леда», «Мадонна Порт-Льигата», не говоря уже о знаменитом «Христе святого Хуана де ла Крус».

— С 1960 по 1989 год он создает собственный музей, ставший последним и поистине важнейшим произведением последних тридцати лет его жизни, произведением, открытым для всех и каждого, имеющим не меньшее значение, чем «Постоянство памяти» или «Христос святого Хуана де ла Крус».

С 1960 по 1989 год, вплоть до смерти, он конечно же продолжал писать свои картины, но лишь некоторые из них достойны того, чтобы быть упомянутыми: во-первых, это «Галлюциногенный тореро» (1968—1970), самая лучшая его работа того периода, до которой остальные сильно недотягивают. И не забудем назвать стереоскопические картины числом с полдюжины, главное в которых — виртуозная техника исполнения. Дело в том, что с начала семидесятых годов Дали в своей живописи занят исключительно поисками третьего измерения.

Начались эти поиски с использования ячеистых пластиковых досок,

поверхность которых была похожа на сетчатую структуру глаза мухи, Дали отыскал их в 1964 году в Нью-Йорке. На их «муаровом» фоне он написал свой «Пейзаж с мухами» и «Лаокоона, терзаемого мухами».

Новый импульс этим изысканиям придал спустя несколько лет визит Дали в Лувр в 1970 году, где он обнаружил, что Жерар Доу, ученик Рембрандта, одно небольшое полотно которого он приобретет в собственность, написал в свое время целых шесть стереоскопических картин. На одной из них изображен ребенок, который ловит мышь. Дали обнаружил, что эта картина существует в двух экземплярах, но это не копии, как считают хранители музеев или историки искусства, а две части единого стереоскопического произведения, оказавшиеся по воле случая в разных местах — одна в Дрезденском музее, другая в Эрмитаже.

Воодушевившись этим своим открытием, Дали решает использовать прием, сходный с тем, что использовал Жерар Доу, и сразу же создает несколько стереоскопических картин при помощи двух зеркал, установленных под углом в шестьдесят градусов. Именно таким образом он написал двойное полотно небольшого размера, на котором изобразил Галу в его мастерской в Порт-Льигате. В это же самое время он работает над созданием первого стереоскопического эстампа, который собирается использовать в качестве иллюстрации к книге «Десять рецептов бессмертия».

Тогда же он был занят поисками более простого способа добиться того, чтобы картину в ее объемном изображении могли одновременно видеть все желающие. Нужного результата он достигнет с помощью линзы Френеля^[522].

Чтобы побыстрее продвинуться в этой области, он попросит знакомого фотографа ассистировать ему в его опытах. С помощью имевшегося в его распоряжении старого стереоскопического аппарата и с помощью зеркала, а также руководствуясь точными указаниями Дали, фотограф сделает множество снимков. Затем эти фотографии переносились на полотно таким образом, каким это делали художники поп-арта или гиперреалисты, с обязательным небольшим смещением, которое создавало объемный эффект.

И вот результат — «Дали со спины, пишущий портрет Галы со спины, увековеченной шестью виртуальными роговицами глаз, отраженными в шести настоящих зеркалах» (1972), «Нога Галы» (1973) и странное полотно «Гала, которая смотрит на Средиземное море и которая с расстояния в двадцать метров видится как портрет Авраама Линкольна (дань памяти Ротко^[523])», первый вариант написан в 1974 году а второй — в 1976-м. Мы

видим обнаженную Галу со спины на фоне симпатичных цветных квадратиков и кубиков, которые издали действительно смотрятся как шевелюра, борода, глаза и другие части лица Линкольна.

Здесь тоже проявилась вечная тяга Дали к фокусам и волшебным детским сказкам...

А вот еще «Дали, приподнимающий кожу Средиземного моря, чтобы показать Гале рождение Венеры» (1977), одно из его лучших произведений в этом жанре, поскольку оно выходит за рамки простого упражнения в виртуозности, и картина, написанная годом позже, вызывающая странные ощущения и чем-то напоминающая картинку из книги по занимательной физике наподобие тех, что писал Том Тит^[524]: «Афины горят! Афинская школа и пожар в Борго» (1979—1980).

В картине, состоящей из двух частей, левая из которых представляет собой копию «Афинской школы» Рафаэля, а правая — копию «Пожара в Борго» того же автора, Дали продолжает свои стереоскопические опыты и идет еще дальше. Во-первых, он усеивает все полотно пуантилистскими мазками, предназначенными для передачи информации, которая из-за интерференции воспринимается несколько искаженно. Во-вторых, на каждой из частей картины, по центру, он рисует цветной квадрат, на каждой своего цвета. Цветные мазки и цветные квадраты играют роль своеобразных стимуляторов.

К чему все эти эксперименты, навеянные работами ученых-оптиков Роже Ланна де Монтебелло и Белы Юлеша? А вы попробуйте сосредоточиться и некоторое время неотрывно смотреть на эти стереоскопические картины; вскоре вы поймете, что ваш глаз волен избирательно выхватывать какие-то детали «Афинской школы», замещая все остальные деталями «Пожара в Борго», как бы встраивая одну картину в другую, и вот вы уже видите, как горит «Афинская школа». Что это? Дали и эшанжизм^[525]? Нет: Дали и свобода, Дали и «творческий взгляд», Дали и живое созидание. Все это он возьмет на вооружение и применит затем для «защиты и прославления» своего удивительного Театра-Музея.

Поскольку мы коснулись этой темы и поскольку Дали посвятил массу времени опытам в области оптики и, в частности, в области стереоскопии, которая ближе всего могла подвести его к той цели, к которой он стремился — покорить третье измерение, — то необходимо рассказать и о его голограммах, вернее даже о «хроноголограммах».

Когда американский физик Деннис Габор^[526] получил в 1971 году Нобелевскую премию за открытие голографии, Дали решил, что благодаря

этому изобретению сможет реализовать свою давнюю мечту — создавать объемно-пространственные изображения. В начале 1972 года, следуя советам самого Денниса Габора, он изготовит три композиции, которые будут выставлены в галерее «Кнодлер и Ко» в Нью-Йорке с 7 апреля по 13 мая. В предисловии к каталогу выставки Дали уточняет, что значит для него голография: «Трехмерная реальность занимала умы всех художников, начиная с Веласкеса, и современный аналитический кубизм Пикассо тоже пытался приручить эти три измерения Веласкеса. Ныне благодаря гению Габора стало возможным возрождение живописи на основе голографии, открылись новые творческие перспективы».

23 мая 1973 года в гостинице «Мёрис» Дали выставил свою первую «хроноголограмму». Стало ли это событие началом нового «периода» в творчестве художника, совпавшим по времени с тем, что рука его начала утрачивать былую уверенность и он стал прибегать к услугам как минимум одного ассистента, который рисовал для него уже гораздо больше, чем просто «фон»? Или он потерял вдохновение? А может быть, этот интерес к голографии просто вписывался в его общее увлечение наукой, характерное для того периода его жизни? Или же это был самый обычный «gimmick»^[527], который он придумал, чтобы остаться под ярким светом рампы?

Видимо, там всего было понемножку.

С конца шестидесятых годов творческая деятельность Дали в основном — если не сказать исключительно — была посвящена созданию Театра-Музея, ставшего его единственным реальным делом тех лет. Он не расписался в бессилии, просто живопись (и с этим нужно смириться) вновь отступила на задний план. Да, этот Театр-Музей, к которому мы еще вернемся в следующей главе, нужно рассматривать как самостоятельное произведение искусства, а не просто как собранную под одной крышей коллекцию шедевров. С тем, что там задумывалось и создавалось, все прочее не шло ни в какое — или почти ни в какое — сравнение.

Но конечно же это не касается той картины, которая произвела тогда фурор. Она называлась «Ловля тунца» и была куплена Полем Рикаром.

Этот миллионер прибыл в Порт-Льигат на своей яхте, чтобы приобрести у Дали пару акварелей, а уехал с огромным, ярким и красочным полотном, выполненным в прежней манере художника; досталось оно ему за двести восемьдесят тысяч долларов. С точки зрения Дали — «квинтэссенция помпезности». Ну, насчет «квинтэссенции», Дали тут явно погорячился. Это было время, когда Дали на все лады твердил о

своем восхищении Месонье^[528]. Что понятно: в своей живописи он практически скатился до уровня последнего.

Но когда его упрекали в китче или помпезности, а также говорили о том, что некоторые его произведения явно грешат дурновкусием, он восклицал в ответ: «Бесплоден именно хороший вкус, это он является первейшей помехой для любого творчества!»

Вполне справедливо. А теперь давайте поговорим о «творческом воображении». Чувствуется ли оно в «Ловле тунца»?

Разбрызганная кровь и нож в центре картины, на котором, по замыслу Дали, должно было сконцентрироваться все внимание зрителя...

О своем полотне Дали сказал, что оно являет собой «взрыв чистой энергии», в другой раз он пояснил, что это «галлюциногенная» картина, изобилующая эффектами, построенными на оптическом обмане. *Words, words, words...*^[529]

Может быть, за Тейяром де Шарденом он прячет слабость своей концепции и отсутствие вдохновения? По его словам, эта картина является иллюстрацией теории Тейяра де Шардена о конечности Вселенной и космоса: «Я вдруг понял, что именно конечность, сжатость и ограниченность космоса и Вселенной и порождают эту энергию» и что «частота и сила душевных порывов задают ритм», который, согласно Делакура, способен проявляться только «через призму руководящего им разума». Неплохо сказано; но взял ли Дали ту высоту, на которую поднял планку? Стоит ли что-нибудь за красивыми словами? И наконец: соотносится ли прецизионизм Дали с таким большим форматом?

В этот период Дали пишет примерно по одной картине большого формата в год. Это нечто новое для него. Что движет Дали? Во-первых, картины большого формата дороже стоят, а во-вторых, соответствуют новой экономической ситуации. С одной стороны, появилось новое поколение миллиардеров, нефтяных королей, директоров банков, главным образом американцев, которые приобретали, как правило для огромных холлов своих предприятий, живописные полотна больших размеров, по виду напоминающие фрески. С другой — сами американские художники стали все чаще спускаться в нижнюю часть Манхэттена — Сохо, чтобы писать там в огромных *lofts*^[530] свои огромные картины.

Дали, всегда державший нос по ветру, тут же понял, что это не просто очередная мода, а глубинные изменения, связанные с новым *modus vivendi*^[531].

В истории есть пример изменения формата работ целого поколения

художников. «При соблюдении всех пропорций» (по выражению Дали) художники стали писать картины гораздо меньших размеров за несколько лет до кончины Людовика XIV, когда аристократы, уставшие от своего монарха и его любви к размаху, начали покидать Версаль с его высоченными потолками и селиться в пригороде Сен-Жермен.

На смену Вуэ^[532] придут Ватто, Ле Сюер^[533] или Лебрен^[534]. Эволюция в живописи зависит и от такого рода условий. И Дали подчинился им так же, как и другие современные ему художники. Во всяком случае, те, кто был как-то связан с Америкой.

Своими наблюдениями за тем, как Дали пишет картины и работает с натурщиками, поделился со мной директор одного из домов художественного творчества на юго-западе Франции, который, будучи совсем молодым человеком и случайно оказавшись у Дали, позировал ему для его «Ловли тунца», зарабатывая таким образом на карманные расходы. «Дали, — поведал мне этот человек, — делал невероятное количество черновых набросков и эскизов. Рисуя, он постоянно насвистывал. А порой даже что-то напевал. Он ставил нас на доски из прозрачного стекла или плексигласа, под которыми мог свободно ходить и разглядывать самые интимные места своих моделей как мужского, так и женского пола. Но он никогда до них не дотрагивался. Просто смотрел и все».

Анус и мошонка всегда притягивали к себе Дали.

«Галлюциногенный тореро» (1968—1970), картина, рассматриваемая как творческое завещание Дали, во всяком случае в плане живописи, бесспорно является самой знаковой работой последних лет его жизни. И не потому, что она представляет собой, как мы уже говорили, синтез поп-арта, оп-арта, кинетического и галлюциногенного искусства — хотя всего этого в ней понемногу намешано, — а потому, что она по многим приметам и весьма удачно вписывается в ряд изображений, занимающих центральное место в творчестве Дали, — невидимых.

На этой картине мы не видим никакого тореро, хотя он и заявлен в ее названии. Лишь приглядевшись повнимательнее, можно обнаружить его галстук на куске ткани, драпирующем бедра второй Венеры справа, а чуть выше проявляются его подбородок, рот, нос, может быть, глаза на груди Венеры и, наконец, очертания головы, на которую падает тень от стоящей рядом скульптуры. Бык угадывается в скоплении красных и черных кружочков — плоских и объемных, — разбросанных по всему полотну. Во множестве представлены фигуры Венеры со спины, анфас, в профиль, в центре, вверху и внизу, крошечные и огромные, создающие атмосферу общей неуверенности в этом удивительном пространстве, которое местами

куда-то проваливается, а местами словно выпирает, глубина которого передается по правилам классической перспективы, а объем достигается с помощью черных и красных кружков, методичное и математически высчитанное расположение которых — следствие изысканий Дали в области зрительного восприятия.

Над ареной, напоминающей римский цирк, Гала. Ее портрет Дали поместил в самом верху полотна как напоминание о существовании духовного мира. Ее лицо в ореоле божественного сияния очень похоже на лицо Христа. Богохульство? Дали уже однажды едва не совершил его! Ведь он собирался придать лицу своего знаменитого «Христа святого Хуана де ла Крус» черты Галы. Что до всего остального, то картина изобилует ловушками, неожиданными изменениями масштаба, разрывами пространства, картинками внутри других картинок, смутными, едва уловимыми ассоциациями вроде этого персонажа, что стоит спиной к зрителям и мастурбирует, привалившись к бюсту Вольтера. Он изображен совсем крошечным и, словно аппликация, наложен на полу туники исполинской Венеры Милосской в самом низу полотна, это своеобразное напоминание о рациональном мире, этакий его «мерзкий оскал». И наконец, в правом углу, будто наблюдая за всем этим, стоит ребенок, тот же самый, который играл в серсо на картине «Спектр сексапильности», и ребенок этот — сам Дали собственной персоной.

Это произведение было написано Дали в тот момент, когда мысли о смерти одолевали его как никогда раньше и когда смерть казалось ему как никогда близкой. Отсюда на картине агонизирующий бык и мухи — символ смерти на всех натюрмортах XVII века, написанных в жанре «суета сует», эти мухи рассыпаны по всему полотну и сбиты в плотные тучи, похожие на грозные эскадрильи черных самолетов.

Именно тогда Дали заинтересовался методом погружения живых существ в искусственную «зимнюю спячку». Он мечтал и рассказывал всем и каждому о том, что его заморозят, законсервируют. И таким образом, пребывая в гелии, он дождется того момента, когда ученые найдут формулу омоложения клеток. Он затронул эту тему в беседе с корреспондентом журнала «Пуэн» Пьером Дегропом, когда тот спросил его, не являются ли его провокации способом прятать свои чувства. Ответ Дали прозвучал как отповедь:

— Да, конечно, я предпочитаю надевать маску, об этом говорится в самом начале моего романа. И даже на латыни.

— Придет ли когда-нибудь время, когда вам придется снять маску?

— Ну, вам-то я говорить об этом не собираюсь!

— А я на это и не рассчитывал. Но все-таки вы допускаете, что такой момент может наступить?

— Момент? Я этого не допускаю. Потому что я уже решил предпринять необходимые шаги, чтобы в минуту смерти быть в еще лучшей маске, чем обычно. Я уже думал о заморозке, это самая непроницаемая маска из всех возможных, поскольку под ней не разберешь, жив ты или мертв.

В книге бесед с Аленом Боске, которого Дали постоянно чем-то удивлял, есть упоминание об их разговоре и на эту тему, причем Дали был довольно серьезен: «Я твердо верю в то, что в конце концов будут найдены способы заморозки живых существ, которые позволят раз за разом продлевать жизнь [...] Я ознакомился с результатами очень серьезных опытов по консервации клеток мозга. Их при определенной температуре можно сохранить, не причинив им вреда. Практический аспект применения этого метода в ближайшие пятьдесят лет кажется химерой, но я верю, что рано или поздно он будет успешно использоваться. Три недели назад японцам удалось вернуть к жизни мозг кошки, которая в течение десяти дней находилась в замороженном состоянии. Я настроен самым оптимистическим образом. Я не пропущу того момента, когда достижения сделают возможным продление человеческой жизни, и непременно этим воспользуюсь».

Мысль о заморозке словно наваждение преследовала его все последние годы его жизни: когда в 1982 году Гала умерла, Дали попытается сделать вид, что хочет покончить жизнь самоубийством посредством обезвоживания своего организма... утверждая при этом — парадокс, — будто обезвоживание обеспечит ему бессмертие.

Страх смерти между тем не мешал ему думать о земных радостях и о том, что открывало к ним доступ. Мы уже говорили, до какой степени Гала была жадна до денег и до какой степени Дали не умел ими пользоваться. Но это не мешало ему очень дальновидно пристраивать свои работы.

Так, например, в 1965 году он решил продать свою «Битву при Тетуане» — большую картину (340х396 сантиметров), выполненную в образцово-академическом стиле, о которой много писалось в средствах массовой информации, — определенному человеку: коллекционеру Хантингтону-Хартфорду. Хантингтон-Хартфорд был не абы кем. Он владел сетью продовольственных магазинов APD и в 1959 году заказал Дали картину «Открытие Америки Христофором Колумбом», за которую заплатил двести пятьдесят тысяч долларов. Кроме того, его фонд выделил средства на создание Галереи современного искусства, именно там Дали

открыл для себя голографию, новую технику, которой он прочил большое будущее в искусстве.

«Битва при Тетуане» висела в галерее «Кнодлер», директором которой был Роланд Балаи. Дали во всех деталях объяснил ему, как следует подготовиться к приходу покупателя. Картину нужно было повесить тканью того цвета, какой указал художник. Прямо перед холстом, спрятанным за этим подобием занавеса, следовало поставить два стула. Дали сядет на один из них, Хантингтон-Хартфорд — на другой. Роланду Балаи предписывалось встать за их спинами. Они оба должны были хранить молчание до тех пор, пока коллекционер каким-либо образом не проявит себя. В этот момент Дали скажет: «Роланд, подойдите к картине». И спустя мгновение: «Роланд, отдерните занавес»...

Хантингтон-Хартфорд купит «Битву при Тетуане».

Методы, которые в тридцатые годы Дали перенял у Серта, по-прежнему действовали безотказно!

Что касается коллекционера, то он не прогадал: 11 ноября 1987 года на аукционе «Сотбис» «Битва при Тетуане» побил мировый рекорд цен. Самая дорогая картина Дали была продана за два миллиона четыреста двадцать тысяч долларов. Вот так-то.

Разговор о деньгах естественно подводит нас к теме «секретарей» и их роли в жизни художника. Первым из них стал Джон Питер Мур, более известный как Капитан Мур. Придумка Дали, обожавшего давать прозвища. Дали дал ему и титул — «военный атташе».

Они встретились в 1952 году в Риме. Дали приехал туда, чтобы получить деньги за портрет Лоуренса Оливье^[535] в роли Ричарда III. Кроме того, художник надеялся получить аудиенцию Его Святейшества папы. Кинорежиссер и продюсер Александр Корда^[536] представил ему человека, способного решить обе эти проблемы: капитана британского ВМФ Джона Питера Мура, который вскоре превратится в «секретаря» Дали и отныне всюду будет сопровождать его.

Будучи красивым и элегантным мужчиной, он не считал зазорным потакать вуайеристским наклонностям Дали: позволял ему наблюдать за тем, как он занимается любовью с женщинами. Дали восторгался его неутомимым членом, который прозвал «швейной иглой».

Капитан Мур будет заправлять всеми делами Дали около пятнадцати лет, главной его заботой станет ведение переговоров о продаже прав на выпуск репродукций с произведений Дали, что, по слухам, принесет художнику сорок миллионов долларов... и четыре миллиона самому Муру.

Кроме всего прочего Капитан станет обладателем примерно пятидесяти картин и нескольких сотен рисунков, литографий и других предметов искусства с подписью Дали, что позволит ему открыть в Кадакесе небольшой музей.

Начиналась эпоха, когда всем будет править процент, который Дали уступал этим личностям — «услужливым» или «подозрительным», кому как нравится, — в чьи функции, по всей видимости, входило то, чего сам художник не хотел делать, дабы себя не компрометировать.

Итак, зачем Дали нужен был Капитан Мур? Зачем потом будет нужен Сабатер, а за ним еще и другие, если каждый раз супруги Дали теряли десять, а то и больше процентов своих доходов и если помощники открывали неподконтрольные им фирмы в офшорных зонах? А затем, что заказов становилось все больше. Гала старела и уже не могла сама вести все дела.

Кроме того, Гала, фантастически алчная, властная и неприятная в общении, настроила против себя большинство коллекционеров, работавших с Дали, даже самых преданных ему, даже Морсов, даже Роланда Балаи, одного из директоров галереи «Кнодлер и Ко», который начал сотрудничать с Дали еще в двадцатые годы. Этот последний рассказывал, что Гала после покупки замка Пуболь заявила ему: «Роланд, мы знакомы с вами столько лет! Нужно, чтобы вы сделали нам подарок». И она назвала то, что хотела бы получить в качестве такого подарка: стоило это целое состояние. Она просто не знала меры... А еще секретари нужны были потому, что Гала в действительности с большим трудом управлялась с огромным состоянием Дали, дела вела бестолково, непоследовательно, некоторые чеки годами хранила в своей сумке, открывала счета в самых разных банках и тут же забывала о их существовании, набивала банкнотами целые чемоданы, но при этом, едва получив чек от какой-нибудь американской галереи, тут же бежала обналичивать его в местный банк, где он немедленно попадал в поле зрения налоговиков, хотя выдавшая его галерея слезно просила ее предъявить чек к оплате в Испании.

Вот один анекдот из серии этих историй с деньгами. Руководство гостиницы «Мёрис» со всем возможным тактом довело до сведения Дали, что в связи с переоборудованием гостиничного сейфа его просят убедиться в том, что место, которое он в нем арендует — довольно большое, — по-прежнему необходимо ему. Дали спустился в хранилище вместе с Капитаном Муром. Вскрытые ими кофры оказались забитыми банкнотами, большая часть которых уже давно вышла из обращения и годилась лишь на

выброс...

Дали наплевательски, а вернее — играючи относился к деньгам. Он обожал выбивать из коллекционеров непомерно большие суммы, но делал это, на мой взгляд, ради развлечения или из садистских побуждений, а вовсе не из любви к деньгам. Он понятия не имел, что происходило дальше с этим потоком долларов, что низвергался на него. Для него это была своего рода волшебная палочка, с помощью которой он мог получать все, что хотел, и тогда, когда хотел. Как избалованный ребенок...

Что еще обусловило появление «секретарей», так это активизация спроса на рынке произведений искусства, ставшая следствием бурного развития общества потребления. И Дали необходимо было не упустить свою выгоду.

