



## К. РОХАС

### Вильгельм Телль

На состоявшейся между 20 ноября и 5 декабря 1929 года выставке в парижской галерее Гёманса Дали<sup>1</sup> представил свои так называемые «записи сновидений». Одна из этих работ называется «Амальгама»\*; на ней контуры Святого Сердца Иисусова, а рядом написано: «Иногда мне нравится плевать на портрет моей матери». Через двадцать три года в беседе с журналистом Мануэлем де Арко художник пытается смягчить чудовищность своего поступка и утверждает, будто на самом деле он написал: «Иногда мне снилось, что я плюю на портрет моей матери», напоминая, что сюрреализм предписывает отражать в творчестве сны и потаенные мысли, сколь бы жестоки те ни были. «Сейчас, при моем нынешнем понимании морали, я бы этого не сделал, сейчас я не думаю, что на публику надо выносить все».

Де Арко не знает, что двумя годами раньше Бретон<sup>2</sup> опубликовал репродукцию «Амальгамы» в альманахе «Сюрреализм середины века» с ироническим комментарием недавних заявлений Сальвадора Дали корреспонденту «Юнайтед Пресс» в Риме. В этом интервью маэстро заявляет, что стал ревностным католиком и теперь его художественный идеал — мастера Возрождения. Во время аудиенции, полученной им у Папы Римского, Дали показал его Святейшеству картину «Мадонна Порт-Льигата» (1949)\*\*. Пий XII поздравил художника с возвращением к атавистическому мистицизму, а Дали объявил, что отныне его искусство будет синтезом сюрреализма и живописи прерафаэлитов. Не без злорадства Дали помещает рядом с репродукцией картины, на которой написано:

---

\* Разнородная смесь.

\*\* Порт-Льигат находится на расстоянии двух километров от дома, принадлежащего семье Дали в Кадакесе.

«Иногда мне нравится плевать на портрет моей матери», сообщение «Юнайтед Пресс» об аудиенции у Папы. Там, в частности, рассказывается, как в холле римского Гранд отеля Дали столкнулся с Рене Клером<sup>3</sup>, который поинтересовался, куда это направляется художник с так заботливо упакованным свертком. Дали невозмутимо ответил, что идет к Папе Римскому и, поскольку это не займет много времени, просит кинорежиссера подождать его в холле. Не поверивший ни одному слову, Рене Клер улыбнулся и попросил передать привет его Святейшеству. Когда Дали вернулся, режиссер сидел в том же кресле; увидев художника, он протянул ему газету, в которой сообщалось о предстоящей аудиенции.

Конечно, заметка Брегона — далеко не первая ироническая реакция на непристойную выходку Дали. Сразу же после парижской выставки Эужени д'Орс<sup>4</sup>, к которому впоследствии Дали станет относиться с таким почтением, подробно рассказывает о ней на страницах мадридской «Гасета литерариа» и барселонской «Ла вангвардиа» — наверное, чтобы дон Сальвадор получил этот подарок вовремя, к Рождеству. К этому моменту отношения между отцом и сыном уже были натянутыми, поскольку нотариус убежден, что Гала<sup>5</sup> — морфинистка и вообще падшее создание. Луис Бунюэль, приехавший из Парижа писать вместе со своим другом сценарий «Золотого века», который они задумали после успеха «Андалузского пса», попадает в разгар семейного скандала. Дон Сальвадор<sup>6</sup>, который еще не читал статей д'Орса, заявляет Бунюэлю, что его сын — свинья и что он не желает впредь видеть того в своем доме. Затем наступает короткое перемирие, и нотариус разрешает Бунюэлю и Дали до Рождества расположиться в его доме в Кадакесе, чтобы спокойно там поработать.

Но в Кадакесе Дали не удастся сосредоточиться, да и Бунюэль на сей раз не может найти с ним общего языка. Если сценарий «Андалузского пса»<sup>7</sup> был создан относительно быстро, то теперь каждый из друзей отвергает предложения другого. В конце концов они вполне миролюбиво расстаются, и Бунюэль впоследствии заканчивает сценарий в доме виконтов де Ноайль, учитывая предложения, которые в письмах подает ему Дали<sup>8</sup>. Тем временем художник в одиночестве бродит по освещенным зимним солнцем пляжам Кадакеса. Днем он съедает две-три дюжины морских ежей, любимое блюдо нотариуса, и пять-шесть бараньих косточек, зажаренных на углях. Вечером ужинает рыбным супом с помидорами и треской. Как-то, когда Дали был занят очередным морским ежом, откуда-то появился белый одноглазый кот; его единственный глаз сверкал, словно был из ртути. Заинтригованный, Дали подходит к животному, которое сидит совершенно невозмутимо. Но, оказавшись рядом, ху-

дожник испускает вопль ужаса: в неестественно сверкающем глазу кота торчит рыболовный крючок, воткнутый рядом с расширенным и кровоточащим зрачком. Дали тут же понимает, что если он попытается вытащить крючок, то глаз животного вытечет, и камнями прогоняет кота, чтобы не видеть его больше и избавиться от мучительного ощущения собственного бессилия. Но все последующие дни, и именно когда Дали с наслаждением усаживается за стол, кот появляется снова, что заставляет художника леденеть от ужаса. В конце концов он решает, что безмолвное появление животного предвещает большое несчастье.

Тем временем, благодаря стараниям Эужени д'Орса, нотариусу становится известно о безобразной выходке сына. По-видимому, Дали так никогда и не узнает, что о надписи на картине, выставленной в галерее Гёманса, дон Сальвадор прочитал в статье д'Орса. Впрочем, рано или поздно нотариус все равно бы об этом узнал. Дали испытывает к д'Орсу необыкновенное уважение, как мало к кому из деятелей каталонской культуры. Восхищенный известной фразой д'Орса: «Все, что не традиция, то плагиат», Дали аргументирует ею свое возвращение к классицизму. Голова д'Орса послужила моделью, когда художник работал над образом человеческой зрелости в картине «Старость, отрочество, детство» (1940). В сентябре 1953 года д'Орс вернулся в Кадакес после почти полувекового перерыва, чтобы повидать Дали и показать эпитафию, которую он сочинил для надгробия Лидии Ногер<sup>9</sup>; эпитафию отвергли церковные власти, сочтя ее неуважительной. Узнав о выходке сына, взбешенный нотариус немедленно отправляет ему письмо, в котором отрекается от него и прогоняет из дома — точно так же Дали прогонял одноглазого кота. Хотя первая жена нотариуса уже восемь лет как умерла<sup>10</sup> и он женат вторым браком на ее сестре, дон Сальвадор дорожит памятью об усопшей не меньше, чем памятью о своем первенце<sup>11</sup>. Ана Мария, питавшая жгучую ненависть к Гале и уже поэтому приложившая руку к разрыву, риторически замечает в своей книге: «И снова в нашем доме воцарилось тягостное безмолвие, словно Сальвадор умер или убил всех нас своим поступком». Нотариус же выражается гораздо определеннее: он уверен, что «завшивевший Дали» вернется домой через неделю. Ни Дали в «Тайной жизни», ни его сестра в своей книге не говорят о подлинной причине гнева нотариуса. По всей видимости, Дали умалчивает об этом, дабы не задевать чувствительность американцев, как известно, очень трепетно относящихся ко всему, что связано с образом матери и с яблочным пирогом. Но впоследствии в беседах с Андре Парино и Мануэлем де Арко он будет охотно комментировать причины разрыва.

