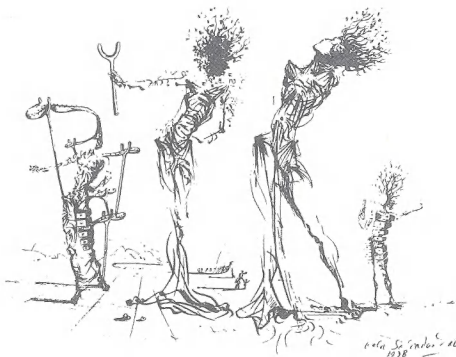


Жильере

# ДАЛИ

TASCHEN



W. G. Sebald  
1938

Жиль Нере

# САЛЬВАДОР ДАЛИ

1904–1989

TASCHEN / АРТ-РОДНИК

НА ОБЛОЖКЕ:

*Искусение Св. Антония* (фрагмент). 1946  
Холст, масло. 89,7 × 119,5 см  
Королевский музей изящных искусств. Брюссель

НА ФРОНТИСПИСКЕ:

*Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната,  
за мгн до пробуждения*. 1944  
Дерево, масло. 51 × 40,5 см  
Музей Тиссена-Борнемиса. Мадрид

НА ПОСЛЕДНЕЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:

Сальвадор Дали перед скульптурным портретом  
Эрнеста Мейссонье, сделанным Антонио Мерсье (1895).  
Фото 1971 года

Перевод с английского А. Богдановского  
Научный редактор Н. Малиновская  
Ответственный редактор С. Александрович  
Художественный редактор Л. Денисенко  
Корректор Ю. Баклакова  
Компьютерная верстка О. Волчков, Т. Уянци

© 2001 Taschen GmbH  
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln  
[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

© for Salvador Dali: DEMART PRO ARTE B.V., Amsterdam 1994

© for the illustrations on pages 13, 15 (top left), 31 and 83:  
Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, Florida, USA 1994

Концепция: Жиль Нере, Париж  
Обложка Анжелики Ташен, Кёльн  
© «Арт Родник», издание на русском языке, 2001  
Отпечатано в Германии

Printed in Germany  
ISBN 5-88896-057-8



# Содержание

6

Как стать гением

20

Испытание любовью

38

Триумф Avida Dollars

54

Галлюцинации научного видения

90

Сальвадор Дали 1904—1989: жизнь и творчество

94

Список иллюстраций



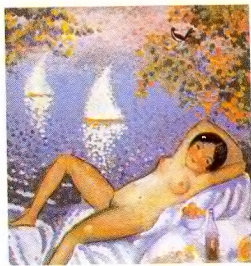
# Как стать гением

«Когда я просыпаюсь по утрам, — написал однажды создатель растекающихся часов и обьятых пламенем жирафов, — меня охватывает безмерная радость от того, что я — Сальвадор Дали». Каталонец родом, человек, любивший славу и деньги, он был плодовит и словоохотлив. Одной из любимых его тем было — как стать гением. Вот его средство: «О, Сальвадор, отныне тебе открыта истина: если поступишь как гений, гением станешь!»

В шесть лет он мечтал стать поварихой (не поваром, а именно поварихой), в семь — Наполеоном. «С той поры, — признавался он впоследствии, — мои амбиции росли неуклонно, а с ними — и мания величия. Ныне я хочу быть только Сальвадором Дали. Более грандиозного желания у меня нет». Примерно тогда же, в детстве он создал свою первую картину. В десять лет он открыл для себя импрессионистов, в четырнадцать — «rompiets» (представителей академической школы жанровой живописи XIX века). В 1927-м, в 24 года он был уже Дали, и друг его юности Федерико Гарсиа Лорка посвятил ему «Дидактическую оду». Спустя много лет он вспоминал, как Лорка, восплавав к нему страстью, пытался овладеть им, но в своем намерении преуспел не вполне. О, этот вечный вкус к эпатажу, столь свойственный Дали! Родители нарекли его Сальвадором, что по-испански значит «спаситель», ибо, как он сам объяснял, ему предстояло стать спасителем живописи «от смертельной опасности, которой грозили ей абстракционизм, «академический сюрреализм», дадаизм в широком смысле и орды прочих «измов».

Если бы он жил в эпоху Возрождения, его гений, возможно, не поражал бы с такой силой и, пожалуй, не казался бы чем-то из ряда вон выходящим. Но в наше время, которое сам Дали окрестил «временем кретинов и для кретинов», творчество художника воспринимается как постоянная провокация. Даже теперь, когда он признан одной из крупнейших фигур современного искусства, стоящей вровень с Пикассо, Матиссом, Дюшаном, даже несмотря на то, что он сумел покорить публику и завоевать ее расположение, произведения Дали продолжают шокировать зрителей. И многие при взгляде на его картины торопятся вскричать: «Это безумие!», хотя Дали настойчиво повторял: «Единственное различие между мной и безумцем заключается в том, что я — не безумец!» Так же верно и другое его излюбленное выражение: «Единственное различие между мной и сюрреалистами заключается в том, что я — сюрреалист». Подобно тому как Моне — в отличие от всех своих сподвижников, увлекшихся кто кубизмом, кто пуантилизмом, кто фовизмом, — от начала до конца хранил верность импрессионизму, так и Дали оставался самым истинным, «присяжным» сюрреалистом, хотя и сказал о себе: «Жернова его духа мелют, не зная остановки, а сам он наделен всеобъемлющим любопытством людей Возрождения».

В предисловии к его «Дневнику одного гения» («Journal d'un genie») Мишель Деон пишет: «Мы полагаем, будто знаем Дали, потому что он с беспримерной отвагой принял решение быть на устах у всех. Журналисты без разбору глотают, что бы



*Обнаженная на фоне пейзажа*  
1922-1923

Эта в высшей степени «аппетитная» но напоминает, сколь силен был в художнике каталонский «кулинарный» атаквизм, воплощенный здесь в манере пуантилистов.

*Автопортрет.* Около 1921  
«Senyor Patillas» — «Господин Бакенбард» (исп.), как прозвали Дали, — написан на фоне импрессионистского пейзажа Калакса, и этот мотив будет вновь и вновь возникать в его творчестве.



**Портрет виолончелиста Рикардо Пичота.** 1920

Запечатлен в камерной манере Боннара своего приятеля и соседа, играющего на виолончели, юный Дали продемонстрировал, что владеет широким спектром стилей.



**Дон Сальвадор и Ана Мария Дали (Портрет отца и сестры художника).** 1925

Взгляд отца полон укориэны: Сальвадора, который владеет техникой рисунка чуть ли не как Энгр, все же только что отчислили из Мадридской Академии изящных искусств.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 9

**Портрет моего отца.** 1920-1921

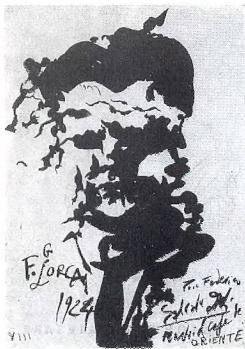
Почтенный нотариус из Фигераса запечатлен во всем своем величии на фоне любимого ландшафта Дали.



он им ни предлагал, но все же самое удивительное в нем — это его крестьянское здравомыслие, проявляющееся хотя бы в той сцене, где молодой человек, желающий узнать секрет славы, следует совету есть икру и пить шампанское, для того чтобы не надорваться от непосильного труда, не умереть с голоду, как полденшик. А лучшее в нем — это его корни и его шупальца. Первые уходят глубоко в землю, отыскивая там все то «вкусное» (если прибегнуть к излюбленному словечку Дали), что произвело человечество за сорок столетий существования живописи, архитектуры и ваяния. Вторые направлены в будущее, они ощущают его пульсацию, они предугадывают его и молниеносно постигают. Сколько ни тверди о неутолимом любопытстве Дали — все будет мало: все его открытия и изобретения отражаются в его творчестве, проявляются на его полотнах в почти неизменном виде». Короче говоря, Дали — и публика воздала этому должное — был сыном своего века, пусть даже это проявилось сильнее всего в том, как он превращал себя в «звезду».

Дали был каталонцем, воспринимал себя в этом качестве и настаивал на этой своей особенности. Он родился 11 мая 1904 года в маленьком городке Фигерасе в провинции Жерона. Позднее это событие он опишет в своем неподражаемом стиле: «Родился Сальвадор Дали — пусть в честь его звонят все колокола! Пусть крестьянин, склоненный над плутом, распрямит искореженную, как ствол оли-





СЛЕВА:  
 Портрет Федерико Гарсиа Лорки, выпол-  
 ненный в «Кафе де Орьенте». Мадрид, 1924



СПРАВА:  
 Портрет Луиса Бунюэля. 1924

вы, спину, присядет, подперев натруженной рукой свою изрытую бороздами морщин шеку, и задумается. <...> Должно быть, таким же утром пристали к нашим берегам греки и финикийцы и под небом, отчетливее и пронзительнее которого нет на свете, выстругали колыбель средиземноморской цивилизации и разостлали те чистейшие пелёны, что приняли меня, новорожденного\*.

И большая часть того, чем был одержим Дали в своем творчестве, берет начало в его каталонском происхождении. Про каталонцев говорят, будто они верят в существование лишь того, что можно съесть, услышать, потрогать, понюхать, увидеть. Дали не скрывал своего «материально-кулинарного» атавизма: «Я знаю, что я ем, я не знаю, что я делаю». Его соотечественник, философ Франсиск Пузол, которого Дали часто цитировал, уподоблял экспансию католицизма свинье, откармливаемой на убой и съедение. Дали, в свой черед, предлагал собственный вариант знаменитого афоризма Блаженного Августина: «Христос – это сыр, а точнее – это целые горы сыра». Это кулинарное упоминание постоянно появляется в его произведениях – то в знаменитых «мягких часах» («Постоянство памяти», с. 26), явно навеянных воспоминаниями о растекающемся каммбере и воплощающих образ времени, пожирающего себя, как, впрочем, и все остальное тоже; то в бесчисленных вариантах картины «Яичница на тарелке без тарелки» (с. 27); то в «Антропоморфном хлебе – каталонском хлебе» (с. 29); то в «Телефоне-лангусте» (с. 39); то в «Мягкой конструкции с вареными бобами – Предчувствии гражданской войны» (с. 47).

\* Здесь и далее цитаты из книги Я. Гибсона «Тайная жизнь Сальвадора Дали» даны в переводе Н. Малиновской.

Неистребимые следы Каталонии проявляются не только в неистовом стремлении претворить любые образы в снесь, но и в «нутряном» присутствии столь любимой им Ампурданской долины на многих его полотнах. Этот пейзаж Дали считал самым прекрасным на свете, он становится сквозной темой всех ранних работ художника. Самые знаменитые сюжеты его картин будут связаны именно с этой частью каталонского побережья — от мыса Креус до Калакеса и от Калакеса до Эс-таррита, озаренного особым средиземноморским светом. Столь любимые им окаменелости, окостенения, антропоморфные предметы и прочая близкая и дальняя



Федерико Гарсиа Лорка и Сальвадор Дали в Порт-Льигате. 1927. Снимок сделан Аной Марией Дали. Друзья детства, товарищи юности...



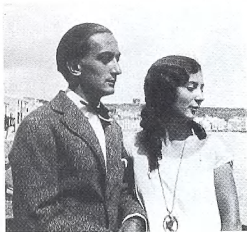
*Автопортрет с рафаэлевской шеей*  
1920-1921



Дали в Порт-Льигате. Около 1950  
В этот период Дали был увлечен импрессионизмом, что не помешало ему привнести на полотно классическую ноту, «прочирировав» Рафаэля. Спустя тридцать лет Дали — на фоне этого же пейзажа в Порт-Льигате.

родия «Призрака сексуального влечения» (с. 32) обязаны своим появлением прибрежным скалам, выточенным ветром и волнами. Они будут возникать на его холстах в самых разнообразных обликах — то «Загадкой желанья» (с. 23), то «Невидимой арфой...» (с. 32), либо служащими предметом глубоких раздумий (с. 33).

Едва ли удастся отыскать хотя бы одну работу Дали, включая и самые ранние, где на заднем плане не появлялись бы пейзаж каталонского побережья и скалы, чьи почти человекоподобные очертания перекликаются с фигурами изображенных на холстах людей. Этот лейтмотив присутствует в таких разных картинах, как «Автопортрет» (с. 6), «Обнаженная на фоне пейзажа» (с. 7), «Портрет моего отца» (с. 9), «Автопортрет с рафаэлевской шейей» (с. 11), «Девушка из Ампурдана» (с. 13), «Венера и амурчики» (с. 14). Ибо ни в коем случае не следует забывать, что осуществленные на холстах Дали кошмары соотносятся с реальными фактами, сохранившимися в его памяти. Даже огромные роли, помещенные художником



Дали с сестрой Анной Марией  
в Cadaqués. 1925-1926

СПРАВА:

*Женщина у окна.* 1925





*Девушка из Ампурдана. 1926*

Моделью для этих фигур, помещенных в ракурсе, подчеркиваем женские формы, служили Ана Мария или другая каталонская девушка. Однако здесь уже предугадываются бедра и ягодицы, которые Дали вымечтал и в которые впоследствии влюбился – они принадлежат еще не встреченной им Галé.

на скалах или среди кипарисов, – это не просто сон, но воспоминание о предметах и событиях, которые когда-то произвели на него впечатление: он дружил с семейством Пичотов, а они, профессиональные музыканты, любили устраивать концерты на свежем воздухе – Мария, обладавшая прекрасным контральто, пела оперные партии, Рикардо играл на виолончели, а Пепито – на рояле, установленном на вершине холма... Именно из этих впечатлений в самых неожиданных ракурсах появляются разнообразные воплощения рояля (как, например, в «Атмосферическом черепе, насилующем рояль», с. 31, где инструмент находится посреди скалистых утесов).

С грехом пополам слав экзамены на аттестат зрелости, Дали стал уговаривать отца отпустить его в Мадрид, в Академию изящных искусств. Настойчивость Сальвадора была поддержана одобрительными отзывами его первого учителя – Нуньеса и семейства Пичотов. Старый нотариус, сломленный смертью жены, скончавшейся в Барселоне в 1921 году, поддался уговорам сына. Сам же Сальвадор так до конца и не смирился с этой утратой. Мать значила для него больше, чем кто-либо другой в целом мире, и ее смерть вселила в его душу глубокую скорбь. Позднее он напишет: «Я должен был добиться славы, чтобы отомстить за оскорбление, нанесенное мне смертью моей любимой матери».



### **Венера и амурчик.** 1925

Эта картина относится к так называемому кубистическому периоду творчества Дали, находившегося под влиянием Пикассо. Лейтмотивом служит изображение женской спины и зада на фоне уже знакомого нам пейзажа. Сам художник, его сестра и их общий друг Фелерико Гарсиа Лорка называли картины на подобные сюжеты «ЗАДАющими произведениями искусства».

Профессора мадридской Академии сильно разочаровали Дали — они все еще исповедовали принципы академизма, а для него это уже был пройденный этап. Здесь, в Мадриде, Дали жаждал приобщиться к истокам классицизма. И, поскольку учеба в Академии не увлекала Дали, он не замедлил примкнуть к мадридским авангардистам и вскоре стал главой кружка, куда входили Пеппин Бельо, Федерико Гарсиа Лорка, Луис Буньюэль, Педро Гарфиас, Эухенио Монтез. По прошествии двух бурных лет, проведенных в этой компании, Дали был исключен из Академии за то, что подстрекал своих однокашников протестовать против назначения одного посредственного живописца на профессорскую должность. Он возвратился в Кадакес. И вскоре его колоритную фигуру (длиннейшие бакенбарды, благодаря которым он и получил свое прозвище «сеньор Патильяс», кисти, заткнутые за веревку, обвязанную вокруг пояса) можно было увидеть на улицах



родного городка, где он принялся писать по пять картин в день. Одна из них — «Автопортрет с рафаэлевской шеей» (с. 11). В работе ощущается дань восхищения своим великим предшественником.

Отец был очень огорчен, укоризненное выражение его лица Дали запечатлел на карандашном рисунке («Дон Сальвадор и Ана Мария Дали», с. 8) — исключение сына из Академии лишило старого нотариуса надежд на то, что его сын получит официальный статус. Но диплом учебного заведения теперь уже ничего не значил для молодого Сальвадора — он становился Дали!

С жадностью ребенка, хватающегося за новые игрушки, к этому времени Дали уже перепробовал свои силы едва ли не во всех направлениях современного искусства — в импрессионизме, пуантилизме, футуризме, кубизме, неокубизме и фовизме, с удивительным мастерством следуя по стопам то Пикассо, то Матисса. Он и не думал скрывать, что подражает им, их творчество было всего лишь ступенью на пути к тем образам и формам, которые он искал. Эти мастера привлекали его внимание, они оказывали на него влияние — в течение нескольких недель, а затем Дали вновь обретала свободу и уходил дальше, ничего не взяв с собой, кроме возросшей уверенности в своих силах, о чем свидетельствует «Портрет моего отца» (с. 9) или «Женщина у окна» (с. 12). Формы женского тела, особенно со спины, все более завораживали Дали, еще сильнее эта увлеченность заметна в «Девушке из Ампурдана» (с. 13). И лет тридцать спустя проявится она в «Юной девственнице, удовлетворяющей себя рогами собственного целомудрия» (с. 77). Это полатно — очевиднейшее свидетельство того, что, в глазах Дали, составляло главное достоинство его сестры Аны Марии.

Вероятно, Сальвадору не составило особого труда уговорить своего отца в том, что ему нужно продолжить обучение в Париже. «Оказавшись там, — убеждал Сальвадор, — я обрету всемогущество!» Судя по всему, в начале 1927 года в Париже он провел неделю (правда, из предосторожности отец отпустил его под присмотром тетки и сестры, игравших при нем своеобразную роль «душій»). По собственным словам Дали, его пребывание в Париже ознаменовалось тремя важнейшими событиями — он посетил Версаль, побывал в Музее Гревен и познакомился с Пабло Пикассо. «Меня представил ему Мануэль Анхелес Ортис, гранадский художник-кубист, ни на пядь не отклонявшийся от путей, продолженных Пикассо. Ортис дружил с Лоркой — у него мы и познакомились. Когда я появился в доме Пикассо на улице Ла-Боэти, я был взволнован и преисполнен уваже-



ВВЕРХУ СЛЕВА:

*Фигура на скалах (Спящая женщина)*  
1926

ВВЕРХУ СПРАВА:

*Лежащая женщина в рубашке (набросок к картине «Женщина на берегу»)*  
Около 1926

ВНИЗУ:

*Лежащие женщины на берегу.* 1926





*Механизм и рука. 1927*

ния, словно мне предстояла аудиенция у папы. «Я решил сначала прийти к вам, — сказал я, — а потом уже в Лувр». — «Правильно сделали», — отвечал он».

Примерно в то же самое время друг Дали — Луис Бунюэль рассказал художнику о замысле фильма «Андалусский пес», который он собирался снимать на деньги, обещанные матерью, и предложил принять участие в его создании. В стиле «автоматического письма», изобретенного сюрреалистами, Бунюэль и Дали снимали фильм как вереницу эпизодов, порожденных их собственной фантазией. Бунюэль увидел раздерганную тучу, наползающую на луну, и бритву, взрезающую глаз. Дали — кишашую муравьями руку и гипюшие останки осла, подобного тому, которого он недавно запечатлел на полотне «Дохлый осел» (с. 18). В основу их совместной работы, по взаимному согласию, было положено одно неизбежное правило — и Дали оставался верен ему всю жизнь: не брать ни идеи, ни образа, которые поддавались бы рациональному, психологическому или культурологическому осмыслению. Дорогу иррациональному! В дело голилось лишь то, что вызывало потрясение и отвергало все попытки постичь причину этого.



В ожидании того, как «Андалусский пес», «словно клинок, вонзится в самое сердце образованного, изысканного Парижа», Дали искал во французской столице женщину — «изысканную или нет, но способную заинтересоваться эротическими фантазиями». В книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали» он написал: «Когда я прибыл в Париж, в мозгу моем, как набат, звучало название одного из испанских романов «Или Цезарь, или никто!» Я взял такси и спросил шофера: «Где тут у вас перворазрядный бордель, знаешь?» <...> Я посетил не все, но многие из парижских борделей; некоторые понравились мне чрезвычайно. И тут я закрываю глаза, чтобы выбрать для вас три места на земном шаре, три воплощения тайны — что из того, что они несопоставимы друг с другом? Лестница, что ведет в бордель «Шабанэ», место таинственное и безобразное, стала для меня воплощением эротики. Театр, выстроенный Палладио в Венеции, овеянный тайной и дыханием божества — воплощением искусства, а вход в королевскую спальню Эскориала — вечным пристанищем тайны и высшей красоты. Так что эротика неминуемо должна была стать для меня отвратительной, искусство — божественным, а смерть — прекрасной».

Эскиз к картине «*Мед слаце крови*»  
1926

Дали создает своего рода каталог ключевых образов в своем творчестве этого периода, в течение которого он сделал свой «живописный словарь» более изысканным, а фантазии — безудержными.



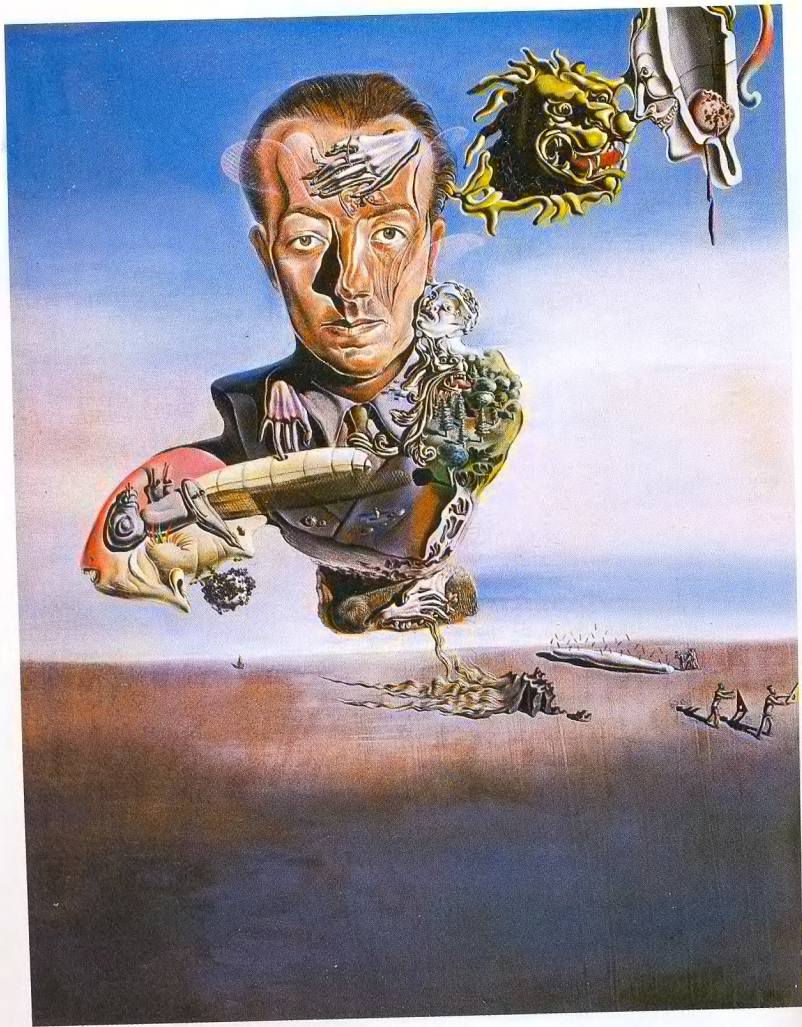
*Дождь осенью. 1928*

Этот образ послужит отправной точкой для нескольких эпизодов фильма «Андалузский пес», снятого Бунюэлем и Дали



*Мрачная игра. 1929*

Испачканное экскрементами нижнее белье у персонажа справа ошеломило сюрреалистов — разразился громкий «сканДАЛИше», к огромному удовольствию самого художника.