Ведь не секрет, что супруги Дали вели безумно расточительный образ жизни: на старости лет Гала вдруг пристрастилась к рискованной игре в рулетку, а еще как перчатки меняла любовников, которые с каждым разом становились все моложе и обходились ей все дороже, а Дали, со своей стороны, окружил себя огромной свитой прихлебателей. Оба супруга подолгу жили в номерах люкс самых дорогих отелей и питались только в самых шикарных и дорогих ресторанах. На все это требовались деньги. Много и сразу. Добывать их нужно было любыми способами.

Произошла смена эпох. Нужно было искать новую клиентуру и приспособливаться к новой публике. Довоенное поколение утонченных аристократов кануло в Лету. Интуиция подсказывала Дали, что нужно обхаживать молодежь. Шестидесятые годы — это годы «молодых», покупательная способность этой возрастной категории общества начала резко расти. В моду входили «flower power»^[537], Тимоти Лири, ЛСД и хиппи, совершающие паломничество в Катманду.

Дали был для хиппи не просто модным художником. Они почти молились на него, он стал их «культовым» персонажем. Они считали его «галлюциногенным». Они считали его своим, одним из них, в том числе и потому, что он выступал за свободу сексуальных отношений. Бесспорное подтверждение тому: «Битлз» купил одну волосинку из его усов за пять тысяч долларов.

В Кадакесе, где запрещенные наркотики — *soft*^[538] и не то чтобы *soft* — достать было совсем не трудно, хиппи заплотнили все пляжи и разгуливали со значками на груди, надписи на которых гласили: «ЛСД тает в голове, а не в руках». Дали частенько навещал их лагерь и приводил оттуда домой целую толпу дорафаэлевских красавцев и красавиц, пол

которых не поддавался определению, поскольку все они носили длинные волосы и были одеты в балахоны, разрисованные цветами. Вскоре хиппи все чаще и чаще стали сами приезжать к нему в Порт-Льигат, совершая своего рода паломничество, поскольку Дали стал примером для подражания, символом свободы и нонконформизма, если не сказать больше — одним из тех гуру, что вдохновляли их любимых эстрадных певцов.

Поначалу Гала терпела эти визиты, но вскоре уже не могла скрывать своего раздражения: их дом в Порт-Льигате подвергался настоящему нашествию хиппи. Это уже был не дом, а какой-то цирк, а окружение Дали стало больше походить на сборище бродяг, чем на королевскую свиту.

Дали использовал этих «молодых людей без особых комплексов» в качестве моделей для своих картин сексуального содержания, которые он обожал. Хотя он направо и налево трубил о том, что он импотент, эротика играла в его жизни главенствующую роль. Все об этом были прекрасно осведомлены, и многие из его поклонников старались тем или иным образом потакать его наклонностям. Однажды он получил телеграмму от одной знакомой княгини, сообщавшей, что вскоре она навестит его вместе со своим мужем. Тот обещал Дали привезти ему из Китая эротический инструмент: «китайскую скрипку для мастурбации». Получив телеграмму, Дали пришел в радостное возбуждение и стал «предаваться мечтам» об этой чудесной скрипке, снабженной специальным отростком-вибратором. «Этот отросток вначале надо было ввести в анус, а затем во влагалище, для чего он главным образом и был предназначен, — писал он. — После того как он был должным образом пристроен, опытный музыкант брал в руки смычок и начинал водить им по струнам». И тут Дали давал волю своей фантазии: «Естественно, играл он не обычные вещи, а произведение, специально написанное для того, чтобы сопровождать подобные сеансы мастурбации. Выводя мелодию и умело чередуя эмоциональные всплески и падения, которые передавались вибратору, музыкант доводил красотку до изнеможения как раз в тот самый момент, когда согласно партитуре начинали звучать ноты экстаза».

В 1960 году молодая и красивая женщина по имени Изабель Дюфрен передала Дали, жившему в тот момент в отеле «Мёрис», ложку, изготовленную в России в XIII веке и расписанную эмалью — подарок одной из бывших фрейлин королевы Египта. Дали был занят тем, что быстрыми движениями карандаша делал наброски к портрету обнаженного натурщика. Не согласится ли прекрасная Изабель позировать ему? Та не возражала. И тут Дали вдруг предложил ей: «Давайте немного поиграем, поласкаем друг друга языком». Язык художника, по рассказам, источал

аромат жасмина. Дали ласкал красавицу, водя омаром по ее животу и бедрам, касался им ее гениталий и обнимал его клешнями ее колени. Женщина, готовая «заняться любовью обычным образом», пыталась притянуть его к себе. «Еще не время», — прошептал он. И тут зазвонил телефон. Дали в раздражении швырнул омара, и тот вылетел в окно.

Ужинать они отправились в «Ла Каравель». Ели лесные грибы и утку со сливами, запивая все это вином «Нюи-Сен-Жорж». На десерт — профитроли с шоколадом. Расплатился Дали за ужин, просто расписавшись на скатерти. «Давайте завтра вместе пообедаем и отныне будем это делать вместе каждый день», — сказал он Изабель.

В гостинице «Сент-Реджис» Изабель Дюфрен поселилась в его номере, заняв комнату няни. «Да, я знаю, что у него есть жена, эта ловкая особа Гала. Она сейчас занята тем, что бегаёт за молоденькими мальчиками», — писала Изабель в книге своих воспоминаний.

По ее словам, Дали повсюду появлялся с оцелотом на поводке в окружении карликов-гермафродитов, косоглазых натурщиков, близнецов, нимфеток и ослепительных красавиц, чью прелесть непременно оттенял какой-нибудь невозможный урод.

Весной 1962 года Изабель поселилась вместе с Дали в гостинице «Мёрис», но не в одном с ним номере, а над ним, на пятом этаже. Летом она поехала вместе с ним в Порт-Льигат. «Наши сексуальные отношения, — пишет она, — были вполне в духе Дали: театральными и сумбурными, но до проникновения внутрь в медицинском смысле этого слова дело у нас никогда не доходило». Вернувшись в Париж, она ужинала с Дали у Лассера, ела икру и садовых овсянок, держа птичку за клюв, и пила «Петрю». На выходе из ресторана их поджидали фотографы. На следующий день они увидели свои изображения во «Франс суар».

В гостинице «Мёрис» они пили чай в компании герцога и герцогини Виндзорских. Но больше всего Изабель запомнился обед, который состоялся в Нью-Йорке все в том же 1962 году. «Приготовьтесь, сегодня мы обедаем с двумя лауреатами Нобелевской премии Криком и Уотсоном, — сообщил ей Дали. — Им известны все секреты ДНК».

Первое, что привело в недоумение прибывших на обед нобелевских лауреатов, это внешний вид Дали и его жуткий английский. Поскольку меню в ресторане было только на французском, художник сам сделал заказ за своих гостей, выбрав для них пюре из стручковой фасоли. «Это будет полезно, — изрек он, — для вашей же собственной "дее-зокси-ир-ииии-буо-се-никликккковой" кислоты, то есть дезоксирибонуклеиновой». После чего вынул из кармана омара и водрузил его на стол. Нобелевские лауреаты

не знали, как им на все это реагировать.

Дали заявил, что их открытие стало самым значительным событием со времени написания его «Мягких часов», картины, которая, возможно, предвосхитила его. Он признался, что достижения науки приводят его в восторг. А еще он поведал, что где-то прочел, будто в моче гениев повышенное содержание азота. «Однажды он заставил меня выпить свою мочу, чтобы повысить мою гениальность», — вступила в разговор Изабель Дюфрен. Уотсон и Крик тут же вспомнили, что опаздывают на самолет...

Спустя некоторое время, в 1963 году, Изабель Дюфрен стала свидетельницей визита к Дали некой, как она выражается, «эктоплазмы»: у гостя были очень белая кожа с землистым оттенком и мрачный и тусклый взгляд. Звали его Энди Уорхолом. Их представили друг другу. Сам Дали был уже давно знаком с Уорхолом.

— Ах, какая вы красавица! — произнес загробным голосом Уорхол, обращаясь к Изабель Дюфрен. — Вам надо сниматься в кино. Хотите сниматься у меня?

— Когда?

— Завтра.

Таким вот образом Изабель Дюфрен перекочевала от Дали к Уорхолу, рядом с которым она даже приобретет некоторую известность, став кинозвездой Ультрой Вайолет. Она напишет книгу, которая в 1989 году выйдет во французском издательстве «Альбен Мишель», в которой все это и расскажет. Название книги: «Моя жизнь с Энди Уорхолом». Автор: Ультра Вайолет.

В 1965 году в Барселоне, по свидетельству Мередит Этерингтон-Смит, Дали встретился с одной из своих приятельниц, Сью Гинесс, которая рассказала ему о сенсационной находке: в одном пользующемся дурной славой баре в квартале Баррио Готико она обнаружила белокурую певицу по имени Пикки из Осло, на которую ему непременно следует взглянуть. Так вот, эта белокурая певица войдет в жизнь Дали под именем Аманды Лир. Как утверждали Х. Х. Наварро Ависа, М. Кароль и Х. Буске — корреспонденты испанской газеты «Эль Пайс», выпустившие документальную книгу-исследование «Последний Дали», Аманда Лир — это поменявший пол мужчина родом из Вьетнама (по другим источникам — из Гонконга). Ян Гибсон тоже писал о ней как о транссексуале. Клиффорд Тёрлоу и Карлос Лозано уточняли даже, что белокурую певицу с внешностью мальчика можно было увидеть все в той же Барселоне на улице Палья. Так родился этот слух и прилип к ней.

Робер Дешарн по-своему рассказывает эту историю в «Адском

наследстве»: «Аманда Лир появилась в 1970 году. Вернувшись из длительной поездки в Индию и находясь в неведении относительно последних событий в жизни Дали, я приехал в гостиницу "Мёрис", где Дали объявил мне: "Сейчас вы увидите очаровательное создание, позирующее для рекламы на автобусах. Это создание мужского пола"». А чуть дальше Дешарн вспоминает о том, как, ссылаясь на Филиппа Буvara, рассказал Дали, что Аманда Лир заявила о своем желании — чисто женском, как он говорит, — произвести на свет наследника. «Дали вспыхнул, — пишет Дешарн, — кликнул Марию Тересу и продиктовал ей телеграмму следующего содержания: "Дорогой Бувар, она прекрасно знает, почему "он" не может иметь детей. С любовью, Дали!"»

В книге «Мой любимый Дали» Аманда Лир рассказывает про себя, что она училась в лондонской Академии изящных искусств, снимала крошечную квартирку на Слоэн-авеню в Челси, позировала для модных журналов, слегка баловалась наркотиками и начала пробовать себя в роли манекенщицы на показах мод в эпоху Мэри Квант^[539], «Битлз» и мини-юбок.

Встреча с Дали? В изложении Аманды все произошло так: она приехала в Париж к Катрин Арле, которая предложила ей принять участие в показе модной коллекции Пако Рабанна. Лучшая подруга Катрин — Анита Палленберг, культовая актриса, влюбленная в гитариста «Роллинг стоунз» Брайана Джонса. А Брайан Джонс был другом Тары, бойфренда Аманды. Вскоре Анита ушла от Брайана к Кейту (Ричардсу). Все из того же ансамбля «Роллинг стоунз». Брайан, видимо, сильно переживал их разрыв с Анитой. Тара повез его развеяться в Париж.

Как-то вечером они все вместе отправились поужинать в «Кастель», все такие красивые, эксцентричные, смелые: Тара в своем костюме из фиолетового бархата и в кружевном жабо, Аманда в вызывающе короткой мини-юбке и высоких сапожках. Там они увидели знакомых близняшек, которые пригласили их за столик Дали.

«Даже не спросив наших имен, он стал представлять нас своей свите, — рассказывает Аманда Лир. — "Мадемуазель Хинеста, мистер Роллинстон и господин виконт де... э-э-э, вы ведь виконт, не так ли?"»

Уязвленная Аманда Лир решила внести ясность, назвалась сама и представила своих друзей.

«Аманда! Какое красивое имя! В моей свите еще не было Аманды! — воскликнул Дали. — У нас есть святой Себастьян, красноармеец, кардинал, единорог. Прошу вас, садитесь рядом с Людовиком XIV. Она^[540] прекрасно

говорит по-английски. Вы знаете, Людовик XIV в Нью-Йорке разговаривала по-английски с Гретой Гарбо».

Каким увидела Аманда Лир Дали? Какое впечатление он произвел на нее?

«Он был наполовину лысым и полноватым. Он показался мне претенциозным и, прямо скажем, смешным со своими нафабранными усами и расшитым золотом жилетом. Произнося каждую фразу, он потрясал своей тростью с золотым набалдашником. Его свита состояла из профессиональных девственниц и педерастов типа молоденьких парикмахеров».

Довольно скоро Дали поднялся из-за стола, заявил, что идет спать и... пригласил красавицу Аманду — и ее друга — пообедать с ним на следующий день, если она свободна, у Лассера.

Свои мемуары Аманда Лир снабдила словариком лексики, употребляемой Дали: словом «хинеста»^[541] он называл всех юных блондинок, любой юноша хрупкого телосложения — «святой Себастьян», любая китаянка — «красногвардеец», бледный манекенщик — «Христос», а хорошо воспитанный молодой человек — «филе морского языка». Людовик XIV — это Нанина Калашникофф, жившая на Парк-авеню и в Марбелье, светская дама, скромная и прекрасно образованная, которую Дали прозвал так из-за ее гипотетического сходства — в профиль — с этим французским королем. Позже Аманда узнает, что «единорог» — это юный любовник Галы, что мужской член — это «лимузин», а «строчить на швейной машинке» значит заниматься любовью.

Все новые слова она записывала в свой словарик.

Когда они встретились с Дали в следующий раз, она заметила, что Гала внимательно ее разглядывает.

— Вы китаянка? — спросил ее Дали.

— Нет, англичанка.

— У вас прекрасный череп, ваше величество, — произнес Дали, обращаясь к Людовику XIV, — обратите внимание, какого прекрасного качества скелет у Аманды.

Никто и никогда не делал Аманде Лир подобных комплиментов.

— Если не ошибаюсь, ваш друг предпочитает мальчиков, как все английские мужчины, принадлежащие к высшему обществу?

Аманда Лир, как всегда, ответила двусмысленно. Позже она, не скрывая удовольствия, расскажет, что Дали сравнивал ее с «Моисеем» Микеланджело, «с бородой», уточнил он и уточнила она, и что как-то он бросил ей: «Вы мой отец». Между тем она не могла не признаться, что

находила этого «старого дурака», который называл ее Амандой «Леаррр», весьма обаятельным.

Перед тем как сесть в огромный черный «кадиллак», что ждал его у входа в ресторан «Лассер» с Артуро за рулем, он долго жал ее руку и на прощание прошептал слова, которые тридцать лет назад сказала ему Гала: «Мы больше никогда не расстанемся».

Они будут время от времени расставаться из-за любовных историй Аманды, как правило, с несчастливym концом, из-за ее участия в показах моды и рекламных кампаниях: напрасно Дали будет водить ее по самым лучшим ресторанам и самым закрытым клубам в мире и знакомить ее с разными герцогами и разными знаменитостями, он не сможет удержать ее возле себя. А она не станет обогащаться — я имею в виду в материальном плане — как другие, за его счет.

Но она пользовалась тем, что приобщалась к его культуре, к его чудачествам, к его апломбу, к его отчаянным поступкам, словесным и другим находкам, к его славе. Он продолжал делать ей странные комплименты: «Вы похожи на Кревеля: у него был такой же, как у вас, упрямый, слегка менингитный лоб». Как-то он сказал ей: «Беременная женщина это катастрофа, поэтому единственно возможный вид сексуальных отношений — это анальный секс. Только таким образом можно быть уверенным, что не попадешь в ловушку Природы, хитроумно запрятанную в вагине».

В Кадакесе Аманда однажды увидела «маленького человечка с суровым лицом», сидящего на террасе одного кафе: это был Марсель Дюшан. «Он редко виделся с Дали», — уверяет она.

Познакомившись поближе с супругами Дали, она так описывала их: «Он обожал ложь и подхалимаж. "Чем больше мне лгут, тем больше мне это нравится", — говорил он». «Он часто заходил в магазин Дейроля^[542], это был его любимый магазин». «У него никогда не было с собой ни гроша. Гала никогда не давала ему денег из боязни, что либо он сам их потеряет, либо их у него украдут». «С Галой он вел себя так, как ребенок ведет себя с матерью».

А Гала? «Она не давала себе ни малейшего труда быть с кем бы то ни было любезной».

Все это, несмотря на некоторый перебор, читается гораздо лучше, чем большинство книг, описывающих жизнь Дали в Париже, Нью-Йорке и Порт-Льигате.

Аманда замечает — и говорит об этом, — что Беа, помощник Дали, делал за него гораздо больше, чем тот мог признать за ним: «Он писал

основную часть многих картин, делая то, что нагоняло на Дали скуку: готовил фон, рисовал небо и почти все "реалистические" фрагменты полотен, копируя фотографии». Она доносит до нас, что Дали как-то сказал ей: «Большая часть моих картин имеет икс-образную композицию, даже если я не стремлюсь к этому специально». Она описывает мастерскую Дали, всегда ярко залитую светом («зенитальным» солнечным светом, который Дали называл «генитальным»), поступающим в нее сквозь окно в потолке: «Бумага для рисования соседствовала там с пузырьками с льняным маслом, с диковинными муляжами, со статуей Пресвятой Девы, с разными странными предметами, с волшебным фонарем, серебристыми подушками, наполненными гелием, которые он привез из Нью-Йорка. Своеобразный пьедестал, на котором была закреплена доска из прозрачного плексигласа, предназначался для того, чтобы на нем стояли его модели. Дали рисовал их, усаживаясь под ними и глядя на них снизу, откуда они казались ниже ростом и словно висящими в воздухе. Если модели были обнажены, он мог в свое удовольствие и во всех подробностях разглядывать их интимные места». Это последнее замечание подтверждает то, что мне рассказывал натурщик, позировавший Дали для «Ловли тунца».

Каким образом Аманде удалось обаять Галу? Когда та удалялась с очередным «единорогом» или же ехала на свидание к одному из своих молодых любовников, она говорила Аманде: «Поручаю вам Дали».

Дали, который обращался к женщинам из своего окружения исключительно в мужском роде, начиная с Людовика XIV, пишет она, объяснил ей, что его мечта — это смешение полов, что ему нравятся женоподобные юноши и что она, Аманда, постоянно напоминает ему об идеале древних греков, о Гермафродите, о «божественном существе». «Между прочим, вы вполне могли быть и юношей», — добавил он, ласково поглаживая Аманду, которая вызывала у него все больший интерес и все большее любопытство.

И вот пришел день, когда на очередной пресс-конференции он попросил ее сесть рядом с ним. Защелкали вспышки фотоаппаратов. На следующий день все только и делали, что судачили по поводу этой белокурой красотишки, которую постоянно видели рядом с Дали и которая теперь «обрела официальный статус» при нем. Чего только о ней не писали... В «Минют» утверждали, что новая нимфетка мэтра на самом деле юноша. Опять все те же слухи.

Она подумала, что теперь ее вряд ли пригласят рекламировать бюстгальтеры. «Напротив, — уверял ее Дали, — вы всех так заинтриговали. К тому же все это правда! Вы ни женщина и ни мужчина.

Вы ан-ге-ло-по-доб-ное существо».

Капитан Мур, как и многие другие, пытался решить «дилемму: женщина или мужчина?» в отношении этого очаровательного и остроумного создания. Аманда Лир приводила Дали в восторг, уверяет он. Поначалу художник даже не пытался раздевать ее. То, что он точно не знал, какого она пола, только раззадоривало его. Но однажды он все-таки решился выяснить, с кем имеет дело, и тут же кликнул к себе Мура, тот открыл и увидел: Аманда стоит посреди комнаты по пояс обнаженная. «Прекрасно, грудь у нее есть, — отреагировал на это Мур, — но вот есть ли у нее яйца?»

Что касается ее пола, то Аманда Лир и сама довольно остроумно будет какое-то время наводить тень на плетень на этот счет, щедро пересыпая свою речь выражениями типа «мы, женщины», вспоминая при этом на каждом шагу, что во времена Дали о ней говорили как о трансвестите, тут же опровергая это и приводя в качестве «объяснения», что это был «своего рода рекламный трюк», что Дали обо всех особах женского пола говорил только в мужском роде, и прочее и прочее... Но в конце концов Аманда решительно положила конец этой двусмысленности, заявив однажды, что она самая настоящая женщина.

Анри Франсуа Рэй, написавший о Дали очень хорошую, очень личную книгу, жил от него по соседству, в «Хостале». Этот популярный французский писатель (за свой роман «Механические пианино» он стал лауреатом премии «Интералье»^[543]) часто приезжал в Кадакес. В июле 1968 года он вместе с Дали работал над проектом создания комиксов, которые должны были одновременно появиться на книжных прилавках Франции и Соединенных Штатов. Это была история о живущем в 2030 году человеке, который каждые полчаса превращался то в мужчину, то в женщину. Заканчивалась эта история тем, что мужская ипостась этого человека влюбилась в его женскую ипостась.

В Порт-Льигате Дали принимал посетителей во второй половине дня. На площадке рядом с бассейном в форме фаллоса гостей потчевали розовым шампанским, которое Артуро — в одном лице шофер, мажордом, лакей и учитель каталонского языка Галы — выносил на подносе вместе с бокалами. Роза, стоявшая у входа в роли неумолимого стража, фильтровала поток желающих попасть на прием и терпеть не могла хиппи, для которых двери дома всегда были открыты, но которых она лично считала «грязнулями». Ей не нравилась их одежда из козлиной кожи или обтрепанной мешковины. Дали забавляли эти дефиле, он восхищался любым отступлением от общепринятых норм, все превращая в ритуал. Он

обожал смешение стилей, обожал наблюдать, к примеру, как только что спустившиеся с причалившей к берегу роскошной яхты греки в элегантных костюмах оказываются бок о бок с почти что бродягами. Чем разительнее был контраст, тем было лучше.

Дали был в высшей степени любезным и даже услужливым, но бывал и просто невыносимым. Отправляясь за стол, накрытый к ужину, он мог окинуть взглядом окружавших его старлеток в нарядах от Кардена, хиппи, «хинестас», «святых Себастьянов», безработных тореро, певцов, по случаю завернувших к нему студентов, в общем, всех, кто там был, и ткнуть пальцем в тех, кто пойдет с ним, не заботясь о том, что может обидеть кого-то из членов своей свиты, кого он не брал с собой по причине того, что тот просто надоел ему: «Ты, ты, ты, а ты — нет...»

Несмотря на всю эту суету, Гала никогда не теряла контроля над ситуацией. Если Дали вдруг позволял себе забыть, что он приехал в Порт-Льигат в первую очередь для того, чтобы работать, она брала на себя труд напомнить ему об этом, а если он не внимал ее напоминаниям, она его просто-напросто запирала. Его окружение это бесило. Сам же Дали, как истинный мазохист, уверял, что обожает такое обхождение с собой, и пел дифирамбы своей тюремщице.

Что не мешало ему, когда ему все это надоедало, вступать в пререкания с женой.

История Галы и Дали. Она манипулировала им, он манипулировал ею, и на склоне лет они оба, став совсем несговорчивыми, начали разрушать друг друга.