Возможно, вернись Дали жалким и умоляющим, нотариус был бы вполне удовлетворен. В конце концов, бессознательно он относится к своему сыну как к чужаку, как к неудачной и бесформенной копии покойного первенца. Ребенком, Дали изводил отца кашлем, напоминая об агонии первенца, а когда вырос, стал совершать поступки, которых первенец, останься тот в живых, никогда бы себе не позволил. И хотя противопоставление двух сыновей происходило у дон Сальвадора бессознательно, разница между живым и умершим была очевидна. Если бы Дали раскаялся и, потерпев жизненное поражение, вернулся, как блудный сын, всемогущий отец с вечно насупленными бровями, наверное, простил бы его. Но нотариус отвергает в ближайшие годы все попытки примирения: ведь Дали не завшивел и не умер с голоду, как предсказывал отец. Напротив, он много выставляется во Франции и выступает с сумасбродными лекциями, к тому же не расстаётся с русской наркоманкой. А пока изгнанник упорствует в подобном поведении, не может быть и речи об отпущении грехов и прощении.

«Отец хотел сделать для меня невозможной жизнь в Порт-Льигате, поскольку мое соседство бросало на него тень», — писал Дали в «Тайной жизни». Если бы Дали покорился и внутренне смирился с тем, что обречен быть отражением умершего первенца, или — еще лучше — вовсе бы отказался от собственной индивидуальности, чтобы дон Сальвадор мог вылепить его по своему образу и подобию, другими словами, символически дать ему другую жизнь, — тогда Дали был бы прощен и допущен под отчий кров. На самом же деле истоки этого разрыва, так до конца и не преодоленного, несмотря на два внешних примирения, надо искать в прошлом. Дали в «Дневнике одного гения» признает в 1952 году: «Ницше пробудил во мне мысли о Боге. Но того архетипа, которому я с его легкой руки стал поклоняться и подражать, оказалось вполне достаточно, чтобы отлучить меня от семьи. Я был изгнан потому, что слишком прилежно изучил и слишком буквально следовал тем атеистическим, анархическим наставлениям, которые нашел в книгах своего отца. К тому же он не мог перенести, что я уже превзошел его во всем и даже в богохульстве, в которое я вкладывал куда больше злости, чем он»\*.

Когда в июне 1940 года, спасаясь от мировой войны, Дали бежит из Франции в Америку, он неожиданно ненадолго появляется в Фигерасе. Нотариус крепко обнимает его и несколько часов проводит с сыном молча слушая его рассказ. Дон Сальвадор уже не тот человек, что когда-то в той, другой жизни громогласно провозглашал

---

\* Цит. по: Дали С. Дневник одного гения.

Лорку самым великим из драматургов. С годами он сильно сдал, сказала и братоубийственная испанская война, и теперь в пышно зеленеющей листве дону Сальвадору видится облик Бога, если верить рассказам Жозепа Пла<sup>12</sup>. Он уже не вспоминает об иронии судьбы — если вообще когда-нибудь размышлял об этом, — благодаря которой именно он в свое время вел переговоры о выставке сына в парижской галерее Геманса, той самой выставке, на которой появилась злополучная картина с вызывающей припиской. Условия контракта были три тысячи франков задатка и процент от продажи картин; деньги Гёманс также должен был представить не позднее зимы. Камиль Гёманс так же мог оставить себе три любые понравившиеся ему картины — все казалось столь продуманным, столь безупречным, что невозможно было вообразить семейную драму, воследовавшую за этой выставкой. Нотариус был бы рад забыть о трагедии, но это ему не удавалось, а случись такое — Ана Мария не замедлила бы напомнить.

Дали же во время этого визита в Фигерас, возможно, размышлял о том, что в глазах семьи: отца и сестры, которых он запечатлел на блестящем рисунке 1925 года, и в глазах тетушки, портрет которой вполне в стиле Ренуара он написал когда-то в Кадакесе, — он еще не состоялся как личность. И хотя он вернулся не завшивевшим, но все же приехал, спасаясь бегством, спасаясь от войны в Европе, как в 1934 году он бежал из Испании от начинавшихся там событий. Через много лет он скажет Андре Парино<sup>13</sup> — признание это отражает образ мыслей жадного до денег крестьянина, — что произвел впечатление на своего отца только в 1948 году, когда, возвращаясь из Соединенных Штатов, приехал навестить родных в роскошном кадиллаке. Этот кадиллак «свидетельствовал о моем успехе, — писал Дали в “Невыразимых признаниях”, — и доказывал, что бессмысленно бороться против моей гениальности».

Но в тот момент, когда дон Сальвадор проклинает своего сына, до Парино, кадиллака и мировой войны еще далеко. Дали тут же наголо сбрасывает волосы и закапывает их на пляже в Кадакесе. Затем он отправляется на холм, с которого, как на ладони, виден весь Кадакес. Там, погрузившись в молчаливые размышления, он в течение двух часов созерцает места, знакомые ему с детства, места, где прошло его отрочество и разыгралась нынешняя трагедия.

Вернувшись, Дали вызывает по телефону такси, чтобы добраться до границы с Францией, и, пока оно не пришло, съедает тарелку жареных морских ежей, запивая их сухим терпким вином. Надо заметить, что одноглазый кот, предвещавший своим патетическим появлением грядущую катастрофу, исчез, как только сбылось его пророчество. Тут Дали видит отбрасываемую собственным

профилем тень на побеленной стене. Повинуясь необъяснимому движению души, сродни тому, что заставило его чуть раньше обрить волосы, Дали кладет на голову морского ежа и встает напротив стены — у него такое чувство, словно он превратился в сына Вильгельма Телля. Надо заметить, что даже он сам не придавал тогда значения этому случаю, который окажется впоследствии очень важным. Как справедливо отмечает Андре Кревель\*, если Фрейд возродил миф об Эдипе и сделал его неотъемлемой частью мифологии XX века, то Дали возродил миф о Вильгельме Телле, по-новому прочитал его и увидел в нем смысл, ускользнувший от Шиллера и от Истории.

Впоследствии, проезжая в такси по одной из американских автострад, Дали вспоминал, как поднималось когда-то такси по извилистой дороге, ведущей из Кадакеса, как миновали они последний поворот, за которым скрылся поселок. В детстве ему казалось, что с этого места Кадакес похож на маленькую обезьянку, прижавшуюся к горе Пени. Рай детства ассоциировался также с игрушечной обезьянкой, которую он выбрал себе в подарок на Рождество, с голубоватым платановым шариком на снегу, с мертвым ежиком в Моли-де-ла-Торре, символизировавшим его усопшего двойника. От этого двойника Дали не удастся освободиться и после того, как его выгонят из отчего дома. Как-то в Париже, когда художник был один в гостиничном номере, им вдруг овладела уверенность, что ему в спину крепко вцепилось какое-то насекомое — клоп, или таракан, или «сиамский близнец». Дали пришел в ужас и, изогнувшись перед зеркалом, попытался бритвенным лезвием убить это существо. В результате он сильно порезался, а вызванный врач сказал, что у Дали была родинка или родимое пятно, о чем художник прекрасно знал, но в тот момент забыл. В тот день, когда Дали покидал родительский дом в Кадакесе, ему не достало решимости обернуться, чтобы бросить прощальный взгляд, и он сидел неподвижно, боясь шелохнуться, до самой французской границы. Быть может, это такси — прообраз магического экипажа на Международной выставке сюрреализма в 1938 году или той машины, что встречает посетителей в Театре-Музее Дали в Фигерасе: на ее сиденье полно улиток и внутри идет непрерывный дождь. Но как бы там ни было, в тот роковой день Дали решает не оборачиваться и, сделав над собой усилие, смотрит вперед и чуть вверх — именно так и должен смотреть сын Вильгельма Телля, твердый и равнодушный перед лицом жизни и смерти.

---

\* *Кревель Андре* (1900–1935) — французский писатель, член парижской группы сюрреалистов.