# Испытание любовью

«Годы учения» — период заимствований и подражаний, неизбежный для каждого начинающего художника, — завершились. Теперь Дали испытывает неодолимую тягу к созданию образов, проникнутых современной сексуальной символикой. И одно за другим стали появляться такие произведения, как «Мед слаще крови» (с. 17) и «Мрачная игра» (с. 19). Последняя картина, где помимо прочего был изображен человек в испачканных экскрементами трусах, вызвала в Барселоне скандал. Дали, которому было немногим более двадцати лет, удивил всех несомненной зрелостью своего дарования. Его новые картины несли в себе нечто вроде генетического кода, предопределявшего все его дальнейшее творчество. Несмотря на скандальную известность, окружавшую его имя, каталонские критики были в восторге от новой звезды и только и мечтали, чтобы он покорил соседку — великую Францию. Один из них писал: «Редко молодой художник заявляет о себе с таким апломбом, как это делает Дали, сын города Фигераса... Если ныне он обратит свои взоры на Францию, то лишь потому, что обладает тем, что для этого нужно... И так ли уж важно, чем будет раздувать пламя — тонким карандашом Энгра или грубыми обрубками кубистических полотен Пикассо?»

На его наживку клюнули сюрреалисты, которых одинаково сильно привлекала и экстравагантная личность молодого художника, и яростная экспрессия его полотен, заполненных сексуальными и скатологическими аллюзиями. Крупный маршан Камилль Гоэманс послал Дали три тысячи франков за три картины, которые тот должен был выбрать по собственному усмотрению, и объявил при этом, что намерен выставлять все произведения каталонского художника в принадлежащей ему парижской галерее. В довершение произошло еще одно событие, преобразившее всю дальнейшую жизнь Дали: к нему в Кадакес явилась группа сюрреалистов во главе с Бунюэлем, среди которых были супруги Магритт и — что гораздо важнее — Поль Элюар с женой.

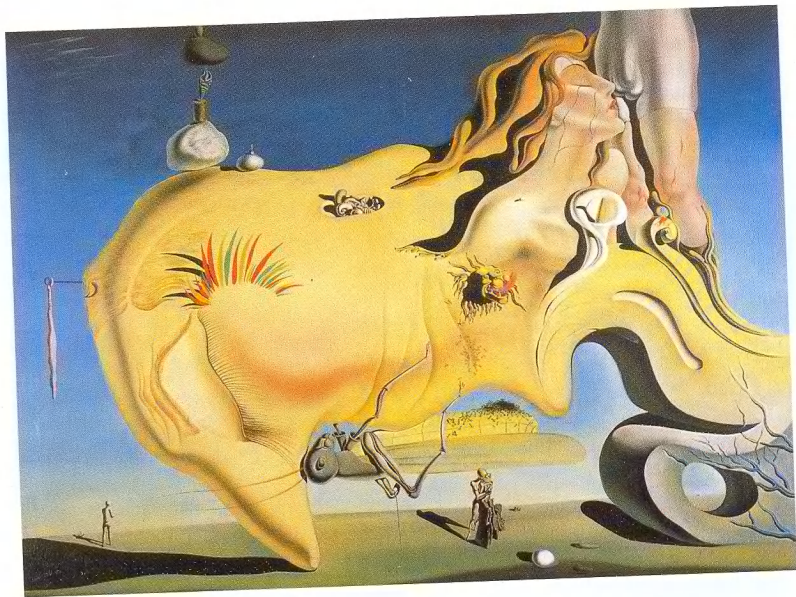
Дали был польщен визитом французского поэта, который наравне с Андре Бретоном и Луи Арагоном считался мэтром сюрреализма. Они познакомились в апреле 1929 года, зимой, но та краткая встреча была не в счет, теперь же молодой каталонец начал работу над портретом Элюара, уснащенным несколькими знакомыми аллюзиями — львиной головой и саранчой (с. 20). Но лишь после того, как в жизни Дали появилась Галá, произошло то откровение, которого так долго ожидал художник. Разве она не воплощала вяве и вживе его детские мечты о той, кого он в мистическом предчувствии назвал «Галюшка», а потом столько раз изображал в портретах юных и хрупких, как подростки, женщин того типа, который лучше всего перелан в картине «Девушка из Ампурдана» (с. 13)? Он не мог обознаться, он узнал ее по обнаженной спине — у жены Элюара было в точности такое же строение тела, как и у персонажей его бесчисленных картин и рисунков, и это служило лучшим и самым убедительным доказа-



Гала и Дали  
Этот фотомонтаж Дали скомпоновал из сделанного Бунюэлем снимка, где он запечатлен с обритой головой, и снятой им собственноручно фотографии Галы. Монтаж знаменовал уход художника из семьи и неразрывный союз с Галой.

## Портрет Поля Элюара. 1929

Когда Дали начал работу над этим портретом, Гала еще была женой Элюара. Ко времени окончания — уже нет.



**Великий Мастурбатор. 1929**

Это картина — свидетельство первой встречи Галы и Дали и того состояния «полу-вздо», в котором она его оставила.

тельством. Потом, в «Тайной жизни» он опишет Галу так: «...это ее кожа, нежная и гладкая, как у ребенка. Эти выступающие ключицы; сильные, как у молодого атлета, спинные мышцы — и женственно-плавная, изящная линия бедра. Контраст между ними подчеркивала тонкая, может быть, слишком тонкая талия — мастерский, завершающий штрих!»

Стоит напомнить и об отношениях Дали и Лорки, лишь не намного более близких и теплых, чем простая дружба, которая, впрочем, своим чередом продолжала крепнуть и развиваться. Несомненно, двух этих молодых людей прочно связывала одинаково неутолимая тяга к свершению эстетических открытий. В поэтических странствиях Лорки Сальвадору Дали слышался отзвук собственных художественных поисков. Однако постепенно чисто дружеские отношения у гранадского поэта стали сменяться настоящим любовным пылом, что причиняло каталонскому живописцу нешуточные страдания. Впоследствии в своих «Страстях по Дали» он отметил: «Когда Федерико Гарсиа Лорка захотел овладеть мной, я в ужасе отпрянул». Памятью о том, какой могучей силой воображения и фантазией был наделен Дали, мы никогда не узнаем наверняка, что же произошло тогда между ними на самом деле. Правда и то, что ко времени встречи с Галой любовный опыт Дали был ничтожен и совершенно несопоставим с его фантазиями, которые, впрочем, так благотратно воздействовали на творчество художника. Да и вообще Дали заявлял, что именно Галя лишила его невинности.

Эта «судьбоносная» встреча сопровождалась чередой абсолютно безумных выходок. Дали пребывал в состоянии такого сильного и длительного возбуждения,



что всякий раз, заговаривая с женой Элюара, принимался хохотать — в буквальном смысле «как сумасшедший».

Когда он создал свою «Мрачную игру» (с. 19), где был изображен человек, испачканный экскрементами, в кругах встревоженных сюрреалистов начались споры: можно ли считать Дали копрофагом или нет? Скатологическая деталь — обделанное исподнее, — так ошеломившая сюрреалистов, для Дали была всего лишь одним из многих элементов, призванных спровоцировать скандал. Вот этого-то эпатажа он постоянно и добивался. Прежде всего эта картина вобрала в себя все фобии своего создателя, представляя типичные мотивы его творчества — саранчу, льва, камни-голыши, змей, вход во влагалище, что непрерываемо-властно утверждало «элементарно биологический характер» его будущих полотен.

Между тем Галя решила выяснить все до конца и назначила ему свидание. Покуда они прогудивались вдоль скал, Сальвадором вновь овладел приступ его безумного хохота. В ответ на ее вопрос он не без колебаний сказал: «Если... если бы я признался... что я — копрофаг, это только усилило бы всеобщий интерес ко мне». И тут он решился сказать правду: «Клянусь вам, я не — «копрофаг», этот вид отклонений мне так же омерзителен, как, наверно, и вам. Но я считаю, что скатология ужасает, как ужасает меня кровь или моя боязнь саранчи». Самым трудным для Дали оказалось — между двумя приступами хохота признаться Гале, что он ее любит. Да, это было непростым делом, поскольку Елена Деулина-Дьяконова, дочь московского чиновника, которую все звали Галя, помимо удивительного очарования, была наделена редкостным душевным равновесием. Эти ее

**Загадка желанья — Моя мать, моя мать, моя мать. 1929**

Картина написана в память матери, которая, однако, не появляется ни в одной из картин Дали. Здесь она приняла облик исполнившей матки, напоминающей вышербленные волдой и ветром прибрежные скалы в Кадакесе — еще одно излюбленное место Дали, где он черпал вдохновение для своих фантазий.





**Аккомодация желаний. 1929**

Дали изображает формы, возникающие в его воображении из-за повышенной заторможенности, от которой Галя постепенно излечивала его.

свойства не могли не поразить Дали, и теперь, когда она была так близка, так реальна, он вдруг потерял дар речи. «И у Победы бывает сумрачный лик. И потому я лучше и не стану пробовать что-либо изменить, — пишет Дали. — Я хотел прикоснуться к ней, обнять за талию, когда Галя сама едва ощутило жала мою руку, вложив в это легкое движение всю свою душу. Этот миг следовало ознаменовать приступом хохота — и я нервно рассмеялся, понимая всю неуместность своего поведения и предвидя грядущие страдания по этому поводу. Но Галу мой хохот не оскорбил, более того — она пришла в экстаз. И, явив нечеловеческое самообладание, вновь, чуть сильнее, жала мне руку — а не отшвырнула ее безразлично, как сделала бы всякая другая. Интуитивно, как медиум, она угалала истинный смысл моего смеха, столь загадочного для всех прочих. Нет! И не смех скептика! А смех фантастика! Ни тени фривольности не было в нем — нет! Был ужас, буря, бездна. Из всех моих убийственных взрывов хохота этот, разразившийся в ее честь, оказался самым убийственным: я кинулся в бездну, к ее ногам — с какой заоблачной высоты. И она сказала: «Дитя мое! Мы никогда не расстанемся!»

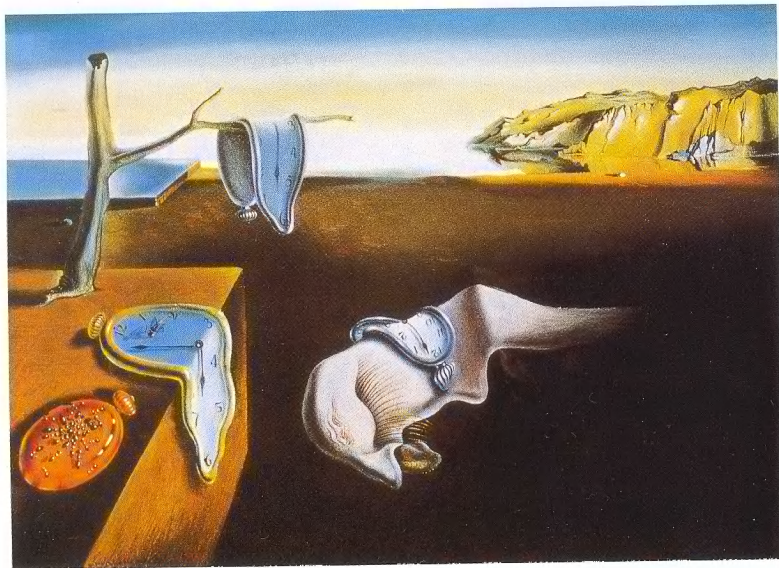
Дали сам дает историческое и психоаналитическое толкование своей только что возникшей любви, которая будет в дальнейшем определять все его творчество и окончится только вместе с самой жизнью: «Ей было предназначено стать моей Градивой, *той, что идет впереди*, моей победой, моей женой. Но для этого она должна была вылечить меня — и вылечила... вылечила одной лишь гетерогенной, непокорной, неисчерпаемой силой женской любви, наделенной биологическим ясновидением, столь чудесно изощренным, что по глубине своего проникновения и по практическим результатам оно далеко превосходило все триумфы психоанализа». К тому времени Дали только что прочитал роман В. Йенсена «Гра-

иллюстрация на с. 28:

**Человек-невидимка. 1929**

Сам художник считал это незавершенное полотно «параноическим фетишем», оберегающим его и Галу. Это — фантазия на тему Вильгельма Телля и одновременно — первый из тех двойных образов, которые впоследствии будут вновь и вновь возникать в его творчестве.





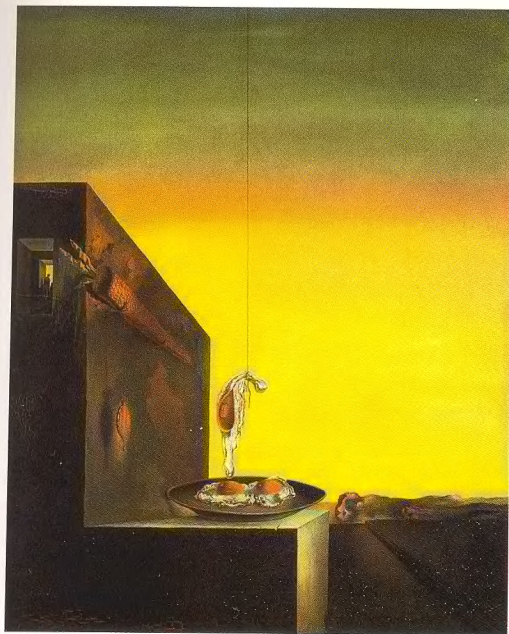
**Постоянство памяти (Мягкие часы)**

1931

Знаменитые «мягкие часы» навеяны образом плавающего на солнце камамбера.

дива». Заглавная героиня романа излечивает героя от душевной болезни, и Дали пускается в объяснения, ибо «...знал — близится час «великого жизненного испытания», испытания любовью». Картина «Аккомодация желаний» (с. 24) дает представление об этом вызове, а желание олицетворяется ошеренными львиными пастьями. Дали с трепетом спросил Галу: «Что мне сделать с тобой?» И она, преобразив на своем лице последний отблеск наслаждения в нестерпимо яркий свет самовластия, ответила: «Убей меня!» И тогда Дали осенила блистательная мысль — сбросить Галу с башни толедского собора. Но Гала, как и следовало ожидать, оказалась сильнее: «...она отлучила меня от преступления и излечила от безумия. Благодарю! И жажду ее любить! (Жениться на ней я был просто обязан.) Симптомы истерии исчезали один за другим как по мановению руки. Мой смех снова покорился мне, я мог улыбнуться, мог расхохотаться и смолкнуть, когда захочу. Сильный и свежий росток здоровья пробился в моей душе».

Проводив Галу на вокзал в Фигерасе, где она села на поезд и отправилась в Париж, Дали заперся у себя в мастерской и стал дописывать портрет Поля Элюара (с. 20). Лучше всего он чувствовал себя под каталонским солнцем, в столь милом его сердцу Кадакесе. Хотя Сальвадор пока еще не вошел в контакт с сюрреалистами, в его творчестве — он сам это чувствовал — происходили значительные изменения. Все свое несравненное техническое мастерство Дали с поистине дьяволь-



ским упорством употреблял теперь на создание «фотографий, запечатлевающих обман зрения», тех самых, которые четверть века спустя сделают его «небесным патроном» американских «фотореалистов». При этом фотографическая точность служила воплощению его «сновиденных образов», что станет доминирующим в его творчестве, и первые шаги в этом направлении могут быть восприняты как некий пролог к сюрреалистическим полотнам. (В 1973 году, воспользовавшись собственным определением, сделанным почти пятьдесят лет назад, Дали продолжал говорить о своем искусстве как о «сделанных кистью цветных фотографиях, передающих точнейшие образы конкретной иррациональности».) Именно в этом духе он начал работу над своей масштабной картиной, сделавшей его знаменитым — «Великий Мастурбатор» (с. 22). Основу ее композиции составляет хромолитографированное изображение женщины, вдыхающей аромат лилии, что под кистью Дали обретает совершенно иное значение. Одновременно картина запечатлела свежие воспоминания о мимолетной встрече с Галой, перемешанные с образами летнего Кадакеса и скал на мысе Креус. «Написано крупное бледно-восковое человеческое лицо с очень розовыми щеками, с длинными ресницами и впечатляющим носом, прижатым к земле. Рта нет; на его месте — огромный кузнечик с распотрошенным брюшком, полным муравьев... эта голова в архитектурном и декоративном планах выполнена в стиле 900-х годов» — так комментировал свое

*Яичница на тарелке без тарелки. 1932*  
 «Мягкое» яйцо — излюбленный мотив Дали, введенный в систему внутриутробных образов и во вселенную, заключенную в матку.

СПРАВА:  
*Старость Вильгельма Телля.* 1931

В ЦЕНТРЕ:  
*Эротический рисунок.* 1931

ВНИЗУ:  
*Эротический рисунок.* 1931  
Вильгельм Телль символизирует фигуру отца, запрещающего союз Дали и Галы. Вместе с тем, как показывают рисунки, относящиеся к этому же периоду, торжествующий эротизм одерживает над ним верх. Завабно, что на деньги, вырученные от продажи этой картины, Дали приобрел в Кадакесе рыбачью хижину, а с ней — и независимость.



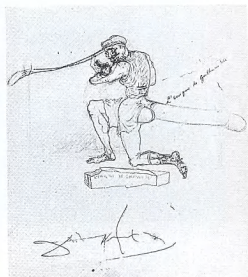
произведение сам художник. «Великий Мастурбатор» представляет собой нечто вроде «мягкого автопортрета» (у Дали была целая теория относительно «мягкости» и «твердости», ставшая основой его эстетики и сводившаяся к формуле: «совершенная жизнь вырождающейся морфологии»). На этом полотне Дали предстает явно измученным и обессиленным, по его лицу ползают муравьи и кузнечик. Страдальческий вид объясняется при взгляде на женщину, принявшую наиболее удобную для орального секса позу — с Галой он пережил мгновения экстаза!

Несмотря на то что Дали часто заявлял, будто он «пол-ный им-по-тент!», никто не станет оспаривать, что, по крайней мере, на картинах он предстает в отличной форме. «Атмосферический череп, насылающий роаяль» (с. 31) — один из примеров этого, и при взгляде на картину под таким углом она предстает в новом свете. Не будем забывать, что для Дали роаяль — воплощение женского начала, тогда как музыканты — «кретины и даже — сверхстуденные кретины». Завершает спектр сексуальных подвигов Дали третье произведение — «Невидимая арфа, прекрасная и посредственная» (с. 32). Картина, написанная на основе фотографии, снятой Дали в Порт-Льигате, изображает удаляющуюся Галу со все еще обнаженными ягодицами, тогда как «эрегированная, набухшая», словно после совокупления, голова персонажа на переднем плане покоится на подпорках. Одновременно упругая и вялая, она символизирует сублимированный и «интеллектуализированный» искусством половой инстинкт. Подпорка и чудовищно разросшийся, переполненный жизненной силой результат осмысленной расфалки сексуальности и изобретательного воображения воплощают соответственно смерть и воскрешение — неотъемлемые свойства полового акта, до бесконечности восстающего из собственного пепла. В «Медитации с арфой» (с. 33) подпорка — первый и главный символ реальности: это возвысившийся в грунт реального мира жорь, удерживающий в повиновении чудовищно набухающую сексуальность. Кроме того, это еще и символ традиции, защищающий основные человеческие ценности от подземных толчков индивидуальных реакций и коллективных революций (Жан Бобон).

Определяющим для этого периода стало прежде всего появление Галы в мире Дали и ее постепенное возвышение: связанные с этим сексуальные перемены в его жизни не могли не сказаться и на творчестве. Прежде всего они нашли свое выражение в «твердых» и «мягких» образах — иногда противопоставленных, иногда дополняющих друг друга. Дали составил целую антологию таких образов,

удачно сочетав их с вездесущими «кулинарными атавизмами», которыми он был обязан своему каталонскому происхождению. В «Яичнице на тарелке без тарелки» (с. 27), например, излюбленный мотив связан с «внутриутробными» образами и вселенной матки; в «Постоянстве памяти» (с. 26) или в «Антропоморфном хлебе – каталонском хлебе» (с. 29) образ одновременно предстает и в агрессивно-фаллическом, и в вяло-размягченном под воздействием времени виде (мягкие часы).

«Загадка желания» (с. 23) также относится к тому бурному периоду творчества, который начался после легендарной встречи с Галой. Между прочим, это была первая из его картин, проданных в галерее Гозманса. Виконт де Ноай, ставший верным другом Дали и первым коллекционером его работ, приобрел ее вместе с «Мрачной игрой» (1929, с. 19). В барочном антураже, образующем продолжение головы в «Загадке желания», причудливо сочетаются воспоминания о скалистых утесах мыса Креус и реминисценции фантастической архитектуры Антонио Гауди – Дали с детства восхищался его «средиземноморской готикой».



ВВЕРХУ СЛЕВА:  
*Загадка Вильгельма Телля*. 1933

ВВЕРХУ СПРАВА:  
*Набросок к картине «Загадка Вильгельма Телля»*. 1933

ВНИЗУ:  
*Антропоморфный хлеб – каталонский хлеб*. 1932

Вот характерные образцы «твердого» и «мягкого», призванные повергнуть в шок сюрреалистов. Не говоря уже о таком «контрреволюционном деянии», как портретное сходство Вильгельма Телля (фигура отца) с Лениным.