Но пока это время еще не пришло.

В Париже и Нью-Йорке Дали все чаще стал объявлять о предстоящих событиях, чтобы привлечь к ним внимание прессы и заставить говорить о себе. Ему следовало постоянно быть на виду, чтобы выгоднее продавать свои творения. Анонсируемые события далеко не всегда стоили того, чтобы их рекламировать, но Дали это не волновало: главное, чего он добивался, — чтобы о нем говорили, «пусть даже хорошо». Вот, пожалуйста:

9 ноября 1963 года он распространил через СМИ сообщение, что у него есть проект создания жидкого телевидения.

3 сентября 1964 года объявил, что ищет режиссера, который мог бы снять фильм о его жизни. И в данный момент рассматривает кандидатуры Антониони и Феллини.

13 октября того же года ему, видимо, особенно нечего было сообщить, и он просто объявил о том, что временно прекращает подрезать свои усы, поскольку у него усилилось выпадение волос.

5 мая 1965 года представил на суд публики изобретенный им купальник: накачав его гелием с помощью баллончика, можно было ходить по воде и не тонуть.

3 сентября 1965 года сообщил о том, что работает над новой версией «Атлантиды» и уже предложил Кордобесу — звезде корриды со скандальной репутацией — роль Христофора Колумба.

В декабре 1965 года обещал появиться на Пятой авеню в костюме Деда Мороза.

4 ноября 1966 года все узнали, что 14-го числа того же месяца Сальвадор Дали даст пресс-конференцию у подножия Эйфелевой башни. Собравшимся на нее двумстам приглашенным он сообщит, что эта гигантская металлическая конструкция напоминает ему двух женщин, стоящих спиной к спине, а затем, не покидая сцены и не выходя из-за стола, за которым выступал, он поужинает у всех на глазах: вместо стоящей перед ним бутылки минеральной воды ему поставят несколько тарелок с дымящейся едой. Ужинать он будет один.

11 февраля 1966 года он устроит пресс-конференцию в трубе нью-йоркской канализации.

2 июня 1967 года он объявил, что на коробках шоколада «Маркиза де Севинье», которые планируется выпустить к Новому году, будут его мягкие часы. Пресса должна быть в курсе, что он позволил использовать их совершенно бесплатно.

13 декабря 1967 года: всем, всем, всем — в фильме, который собираются снять о нем, его полотно «Ловля тунца» оживет благодаря актерам американского театра «Ливинг тиэтр».

26 июля 1967 года Дали, потребовал, чтобы в Кадакесе запретили передвижение на автомобилях — их следует оставлять на стоянке при въезде в поселок. И провозгласил, что настоящей проблемой завтрашнего дня станут не столько автомобильные дороги, сколько межпланетный туризм: «Вы только представьте себе, сколько нужно будет переправить на Луну или Марс цемента, чтобы построить там гостиницы».

15 августа 1967 года он заявил о своем намерении совершить в сентябре переход через перевал Пертус верхом на слоне — повторить исторический подвиг армии Ганнибала.

18 ноября 1970 года всем стало известно, что в холле гостиницы «Мёрис» Дали ставит эротическую трагедию собственного сочинения — написанную «в стиле Корнеля».

В этой связи один журналист рассказал нам, что в поведении Дали произошли кое-какие изменения. Отныне при встрече он перестал подавать

людям руку для пожатия, а предлагал им дотронуться до кончика шнурка. Благодаря чему он избегал теперь непосредственного контакта с окружающими. «Обслуживающий персонал "Мёриса", и не то еще повидавший, с самым серьезным видом прикладывался к этой веревочке. Все там давно знали, что благодарность мэтра обычно бывает соразмерной масштабам его фантазий», — завершил свой рассказ журналист.

Подобных примеров можно было бы привести еще множество. Достаточно поднять архив любой газеты. Разделы новостей или светской хроники пестрят забавными сообщениями или фотографиями, к которым явно приложил руку сам мэтр. Стоило ему только свистнуть, как журналисты мчались к нему со всех ног.

Но не дремали они и тогда, когда Франко, жестоко расправившийся с противниками своего режима и заслуживший единодушное осуждение всего мира, получил лишь один голос в свою защиту, и этот голос принадлежал Дали, который изрек: «Ему следовало казнить еще больше народу». Потрясенные его высказыванием, СМИ разнесли эту новость по всему свету.

Был ли Дали тогда и в последующие годы действительно одержим «страстью к низким поступкам», как сказал мне Кристиан Болтански^[544], когда я заговорил о Дали? Я готов согласиться. Эта страсть наложилась у Дали на его извечный мазохизм.

Возможно, это было своеобразным возвратом к детским и юношеским постыдным поступкам. К удовольствию, которое можно было испытать, мучаясь от стыда.

Фраза не была забыта, и позже, когда демократия в Испании была восстановлена, он наряду с другими видными деятелями, вставшими на сторону Франко, стал получать анонимные письма с угрозами. Ему даже пришлось позаботиться об охране, поскольку опасность покушения на него была вполне реальной.

А Сабатер, вместо того чтобы успокоить Дали, только добавил нервозности, показав ему пистолет, который он прятал в носке.

Еще Дали весело проводил время в компании Жана Клода дю Барри, яркой фигуры полусвета, владельца модельного агентства, называвшего себя племянником известного петомана, выступавшего в мюзик-холле, о котором между прочим упоминалось в «Петомании» — одной из настольных книг Дали, и поставлявшего Дали манекенщиц, готовых обнажаться перед ним и потворствовать его прихотям, а при случае и позировать ему. А еще дю Барри поставлял молодых любовников Гале. Дали называл его «ответственным за мою задницу». Дю Барри, которого

друзья величали «графом дю Барри», а Дали — «Веритэ» («Правда»), обладал прекрасным чувством юмора и признавался: «Я для Дали то же самое, что Петроний^[545] для Нерона».

Однажды в «Мёрисе» Дали с присущей ему извращенной фантазией разыграл молоденькую барышню из высшего общества, которую он развлекал и которую до сего момента держал поодаль от своих причуд: он придумал для нее некую конструкцию, похожую на трубу. Девушка должна была влезть в эту трубу с одного конца, проползти по ней и вылезти с другого конца. И всего-то? Да. Но это страшно развеселило Дали, который хохотал перед растерянной девицей, шокированной его поведением и не понимающей, что это за выдумки и чему так радуется Дали.

А причиной всему было то, что эротизм Дали, повторим это еще раз, был напрямую связан с тем, что творилось в его голове. Так вот придуманная им шутка называлась «роды посредством мужского члена»!

О Гале и Дали ходили слухи, что они не только терпели измены друг друга, но и что все сексуальные переживания Дали базировались исключительно на сексуальных опытах Галы...

Вторым из «секретарей» Дали был Сабатер или, точнее, Энрике Сабатер Бонани, который родился в 1936 году в испанской провинции Жирона, в местечке Корса. Бывший талантливый футболист, который из-за разлада с президентом своего клуба был вынужден уехать в Швейцарию и играть в клубе второго дивизиона, по возвращении на родину чем только ни занимался, каких только профессий ни перепробовал: он работал в туристическом агентстве, был официантом, затем устроился на одну радиостанцию шофером и работал там в этом качестве, пока не переквалифицировался в журналиста, а затем и фотографа. В 1968 году ему поручили взять интервью у разных знаменитостей, проживающих на Коста Брава, и он решил, что начнет с Дали.

Дали принял его по первой же просьбе. Оказалось, что у них есть общие знакомые: Сабатер ведь тоже был каталонцем. Все шло замечательно до тех пор, пока Дали не поинтересовался, чем он обязан этому визиту. «Я хочу взять у вас интервью», — сказал Сабатер. «Это будет стоить вам пятнадцать тысяч долларов», — ответил Дали, сразу посуровев.

Пятнадцати тысяч долларов у Сабатера не было. Ему нужно было связаться со своим агентством. Он условился с Дали о новой встрече.

В назначенный день Сабатер застал Дали за его опытами с фотоаппаратурой: у мэтра возникли проблемы, которые он не мог решить самостоятельно. А изобретательный Сабатер решил их в одно мгновение. Покоренный сметливостью молодого человека, непринужденностью его

поведения и обаянием Дали попросил его зайти к нему на следующий день, потом еще на следующий, потом еще и еще. В конце концов, придя в очередной раз к Дали, Сабатер так у него и остался.

Однажды они сидели с Дали на солнышке и беседовали. Над ними кружила муха. Сабатер попросил кухарку принести ему банку с медом. Он погрузил в этот мед ус Дали и стал ждать, когда на него сядет муха. И сфотографировал этот момент. Получившаяся фотография станет одной из самых известных в этом жанре после фотографий Филиппа Халсмана из альбома «Dali's Mustache»^[546].

Отныне Сабатер все время был рядом с Дали, решал любые проблемы, доставал то, что нужно было Гале и Дали, делал за них то, чем они заниматься не желали. Иными словами, он стал для них просто незаменимым.

Настолько незаменимым, что как-то раз — было это скорее всего в 1972 году — Дали предложил ему заняться продажей своих картин, оставив в ведении Мура лишь свои графические работы и репродукции.

От таких предложений не отказываются.

Мирное сосуществование двух «секретарей» продлится несколько месяцев, может быть, даже лет; но затем Мур окажется вытесненным на обочину, а вскоре и вообще отстраненным от всех дел. Неприметный Сабатер, полная противоположность яркого и видного Мура с его оцелотами, быстро все прибрал к своим рукам, причем это касалось не только творений Дали, но и многого другого, со всего абсолютно Сабатер имел свой процент. Он отрабатывал это, исполняя обязанности пресс-атташе, сиделки, шофера, бухгалтера, советника, телохранителя. Короче, он заменил Галу. Он даже сам назначал теперь цены на картины Дали. Взвинчивая их. До головокружения.

Поскольку имя Дали имело мировую известность, Сабатер эксплуатировал его с выгодой для себя вдали от Порт-Льигата и самого Дали. Про состояние Сабатера, которое он сколотил менее чем за десять лет, говорили, что оно огромно и превышает даже состояние его работодателя.

Во всяком случае, распоряжались этим состоянием определенно эффективнее.

У супругов Дали была своеобразная манера копить деньги, хранить их в «чулке», беспокоиться исключительно о том, чтобы «зеленые бумажки» (так Гала называла доллары) всегда были при них, при этом Дали часто даже понятия не имел о счетах, которые Гала открывала бог весть где, и не имел к ним доступа. Сабатер был прекрасно осведомлен обо всем этом. И

позволял им продолжать в том же духе. Но когда его «работодатель» обращался к нему за советами, как лучше уйти от уплаты налогов, Сабатер с готовностью давал их. Именно он предложил супругам Дали перебраться на жительство в Монако. Что они и сделали. Нам даже известен номер их регистрационной карты, которая выдавалась в Монако поселившимся там иностранцам — 39069, она будет возобновляться ими вплоть до 1983 года, знаем мы и адрес их проживания там: улица Рампар, 30.

Дали — монахский художник, да кто этому поверит?

И не надо, это было просто уловкой.

Помимо проблем с налогами и проблем с контрактами, возникающими порой из-за ужасной путаницы, на супругов Дали свалилась еще одна проблема, причем весьма неприятная: в 1974 году французские таможенники задержали на границе грузовик, следовавший из Андорры. В нем был обнаружен ящик с сорока тысячами чистых листов бумаги с подписью Дали. Груз был адресован одному парижскому издателю, проживавшему в тот момент во Флориде, на Палм-Бич. Это был первый сигнал тревоги. Чьих же рук это было дело? Мура? Сабатера? Или самого Дали? В 1981 году одна из крупнейших ежедневных газет Испании «Эль Пайс» расскажет на своих страницах, что Дали порой сам прибегал к этому приему, не ставя в известность секретаря, чтобы не платить ему комиссионные...

Конечно, это не снимает подозрений с секретарей, но, по крайней мере, позволяет поделить ответственность между одними и другими, кстати сказать, вся цепочка нечистых на руку издателей и неразборчивых в средствах маршанов вносила свою лепту, и дело еще более запутывалось. Первые сомнения и первые подозрения. В восьмидесятые годы махинации приобретут невиданный, катастрофический размах и до такой степени скомпрометируют рынок гравюр и эстампов Дали, что серьезные торговцы картин откажутся иметь с ним дело. Огромное количество подделок под Дали было выполнено Пухолем Баладасом. Они начали появляться между 1976—1977 годами и частично попали в музеи. Были и другие многочисленные подделки. В частности, помимо практики с чистыми листами, подписанными Дали, была еще практика выпускать гравюры в рамках подлинных контрактов ограниченным тиражом в какой-нибудь одной стране, а в остальных странах штамповать то же самое без всяких ограничений.

Можно подумать, что Дали изобрел для себя своеобразный станок для печатания денег. В Нью-Йорке он обнаружил, что каждая его подпись тоже стоит денег. Так почему не воспользоваться этим, почему не начать

торговать своими подписями, поставив это дело на поток и извлекая из этого хорошую прибыль? Ему шепнули цифру: сорок долларов за один подписанный лист. И быстро сделали следующий расчет: тратя по две секунды на подпись одного листа, за час можно заработать семьдесят две тысячи долларов. Дали нравилось зарабатывать деньги подобным образом. Один помощник подкладывал ему лист бумаги — Дали его подписывал, второй помощник с другой стороны забирал готовый лист. Вот и всё.

Называлась цифра — триста пятьдесят тысяч чистых листов бумаги с подписью Дали, с настоящей подписью Дали. Что касается подделок, то разобраться с ними помог Капитан Мур: он сделал опись всех подлинных подписей — их 678 — в одной из своих книг.

Фальсификаторы? Вы сказали — фальсификаторы? 9 мая 1967 года корреспондент «Радио Люксембурга» брал у Дали интервью и задал ему вопрос, следует ли бросать в тюрьму фальсификаторов. «Плохих — да, — ответил Дали, — но те, кто обладает таким же талантом, как тот голландский художник, который столь замечательно имитировал Вермеера, должны, наоборот, получать награды. А вот кого нужно бросать в тюрьму без всякого колебания, так это экспертов, которые не умеют отличить подлинник от подделки...»

Волшебник слова, настоящий эквилибрист и виртуоз парадоксов Дали умел ловко выкрутиться из любой ситуации. Подделки? «Это социальная проблема», — обронил он с обреченным видом и переключился на другую тему.

В 1979 году в связи с семидесятипятилетием Дали был осыпан во Франции почестями и наградами.

После того как его восковая статуя была установлена в музее Грёвен рядом со статуей Франсуазы Саган, в мае 1979 года его приняли в члены Французской академии изящных искусств. Он был божественным Дали, а теперь стал бессмертным. Практически все ведущие телевизионные компании мира освещали это событие. Академики не помнили подобного столпотворения под сводами академического «Купола», который почти что брали штурмом в тот день, когда там чествовали их вновь обращенного коллегу. Сбившиеся с ног распорядители, толпы фотографов, давка, суета, недоразумения. «Это немыслимо!» — восклицали шокированные академики, возможно, отчасти из зависти, но главным образом будучи не в состоянии прийти в себя от изумления.

Когда в зал вошел мэтр, возбужденная публика встала с мест и принялась аплодировать. Наконец все вновь уселись. Речь Тони Обена^[547] изобиловала «остротами», пожалуй, излишне подчеркнутыми. На них

слушатели реагировали вежливым смехом: «Вы гений, сударь, вы это знаете, и мы это знаем. Ни у кого нет повода для сомнений. Если бы это было не так, вас не было бы среди нас...»

Пришла очередь Дали. Воспользовавшись тем, что предыдущий оратор — Марьяно Андрё — назвал его редкой птицей, он принялся петь дифирамбы, в которых нашлось место и золотому руну, и лобковому волосу. В зале почувствовалось оживление. Тут Дали сел на своего любимого конька и принялся рассказывать о том, каким «мощным» стимулом стали для него труды «великого ученого, математика и тополога» Рене Тома, автора теории катастроф: «Это самая прекрасная теория в мире, и меня она интересует в первую очередь с эстетической точки зрения, поскольку в каждой из "элементарных катастроф" (он их насчитал шесть: параболическая, ласточкин хвост и т. д.) меня привлекает исключительно эстетическая сторона. Его внимание они привлекли по другим причинам...» Затем он перешел к Гейзенбергу, затем — к дезоксирибонуклеиновой кислоте. Публика слегка заскучала. У Дали стали появляться провалы в памяти. Он начал рыться в своих бумажках (это он-то, гений импровизации!), нашел то, что искал, упомянул Галу, затем заговорил о Веласкесе. «Веласкес нарисовал Перпиньянский вокзал», — сообщил он. Зал ответил ему взрывом смеха! Дали грохнул кулаком по кафедре, за которой выступал. Стоящий на ней стакан с водой мелко задребезжал. Дали опять потерял нить своего выступления. Ничего страшного: он повернулся к хихикающему распорядителю и что-то спросил у него, затем вернулся к своим листочкам, сам себе похлопал и в крайнем возбуждении прокричал: «Возрождение Европы начнется с Перпиньянского вокзала!» В зале, внимавшем ему с одобрением, началось настоящее неистовство. И тогда Дали, решив, что пришло время ставить точку, воскликнул: «Да здравствует Перпиньянский вокзал! Да здравствует Фигерас! Ура!» Точка.

В интервью, которые он давал после этого торжественного заседания, Дали, уже несколько успокоившийся, вновь говорил о важном для него значении работ Гейзенберга и Лейбница.

— Почему вы проявляете такой интерес к науке? — спросил его один из озадаченных интервьюеров.

— Потому, что художники меня почти не интересуют. Я считаю, что художникам необходимо иметь представление о достижениях науки, чтобы покорять новое пространство — мир элементарных частиц.

В ноябре министерство почт и телекоммуникаций Франции выпустило марку ценой в три франка, изготовленную Дюрраном по эскизам Дали, на ней в профиль была изображена Марианна^[548], про которую Жаклин Кора

сказала, что вид ее ужасен: она размалевана, как для карнавала, а улыбка ее скорее похожа на оскал.

В декабре с большим успехом прошла выставка Дали в парижском Центре Помпиду, хотя открытие ее было сопряжено с некоторыми трудностями: часть персонала музея объявила забастовку, требуя повышения зарплаты, и пыталась преградить путь гостям, прибывшим на вернисаж. Писали даже, что кто-то бросил в лицо Дали банку с красной краской. Я такого не помню. Оскорбления в его адрес звучали, да, его обвиняли в лояльности к Франко и в нелестных высказываниях о Центре Помпиду. Тогдашний министр культуры Франции Жан Филипп Лека был в ярости, Гала тоже. Она осыпала забастовщиков бранью. Дали — нет. Он посылал им воздушные поцелуи и даже пожал руку одному из пикетчиков, сказав ему, как это было во время манифестации хиппи перед Музеем современного искусства в Нью-Йорке: «Я с вами». Короче, он сумел расположить их к себе.

Директор Центра Помпиду Понтюс Юльтан прошептал на ухо Дали: «Вы дожили до того, что какой-то музей захлопнул перед вами свои двери! Даже Пикассо, знаете ли, не достаивался такой чести».

Газеты писали: «В кои-то веки скандал был устроен не самим Дали».

Сто двадцать картин, сто рисунков и две тысячи документов — вот в цифрах то, что было представлено на этой выставке. «Уже в холле Центра Помпиду, — писал 18 декабря 1979 года в «Фигаро» Жан Мари Тассэ в отчете о своем посещении выставки Дали, — посетители оказываются вовлеченными в некую забавную игру: их вниманию предлагается чайная ложка... длиной в тридцать восемь метров и весом в тысячу шестьсот килограммов, это, по задумке автора, один из главных экспонатов выставки. Другие "предметы" под стать первому и дополняют этот весьма символический декор: гигантский батон олицетворяет собой среднее количество хлеба, которое каждый француз съедает за свою жизнь; покореженный автомобиль, обломок скалы, гора зонтиков, расшитые сандалии, подсвеченные изнутри пластмассовые фигуры — все это составляет совершенно необычную композицию, на которую к тому же постоянно льет дождь. "Дождевая" вода собирается в "чайной ложке" и с помощью всасывающего насоса отправляется на исходную позицию. И это только прелюдия...»

Помимо всего прочего там можно было посмотреть фильм, который самому Дали очень нравился и который был навеян мотивами Русселя, что сразу понятно из названия («Впечатления от Горной Монголии»), Дали так рассказывает историю его создания: «Однажды в общественном туалете

гостиницы "Сент-Реджис" в Нью-Йорке я подобрал ручку; разглядывая ее, я обнаружил, что из-под перехватывающего ее посередине кольца просачиваются чернила и растекаются по нему причудливыми пятнами. Мне достаточно было медленно поворачивать свою находку под светом лампы, чтобы моему взору открывались потрясающие пейзажи, драконы и храмы. Они вызвали у меня священный ужас и восхищение. Я чувствовал себя Гулливером в стране лилипутов!»

Спустя несколько дней после этого события к Дали явились два немца с предложением снять фильм о нем и с его участием. «Будет гораздо лучше, — сказал он им, показав свою находку, — если вы миллиметр за миллиметром снимите то, что будет появляться на кольце этой ручки». Дали убеждал читателя в своем интервью Жану Франсуа Фожелю и Жану Луи Ю, что все это он сказал в шутку.

Значит, также в шутку он дал им и этот совет: «Застрахуйте эту ручку на шестьдесят тысяч долларов»?

Эту пресловутую ручку с металлическим кольцом посередине он передал двум кинематографистам, и те, вооружившись лазером и специальными кинокамерами и объективами для макросъемки, в течение трех месяцев снимали, по их рассказам, кольцо от этой ручки с гораздо более близкого расстояния, чем незадолго до них Карлос Вилардебо снимал в Лувре знаменитую египетскую «чайную ложку».

В результате получился абстракционистский фильм, который был отмечен престижной итальянской кинопремией и представлял собой такую прогулку по неведомым местам или даже по чужой планете, совсем короткий фильм, до такой степени понравившийся Дали, что он тут же назвал его «своим фильмом», заявил, что «это самый замечательный фильм» из всех, что он создал, и пустился в пространные рассуждения. «Фильмы, которые пересказывают какую-нибудь историю, создаются для кретинов, лишенных воображения, — говорил он. — Впервые в мире фильм расскажет столько историй, сколько существует людей, причем каждый сможет интерпретировать эти формы и эти многоцветные миры в соответствии со своей собственной индивидуальностью. Я предлагаю зрителям чудесное путешествие по земле и по небу одновременно. В фильме нет действующих лиц, но они легко могут появиться в нем во время его просмотра. Достаточно, чтобы зрители дали себе труд перенестись из своих кресел прямо по ту сторону экрана!»

С 12 декабря 1979 года по 14 апреля 1980 года на этой ретроспективе работ Дали побывало девятьсот тысяч человек. И поныне непревзойденный результат для Центра Помпиду. Абсолютный рекорд посещаемости для

любого парижского музея. Он будет побит только на выставке Тутанхамона... продлившейся на два месяца дольше.

Триумф в Центре Помпиду. Да. Триумф по всем статьям: апогей; но за ним сразу же начался спад, этого было не избежать.