Миф о Вильгельме Телле входит в творчество Дали в 1930 году, сразу в живописи и в поэзии, причем трактует его Дали весьма необычно. Поэма «Великий Мастурбатор» написана в сентябре 1930 года в Порт-Льигате, где, как утверждает Дали, нотариус подвергал его и Галу всем мыслимым унижениям. Описывая огромную картину, которая лежит между двух Великих Мастурбаторов на перьевой подушке, он говорит, что на картине бесконечное количество маленьких ярко раскрашенных скульптурных изображений Вильгельма Телля. На заднем плане картины, которую описывает Дали в поэме, друг против друга стоят две большие скульптуры Вильгельма Телля: одна из шоколада, другая из экскрементов. За ними — уходящая вдаль аллея с фонтанами; в одном из них среди грибов видна медаль, на которой рядом со сценами убийства братьев Маккавеев\* и бабочкой, символизирующей оскорбление, выгравированы изображения Вильгельма Телля и Наполеона.

Безусловно, «Вильгельм Телль», картина, написанная Дали в том же 1930 году, по своим скромным размерам, 113 x 87 сантиметров, не идет ни в какое сравнение с грандиозным полотном, которое художник описывает в своей поэме. Но если мы отвлечемся от вопроса о размерах и деталях, то увидим, что по сути речь идет об одной и той же картине. Упомянутые в поэме яркие краски на полотне оборачиваются смешением белого, охрового, черного, розового, серого, голубого, коричневого и кое-где красноватого на общем зеленоватом фоне. Вместо нескольких фонтанов на картине изображен один; в воздухе парит рояль из «Андалузского пса» с разлагающимся мулом на крышке, а по небу проносится бескрылый Пегас. На картине два Вильгельма Телля. Один — в белых брюках и длинном темном пиджаке — сидя на скамеечке в профиль к зрителю, с самодовольным видом играет на пианино. Лицо его отражается в стоящем напротив пузыре, и посередине этого отражения — львиная голова. Другой Вильгельм Телль опирается коленом о камень, на котором изображена женщина в вуали, похожая на Андромеду. Мифический герой, несмотря на свой гигантский рост, выглядит смехотворно: он босиком, в расстегнутой на груди рубахе и коротких штанишках. Через прореху виден длинный вялый член, в руках у Вильгельма Телля ножницы, и он пытается, протягивая указательный палец, дотянуться до руки сына, но не может.

Жест этот напоминает Адама и Создателя у Микеланджело, но у Дали имеет прямо противоположный смысл: Вильгельм Телль

---

\* Род иудейских царей и верховных жрецов, правивших Иудеей в 167–37 гг. до н. э. Во времена Антиоха IV Эпифана (175–163 до н. э.) семь братьев из рода Маккавеев и их мать были зверски убиты.

и его совершенно голый, если не считать фигового листка на известном месте, сын неумолимо разделены. Юноша закрыл лицо рукой, а борода, грудь и ножницы отца перепачканы кровью: он только что кастрировал сына и теперь издевательски пытается обнять, а безмолвная жертва горестно обвиняет его всем своим видом. У ног сына — покинутое гнездо, сквозь соломинки и прутьи которого пробиваются незабудки. Этот образ символизирует родной очаг и память о покойной матери. С другой стороны, Андромеда, на изображение которой опирается ногой Вильгельм Телль, не может быть никем иным, кроме Галы, также принесенной в жертву гневу Вильгельма Телля.

Сальвадор Дали никогда ничего не делал наполовину. И если иногда полотна его являют собой замысловатое переплетение сложнейших тем и образов, то в других случаях он яростно подчеркивает очевидное. Так, он напоминает историю изгнания сына из отчего дома, помещая отрезанный фаллос рядом с профилем Галы. А чтобы уж ни у кого не оставалось сомнений, около левой ноги отца-Сатурна, который кастрировал своего сына, значится его имя — Вильгельм Телль. Не столь легко расшифровывается львиная голова, накладывающаяся на отражение профиля пианиста. Сначала мы полагали, что это метафора жестокости Вильгельма Телля, который внешне кажется тонким человеком, любителем музыки. Отметим, что дон Сальвадор Дали Кузи был известен всему Фигерасу как знаток и ценитель музыки. Он даже пытался — к сожалению, безуспешно — издать все сарданы Пепа Вентуры, который хотя и родился в провинции Хаен, но умер в 1875 году в Фигерасе<sup>14</sup>. Однако затем мы вспомнили о других львиных головах, тех, что изображены на картине «Приспособление для желаний», и о пояснениях художника к этой картине, признававшегося, что он испытывал неодолимый ужас при мысли о близости с женщиной. Любая из этих двух версий может быть верной, поскольку картины Дали меняют свое значение с легкостью сновидений. И наконец, много лет спустя Ана Мария расскажет Рейнольдсу Морзу, что образ этот вполне мог быть навеян литографией, висевшей в спальне маленького Дали. На ней была изображена девушка, стоящая возле фонтана, который имел форму львиной головы.

Дали утверждает, будто Фрейд ему сказал: «В вашей живописи мне гораздо интереснее сознательные элементы, чем бессознательные». Совершенно сознательно и намеренно, чтобы четче обозначить для себя и других пройденный им путь, Дали повторяет львиную морду в картине «Вильгельм Телль», девушка с литографии превращается в размытый силуэт на картине «Испания» (1938), а вода в фонтане, рядом с которым она стояла, — в никог-



да не иссякающий источник на полотне «Рождение жидкой тревоги» (1932). Сложнее определить, откуда взялся зрительный образ Вильгельма Телля, на кого внешне похож этот персонаж. Впервые он возник на картине «Мрачные игры» (1929), затем — на картинах «Рука» (1930), «Старость Вильгельма Телля» (1931), «Память женщины-девочки» (1932), «Рождение жидких желаний» (1932), а также в некоторых рисунках 1932 года.

Вильгельм Телль, этот человек с удлинённым овалом лица, с усами, бородой и густыми вьющимися волосами, ни в малой мере не похож на дона Сальвадора Дали Кузи, лысого, расплывшего и круглолицего. Если он несколько напоминает Джорджа Бернарда Шоу в пожилом возрасте или дона Мигеля де Унамуну в старости, то внешним прототипом Вильгельма Телля нотариус быть никак не мог. Ссылаясь на самого Дали, Рейнолдс Морз рассказал, что на этот пластический образ художника вдохновила аляповатая модернистская скульптура на барселонской Пласа-де-Театро — памятник Фредерику Солеру\*, писавшему под псевдонимом Питарра. Тот Дали, что был одним из авторов «Желтого манифеста», должен был презирать Питарру как «насквозь прогнившего» в не меньшей степени, чем Анхела Гимера, другого прославленного драматурга того времени, навлекшего на себя раздражение юного художника. Но если Гимера Дали поносит открыто, говоря, что пьесы драматурга полны общих мест, то с Питаррой он разделяется более утонченно, что отнюдь не уменьшает его саркастичность: он дает своему Вильгельму Теллю внешность Питарры, превращая его в «Сатурна, пожирающего своих детей, в Бога Отца, обрекающего на муки Бога Сына, в Авраама, приносящего в жертву Исаака, в Гусмана Доброго\*\*, допустившего смерть сына, в Вильгельма Телля, направляющего стрелу в яблоко на голове сына».

На картине «Старость Вильгельма Телля» туго натянутая простыня скрывает разыгрывающуюся за ней эротическую драму. Около Вильгельма Телля — две молодые женщины; Даун Эйде видит в них намек на дочерей Лотта, а во всей сцене — на инцест, положивший начало двум библейским коленам. Фигуры, изображенные в правой части картины, тоже навеяны Библией: в слезах покидает молодая пара рай, откуда они изгнаны. Ту же пару видим

\* *Солер Фредерик* (1838–1895), писавший под псевдонимом Питарра, — основатель современного каталонского театра; автор драматургических пародий на романтические мифы.

\*\* *Перес де Гусман Альфонсо*, по прозвищу Гусман Добрый (1255–1309) — испанский военачальник. Защищая осаждаемую арабами крепость, был поставлен перед выбором: сдать ее или пожертвовать жизнью попавшего в плен сына. Предпочел верность долгу отцовскому чувству.