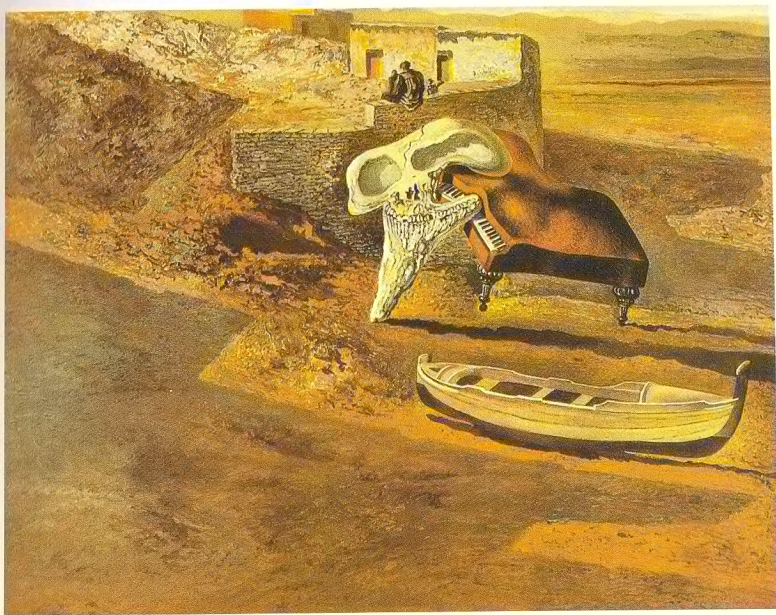


**Галлюцинация: шесть явлений Ленина на клавиатуре рояля. 1931**

По словам Дали, это «гипногогическое полотно», а о том, как оно возникло, он рассказывает следующее: «На закате я увидел озаренную голубоватым сиянием клавиатуру рояля и уходящие в перспективу головы Ленина, окруженные маленькими желтыми фосфоресцирующими нимбами».

На открытии своей первой выставки, состоявшейся в 1929 году в Париже, Дали не присутствовал. Он предпочел скрыться с Галой. Безумно влюбленные, они за два дня до вернисажа уехали в Барселону, а затем в Ситжес – маленький приморский курорт, находящийся к югу от столицы Каталонии. Перед отъездом они все же успели посмотреть «Андалузского пса», монтаж которого наконец завершил Буноэль. Этот фильм принес славу испанскому кинорежиссеру и каталонскому художнику. Эухенио Монтез назвал дату его создания «красным днем в календаре мировой кинематографии, кровавым знаменем времени – тем, чего желал Ницше, тем, что всегда в избытке предоставляла Испания». Дали ликовал: «Наш фильм в один вечер прикончил псевдоинтеллектуальный авангард, царствовавший все послевоенное десятилетие. Когда в первом кадре мы явили миру девичий глаз, взрезаемый бритвой, эта гнусь, которую именуют абстрактным искусством, получила смертельную рану, пала к нашим ногам и больше уже не поднималась. С того дня в Европе не осталось места для дурковатых ромбиков мсье Мондриана».

Однако идиллия была недолгой – над нею уже собирались тучи, грозя оборвать «медовый месяц», когда Сальвадора и Галу не занимало ничего, кроме их плоти. Дали был вынужден покинуть возлюбленную – «зоркого рулевого, управлявшего кораблем нашей жизни», – сначала для того, чтобы получить от Гоэманса деньги за проданные картины (каждая принесла ему от 6 до 12 тысяч франков),



а потом — и это было гораздо важнее — чтобы лицом к лицу встретить бурю, разразившуюся в его отчем доме в Фигерасе.

Не вызывает сомнений, что Дали столь долго скрывал причины своего разрыва с семьей и своего изгнания из дому потому, что слишком уважал отца. Картина «Загадка Вильгельма Телля» (с. 29), которой он впоследствии дал свое толкование, предоставляет нам первые «ключи» к постижению ее смысла. Как всегда у Дали, мы имеем дело с безупречно отлаженным механизмом. «Вильгельм Телль — это мой отец; ребенок у него на руках — это я сам, только вместо яблока на голове у меня — сырая отбивная. Отец намеревается съесть меня. В сердцевине крошечного ореха у него под ногой заключено такое же крошечное дитя — это образ моей жены Галы. Она пребывает в постоянной опасности — ступня отца, хоть чуть-чуть сдвинувшись, может раздавить орех». Этой картиной Дали свел счеты с отцом, лишившим его наследства за то, что он связал свою судьбу с разведенной — с бывшей женой Поля Элюара. Но у Дали никогда не бывает таких прямолинейных ассоциаций, и потому он изображает Вильгельма Телля с лицом Ленина, преследуя при этом одну-единственную цель — вызвать ярость сюрреалистов. Это ему превосходно удается: когда он выставил картину в Салоне Независимых 1934 года, Андре Бретон впал в настоящее бешенство, сочтя ее «контрреволюционным действием» и предательством по отношению к большевистскому лидеру. «Папа сюрре-

*Атмосферический череп, насилующий  
рояль. 1934*

Дали: «Я был одержим идеей того, что челюсти — самая философическая часть человеческого тела. Челюсти окаменевшего черепа грубо овладевают лирическим роялем. Это видение — из тех, что остаются на сетчатке глаза, это гипногический образ, являющийся нам в первой, зыбкой полудреме, навеваемой снотой, и он не имеет ничего общего с тем действием, которое оказывает мескалин, ибо этот наркотик не в силах воспроизвести мимолетные, мгновенно вспыхивающие и гаснущие воспоминания».



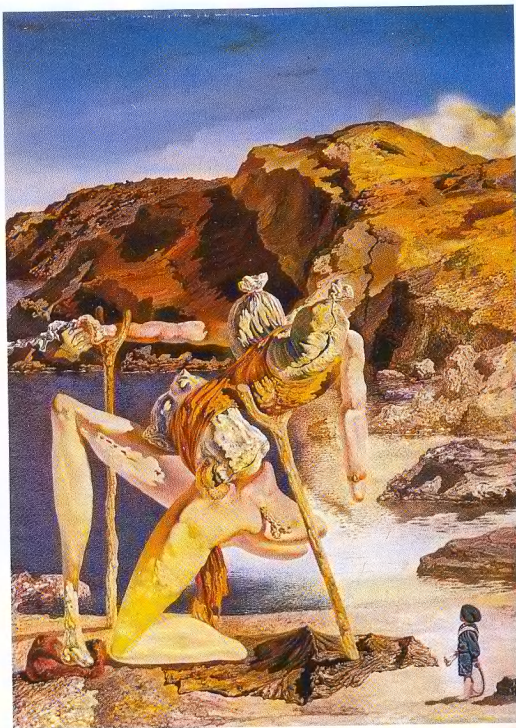


СЛЕВА:  
*Невидимая арфа, прекрасная и посред-  
ственная*. 1932

СПРАВА:

*Призрак сексуального влечения*. 1934

Эта картина известна также под названием «Призрак либидо». Дали чувствовал себя рядом с этим чудовищем таким же маленьким, как его второе «я» — мальчик в матроске. Однако нельзя не заметить, что в левой руке он держит обруч — символ женского начала, а в правой — фаллообразную бед-



ализма» и его сподвижники хотели даже уничтожить полотно, но оно, к счастью, висело слишком высоко и акта вандализма не произошло.

Вторая причина разрыва с отцом кроется, несомненно, в выходке Дали, в очередной раз пожелавшего шокировать сюрреалистов. За те несколько дней, что он провел в ноябре в Париже, Дали показывал своим коллегам купленную на бульваре в Фигерасе хромолитографию с изображением Священного Сердца Иисусова, поперек которой Дали написал: «Иногда для развлечения я плюю на портрет моей матери». Испанский художественный критик Эухенио Д'Орс написал об этом святотатстве в барселонской газете. Отец Дали был так взбешен подобным кощунством, воспринятым им совершенно буквально — как издевательство над памятью своей покойной жены и матери Сальвалора, которую тот так любил, — что так никогда и не простил ему этого постыдного эпизода. В свою защиту Дали говорил: «В воображении человек способен совершить кощунство по отношению



к тому, кого в реальной жизни обожает, может даже представить, что плюет на свою мать... Есть религии, в которых оплевывание носит сакральный характер». Однако сомнительно, чтобы подобным объяснением смог удовлетвориться нотариус из Фигераса — даже самый непредубежденный.

Отец Дали говорил всем: «Не беспокойтесь. Он — человек до такой степени непрактичный, что и билет в кино себе не купит. Самое большое через неделю он вернется в Фигерас весь во вшах и будет умолять, чтобы я его простил». Однако нотариус не принял в расчет Галу и ее пронизательного упорства. Пришел час, когда Сальвадор и в самом деле вернулся в Фигерас — и не во вшах, а в сиянии славы. Выйдя победителем из противостояния с отцом, он стал героем. В своем «Дневнике одного гения» Дали цитирует определение Фрейда: «Герой — это тот, кто борется против власти отца и побеждает в этой борьбе». Хотя он питал восхищение к харизме своего отца, ему пришлось пойти на разрыв с ним. Но Дали лю-



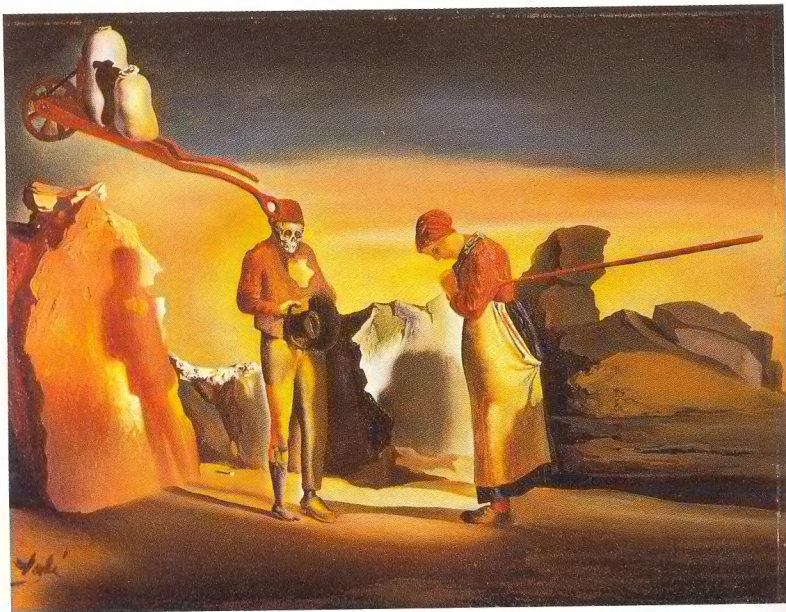
СЛЕВА:

*Медитация с арфой.* 1932–1934

Яркий пример того, как переосмысленная интеллект сексуальность и сосредоточенное на сексуальности образное мышление приобретают столь чудовищные размеры, что только массивная подпорка способна поддержать и закрепить ее в реальном мире.

СПРАВА:

*Среднестатистический атмосферно-цефалоподобный бюрократ, доющий черепарфу.* 1933



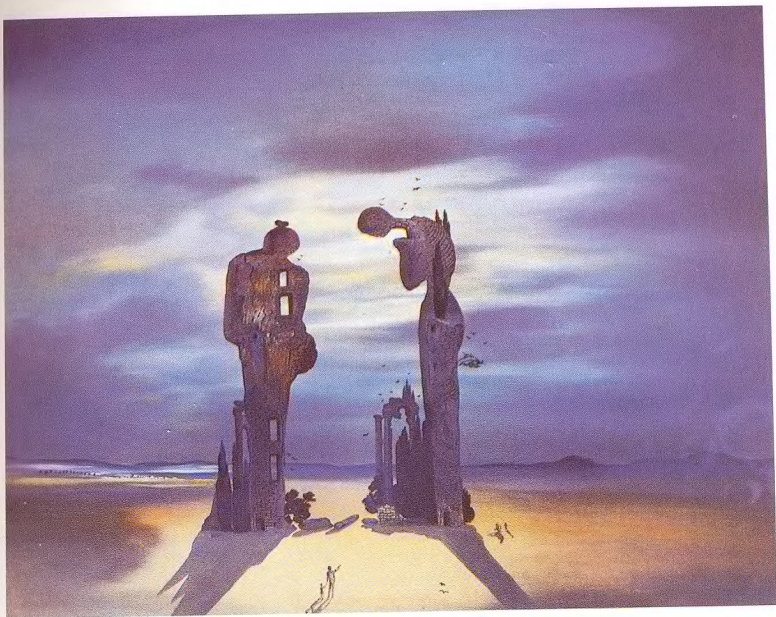
НАВЕРХУ:

*Атавизм сумерек (Навязчивый феномен)*, 1933–1934

Жан-Франсуа Милле:  
*Ажелеос (Вечерняя молитва)*, 1859

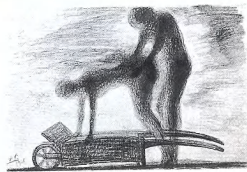
бил стены домов Фигераса, сверкающие под солнцем свежей побелкой – никакой иной пейзаж не мог заменить ему этого зрелища. А потому он просто-напросто должен был вернуться туда – и как можно скорей. В уютной бухте близ Кадакеса, носящей имя Порт-Лыгат (что значит «порт, защищенный узлом»), он купил полуразвалившуюся рыбацью хибарку, причем, по иронии судьбы, – на деньги, вырученные от продажи картины «Старость Вильгельма Телля» (с. 28). На этой картине вновь появляется его отец, который изгоняет Дали и Галу «с глаз долой»; этот образ знаменует собой разрыв с семьей и начало долгой «love story» – отныне и впредь художник будет посвящать своей возлюбленной одно полотно за другим, запечатлевая на них «мифологию их совместной жизни».

Как только Дали понял, что разрыв с семьей – окончателен и что его отлучили от дома, он остригся наголо, тем самым словно посыпав голову пеплом. Своеобразным символом этого события может служить фотомонтаж (с. 21), где совмещены сделанный Бунюзлем в 1929 году снимок Дали с обритой головой и фотография Галы, снятая им самим в 1931-м. Монтаж предназначался для фронтисписа его книги «L'amour et memoire» («Любовь и память»), опубликованной в 1931 году парижским издательством «Editions Surrealistes». В «Тайной жизни...» Дали пишет: «Я велел выбрить себе голову. Свои черные кудри я похоронил в могиле, которую самодично вырыл ради такого случая на берегу. Заодно схоронил там же целую грудку ежиных скорлуп – останки моих полуденных трапез вместе с раковинами из-под выеденных мною в полдень морских ежей. А после поднялся



на холм, откуда виден весь Кадакес, и там долго сидел под оливами, глядя на пейзаж моего детства, отрочества, юности и всей моей жизни».

В отличие от Майоля, Миро и Пикассо, работавших на чужбине, для Дали родная Каталония всегда оставалась неким приютом или убежищем, хоть он и писал, что это место «одно из самых скучных <...> на свете. Утра там проникнуты дикостью и горечью, свирепой аналитичностью и структурным весельем, а вечера часто навевают болезненную меланхолию». Этот пейзаж возникает на его полотнах вновь и вновь, и причиняемая им боль все так же остра; отзвуки ее ощущаются и в таких картинах, как «Геологическое становление» (с. 37), где одинокая лошадь, везущая два черепа, изображена в миг «превращения в скалу посреди пустыни». Очевидно и его восхищение картиной Милле «Анжелюс» (с. 34), и Дали создает вариации на эту тему, трактуя ее по-разному — то как «архитектоническую композицию» (с. 36), то как проявление особого «Атавизма в сумерках» (с. 34) и наконец под названием «Археологическая реминисценция «Анжелюса» Милле» (с. 35). Дали объяснял это так: «Предаваясь фантазиям во время прогулки по мысу Креус, чей каменистый ландшафт — это сущий геологический бред, я вообразил себе две высящиеся на вершинах скал скульптуры, в которые превратились персонажи «Анжелюса» Милле. Они были расположены в пейзаже точно так же, как в его композиции, но изображены трещинами, насквозь проедены ветром и водой. Эрозия частично разрушила их, и это помогло мне увидеть их в первозданном виде — такими, каковы были они в далеком прошлом, ровесниками



ВВЕРХУ:  
Археологическая реминисценция «Анжелюса» Милле. 1935

Почтение Милле (эскиз к картине «Вокзал в Перпinya»). 1965

Поводом к созданию этой картины, навеянной детскими воспоминаниями о календаре, висевшем в школьном классе, послужило созерцание скал на мысе Креус.

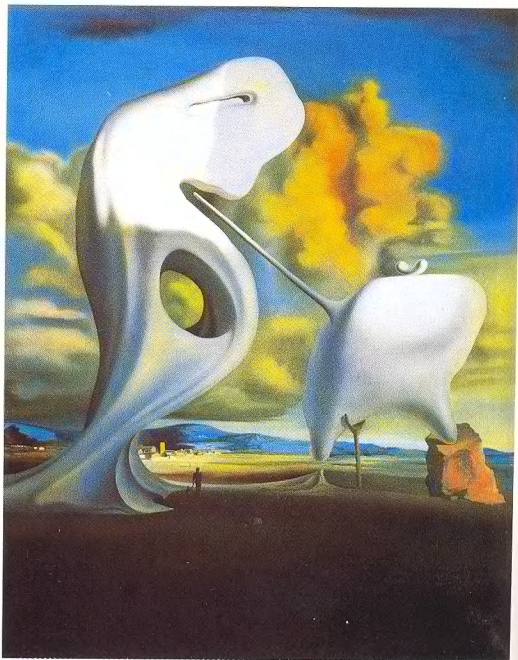
**Архитектонический «Анжелюс» Милле**  
1933

Трагический миф «Анжелюса» Милле — одна из самых глубоких фантазий Дали. Рентгеновский снимок «Анжелюса», подтверждающая его интерпретацию, выявила на картине французского художника геометрическую фигуру, помещавшуюся прежде между персонажами — это гробик с телом их умершего ребенка. В соответствии с толкованием Дали покорная, на первый взгляд, поза женщины означает лишь краткое затишье перед актом агрессии — нечто подобное тому, как замирает перед спариванием самка богомол, после оплодотворения съедающая самца. Тачка на колесах — явное воплощение женского начала и именно в этом качестве фигурирует в эротическом деревенском фольклоре.

иллюстрация на с. 37

**Геологическое становление.** 1933

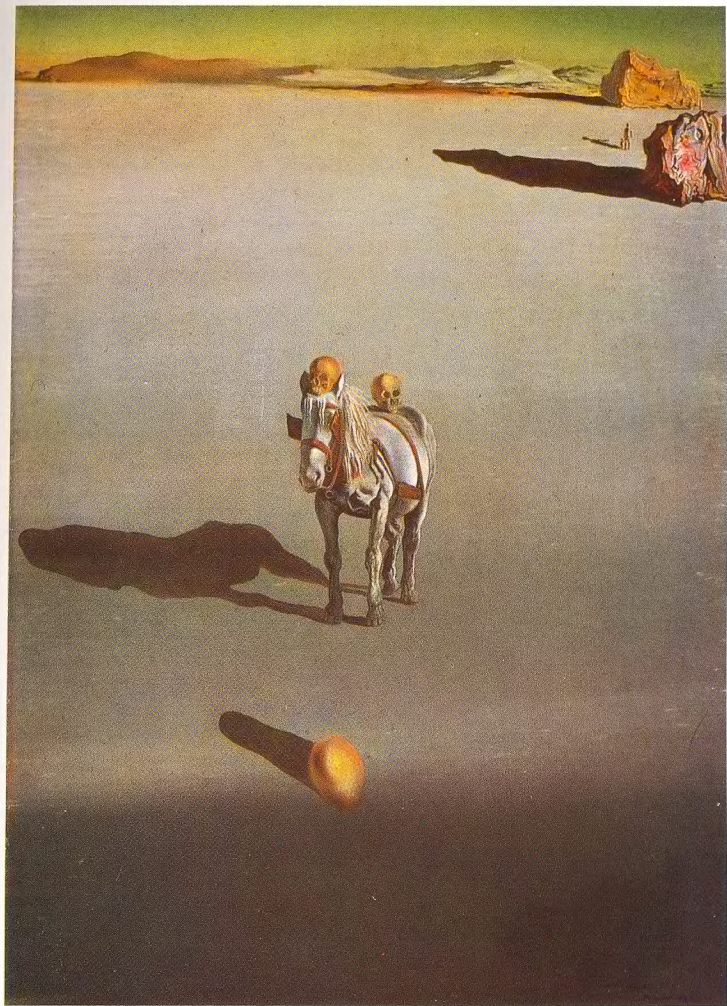
Как и фигуры персонажей «Анжелюса», одинокая лошадь начинает превращаться в обломок скалы.



этих скал. Время особенно губительно сказалось на фигуре мужчины, сделав ее неузнаваемой — остался лишь смутный, почти бесформенный абрис — и оттого вселяющей тревогу и ужас» («Трагический миф «Анжелюса» Милле»)

Всякий раз, когда у Дали и его возлюбленной возникали «материальные затруднения» — оттого ли, что разорился Гоэманс, или оттого, что виконт де Ноай чересчур сильно увлекся абстрактным искусством, — они укрывались в Кадакесе, покидая «бурлящий, как вельмино зелье» Париж. И во время своих кратких наездов туда художник непременно старался подбросить в это варево «несколько идеологически значимых словечек».

В эту пору — залого до того, как Сальвадор Дали, по остроумной анаграмме Бретона, стал «Avida Dollars» (буквально — «жадный до долларов». — Прим. пер.) — его главным богатством была Галя. Она не расставалась с ним, сопровождая его везде и всюду, оберегая и защищая от всех — и от него самого тоже. «Мысль о том, что в той же комнате, где я собираюсь работать, может оказаться женщина — реальная, движущаяся, наделенная чувствами, волосками, склеенными по утрам глазами — оказалась столь нестерпимо прельстительной, что мне было трудно поверить, будто это может быть осуществимо».





# Триумф Avida Dollars

«Мы должны вернуться в Париж и раздобыть деньги, необходимые, чтобы достроить наш дом в Порт-Льигате... а это значило, что им придется «устроить ливень с грозой», только вместо дождевой воды это будет золото!» Однако из-за «франкмасонского заговора в современном искусстве» картины Дали в Париже раскупались довольно вяло. И потому он принялся изобретать и придумывать идеи новых «вещиц», многие из которых, к сожалению, впоследствии будут воплощены в жизнь и брошены на рынок уже другими людьми. Среди этих изобретений — «накладные ногти — в каждом уменьшительное зеркальце, чтобы смотреться... прозрачный манекен — внутрь льют воду и запускают рыбок, чтобы дать наглядное представление о кровообращении... пластиковое кресло, застывающее в точном соответствии с фигурой хозяина... накладные груди, прицельемые к спине — они могут произвести полный переворот в моде...» Кроме того, полный каталог новых автомобильных корпусов, созданных по законам аэродинамики: через десять лет машины таких обтекаемых очертаний будут выпускаться во всем мире... Ежедневно Галя пытается пристроить эти изобретения и каждый раз возвращается ни с чем — измученная, «осунувшаяся, полумертвая от усталости и ставшая еще прекраснее от своей жертвенной страсти». Кому бы она ни предлагала «вещицы», ей отвечали, что замысел безумен и прибыли не принесет, а в лучшем случае — обойдется в столь же безумные деньги. Теперь мы знаем, что все-таки большая часть этих дизайнерских разработок Дали стала реальностью.