В 1981 году супруги Дали лишили Сабатера своего доверия. К этому скандалу присовокупилась начатая неизвестно кем и подхваченная прессой кампания по обнаружению управляемых Сабатером фирм, открытых им в сомнительных зонах «налогового рая».

В то же самое время правительство Соединенных Штатов предъявило семейству Дали претензии по поводу неуплаты (реальной или надуманной) им налогов. И наконец, «Spadem»^[549] заподозрила Сабатера в том, что он злоупотребляет предоставленным ему исключительным правом продажи произведений Дали и присваивает себе часть причитавшихся художнику средств. По всей видимости, доказать его вину не было никакой возможности. К тому же сам Дали отказался свидетельствовать против своего бывшего доверенного лица. У него самого тоже было рыльце в пушку? Чего он боялся? Что за всем этим скрывалось?

Возможно, он решил, что не стоит ворошить прошлое. Ведь это могло еще больше дестабилизировать положение и на без того беспокойном рынке его произведений...

Кроме того, следовало урегулировать вопрос с правами на производство репродукций с его произведений, являвшее собой еще один источник доходов сомнительного характера и самых разных злоупотреблений, но тут сам черт мог ногу сломать...

А посему мы тоже уйдем от этой темы.

Дали пригласил Аманду Лир в «Эль-Морокко» и в «Макс Канзас-Сити», где собирались Нико, Маланга, Лу Рид, Пол Мориссей, Джо Далессандро, Вива, «Интернейшнл Вельвет»: вся банда Уорхола. Того Уорхола, который пребывал на пике славы, который восхищался Дали, копировал его манеру поведения, черпал в нем вдохновение.

«У Дали огромное количество идей, — писал он в своем «Дневнике», — в чем-то он всех обгоняет, в чем-то отстает. Удивительная вещь. Он рассказал мне о книжке, которая недавно вышла в Париже, это история брата с сестрой, которые так сильно любили друг друга, что брат (ха-ха-ха) жрал дерьмо своей сестры. Он считает, что моя идея писать картины струей мочи далеко не нова, это уже было в "Теореме" (ха-ха-ха), и это правда. Кстати, я знал это. Он тут высказал потрясающую мысль: панки — это "дети дерьма", потому что они потомки битников и хиппи, и он прав. Разве это не гениально? "Дети дерьма!" Он большой хитрец, что правда, то

правда[...] А еще большой забавник, он принес мне в подарок пластиковую сумку, набитую использованными им палитрами (ха-ха-ха)».

Аманда Лир становилась известной. Она выпустила свой первый сольный альбом. В ее рекламной кампании вовсю использовалась ее скандальная слава, связанная с ее половой принадлежностью. Она сама в этом признавалась. «Печатные издания, — говорила она, — с удовольствием муссировали эту тему: я была подружкой певца Дэвида Боуи, известного бисексуала, а еще я была протее Дали, гения с неясной сексуальной ориентацией. А посему, чтобы я сама тоже превратилась в загадочного гермафродита, нужно было сделать всего один шаг, и он с легкостью был преодолен. В мгновение ока я стала транссексуалкой родом из Трансильвании [...] Идея, что таинственная блондинка с низким голосом вполне может быть мужчиной, стала счастливой находкой для средств массовой информации, и на меня посыпались предложения выступить на телевидении, дать интервью, сделать фотосессию. Я согласилась позировать обнаженной для немецкой версии журнала "Плейбой"..."»

Действительно ли ее успех огорчал Дали, как она это утверждала? Скорее он был озабочен поведением Галы, которая слишком часто появлялась на людях в компании Джефа Фенхолдта, молодого американского певца, тощего, с куцей бородкой и длинными волосами, исполнителя главной роли в рок-опере «Иисус Христос — суперзвезда» в бродвейском театре Марка Хеллинджера. Юноша также сам сочинял музыку. Гала не просто увлеклась им, она влюбилась в него до безумия. Ради него она совершала сумасбродные поступки, купила ему дом стоимостью в миллион долларов, вообразила, что нашла нового Дали, что сможет вылепить из него звезду и сделать его героем сцены. Увы! Молодой человек не представлял собой ничего особенного, а самой Гале было уже за восемьдесят...

А на Дали сыпались бесконечные проблемы, он постоянно был на взводе. Американские налоговики просто затравили его. Он общался теперь исключительно с адвокатами.

А вокруг один за другим отходили в мир иной его знакомые: от рака ободочной кишки умер Кэнди Дарлинг, «самый лучший трансвестит» из банды Уорхола. Более серьезные последствия могла иметь для Дали кончина Франко, умершего после длительной агонии, несмотря на молитвы Дали, которые тот возносил святому Патрику.

Для Дали, который многое — если не все — поставил на каудильо, смерть последнего стала настоящей катастрофой. Он так прямо и громко выражал ему свою поддержку, невзирая ни на что, порой вопреки здравому

смыслу! Что же ему делать теперь, когда подул ветер перемен, готовый вот-вот привести к власти на его родине социалистов?

Дали чувствовал себя совершенно потерянным.

Он испугался.

Не вспомнил ли он отцовское проклятие: «Ты умрешь в одиночестве, нищим и всеми преданным»?

И действительно, в 1976 году испанское казначейство приняло решение подвергнуть налоговой проверке все имущество Дали.

В гостинице «Мёрис» Дали жил практически один, почти никуда не выходя. А когда где-то появлялся, завернувшись в леопардовое манто, которое приобрел на пике своей славы, то выглядел сильно постаревшим. Провалы в памяти, в наличии которых все убедились во время его речи на торжественном приеме во Французской академии изящных искусств, случались теперь все чаще. Его всегда такая твердая рука начала дрожать. Поползли слухи, что у него болезнь Паркинсона. Его личный лечащий врач опроверг их, а врач из гостиницы «Мёрис» подтвердил. По мнению профессора Лермита, эта дрожь была вызвана неправильным приемом лекарств. И действительно, Гала все чаще пичкала его самыми разными «чудодейственными средствами», которые на деле таковыми не являлись.

А потом, после тяжелейшего гриппа, сразившего Дали в Нью-Йорке, у него случился нервный срыв. Он бросился на пол. Принялся громко выть. Срочно вызванный врач-невролог благоразумно посоветовал ему пройти курс лечения в одной из психиатрических клиник для состоятельных пациентов на восточном побережье Соединенных Штатов. Дали с ужасом отказался: он даже представить себя не мог в инвалидном кресле среди флоридских пенсионеров. Он проконсультировался с другими специалистами, и один из них вспомнил о роскошном заведении в Марбелье: клинике под названием «Инкосоль».

Летели они из Америки самолетом DC-10 в отдельном салоне, скрываясь от глаз других пассажиров. Перед полетом Сабатер, исполнявший при Дали самые разные поручения, научился пользоваться зондом. В испанской клинике в распоряжение Дали и его близких был предоставлен целый этаж. Также были приняты меры, чтобы имя вновь поступившего к ним пациента осталось в тайне. Естественно, это был напрасный труд, поскольку сумасшедшие деньги, которые СМИ платили за эксклюзивные материалы, вводили папарацци в раж. Правда, нужно отдать должное охране клиники, она добросовестно несла свою службу, и, как это ни странно, ни одной фотографии на подведомственной ей территории никому сделать не удалось.

Дали выписался из больницы спустя полтора месяца, покинул он ее глубокой ночью. И частным самолетом тут же вылетел в Порт-Льигат, где отпраздновал свой семьдесят шестой день рождения. Несколько самых близких друзей пришли его поздравить. Один из них проговорился: «Дали серьезно болен». Спустя несколько дней его опять госпитализировали, на сей раз в клинику доктора Пуигверта, где его когда-то оперировали по поводу аппендицита, грыжи и простатита. Диагноз остался прежним: ни в какой операции он не нуждался. Целая армия психиатров и неврологов сошлась во мнении, что болезнь их именитого пациента имеет исключительно психический характер. Через месяц Дали вышел из больницы. Раз в неделю лечащий врач-психиатр навещал его в Порт-Льигате. И однажды с врачом произошло несчастье: он вдруг упал со стаканом виски в руке прямо во время беседы с Галой, это был сердечный приступ с летальным исходом. Его кончину старательно скрывали от Дали. Умершего коллегу сменил другой врач.

Затем наступила эпоха разных слухов и так называемой «тройки» — этим общим прозвищем наградили Пичота, Доменеча и Дешарна. Ходили слухи о разорении Дали, о баснословном богатстве Сабатера, о заточении (или добровольном заточении) Дали. Они множились и упорно муссировались. Слух о насильственном заточении Дали даже привел к тому, что правительство Каталонии предприняло специальное расследование.

Во Франции и в Испании появлялось множество статей, посвященных Дали. В своей книге «Последний Дали», построенной на документальной основе, корреспонденты «Эль Пайс» писали: «Эти очень резкие статьи, в которых Сабатера обвиняли в том, что он разбогател, паразитируя на Дали, в которых сокрушались, причем совершенно напрасно, по поводу бедственного положения художника и в которых подвергали сомнению то, что он добровольно живет в полной изоляции, базировались на отнюдь не бескорыстных откровениях Дешарна и Капитана Мура, добивавшихся смещения Сабатера с его поста. Впоследствии Дешарн выдвинет кандидатуру Жана Франсуа Фожея в члены правления фонда "Гала — Сальвадор Дали" к огромному удивлению других членов этого правления. В то же самое время Капитан Мур обменивался письмами с американским коллекционером Рейнольдсом Морсом, с которым они обсуждали, стоит ли настаивать на том, чтобы Дешарн на год сменил Сабатера на его посту. Гала и Дали через прессу опровергли слухи об их финансовых трудностях и взяли под свою защиту Сабатера, во всяком случае, на тот момент: "Что касается нашего друга и помощника Энрике Сабатера, то мы хотим

подтвердить, что те услуги, которые он оказывал нам в течение практически десяти последних лет, невозможно переоценить". Заявления супругов Дали, сделанные позднее, позволяли предположить, что их отношения с секретарем явно ухудшились».

Это еще мягко сказано; но, несмотря на то, что Гала и Дали предупредили администрацию гостиницы «Мёрис», что их впавший в немилость секретарь отныне лишен права подписывать без их ведома какие-либо платежные документы, тот продолжал оставаться при них и не только по-прежнему вел все дела со «Spadem», но и жил вместе с ними в «Мёрисе», занимая смежную с их спальней комнату, и было это в тот самый период, когда отношения между Галой и Дали достигли максимальной напряженности. В феврале 1981 года в шесть часов утра Дали словно вихрь ворвался в комнату Сабатера. «Скорее! — зывал он. — На помощь!» Сабатер поспешил за хозяином в его спальню: там на полу лежала Гала. Дали что-то сконфуженно бормотал, пытаясь объяснить, что произошло. Вызванный врач отправил Галу в американский госпиталь в Нейи: у нее было сломано два ребра, а все руки и ноги покрыты синяками.

Спустя несколько дней, отвечая на вопросы журналистов, психиатр Видаль Тексидор сообщил, что Гала просто упала с кровати, но умеющие слушать услышали то, что хотели услышать, пусть это и было сказано в мягкой форме: «Агрессивность Дали всем известна, и от этого никуда не деться».

Какова же была причина их ссоры? Тут простор для любых гипотез. Одной из самых распространенных является та, согласно которой Гала собиралась улететь в Нью-Йорк к Джефу Фенхолдту.

Несколькими днями позже в гостинице «Мёрис» собрался весь бомонд, оспаривающий друг у друга благосклонность Дали. За столом в одной из комнат сидел Капитан Мур, в гостиной по соседству расположились Сабатер и Дешарн, американский адвокат Дали и Сабатера облюбовал место у бара, решив пропустить стаканчик. Доверие Галы и Дали к Сабатеру, несмотря на все его разносторонние услуги им, заметно убывало. Но официально оставить службу у Дали, которого он «будет любить до конца своей жизни», принял решение сам Сабатер: ему, видимо, надоел весь этот цирк, и он мог позволить себе спокойно жить на те средства, что сколотил, наживаясь на имени своего работодателя.

Испанские друзья Дали или кто-то из тех, кто постоянно крутился вокруг него, смогли уладить с компетентными органами Испании непростой вопрос о статусе принадлежащего им с Галой имущества и об уплате налогов на него. В октябре опять-таки в сопровождении Сабатера

супруги Дали отправились в Женеву, с тем чтобы договориться о размещении там на хранение их частной коллекции, показ которой недавно завершился в лондонской галерее «Тейт», куда ее перевезли после выставки в парижском Центре Помпиду. Затем они поехали в Монако для продления своего вида на жительство в этой стране. Они чего-то боялись? Не было ли это похоже на своего рода бегство? Министр культуры Испании уже начал проявлять беспокойство по поводу того, что супруги Дали не спешили возвращаться в Порт-Льигат. Что все это могло значить? Кто опять втерся к ним в доверие и препятствовал их возвращению на родину?

Сабатер, Стаут и Морс втроем явились в Барселоне в Женералитат^[550], чтобы выразить свое беспокойство по поводу «нового окружения» Дали и того давления, которое оно на него оказывает.

17 июня 1981 года адвокат Доменеч, который вел в то время все дела Дали, смог написать Жаку Вердею, парижскому адвокату художника: «В ответ на ваш вопрос с удовольствием довожу до вашего сведения наше мнение: в самом скором времени Дали и Гала смогут приезжать на отдых в Испанию, причем их статус испанцев, проживающих за границей, ни в коей мере не будет ущемлен. Мы уже добились определенных успехов в плане улучшения юридической ситуации и ситуации в целом вокруг дел и общих интересов наших клиентов Дали и Галы в Испании и приложим все усилия, чтобы ускорить нашу работу и наши исследования, с тем чтобы, по возможности, еще до конца лета решить вопрос их окончательного переезда в Испанию на постоянное жительство».

Кроме всего прочего, нужно было попытаться заставить всех забыть политические пристрастия Дали в период правления Франко. С большим размахом была организована кампания по его реабилитации, целью которой было доказать, что художник находится выше любых идеологических надстроек.

Кульминация этой операции: 14 августа 1981 года королевская яхта бросает якорь в кадакесской бухте. Король Испании Хуан Карлос и королева София в сопровождении капитана корабля и доверенного лица короля генерала Фернандеса Кампоса наносят частный визит супругам Дали в их доме в Порт-Льигате.

Перед самым прибытием между Галой и Дали разгорелась ссора, поскольку Дали настаивал на том, чтобы предстать перед королем в своем фригийском колпаке^[551], а Гала пыталась вырвать его из рук мужа и кричала, что, если тот будет упорствовать в этом, она покажет гостям рану на своей голове, которую он нанес ей, ударив башмаком. За последние

десять лет отношения Гала — Дали настолько ухудшились, что кроме как ужасными их и назвать было нельзя.

Вот почему приобретение замка Пуболь, в восьмидесяти километрах от Порт-Льигата в начале семидесятых годов, имело такое важное значение: это позволило супругам фактически разъехаться, сохраняя видимость семьи, поскольку в случае необходимости Гала могла исполнять при Дали роль хозяйки дома, ту роль, которая ей всегда принадлежала.

Этот замок, расположенный в верхней части деревеньки Пуболь, являл собой постройку XIV века с примыкающей к ней церквушкой, возведенной в ту же эпоху. Вокруг дома был разбит огромный сад с кипарисами, платанами, олеандрами и самшитом, с прудами и фонтанами, а также с цементными статуями слонов на длинных и тонких страусиных ногах, созданных воображением Дали, который предавался в этом саду мечтам о Бомарцо — знаменитом итальянском парке, населенном чудищами. Два этажа трехэтажного замка Гала обустроила по своему вкусу: строго, просто и скудно.

В том номере журнала «Вог», что был посвящен его пятидесятилетию, Дали, занимавший должность главного редактора журнала, поместил портрет распятой на кресте Аманды Лир и пространное описание замка Пуболь: Дали поведал, что, возвращаясь из Соединенных Штатов в Европу, посреди океана Гала как-то сказала ему за чаем: «Еще раз спасибо. Я принимаю в подарок замок Пуболь, но при одном условии: ты будешь приезжать туда ко мне в гости, только получив письменное приглашение». Комментарий Дали: «Это условие льстило моим мазохистским чувствам и вдохновляло меня на подвиги. Гала вновь превращалась в неприступную крепость, какой когда-то была. Близость, а особенно фамильярность гасят страсть. Тогда как сдержанность в проявлении чувств и расстояние обостряют ее, доказательством чему истерический церемониал куртуазной любви».

О покупке Пуболя Дали объявил 1 апреля 1970 года на пресс-конференции в музее Густава Моро, тогда же, когда сообщил о предстоящем открытии своего музея в Фигерасе. Он говорил о Пуболе, как о «роскошном подарке». Несмотря на выбранную для сообщения дату, новость не была шуткой. Между тем Дали остался верен себе: он никогда и ничего не делал как обычные люди и использовал День смеха для изречения великих истин.

Акт купли-продажи замка Пуболь был подписан 1 июня 1970 года. От имени покупателей подпись на нем поставил Эмилио Пуигнау, поверенный в делах Галы. Дали выложил полтора миллиона песет за дом, огород

площадью 3 469 квадратных метров, участок «неплодородной земли» (76,6 сотки) и сосновую рощу (43,74 сотки).

Гала мечтала о замке в Тоскане. Тридцать лет назад Дали пообещал его ей. Так что Пуболь был «отравленным» подарком.

И все же для нее, которая часто говорила о своем желании расстаться с Дали и которая в 1963 году всерьез подумывала о разводе с ним из-за Уильяма Ротштейна, красавца брюнета, сопровождавшего ее в поездке по Италии, а в 1964 году из-за некоего Майкла, ушедшего из жизни из-за неумеренного употребления героина, покупка Пуболя стала реальной возможностью съехать. Дали стал ее слишком утомлять. Он требовал постоянного внимания. Гала решила, что заслужила отдых вдали от вечной суеты Порт-Льигата.

Кроме того, ей надоела кричащая роскошь, которой любил окружать себя Дали. Гала упрекала мужа в том, что у него вкус провинциала из Фигераса. «Сама же я люблю одиночество и простоту», — говорила она. Пуболю суждено было стать монашеской обителью. «Я часто думала о том, чтобы удалиться в монастырь», — уточняла Гала.

Но для «Иисуса Христа» двери замка всегда были открыты.

Иисус Христос — это Джеф Фенхолдт, исполнитель главной роли в рок-опере «Иисус Христос — суперзвезда». На молодого любовника Гала продолжала без счета тратить деньги. В течение многих лет он будет приезжать в Пуболь и жить там по полгода. Гала оборудует ему в замке ультрасовременную звукозаписывающую студию. Она будет даже дарить ему произведения Дали, нарушая тем самым договоренность с мужем...

Эти подарки очень быстро начнут всплывать на торгах в Нью-Йорке.

Время от времени Галу навещала Аманда Лир. Между ними установились если не дружеские, то вполне доверительные отношения. Аманда была среди тех немногих людей, не считая прислуги, которым позволялось переступать порог Пуболя. Она также была среди тех редких гостей, которых оставляли ночевать в Порт-Льигате. Поскольку в этом доме не были предусмотрены гостевые комнаты, супруги Дали обустроили для Аманды рыбацкую хижину (из двух комнат, но с ванной), которая была пристроена к их дому.

Однажды Гала, возможно, испугавшись, что Аманда, ставшая известной певицей и колесившая с концертами по всему миру, может отдалиться от них, тогда как сама она становится все старше, попросила Аманду приехать к ней в Пуболь. Аманда Лир пишет:

«Она сказала мне, указав на икону Казанской Божией Матери: "Поклянитесь мне на этой иконе, что, если со мной что-нибудь случится,

вы позаботитесь о нем. Поклянитесь!" Я стала бормотать, что не могу обещать ей ничего подобного, что сама не знаю, что ждет меня в будущем. Но Гала настойчиво требовала, чтобы я дала ей клятву: "Это все останется между нами, двумя женщинами. Я хочу, чтобы вы пообещали мне одну вещь: вы выйдете замуж за Дали, когда меня больше не будет на этом свете. Послушайте, вы же знаете, что он вас любит, вы же умная женщина, в конце концов. Клянитесь же!" Ее тон не допускал никаких возражений. Я поклялась перед иконами, что никогда не брошу Дали, и Гала отпустила меня. Это была на самом деле удивительная женщина. Она до такой степени любила своего мужа, что беспокоилась о том, чтобы он был счастлив и после ее смерти».

Это сильно смахивает на идеализацию образа Галы. Но, хотя этот рассказ явно грешит преувеличениями и излишней слащавостью, присовокупим его все же к нашему досье. Совершенно очевидно, что в последние годы Гала переложила на Аманду Лир большую часть своих представительских обязанностей при Дали, игравшего на людях роль, которая раздражала ее все больше и больше. Так что две женщины стали своего рода сообщницами. Дали же, со своей стороны, обретал таким образом свободу — и в личном плане, и в творческом — от Галы, которая постоянно довлела над ним.

В этой связи хочется привести весьма красноречивое свидетельство Жослин Каржер, художественного директора журнала «Вог». Она провела в Порт-Льигате три месяца во время подготовки специального выпуска журнала по случаю пятидесятилетнего юбилея издания. Журнал вышел с портретом, составленным из лиц Мэрилин Монро и Мао Цзэдуна, на обложке. Рассказ об ее пребывании в доме Дали мы находим в книге Мередит Этерингтон-Смит. В подписанном с «Вог» контракте Дали отказался от вознаграждения. Зато он сохранял права на все, что создавал для юбилейного номера. Но Гале этого показалось мало: она запретила ему посылать в журнал оригиналы своих рисунков!

«Дали был вынужден делать эскизы тайком, — рассказывала Жослин Каржер, — в ванной комнате. Я запиралась там вместе с ним и ждала, когда он закончит работу над рисунками, после чего он говорил мне: "Спрячьте их". Каждый раз, когда он что-то создавал, Гала тут же отбирала это у Дали либо для того, чтобы продать, либо для того, чтобы обменять. Дали был очень скрытен, и я так и не смогла понять, что же связывает его с Галой. В моих глазах она была воплощением зла».

1982 год. Открытие в Санкт-Петербурге, во Флориде, в двух часах езды от Диснейленда музея Дали в рамках проекта по культурному

развитию этого американского штата — рая для туристов и пенсионеров. Основу музея составила коллекция супругов Морс.

В 1971 году Элеонор и Рейнольдс Морс выставили коллекцию в помещении принадлежащего им предприятия. Но на будущее им нужно было подыскать что-то попросторнее. Многие музеи были готовы принять у себя эту коллекцию, но ни один из них не был в состоянии предоставить под нее целое крыло, как того требовали Морсы. Когда в 1980 году в газете «Уолл-стрит джорнэл» появилась заметка на эту тему, она привлекла к себе внимание жителей флоридского Санкт-Петербурга. Они по-американски взялись за дело, и через два года музей Дали распахнул свои двери для посетителей.

Также по-американски они и развесили картины в своем музее: расположили их в хронологическом порядке, снабдив каждую фотографией, воспроизводящей предмет или пейзаж, вдохновивший художника на создание данного произведения, — этакий сугубо дидактический подход. Этот американский музей оказался полной противоположностью Театру-Музею Дали, созданному в Фигерасе самим художником, который следовал исключительно велению своего сердца.