мы и в левой части картины, но теперь поза женщины, привязанной к простыне, напоминает страдающую Андромеду\*. У основания подпорки, поддерживающей другой край простыни, — профиль Наполеона, как на медали в поэме «Великий Мастурбатор». И наконец, посередине простыни — тень огромного африканского льва; само животное находится в какой-то точке вне картины, возможно, рядом со зрителем, и именно оттуда рассматривает — не то с любопытством, не то с изумлением — фигуры на полотне.

Даун Эйде полагает, что Наполеон символизирует самого художника, поскольку император, без сомнения, сумел избавиться от давления отцовского авторитета. В подтверждение своей точки зрения автор ссылается на то место в «Тайной жизни», где Дали рассказывает, как, смакуя мате у соседей-аргентинцев, он разглядывал Наполеона на жестяной банке, мысленно отождествляя себя с императором. Однако было бы, мягко говоря, натяжкой утверждать, что между Наполеоном и его отцом существовал конфликт, хотя бы отдаленно напоминающий отношения Вильгельма Телля и его сына, какими они предстают в трактовке Дали. В детстве Дали ничем, кроме необыкновенного воображения, не отличался от сверстников и, как любой мальчик, подражал своему отцу, которого одновременно боялся и обожал. Когда, прокляв и изгнав сына из рая отчего дома, дон Сальвадор превращается в Вильгельма Телля, Дали вспоминает, как отождествлял себя с императором, и иронически сопоставляет свои восприятия отца в различные периоды жизни — так на картине появляется Наполеон.

Силуэт на простыне тоже может быть интерпретирован как метафора Вильгельма Телля. Ведь, в конце концов, тень, отбрасываемая львиной мордой, приходится как раз на то место, где расположена нижняя часть тела обнаженного старика. Однако нам представляется, что художник и без того выразил свое отношение к отцу более чем отчетливо, и акцентировать его было бы излишним. Некоторые пластические образы картины, например силуэт льва, дают возможность двух различных прочтений, как любые параноидно-критические образы Дали. Наиболее очевидный, лежащий на поверхности смысл мы бы назвали «открытым», чтобы как-то противопоставить его второй, навеянной личными воспоминаниями, трактовке. Согласно первой версии, внушавший такой страх отец

---

\* Дочь эфиопского царя Кефея и Кассиопей. За то, что она кичилась своей красотой, Посейдон устроил в стране эфиопов наводнение. По предсказанию оракула, чтобы спасти страну, Андромеду следовало приковать к скале и ее должно было растерзать морское чудовище; была спасена Персеом.

пластически воплощен в образах льва и Вильгельма Телля, по второй — тень на простыне отражает воспоминания Дали о висевшей в его детской спальне литографии и фонтане в виде львиной головы.

Тем или иным образом воспоминания о детстве всегда присутствуют в лучших работах художника. Темная львиная тень — порождение не только смутных воспоминаний о литографии в спальне мальчика, но — вполне возможно — и сложной цепи ассоциаций, связанных с Вильгельмом Теллем. В «Тайной жизни» и в «Невыразимых признаниях» Дали рассказывает, что до восьми лет ему нравилось мочиться в кровати — только ради удовольствия привести в отчаяние отца. Когда дон Сальвадор обещал купить сыну трехколесный велосипед, если простыни утром будут сухими, ребенок долго в одиночестве обдумывал заманчивое предложение, но решил отказаться: игра не стоила свеч — лучше остаться без игрушки, зато иметь возможность наслаждаться бессилием противника. И уж конечно, тот, кто способен вывести из себя самого Зевса, никогда не опустится до унижительных торгов. В раннем детстве Дали любил досаждать отцу тем, что делал по-большому где попало — на ковре в гостиной, в ящике для обуви, в шкафу, на лестничной площадке. Затем он оглашал весь дом победоносным криком, возвещая о содеянном. И пока домочадцы искали место преступления, ребенок в одиночестве наслаждался своим триумфом. И никакими уговорами нельзя было заставить его показать выбранное место, поэтому в течение нескольких дней все с большой осторожностью открывали ящики и шкафы, а прежде чем ступить куда-нибудь, тщательно осматривались. Правда, следует признать, что иногда ради разнообразия ребенок пользовался и туалетной комнатой.

Отчетливо связаны с детством и некоторые детали известной картины «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепьяно» (1931). Седовласый юноша несколько фантазмагорического вида в накидке, закрепленной английскими булавками, смотрит прямо перед собой — на стоящее перед ним фортепьяно, на клавишах которого вспыхивают шесть последовательно увеличивающихся в размерах изображений Владимира Ильича Ленина. На откинутой крышке — нотная тетрадь, но нотных знаков на ее страницах нет, вместо них по тетради ползают муравьи; в проеме полуоткрытой двери видны зыбкие очертания скал. Расшифровать эту картину в целом довольно просто: фантазмагорический юноша — сам Дали, и типично кадакесский пейзаж за дверью тому подтверждение. На обломках отжившей свое западной культуры — символом ее являются фортепьяно и нотная тетрадь, годная лишь на пищу муравьям, — возникает Ленин, голова которого окружена сиянием, напоминающим нимб святого. Сложнее объяснить горсть черешен

на плетеном стуле с деревянной спинкой, на которую положил руку седовласый юноша. Эти ягоды кажутся здесь неожиданными и неуместными, но в них заложен свой смысл: они — отголосок того лета, что юный Дали провел в имении Моли-де-ла-Торре.

Такие же черешни десятилетний Дали нарисовал когда-то на двери дома в имении семейства Пичот и приделал к ним хвостики от настоящих ягод, приведя хозяев в изумление своим талантом. И неважно, так все происходило на самом деле, или это событие приукрашено впоследствии самим Дали, или просто-напросто его следует отнести к разделу «Придуманные воспоминания». Если вспомнить о тех черешнях далекого детства, то мы другими глазами взглянем на картину «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепьяно», в которой, безусловно, есть что-то магически-завораживающее. Как известно, художник часто повторял, что смысл его собственных работ, когда он заканчивает их, для него неясен, но это «еще не означает, что его там нет. Напротив, смысл их глубок и сложен, но поскольку он коренится в бессознательном, то его невозможно проанализировать при помощи логической интуиции». Для понимания некоторых своих работ художник устанавливает нечто вроде тайного кода, и, только хорошо представляя его детство, наиболее значимые для самого художника моменты того далекого периода — как правило, совершенно неизвестные окружающим, — можно понять творчество Дали.

Я не думаю, что Сальвадор Дали — самый одинокий человек на свете, напротив, именно одиночество сближает его с остальным человечеством; но по тому, с каким постоянством он прячет в своих картинах намеки на детство, Дали представляется мне самым застенчивым человеком на земле. Детство, постоянно терзавшая художника мысль о собственных корнях определили резкий и, казалось бы, неожиданный переход в его творчестве от Ленина, каким он предстает на картине «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепьяно», к тому же образу с полотна «Загадка Вильгельма Телля» (1933). Эта картина была показана в феврале 1934 года на выставке в Гран-Пале, приуроченной к пятидесятилетию «Салона независимых»\*. Представленная работа до такой степени возмутила сюрреалистов, питавших романтическую склонность к марксизму, что Бретон, Пичот Танги, Пере, Уге и Марсель Жан пытаются повредить ее. Но, как

---

\* «Салон независимых» — ежегодная выставка, впервые проведенная в декабре 1884 года, где показывали свои работы члены «Группы независимых художников» (Гоген, Сёра, Синьяк и др.).

вспоминает Дали, картина висела слишком высоко, и достать ее было невозможно — собственное бессилие привело сюрреалистов в еще большую ярость.