В этот период Дали развивает невероятную активность — устраивает выставки в Америке, пишет стихи, сотрудничает с журналами «Сюрреализм на службе революции» и «Минотавр». В последнем он и опубликовал свою знаменитую статью «Об ужасающей и съедобной красоте архитектуры стиля «Ар Нуво», где анализирует современную архитектуру, завершая свой разбор не менее знаменитой декларацией: «Красота может быть либо съедобной, либо никакой». Но прежде всего Дали был занят работой над фильмом «Золотой век», вызвавшим очередную — и отнюдь не последнюю — скандал. Сценарий был написан им совместно с Луисом Бунюэлем, однако теперь друзья не «настроены на одну и ту же волну». Дали хотел, чтобы в фильме была «целая куча дароносцев, мошей, архиепископов», он воображал, как они «плещутся среди застывших «геологических бедствий Мыса Креус». Бунюэль же, «простодушный и упрямый, как все арагонцы, вознамерился сделать из всего этого элементарный антиклерикальный памфлет».

Имя Дали больше, чем когда-либо, было на устах у всех. Он предложил изготовить и поместить во внутреннем дворике Пале-Рояля 15-метровый муляж батоны, за ним должен был последовать 25-метровый батон в Версальском парке и 35-метровые батоны в нескольких европейских столицах. Можно лишь вообразить себе, что устроили бы из этого журналисты! А заветная цель, преследуемая при этом, была проста — оставить всех в дураках и снова вывернуть наизнанку



ВВЕРХУ:

*Загадка Гитлера. Около 1939*

ВНИЗУ:

*Телефон-лангуст. 1936*

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 38:

*Ретроспективная женский бюст. 1933  
(реконструкция 1970 года)*

Эти «сюрреалистические предметы символического назначения» сделаны, как сказали бы в наши дни философы Делёз и Гваттари, из «частичных объектов», стремящихся соединиться друг с другом, чтобы образовать «желаемые машины». По мнению Дали, телефон был средством передачи новостей, тогда как Гитлер на тарелке символизировал то пугающее предвидение, которое охватило мир после Мюнхенских соглашений.



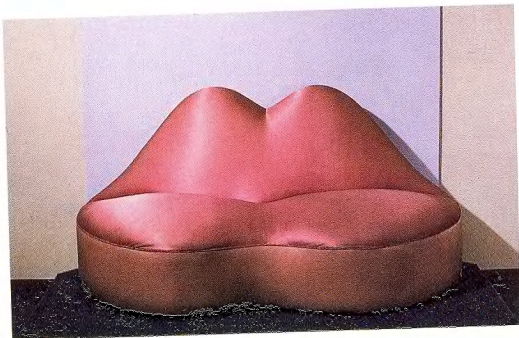
Воспользовавшись фотографией голливудской «звезды» Мэй Уэст, Дали разработал интерьер целой квартиры, среди предметов обстановки был и знаменитый диван «Губы Мэй Уэст». Для модельера Эльзы Скьяпарелли он придумал «скандально розовый» — этот оттенок стал необыкновенно моден. Ему принадлежат также эскизы шляп и гапстук, дизайны съедобных пугониц и одежды, деталями которой служили настоящие омары и всамделишный майонез.

*Диван «Губы Мэй Уэст». 1936–1937*

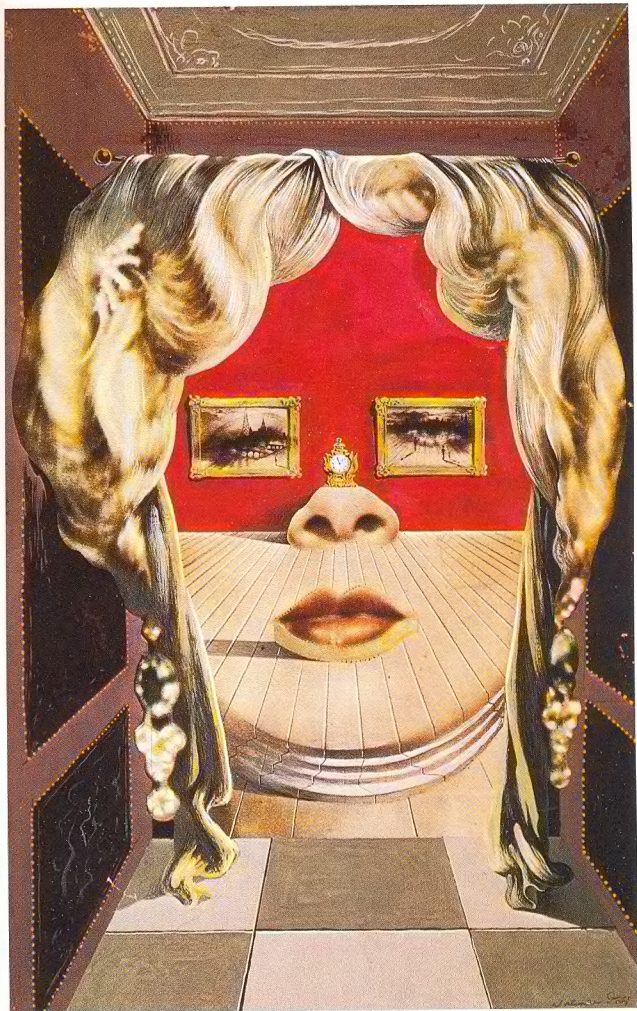
Фотография Мэй Уэст, перед тем как Дали взялся ее ретушировать. 1934–1935

обыденную логику. Вот какие плоды приносил разработанный Дали «параноидно-критический метод», хотя впоследствии он сам признавался, что в ту пору не в полной мере сознавал возможности своего открытия. Несмотря на это, Бретон скоро будет приветствовать его.

В «Тайной жизни...» Дали приводит несколько примеров того, к чему приводило использование его знаменитого «метода», но тогда он был еще «за предела-ми его понимания» — истинное значение многих своих открытий он осознает го-раздо позже. «Однажды я выковырял весь мякиш с одного конца батона и вложил на его место... как вы думаете, что? — бронзовую фигурку Будды, предварительно покрыв всю ее поверхность дохлыми блохами. Отверстие я заткнул маленькой де-ревяшкой, на которой написал: «Horse Jam». Ну, и что бы это могло значить?» Другой пример: «Однажды я получил в подарок от своего доброго друга, декора-тора Жана-Мишеля Франка два восхитительных стула чистейшего стиля модерн.



Эльза Скьяпарелли: Модели шляп, вдохновленные Дали, — шляпка-отбивная; шляпка-туфелька; шляпка-чернильница. 1937



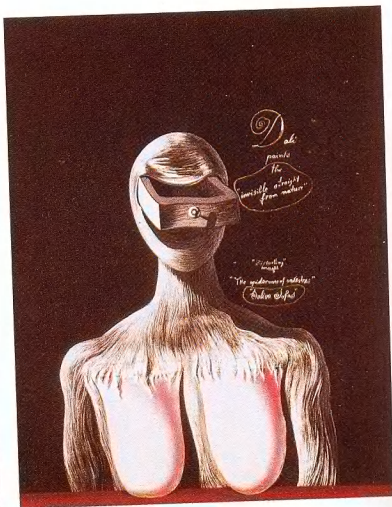
Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты. 1934-1935



СЛЕВА:  
Обложка журнала «Минотаур», №8, 1936

СПРАВА:  
*Женщина с выдвигающимися личиками*  
1936

Рисунок для обложки каталога выставки Дали в галерее Жюльена Леви. Два плаката для выставки Дали в Нью-Йорке.



И немеленно приступил к делу. Заменял кожаное сиденье шоколадным и привинтил к ножке золотую дверную ручку – характерный образец стиля Людовика XV. Ножка удлинилась, стул скособочился именно так, как я хотел <...>. Другую ножку я поместил в кружку с пивом <...>. Этот замечательно неудобный стул, повергавший всех, кто видел его, в страшное смятение и тревогу, я окрестил «Астральным Стулом». Что это, по-вашему, значит?»

Первым и главным следствием всего этого стало беспокойство сюрреалистов – несносный Сальвадор Дали выбивал у них почву из-под ног и со своим «символическим функционированием сюрреалистических предметов» явно шел наперекор традиционным формам – «автоматическому письму» и изображению снов.

Начиная с «Телефона-лангуста» (с. 39) и кончая «Диваном «Губы Мэй Уэст»» (с. 40), сюрреалистические объекты Дали обрели всемирную славу, и художник не замедлил дать по этому поводу свой комментарий. Если верить ему, «Афродизийский смюкинг» (с. 43) может быть зачислен в разряд «мыслящих машин» – «смокинг, покрытый рюмочками с мятным ликером, обладает некими возбуждающими свойствами. Его несомненное достоинство – в том, что антропоморфное расположение этих рюмок позволяет производить арифметические вычисления и играть в параноидно-критические числовые игры. Подобное же наблюдаем мы и в легенде о Св. Себастьяне – благодаря количеству и размещению стрел страдания, испытываемые им, становятся категорией объективной и поддающейся измерению. Этот смюкинг пригоден для поздних прогулок в тихий вечер, совершаемых пешком или в очень мощном автомобиле, который должен, впрочем, ехать с малой скоростью, дабы не расплескать содержимое рюмок, и незаметно для очень спокойных и очень чувствительных встреч опять же в позднее время». О «Дневных и вечерних одеяниях тела» (с. 43) Дали говорил: «Не всякому известно, что этот костюм спосо-

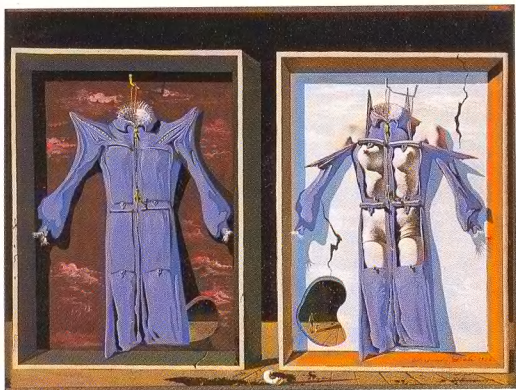


ВВЕРХУ:

*Афродизийский смокинг.* Около 1936

ВНИЗУ:

*Дневные и вечерние одеяния тела.* 1936



Подобные одеяния, намеренно и вопиюще бессмысленные (и предназначенные лишь для очень богатых снобов), довели Луи Арагона до бешенства. По инструкциям Дали, этот «смокинг Св. Себастьяна», где стрелы заменены рюмками с мятным ликером (он считается мягким возбуждающим средством), следует носить лишь во время прогулок поздно вечером пешком либо в мощном автомобиле, едущем на малой скорости (чтобы не расплескать ликер)». «Дневные и вечерние одеяния тела» дают возможность их обладателям подставлять тело солнечным лучам, когда они занимаются зимними видами спорта и одновременно предаются чувственным удовольствиям...

ВВЕРХУ:

**Портрет Зигмунда Фрейда.** 1938

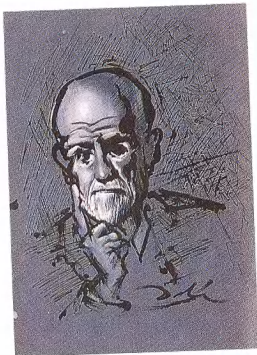
ВНИЗУ:

**Антропоморфный секретер.** 1936

В учении Фрейда о бессознательно выдвигаемые ящики, по мнению Дали, представляют собой «некую аллгорию, призванную означать воздержанность и выявлять все те бесчисленные нарциссические ароматы, доносящиеся из всех наших ящиков».

бен превращаться в кожу, конверт, доспехи или окно; он снабжен молнией и, если отодвинуть задвижку, может широко открываться». В любой своей ипостаси он, как и все костюмы, смоделированные Дали, весьма эротичен. Кроме того, он служит объектом размышлений. Впоследствии художник заявил в одном из интервью, что трагедийная константа человеческой жизни — это мода, и потому он с таким удовольствием работал с Коко Шанель и Эльзой Скьяпарелли. Дали был убежден, что концепция одежды родилась как следствие самой тяжелой из всех возможных травм — травмы рождения. Он ощущал моду как трагедийную константу истории и утверждал, что наблюдать за манекенщицами на подиуме — то же самое, что за ангелами смерти, трубными звуками возвещающими близость войны.

Весьма интересовали Дали также шкафы и выдвигаемые ящики — начиная с этого периода ими переполнены картины художника: примерами могут служить «Антропоморфный секретер» (с. 44), «Горящая жирафа» (с. 45), «Венера Милосская с ящиками» (с. 45). Позаимствовав эти образы у Фрейда, Дали перевел теории основателя психоанализа на язык живописи. С самим же Фрейдом Дали встречался лишь однажды, в Лондоне, в 1938 году и, воспользовавшись случаем, показал ему свои «Метаморфозы Нарцисса» (с. 52-53), а потом по памяти создал его портрет (с. 44). В наброске другого портрета, относящегося к тому же периоду, череп Фрейда изображен в виде сброшенной змеиной кожи. Об учении «отца психоанализа» Дали говорил: «Это — некая аллгория, призванная обозначить воздержанность и выявить все те бесчисленные нарциссические ароматы, доносящиеся из всех наших ящиков». Дали утверждал: «Зигмунд Фрейд — это то единственное, что отличает бессмертную Древнюю Грецию от нашего времени; это он открыл, что человеческое тело — в античную эпоху абсолютно неоплатоническое — ныне снабжено множеством потайных ящичков, открыть которые может лишь психоанализ!» Таким вот образом Дали проторил путь многим художникам — от Бельмера до Аллена Джонса — и позволил им играть с куклами (или в куклы) и превращать женщин в столы и стулья.





ВВЕРХУ СЛЕВА:  
*Горящая жирафа. 1936–1937*

ВВЕРХУ СПРАВА:  
*Венера Милосская с ящичками. 1936*

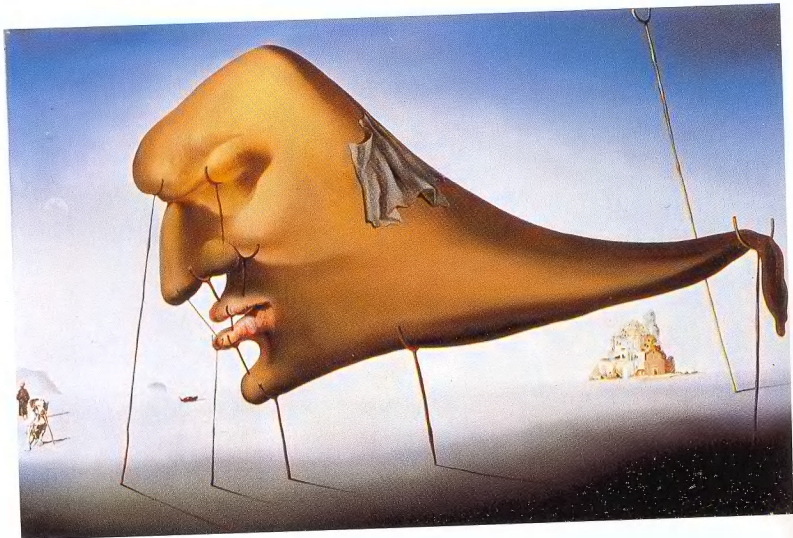


Но из этих «потайных ящичков» может исходить и другой, тошнотворный запах — смрад, зарождающийся на кухне войны. В «Тайной жизни...» Дали пишет: «Над истерзанной Испанией клубился дым пожарищ и ладан. Горели перкви, ризы и облачения вместе с епископами, монахами, ризничими; плавясь, капал и вспыхивал жир, тлели священнические кости; толпа упивалась блудодейством, растлевая себя и смерть. Революция билась в оргазме...». О своей картине «Мягкая конструкция с вареными бобами — Предчувствие гражданской войны» (с. 47) Дали говорит так: «Как художник «пароксизмально-нутряной», я завершил полотно за полгода до того, как разразилась война в Испании. Я изобразил громадное человеческое тело, покрытое уродливыми наростами рук и ног, которыми оно в припадке самоудушения терзало себя самое. <...> Растекающуюся плоть этого пушечного мяса грядущей войны я слобрил вареной фасолью <...> и за полгода до начала войны назвал картину — «Предчувствие гражданской войны», в очередной раз доказав, что пророчества Дали сбываются».

✦ Сюрреалисты имели все основания тревожиться и чувствовать себя обиженными, послушав напыщенные декларации Дали, — к тому времени он уже считал себя единственным подлинным представителем этого направления в искусстве.



Пригласительный билет в лондонскую галерею Лефевра на открытие ретроспективной выставки Дали. 1936



**Сон. 1937**

Этот сон — «окуклившийся монстр, чьи формы и душевная тоска подперты одиннадцатью основными костылями...»

Так, по крайней мере, он заявил во время своего первого визита в Нью-Йорк в 1934 году: «Сюрреализм уже начали подразделять на тот, который был до появления Дали, и тот, что возник после... Мягкость, расплывчатость украшения, экстагическая скульптура Бернини, клейкость, биологичность, гниение — это сюрреализм Дали. Причудливый средневековый предмет непонятного назначения — это тоже Дали. Станный, тоскующий взгляд, внезапно обнаруживающийся на полотне Ленена, — это тоже Дали. «Невозможный» фильм с арфистами, прелюбодееями и дирижерами наверняка доставил бы удовольствие Дали... И парижский хлеб перестал быть парижским хлебом — теперь это мой хлеб, хлеб Дали, хлеб Сальвадора». И в самом деле, мода на «далианские сюрреалистические предметы» вытеснила моду на сны и занудную декламацию творений «автоматического письма». «Сюрреалистический предмет породил новую жажду реальности. Людям... захотелось потрогать «чуждое» руками... Сюрреалистическим объектом я прикончил элементарную сюрреалистическую живопись как таковую, в общем смысле слова. «Я хочу убить живопись!» — сказал когда-то Миро. И он убил ее — после того как я искусно и коварно подстрекал его к этому, я, которому было суждено нанести ей смертельный удар... Не думаю, что Миро в полной мере осознавал, что живопись, которую мы вместе с ним собирались уничтожить, носила название «современной»...».

Дали регулярно возвращался на мыс Креус в поисках «мягкого» и «твердого», составлявших реальную, вещественную основу сновидений, и традиционного, которое было необходимо спасти от забвения. Именно там открылся ему «глубокий смысл той свойственной природе скромности, которую имел в виду Гераклит, произнося свою загадочную фразу: «Природа склонна прятаться»... Именно там, благодаря «славному параноидно-критическому методу», Дали смог пре-



*Мягкая конструкция с вареными бобами — Предчувствие гражданской войны. 1936*

Из этих «потайных» ящичков может исходить и другой, кошмарный запах — смрад, зарождающийся на кухне войны. «Над истерзанной Испанией клубился дым пожаров и ладан. Горели церкви, ризы и облачения вместе с епископами, монахами, ризничими; плавясь, капал и вспыхивал жир, тлели священнические кости; толпа упивалась блудодейством, растлевая себя и смерть».

дасть созданию «Сна» (с. 46). Этот сон — «окуклившийся монстр, чьи формы и душевная тоска подперты одиннадцатью основными костылями... Достаточно хотя бы одной губе отыскать надежную опору в уголке подушки или мизинцу прильнуть к складке на простыне, как сон вцепится в нас изо всех своих сил. Затем тяжело нависнет ужасающий лбище, опирающийся на мягкую колонну носа в форме биологического «сплющенного завихрения», par excellence, такого же, какое замечаешь при взгляде на завиток плоти, венчающий изгиб спины у эмбриона, или на растительный завиток папоротника, или на каменный завиток капители, так похожей на сидящего зародыша. Что же касается носового хряща, то это становой хребет самой архитектуры. Старик Микеланджело, самый доподлинный эмбрион, со мной согласится. Он скажет, что завиток сна — грандиозен, мускулист, упорен, всосан и впитан, изможден, победоносен, грузен, легок и сохранен, и все это значит, что Гауди был тысячу раз прав». Кроме того, мисс Креус предоставил Дали свой антураж для картины «Любовники с головами, полными облаков» (с. 48-49), где силуэты художника и Галы повторяют позы персонажей картины Милле «Ангелус» (с. 34). Сквозь полые головы открывается небо над побережьем Порт-Льигата. На переднем плане (внутри мужской фигуры) помещен стол с фетишами: ложка в рюмке и «Кормилица Гитлера» в виде килограммовой гири. Внутри женской фигуры представлен Ленин в образе грозди черного муската, левый угол скатерти scomkan, напоминая силуэт человека, обхватившего руками голову, ведь Эрос и Танатос — это единое целое.

Дали был непреклонно убежден в том, что эта идея имеет всеобъемлющий характер: «У сверхзысканного художественного сознания Сальвадора Дали — два двигателя: во-первых, либидо или сексуальный инстинкт и, во-вторых, страх смерти. Ни единый миг моей жизни не обходится без возвышенного,



*Испания. 1938*

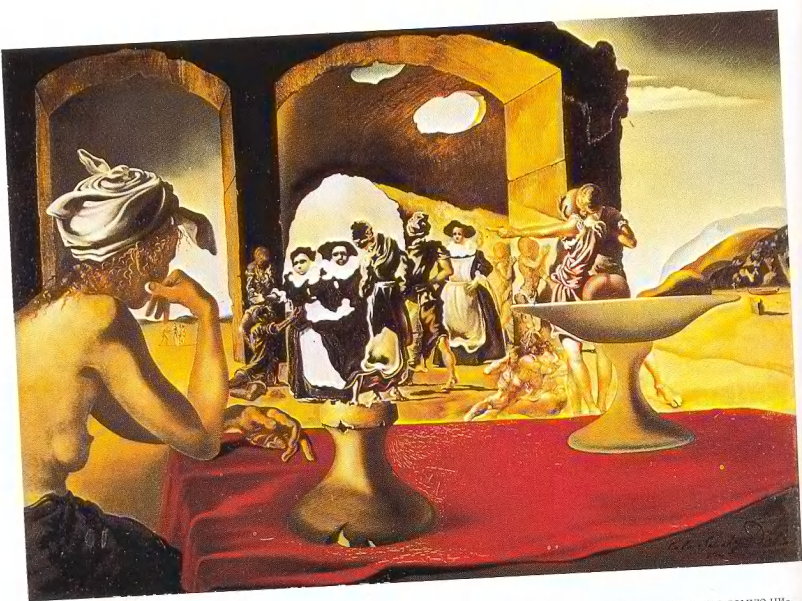


*Любовники с головами, полными  
облаков. 1936*

Силуэты Дали и Галы повторяют позы  
персонажей картины Милле «Анжелос». С  
квозь полые головы открывается небо  
над Порт-Лынгатом.



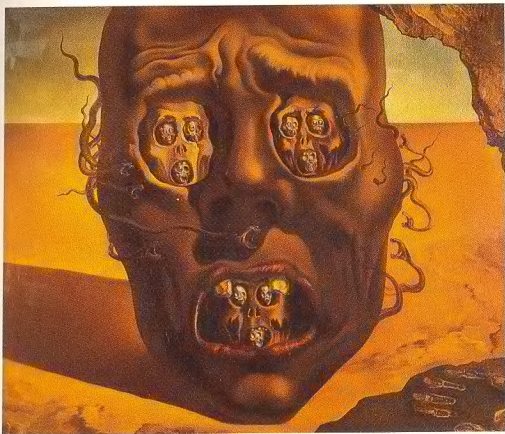




**Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера.** 1940

Характерный пример двойного образа. «Своей терпеливой любовью, — пишет Дали, — Галя защищает меня от иронического пчелиного жужжания мира рабов. В моей жизни Галя уничтожает образ Вольтера и все малейшие признаки скептицизма. Этой картиной я хотел передать стихотворение Джоана Салват-Папасейта, заканчивающееся словами: Любовь и война — в них соль земли».