Но тем не менее именно музей в Санкт-Петербурге Жан Луи Тюрлен назвал в 1987 году в «Фигаро» «истинным музеем Сальвадора Дали»: с момента его основания в 1982 году там было собрано девяносто картин, двести акварелей и рисунков, полторы тысячи литографий, офортов, скульптур и других произведений искусства, за пять лет их смогли увидеть четыреста тысяч посетителей. Коллекция, приобретенная примерно за пять миллионов франков, сегодня по самым скромным подсчетам стоит уже сто миллионов, каждый год вырастая в цене на десять процентов.

К этому следует добавить документы и материалы, собранные Альбертом Филдом, «самым главным архивариусом Дали», и переданные им в этот музей, с тем чтобы он превратился «в единственный в мире централизованный архив Дали, включающий в себя помимо всего прочего библиотеку — две с половиной тысячи книг о Дали и сюрреализме».

Здесь следует напомнить, что Альберт Филд был тем человеком, благодаря которому состоялась первая встреча Морсов и Дали в 1941 году на передвижной выставке, проходившей в Соединенных Штатах. Элеонор Рис и Рейнольдс Морс только что поженились, и свою первую картину работы Дали они приобрели в качестве подарка друг другу на первую годовщину своей свадьбы. Они до сих пор вспоминают эту историю: старинная рама (ценой в полторы тысячи долларов) обошлась им дороже самой картины (ценой в тысячу долларов). Они признались, что прекрасно

могли бы обойтись и без этой дорогущей рамы, но Дали настоял на ее приобретении.

С неизменным постоянством перед каждой своей выставкой в Америке Дали приглашал к себе супругов Морс, чтобы те могли заранее отобрать картины, которые желали бы приобрести после выставки. Морсы признавались, что часто не соглашались купить то, что им предлагал сам Дали. И возможно, были неправы.

Еще одна иллюстрация, характеризующая их отношения: когда в каком-либо из дорогих нью-йоркских ресторанов их компании приносили счет и кто-либо из присутствующих, но не Рейнольдс Морс, выражал готовность оплатить его, Дали, восседающий в окружении своей свиты, жестом останавливал его и бросал: «Пусть Морс пострадает за Дали!»

Зимой 1981/82 года Гала перенесла операцию на желчном пузыре, которую ей сделали в одной из барселонских клиник. Выписавшись из клиники, она отправилась в Порт-Льигат, где упала и сломала шейку бедра. Пришлось сделать еще одну операцию. Технически она прошла вполне успешно, но общее физическое состояние пожилой дамы было таково, что после операции с ней случился криз, из-за которого она впала в коматозное состояние и пребывала в нем целый месяц. Ее вены стали столь хрупкими, что нельзя было делать вливания. Еще более ужасным было то, что кожа на ее лице начала рваться: слишком много подтяжек сделала за свою жизнь Гала. Зрелище было кошмарное! Она превратилась в почти бездыханную куклу, тело которой разлагалось на глазах у обезумевшего Дали. В конце апреля Галу привезли в Порт-Льигат умирать. Спустя месяц местный священник соборовал ее. Реагировать на слова окружающих она могла, лишь открывая и закрывая глаза.

В течение двух недель Дали ночевал рядом с ее маленьким, агонизирующим телом. За два дня до смерти Галы он приказал поставить между их кроватями ширму. «Она не дает мне заснуть», — жаловался он.

Ранним утром 10 июня странный сдавленный крик вырвался из горла Дали: Гала была мертва.

И тут трагедию превратили почти что в цирк. Чтобы избежать проблем, которые неизбежно бы возникли при получении официального разрешения на перевозку трупа в Пуболь, кто-то предложил тайно перевезти его в замок своими силами, а там объявить, что Гала умерла в Пуболе. Ее обнаженное тело быстро завернули в покрывало, усадили на заднее сиденье «кадиллака», и верный Артуро сел за руль. От Кадакеса до Пуболя восемьдесят километров. Дорога там сильно петляет. Труп мотало на сиденье из стороны в сторону. Он бился то об одну дверцу машины, то о

другую. Жуть!

Погребение Галы в заранее подготовленном склепе, к счастью, прошло без инцидентов. Разрешение на ее захоронение в замке было оформлено заблаговременно.

Через двадцать дней было зачитано ее завещание. Своей дочери Сесиль она не оставила ни гроша. Одну половину принадлежавших ей живописных и художественных ценностей она оставила Испанскому государству, а вторую — каталонскому народу в лице женералитета Каталонии.

Сесиль, которую находящаяся на смертном одре мать выставила за дверь, обратилась в суд. Дали не знал, куда деваться от всех этих адвокатов и того давления, которому подвергался со всех сторон. В конце концов он решил пойти на мировую: Сесиль пригрозила, что сорвет его ретроспективную выставку в Мадриде. Она получила несколько полотен Дали, меха и драгоценности своей матери, принадлежавшую той икону и два с небольшим миллиона долларов. Совсем не плохо, но в обмен Сесиль должна была отказаться от всех дальнейших претензий на наследство. Лишь таким образом можно было избежать новых проблем и тяжб. Сесиль на эти условия согласилась.

Все вздохнули, наконец, с облегчением.

Через месяц после смерти Галы, 20 июля 1982 года, король Испании Хуан Карлос удостоил Дали сразу двух наград: вручил ему Большой крест Карла III^[552] и пожаловал титул маркиза де Пуболь.

В надежде вернуть в Испанию как можно больше произведений Дали испанские власти развернули активную деятельность, стараясь не слишком ее афишировать, по поиску принадлежащего ему имущества, где бы оно ни находилось. Именно в результате предпринятых ими шагов в Нью-Йорке, на мебельном складе «Манхэттен сторидж дипозитори», там, где, по уверениям Галы, ничего не было, обнаружили 1211 картин, рисунков и гравюр Дали!

Вопрос о возвращении на родину художника ящиков с произведениями его искусства был решен на удивление быстро: 29 сентября самолет DC-8 доставил все это в Испанию.

Государственная машина работала на полную мощь. Эффективно. Внимательно.

После смерти Галы Дали переселился в замок Пуболь и жил там под присмотром двух сиделок. Он превратился в несчастного, больного старика, но продолжал понемногу рисовать, расположившись в столовой в кресле перед мольбертом, в то время как его любимая сиделка по имени

Кармен Фабрегас что-нибудь читала ему вслух, а Исидор Беа как ни в чем не бывало готовил для него новые холсты.

Хотели ли они создать иллюзию нормальной жизни? Они вывозили Дали на прогулку в сад, но он быстро уставал: его раздражало яркое солнце.

Сиделки видели: ничто больше его не радует. Даже еда, от которой он стал отказываться. Его пытались кормить через зонд, но он выдергивал трубки.

Дали был отнюдь не легким пациентом. Он получал изуверское наслаждение, третируя свое окружение, впрочем как всегда. Одна лишь Кармен Фабрегас понимала его: Дали любил все делать по-своему и всем наперекор... Иными словами, если вам надо было, чтобы он вытянул руку, следовало попросить его, чтобы он согнул ее! И это соответствовало действительности: как он только не изощрялся, чтобы все делать наоборот, изводя сиделок, которые подолгу у него не задерживались. Некоторые и двух недель не выдерживали. Ведь когда Дали впадал в ярость, а случалось это из-за каждого пустяка, его приходилось привязывать к креслу: иначе он просто валился на пол.

Может быть, таким образом он проверял, насколько предано ему его окружение, насколько искренне оно борется за его выздоровление? Ведь сам он упрямо стремился к смерти.

К тому времени он превратился в настоящий мешок с костями, ему все труднее и труднее было сдерживать дрожь в правой руке и добиваться той четкости линий, которой отличались лучшие из его творений. Единственное, на что он теперь был способен, это ставить на холсте кляксы.

Он попросил Эльду Феррер, очередную свою сиделку, довести до сведения журналистов, что художник продолжает работать. Поначалу женщина не увидела в этой просьбе ничего противоестественного. Но вскоре изменила свое мнение, поскольку стала свидетельницей того, как в действительности работал художник: Дали «страстно желал» рисовать, но уже был не в состоянии просто держать кисть в руке, не то чтобы водить ею по холсту. По свидетельству все той же сиделки, Дали с трудом мог членораздельно выражать свои мысли, без конца хныкал, а порой рычал или выл, словно дикий зверь. Он страдал галлюцинациями, ему казалось, что он превратился в ракушку.

В моменты просветления или умиротворения его интересовали только труды Рене Тома, которые он просил почитать ему.

В апреле 1983 года Дали окончательно ставит точку на своей карьере

художника. Последнее в списке его полотен: «Ласточкин хвост», работа, посвященная Рене Тому.

«Теперь я пишу лишь вещи, имеющие глубокий смысл», — заявил он.

Вскоре до него дойдет весть о смерти Бунюэля, друга его юности, с которым он не виделся много лет. Бунюэля, сказавшего о нем: «Он нагородил горы лжи, но при этом был совершенно не способен лгать».

В один из дней 1984 года Дали покидает Пуболь. Больше он туда никогда не вернется. Короткое замыкание в проводке звонка, за веревку которого он безостановочно дергал, чтобы привлечь к себе внимание сиделок, послужило причиной пожара.

«Я спал в своей комнате на первом этаже, когда услышал над головой шум и беготню, — рассказывает Робер Дешарн. — Я поднялся этажом выше и обнаружил сиделку Кармен Бар-рис и охранника, которые в этот момент входили в спальню Дали. Там ни зги не было видно, комната была полна дыма. Я вошел туда вслед за ними и попросил сиделку быстро принести мне мокрое полотенце. В этот момент языки пламени осветили комнату, и я увидел Дали, который лежал между стеной и кроватью, вытянувшись во весь рост на полу. Он был очень слаб, но находился в сознании и сообразил, что, дабы не задохнуться, ему нужно сползти с кровати на пол, туда, где еще оставалось немного воздуха, что он и проделал самостоятельно. Я схватил его как мешок и потащил к выходу, где мне пришел на помощь охранник. Мы уложили его на другую кровать. Его комната выгорела полностью».

Дали получил ожоги правой ноги и правого бедра. По свидетельству Дешарна, пострадало восемнадцать процентов его кожных покровов. Опасности для жизни это не представляло. Но его все же отправили в барселонскую больницу. И там ему стало хуже. Причем настолько, что потребовалась срочная пересадка кожи. Все приготовились к самому худшему: Дали было восемьдесят лет, а операция могла растянуться на шесть часов. На самом деле она длилась еще дольше, но хирурги вышли из операционной вполне довольные результатом: операция прошла успешно и пациент чувствовал себя нормально. Не считая обычных постоперационных проявлений. Через два дня у Дали поднялась температура, ему стало трудно дышать. Но еще через день состояние его стабилизировалось.

Тем временем окружению Дали поставили в упрек пренебрежение своими обязанностями, голоса критиков крепились, множились, становились все настойчивее. Не был ли пожар устроен преднамеренно? Не хотел ли Дали покончить свою жизнь самоубийством? Было предпринято

расследование не только по факту возникновения пожара, но и в отношении действий окружения художника. Мало сказать, что была поставлена под сомнение моральная чистоплотность Пичота, Доменеча и Дешарна: их обвиняли в насильственной изоляции Дали, его похищении и даже убийстве. Выясняя отношения, Пьер Аржиле и Робер Дешарн даже затеют друг с другом драку. Верхом бесстыдства в этой истории станет поведение одного из руководящих чинов больницы, в которой лежал Дали: он специально сообщил журналистам о месте пребывания художника, чтобы те приехали и сфотографировали домочадцев чиновника во главе с ним самим у постели именитого пациента. Возмущенный Дали не стал скрывать своих чувств, категорически отказался сниматься и вообще сбежал из больницы.

Верный Артуро ждал его в «кадиллаке». Они взяли направление на Фигерас, а точнее на башню Горго (позже переименованную в башню Галатеи), где Дали укроется и проживет последние пять лет своей жизни, практически ни с кем не общаясь.

Здоровье Дали очень сильно пошатнулось. Он замкнулся в себе, его больше не радовали никакие гости и визиты, хотя раньше все это доставляло ему столько удовольствия!

Лишь заботы, связанные с обустройством его музея в Фигерасе и самой башни Галатеи, порой выводили Дали из состояния апатии. А также научные труды, которые ему читали вслух. Последней книгой станет «Кратчайшая история времени» Стивена Хокинга^[553].

В этой связи коротенькая притча: одинокий путник повстречался с тигром и бросился от него наутек, тигр за ним. Добежав до края пропасти, человек ухватился за лиану, прыгнул с обрыва вниз и повис в воздухе, рычащий тигр с вожделением смотрел на него сверху. Дрожа от страха, человек глянул себе под ноги и увидел внизу еще одного тигра, который наблюдал за ним со дна лощины.

Две мышки, белая и серая, принялись грызть лиану, на которой висел человек. А он вдруг увидел прямо у себя под носом спелую ягоду земляники. Держась лишь одной рукой за лиану, он сорвал ягоду. И съел ее.

Какой же вкусной показалась ему эта ягода!

На фотографиях того времени Дали выглядит сильно похудевшим, с потеряннным взглядом и приоткрытым ртом. На одной из них, сделанной 12 ноября 1985 года, он запечатлен в башне Галатеи с трубкой в носу и ввалившимися щеками, полулежащим в кресле среди множества подушек в окружении десятка официальных лиц в костюмах и при галстуках во время подписания контракта с мэром Мадрида об установке памятника

Сальвадору Дали на площади Сальвадора Дали в испанской столице.

Последние мгновения своей жизни Дали провел в своем музее, то есть в самом сердце одного из своих творений, — музей находился в стадии созидания. Это было воплощением его мечты. Там его и похоронят: лучшего нельзя было и желать.

Согласно медицинскому свидетельству, Сальвадор Дали скончался в больнице Фигераса в 10 часов 15 минут 23 января 1989 года от остановки сердца. Ему было восемьдесят четыре года.

Да здравствует театр!

Во мне все от театра.

С. Дали. «Нуво журналъ», 7 сентября 1974 г.

Дали умер?

Нет: вот он поднимается и приветствует нас.

Он все еще сохраняет ту строгость на лице, что приличествует только что исполненной им роли. Но под криками браво лицо его просветляется, оживает.

Мы в театре!

В театре, где жизнь — это сон, где усопший всегда воскресает.

В театре, где правда прячется за притворством, а притворство рядится под правду, где истинное кажется еще более истинным, чем оно есть на самом деле.

Просто чудо, что под конец своей жизни (обернувшейся бессмертием) гениальному актеру удалось создать музей собственной славы и местом для него избрать театр!

И какой театр! И какой музей! Это же настоящая пещера Али-Бабы, детская комната, набитая чудесными игрушками: там и занавес, и сцена, и разные удивительные штуки, и разные ракурсы, и оптические иллюзии... такое нагромождение всего, что ему нет аналогов, даже старый каирский музей меркнет перед ним.

Разве что сравнить это с мастерской художника — например, как в Порт-Льигате, — где есть все, о чем только можно мечтать, даже избыток всего, залежи самых разнообразных предметов, разбросанных в нарочитом беспорядке и ждущих короткого замыкания, озарения, немыслимых коллажей, ассоциаций, кучи-малы, алхимии...

Место? Старый музыкальный театр, построенный в 1849 году Рокой Бросом, с тем чтобы в Фигерасе было специальное помещение, где могли бы выступать те же труппы, что играли в Барселоне, в ее оперном театре «Лисео».

Дали рассказывает, что муниципальный театр его родного города был разрушен бомбой в 1936 году. На самом деле он избежал бомбардировок во время гражданской войны, зато сильно пострадал от подразделений марокканских войск, находившихся на службе у Франко. Военные разбили

в нем свой бивак и жгли костры, чтобы греться и готовить пищу, в результате они устроили пожар, уничтоживший большую часть здания. К тому моменту, когда Дали поинтересовался у алькальда Фигераса сеньора Гуардиолы, что он может сделать для родного города, театр стоял без крыши и практически превратился в руины, и мэр решил отдать его Дали, чтобы тот превратил его в музей.

О создании музея в Фигерасе Дали мечтал давно. И испанские власти тоже, тем более что Пикассо не удостоил своим присутствием открытие собственного музея в Барселоне, состоявшееся в 1963 году, музея, «коллекция» которого состояла всего из одной картины... Правда, спустя семь лет проживающие в Испании родственники Пикассо преподнесли в дар этому музею все юношеские работы художника, находившиеся в их владении... но даже страшно подумать было о том, что и второй художник испанского происхождения, имеющий мировую известность, может повести себя подобным образом.

Итак, Франко, лично встретившийся по этому поводу с Дали, без промедления дал добро на восстановление здания театра в Фигерасе и пообещал выделить необходимые средства на создание в нем музея. А что же Дали? Разве не отплатил он Франко тем, что за границей всячески восхвалял его?

Что касается того музея Дали, строительство которого предприняли в Кливленде супруги Морс, то он распахнул свои двери перед публикой в 1971 году и служил для художника своеобразным стимулом.

Без всего этого он бы не ввязался в подобное предприятие, но вот чтобы довести его до победного конца — этого было мало. Споры, закулисная борьба, настороженность, противодействие: жители Фигераса опасались каких-либо провокаций со стороны своего именитого земляка и старались держаться в стороне от его начинания. Чиновники, руководившие «культурой», тоже не слишком доверяли Дали, у них не вызывали доверия ни его странный католицизм, ни его сомнительный «реализм». Что до оппозиции, то она не оценила ни его обличительных заявлений в адрес модернизма, ни смены его политических взглядов, что для него было не внове.

Короче, противников у него было, хоть отбавляй.

Даже Гала была среди них. Ей не просто не нравилась идея создания музея, она категорически отказалась что-либо передавать в его коллекцию. Дали успокоил ее — или думал, что успокоил, — заверив, что это будет музей далинизма, а не музей Дали.

Лишь благодаря политическому чутью, уму, упорству и

обходительности Гуардиола удастся сломить сопротивление противников музея всех мастей, в 1970 году начать строительство, а в 1974-м довести это дело до логического завершения — торжественного открытия Театра-Музея Дали.

От решения о создании музея до его открытия прошло целых десять лет.

Еще десять лет понадобилось на создание фонда «Гала — Сальвадор Дали», официальное учреждение которого состоялось 27 марта 1984 года.

Первое упоминание об этом проекте появилось в 1965 году в «Тайм мэгэзин». Дали объявил тогда о том, что собирается «возвести дом, начав строительство с крыши», хотя всем известно, что так поступают только психи. И тогда же появилась идея о том, чтобы накрыть здание музея сетчатым и прозрачным куполом Фуллера^[554], который Дали собирался установить — всем на удивление — с помощью вертолета.

1968—1970 годы. С целью более эффективного финансирования проекта его передали из ведения министерства культуры Испании в ведение министерства туризма, а затем министерства жилищного строительства. Это было сделано для того, чтобы провести расходы на строительство музея по статье, предусматривающей компенсацию ущерба, нанесенного во время гражданской войны. Первая поправка к проекту из-за причин административного характера: строительство купола нельзя было поручить Фуллеру, поскольку тот был американцем. Вместо него Дали порекомендовали молодого испанского архитектора Эмилио Переса Пиньеро. Художник согласился на замену. Работы начались 13 октября 1970 года. Между Дали и новым архитектором установилось полное взаимопонимание, но сотрудничество их продлилось недолго, поскольку в 1972 году Пиньеро погиб в автомобильной катастрофе.

Открытие музея, состоявшееся 28 сентября 1974 года, проходило с большой помпой. Дали было семьдесят лет. Он явился на торжество в сопровождении ослепительной Аманды Лир и кое-кого из своего ближайшего окружения. Рядом с Галой находился Джеф Фенхолдт.

Речь алькальда на площади перед муниципалитетом. Вручение Дали памятной золотой медали города Фигераса. Речь Дали. И толпа устремилась к входу в музей.

И неважно, что Гала, разъяренная тем, что в давке от нее оттеснили ее любимого «Иисуса Христа — суперзвезду», почти сразу же покинула церемонию: весь Фигерас был там, а музей получился в точности таким, каким видел его в своих мечтах Дали.

«Этот музей целиком в духе Русселя!» — воскликнул он в полном

восторге. И добавил: «Если входящий в этот музей человек лишен всякого воображения, он ничего не поймет, поскольку то, что я здесь представляю, может иметь десяток различных толкований. Каждый должен увидеть в этом музее самостоятельное произведение искусства, подобное роману Реймона Русселя».

Иными словами, это был ни на что не похожий музей с закладками и секретами, спрятанными в несметном количестве ящиков и ящичков с двойным, тройным и даже четверным дном, то есть музей с сюрпризами, музей, который отнюдь не сразу раскрывался посетителю, музей, больше похожий на «Остров сокровищ».

То есть музей третьего типа, где во всей своей красе проявился модернизм Дали. Музей, в котором сам зритель в полной мере является творцом художественного образа, как говорил Дюшан, еще один гениальный брат, чьим двойником был Дали, гротесковым, но от этого не менее интересным.

«Это не то место, где картины развешаны по стенам, как во многих других музеях, — добавляет он, — это место, полное загадок. Успех любой религии заключается в окружающей ее тайне. Стоит лишь с дидактической дотошностью все объяснить, и тайна исчезнет, а вместе с ней и желание возвращаться к этому. Мой музей напичкан информацией, но пояснений к ней не дается». Короче, этот музей был полной противоположностью музея Морсов во флоридском Санкт-Петербурге, музея до крайности дидактического.

Дали является зрителю в своем Театре-Музее таким, каким его любят, без всяких прикрас: забавным, до безумия умным, порочным, таинственным, блестящим, двойственным и бесконечно требовательным. Слегка сюрреалистом. Очень современным художником. Авторитарным в своем творчестве, но всегда преклоняющимся перед истинной самобытностью других...

Со стороны здание музея выглядит довольно необычно и странно: он больше похож не на музей, а на залитый огнями Диснейленд. Если вы приближаетесь к нему со стороны бульвара, то первым делом упираетесь в высокую и длинную стену: пупырчатую, словно покрытую мурашками, карамельно-розовую, с треугольными вставками, похожими на булки хлеба, и гигантскими яйцами ослепительно белого цвета, выстроившимися по верхнему краю стены. Все как будто съедобное. Но «треугольные булки» ужасного желтого цвета наводят на мысль еще и о кучах дерьма на розовом фоне. А при желании издали в них можно увидеть «бриллианты» сродни тем, что украшают знаменитый Дворец Медичи во Флоренции. Дали и

здесь остался верен себе, создав «предмет», реальная сущность которого то показывается, то прячется, меняясь в зависимости от угла зрения и умонастроения зрителя. Это его творение можно рассматривать снаружи и изнутри. Оно живое и живет своей жизнью.

Находясь на площади перед главным входом в Театр-Музей, обратите внимание на мостовую, плитка которой выложена в виде лучей: все они стремятся к одной точке — к тому месту, где когда-то располагалась сцена театра.