Вильгельм Телль держит на руках своего сына — пока это еще грудной младенец, а на головке малыша вместо пресловутого яблока — баранья косточка... Заметим попутно, что, как пишет Дали в своей автобиографии, дон Сальвадор всегда звал своего сына «малыш», несмотря на все их разногласия. Козырек кепки Вильгельма Телля, непомерно удлинняясь, становится плоским, и конец его подперт костылем, который воткнут в землю рядом с двумя мраморными ступенями; на них написано название картины. Вильгельм Телль — в голубоватой рубашке, кожаном жилете, похожем на панцирь; нижняя часть его тела обнажена, а одна из ягодиц, длинная, как колбаса, опирается на костыль, расположенный симметрично первому. На одной ноге Вильгельма Телля лишь темный носок, удерживаемый круглой резинкой, — точно такой же был на существе, которое художник назвал «бюрократом» (рисунок 1932 года), — другая обута в римскую сандалию. У ног этой искаженной карикатурной фигуры лежат два ореха — один целый, а другой пустой; в его скорлупке — малюсенькая девочка или кукла, размером не больше клопа.

Картина вошла бы в историю живописи без скандальной шумихи, не дай Дали Вильгельму Теллю лицо Ленина. Именно это и вызвало такое возмущение сюрреалистов. Буквально через день после открытия выставки, 25 февраля 1934 года, они учинили над Дали настоящее судилище, против которого резко выступили Тристан Тцара, Рене Кривель и Поль Элюар: они хотя и считали себя ленинистами, но отстаивали свободу выражения художника. Чашу терпения Бретона и его группы окончательно переполнило предполагаемое увлечение Дали Гитлером. В 1973 году Дали скажет Андре Парино: «Сюрреализм отнюдь не мог помешать мне обращаться с Лениным как с образом, порожденным сновидением или бредом. Ленин и Гитлер, оба, необычайно меня возбуждали, но Гитлер, безусловно, сильнее». На это судилище Дали является с термометром во рту и натянув на себя несколько свитеров, которые он будет то снимать, то надевать — в зависимости от того, как ведет себя ртутный столбик. Но ни грипп — настоящий или притворный, — ни очевидная бравада не мешали обвиняемому защищаться с присущим ему сарказмом: «Значит, если сегодня ночью мне приснится, что я предаюсь содомскому греху с Андре Бретоном, то завтра утром я могу нарисовать эту сценку во всех деталях». Документы о судилище, по-видимому, потеряны; во всяком случае, так сказал Бретон, когда через много лет Дали попросил их. Официально он будет исклю-

чен из группы сюрреалистов лишь в 1939 году, хотя художник утверждает, что никто его не исключал — он вышел из этой группы сам. Впрочем, подобное исключение к 1939 году потеряет всякий смысл, поскольку к этому времени Дали уже не один раз повторит свое знаменитое: «Сюрреализм, это я», и с полным на то основанием. Тем не менее в 1940 году, когда Бретон приезжает в Нью-Йорк, Дали звонит ему по телефону, и они договариваются о встрече. Художник предлагает Бретону основать грандиозное «мистическое движение», благодаря которому сюрреализм будет освобожден от материалистической диалектики. Но Бретон слушает его вполуха, а потом Дали узнает, что за его спиной тот поносил художника, обвиняя в симпатиях к гитлеризму. Возмущенный и одновременно напуганный — такие слухи в то время были опасны, Дали решает окончательно порвать всякие отношения с Бретоном. А что касается парижского судилища 1934 года, учиненного группой Бретона над Дали, то скажем напоследок, что болезнь обвиняемого была, скорее всего, притворной. Возможно, идея эта пришла Дали в голову, когда он вспомнил первую поездку — год назад — в Соединенные Штаты. Гала и Дали плыли на борту «Шамплен» вместе с Каресс Кросби<sup>15</sup>, но она путешествовала в каюте «люкс», а Гала и Дали — третьим классом: денег, занятых у Пикассо, на большее не хватило. Каресс Кросби, однако, добилась, чтобы ее друзьям разрешили пользоваться вместе с ней столовой первого класса. Дали появился там, к изумлению элегантно одетых присутствующих, закутанный в несколько свитеров.

На судилище 1934 года было принято довольно расплывчатое постановление: Дали считался исключенным из группы сюрреалистов и не мог более посещать их встречи, но имел право выставлять свои работы вместе с художниками этого круга. Между 20 июня и 15 июля того же 1934 года Дали снова выставляет свою «Загадку Вильгельма Телля» на индивидуальной экспозиции в парижской галерее Жака Бонеана; и теперь уже никто из сюрреалистов не выступил с протестом. Единственная уступка, на которую пошел Дали, — это временное изменение названия злополучной картины, наделавшей столько шума: теперь она называлась «Феномен аффективного каннибализма». Справедливость требует признать, что полотно вполне могло значиться в каталоге под любым из двух указанных названий. Вильгельм Телль, этот «призрак отца», как называет его художник, соединяется в единое целое с образом Ленина, потому что Владимир Ильич Ульянов, обладавший огромной политической властью, даже после смерти остается воплощением Отца всех Богов, всемогущим Юпитером, которого Дали обычно отождествлял с доном Сальвадором. Художник также предложил

два различных объяснения бараньей косточки на головке младенца, хотя в известном смысле обе версии дополняют друг друга. Роберу Дешарну<sup>16</sup> он сказал, что косточка символизирует желание отца проглотить его, еще незащитного грудного младенца. В другом месте он утверждает, что это мясо — «искупительная жертва несостоявшегося жертвоприношения, как Авраамов барашек или яблоко Вильгельма Телля».

«Барашек и яблоко, как дети Сатурна, как Иисус Христос на кресте, были сырыми, ведь это главное условие каннибальского жертвоприношения», — писал Дали в «Тайной жизни». Когда Дали говорит о возможности изображения вместо жертвы предмета, символизирующего жертвоприношение, он имеет в виду и написанную годом ранее картину «Я в возрасте десяти лет, когда я был ребенком-кузнечиком», хотя не называет ее прямо, и «Осенний каннибализм», над которым он работал в 1936–1937 годах. В центре полотна — яблоко, лежащее на куске мяса. С тех пор Дали начинает утверждать, что удерживает в равновесии на голове яблоко Вильгельма Телля, «которое является метафорой каннибальской противоречивости»; рано или поздно на нее будет нацелено острие атавистической отцовской мести и тот спустит стрелу искупительной жертвы. Возможно, постоянную смену его образов следует отнести на счет магии, помня о признании Дали, что его интересует только магия. Не исключено, что Дали в душе подсмеивался над Дешарном, когда говорил ему, будто удлинённый козырек кепки и вытянутая ягодица Вильгельма Телля имеют глубокий смысл. По неизвестным причинам — может быть, в тот день он был просто иначе настроен — художник выражался гораздо откровеннее, разговаривая с Андре Парино. В намерения Дали не входило оскорблять вождя — он всего лишь оставался верен сюрреализму, изображая на полотне то, что видел во сне. Вместе с тем удлинённая ягодица своей формой напоминает хлеб, который выпекают крестьяне Верхнего Ампурдана. Удлинённый конец кепки, согласно объяснениям Дали, должен напоминать ложку, хотя на самой картине это не очень понятно. Удлинённую ложку, огибающую скалу, изобразил художник и на картине «Символ агностицизма» (1932); в 1947 году такая ложка вновь возникает — теперь на портрете Пикассо. Достаточно четко объяснил художник все, что касается ореха: маленькая девочка в скорлупке — новорожденная Гала, которая широко раскрытыми глазами смотрит в будущее, ожидая встречи с ним. В любой момент Вильгельм Телль, чуть пошевелив ногой, раздавит ее. Она выживет только благодаря случайности или потому, что ей уготовано судьбой встретиться со своим будущим мужем, стать с ним одним целым и вызволить художника из-под власти отца.