римско-апостольско-католического призрака смерти, осеяющего самую ничтожную из моих тончайших и прихотливейших фантазий». «Лицо войны» (с. 51) предстает с глазами и ртом, заполненными человеческими черепами. Дали прибегает к эффекту оптического обмана, образы его удваиваются и утраиваются, а порой возрастают до неисчислимого множества. «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера» (с. 50) — впечатляющий пример такого двойного изображения: гудоновский бюст слегка угадывается, вместо него появляется группа людей в одеждах XVIII века. Дали пытался запечатлеть физический процесс зрения, при котором зрительные нейроны дают перевернутое изображение. Впрочем, одухотворявшие его идеи были более чем серьезными, и в своей «Тайной жизни...» Дали говорит об этом вполне внятно: «Нам выпало на долю узнать, на что способна Испания, и поразиться ее вселенскому дару претерпевать муку и мучить, погребать и осквернять могилы, умирать и воскресать. Шкальки когти революции должны были разорвать в клочья покровы Традиции, сорвать и затоптать его в грязь, обнажив неколебимую гранитную твердыню, не подвластную осквернению. И ее суровый свет вновь ослепил избранных, возвращая им потаенные сокровища, сокрытые в черных испанских недрах — ее пылающую смерть».



*Лицо войны.* 1940-1941

Дали одержим идеей смерти, предстаёт ли она в лице войны или является в более соблазнительных очертаниях обнажённых женских тел. Эскизы декораций, сделанные им для одного из фильмов, вселяли такой ужас, что были в конце концов отвергнуты — рабочие отказались их строить.



*Вечерний паук сулит надежду.* 1940

иллюстрации на с. 52-53:

***Метаморфозы Нарцисса.* 1937**

Именно эту картину Дали показывал Зигмунду Фрейду во время их первой — и единственной — встречи в Лондоне в июле 1938 года как доказательство того, что он является одним из самых пламенных адептов фрейдовского учения.





# Галлюцинации научного видения

«Они съдят тебя заживо, мой мальчик», — предупреждала Дали Гала, хорошо знакомая с нравами сюрреалистов. Бретон, Арагон и компания готовы были предать его анафеме и изгнать из своей среды, как некогда изгнала Сальвадора и его семья. Но он был вынужден, из-за постоянного давления на него соратников по искусству, положить конец этому тигтившему его положению. Сведя счеты с человеком, произведшим его на свет в буквальном смысле, теперь Дали был готов поступить точно так же со своим «духовным отцом», Андре Бретоном. И это отлично согласовывалось со словами Фрейда, которые он сделал своим девизом и поставил эпиграфом к своей книге: «Герой — это тот, кто борется против власти отца и побеждает».

Вооружась тем, что он называл «почти иезуитской искренностью», но постоянно имея в виду, что именно ему «скоро предстоит возглавить сюрреализм», Дали воспринимал это направление «вполне буквально, не отвергая ни кровь, ни экскременты, о которых заявляли манифесты сюрреализма. Подобно тому как чтение книг из отцовской библиотеки превратило меня в совершенного атеиста, так и теперь усерднейшее изучение сюрреализма привело к тому, что из всех сюрреалистов я стал единственным, к кому это понятие могло быть применимо в полной мере. Неумудрено, что в конце концов меня изгнали из сюрреализма, ибо я сделался сверх-сюрреалистичен».

Добиться от Бретона «отлучения» от сюрреализма было вовсе не трудно. Имя тем, кому уже пришлось сложить свои пожитки, было легион и в этом легионе собрались лучшие, то есть самые независимые и своеобразные. Что ж, каждый садовник подстригает деревья и кусты по своему вкусу. Но Дали, «первозванный апостол сюрреализма», плохо поддавался муштре. В «Дневнике одного гения» он вспоминает: «Когда Бретон познакомился с моим творчеством, его привели в ужас скатологические элементы, пронизывавшие, а вернее — пятнавшие его. Меня это удивило. Самые первые мои шаги были по дерьму, которое, в физиологическом смысле, можно было истолковать как знамение и предвестие золота, к счастью, обрушившееся на меня впоследствии. Я потратил немало усилий, чтобы растолковать сюрреалистам — вся эта скатология приведет их движение к преуспеванию. Но напрасно ссылался я на пищеварительные иносказания, встречающиеся в искусстве всех времен и любой цивилизации, напрасно приводил в пример курочку, несущую золотые яйца, «золотой дождь» Данаи и сказки братьев Гримм. Мне не вняли. И тогда я молниеносно принял решение: не хотите брать дерьмо, столь щедро предлагаемое мною, — я оставлю свои сокровища и золотые россыпи себе. Знаменитая анаграмма «Avida Dollars», придуманная Андре Бретоном двадцать лет спустя, вполне могла бы пророчески прозвучать именно там и тогда».

Гала оказалась совершенно права: сюрреалисты до поры до времени оглашали терпеть скатологические элементы в творчестве Дали, но зато накладывали табу на многое другое. «Снова я столкнулся с той же системой запретов, которые



**Кондотьер (автопортрет в виде кондотьера?).** 1943

«Твердый» Дали в образе «солдата знания»...

## **Поэзия Америки — Космические атлеты.** 1943

В причудливой смеси каталонских воспоминаний и ошеломительных американских впечатлений возникает первое и главное предчувствие победы черных над белыми и упадка Африки, низведенной до уровня пустой, дочиста выведенной раковины. Впервые в живописи появляются бутылки «кока-колы» — за двадцать лет до «поп-арта» и работ Энди Уорхола.

**Корзинка с хлебом — Лучше смерть,  
чем стыд. 1945**

Выразительный пример того, как Дали умеет придавать эпический размах самым обыденным вещам. Изображение хлеба занимает важное место в работах художника, «не знающего, что он делает, но знающего, что он есть». «Моя цель, — объяснял Дали, — заключается в том, чтобы восстановить технику, утраченную древними, чтобы запечатлеть предмет в неподвижности, непосредственно предшествующей взрыву».

навязывали мне в отчем доме. Кровь изображать — можно. Всякое дерьмо — ради бога! А вот дерьмо в собственном смысле — не пойдет. Запечатлеть на полотне половые органы разрешалось и даже поощрялось, а вот анальные фантазии — ни в коем случае. Подозрительно как-то они смотрелись! Моим сподвижникам очень нравились лесбиянки, но они терпеть не могли педерастов. Садистические сновидения — сколько угодно, и зонтики вкупе со швейными машинками, религию же, даже в самом отстраненно-мистическом плане — ни под каким видом! Грезить о Рафаэлевой Мадонне — если ты грезил о ней просто, без явного святотатства — запрещалось строго-настрого».

Дали постоянно бахвалился, будто вносит раскол в ряды сюрреалистов, даже готов «вывихнуть себе мозги», чтобы придумать, как же заставить коллег принять образы, неприемлемые для их вкуса. И во исполнение этой цели он прибегал к «параноидному средиземноморскому лицемерию», на которое, по его же словам, был способен лишь в «особо извращенном состоянии духа». «Им не нравятся анусы! И я хитро демонстрировал им анусы, замаскированные под что угодно — это были поистине макиавеллиевские анусы. Если же я создавал сюрреалистический объект, где такое сходство уловить было трудно, то весь этот объект стано-







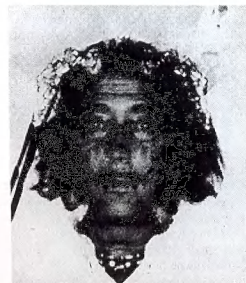
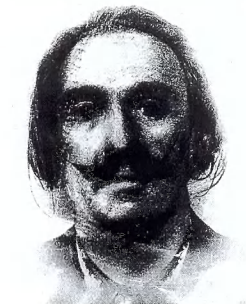
вился символической функцией заднего прохода. Так я применял свой знаменитый активный метод параноидно-критического анализа — в противовес чистому, пассивному автоматизму и ультрареакционную, подрывную технику Мейсоне — энтузиазму Матисса и абстракционистам. Ставя заслон культу примитивизма, я отбирал сверхусложненные объекты стиля модери, которые мы коллекционировали вместе с Диором — они-то в один прекрасный день воскресли в ином качестве и стали восприниматься как «новый взгляд».

Такое отношение Дали к своим соратникам по искусству порождало многочисленные провокации — такие как трехметровая ягодица на подложке, которой он остроумно наделил Ленина («Загадка Вильгельма Телля»). И каково же было его разочарование, когда эта деталь не сканДАЛИзовала сюрреалистов. «Однако в этом разочаровании я обрел новые силы. Оно означало всего лишь, что следует идти еще дальше... и добиваться невозможного. Только Арагон возмущался замыслом моей «мыслящей машины» — качалки с мензурками, увешанной стаканчиками с горячим молоком. «Дали зашел слишком далеко! — кричал он в ярости. — Отныне и впредь молоко должно идти только к детям безработных!». Дали, выиг-

*Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека. 1943  
Внутрирамочный мир яйца, выдержанный в изысканно-сдержанном колорите раскрашенных от руки фотографий...*

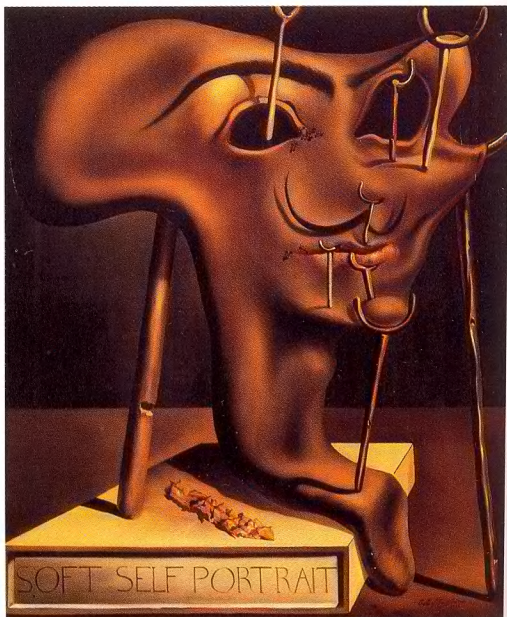
**От Веласкеса к Дали. 1971**

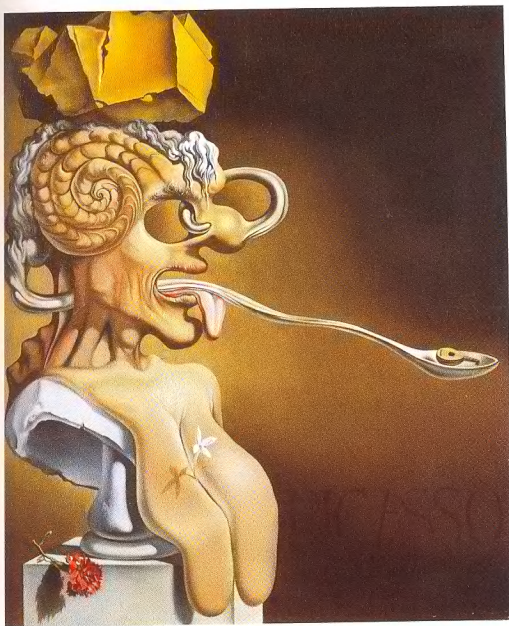
Последовательный фотомонтаж накладывает на лицо Веласкеса лицо Дали, так что постепенно он становится современной ринкарнацией великого мастера.



равший на этом у Арагона очко, поскольку тот угодил в расставленную ему ловушку, был в восторге и воспользовался представившейся возможностью, чтобы добить презираемого противника: «Бретон, которому померещилось, будто прокоммунистическое крыло сюрреалистов скатывается к мракобесию, решил очистить сюрреализм от Арагона и его сторонников — Бунюэля, Юника, Садула и других. Среди них был и Кревель — чистая душа, искренне верящая в коммунизм. Так вот он-то как раз и не последовал за Арагоном, сказав: «Это путь к торжеству посредственности». В итоге Кревель остался в полном одиночестве и вскоре покончил с собой — идейный крах оказался ему не по силам». Кревель впал в отчаяние от невозможности разобраться в тех неразрешимо-противоречивых идеологических и интеллектуальных проблемах, перед которыми оказалось послевоенное поколение. «То, — продолжает автор «Тайной жизни...», — был уже третий сюрреалист-самоубийца. Кревель делом подтвердил свой ответ на один из вопросов анкеты, опубликованной в первых номерах журнала «Сюрреалистическая революция». Анкета спрашивала: «Самоубийство — это выход?» Кревель ответил: «Да». Я — «Нет». Свой ответ я обосновал непреложным импульсом творческой воли. Но для многих сюрреалистов, увязших в болоте летаргических бесед и политических дискуссий, самоубийство казалось выходом».

Грехом более тяжким, по мнению Бретона, были политические пристрастия





СЛЕВА:

**Портрет Пикассо. 1947**

В трактовке Дали Пикассо предстает воплощением уродства. О его фанатичном интеллектуализме свидетельствует мозг, вылезший через нос и во рту превращающийся в ложку, собирающую все вокруг...

ВНИЗУ:

**Пикассо. 1947**

Дали подтрунивал над коммунистическими взглядами своего блестящего соотечественника. Под этим рисунком он сделал надпись: «Пикассо – такой же коммунист, как я».



*Picasso es comunista...  
yo también.*

Дали. Его убеждения вызвали оторопь, испуг, возмущение, они компрометировали сюрреалистов, никак неспособных взять в толк, что Дали поступал в полном соответствии со своей логикой, восхваляя режимы, которые культивировали существование элиты, иерархические структуры, пышные церемонии, многочисленные празднества, помпезные ритуалы, всякого рода священнодействия и содержали армии, предназначенные не столько воевать, сколько производить большой блеск, чем демократиям. К сожалению, то же самое справедливо и по отношению к тоталитарным режимам. Дали хотел, чтобы сюрреализм окружала аура чудесного, и заявлял во всеушное, что «левые» — приземлены, прозаичны и сосредоточены главным образом на поисках хлеба насущного. «Политика меня никогда не интересовала, — пишет он, — а в ту пору и подавно, ибо она являла собой до крайности жалкое зрелище. Я как раз всерьез взялся за историю религий, и, в частности, за изучение католической религии — меня пленило в ней редкостное совершенство замысла. <...> Меня всегда интересовали очень богатые люди. И бедняки — мне всегда интересно слушать калакесских рыбаков. А вот с буржуа мне говорить не о чем — я их просто не замечаю. Но — увы! — именно буржуа так и липли к сюрреалистам, а самым крупным талантам из бретонской когорты просто не давали проходить. Этих немых недоумков я боялся как чумы. Завсегдатаи раутов не блещут умом, зато их жены носят алмазы, несокрушимые,

иллюстрация на с. 58. СПРАВА:

**Мягкий автопортрет с жареным беконом. 1941**

Дали представляет «антифизиологический автопортрет. Вместо изображения сущности внутренней — я хотел показать только то, что находится снаружи: оболочку, «мою перчатку». Перчатка съедобна, о чем свидетельствуют муравьи и жареный бекон.

СЛЕВА:  
*Три видения лица Галы.* 1945



СПРАВА:  
*Моя обнаженная жена, созерцающая  
собственную плоть, превращающуюся  
в лестницу, в три позвонка колонны,  
в небо и в архитектуру.* 1945



как мое сердце, благоухают немислимыми ароматами и обожают музыку, от которой у меня внят уши. Я, каталонская деревенщина, проstack и шельмец, сиcхожу до бесед с ними, и волнующая картина – светская дама (та самая, с почтовой открытки!), прилав к моим грязным ногам, взывает о милости – все еще тревожит мое воображение».

Но «фантазии на темы Гитлера» были делом далеко не безопасным, равно как и изображение «гитлероподобной влажной кормилицы» со свастикой. Друзья Дали по сюрреализму даже на секунду не могли себе вообразить, будто его поглощенность образом Гитлера не имеет ничего общего с политикой, а шокирующие двусмысленный портрет феминизированного фюрера проникнут тем же черным юмором, что и изображение Вильгельма Телля с лицом Ленина. Дали с упреком указывали на те детали его произведения, которые могли бы прийти по вкусу самому Гитлеру – «лебедь, одиночество, мания величия, вагнеровское начало, босховские элементы» («Метаморфозы Нарцисса», с. 52-53; «Лебеди, отражающиеся в виде слонов», 1937, и «Апофеоз Гомера», с. 64-65). «Меня завораживала рыхлая мясистая спина Гитлера, туго обтянутая тканью, – оправдывался Дали. – Как только я начинал писать португую, шедшую по диагонали от пояса к плечу, мягкая плоть Гитлера, распиравшая его военную тужурку, доводила меня до какого-то вагнеровского экстаза, заставляла мое сердце колотиться, и я впадал в редчайшее воз-



буждение, какого не испытывал и во время любовных игр... Более того, Гитлер представлялся мне мазохистом, обуянным навязчивой идеей начать войну — для того лишь, чтобы героически потерпеть поражение. Иными словами, он готовился к одному из тех *actes gratuits* (неосознанных действий), которые так высоко ценились в нашем кругу. Мое упорное стремление взглянуть на окутывающую Гитлера пелену таинственности с сюрреалистической точки зрения и одержимость, с которой я пытался внедрить в сюрреализм элементы садизма и религии (то и другое усиленное моим параноидно-критическим анализом, грозившим разрушить автоматизм и неотъемлемый от него нарциссизм), приводили к бесконечным спорам, а время от времени — и к ссорам с Бретоном и его сподвижниками.

Впрочем, довольно скоро эти разногласия переросли в нечто более серьезное. Призванный держать ответ перед сюрреалистами, Дали появился с термометром во рту, укутанный в свитера, замотанный шарфом, и заявил, что болен — у него грипп. Покуда Бретон читал «обвинительное заключение», Дали время от времени смотрел на термометр. Затем, начав контратаку, принялся стаскивать с себя одежду, сопровождая этот стриптиз речью, тезисы которой набросал заранее. Он оправдывался и настойчиво требовал, чтобы друзья поняли — его одержимость Гитлером носит характер параноический и совершенно аполитична. Разделять взгляды нацистов для него решительно невозможно, ибо «если Гитлер когда-ни-



СЛЕВА:

*Галарина. 1944-1945*

СПРАВА:

*Портрет Галы. 1941*

Рафаэль писал Форнарину... Дали — Галарину. Изображенная в виде торжествующей Евы, она носит на запястье укрощенную змею. Положение ее рук также превращает ее в «хлебную корзинку» Дали, а обнаженная грудь напоминает горбушку. И наконец на картине «Моя обнаженная жена...» она становится сквозной архитектурной конструкцией, подобной насекомому, изнутри выведенному муравьями. Сквозь ее анатомические отверстия Дали видит небо: «Всякий раз, когда я хочу обрести чистоту, я смотрю на небо через плоть...»





### Искушение Св. Антония. 1946

Дали вот-вот покинет землю и отправится в «заоблачные выси». Расстояние от земли до небес символизируют слоны с длинными и тонкими ногами. Они вводят тему левитации, которая вскоре будет более полно развита в цикле «мистико-корпускулярных» полотен Дали.

буду покорит Европу, то первым делом покончит с такими истериками, как я, что он уже и доказал в Германии, где они были объявлены дегенератами. И в любом случае я придал Гитлеру такой феминизированный и откровенно полоумный вид, что этого вполне достаточно, чтобы нацисты прокляли меня и объявили святотатцем. Помимо этого, мой фанатизм, еще усилившийся после того, как Гитлер вынудил Фрейда и Эйнштейна бежать из рейха, доказывает — этот человек занимает меня исключительно как точка приложения моей собственной мании, а еще потому, что он поражает меня своей беспримерной катастрофичностью».

Разве виноват он в том, что образ Гитлера преследовал его, как в свое время — персонажи картины Милле «Анжелюс»? Когда же Дали в своей речи упомянул, что, по его мнению, «у Гитлера — четыре яичка и шесть слов крайней плоти», разозлившийся Бретон крикнул: «Долго ты еще будешь тянуть из нас жилы своим Гитлером?!» И Дали, ко всеобщему удовольствию, ответил: «Если бы мне ночью приснилось, что мы с тобой занимаемся любовью, то утром я первым делом запечатлел бы во всех подробностях наши самые удачные позиции». Бретон на миг застыл, стиснув зубами мундштук трубки, а потом с яростью буркнул: «Не советую, дружище». Это столкновение в очередной раз и со всей очевидностью показало, что между ними идет острое соперничество и борьба за власть.

Вслед за этим диалогом Дали получил уведомление о том, что он исключен из рядов сюрреалистов, причем составлено оно было по всем правилам юриспруденции: «Принимая во внимание то, что Дали замечен в неоднократных проявлениях контрреволюционной деятельности, включая прославление фашизма, мы, нижеподписавшиеся, предлагаем признать его фашиствующим элементом, изгнать из рядов сюрреалистов и всемерно противоборствовать ему». Несмотря на исключение, Дали продолжал принимать участие во всех акциях и выставках сюрреалистов — ибо они очень зависели от того магнетического воздействия, которое производили на публику его картины, и Бретону это было отлично известно. «Папа сюрреализма» был вынужден смириться с тем, что «параноидно-критический метод» Дали дал этому направлению «первоклассный инструмент». Даже самый отъявленный поборник «идейной чистоты» Андре Тирион не мог не признать, что «чрезвычайно весомый вклад, внесенный Дали в развитие сюрреа-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 62:

*Дьявол-логик — Люцифер. Иллюстрация к «Божественной Комедии» Данте. 1951*

«В переживаемую нами эпоху упадка религиозного искусства куда лучше иметь дело с неверующими гениями, чем с теми, кто верует, но обделен гениальностью»...

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 64-65:

*Апофеоз Гомера. 1944-1945*

Дали: «Это — торжество всего, что невозможно выразить иначе, как в сверхконкретных образах». Для сюрреалистов же это творчество отдавало шагнерианством...







*Внутриатомное равновесие лебединого пера.* 1947

иллюстрация на с. 67.