У входа в музей посетителей встречает статуя, а вернее, памятник Франсиско Пухольсу, «гениальному каталонскому философу», где он представлен в позе сидящего мыслителя. «Пухольс является единственным гиперреалистом среди современных философов», — заявил как-то Дали. На балконе с фасадной стороны здания в середине установлен манекен в некоем подобии скафандра и с аквариумом на голове, который, по всей видимости, символизирует погружение в глубины подсознания, а по бокам от него — Парки с батонами хлеба на голове и костылями в руках.

Входите внутрь — звучит музыка Вагнера. Вы оказались в «партере» прежнего театра, опоясанного по кругу стеной со множеством ниш, в которых Дали расставил манекены в стиле ар-деко, а поверху — умывальники. В центре «партера» — черный «кадиллак», на капоте которого стоит гигантская женская статуя высотой в 2,6 метра с могучим бюстом, судя по надписи, работы Эрнста Фукса^[555]. Это «Дождливый кадиллак». Если вы опустите монетку в специально оборудованное для этой цели отверстие, в салоне автомобиля пойдет дождь.

Первая версия «Дождливого такси» была создана для Международной выставки сюрреализма, проходившей в Париже в 1938 году. Здесь вы увидите его четвертую версию. Это тот самый «кадиллак», на котором Гала и Дали путешествовали по Соединенным Штатам, когда, перебираясь из Нью-Йорка в Голливуд, они пересекли американский континент с востока на запад. За автомобилем возвышается колонна из сложенных друг на друга автомобильных покрышек, в верхнюю из которых, подобно козочке Раушенберга в Стокгольме, вставлена копия «Раба» Микеланджело, только в виде негра. Над головой «Раба» — опрокинутая вверх дном лодка Галы, венчающая композицию и накрывающая ее словно огромным зонтом, с которого стекают застывшие капли морской воды иссиня-черного цвета.

Мы уже множество раз повторяли: все эти произведения функционируют наподобие ребусов или фраз, несущих в себе информацию о конкретных мгновениях жизни, заключающих в себе истинные воспоминания, перемешанные с ложными. «Раба» водрузили на его место

не случайно, равно как и лодку с как бы стекающими с нее каплями, которые были изготовлены из презервативов.

От визита к визиту, в зависимости от настроения, погоды и времени суток рассказываемая там история обретает то или иное течение, фраза цепляется за одно или за другое, продвигается вперед по прямой или в обход, рвется, взлетает ввысь или оседает на дно.

Почему в салоне автомобиля идет дождь? Что это, лишь дань экстравагантности? Не отражает ли гипертрофированный бюст статуи на капоте то, что художник придает исключительное значение этой детали? Не является ли собой эта могучая фигура противоположность или доведение до абсурда скромных форм женщин спортивного типа, восседающих обычно на переднем сиденье «роллс-ройсов», не противопоставление ли это мира Средиземноморья миру англосаксов?

Тут открывается безбрежный простор для самых разных ассоциаций — можно двигаться в любом направлении.

Мы не станем обходить весь музей по тому маршруту, что обычно предлагается его посетителям. Отметим лишь, что там находится личная «коллекция» Дали, среди экспонатов которой картина Эль Греко, коробка-чемодан Дюшана и несколько картин Бугро^[556], способных рассмешить даже самых угрюмых людей. Также там можно увидеть несколько наиболее значительных произведений самого Дали, его полотна, написанные им в юности, а еще — потолки, оформленные в технике объемного изображения Исидором Беа, работавшим ассистентом Дали с 1955 года, и самые разнообразные «предметы», в том числе ювелирные украшения, карнавальные костюмы для бала Бейстегуи, выставленные на лестнице, коридор, в котором с потолка свисают мешки с углем в память о Дюшане (опять о Дюшане), и, наконец, инсталляция «Мэй Уэст», выполненная Тускетсом^[557] по гуашному наброску Дали и пользующаяся большим успехом у публики.

«Сальвадор Дали Доменеч маркиз де Дали де Пуболь» похоронен здесь же, под плитой, в самом сердце этого единственного в мире музея, в самом сердце его собственного творения. Он единственный в мире художник, похороненный в собственном музее. Кое-кто, правда, сожалел об этом: им не нравилось, что поблизости от места его захоронения находятся общественные туалеты и что художник оказался разлученным с Галой... Но разве близость туалетов могла бы смутить Дали? Полноте! Когда его «Teatre-Museu» еще только открылся, Капитан Мур как-то пожаловался Дали, что в туалеты там вместо бумаги туалетной приходится класть

газетную, которая постоянно забивает канализацию, на что тот радостно воскликнул в ответ: «Ах, было бы просто замечательно, если бы все туалеты забились, дерьмо начало переливаться через край и затопило бы весь музей!»

Что до остального...

Дали обожал своего отца и духовного отца — Пикассо. Он восхищался Веласкесом и его реализмом, Вермеером и его светом. Преклонялся перед Лоркой. Нуждался в Гале. Но единственной его любовью, помимо любви к самому себе, было искусство. Это была любовь исключительной силы, всепоглощающая, но при этом радостная и легкая, почти детская. Всегда восторженная, словно навеянная чудным светом зари или волшебными сказками, намеки на которые мы видим в самых сильных его творениях.

«Люди, которые придут посмотреть на то, что здесь выставлено, уйдут с ощущением, что они увидели во сне театрализованное представление, а не просто побывали в музее», — сказал Дали в интервью Антонио Олано для газеты «Медитерранео» в 1971 году.

В наши дни люди порой выходят из Театра-Музея разочарованными. Слишком много там разных безделушек, третьесортного хлама, поздних вариантов и копий работ Дали, и все это смешано в одну кучу с истинными шедеврами, чье место скорее в Мадриде, в Центре искусств королевы Софии.

А здесь слишком много беспорядка.

Слишком много всяких непонятностей и запутанностей. Порой даже не понимаешь, где ты вообще находишься.

Но именно в этом и заключается истинная сущность этого места, его абсолютная уникальность: мы находимся не в обычном музее, строгом и чопорном, высококультурном и упорядоченном, где по белым стенам развешаны тщательно отобранные и столь же тщательно каталогизированные бесспорные шедевры. Мы не в одном из тех роскошных музеев, где посетители чинно ходят по залам и любуются на потускневшие экспонаты вместе со школьниками, которых привели туда на экскурсию.

Мы даже не в музее имени Дали, который он обещал Гале.

Его «Teatre-Museu» следует рассматривать как живущее своей собственной жизнью произведение, и в эту его жизнь мы можем проникнуть. В этом произведении есть что-то от архитектуры, что-то от театра, от всего понемногу, это коллаж, хеппенинг, использующие в качестве исходного материала картины, различные предметы, скульптуры. Произведение, которое использует все, что попадает под руку:

прекрасное, ужасное, вульгарное, кричащее и возвышенное, и все это сталкивается и вступает во взаимодействие друг с другом, а также с некими заимствованиями, находками, произведениями других художников.

Это нечто невиданное.

Нечто волшебное, в чем во всей своей полноте раскрылась гениальность Дали.

Веселое произведение, будоражащее ум и воображение.

Абсолютно новая концепция, созданная художником, которого нужно воспринимать не только как записного сюрреалиста.

Беспорядочность, фантазия, энергия и множество выдумок — ко всему этому предлагается приобщиться: это место «дышит», как та гостиная, что Дали предлагал создать Эдварду Джеймсу, гостиная, в которой гости будто бы оказывались в чреве собаки и стены которой должны были имитировать движения грудной клетки, сокращающейся при дыхании. В этом музее нет ничего законченного, раз и навсегда установленного и застывшего. Здесь все в движении: хорошее и не очень, удивительное и восхитительное. Едва вам показалось, что вам удалось что-то уловить, как в следующее же мгновение Дали вновь выбивает почву у вас из-под ног.

В этом как раз и заключается секрет двойственного изображения, составляющего основу искусства Дали, когда глаз зрителя не просто видит, но еще и сам является творцом произведения, перескакивает с одного образа на другой, находит спрятанную картинку, которая вдруг появляется вместо той, что исчезает, уступая ей место, а еще он способен, выбравшись из рваной дыры на сотканной из линий ткани, от плоского изображения перейти к объемному. В этом как раз и заключается секрет продвинутого классицизма, который мы наблюдаем на его картинах конца сороковых — начала пятидесятих годов. Гладкие с виду, они словно напигованы ловушками, капканами, вопросами художника, которые он задает о себе самом и об окружающем его мире, о реальной действительности и духовности в свете последних открытий в области физики, химии, биологии и топологии.

Тут как раз и кроется секрет того Дали, который своим последним произведением — Театром-Музеем — неопровержимо доказывает, что его место в одном ряду с Русселем и Дюшаном, что он необыкновенно «тонкий» художник — он всегда им был, но это далеко не всегда и не всеми замечалось. Музей предлагает нам собрать паззл из сваленных в кучу фрагментов, заставляет нас прислушаться к блестяще аранжированной какофонии, являющейся звуковым сопровождением творения Дали, и выворачивает перед нами наизнанку содержимое его черепной коробки.

Вот он какой, Дали — серьезный, как увлеченный своей игрой ребенок, полный жизни, бешено kloкочущей внутри него и вырывающейся наружу, и ликующий от осознания своей правоты. Таким мы видим его здесь и таким он останется на века.

Основные даты жизни и творчества Сальвадора Дали

1904, 11 мая — в Фигерасе (Каталония) родился Сальвадор Фелипе Хасинто Дали-и-Доменеч. 1910 — поступление в начальную школу Непорочного Зачатия. 1916 — летний отпуск с семейством Пичот. Дали впервые сталкивается с современной живописью. 1917— испанский художник Нуньес обучает Дали методам оригинальной гравюры.

1919 — первая выставка в групповом показе в муниципальном театре в Фигерасе.

1921 — смерть матери.

1922 — сдача приемного экзамена в академию Сан-Фернандо в Мадриде.

1923 — временное исключение из академии.

1925 — первая профессиональная сольная выставка в галерее Дальмау в Барселоне.

1926 — первая поездка в Париж и Брюссель. Встреча с Пикассо. Окончательное исключение из академии. 1929 — сотрудничество с Луисом Бунюэлем в постановке фильма «Андалузский пес». Встреча с Галой Элюар. Первая выставка в Париже. «Великий мастурбатор». 1930— Дали проживает с Галой в Порт-Льигате (Испания). 1931 — картина «Постоянство памяти».

1934 — картина «Загадка Вильгельма Телля» ссорит Дали с группой сюрреалистов. Гражданский брак с Гала. Поездка в Нью-Йорк. Альберт Скира публикует сорок две оригинальные гравюры Дали. 1936— выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Картины «Осень каннибализма», «Мягкие часы», «Предостережение гражданской войны».

1938 — беседа с больным Зигмундом Фрейдом в Лондоне. Дали принимает участие в международной выставке сюрреалистов в Париже.

1939 — окончательное исключение из группы сюрреалистов в связи с нежеланием Дали поддерживать их политические взгляды.

1940 — Дали и Гала эмигрируют в Америку, где проживают в течение восьми лет, сначала в Вирджинии, затем в Калифорнии и Нью-Йорке.

1941 — ретроспективная выставка совместно с Миро в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

1942 — публикация автобиографии «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим». 1946— участие в фильме «Destino» Уолта Диснея. Участие в работе над фильмами Альфреда Хичкока. Картина «Искушение святого Антония».

1949 — картины «Атомная Леда» и «Мадонна Порт-Льигата» (первая версия). Возвращение в Европу. 1955 — «Тайная вечеря».

1957— публикация двенадцати оригинальных литографий Дали, названных «Страницы исканий Дон Кихота из Ламанчи».

1958— венчание Галы и Дали в Жироне, Испания.

1959— картина «Открытие Америки Колумбом».

1962 — Дали заключает десятилетнее соглашение с издателем Пьером Аржилле о публикации иллюстраций. 1965 — Дали заключает контракт с издательством Сиднея Лукаса. Нью-Йорк.

1967 — приобретение замка Пуболь в Жироне и его перестройка. 1969 — торжественное вселение в замок Пуболь. 1971 — открытие музея Сальвадора Дали в Кливленде (Огайо). 1974 — начинаются проблемы со здоровьем.

1979, май — Дали принят в члены Французской академии изящных искусств.

1982 — открытие музея Дали в Санкт-Петербурге (Флорида). Смерть Галы в замке Пуболь.

20 июля — король Испании Хуан Карлос вручил Дали Большой крест Карла III и пожаловал титул маркиза де Пуболь.

1983 — грандиозное экспонирование работ Дали в Испании, в Мадриде и Барселоне. Завершение занятий живописью. Апрель — последняя картина «Хвост ласточки». 1989, 23 января — Дали скончался от паралича сердца. Похоронен в склепе собственного Театра-Музея в Фигерасе.

Краткая библиография

Дали А. М. Сальвадор Дали глазами сестры Пер. с исп. Н. Малиновской /Дружба народов. 1999. № 9.

Дали С. Дневник одного гения / Пер. с исп. О. Л. Щукина. М., 1999.

Дали С. Сюрреализм — это я. М., 2005.

Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Пер. с исп. Т. И. Баркова. Кишинев, 1989.

Дешарн Р. Дали. М., 1996.

Дзери Ф. Сальвадор Дали. М., 2001. Каменев С. М. Сальвадор Дали. М., 1993.

Лебедевский М. Сальвадор Дали. М., 2000.

Рожин А. И. Сальвадор Дали — миф и реальность. СПб., 1992.

Рожин А. И. Сальвадор Дали. СПб.: Искусство, 1989.

Харрис Н. Жизнь и творчество Сальвадора Дали. М., 1994.

notes

Примечания

Энди Уорхол (1931—1987) — американский художник словацкого происхождения, скульптор, дизайнер, кинорежиссер, издатель журналов, писатель, коллекционер, продюсер. Одна из самых ярких звезд поп-арта.

Марсель Дюшан (1887—1968) — французский художник, крупнейший представитель дадаизма и сюрреализма.

Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936) — выдающийся испанский поэт и драматург.

Гала (настоящее имя — Елена Дмитриевна Дьяконова) (1894— 1982) — уроженка Казани, жена Поля Элюара, затем — Сальвадора Дали.

Реймон Руссель (1877—1933) — французский писатель и драматург, один из основателей школы «нового романа».

Труд, конца которому не видно (англ.).

Гилберт Прёш (род. в 1943 г.) и Джордж Пассмор (род. в 1942 г.) — дуэт английских художников-постмодернистов, основоположников перформанса и фото-арта.

Здесь: откровенно признавая это (англ.).

Гарпо Маркс (1893—1964) — американский комик, один из братьев Маркс, оставивших яркий след в истории мирового кино.

Филипп Халсман (1906—1979) — выдающийся фотограф, родоначальник сюрреализма в фотографии.

Ман Рэй (псевдоним, настоящее имя Эммануэль Радницкий) (1890—1976) — американский художник и фотограф, один из представителей дадаизма и сюрреализма.

Николя Мальбранш (1638—1715) — французский философ.

Трансцендентальная (фр.).

Зародышевая (фр.).

15

Висцеральная, относящаяся к внутренним органам животного (фр.).

Дали произносил это слово без положенного носового звука на конце.

Красавицы и красавцы (англ.).

Приступы неистового возбуждения (мед.).

Ассистент (лат.).

Андре Букурешлиев (1925—1997) — французский композитор болгарского происхождения.

«Вспышка-кубик» (англ.).

Ганс Мемлинг (1430—1495) — художник старонидерландской школы.

Джефф Куне — современный американский художник, «король китча».

Здесь: в кино — быстрая смена одного кадра другим (англ.).

Жюльет Берто — французская киноактриса.

«Сколько?» (англ.).

Сценарий (англ.).

Гюстав Моро (1826—1898) — французский художник и график.

Орсон Уэллс (1915—1985) — американский режиссер театра и кино.

Эрве Базен (псевдоним, настоящее имя Жан Пьер Мари Эрве-Базен) (1911—1996) — французский писатель.

Жак Доньоль-Валькроз (1920—1989) — французский кинорежиссер, один из создателей журнала «Кайе дю синема».

Марсель Брион (1895—1984) — французский писатель, литературный критик, историк искусства, член Французской академии.

Андре Бретон (1896—1966) — французский поэт и теоретик литературы, один из основоположников сюрреализма.

Ален Боске (псевдоним, настоящее имя Анатолий Александрович Биск) (1919—1998) — французский поэт, прозаик, публицист, искусствовед и литературный критик.

Пит (Piet) Мондриан (псевдоним, настоящее имя Питер Корнелиус) (1872—1944) — голландский живописец.

Пук (фр.).

Антонио Гауди (полное имя Гауди-и-Корнет) (1852—1926) — испанский архитектор, чье творчество ознаменовало собой расцвет испанского (каталонского) модерна.

Рамон Льюль, он же Раймунд Луллий (1235—1315) — поэт, философ, миссионер.

«Великое искусство» (лат.).

Хуан Баутиста де Эррера (ок. 1530—1597) — испанский архитектор и ученый, создатель «неукрашенного» стиля в испанском зодчестве.

Эскориал — дворец-монастырь под Мадридом, построенный по приказу испанского короля Филиппа II в честь победы над французами во Фландрии.

Анри де Монтерлан (1896—1972) — французский писатель.

Мишель Эйкем де Монтень (1533—1592) — французский мыслитель, юрист, политик.

Ив Танги (1900—1955) — французский художник-сюрреалист.

Цезура — пауза внутри стихотворной строки.

Жорж Матье (род. в 1921 г.) — французский художник, один из лидеров ташизма.

Жан Кокто (1889—1963) — французский писатель и киносценарист.

Морис Бежар (род. в 1927 г.) — выдающийся французский балетмейстер, танцовщик, постановщик и педагог.

Людмила Черина (1925—2004) — французская балерина русского происхождения, солистка парижской Гранд-опера.

Фабрика (англ.).

Эктор Гимар (1867—1942) — французский архитектор и дизайнер, один из главных представителей ар-нуво во Франции. В том числе занимался оформлением станций метро, его архитектурная композиция установлена на реконструированной станции «Киевская» Московского метрополитена и воспроизводит оформление входов в парижское метро, спроектированное Гимаром в период с 1900 по 1913 год.

Андреа дель Поццо (1642—1709) — итальянский живописец и архитектор, мастер барочного иллюзионизма.

Гварино Гварини (1624—1683) — итальянский философ, геометр и архитектор.

Праздник святой Епифании, в просторечье — Бефаны, он же праздник Трех королей или Королей-магов. Этот праздник заканчивает католический святочный цикл (священное двенадцатидневье) и отмечается 6 января, являясь вариацией евангельского рассказа о поклонении волхвов младенцу Иисусу.

Имеется в виду французский король Людовик XIV, который правил страной с 1643 по 1715 год.

Дени Дидро (1713—1784) — французский философ, писатель, теоретик искусства, редактор и один из создателей французской «Энциклопедии»; основоположник материалистического направления во французской психологии.

«Салоны» Дидро — критические обзоры периодических художественных выставок.

Андре Мальро (1901—1976) — французский писатель, искусствовед, государственный деятель.

Феликс Лабис (род. в 1905 г.) — французский живописец и театральный художник.

Витализм — направление в биологии, допускающее наличие в организмах особой нематериальной силы (души и т.п.), управляющей жизненными явлениями.

Карло Райнальди (1611 — 1691) — итальянский архитектор.

Франческо Борромини (1599—1667) — итальянский архитектор.

Пьетро Берреттини да Кортоне (1596—1669) — итальянский живописец, архитектор и декоратор.

Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) — итальянский художник и архитектор.

Андре Ленотр (1613—1700) — французский архитектор, мастер садово-паркового искусства.

Филипп Кино (1635—1688) — французский поэт, драматург, автор либретто.

Перевод Д. К. Петрова.

Перевод Д. К. Петрова.

Франсуа ле Метель де Буаробер (1592—1662) — французский писатель, церковный и политический деятель.

Бен Джонсон (1573—1637) — английский поэт и драматург.

Бальтасар Грасиан-и-Моралес (1601—1658) — испанский писатель-моралист и священник-иезуит, отлученный от церкви за свой роман «Критикон». Виднейший теоретик барокко.

Жан де Ротру (1609—1650) — французский драматург.

Жорж де Скюдери (1601—1667) — французский писатель.

Переселение душ (религ.).

Онейроидный — имеющий отношение ко сну.

Паскаль Бонафу (род. в 1949 г.) — французский писатель и искусствовед.

Фелисите Робер де Ламенне (1782—1854) — французский богослов, философ и писатель.

Ле Корбюзье (псевдоним, настоящее имя Шарль Эдуар Жаннере) (1887—1965) — французский архитектор, теоретик архитектуры, художник, дизайнер, один из создателей современного рационализма и функционализма.

Хуан Миро (1893—1983) — испанский художник, один из лидеров абстрактного и сюрреалистического направлений в искусстве XX века.

Нарсисо Монтуриоль (1819—1885) — испанский изобретатель, создатель проекта подводной лодки.

В этом доме 11 мая 1904 года родился Сальвадор Дали (исп.).

Андре (Андре Поль Гийом) Жид (1869—1951) — французский писатель и литературный критик.

Ален Финкелькраут — современный французский философ.

Сесил Блаунт де Милль (1881—1959) — американский режиссер, сценарист, продюсер; снял несколько фильмов на библейские темы: «Десять заповедей», «Царь царей» и др.

Карлес Фажес де Климент (1902—1968) — каталонский поэт, литератор, издатель, директор библиотеки.

Жозе Вентура (Пеп) (1818—1875) — каталонский композитор.

амбла — во многих городах Каталонии такое название носит главная улица. По-каталански «рамбла» — «берег реки». Первые каталонские города строились по берегам судоходных рек. Когда река высыхала, русло засыпалось песком, и появлялась улица, которую продолжали называть «рамбла».

Фонарь, эркер (англ.).

Гинекей — женская половина в греческом доме.

«Таинственный рот на заднице моей няньки» (англ.).

Трагическая неделя (исп.).

Братьев христианских школ (исп.).

Молитва, обращенная к Богородице.

Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) — французский живописец, рисовальщик и музыкант.

Шарль Бодлер (1821 —1867) — французский поэт, родоначальник символизма в поэзии.

Воскресшая (исп.).

Пабло Казальс (1876—1973) — испанский виолончелист, дирижер, композитор, один из самых ярких виолончелистов-виртуозов XX века.

Жак Тибо (1880—1953) — известный французский скрипач, один из инициаторов проведения Международного конкурса пианистов и скрипачей.

Автор ошибается, у испанской певицы Марии Гай было меццо-сопрано.

Пуантилисты — школа, руководимая Жоржем Сера (1859—1891).

Жизнеописание святых; перен. — хвалебная биография.

Мигель Примо де Ривера-и-Орбанеха, маркиз де Эстелья (1870—1930) — испанский военачальник и политический деятель, диктатор с 1923 по 1930 год.

Карлос Пи-и-Суньер (1888—1971) — каталонский политический деятель. Во время гражданской войны эмигрировал в Англию, затем в Венесуэлу.

Рене Магритт (1898—1967) — бельгийский художник-сюрреалист.

Поль Элюар (псевдоним, настоящее имя Эжен Эмиль Грендель) (1895—1952) — французский поэт, один из родоначальников дадаизма и сюрреализма. Автор сборников «Умирать от неумирания» (1924), «Средоточие боли» (1926), «Непосредственная жизнь» (1932) и др.