В своих подробных объяснениях Дали ни словом не обмолвился о птичках, которые клюют видимые только им крошки. Если это хлебные крошки, то они, по всей видимости, сыпятся с огромной, похожей на крестьянский каталонский хлеб ягодицы. И до и после «Загадки Вильгельма Телля» такой хлеб не раз появляется в работах Дали. Напомним лишь две из них: картину «Каталонский хлеб, или Натюрморт с мягкими часами и чернильницей» (1932) и скульптуру «Женский бюст в ретроспективе» (1933), представляющую собой сложную композицию: обнаженный фарфоровый женский бюст, муравьи на лице, два кукурузных початка, как косички, свешиваются на грудь, а на голове длинный каталонский хлеб, прижимаемый сверху бронзовой чернильницей в виде персонажей картины Милле «Анжелюс».

Когда-то, в период своих самых безумных парижских фантазий, Дали вынашивал идею пятнадцатиметрового хлеба, так никогда и не испеченного. Честолюбивый этот проект оказался невыполнимым, поскольку для его реализации требовались: печь соответствующей длины, газеты, чтобы завернуть хлеб, и веревки, чтобы его обвязать. Предполагалось бросить этот гигантский сверток в Пале-Ройаль, и члены тайной организации, переодевшись водопроводчиками, делали бы вид, что укладывают трубы, а на самом деле следили бы за поведением публики и властей, когда те обнаружат этот хлеб. Зададутся ли французы, «самый рациональный народ на земле», вопросом, не напихана ли взрывчатка внутрь гигантского батона? Или это просто рекламный трюк хлебопекарни, но какой и зачем? Некоторые газеты, без сомнения, написали бы о выходе сумасшедшего; другие возразили бы — речь идет о целой компании сумасшедших, поскольку одному это явно не под силу. Но как тогда расценить поведение вполне нормальных, здравомыслящих людей, благодаря которым стало возможным осуществление подобной затеи? Кто-то попытается придать истории политическую окраску, сразу же исключив компартию: они слишком бюрократились и не способны на бессмысленную выходку. Каков же смысл этой загадки? Может быть, кто-то хочет сказать, что хлеб священен или что необходимо очень много хлеба, дабы накормить всех голодных? Возможно, кто-то и заподозрит Дали, но тут же отбросит подобное предположение — это было бы чересчур!

Идея симбиоза Вильгельма Телля с Наполеоном или с Лениным подсказана, возможно, фразой Лидии Ногер, произнесенной летом 1930 года, когда Дали был в Кадакесе не сыном почтенного нотариуса, а отверженным, изгнанным из отчего дома любовником русской. Толкуя на свой манер статью Эужени д'Орса о Вильгельме Телле, Лидия, ощипывая курицу, говорит: «Вильгельм и Телль —



это были два разных человека; один из них родился в Кадакесе, а другой — в Росас»\*. Как бы там ни было, Дали своеобразно переосмыслил фрейдовский Эдипов комплекс, предоставив психоаналитикам трактовать собственную версию мифа. Термин, введенный Фрейдом, восходит к легенде об Эдипе, убившем своего отца Лая и женившемся на своей матери Иокасте. Дали же делает акцент на то, что Лай, стремясь обмануть судьбу и избежать осуществления пророчеств дельфийского оракула, который предсказал, что этот ребенок, убив отца, женится на матери, решает избавиться от сына в младенчестве.

Но Дали не только несколько изменяет концепцию Фрейда, не только по-своему расставляет акценты в древнем мифе: следствием сложных отношений художника со своим отцом становится расщепление архетипа Вильгельма Телля на многие фигуры, среди которых и сам Фрейд. Знаменитый психиатр выступает в роли отца и интеллектуального соперника, который войдет в историю живописи только благодаря своему выжившему сыну — Сальвадору Дали. Но это внутреннее противоречие для самого художника проходит незамеченным, и он относится к Фрейду с тем же благоговением, с каким христиане читают Евангелие. Жюльен Грин<sup>17</sup> в своем дневнике записывает, что во время обеда с Дали и Галой он спросил художника, упростилась ли его жизнь после знакомства с работами Фрейда, которым тот так восхищался. И Дали сказал, что благодаря книгам Фрейда сумел разрешить многие внутренние проблемы. Разговор этот состоялся 21 октября 1933 года — именно в этом году художник работал над «Загадкой Вильгельма Телля». В тот момент Дали еще не осознавал, что, превращая Зевса в Вильгельма Телля, а фрейдовского Эдипа — в сына Вильгельма Телля, он восстает против Фрейда как отца и учителя, переосмысливая важнейший компонент наследия знаменитого психиатра. Жюльен Грин задумывается, способен ли Фрейд помочь человеку избежать бессмысленной борьбы с самим собой и тем самым освободить огромное количество времени, понапрасну теряемого на борьбу с нашим духом и с теологическими проблемами, на которые нет ответа. С точки зрения Грина, отличной от мнения Дали, борьба, несмотря ни на что, всегда благо. Но если к Фрейду Дали относится с благоговением, то родного отца он с детства боится, что, впрочем, не мешает художнику воспринимать его как главного Бога. В той мрачной версии мифа о Вильгельме Телле, которую создает Дали, преклонение перед отцом в немалой степени объясняется священным трепетом, который испытывает перед ним сын. Нотариус же

---

\* Местечко на побережье, неподалеку от Кадакеса.

внушал Дали еще больший ужас, поскольку художник считал его Сатурном, готовым в любой момент проглотить сына и заставить его исчезнуть в крошечной тьме смерти, что он уже проделал со своим первенцем.

В своем творчестве Дали замещает отца не одним, а несколькими пластическими образами, каждый из которых — своеобразная интерпретация Вильгельма Телля: точно так же первый Сальвадор Дали Доменеч принимает на картинах художника различные облики. Иногда гнев Дали обрушивается на людей, казалось бы никакого отношения к нотариусу не имеющих: с садистской жестокостью обошелся он с малышом в Кабрилсе, столкнув того с моста, а когда после смерти доня Сальвадора нотариус Эварист Вальес зачитал завещание покойного, в котором тот лишал своего сына всего, точно так же как он отверг его при жизни, Дали в ярости разорвал документ и швырнул клочки на пол. А как только Вальес наклоняется поднять их, взбешенный художник ударяет того ногой, крича, что наконец-то может выполнить свое давнишнее желание двинуть как следует нотариуса. Вальес хотел замять эту историю, но Коллегия нотариусов подала на Дали в суд, обвинив его в уничтожении официального документа и в оскорблении одного из членов Коллегии. Заметим попутно, что само по себе завещание, продиктованное за четыре месяца до смерти больным и слабеющим нотариусом по настойчивой просьбе Аны Марии, которой переходило все семейное достояние, — не более чем фарс. Согласно завещанию, Дали причитались двадцать две тысячи песет — минимальная часть, положенная по закону; затем еще десять тысяч в знак особой милости отца. Из общей суммы следовало вычесть двадцать пять тысяч песет, которые нотариус когда-то давал в долг своему сыну, что подтверждалось распиской. И совсем уже издевкой звучало то, что вместо оставшихся семи тысяч художнику возвращались его картины, хранившиеся в Кадакесе или в Фигерасе еще с тех времен, когда в семье царили мир и согласие. Как раз в этот период Божественный с трудом пытался установить хорошие отношения с франкистским режимом, и мысль, что в случае суда у него могут отобрать паспорт\*, привела художника в ужас. Нотариус скончался 21 сентября 1950 года, а 11 ноября 1951 года состоялось нашумевшее выступление Дали в «Театро Мариа Герреро», где он, в частности, сказал: «До Франко каждый политик и каждое новое правительство занимались лишь тем, что вносили еще большую неразбериху, множили ложь и хаос в Испании. Франко решительно порвал с этой лжетрадицией, установив в стране порядок, вернув

---

\* Во франкистской Испании это означало невозможность выезда за границу.

ей представление о правде и ясности, в то время как во всем мире царит анархия».