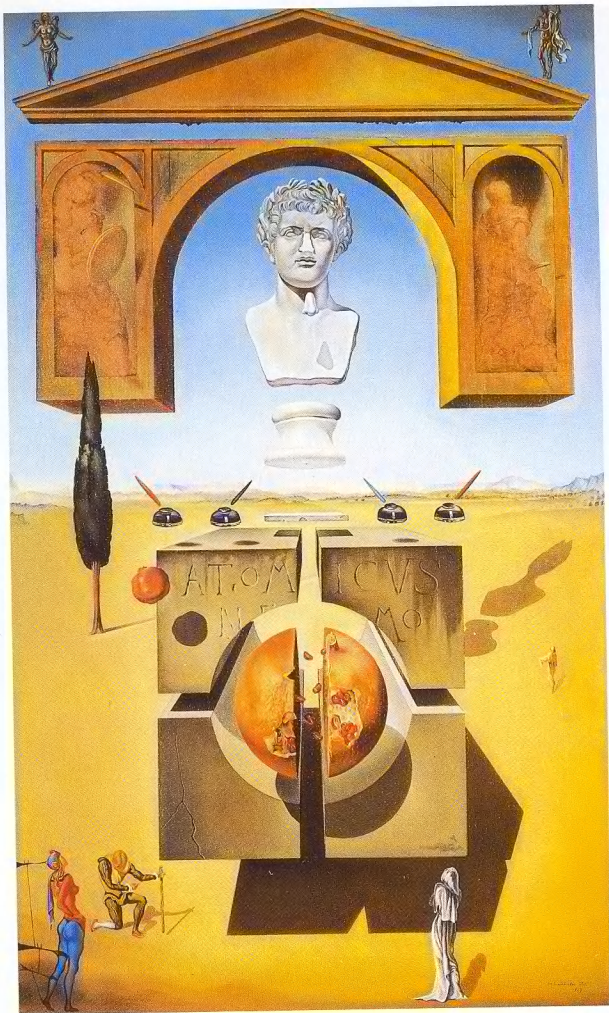
**Дематериализация носа Нерона**  
(*Расщепление атома*). 1947

У Дали начинается период мистических «научных видений»: и «подвижные натюрморты», и архитектурные композиции, вполне вписываясь в художественные традиции, одновременно свидетельствуют о существовании атома и внутриатомного равновесия — то и другое уже было открыто наукой.

лизма, имел огромное значение для всего движения и для эволюции его идеологии. Те, кто утверждает обратное, либо говорят заведомую неправду, либо ничего не понимают. Не соответствует действительности и утверждение, будто к 50-м годам талант Дали иссяк и выродился, хотя обращение художника к католицизму и в самом деле воздействовало на него пагубно и расхолаживающе... Несмотря ни на что, мы по-прежнему отмечаем в его произведениях блистательное техническое мастерство, неиссякаемое творческое воображение, чувство юмора и особую театральность. Сюрреализм очень многим обязан Дали».

Так что же такое пресловутый «параноидно-критический метод» Дали? В своем конструктивном эссе «Покорение иррационального» (1935) он объясняет так: «В области живописи мои амбиции не простираются дальше того, чтобы с имперски неистовой точностью материализовать конкретно-иррациональные образы, которые не поддаются ни выражению, ни сокращению в системе логической интуиции или с помощью рациональных механизмов. <...>

Параноидно-критическая деятельность: спонтанный метод иррационального познания, базирующийся на интерпретативно-критических ассоциациях, возникающих благодаря бредовому феномену. Этот феномен уже содержит систематическую структуру во всей ее целостности и лишь как следствие критического вмеша-







**Галатея со сферами. 1952**

Дали называл это «пароксизмом радости», «анархической монархией», «единением вселенной...». В любом случае – это блестящий технический трюк, достигающий вершины чистоты и самозабвенного экстаза в мистическом плане. Слово при исполнении Моцарта, до нас доносится «музыка сфер с танцующими сиренами».

тельства обретает объективные черты. Неисчерпаемые возможности параноидно-критического метода рождаются исключительно «навязчивой идеей». Свое эссе Дали завершает словами, которые могут показаться крутым поворотом, однако на самом деле это предупреждение: с удивительной прозорливостью угадывая связь между обществом потребления и атавистической потребностью в съедобном, он объявляет, что это сходство таит в себе ни больше ни меньше, как «превосходно известную, кровавую, иррациональную отбивную, которая съест нас всех!» Этой антропофагической «отбивной» впоследствии воспользуются Уорхол, Джаспер Джонс, Олденбург, Весселман и другие, чтобы воспеть бутылку «кока-колы», консервированные супы «Кэмпбелл» и пластиковых женщин американского поп-арта.

И, следовательно, картина «Поэзия Америки» (с. 54) представляет не только то, как Дали покорила Новый Свет – это одно из воплощений его пророческого, параноидно-критического метода: идеализированные воспоминания детства – Ампурданская долина, башня в имени Пичотов, холмы Кадакеса, пейзажи мыса Креус сплавлены воследно с пустынными местностями Северной Америки, ставшей второй родиной художника на все то время, что продолжалась Вторая мировая война. Изоб-

иллюстрация на с. 68:

**Атомная Леда. 1949**

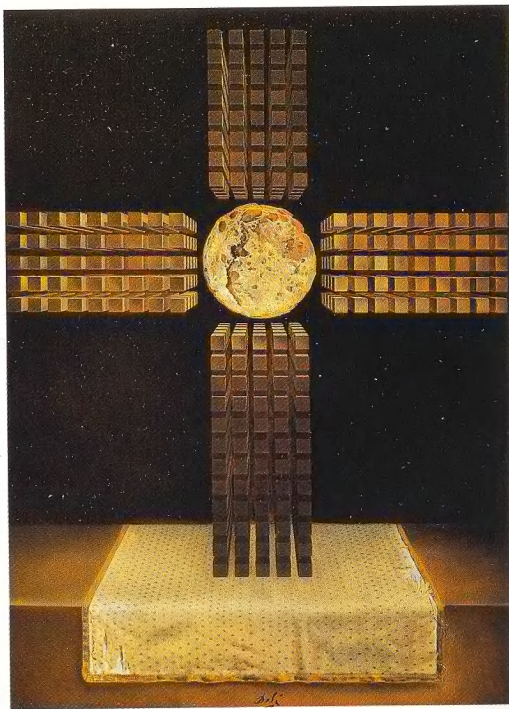
Дали продолжает создавать свою земную сату о чете Сальвадор-Гала, жаждающих абсолютного: «Атомная Леда» – это главная картина в жизни нас обоих. Все в ней парит в пространстве и ни одна ее часть не дотрагивается до другой. Даже море висит на небольшом удалении от земли».



СЛЕВА:  
*Набросок головы для картины «Мадонна Порт-Лыгата».* 1950

СПРАВА:  
*Ядерный крест.* 1952

С какого-то времени хлеб перестает быть «сладобным бредом» и превращается в «плоть Христову» — в идейный центр религиозных композиций Дали. Он объясняет: «Все геологические достоинства Порт-Лыгата представлены на картине «Гала Мадонна». Подобно тому как из спины кормилицы была «извлечена» тумбочка, она становится вмещающим живой плоти, открывающей вид на небеса и солирующей телу Иисуса. Другая дарохранительница, прорубленная в его груди, открывает божественный хлеб».



ражая любой пейзаж — даже самый «чужестранный», — Дали непременно возвращается к своим воспоминаниям. В бескрайнем песчаном пространстве, уходящем в бесконечность, мы видим отдаленный силуэт женской фигуры. На переднем плане две фигуры демонстрируют зверскую жестокость американского футбола. Два игрока — один в черном, другой в белом — стоят лицом к лицу; их головные уборы и форма напоминают костюмы итальянского Возрождения. Тот, что в белом, похож на разломанный манекен: его голова пуста, туловище набито опилками, и производит он на свет всего лишь начавшую гнить бутылку «кока-колы», откуда медленно сочится черная жидкость. Черная фигура — новый Адам — рождает человека грядущего: на кончике его указательного пальца балансирует яйцо будущего мира.

По мнению Дали, в этом полотне, исполненном глубокого морального смысла, заключено предвестие великих битв. Черная Америка, торжествующая и устранившая, едва ли не отказывается присутствовать при неизбежном саморазрушении своего белого брата. В картине Дали одновременно предчувствует и те трудности, которые непременно возникнут после войны между черной и белой



общинами, и тот упадок, что ожидает Африку, висящую как карта на фасаде башни-усыпальницы, часы на которой уже отмерили роковой срок. И «кока-кола» также относится к числу прозрений — как говорил Дали Роберу Дешарну, он с фотографической точностью изобразил ее за двадцать лет до Энди Уорхола. Пока американские мастера поп-арта не увидели картины великого каталонца, они долгое время были уверены, что это они, первыми заинтересовавшись предметами обыденными и безмянными, сделали их основой нового жанра.

Итог впечатлениям, полученным Дали от нескольких поездок в Соединенные Штаты, и его размышлениям о динамизме американской жизни, воплощенном в образах двух футболистов, подведены следующей фразой: «Более всего на свете американцы любят кровь — все мы помним знаменитые американские фильмы, особенно исторические. В каждом из них непременно есть сцена, где героя избивают жесточайшим образом и где зритель присутствует на какой-то кровавой вакханалии. За кровью следуют мягкие часы. Почему? Да потому что американцы то и дело проверяют время. Они вечно пребывают в ужасающей спешке, и часы



СЛЕВА:  
*Мадонна Порт-Льгата*. 1950

СПРАВА:  
Дали и Галя перед картиной «*Мадонна Порт-Льгата*». 1956

СЛЕВА:

Джованни Паоло Панини:  
Внутренний вид Пантеона в Риме  
(фрагмент). Около 1750. В эпоху  
правления Агриппы это был «Храм всех  
богов». Христианским святилищем  
он стал в VII в. нашей эры.



СПРАВА:

*Взрывающаяся голова в стиле Рафаэля*  
1951

Дали как бы раздвигает границы сознания:  
«Мощнее циклотрона и кибернетических  
вычислительных машин, я в одно мгнове-  
ние способен проникать в тайну реально-  
го... Это мой экстаз! Это моя Св. Тереза  
Авильская!.. Воскрешая испанский мистицизм,  
я, Дали, использую свою работу, что-  
бы продемонстрировать единство Вселен-  
ной и духовность всякой матери».



их — ужасающе жесткие, твердые, механические. Так что первые же мягкие часы, написанные Дали, мгновенно принесли ему успех. И немудрено: этот чудовищный предмет, неотвратимо и ежеминутно отменяющий, что истекла еще одна минута их жизни, и напоминающий об их ужасном бизнесе, внезапно взял да и превратился в подобие растекающегося камамбера. Но, разумеется, истинная страсть американцев — наблюдать за тем, как расчлениют их детей. Почему? По заключениям самых прославленных американских психологов, дети постоянно действуют на нервы своим родителям, и потому избивание младенцев — самый любимый сюжет, выявляющий, что таится в глубинах человеческого подсознания. И до такой степени, что их преображенное, сублимированное либидо заполняет всю космическую поверхность их снов. А если американцы любят кровавые оргии, и избивания младенцев, и мягкие часы, растекающиеся как настоящий зрелый французский камамбер, то все это происходит потому, что на первом месте в списке их пристрастий занимают все же «точки» — единицы информации, символизирующие отсутствие непрерывности всего сущего. Именно поэтому нынешний поп-арт целиком состоит из таких вот «точек информации».

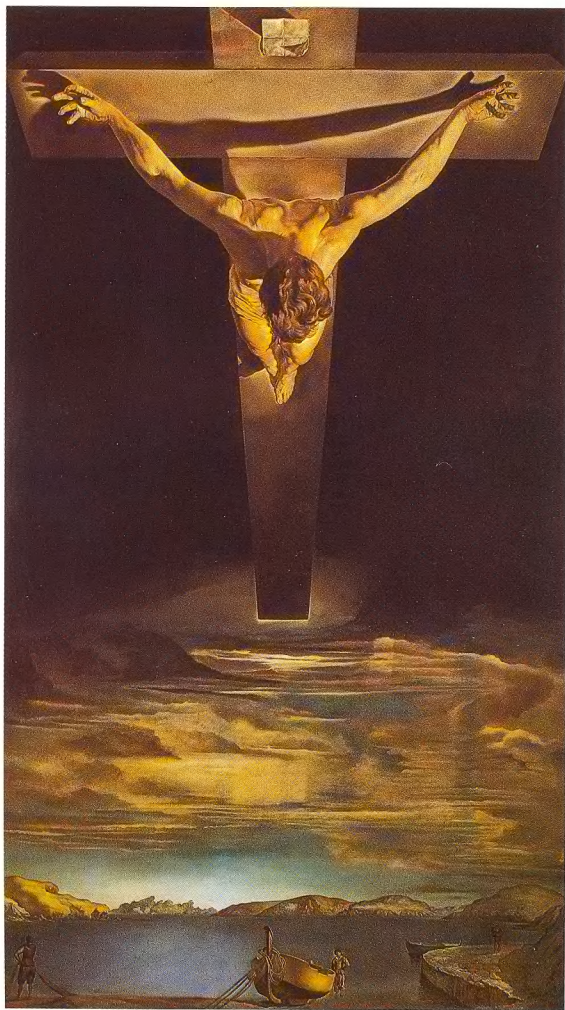
Все произведения, относящиеся к этому периоду творчества Дали, вооруженно-го своим «параноидно-критическим методом», носят следы того мощного влияния, которые оказывали на них современная метафизика и научные открытия. На этой фазе «галлюцинаций» и «научных прозрений» были созданы такие работы, как «Дали в яйце» (1942), которую Филипп Хальсман под руководством самого художника перевел на язык фотографии, и «Геополитический младенец» (с. 57), представляющая собой «раскрашенную от руки» версию той же картины. Позже «Мягкому автопортрету с жареным беконом» (с. 58) вторил «Портрет Пикассо» (с. 59). Дали описывал свой «Мягкий автопортрет» как «антипсихологический»: «Вместо того чтобы изображать душу — то есть то, что находится внутри, — я решил ограничиться исключительно внешним: это конверт, перчатка. Она съедобна и даже слегка протухла — потому вместе с ломтиком бекона и появляются муравьи. Нет художника великодушней, чем я: кто еще с таким постоянством отдает себя на съедение и тем самым подкармливает наше время «вкусеньким»? И разве не так же в каком-то смысле поступал Христос?» Портрет Пикассо следует, вероятно, именовать «Официальным параноидным портретом Пабло Пикассо», поскольку он содержит коллекцию фольклорных элементов, в ансклотической форме выявляющей истоки его творчества. Воздавая должное славе своего соотечественника, Дали воздвигнул его бюст на пьедестал, символизирующий общественное признание; груди

СЛЕВА:  
*Вознесение Св. Цецилии.* 1955



СПРАВА:  
*Седоголовый ангел.* 1952–1954





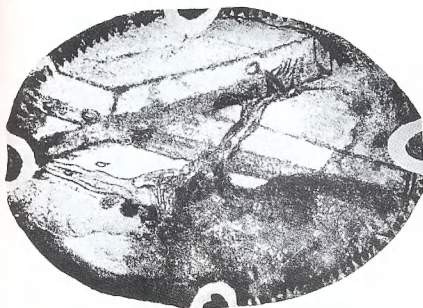
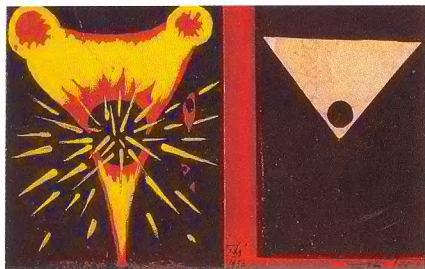


Рисунок «Христос на кресте», приписываемый испанскому мистику Сан-Хуана де ла Крус. XVI век



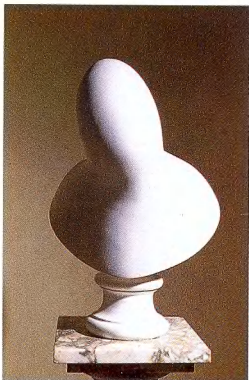
Эскизы к картине «Христос Сан-Хуана де ла Крус». Около 1951



ВНИЗУ СЛЕВА:  
Диего Родригес де Сильва Веласкес:  
Набросок к картине «Сдача Бреды»  
Около 1635 года

ВНИЗУ СПРАВА:  
Луи Ленен:  
*Крестьяне перед домом* (фрагмент). Около 1642

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 74:  
*Христос Сан-Хуана де ла Крус*. 1951  
В этом «космическом сновидении» Дали предстал сам Христос в образе «атомного ядра», «центра единой Вселенной». Подтверждение этому он нашел в рисунке Сан-Хуана де ла Крус — там Христос схематично изображен в виде вписанного в окружность треугольника. Неизбежно возникающие аллюзии на классические произведения живописи здесь воспринимаются как «поклон» в сторону Веласкеса и Ленена.



ВЕРХУ:  
Ян Вермер Делфтский:  
*«Кружевница»*. Около 1669–1670

ВНИЗУ:  
*Носорогоподобный бюст вермеровской «Кружевницы»*, 1955

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 17:  
*Юная девственница, удовлетворяющая себя рогами собственного целомудрия* 1954

Из страха импотенции Дали использует мифический рог носорога (того самого легендарного единорога) для «проникновения» в шлевер Вермера «Кружевница», чтобы «врезать ее как арбуз». Той же цели служит рог и в картине «Взрывающаяся голова в стиле Рафаэля».

воплощают витальный аспект (вскармливание); обломок скалы на голове — ту же жую (и катастрофическую) ношу ответственности за развитие современной живописи, которую несет художник. И пылествал, на котором воздвигнут сам бюст, — это комбинация козьиного копыта и головного убора героини греко-иберийской скульптура «Женщина с единорогом». Соединение гвоздики, цветущего жасмина и гитары завершает реминисценции с иберийским фольклором. Вскоре после смерти Пикассо Дали так отозвался о самом знаменитом из всех сыган: «Думаю, что магия, присутствующая в творчестве Пикассо, носит романтический характер, то есть основывается на перевернутых вещах, тогда как моя — достигается накоплением традиции. Решительнее во всем мы противостоим друг другу, поскольку он заморожен не красотой, а уродством, а я — именно красотой, и с каждым годом все больше. Но в таких крайних проявлениях гениальности, как у Пикассо и у меня, уродливая красота и красота прекрасная могут относиться к одному, ангельскому типу».

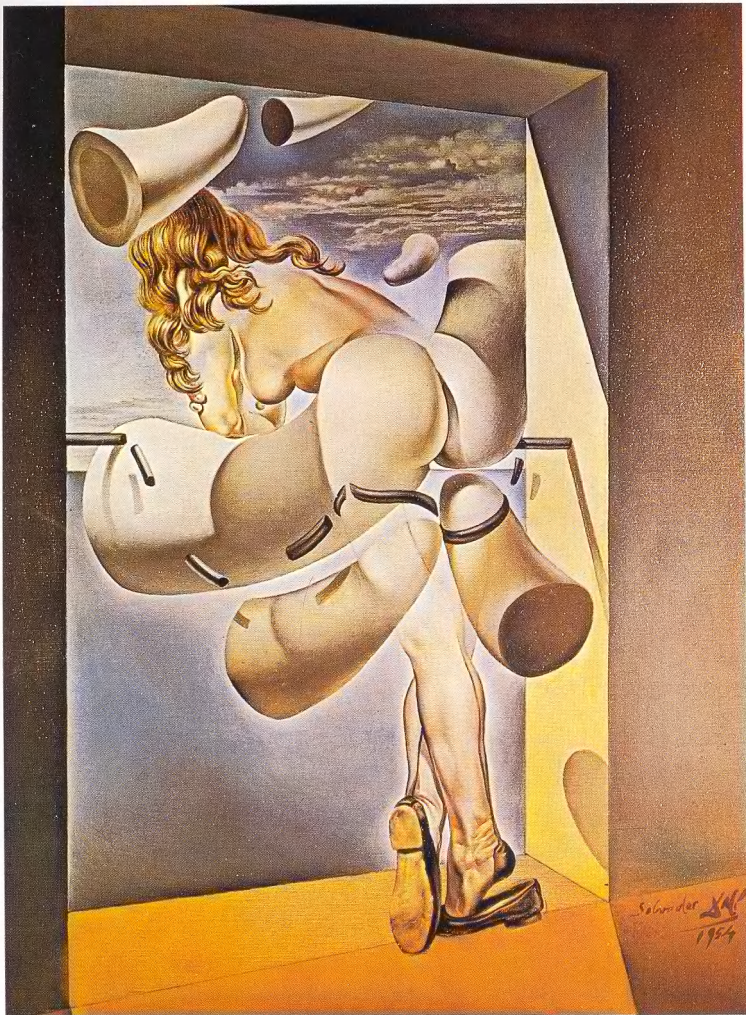
Среди произведений, обзаведших своим появлением «парафаноидно-критическому методу», — «Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната за миг до пробуждения» (с. 2). Само ее название уже многое объясняет: «Впервые средствами живописи было проиллюстрировано открытие Фрейда — типичный повествовательный сон вызван тем, что будит нас. Если на шее спящему падает какой-то предмет, он одновременно и будит его и подготавливает длинный сон, оканчивающийся гильотинированием; сходным образом жужжащие пчелы на картине подготавливает штык, который будит Галу. Лопнувший гранат воплощает весь процесс биологического сотворения. Слон Бернини на заднем плане несет обелиск с папской эмблемой».

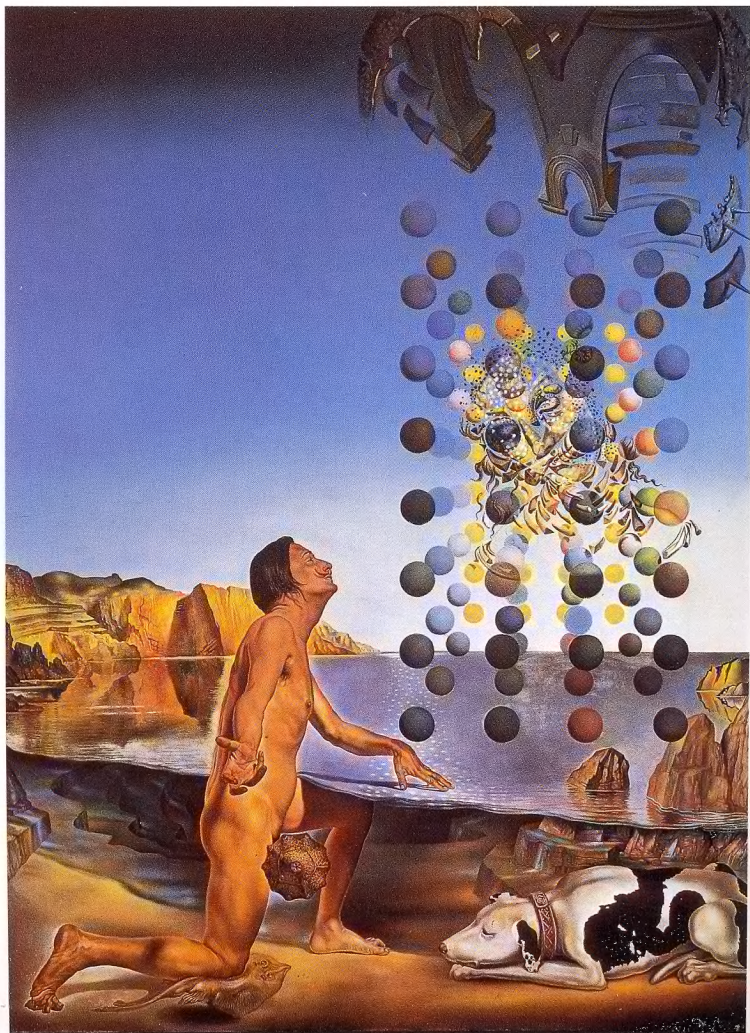
По поводу своего полотна «Моя обнаженная жена, созерцающая собственную плоть, превратившуюся в лестницу, в три позвонка колонны, в небо и в архитектуру» (с. 60) Дали высказывался сходным образом: «В пять лет от роду я увидел насекомое, съеденное муравьями, которые оставили от него только панцирь. Сквозь его анатомические отверстия можно было видеть небо. Если мне хочется достичь чистоты, я смотрю на небо через плоть».