Юл Бриннер и Кёрк Дуглас — американские киноактеры, звезды Голливуда.

Алькальд — в Испании глава городской администрации.

Антонио Самора (1660—1740) — испанский лирик и драматург.

иллоксера виноградная — тля американского происхождения, на родине среди вредителей не числилась, но, попав в Европу, изменила свои биологические свойства и превратилась в настоящий бич для виноградников.

Мыс Пуант дю Ра является одной из самых интересных природных достопримечательностей Франции.

Эстуарий — сильно расширенное устье реки; обычно формируется в результате погружения участка побережья, которое сопровождается затоплением низменности вдоль устья реки.

Жоан Жозеп Тарратс — испанский художник.

Пио Бароха-и-Несси (1872—1956) — испанский писатель.

Рубен Дарио (настоящее имя Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто) (1867—1916) — никарагуанский поэт, обновивший всю испаноязычную поэзию, создатель модернизма.

Жозе Мария Эса де Кейрош — португальский писатель.

Жозеп Дальмау-и-Рафель (1867—1937) — владелец картинной галереи, в прошлом сам художник.

Франсис Пикабия (1879—1953) — французский художник, один из основоположников дадаизма.

Жозеп Мария Жуной — каталонский поэт.

Хусепе Рибера (1588—1656) — испанский живописец, долгие годы живший в Италии.

Антонис Ван Дейк (1599—1641) — фламандский живописец и график, мастер придворного портрета и религиозных сюжетов в стиле барокко.

Амеде Озанфан (1886—1966) — французский живописец и теоретик искусства.

«Книга о тухлятине» (исп.).

Ноусентизм — культурное движение в Каталонии, ставившее своей задачей национальное возрождение.

Тиволи — каскад водопадов в Италии на реке Аниене (приток Тибра).

Антони Клавe (полное имя Антони Клавe-и-Санмартi) (1913— 2005)
— каталонский художник, график, скульптор.

Газета французских коммунистов.

Специализированная школа живописи, скульптуры и гравюры (исп.).

Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо (исп.).

Якопо Сансовино (настоящая фамилия Якопо Татти) (1486—1570) — итальянский художник, архитектор и скульптор.

Мудехар — стиль испанского зодчества XI—XVI веков, в котором композиционные приемы готики (а позднее Ренессанса) сочетались с чертами мавританского искусства.

Система опеки (англ.).

Свободный педагогический институт (исп.).

Франсиско Хинер де лос Риос (1839—1915) — испанский педагог и философ.

Джон Мейнард Кейнс (1883—1946) — английский экономист.

Луи де Бройль (1892—1987) — французский физик, удостоенный в 1929 году Нобелевской премии за открытие волновой природы электрона.

Анри Бергсон (1859—1941) — французский философ и психолог, возродивший традиции классической метафизики, один из основоположников гуманитарно-антропологического направления западной философии. Представитель интуитивизма и «философии жизни», автор концепции «жизненного порыва» и «творческой эволюции». Лауреат Нобелевской премии по литературе за 1927 год.

Поль Валери (1871—1945) — французский поэт, эссеист, критик, задавшийся целью создать «математически чистую» поэзию, свободную от традиционного содержания, ассоциаций, ценностей. Испытал на себе влияние символизма. С 1925 года член Французской академии.

Гилберт Кийт Честертон (1874—1936) — английский писатель, мыслитель, публицист. Автор детективов, главным героем которых был сыщик-священник патер Браун.

Поль Клодель (1868—1955) — французский поэт, драматург, эссеист, дипломат. Последний символист французской литературы.

Александр Колдер (1898—1976) — американский художник и скульптор, один из основоположников авангардистской скульптуры.

Игорь Федорович Стравинский (1882—1970) — русский композитор.

Морис Жозеф Равель (1875—1937) — французский композитор.

143

Вышел на экраны в 1977 году.

Остроумие, бахвальство, кураж (исп.).

Каталепсия — состояние, при котором либо все тело, либо конечности застывают в определенной позе (так называемое гибкое окоченение членов).

Рене Кревель (1900—1935) — французский писатель, входил в группу дадаистов, позже примкнул к сюрреалистам.

Робер Деснос (Дено) (1900—1945) — французский поэт, писатель, журналист, одно время входил в группу сюрреалистов.

Рафаэль Альберти (1902—1999) — испанский поэт.

Хуан Рамон Хименес (1881—1958) — испанский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе 1956 года.

Антонио Мачадо (1875—1939) — испанский поэт, драматург, эссеист.

Ангуло Эдуардо Маркина (1879—1946) — испанский поэт, драматург, романист.

Мансанарес — река в Мадриде.

Дамасо Алонсо (1898—1990) — испанский поэт.

Мигель де Унамуно-и-Хуго (1864—1936) — испанский писатель и философ.

Эухенио д'Орс-и-Ровира (1882—1954) — каталонский писатель и журналист.

Жорж Садуль (1904—1967) — французский теоретик, историк и критик кино.

Жорж Брак (1882—1963) — французский художник, график, скульптор и декоратор; вместе с Пикассо является создателем кубизма

Хуан Грис (1887—1927) — испанский живописец, скульптор, график, декоратор; один из основоположников кубизма.

Карло Карра (1881—1966) — итальянский художник, один из основоположников футуризма.

Джино Северини (1883—1966) — итальянский художник, один из лидеров футуризма.

Филиппе Томазо Маринетти (1876—1944) — итальянский поэт и писатель, основоположник, вождь и теоретик футуризма.

Умберто Боччони (1882—1916) — итальянский художник и скульптор, один из теоретиков футуризма.

Джакомо Балла (1871—1958) — итальянский художник, один из основоположников итальянского футуризма.

«Испанская фаланга» — фашистская партия в Испании.

Педро Гарфиас (1901 — 1967) — испанский поэт, после поражения республики эмигрировал в Мексику.

Эухенио Монтес (1897—?) — галисийский поэт, писатель и журналист, профессор философии, ставший впоследствии политиком крайне правого толка.

Рафаэль Перес де Баррадес (1890—1929) — уругвайский художник испанского происхождения, долго жил в Испании, создатель «вибрационизма» — разновидности кубизма.

Сен-Жон Перс (псевдоним, составленный из имен апостола Иоанна и древнеримского поэта-сатирика Персия, настоящее имя Алексис Леже) (1887—1975) — французский поэт, лауреат Нобелевской премии 1960 года.

Анатоль Франс (псевдоним, настоящее имя Жак Анатоль Франсуа Тибо) (1844—1924) — французский критик, романист и поэт.

Роберто Матта (псевдоним, настоящее имя Роберто Себастьян Матта Эчауррен) (1911—2002) — чилийский художник, один из лидеров латиноамериканского арт-авангарда; принимал участие в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев.

Гильермо де Торре (1900—1972) — аргентинский писатель и литературный критик.

Рамон Гомес де ла Серна (1888—1963) — испанский писатель, с 1936 года жил в Аргентине. Мастер меткой метафоры и острого афоризма (они скрещиваются в изобретенном им жанре, так называемом «грегерии»).

Тристан Тцара (Тзара) (псевдоним, настоящее имя Сами Розен-шток) (1896—1963) — французский поэт румынского происхождения.

Гийом Аполлинер (псевдоним, настоящее имя Аполлинарий Костровицкий) (1880—1918) — французский поэт.

Пьер Реверди (1889—1960) — французский поэт.

Хорхе Луис Борхес (1899—1986) — аргентинский писатель и поэт. Учился в Швейцарии, некоторое время жил в Испании, где присоединился к ультраистам.

Фильм Бунюэля «Simon del Desierto», 1965.

Даниэль Васкес Диас (1882—1969) — испанский художник, портретист.

Прецизионизм (от англ. precision — точность, четкость) — художественное направление, наиболее характерное для американской живописи 30-х годов XX века, разновидность магического реализма. Его мастера воспроизводили нарочито безлюдные мотивы современной промышленности (Ч. Шилер, Ч. Демут) или первозданной природы (Дж. О'Кифф), придавая им максимальную формально-композиционную четкость и в то же время поэтическое обаяние.

Джордже де Кирико (1888—1978) — итальянский художник и теоретик искусства, считается одним из предвестников сюрреализма.

Джордже Моранди (1890—1964) — итальянский живописец и график

Жан Кассу (1897—1986) — французский писатель.

Андре Лот (1885—1962) — французский живописец, художественный критик и теоретик искусства.

Да здравствует свободная Каталония! (катал.).

Мельчор Фернандес Альмагро (1893—1966) — испанский филолог и историк.

Хоакин Соролья-и-Бастида (1863—1923) — испанский живописец.

Андре Дерен (1880—1954) — французский художник, график, театральный декоратор, скульптор, керамист.

Моисей Кислинг (1891 —1953) — французский художник, уроженец Кракова.

Альбер Глез (1881—1953) — французский художник-кубист.

Фернан Леже (1881 — 1955) — французский живописец, скульптор, график, керамист, декоратор, поборник так называемой «эстетики машинных форм» и «механического искусства».

Эмиль Отон-Фриез — французский художник.

Бастер Китон (псевдоним, настоящее имя Джозеф Френсис) (1896—1966) — американский комический актер и режиссер кино.

Вторичное состояние (мед.) — состояние, в котором человек не отдает себе полностью отчета о происходящем.

Каспар Давид Фридрих (1774—1840) — немецкий живописец-пейзажист, представитель раннего романтизма.

Макс Жакоб (1876—1944) — французский писатель, в 1900-м — начале 1910-х годов выступал как поборник «кубистической поэзии» и вдохновитель кубизма в живописи.

«Девушка из Фигераса» (исп.).

Жан Франсуа Милле (1814—1875) — французский художник и график.

Арбизон — небольшой городок во Франции, ставший в XIX веке «меккой» французских пейзажистов, основавших «барбизонскую школу».

Музей восковых фигур.

Купол, свод (dome — фр.).

Пер. А. Гелескула.

Макс Ауб (1903—1972) — испанский прозаик, киносценарист, литературный критик.

Пер. А. Гелескула.

Хосе Ортега-и-Гасет (1883—1955) — испанский философ, профессор мадридской Высшей педагогической школы, основатель журнала и издательства «Ревиста д'Оксиденте» и Института гуманитарных наук в Мадриде.

Пер. А. Гелескула.

Здесь: слияния и проникновения.

Педро Сото де Рохас (1584—1658) — испанский поэт, автор аллегорической поэмы «Сад, недоступный многим, сад, отворенный избранным», привлечшей внимание Лорки.

Луис де Гонгора-и-Арготе (1561—1627) — крупнейший испанский поэт XVII века.

анте хондо — народная андалузская песня (исп.).

Мануэль де Фалья (1876—1946) — испанский композитор и пианист.

«Coq» (фр.) — «Петух».

Эвритмия (греч. eurythmia) — соразмерность, слаженность, ритмичность.

Рехино Саэнс де ла Маса (1896—1981) — испанский гитарист и педагог.

Имеются в виду Бастер Китон и Гарри Ленгдон — американские актеры, звезды немого кино.

Лотреамон (псевдоним, настоящее имя Изидор Дюкас) (1846— 1870) — граф, французский поэт. Главный поэтический труд — сборник «Песни Мальдорора». Мальдорор — демонический персонаж, исполненный ненависти к человечеству и к Богу и благоговейной любви к океану, крови, осьминогам и жабам. Сюрреалисты считали его величайшим французским поэтом, затмевавшим даже А. Рембо.

Жан Эпштейн (1897—1953) — французский кинорежиссер, сценарист и теоретик кино.

Дэвид Уорк Гриффит (1875—1948) — американский режиссер, внес большой вклад в развитие мирового киноискусства.

Эрих фон Штрогейм (1885—1957) — американский кинорежиссер и актер.

Рауль Уолш (1887—1980) — классик американского кинематографа.

Эрнст Любич (1892—1947) — актер, режиссер, продюсер, сценарист.

Фридрих Вильгельм Мурнау (настоящая фамилия Плумпе) (1888—1931) — выдающийся немецкий кинематографист эпохи немого кино.

Бен Терпин — американский комик, звезда немого кино.

Йон Вильгельм Брюниус (1884—1937) — шведский кинорежиссер.

Так в Европе звали Чарли Чаплина.

Фриц Ланг (1890—1976) — немецкий кинорежиссер, затем переехавший в Америку.

Адольф Менжу (1890—1963) — американский актер кино.

Кларк Гейбл (1901—1960) — звезда Голливуда и секс-символ 30—40-х годов XX века.

Рене Клер (псевдоним, настоящее имя — Рене-Люсьен Шомет) (1898—1981) — французский кинорежиссер и сценарист.

Макс Линдер (псевдоним, настоящее имя Габриель Максимилиан Лёвьель) (1883—1925) — французский актер, один из крупнейших комиков мирового кинематографа.

Гарольд Клейтон Ллойд (1893—1971) — американский актер и кинорежиссер, наряду с Чарли Чаплином и Бастером Киттоном один из самых популярных и авторитетных актеров эпохи немого кино.

Мак Сеннетт (псевдоним, настоящее имя — Майкл Синнот) (1880—1960) — американский режиссер, продюсер, актер.

Абель Ганс (псевдоним, настоящее имя Эжен Александр Перетон) (1889—1981) — французский режиссер, один из родоначальников французского кино.

Жан Ренуар (1894—1979) — французский кинорежиссер.

Альберте Кавальканти (род. в 1897 г.) — кинорежиссер, родом из Бразилии, в основном работал в Европе.

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес (1746—1828) — великий испанский живописец, гравёр, рисовальщик.

Рамон Мария дель Валье-Инклан (1869—1936) — испанский писатель и драматург.

Жорж Батай (1897—1962) — французский писатель и философ.

Андреа Мантенья (1431—1501) — итальянский художник эпохи раннего Возрождения.

Людвиг 11 Баварский (1846—1886) — король Баварии с 1864 по 1886 год, из династии Виттельсбахов. Вошел в историю как меценат композитора Рихарда Вагнера и приверженец гигантомании в архитектуре, за что получил прозвище Безумный Людвиг.

Кадр не вошел в фильм. Однако Дали можно увидеть на втором плане после смертельного падения героя рядом с Жанной.

«Les Mysteres du chateau de De» («Тайны замка Де») (1929) — 27 минут.

Луи Арагон (1897—1982) — французский писатель и политический деятель.

Незадолго до этого сюрреалисты освистали картину Жермены Дю-лак «Раковины и священник» (по сценарию Антонена Арто), о чем было известно Бунюэлю.

Жан Арп (1887—1966) — французский художник и скульптор, один из основоположников абстрактной скульптуры и отцов дадаизма.

Константин Бранкузи (1876—1957) — румынский скульптор-абстракционист.

Макс Эрнст (1891—1976) — живописец и скульптор, основоположник дадаизма, один из ведущих сюрреалистов и создатель техники коллажа. Немец по происхождению, он долго жил во Франции, а затем перебрался в США.

Жак Липшиц (1891—1973) — французский скульптор литовского происхождения.

Шарль Вильдрак (псевдоним, настоящее имя Шарль Мессаже) (1882—1971) — французский писатель, поэт, критик.

Жорж Орик (1899—1983) — французский композитор.

Кристиан Берар — художник, работавший для театра и кино.

Жан Виго (1905—1934) — французский кинорежиссер. В 1935 году Французская киноакадемия учредила премию имени Виго, присуждаемую за лучшие работы молодым кинематографистам.

Монстранц или остенсорий — в римско-католической традиции особый сосуд для перенесения Святого Тела во время торжественных богослужений, совершаемых в храмах.

Gag (фр.) — комический трюк, эффектная шутка в кино.

Жорж Анри Ривьер (1897—1985) — французский музеевед, один из основателей журнала «Документы», соратник и друг Жоржа Батая.

Пьер Превер — французский кинорежиссер, сценарист, актер, брат Жака Превера.

Валентина Гюго — французская художница.

Жак Превер (1900—1977) — знаменитый французский поэт, писатель, сценарист.

«Жирафы в салате из лошадиного крупа» (англ.).

Судьба, рок (исп.).

Раскадровка (англ.).

Говард Хьюз-младший (1905—1976) — американский миллиардер, промышленник и предприниматель, пионер и новатор американской авиации, режиссер и кинопродюсер.

Алехандро Ходоровски Пруллански (род. в 1929 г. в Чили в семье евреев — эмигрантов с Украины) — актер, режиссер, продюсер, композитор, писатель, автор комиксов и психотерапевт.

Маршан (от фр. marchand — торговец), в данном случае — торговец произведениями искусства.

Аманда Лир (род. в 1946 г.) — французская поп-певица и модель.

Грета Гарбо (псевдоним, настоящее имя Грета Ловиса Густафсон) (1905—1990) — американская актриса, звезда Голливуда.

Пьер Паоло Пазолини (1922—1975) — итальянский поэт, прозаик, драматург, сценарист, режиссер, теоретик искусства.

Кирико был предвестником сюрреализма.

Филипп Супо (1897—1990) — французский поэт-сюрреалист.

Вернер Шпис — один из ведущих немецких историков искусства, одно время был директором парижского Центра Помпиду.

Артистическое кафе на Монмартре, в котором собиралась парижская богема.

Супрематизм — одно из направлений абстрактной живописи, созданное в середине второго десятилетия XX века Казимиром Малевичем. Цель супрематизма — выражение реальности в простых формах (прямая, квадрат, треугольник, круг), которые лежат в основе всех других форм физического мира. Изобразительным манифестом супрематизма считается знаменитая картина Малевича «Черный квадрат» (1915).

Пол Билход — поэт, член группы «Салон непоследовательных».

Альфонс Алле (1854—1905) — французский писатель, юморист, использовал в своих произведениях элементы абсурда и мистификации.

Жюль Леви — французский писатель и издатель.

Блез Сандрар (псевдоним, настоящее имя Фредерик Заузер) (1887—1961) — французский и швейцарский писатель, отдал дань кубизму и другим авангардистским течениям, а затем стал одним из создателей «поэтического реализма».

Поль Моран (1888—1976) — французский писатель.

Реймон Радиге (1903—1923) — скандально известный французский писатель и поэт, при жизни удостоенный титула «очарованный принц французской литературы».

Жюль Ромен (псевдоним, настоящее имя Луи Фаригуль) (1885— 1972)
— французский писатель, член Французской академии.

Жан Жироду (1882—1944) — французский писатель.

Альфред Жарри (1873—1906) — французский прозаик, предтеча «театра абсурда».

Антонен Арто (1896—1948) — французский теоретик театра («театр жестокости»), режиссер, актер, эссеист, оказавший большое влияние на теорию и практику театра модерна и постмодерна, увлекался сюрреализмом.

Жак Ваше (1895—1919) — французский поэт.

«Мадлон» — французский патриотический гимн времен Первой мировой войны.

«Нувель ревю франсез» («Nouvelle Revue Française») — один из самых влиятельных литературных журналов мира, создан в феврале 1909 года, всячески поощрял новые таланты, публиковал и классику: Достоевского, Джозефа Конрада, Уолта Уитмена, Германа Мелвилла.

Морис Баррес (1862—1923) — французский писатель и политический деятель.

Андре Массон (1896—1987) — французский художник, соединивший в своем творчестве сюрреализм с абстрактным экспрессионизмом.

Анри Жюльен Феликс Руссо, прозванный Таможенником (1844—1910) — французский художник, самоучка, чьи работы представляют собой настоящее примитивное искусство, также пробовал себя в литературе, написал несколько мелодрам.

Жак Дусэ (1853—1929) — французский фабрикант, коллекционер произведений искусства.

Артюр Краван (1887—1918) — поэт, боксер, предтеча сюрреалистов.

Жерар де Нерваль (псевдоним, настоящее имя Жерар Лабрюни) (1808—1855) — французский поэт-романтик, драматург, прозаик.

Людвиг Ахим фон Арним (1781 —1831) — немецкий поэт-романтик.

Фроттаж (от фр. *frottage* — натирание) — техника перевода на бумагу текстуры материала или слабо выраженного рельефа приемом натирающих движений незаточенного карандаша или краски. Один из «автоматических» приемов сюрреалистов.

Статья опубликована в 1925 году в журнале «Сюрреалистическая революция».

Паоло Уччелло (1397—1475) — итальянский художник.

Отто Вейнингер (1880—1903) — австрийский философ, автор книги «Пол и характер» (1903), пользовавшейся большим успехом в первые десятилетия XX века в Австрии и Германии. Демонстративно покончил с собой в доме, где скончался Бетховен.

Сен-Поль Ру (псевдоним, настоящее имя Поль-Пьер Ру) (1861— 1940)
— французский поэт-символист.

Мишель Лейрис (1901—1990) — французский писатель и этнолог.

Пьер Юник — самый молодой сюрреалист, вступивший в компартию в неполные 16 лет.

Панаит Истрати (псевдоним, настоящее имя Герасим Истрати) (1884—1935) — румынский писатель.

юрплясс — в велоспорте: умышленная остановка гонщика для того, чтобы занять более выгодную позицию за спиной соперника.

Василий Кандинский (1866—1944) — русский художник, теоретик искусства и поэт, один из лидеров авангарда первой половины XX века.

Арту́ро Шварц (род. в 1924 г.) — искусствовед и коллекционер.

Ready-made («реди-мэйд», от англ. ready — «готовый» и made — «сделанный») — техника в разных видах искусства (главным образом в изобразительном искусстве и литературе), когда автор представляет в качестве своего произведения некоторый объект или текст, созданный не им самим и (в отличие от плагиата) не с художественной целью.

Чарлз Огастес Линдберг (1902—1974) — американский летчик.

Эмпедокл (ок. 492 — ок. 432 до н. э.) — древнегреческий философ, поэт, врач, политик, религиозный деятель. По легенде, окончил жизнь, бросившись в жерло вулкана Этна.

Пер. А. Гелескула.

«Jesus Christ Rastaquouere» — одно из «заумных» названий Пикабия, на которые он был мастер и которое не поддается переводу.

Иосиф Брейер (1842—1925) — австрийский врач и психолог. Учитель, друг, коллега и соавтор З. Фрейда.

«Пьяный корабль» (фр.).

310

Последнее, но немаловажное (англ.).

«Живопись как ключ к психоанализу» (англ.).

312

Набор, комплект (англ.).

Переводные картинки.

В свою защиту (лат.).

В конце концов (лат.).

Эльза Триоле (урожденная Каган, сестра Лили Брик) (1896—1970) — французская писательница русского происхождения, Арагон был ее вторым мужем.

Клод Нугаро (1929—2004) — французский поэт, певец и композитор.

Даниель Гуайон — французский композитор.

Льюис Кэрролл «Охота на Снарка», перевод Григория Кружкова.

320

Глас народа (лат.).

Триолизм (triolisme — фр.) — сексуальные отношения между тремя партнерами.

Жан Жорес (1859—1914) — французский политический деятель, социалист.

Жан Полан — французский поэт.

«Кабаре Вол ьтер» — заведение в Цюрихе на Шпигельгассе, с которым связывают зарождение дадаизма. Так же стал называться журнал, который в 1916—1917 годах дадаисты выпускали в Цюрихе.

Пьер Дриё ла Рошель (1893—1945) — французский писатель, один из самых видных идеологов коллаборационизма во французской литературе, перешел от сюрреализма к фашизму, покончил жизнь самоубийством.