Можно предположить, что выступление, а также демонстративный поворот к монархизму и мистицизму, провозглашенный художником за полгода до этого — «Благодаря мне сейчас начинается новая эпоха мистической живописи», — в известной степени продиктованы страхом остаться без паспорта в Испании «национал-клерикалов». Дали изо всех сил старался доказать свою приверженность новому режиму. Когда он узнает, что в Фигерасе в ресторане Дурана сняли портрет Хосе Антонио Примо де Риверы<sup>18</sup>, поскольку «французским посетителям неприятно смотреть на фашиста», Дали забирает его и вешает у себя дома. Через много лет он объяснит Луису Пауэлсу<sup>19</sup> свой поступок: «Все партии, что левые, что правые, прибегают к демократической демагогии. У Хосе Антонио хватило мужества быть тем, кем он был на самом деле, говорить то, во что он действительно верил, и выразить свои идеи в одном-единственном лозунге: “Вставай, Испания!”, противопоставив его разнообразным “Долой!”. Я не занимаюсь апологией испанского фашизма, но меня восхищает стремление вернуть идеям вертикальный смысл».

По всей видимости, в нем ничего уже не осталось от того Дали, который когда-то, провожая свою сестру и Лорку, направлявшихся на мессу в Кадакесе, извинялся, что не может составить им компанию, «поскольку уже видел этот фильм». Лорка не был верующим, но ходил на мессу из эстетических побуждений, привлекаемый тончайшей резьбой кресел на хорах и алтарем в стиле барокко в церкви Кадакеса. Еще труднее распознать в этом Дали, яростном стороннике фалангистов, того Дали-каталониста, который когда-то был арестован за то, что сжег испанский флаг. Но все так переменчиво в этом человеке... Четырнадцать лет спустя во время Страстной недели в одном из нью-йоркских отелей он устраивает настоящую оргию, у которой лишь один зритель — он сам. Одну из девиц художник называет «Христом» из-за ее «необыкновенной, мистической и непорочной красоты»; к этому времени Дали уже несколько раз признавался в своей неспособности обрести веру.

Довольно скоро он раскаивается в том, как обошелся с нотариусом Вальесом: ведь что ни говорите, а сын Вильгельма Телля должен смиренно ждать, попадет ли в цель стрела, выпущенная отцом, — таким образом сын обеспечивает своему сыну, такой случай комментирует Дали в «Дневнике одного гения». В октябре 1935 года, после почти семи лет весьма прохладных отношений, Дали встречается с Лоркой в Барселоне и знакомит поэта с Галой, которая совершенно

очарована им. Английский поэт Эдвард Джеймс приглашает чету Дали и Лорку провести лето 1936 года на недавно приобретенной им вилле «Чимброн» близ Амальфи; именно это место вдохновило Вагнера на «Парсифаль». Лорка долго колеблется, но в конце концов отказывается: у отца последнее время плохо с сердцем и поэт опасается за его жизнь. Судьбе было угодно, чтобы именно этим летом в Гранаде разыгралась трагедия и отец пережил своего сына. Что же касается Вальеса, то в 1952 году благодаря усилиям Мигеля Матеу, бывшего алькальда Барселоны, а впоследствии посла в Париже, неприятный инцидент удается разрешить. В нескольких письмах к Матеу, предшествующих улаживанию конфликта, Дали крайне неловко пытается оправдать свой поступок, объясняя, что ударил Вальеса ногой, видя в нем не официальное лицо, а своего друга, которому в 1951 году показывал картину «Христос Сан-Хуана де ла Крус». Раскаиваясь и все больше и больше пугаясь, Дали обещает следовать советам своего покровителя и нигде не рассказывать об этом случае и его возможных последствиях. Наконец, в коротеньком письме из Нью-Йорка, датированном 1952 годом, он пишет: «Дорогой посол и друг! Огромное спасибо за Ваше бесценное письмо. Предложение Вашего знакомого мне кажется превосходным, и я готов на все, чтобы загладить свою вину перед уважаемой Коллегией нотариусов, оскорблять которую у меня и в мыслях не было».

Дали находит другого человека, на которого, по крайней мере до 1934 года, он переносит свое отношение к отцу. Человеком этим стал основатель сюрреализма Андре Бретон. Как и следовало ожидать, вскоре после полуисключения Дали из группы сюрреалистов по инициативе Бретона художник возвращается в Фигерас и пытается помириться с нотариусом, но безуспешно. По воспоминаниям Аны Марии, «дон Сальвадор простил брата, но тот уже никогда не сумел стать для нас тем, кем был раньше». Несмотря на все сложности их взаимоотношений, в этот приезд нотариус одалживает сыну двадцать пять тысяч песет — те самые, что он потом вычтет из причитающейся Дали по закону обязательной части наследства, — но берет при этом расписку. Все это наводит на мысль: был ли искренен дон Сальвадор в своем прощении, или — не искажает ли Ана Мария факты в своей книге. Впрочем, святое негодование нисколько не мешает ей оценить в круглую сумму собственный портрет, написанный Дали в 1923 году. После 1934 года и до своего окончательного разрыва с сюрреалистами Дали все больше и больше убеждается в том, что это — «бездеятельное движение», и как новоявленный Людовик XIV не раз повторяет: «Сюрреализм — это я». Перефразируя известное высказывание Дали,

можно сказать, что единственное различие между Дали и сюрреалистами состоит в том, что Дали является сюрреалистом. Еще раз с очевидной неизбежностью сын превосходит отца, чем обеспечивает тому бессмертие.

Среди множества образов, которые в творчестве художника замещают отца, отчетливо выделяется Пабло Пикассо. «Пикассо, без сомнения, тот человек, о котором — после моего отца — я чаще всего думал. Он был для меня ориентиром, когда я жил в Барселоне и когда оказывался в Париже; он влиял на меня в мои самые удачные творческие периоды. И когда я сел на корабль, отплывающий в Америку, он был со мной — без его денег я бы не смог купить билет. Я смотрел на него так, как смотрит человек, удерживающий на голове яблоко, на Вильгельма Телля. Но Пикассо всегда целился в яблоко и никогда — в меня». Сразу после смерти нотариуса, в тот период своей жизни, когда Дали пытался завоевать доверие франкистов и установить дружеские отношения с фалангистами — деятелями культуры, художник, как это ни парадоксально, стремится встать на одну ступень с Пикассо, чтобы вести с ним творческий диалог на равных. «Пикассо — гений, я — тоже», — пишет он в черновике своего выступления в «Театро Мариа Герреро». После этого вечера Дали посылает Пикассо телеграмму, которую вместе с ним подписывают Дионисио Ридруэхо\* и Эухенио Монтес\*\*, предлагая ему отказаться от своих коммунистических взглядов и вернуться в Испанию, являющую собой национал-синдикалистский рай. Пикассо не удостоивает их ответом; людям, близким к нему, он говорит, что все это — не более чем рекламные штучки.

Он не отвечает Дали и тогда, когда тот каждый год в июле начинает посылать ему открытку с каталонской поговоркой: «В июле — ни женщин, ни улиток». В «Невыразимых признаниях» Дали вспоминает, что историю этой поговорки когда-то рассказал ему сам Пикассо. Известная певица, жившая в Кадакесе, уклоняясь от настойчивости любовника, который намеревался овладеть ею силой, выскочила на балкон с криком: «В июле — ни женщин, ни улиток!» Пикассо также никак не отреагировал на карикатурный «Портрет Пикассо» (1947), где объединены сюрреалистические элементы, характерные для творчества Дали. Другими словами, Пи-

---

\* *Ридруэхо Дионисио* (1912–1975) — испанский поэт, публицист, крупный общественный деятель. В первые годы франкизма был его ярким сторонником; автор франкистского гимна «Лицом к солнцу». Впоследствии перешел в открытую оппозицию режиму.

\*\* *Монтес Эухенио* (1897–1982) — испанский писатель, член Королевской Академии с 1940 г.