Гала, постоянно присутствующая в творчестве Дали, «была самым необыкновенным на свете существом; суперзвездой, с которой ни при каких обстоятельствах не сравнятся ни Мария Каллас, ни Грета Гарбо: — таких, как они, можно встретить довольно часто, она же — существо незрелое, антиэксгибиционистка по самой сути своей. Государством, называемым «Сальвадор Далие», правят двое — моя жена Гала и я. Сальвадор Дали и Гала — вот два единственных человека, способных с математической точностью унять или подхлестнуть мое божественное безумие». Одну из своих картин Дали назвал «Галарина» (с. 61): «Гала для меня — то же, чем была для Рафаэля Фурнарина. И снова, совершенно неожиданно, возникла на этой картине образ хлеба. Точный и пронизательный анализ обнаруживает, что скрещенные руки Галы переключаются с ободком хлебной корзины, ее грудь напоминает горбушку батона. Я уже писал Галу с двумя бараньими отбивными на плече, тем самым выражая свое желание пожрать ее. В ту пору сырое мясо сильно воздействовало на мое воображение. Теперь, когда Гала поднималась в геральдической иерархии моей знати так высоко, она сделалась моей хлебной корзиной».

Описание этой картины выдержано в непривычно смиренных для Дали тонах: «Небо... Это его искал я, изо дня в день раздирая крепкую, призрачную, сатанинскую плоть моей жизни. Горе тому, кто до сих пор еще не понял этого! В первый раз увидел выбриту женскую подмышку, я искал небеса. Вороша тростью гношние, кишащие червями останки моего ежа, я искал небеса... Но где же оно, небо? Что оно такое? Гала, ты — реальность! Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо — в сердце человека, если он верует. P.S. В данный момент я не верю и боюсь, что так и умру, не увидев неба».

Но как бы глубоко ни погружался Дали в подобные метафизические размышления, он ни на миг не переставал зарабатывать деньги — и большие деньги. Аме-





риканская жизненная энергия оказалась чрезвычайно питательной для него – можно сказать, это была идеальная диета. Он создавал эскизы ювелирных изделий и интерьеров, придумывал композицию товаров, выставленных в витринах крупных универмагов. Он сотрудничал с ведущими журналами мод – такими как «Вог» и «Харпер’з Бэзар», оформлял балетные спектакли и книги, писал и печатал статьи, принимал участие в съемках фильмов – и гораздо больше говорил о покореении действительного, нежели о познании иррационального. Журнал «Арт Ньюс» по этому поводу не без яда замечал: «Не исключена возможность того, что Дали и впредь будет уделять больше внимания сфере сознательного, чем бессознательного. Если так пойдет и далее, ничто уже не помешает ему превратиться в величайшего академика двадцатого столетия». Но никто лучше самого Дали не знал сути происходящих в нем перемен: «Две самые разрушительные несприятности подстерегают бывшего сюрреалиста – во-первых, стать мистиком и, во-вторых, уметь рисовать. Я был одарен свыше обоими видами этой созидательной силы. Каталония подарила миру трех гениев – Раймунда де Себонде, автора «Естественной теологии»; Гауди, создателя «средиземноморской готики»; Сальвадора Дали, основателя параноидно-критического мистицизма и, как указывает его крещальное имя, спасителя современной живописи. Глубокий кризис мистицизма объясняется прежде всего достижениями в некоторых областях науки, и прежде всего – тем, что материальность целого ряда физических понятий (квантов, к примеру) обрела метафизически-духовное измерение. И – на уровне менее вещественных разочарований – тем, что в целостности общей морфологии образовались постыднейшие, сверхстуденные разрывы...»

Дали дает подробный отчет о своем обращении к мистицизму: «Взрыв атомной бомбы в августе 1945 года отозвался во мне сейсмическим толчком. С той поры атом занял в моих мыслях центральное положение. Многие из написанных в тот период картин передают то ощущение безмерного страха, обуявшее меня после того, как я услышал о взрыве. С помощью параноидно-критического метода я стремился постичь мир, желая понять природу вещей, их скрытых сил и законов, которыми они управляются, для того чтобы подчинить их себе и властвовать над ними. Блистательное озарение – и я понял, что в моем распоряжении имеется необычное оружие, и благодаря ему я и проникну в самое средоточие реальности. Это оружие – мистицизм, то есть глубокое, интуитивное понимание сути, прямая связь со всем, абсолютное видение, дарованное благодатью истины и Божьей милостью. Лучшие всяких циклотронов и электронно-вычислительных машин я в мгновение ока способен проникать в тайны реальности. Это мой экстаз. Экстаз Бога и человека. Мне принадлежит совершенство и красота, и я могу заглянуть им в глаза! Конеч академизму, бюрократическим правилам искусства, декоративному плагиату, тусклой невнятице африканского искусства! Мне принадлежит Св. Тереза Авилльская!.. Когда я впадаю в этот пророческий транс, мне делается ясно, что нависшей своей точки, наибольшего совершенства и эффективности средства живописного выражения достигли в эпоху Возрождения, а упадок современной живописи стал следствием скептицизма и неверия, плодом механистического материализма. Вдыхая новую жизнь в испанский мистицизм, я, Дали, использую свое творчество, чтобы показать единство Вселенной и духовную сущность всякой субстанции».

Увлечение мистицизмом было логическим следствием всего предшествующего творческого опыта Дали. С этого времени и уже до конца жизни творчество художника было проникнуто мистицизмом, и он не только не скрывал, но и всячески декларировал его. И что бы ни говорили о его картинах этого периода, Дали предстояло создать еще множество истинных шедевров.

Своим «Искушением Св. Антония» (с. 63) Дали, хоть и называвший себя «бывшим сюрреалистом», оставался таковым в большей степени, чем когда-либо, отметив появление в своей «вселенной» некоего посреднического измерения



Люциус де Брюн:  
*Мученичество Св. Кукуфы*. XVI век

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 78:

**Обнаженный Дали, созерцающий пять правильных фигур, превращающихся в корпускулы, среди которых неожиданно появляется «Лед» Леонардо с набором хромосом лица Галы**. 1954

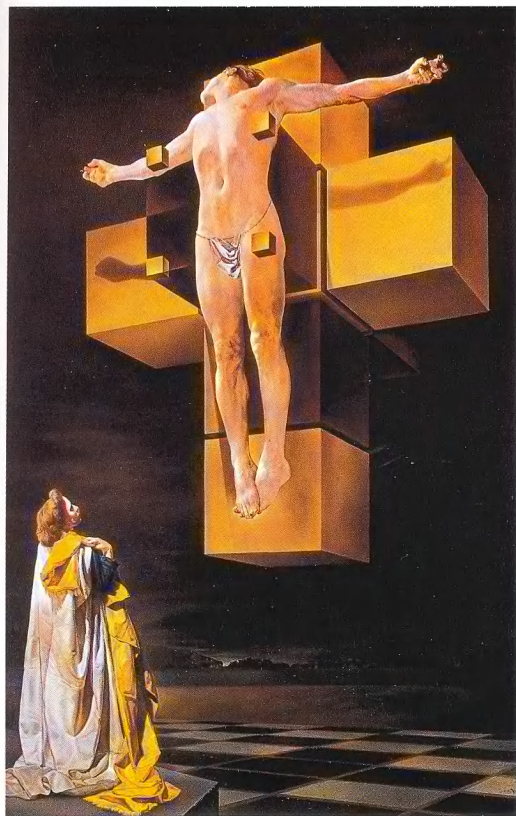
Дали, размышляя над тайнами Вселенной, представшими ему в новом свете, запечатлел на полотне то, что он называл «плавающим пространством», в котором «смутно вырисовываются фигуры и предметы, подобные неведомым космическим телам». «Я, – писал он, – мысленно дематериализовал их, а затем представил их духовную сущность, чтобы получить возможность совершить энергию». Собака, «позамествованная» с картины Люциуса де Брюна, устанавливает историческую преемственность.

между небесами и землей — оно воплощено в образы слонов с длинными тонкими ногами. Эти животные словно бы предвещают тему левитации, победы над силой земного тяготения, которая вскоре получит более полное развитие в цикле «мистико-корпускулярных» картин. Испытания предстают пред Св. Антонием веренищей образов: на переднем плане издыбленный конь одновременно символизирует мощь и чувственное наслаждение; за ним следует группа слонов. У первого на спине — Чаша Желания, увенчанная фигурой обнаженной женщины, охваченной вождением; на спине второго — обелиск, напоминающий творение римского скульптора Бернини. Замыкают это шествие слоны с архитектурной композицией в духе Палладио и с фаллической башней. В разрывах туч на заднем плане виднеется Эскориал, воплощающий духовный и мирской порядок. Начиная с этого времени, творчество Дали будет всецело посвящено синтезу трех начал — классической живописи, атомной эры и напряженного спиритуализма.

«Идеи, обуревавшие меня, были оригинальны и изобильны. Я решил уделить основное внимание воплощению квантовой теории средствами живописи и избрал «квантовый реализм», чтобы подчинить себе закон земного тяготения... Я написал «Атомную Леду», прославляя Галу, богиню моей метафизики, и преуспел в создании «плавающего пространства». Затем появилось полотно под названием «Я в возрасте шести лет, когда мне показалось, что я девочка, осторожно приподнимающий оболочку моря, чтобы посмотреть на собаку, спящую под се-

*Живой натюрморт.* 1956





*Распятие, или Гиперкубическое тело*  
1954

Мистическое устремление, ставшее закономерным следствием «каталонских атактизмозов», получает у Дали два изобразительных решения. В то же время это синтез всего, что ему предшествовало. «Гиперкубическое тело» — его версия абсолютного кубизма: «Туловище Христа занимает место девятого куба в соответствии с наставлениями, которые содержались в рассуждениях строителя Эскориала Хуана де Эрреры, вдохновленного Раймундом Луллием».

нюю воды» — на нем фигуры и предметы кажутся инородными телами в космическом пространстве. Я мысленно дематериализовал их, а затем представил их духовную сущность, чтобы получить возможность сотворить энергию. Предмет, благодаря содержащейся в нем и излучаемой им энергии, благодаря плотности вещества, из которого он состоит, — это живое существо. Кроме того, каждый из моих предметов — это еще и минерал, имеющий собственное место в пульсирующем мире... Я непреложно убежден, что небеса заключены в груди верующего. Мой мистицизм — не только религиозный, он — ядерный и галлюциногенный. Ту же истину я открыл в золоте, в изображении мягких часов, в представившем мне видении вокзала в Перпиньяне. Я верю в магию и в свою судьбу».







#### *Вселенский Собор, 1960*

В этой картине Дали воздаёт должное Веласкесу, у которого, среди прочего, позаимствовал великолепные алебарды – их держат испанские солдаты в «Сладче Бреды». Есть здесь и скрытая отсылка к творчеству таких мастеров академической жанровой живописи, как Мейссонье и Мариано Фортунни. Дали считал, что последний «в тысячу раз интересней, чем представители «скоропортящихся» измов современного искусства». С этим предшественником его сближал и увлечение историческими сценами.

Первыми картинами этих новых серий стали две версии «Малонны Порт-Льигата» – меньшую по размеру Дали 23 ноября 1949 года преподнес пале Пиню XII. Однако наибольшей известностью пользуется, несомненно, «Христос Сан-Хуана де ла Крус» (с. 74), где фигура Христа занимает все небо над бухтой Порт-Льигата. Композиция картины была навеяна рисунком Сан-Хуана де ла Крус, выполнившего его в состоянии религиозного экстаза (он хранится ныне в монастыре Энкарнасон в Авиле). Фигура под лодкой – «цитата» из картины «Крестьяне перед домом» (с. 75), принадлежащей кисти Ленена, а второй персонаж слева на заднем плане воспроизводит набросок, который Веласкес сделал углем для «Сладчи Бреды» (с. 75).

Дали толковал эту картину так: «Замысел ее возник в 1950 году после того, как в «космическом сновидении» мне предстало цветное изображение атомного ядра, которое впоследствии обрело и метафизический смысл. Я увидел в нем ядро Вселенной – Христа! Затем, благодаря монаху-кармелиту отцу Бруно, показавшему мне нарисованную Сан-Хуаном де ла Крус фигуру Христа, я построил геометрическую композицию из окружности и треугольника, ставшую эстетическим итогом всего моего творчества, и вписал в треугольник Христа».

Религиозно-мистические сюжеты не отвратили Дали от «мирских тем», к которым он обращался время от времени. Эротический бред придавал мистике особую

ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 82:

*Открытие Америки Христофором Колумбом (Соп Христофора Колумба)*  
1958-1959



### *Ловля тунца. Около 1966-1967*

Эту картину с полным правом можно считать истинным художественным записанием Дали: это итог сорокалетних напряженных поисков и синтез всех его стиливых открытий, где сплавлены воедино сюрреализм, «квинтэссенция жанровой живописи», пуантилизм, «action painting», ташизм, геометрическая абстракция, поп-арт, оп-арт, психоделическое искусство. Картина имеет подзаголовок «Уважение к Мейссонье», но она также относится и к теориям Тейяра де Шардена относительно конечности Вселенной и космоса.

иллюстрация на с. 85.

### *Галлюциногенный тореадор.*

Около 1968-1970

Двойной образ: из повторяющихся фигур Венеры Милосской и ее теней возникает тореадор. Его фосфоресцирующий костюм образован разноцветными частями и «мушками», среди которых — и утыканный бандерильями бык.

глубину. «Эротика — магистральный путь Божьего духа». Дали свел давние счёты со своей сестрой, написав ее в образе «Юной девственницы, удовлетворяющей себя рогами собственного целомудрия» (с. 77). Как видим, даже если он на какое-то время отклонялся от своих излюбленных тем, то непременно возвращался к ним вновь. «Живопись — как любовь, — завывал он. — Мой эротический бред побуждал меня возносить присущую мне тигу к содомскому греху до высот пароксизма». Дали написал портрет сестры в ранний, «скатологический» период своего творчества, изобразив ее со спины, в таком ракурсе, который подчеркивал ее ягодицы («Женщина у окна», с. 12). С тем чтобы смысл полотна был понятен каждому, а задно и чтобы скандаЛИзировать сюрреалистов, он дал ему еще одно название: «Портрет моей сестры с задом, красным от кровавого дерьма». Спустя двадцать лет его память несколько приукрасила приземистую тучную фигуру Аны Марии Дали — вдохновленный фотографией в порнографическом журнале, он совершенно преобразил сестру. На этом примере прекрасно видно, как происходит у Дали творческий процесс — реальные черты, память о которых еще свежа, приводит в движение целую систему «маховиков» и «шестеренок», заставляющих рассудок переосмыслять и анализировать самые необузданные эротические фантазии. Благодаря этому в 1954 году картина отходит от своей первоосновы, обретая иное, метафорическое звучание — твердость «облагороженного» зада выявляет существую-





СЛЕВА:

*Рука Дали похищает золотое руно в форме облака, чтобы показать Гале совершенно обнаженную зарю, которая находится далеко-далеко за солнцем (правая часть). 1977*

Это пример «метафизического фотореализма» или рельефный образ. Используя классический метод стереоскопии, Дали, посвятивший эту картину Клоду Лоррену, написал еще два дополнительных полотна — то есть по одному на каждый глаз.



щее лишь в воображении сходство с носорожьим рогом, уже послужившим в свое время к дефлорации вермеровской «Кружевницы» (с. 76), а ныне дарующим Сальвадору Дали иллюзию необыкновенной эрекции, которая позволяет ему реализовать свою мечту — проникнуть в «красный от кровавого дерьма» зад сестры. Мечь — это каталонское кушанье и подается охлажденным! Выразив свои устремления с помощью носорожьего рога, Дали удалось соблюсти и требования «моральной чистоты», которая с определенного времени стала в его глазах «важнейшим предварительным условием обретения духовности».

Такие произведения, как «Открытие Америки Христофором Колумбом» (с. 82), «Ловля тунца» (с. 84) и «Галлюциногенный тореадор» (с. 85), — типичные примеры гигантизма, превалирующего в творчестве позднего Дали. Эти картины, обычно «населенные» дионисийскими фигурами, представляют собой нечто вроде творческого завешания, подводящего итоги сорокалетних неистовых поисков и открытий. В них сплавлены воедино все стили, в которых когда-либо работал Дали. В таких произведениях, как «Дали пишет портрет Галы, отражающейся в зеркале» (с. 89), «Рука Дали похищает золотое руно в форме облака, чтобы показать Гале совершенно обнаженную зарю, которая находится далеко-далеко за



ИЛЛЮСТРАЦИЯ НА С. 86, СПРАВА:

*Гала, глядящая на Средиземное море, на расстоянии двадцати метров превращается в портрет Авраама Линкольна. 1976*

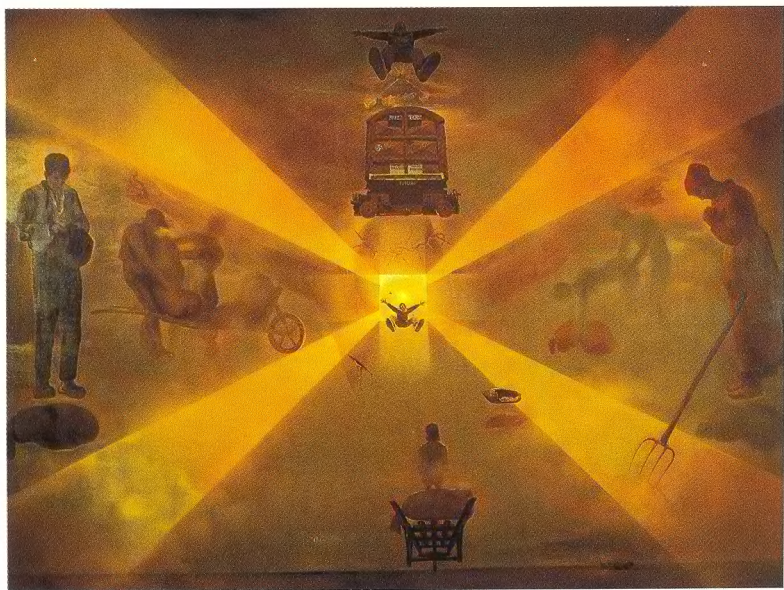
Из обнаженной спины Галы возникает лицо Линкольна. Эта картина представляет собой версию цифрового изображения, сделанного американским кибернетиком Леоном Д. Хармоном.

*Дали, приподнимающий поверхность Средиземного моря, чтобы показать Гале рождение Венеры (правая часть). 1977*

Еще один пример того, как биноклярное зрение использует два взаимодополняющих полотна. Дали считал это «магистральной дорогой духа и наиболее совершенным воплощением метафизического измерения, ибо наконец-то мы открыли третье измерение».

солнцем» (с. 86) и «Дали, приподнимающий поверхность Средиземного моря, чтобы показать Гале рождение Венеры» (1977, с. 87), художник средствами стереоскопии создает свои последние визуальные поэмы, отдавая прощальную дань своему земному «двойнику», творцу «метафизического фотореализма». «Биноклярное зрение – Троица трансцендентальной физической перцепции. Бог-Отец, правый глаз, Бог-Сын, левый глаз, Дух Святой, мозг, чудо языка огня, светящегося виртуального образа, который становится не подверженным порче, чистым духом, Святым Духом» («Десять способов обрести бессмертие», 1973).

«Я – не клоун! – защищался от нападков Дали. – Но наше безмерно циничное общество еще так наивно, что не видит, кто же напускает на себя серьезный вид, дабы лучше скрыть свое безумие. Я никогда не устану повторять: «Я – не безумен! Мое ясновидение достигло такой остроты и степени концентрации, что на протяжении всего нашего века не появлялось личности более героической, сильнее поражающей воображение, чем я, и, если не считать Ницше (впрочем, в конце концов сошедшего с ума), равновеликого мне не бывало и в иных эпохах. Моя живопись доказывает это».



*Вокзал в Перпиньяне. 1965*

Для Дали перпиньянский железнодорожный вокзал был центром Вселенной.

«Там мне всегда приходит в голову самые неповторимые идеи. Мозг начинает работать еще за несколько миль – в Булу, но прибытие поезда в Перпиньян неизменно знаменуется эякуляцией рассудка, достигающей там своей наивысшей точки».



*Дали пишет портрет Галы, отражающейся в зеркале* (не окончено). 1972-1973

Еще одно стереоскопическое полотно, где Дали воспользовался изобретением Френсела – «решеткой», применявшейся для создания объемного изображения на почтовых открытках. Лишь с помощью уинтстоуновского стереоскопа и Роже де Монтебелло, научившего художника пользоваться им, Дали сумел написать эти масштабные картины. «Стереоскопия может узаконить и обессмертить геометрию, и мы благодаря ей получаем третье измерение сферы, которое способно заключить в себя и ограничить Вселенную, придав ей нетленные, не подверженные порче и ущербу черты бессмертия, августейшего величия».





Сальвадор Дали перед скульптурным портретом Эрнеста Мейссонье, сделанным Антонио Мерсье (1895). Фото 1971 года

# Сальвадор Дали (1904–1989): жизнь и творчество

1904 11 мая в Фигерасе родился Сальвадор Дали. Его художественная одаренность проявляется очень рано.

1918 Выставка его произведений, устроенная в театре Фигераса, привлекает внимание критиков.

1919 Дали публикует в мастеров журнале статьи об искусстве «старых мастеров» и стихи «Когда смолкает шум».

1921 В феврале умирает мать Дали. В октябре его принимают в Мадридскую Академию изящных искусств Сан-Фернандо. Знакомство и дружба с Луисом Бунозлем и Федерико Гарсиа Лоркой.

1923 Дали как зачинщика студенческих беспорядков на год исключают из Академии Сан-Фернандо. По политическим мотивам его арестовывают в Жероне; 35 дней он проводит в тюрьме.

1925 Дали проводит пасхальные каникулы в Калакесе вместе с Лоркой. В ноябре в барселонской галерее Далмау проходит его первая персональная выставка.

1926 Первая поездка в Париж. Встреча с Пикассо (апрель). Окончательное исключение из Академии Сан-Фернандо.

1927 С февраля по октябрь служит в армии. Публикует поэму в прозе «Св. Себас-

тьян» и разрабатывает эстетическую теорию «Священной объективности».

1928 Вместе с Льюисом Мунтая и Себастьяном Гашем выпускает «Желтый манифест» («Антихудожественный манифест»).

1929 Бунозль и Дали работают над фильмом «Андалусский пес», знаменующим их «официальное зачисление» в ряды парижских сюрреалистов. Весной Дали находится на съемках в Париже и благодаря Мирю знакомится с Тристаном Твара, сюрреалистами и Подем Элюаром. Летом в Калакесе происходит сближение с женой Элюара Галой. Это приводит к разрыву с отцом.