Тарренц — местечко в австрийской провинции Тироль.

Мэтью Джозефсон — американский писатель, публицист и историк.

Теодор Френкель — французский поэт-дадаист и сюрреалист.

Бенджамин Перэ — французский поэт-сюрреалист.

Иоханнес Теодор Бааргельд (псевдоним, настоящее имя Альфред Грюневальд) (род. в 1927 г.) — создатель кёльнской группы дадаистов.

Мари Лорансен (1885—1956) — французская художница, возлюбленная Гийома Аполлинера.

Виктор Крастр — французский критик.

333

Ожившая, воскресшая (лат.).

Кульминация (англ.).

Хоакин Соролья-и-Бастида (1863—1923) — испанский живописец.

Рене Шар (1907—1988) — французский поэт-лирик.

Филип Дормер Стенхоп Честерфилд (1694—1773) — английский государственный деятель и литератор.

Луи Повель (1920—1997) — французский писатель.

Видимо, речь идет о Лукасе Кранахе Старшем (1472—1553) — немецком живописце и графике эпохи Возрождения, основателе целой династии художников.

Конфузионизм (полит.) — запутывание, поддержание путаницы в умах людей.

Жорж Вильденштейн — коллекционер, потомственный галерист, глава одной из ведущих антикварных фирм.

Последнее, но немаловажное (англ.).

Жорж Рибмон-Дессень (1884—1974) — французский прозаик и драматург-сюрреалист.

Реймон Кено (1903—1976) — французский поэт и писатель, склонный к «черному» юмору, языковым экспериментам, иронической игре литературными стилями и жаргоном.

Жорис Карл Гюисманс (1848—1907) — французский поэт и романист (по отцу голландец).

Ресторан быстрого обслуживания (англ.).

«Мулен Руж» — знаменитый мюзик-холл.

Лео Мале (1909—1996) — французский писатель.

Места, где народ собирался пообщаться и повеселиться.

Эрик Сати (1866—1925) — французский композитор, автор скандального балета «Парад», написанного по заказу Сергея Дягилева на либретто Жана Кокто, костюмы и декорации к которому были изготовлены по эскизам Пабло Пикассо. К моменту появления Дали в парижском свете Сати уже умер.

Картина «Незримый человек» (1929), также называемая «Невидимкой», демонстрирует метаморфозы, скрытые смыслы и контуры предметов. Сальвадор нередко возвращался к данному приему, сделав его одной из основных черт своей живописи. Это касается ряда более поздних картин, таких как, к примеру, «Лебеди, отраженные в слонах» (1937) и «Явление лица и вазы с фруктами на берегу моря» (1938).

Осмос (от греч. *osmos*) — перенос вещества из одного раствора в другой посредством мембраны (физ.-хим.).

Порт-Льигат находится в четверти часа ходьбы от Кадакеса. С 1932 года, на протяжении сорока лет, Дали и Гала покупали и присоединяли к домику в Порт-Льигате соседние хижины и дома. Это место знаменитая пара покидала надолго лишь во время Второй мировой войны.

Рене Шар (1907—1988) — французский поэт-лирик.

Джованни Беллини (1430—1516) — итальянский художник, основатель венецианской школы живописи.

Илья Романович Пригожин (1917—2003) — бельгийский ученый в области физики и физической химии, русского происхождения. Лауреат Нобелевской премии по химии (1977).

Гераклит из Эфеса (ок. 540—480 до н.э.) — древнегреческий философ, труды которого дошли до потомков только отдельными фрагментами.

Руссадана Серт (урожденная Русудана (Руся) Мдивани) — художница, жена испанского художника Хосе Мария Серта.

Жюльен Грин (1926—1971) — французский писатель.

Альберто Джакометти (1901—1966) — швейцарский скульптор и живописец, в своем творчестве испытал влияние кубизма, примыкал к сюрреализму.

Ганс Белмер (1902—1975) — немецкий художник.

Дэвид Гаскойн (род. в 1916 г.) — английский поэт, критик, переводчик, в 30—40-е годы XX века был лидером британских сюрреалистов.

«Кларте» (фр. clarte — ясность, свет) — Международное объединение деятелей культуры, созданное А. Барбюсом в 1919 году, выпускало одноименную газету, затем журнал.

Риф — территория на севере Марокко, горная цепь.

Апологетика жестокости у сюрреалистов не доходила до собственно жестокости. Дриё, который по-настоящему не был ни фашистом, ни антисемитом, звали «философом насилия в домашних тапочках».

Каресс Кросби (1892—1970) — жена скандально известного поэта, издателя и мецената Гарри Кросби (1898—1929), сама прославилась также благодаря своей творческой, издательской и политической деятельности.

Монруж — южный пригород Парижа.

Ганс Гартунг — немецкий художник-абстракционист, в 1935 году переехал из Германии в Париж, его живопись предвосхитила ташизм

Николя де Сталь (1914-1955) - французский художник-абстракционист русского происхождения.

Бернар Вене — современный французский скульптор.

Курт Селигман — театральный художник.

Андре Антуан — французский режиссер, создатель и руководитель Свободного театра, представитель «театрального натурализма».

Пьер Кабанн — биограф Пикассо.

Робер Лебель — французский художественный критик и эксперт, автор книги «Изнанка живописи».

Жан Пьер Бриссе (1837—1923) — французский радикальный философ-лингвист.

Огюст (Рене Франсуа) Роден (1840—1917) — французский скульптор.

Жан Ферри — французский писатель.

Перестановка букв или слогов в словах, в результате которой появляются слова с новым значением.

Мулай Юсеф бен Хассан (1882-1927) - султан Марокко в 1912-1927 годах.

Мария Бонапарт (1882-1962) - внучатая племянница Наполеона
супруга греческого принца Георгия.

Мишель Поль Фуко (1926—1984) — французский философ и историк культуры.

Мы ласкаем друг друга (няня; клетка со львами) (фр.).

Ульф Линде — исследователь творчества Дюшана.

Зубы, рот. Зубы, ее затыкают. Помогая ей/ему, рот. Помощь/помощник/помощница в рот/во рту. Уродливые в рот/во рту. Уродливый в рот/во рту (фр.).

Негр язвит, негритянки раздражаются или худеют (фр.).

Роман в стихах, написанный в девятнадцать лет.

Марико Мори — современная японская художница.

Арнольд Бёклин (1827—1901) — швейцарский скульптор и живописец.

Синкопа (лингв.) — выпадение одного или нескольких звуков в середине слова.

Генри Джеймс (1843—1916) — американский писатель и критик.

Поль Дюран-Рюэль — французский торговец картинами, особое внимание уделял импрессионистам.

Коко Шанель, Эльза Скиапарелли, Жанна Ланвен — всемирно известные кутюрье и законодательницы моды.

Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770) — венецианский живописец, рисовальщик и гравёр, создавший собственный стиль в живописи — величественный и непринужденный, декоративно-пышный и утонченно-элегантный.

Морис Эн — французский литератор, исследователь жизни маркиза де Сада.

Марсель Триоль (1898-1956) - французский этнограф-африканист

Жермен Дьетерлан (1903-1999) - французский исследователь Африки, антрополог.

Терьяд — парижский издатель.

Альбер Скира (1904—1973) — известный швейцарский издатель.

Жак Лакан (1901 —1981) — французский психоаналитик.

Морис Рейналь (1884—1954) — французский писатель, журналист, художественный критик, искусствовед и историк кубизма.

Леон Поль Фарг (1876—1947) — французский поэт и прозаик круга Символистов.

Анри Лоран — французский художник.

Самая старая и крупная граверная мастерская Парижа.

Жорж Юне — французский писатель и художественный критик.

Виктор Браунер (1903—1966) — французский художник-сюрреалист румынского происхождения.

Мерет Оппенгейм (1913—1985) — немецко-швейцарская художница-сюрреалистка, муза и модель других сюрреалистов, автор одного из самых известных в мире произведений сюрреализма в виде мохнатых чашки, блюда и ложки, получившего название «Завтрак в меху».

«Лиснер» («Слушатель») — еженедельный журнал, издается Би-би-си.

Луис Компанис-и-Ховер (1882—1940) — адвокат, политический деятель, один из лидеров каталонских националистов.

Амальфи — курорт в Италии.

Спинет — старинный музыкальный инструмент, разновидность клавесина небольшого размера квадратной, прямоугольной или пятиугольной формы.

Маргарита Ксиргу (1888—1969) — испанская актриса и режиссер.

Здесь: горькой судьбы (исп.).

Леонор Фини (1908—1996) — французская художница, книжный иллюстратор.

BHV — сеть крупных универмагов во Франции.

Отто Ган (1879—1968) — немецкий физик и радиохимик.

Христо (полное имя Христо Явашев) (род. в 1935 г.) — американский художник болгарского происхождения, примыкал к «новому реализму», разработал технику «эмбаллажа» (от фр. emballer — упаковывать), иронически преобразующую бытовые предметы путем их упаковки в полиэтиленовую пленку. Прославился «оберткой» огромных городских и природных объектов, например морского пляжа в Австралии и здания рейхстага в Берлине.

Изидор Дюкасс — настоящее имя Лотреамона.

«Изысканный труп будет пить молодое вино» — эта фраза возникла во время игры в «чепуху» и стала чем-то вроде пароля сюрреалистов.

Приглашенной звезды (англ.).

Ассамбляж (от фр. *assamblage* — соединение, сборка, монтаж) — художественная техника.

«Новые реалисты» — группа французских художников, организованная в 60-е годы XX века критиком Пьером Рестани, в которую входили Реймон Энс и Жак Вийгле, объявившая о возвращении в изобразительное искусство предмета, употребляемого согласно случайному побуждению художника.

Мэй Уэст (1892—1980) — американская актриса, секс-бомба 30— 40-х годов XX века.

Дэвид Смит (1906—1965) — американский художник, один из лидеров авангардной скульптуры середины XX века.

Джанк-арт (стиль джанк) (от англ. junk — мусор, хлам) — направление в современной живописи и скульптуре, близкое к ассамбляжу; работающие в этом жанре авторы используют для своих произведений такие «ценные» материалы, как металлолом, разное старье и выброшенные на помойку вещи. Впервые термин джанк-арт был использован Л. Эллоуэем при описании коллажей Р. Раушенберга в середине 1950-х годов.

Arte Povera (бедное искусство, ит.) — направление, близкое концептуальному искусству и минимализму, перекликается с джанк-артом в плане материалов, используемых для создания художественных произведений.

Есть у французов такое развлечение — подсыпать кому-нибудь в постель или в одежду горсть этих волосков и посмотреть, как мучается несчастный.

Льюис Мамфорд (1895—1990) — американский философ, социолог, культуролог, писатель и историк техники.

Имеется в виду миф о Нарциссе.

Мария (Мися) Серт, урожденная Мария София Ольга Зинаида Годабска (1872—1950) — польская дворянка, появившаяся на свет в Санкт-Петербурге, любимая модель Ренуара и Тулуз-Лотрека, муза Стравинского и Равеля, героиня Марселя Пруста и Жана Кокто, подруга Коко Шанель. Некоторое время была женой испанского художника Хосе Мария Серта.

Игнаций Ян Пандеревский (1860—1941) — польский пианист, композитор и государственный деятель.

Генри Валентин Миллер (1891 —1980) — американский писатель и художник, автор интеллектуально-эротических романов.

Анаис Нин (1903—1977) — американская писательница, автор непревзойденных по своей откровенности прозаических произведений.

Сюрреализм — это самый сильный и опасный для воображения яд, когда-либо созданный в области искусства. Сюрреализм страшно заразен, от него нет спасения. Берегитесь! Я привез вам сюрреализм (с ломаного англ.).

Здесь: прекрасно (англ.).

435

Здесь: мило (англ.).

436

Здесь: прелестно (англ.).

Средние слои общества, буржуазия (англ.).

Харальд Зеeman (1933—2005) — международный деятель культуры, организатор многих художественных выставок, одна из ключевых фигур биеннального движения.

Леонид Мясин - знаменитый балетмейстер русского зарубежья долгие годы был балетмейстером Римского оперного театра.

Бетт Дэвис (полное имя Рут Элизабет Дэвис) (1908—1989) — американская актриса.

441

Здесь: выражаем тебе свою любовь (англ.).

442

Город в США, в штате Пенсильвания.

Операция «Цитадель» — гитлеровский план, который был сорван под Курской дугой летом 1943 года.

Лаки Лучано (Счастливчик Лучано) — американский гангстер итальянского происхождения.

Бенджамин Дизраэли, лорд Биконсфилд (1804—1881) — английский романист и крупный политический деятель, один из представителей «социального романа».

Уида (псевдоним, настоящее имя Мария Луиза де ла Рамэ) (1839—1908) — английская писательница, автор авантюрно-сентиментальных романов.

ассеистский (от фр. *passeiste*) — обращенный к прошлому, воспевающий прошлое.

Курт Швиттерс (1887—1948) — немецкий художник, работавший преимущественно в технике коллажа и ассамбляжа и оказавший значительное влияние на развитие современного искусства.

Рауль Осман — французский художник, провозглашавший в своих коллажах религию прогресса.

«Огненные кресты» или «Боевые кресты» — военизированная фашистская организация во Франции в период между двумя мировыми войнами.

Кагуляр — член французской фашистской организации перед Второй мировой войной.

«Королевские молодчики» — организация французских роялистов.

Роман французской писательницы Мари Мадлен Лафайет (1634—1693).

Вилье де Лиль Адан (1838—1889) — французский писатель.

Трансфер —в психоанализе: перенос любви с истинного предмета на личность аналитика.

Виктор Серж (псевдоним, настоящее имя Виктор Львович Кибальчич) (1890—1947) — писатель и революционер, представитель русского зарубежья.

Клод Леви-Строс (род. в 1908 г.) — французский этнолог, антрополог, социолог и философ, отец структурной типологии мифа.

Отдел военной информации (англ.).

Гринвич-Вилледж — район Нью-Йорка, расположенный рядом с парком Вашингтон-сквер, любимое место студентов Нью-Йоркского университета, а также художников и писателей, облюбовавших его с 1900 года.

Пегги (Маргерит) Гуггенхайм (1898—1979) — американская галеристка, меценат, коллекционер искусства XX века.

Антон Абрамович Певзнер (настоящие имя и отчество Натан Беркович) (1884—1962) — русский художник.

Генри Мур (1898—1986) — английский художник и скульптор.

Анри Лоран (1885—1954) — французский художник.

Пауль Клее (1879—1940) — швейцарский художник, график, теоретик искусства, одна из крупнейших фигур европейского авангарда.

Робер Делоне (1885—1941) — французский живописец и график.

466

Плохой парень! (англ.).

Владимир Соломонович Познер (1905—1992) — поэт, переводчик, журналист, отец известного российского тележурналиста В. В. Познера!

Жан Жионо (1895-1970) - французский писатель

Мулуд Амруш (1906-1962) - алжирский поэт.

Пьеро Манцони — современный итальянский художник.

Питер Брук (род. в 1925 г.) — английский режиссер театра и кино

Роберт Раушенберг (род. в 1925 г.) - американский художник, работавший в основном в технике коллажа и «реди-мэйд», продолжая традиции кубизма и творчества Марселя Дюшана.

«Лучшие работы сюрреалистов» (англ.).

«Сюрреализм в изгнании и зарождение нью-йоркской школы» (англ.).

Хол Фостер — американский историк искусства и философ.

«Навязчивая красота» (англ.).

Джексон Поллок (1912—1956) — американский художник, один из наиболее известных представителей абстрактного экспрессионизма.

Вернер Карл Гейзенберг (1901—1976) — немецкий физик-теоретик, удостоенный в 1932 году Нобелевской премии по физике за создание квантовой механики в матричной форме.

Рене Фредерик Том (род. в 1923 г.) — французский математик и философ. Основные направления его научных интересов — алгебраическая и дифференциальная топология.

Идеология, мировоззрение (нем.).

Оливер Джозеф Лодж (1851—1940) — английский физик.

Поль Адриен Морис Дирак (1902—1984) — английский физик, один из создателей квантовой механики.

Жан Клод Карьер (род. в 1931 г.) — французский актер, режиссер, продюсер, сценарист.

Жан Одуз и Мишель Кассэ — французские астрономы и астрофизики.

Дэвид Джозеф Бом (1917—1992) — американский физик, внесший значительный вклад в развитие и интерпретацию квантовой механики.

Фритьоф Капра (род. в 1939 г.) — американский физик австрийского происхождения.

Джалаледдин Руми (Джалаль ад-дин Руми) (1207—1273) — таджикско-персидский мыслитель и поэт.

Макс Планк (1858—1947) — немецкий физик-теоретик, основоположник квантовой теории.

абстрактный экспрессионизм (живопись действия, бесформенное искусство, ташизм) — разновидность абстрактного искусства 1940—1950-х годов, провозгласил своим методом «чистый психический автоматизм» и субъективную подсознательную импульсивность творчества, культ неожиданных цветовых и фактурных сочетаний.

Эмманюэль Берль — французский критик.

Пьеро делла Франческа (1406/1420—1492) — итальянский живописец и математик, один из величайших мастеров эпохи Раннего Возрождения.

Святой Хуан де ла Крус (Иоанн Креста, настоящее имя Хуан Йепес-и-Альварес) (1542—1591) — испанский богослов, поэт, мистик.

Пьер Тейяр де Шарден (1881—1955) — французский естествоиспытатель, член ордена иезуитов, священник, мыслитель и мистик. Потомок Вольтера по материнской линии.

Фрэнсис Бэкон (1561—1626) — английский психолог, философ и политик, создатель эмпирической психологии.

Моисей Леонский (Моше бен Шем-Тов де Леон) (1250—1305) — испано-еврейский мистик и каббалист.

«Зогар» — каббалистический трактат.

Алхимические трактаты приписываются Луллию, но вряд ли являются его произведениями. Философ был ярким противником алхимии осуждал ее как ложное и безнравственное искусство.

Безумный Рамон (катал.).

Джеймс Дьюи Уотсон (род. в 1928 г.) — американский биолог, вместе с Ф. Криком и М. Уилкинсом стал лауреатом Нобелевской премии по физиологии и медицине 1962 года за открытие структуры молекулы ДНК.

Фрэнсис Крик (1916—2004) — английский биолог, врач, нейробиолог.

Иоганн Кеплер (1571 —1630) — немецкий математик, астроном и астролог.

502

1995 год.

«Дали, исследование его жизни» (англ.).

«Случай Сальвадора Дали» (англ.).

«Усы Дали» (англ.).

Ники де Сен-Фаль (1930—2002) — французская художница, скульптор, дизайнер, архитектор.

«Она» (швед.).

«Воля к власти» — один из постулатов философии Ницше.

Морис Утрилло (1883—1955) — французский художник-постимпрессионист.

510

Стекание каплями (англ.).

Адольф Тома Жозеф Монтичелли (1824—1886) — французский художник.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (1775—1851) — английский живописец, мастер романтического пейзажа, предтеча французских импрессионистов.

Потлач (этно.) — празднество с раздачей подарков у американских индейцев.

14 июля отмечается национальный праздник Франции — День взятия Бастилии.

Новый взгляд (англ.).

Рой Лихтенштейн (1923—1997) — американский художник, основоположник поп-арта.

Тимоти Лири (1920-1996) - американский писатель и психолог создатель психодиагностической методики, получившей название «Тест межличностных отношений Лири» и до сих пор используемой во всем мире психологами и психиатрами; исследователь влияния психodelиков, в первую очередь ЛСД, на психику и нервную систему человека

Морис Хью Фредерик Уилкинс (1916-2004) - английский биофизик, в 1962 году был удостоен вместе с Ф. Криком и Дж. Уотсоном Нобелевской премии по физиологии и медицине за открытия в области молекулярной генетики.

Биллем Де Кунинг (1904-1997) - современный американский художник, глава школы абстрактного экспрессионизма.

Олденберг (1929-1997) - шведский скульптор-авангардист

Джозеф Корнелл (1903-1972) - американский художник, скульптор, кинорежиссер-авангардист.

Жан Огюстен Френель (1788-1827) - французский физик, один из основателей волновой оптики.

Марк Ротко (1903—1970) — американский художник, известный своими абстрактными картинами и декоративными росписями.

Том Тит (настоящее имя Артур Гуд) — французский автор научно-популярных книг для юношества, среди которых были «Научные забавы. Интересные опыты, самоделки, развлечения».

525

От фр. *echanger* — здесь: совершать подмену.

Автор называет Габора американским физиком, на самом деле Деннис (Денеш) Габор (1900—1979) был английским физиком венгерского происхождения.

Трюк, уловка, хитрость (англ.); г и м м и к — рекламный прием, с помощью которого привлекают внимание покупателей к новому товару.

Эрнест Месонье (1815—1891) — французский живописец, автор тщательно выписанных, занимательных, но поверхностных по трактовке событий жанрово-исторических полотен.

Слова, слова, слова (англ.).

530

Помещения на верхних этажах зданий (амер.).

531

Образ жизни (лат).

Симон Вуэ (1590—1649) — французский художник, портретист, декоратор.

Ле Сюер (1617—1655) — французский живописец и рисовальщик.

Шарль Лебрен (1619—1690) — французский живописец и декоратор.

Лоуренс Оливье (1907—1989) — английский актер и режиссер, в историю театра вошел блестящим исполнением и оригинальной интерпретацией шекспировских образов.

Александр (Шандор) Корда (1893—1956) — английский режиссер, продюсер и сценарист венгерского происхождения.

Власть цветов (англ.).

538

Легкий (англ.).

Мэри Квант (род. в 1934 г.) — английский модельер-дизайнер, создательница мини-юбки.

Прозвище «Людовик XIV» в свите Дали имела женщина.

Ginesta (исп.) — дрок, род кустарников и полукустарников семейства бобовых, цветет желтым цветом.

Старинный магазин в Париже, в котором продавали чучела животных.

Премия «Интералье» (le prix Interallie) — одна из наиболее престижных литературных наград Франции.

Кристиан Болтански — современный французский скульптор-авангардист.

Гай Петроний Арбитр — римский писатель-сатирик и поэт, автор «Сатирикона», был личным другом Нерона, его главным советником в вопросах вкуса и этикета и организатором его развлечений.

«Усы Дали» (англ.).

Тони Обен — французский композитор, президент Академии изящных искусств.

Символ Франции.

«Spadem» — компания, занимающаяся коллекционированием произведений искусства.

Автономное правительство Каталонии.

Фригийский колпак — головной убор древних фригийцев, послуживший моделью участникам Великой французской революции. Символ свободы. Кроме того, еще и фаллический символ.

Карл III Испанский (1716—1788) — король из династии Бурбонов, представитель «просвещенного абсолютизма».

Стивен Уильям Хокинг (род. в 1942 г.) - английский физик-теоретик.

Ричард Бакмистер Фуллер (1899-1983) - американский архитектор, дизайнер, инженер и изобретатель.

Эрнст Фукс (род. в 1930 г.) — австрийский художник, один из представителей новой волны символизма или «фантастического реализма».

Гийом Бугро (1825—1905) — французский живописец.

Оскар Тускетс Бланка — каталонский скульптор и дизайнер.