кассо вел себя так, словно Дали умер, и в своем презрении он даже забыл имя усопшего. В своей книге «Жизнь с Пикассо» Франсуаза Жило<sup>20</sup> рассказывает, что он говорил о многих художниках — от Веласкеса до Миро, но никогда не упоминал имени Сальвадора Дали. Это откровенное нежелание его знать, безусловно, обижало Дали, но тем не менее он так яростно защищает Пикассо от нападок «ничтожной консьержки», Франсуазы Жило, чем превращает в своего врага Карл-тона Лейка, помогавшего Жило писать ее воспоминания. Но Пикассо ни сам, ни через третьих лиц не благодарит Дали за его настойчивое и эмоциональное заступничество.

Оба, и Пикассо и Дали, безупречно играют роли, отведенные им древним мифом. Исаак не может не преклоняться перед Авраамом, а тот, в свою очередь, не может прислушаться к мольбам сына, когда ведет его на заклание. Но если на вопрос Исаака о барашке для жертвоприношения Авраам отвечает лишь, что об этом позаботится Господь, то Дали, прекрасно отдавая себе отчет в собственной судьбе, через два года после смерти нотариуса запишет в «Дневнике одного гения»: «Я сын Вильгельма Телля, превративший в чистое золото яблоко каннибальской противоречивости, которое мои отцы, Андре Бретон и Пабло Пикассо, по очереди клали на такую хрупкую и столь дорогую Сальвадору Дали голову!» Хотя за образом Пикассо, как на параноидно-критическом палимпсесте, проступает нотариус, в мифах, которые сам о себе создал Дали, Пикассо иногда отводится роль более существенная, чем просто замещение фигуры отца. Когда Дали показывает ему одну из своих картин, жестокое уродство которой казалось самому автору вполне достойным подражания, на лице Пикассо отражается крайнее удивление. «Что с вами? — тут же спрашивает его Дали. — Почему вы прячете лицо, словно узнали что-то обо мне?» По всей видимости, в картине ощущалась эмоциональная неопределенность, что впоследствии приведет Дали к бисексуальным эротическим связям.

Приехав впервые в Париж, Дали, едва сойдя с поезда и даже не зайдя в Лувр, отправился к Пикассо. «Вы пошли к нему как к проститутке или как к художнику?» — спрашивает его Ален Боскэ<sup>21</sup>. «Как к художнику», — был ответ. И только после этой встречи Дали садится в такси и отправляется в бордель. За ночь он объехал не одно подобное заведение, но везде вел себя с изысканной вежливостью, и пальцем не прикоснувшись к женщинам. В последующие годы, когда Дали возглавлял «левое крыло» сюрреализма, мысль о Пикассо не оставляла сознания Дали с того момента, как он приезжал в Париж, и до той минуты, когда художник покидал город. Он выдумывал фантастические истории, героем которых был Пикассо; потом в его автобиографии они войдут в раздел «Придуман-

ные воспоминания», как некоторые эпизоды детства. Например, Дали представляет, что Пикассо на цыпочках входит в его спальню и, оставив в изножии кровати лавровый венок, ретируется. В другой раз он представляет, как ранней весной, когда только начинает подтаивать лед, Пикассо в тапочках с отсутствующим видом направляется к табачному ларьку; в ту минуту, когда он вот-вот ступит в лужу, Дали бросает ему под ноги свою шубу из ламы, «тяжелую и мохнатую, купленную в Нью-Йорке на Пятой авеню».

В один из визитов — на сей раз подлинных, а не вымышленных, — который Дали и Гала нанесли Пикассо, Дали был потрясен, обнаружив, что и у его кумира, и у Галы на мочке левого уха родимое пятнышко. У Галы он называл это пятнышко магическим, «альфой и омегой Дали», полагая, что оно является окончательным доказательством смерти его младшего брата, мистической могилы первенца. Все больше и больше впадая в лиризм, он утверждал, что это родимое пятнышко — точка, где сходятся страсть любовников и где все противоречия между двумя существами исчезают. «Мне казалось, что, когда я сжимаю губами мочку уха Галы, я символически смакую вкус моего отца», — писал художник в «Невыразимых признаниях». Дали всегда говорил, что ухо для него — символ любви, поэтому он написал ухо Папы Римского: «Ухо Иоанна XXIII с Мадонной» (1958). В «Страстях по Дали» он говорит Луису Пауэлсу, что родимое пятнышко Галы — средоточие всей его эмоциональной жизни, которую навсегда определила рана, наносимая ему с первых дней жизни отцом, слишком сильно любившим обоих своих сыновей — мертвого и живого.

Отождествляя себя с Прометеем, бросающим вызов небу, с непокорными детьми Сатурна, с Исааком, наконец, с самим Иисусом Христом, художник восстает против архетипа отца, в данном случае — Пикассо. «Пикассо — коммунист, я — тоже нет». Если Пикассо называет себя просто Пабло и подрывает основы современной живописи, то Дали называет себя Гала-Сальвадор-Дали и в его задачу входит освобождение современного искусства. Если некоторые работы Пикассо бессмертны, то лишь потому, что как художник он прокладывает путь гению Дали. Если пластическая революция Пикассо содержала различные элементы и была старомодна, то революция Дали однородна и современна. Если Пикассо считал себя одним из шутов, что развлекали представителей династии Габсбургов, то Дали считает себя одним из немногих представителей рода человеческого, обладающим королевской волей. Если...

Тем не менее сын Вильгельма Телля в конце концов понял, что для его собственного бессмертия отец так же необходим, как он сам — для бессмертия отца. Художник сказал Луису Пауэлсу, что

если бы он не отождествил себя с Вильгельмом Теллем, то мог бы затеряться в мире детства. Иногда, полностью сливаясь с Галой в моменты оргазма, он чувствовал, как его накрывает волна архангельской красоты, не имеющей начала; в такие мгновения Дали бывал уверен в существовании Бога. В отличие от сына Вильгельма Телля, который безмолвно, не приближаясь к отцу, ожидает своей участи, блудный сын, побежденный, возвращается под отчий кров. В 1982 году в присутствии Гомеса де Лианьо Дали набрасывает этих двух персонажей: обнявшись, стоят они на пьедестале, а на переднем плане — портрет одного из шутов Веласкеса, дона Себастьяна де Морра, весь в поджаренных яйцах. Старый и больной, превратившийся в собственную тень, Дали назовет эту работу «Налево за окном, из которого виднеется ложка, агонизирует Веласкес».

Возможно, пока за закрытой дверью переходит в мир иной Веласкес, о чем объявляет один из придворных, похожий одновременно и на Пабло Пикассо, и на Себастьяна де Морра, Дали размышляет о превратностях собственной судьбы. Подмастерье чародея превратился в сына Вильгельма Телля, а тот, в свою очередь, в старости превращается в блудного сына и неловко держит кисть дрожащей из-за атеросклероза и болезни Паркинсона рукой. Указывая на набросок, Дали говорит: «Это блудный сын, обнимающий своего отца, потому что поджаренные яйца символизируют сына, которому необходимы отец и мать, чтобы сохранить свою личность, чтобы не сломаться, не погибнуть, ведь блудный сын — существо очень хрупкое». Он добавляет, что его бунтарство привело к окончательному формированию сюрреализма, и сравнивает свое творчество с житиями мучеников. И может быть, теперь, на цыпочках подходя к двери, ведущей в вечность, Дали вспоминает, как двадцать девять лет назад, 8 августа, он записал в своем дневнике: «Я умею плавать, а значит, искусство мое на верном пути: ведь для философа плавать — значит убивать собственного сына, поэтому, плавая, я отождествляю себя с Вильгельмом Теллем. Было бы забавно посмотреть, как плывут сто философов, одновременно взмахивая руками в такт лейтмотиву “Вильгельма Телля” Россини».