1930 Начинает разрабатывать свой «параноидно-критический метод». В журнале «Сюрреализм на службе революции» публикует эссе «Дохлая оса», в «Editions surréalistes» — «Видимую женщину». Покупает в Порт-Лыгате близ Калакеса рыбачью хибарку и с тех пор вместе с Галой проводит там несколько месяцев в году. Правые экстремисты громят кинотеатр, где демонстрируется фильм Бунозля и Дали «Золотый век».

1931 В серии «Editions surréalistes» выходит «Любовь и память».

1932 Принимает участие в Первой сюрреалистической выставке в США. Пишет сценарий «Бабу», но замысел этого фильма, как

и всех последующих, остался нереализованным. Создание группы коллекционеров «Зодиак», регулярно приобретающих его картины.

1933 В журнале «Минотавр» опубликована статья о «сладобной» красоте и архитектуре «Ар Нуво», способствующая новой вспышке интереса к эстетике начала века.

1934 Выставляет «Вильгельма Телля», что вызывает полемику с сюрреалистами и Андре Бретоном. С триумфом проходит выставка произведений Дали в Нью-Йорке.

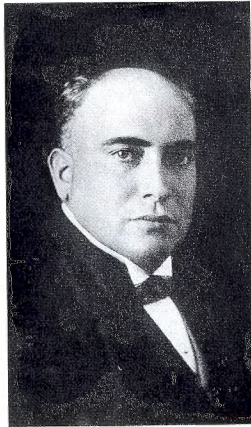
1936 Начало гражданской войны в Испании. Дали выступает с лекциями на выставках сюрреализма в Лондоне. Едва не погибает от удущья в володозном костюме. В декабре его портрет появляется на обложке журнала «Тайм».

1937 Пишет сценарий для братьев Марк и знакомится в Голливуде с Харло Марксом. В июле создает картину «Метаморфозы Нарцисса» и статью под тем же названием, демонстрируя широкие возможности своего «параноидно-критического метода». Делает эскизы для Эльзы Скарпарелли. Бретон и другие сюрреалисты осуждают его высказывания о Гитлере.

1938 Участие в выставке сюрреалистов в Париже (январь). В Лондоне Дали посещает Зигмунда Фрейда и делает несколько его портретов (июль).



Дали в парке Гуаля. Барселона. 1908 год



Отец Дали. Около 1904 года



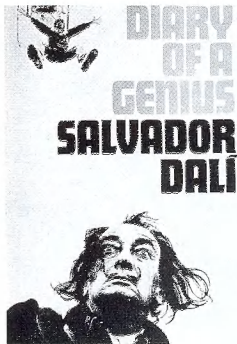
Дали и Федерико Гарсиа Лорка. Фигерас. 1927 год



Гала. Около 1930 года



Обложка журнала «Тайм»,  
14 декабря 1936 года



Обложка книги «Дневник гения»,  
1964 год

1939 Окончательный разрыв с сюрреалистами. Бретон придумывает Дали анаграмматическое прозвище «Avida Dollars». Дали публикует в США свой памфлет «Декларация независимости воображения и прав человека на собственное сумасшествие». В ноябре в нью-йоркской «Метрополитен-Опера» премьера балета «Вакханалия» (либретто и сценария Дали, постановка Леонид Мясина).

1940 После краткого пребывания в Париже Дали и Гала возвращаются в Нью-Йорк, где остаются в добровольном изгнании до 1948 года.

1941 Совместная выставка Дали и Миро в Музее современного искусства (Нью-Йорк).

1942 Выход в свет книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали».

1946 Дали создает эскизы для анимационных фильмов Уолта Диснея и декорации сцен ночных кошмаров для картины Альфреда Хичкока «Очарованный».

1948 Выход в свет книги «Пятьдесят секретов магического ремесла».

1949 Дали и Гала возвращаются в Европу. Дали оформляет спектакли Питера Бру-

ка «Саломея» и Лукино Висконти «Как вам это понравится». Пишет картину «Малонна Порт-Лыгата».

1951 Дали публикует «Мистический манифест». Начало корпускулярного периода.

1952 Выставки в Риме и Венеции. Ядерный мистицизм.

1953 Декабрь: Триумфально прошедшая лекция в Сорбонне о «Феноменологических аспектах параноидно-критического метода».

1954 Режиссер Робер Дешарн начинает съемки «Удивительной истории Кружевницы и исорога».

1956 Выставка в Национальной галерее (США, Вашингтон).

1958 12 мая: Дали в парижском театре «Этуаль» устраивает хеппенинг с 15-метровым батном.

1959 Дали устраивает презентацию своего «овосителя», изобретенного в Париже.

1960 Дали начинает создавать крупные композиции на мистические темы, такие как «Вселенский Собор».

1961 Венецианская премьера балета «Гала» (либретто и сценария Дали, хореография Мориса Бежара). В парижском Политехнике Дали читает лекцию «Миф о Касторе и Полидевке».

1962 Выход в свет книги Робера Дешарна «Дали Гала. Мир Сальвадора Дали».

1963 Дали печатает «Трагический миф «Ангелоса» Милле». В его представлении, железнодорожный вокзал в Перпиньяне является центром Вселенной.

Группа сюрреалистов в Париже. Около 1930 года. Слева направо: Тристан Тцара, Поль Элюар, Андре Бретон, Ганс Арн, Сальвадор Дали, Ив Тэнки, Макс Эрнст, Рене Кривель, Ман Рэй



1964 Первая крупная ретроспективная выставка Дали в музее Сейбу (Токио). Выход в свет «Дневника одного гения».

1971 В Кливленде, штат Огайо, на основе собрания Э. и А. Рейнольдс-Морз открывается Музей Сальвадора Дали, в 1982 году перешедший в Сент-Питерсберг, штат Флорида

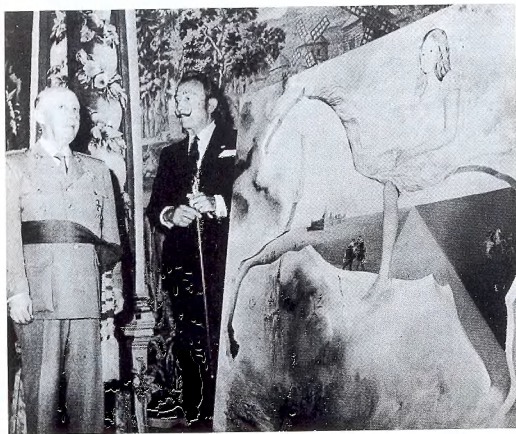
1978 Дали знакомится с работой Рене Тома «Параболы и катастрофы». Апрель: выставляет свои гипертетраэкопические картины в Музее Соломона Р. Гуттенхейма. Май: избран членом парижской Академии художеств.

нен в соответствии с его волей в склепе своего Театра-музея в Фигерасе. По завещанию все имущество и картины переходят в собственность Испании. В мае крупная выставка его работ открывается в Штутгарте, а затем в Цюрихе.

1990 Монреальский Музей изящных искусств представляет на выставке более ста произведений Дали. Состояние Дали (\$130 млн.) по завещанию переходит в собственность государства, картины разделены между Фигерасом и Мадридом. 57 полотен размещены в Театре-музее Дали (Фигерас, Испания), а также в Барселоне; 130 — выставлены в других городах Каталонии.



*Дали у своей последней картины в замке Пуболь. 1983 год*



*Дали преподносит в дар Франко конный портрет его внуки. 1974 год*

1979 В Центре Жоржа Помпиду (Париж) открывается ретроспективная выставка Дали, затем переведенная в лондонскую галерею Тейт.

1982 10 июня: смерть Галы. Июль: Дали получает титул маркиза де Пуболь. С этого времени он живет в замке Пуболь, некогда подаренном им Гале.

1983 Созданы духи «Дали». Крупные ретроспективные выставки проходят в Мадриде и Барселоне. Май: Дали пишет свою последнюю картину «Хвост ласточки».

1984 Дали получает тяжелые ожоги во время пожара в замке Пуболь. Робер Де-шарш публикует книгу «Дали. Очерки жизни и творчества» (Нью-Йорк, 1984). Выставка в палатце деи Диаманти (Феррара, Италия).

1989 23 января: Дали умирает от сердечной недостаточности в Торре-Галатея, где поселился после пожара в Пуболе. Похоро-



*Дом Дали в Порт-Льигате. 1970 год*

## Список иллюстраций

2 *Сон, навеянный полетом пчелы вокруг гра-  
ната, за мг до пробуждения.* 1944.

Холст, масло. 51 × 40,5 см  
Музей Тиссена, Фонд Тиссен-Борнемиса.  
Мадрид

4 *Невозможная модель.* 1947.

Рисунок чернилами для книги «Пятьдесят се-  
ренок магического ремесла».

6 *Автопортрет.* Около 1921

Холст, масло. 52 × 45 см  
Частное собрание

7 *Обнаженная на фоне пейзажа.* 1922–1923

Картон, масло. 51,6 × 50,1 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас

8 *Дон Сальвадор и Ана Мария Дали (Портрет  
отца и сестры художника).* 1925

Бумага, карандаш. 49 × 33 см  
Музей современного искусства. Барселона

8 *Портрет виолончелиста Рикардо Пичота.*  
1920

Холст, масло. 61,5 × 49 см  
Частное собрание. Кадакс

9 *Портрет моего отца.* 1920–1921

Холст, масло. 90,5 × 66 см  
Дар Дали Испании

10 *Тройной портрет Федерико Гарсиа Лорка.*  
1924

Рисунок чернилами, сделанный в «Кафе де  
Ориенте» (Мадрид)

10 *Портрет Луиса Бунозля.* 1924

Холст, масло. 70 × 60 см  
Национальный музей королевы Софии  
(первоначально — собрание Луиса Бунозля).  
Мадрид

11 *Автопортрет с рафаэлевской шеей.*  
1920–1921

Холст, масло. 41,5 × 53 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас

12 *Женщина у окна (Девушка, стоящая у ок-  
на).* 1925

Холст, масло. 103 × 75 см  
Национальный музей королевы Софии. Мад-  
рид

13 *Девушка из Амурдана.* 1926

Клеевая фанера, масло. 51 × 40 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

14 *Венера и алурки.* 1925

Холст, масло. 23 × 23,5 см  
Частное собрание

15 *Фигура на скалах (Стяжка женщины).* 1926

Клеевая фанера, масло. 27 × 41 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

15 *Лежащая женщина в рубонке (набросок к  
картине «Женщина на пляже»).* Около 1926

Бумага, карандаш. 21,8 × 27 см  
Музей изящных искусств. Онтарио.

15 *Лежащие женщины на берегу.* 1926

Холст, масло.  
Частное собрание

16 *Механизм и рука.* 1927

Холст, масло. 62,2 × 47,6 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

17 *Эскиз к картине «Мед слаще крови».* 1926

Холст, масло. 36,5 × 45 см  
Частное собрание

18 *Дождь осел.* 1928

Дерево, холст, песок и гравий. 61 × 50 см  
Собрание Андре-Франсуа Пети (первоначаль-  
но — собрание Поля Элюара). Париж

19 *Мрачная игра.* 1929

Картон, масло, коллаж. 44,4 × 30,3 см  
Частное собрание

20 *Портрет Поля Элюара.* 1929

Картон, масло. 33 × 25 см  
Первоначально — собрание Галы и Сальвадо-  
ра Дали

22 *Великий Мастурбатор.* 1929

Холст, масло. 110 × 150 см  
Национальный музей королевы Софии.

Мадрид  
Дар Дали Испании

23 *Загадка желаний — Моя мать, моя мать,  
моя мать.* 1929

Холст, масло. 110 × 150,7 см  
Государственная галерея современного искус-  
ства (первоначально — собрание Оскара  
Р. Шлага). Мюнхен

24 *Аксомодация желаний.* 1929

Холст, масло. 22 × 35 см  
Частное собрание (первоначально — собствен-  
ность Жюльена Леви)

25 *Человек-неудачник.* 1929

Холст, масло. 140 × 80 см  
Национальный музей королевы Софии. Мадрид  
Дар Дали Испании

26 *Постоянство памяти (Мисские часы).* 1931

Холст, масло. 24 × 33 см  
Музей современного искусства (дар неуста-  
новленного лица). Нью-Йорк

27 *Яичница на тарелке без тарелки.* 1932

Холст, масло. 60 × 42 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

28 *Старость Вильгельма Телля.* 1931

Холст, масло. 98 × 140 см  
Частное собрание (первоначально — собствен-  
ность виконта де Ноай)

28 *Эротицистский рисунок.* 1931

Бумага, тушь, карандаш. 23,5 × 18 см  
Частное собрание

28 *Эротицистский рисунок.* 1931

Бумага, тушь, карандаш. 28 × 22 см  
Частное собрание

29 *Загадка Вильгельма Телля.* 1933

Холст, масло. 201,5 × 346 см  
Музей современного искусства. Стокгольм

29 *Набросок к картине «Загадка Вильгельма  
Телля».* 1933

Бумага, перо, карандаш. 17,2 × 22,3 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

29 *Антропоморфный хлеб — каталонский хлеб.*  
1932

Холст, масло. 24 × 33 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

30 *Галлюцинация: шесть налений Лепана на  
клавиратуре розы.* 1931

Холст, масло. 114 × 146 см  
Национальный музей современного искус-  
ства, Центр Жоржа Помпиду. Париж.

31 *Атмосферический череп, содомизирующий ро-  
ля.* 1934

Холст, масло. 14 × 18 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — со-  
брание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питер-  
сберг (Флорида)

32 *Невидимая арфа, прекрасная и посред ст-  
венная.* 1932

Холст, масло. 21 × 16 см  
Частное собрание (первоначально — собствен-  
ность виконта де Ноай)

32 *Праздник сексуального влечения.* 1934

Холст, масло. 18 × 14 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас

33 *Медитация с арфой*

Холст, масло. 67 × 47 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено  
Благотворительным фондом Э. и А. Рей-  
нольдс-Морз (первоначально — собрание  
Андре Дюрста). Сент-Питерсберг  
(Флорида)

33 *Среднестатистический атмосферо-цефа-  
лоподобный бюрократ, довший череп-арфу.* 1933

Холст, масло. 22 × 16,5 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено  
Благотворительным фондом Э. и А. Рей-  
нольдс-Морз (первоначально — собрание  
графини де Кузвас де Вера). Сент-Питерсберг  
(Флорида)

34 *Атавизм сумерек (Навязчивый феномен).*  
1933–1934

Холст, масло. 14 × 18 см  
Музей истории искусств. Берн

34 *Жан-Франсуа Милле  
Анжелос (Вечерняя молитва).* 1859

Холст, масло. 55,5 × 66 см  
Лувр. Париж

35 *Археологическая реминисценция «Анжелос-  
са» Милле.* 1935

Холст, масло. 32 × 39 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено  
Благотворительным фондом Э. и А. Рей-  
нольдс-Морз (первоначально — собрание  
Ф. Спитгнера). Сент-Питерсберг  
(Флорида)

- 35 Почтенная Милле (Эскиз к картине «Вокзал в Перпьяне»).** 1965  
Бумага, цветные карандаши. 46 × 60 см  
Дар Дали Испании
- 36 Архитектонический «Анжелюс» Милле.** 1933  
Холст, масло. 73 × 61 см  
Национальный музей королевы Софии. Мадрид
- 37 Геологическое становление.** 1933  
Холст, масло. 21 × 16 см  
Частное собрание (первоначально – коллекция Жюльена Грина)
- 38 Ретроспективный женский бюст.** 1933  
Смешанная техника. 54 × 45 × 35 см  
Частное собрание, Бельгия
- 39 Заводка Гитлера.** Около 1939  
Холст, масло. 51,2 × 79,3 см  
Национальный музей королевы Софии. Мадрид  
Дар Дали Испании
- 39 Телефон-авангуст.** 1936  
Сборная конструкция. 15 × 30 × 17 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам (первоначально – собрание Эдварда Джеймса)
- 40 Давид «Губы Мэй Уэст».** 1936–1937  
Деревянная рама с натянутым на нее светлым и темно-розовым фетром.  
92 × 213 × 80 см  
Королевская художественная галерея и музей (первоначально – собрание Эдварда Джеймса). Округ Брайтона (Сассекс)
- 40 Элиза Скарпарелли:**  
*Модели шляп, созданные по идеям Дали: шляпа-отбивная, шляпа-муфелька, шляпа-чернышница.* 1937
- 41 Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве спортивной команды.** 1934–1935  
Газетная бумага, гуашь. 31 × 17 см  
Художественный институт. Чикаго (Иллинойс)
- 42 Обложка журнала «Минотавр» №8, 1936**  
Картон, чернилами, гуашь. 33 × 26,5 см  
Галерея изящных искусств Айселоры Дюкасс. Нью-Йорк
- 42 Женщина с выдвинутыми ящичками.** 1936.  
Рисунок для обложки каталога выставки Дали в галерее Жюльена Леви  
Черная бумага, гуашь. 35 × 27 см  
Частное собрание
- 43 Африканский смоксинг.** Около 1936  
Смокинг, ликерные рюмки, рубашка с пластроном. 77 × 57 см (уничтожен)
- 43 Дневные и вечерние одевания тела.** 1936  
Бумага, гуашь. 30 × 40 см  
Частное собрание
- 44 Портрет Зисмунда Фрейда.** 1938  
Серая бумага, тушь, гуашь. 35 × 25 см  
Частное собрание
- 44 Антропоморфный секретер.** 1936  
Холст, масло. 25,4 × 44,2 см  
Художественный музей земли Северный Рейн-Вестфалия. Дюссельдорф (первоначально – собрание Эдварда Джеймса).
- 45 Горящая жарафа.** 1936–1937  
Холст, масло. 35 × 27 см  
Музей истории искусств (дар Эмануэля Гофмана). Базель
- 45 Венера Милосская с личиками.** 1936  
Бронза, пластик, мех. 98 × 32,5 × 34 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам
- 45 Рисунок пером и чернилами для пригласительного билета на ретроспективную выставку Дали в галерее Лефевр в Лондоне.** 1936
- 46 Сон.** 1937  
Холст, масло. 51 × 78 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам (первоначально – собрание Эдварда Джеймса)
- 47 Масляная конструкция с вареными бобами – Предчувствие гражданской войны.** 1936  
Холст, масло. 100 × 99 см  
Филладельфийский музей искусства, коллекция Луизы и Уолтера Аренсберга (первоначально – собрание Питера Уотсона)
- 47 Испания.** 1938  
Холст, масло. 91,8 × 60,2 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам (первоначально – собрание Эдварда Джеймса)
- 48-49 Любовники с головами, полными облаков.** 1936  
Холст, масло. Мужская фигура – 92,5 × 69,5 см; женская фигура – 82,5 × 62,5 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам (первоначально – собрание Эдварда Джеймса)
- 50 Невольничий рынок с висячем незрелого бюста Вольтера.** 1940  
Холст, масло. 46,5 × 65,5 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 51 Лицо войны.** 1940–1941  
Холст, масло. 64 × 79 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам (первоначально – собрание Андре Ковена)
- 51 Вечерний паук сулит надежду.** 1940  
Холст, масло. 40,5 × 50,8 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 52-53 Метаморфозы Нарцисса.** 1937  
Холст, масло. 50,8 × 78,7 см  
Галерея Тейт (первоначально – собрание Эдварда Джеймса). Лондон
- 54 Поэзия Америки – Космические атлеты.** 1943  
Холст, масло. 50,8 × 78,7 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 55 Кондотьер (Автопортрет в виде кондотьера?).** 1943  
Бумага, тушь. 76,3 × 55,8 см  
Частное собрание
- 56 Корзинка с хлебом – Лучше смерть, чем страд.** 1945  
Холст, масло. 33 × 38 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 57 Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека.** 1943  
Холст, масло. 45,5 × 50 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 58 Мягкий автопортрет с жареным беконом.** 1941  
Холст, масло. 61,3 × 50,8 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 59 Портрет Пикассо.** 1947  
Холст, масло. 64,1 × 54,7 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 59 Пикассо.** 1947  
Рисунок углем  
Частное собрание
- 60 Три видения лица Галы.** 1945  
Холст, масло. 20,5 × 27,5 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 60 Моя обнаженная жена, созерцающая собственную плоть, превращающуюся в лесницу, в три позвонка колонны, в небо и в архитектуру.** 1945  
Холст, масло. 64,1 × 52 см  
Собрание Хосе Муграби. Нью-Йорк
- 61 Галарина.** 1944–1945  
Холст, масло. 64,1 × 50,2 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 61 Портрет Галы.** 1941  
Бумага, карандаш. 63,9 × 49 см  
Музей Бойманс-ван Бейнинген (собственность Фонда «Нью-Требизунд»). Роттердам
- 62 Дьявол-логик – Люцифер (иллюстрация к «Божественной Комедии» Данте).** 1951  
Акварель, карандаш.  
Частное собрание
- 63 Искусение Св. Антония.** 1946  
Холст, масло. 89,7 × 119,5 см  
Королевский музей изящных искусств. Брюссель
- 64-65 Апофеоз Гомера.** 1944–1945  
Холст, масло. 63,7 × 116,7 см  
Государственная галерея современного искусства. Мюнхен (первоначально – собрание Гонсалеса Парно)
- 66 Внутримозное равновесие лебединого пера.** 1947  
Холст, масло. 77,5 × 96,5 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас  
Дар Дали Испании
- 67 Дематериализация носа Нерона (Расщепление атома).** 1947  
Холст, масло. 76,2 × 45,8 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас  
Дар Дали Испании
- 68 Атомная Леда.** 1949  
Холст, масло. 61,1 × 45,3 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас

- 69 *Галатея со сферами*. 1952  
Холст, масло. 65 × 54 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 70 *Набросок головы для картины «Мадонна Порт-Льгата»*. 1950  
Бумага, сангина, чернила. 49 × 31 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — собрание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питерсберг (Флорида)
- 70 *Ядерный Крест*. 1952  
Холст, масло. 78 × 58 см  
Частное собрание (первоначально — коллекция маркиза де Куэваса). Испания
- 71 *Мадонна Порт-Льгата*. 1950  
Холст, масло. 144 × 96 см  
Частное собрание. Токио
- 72 *Джованни Паоло Панини: Интерьер Палатона в Риме (фрагмент)*. Около 1750
- 72 *Взрывающаяся голова в стиле Рафаэля*. 1951  
Холст, масло. 43 × 33 см  
Национальная галерея Шотландии. Эдинбург (собственность мисс Стел-Эдлис, Сомерсет)
- 73 *Вознесение Св. Цецилии*. 1955  
Холст, масло. 81 × 66 см  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 73 *Седоголовый ангел*. 1952—1954  
Бумага, тушь, акварель
- 74 *Христос Сан-Хуана де ла Крус*. 1951  
Холст, масло. 205 × 116 см  
Художественная галерея. Глазго
- 75 Рисунок «Христос на кресте», приписываемый испанскому мистику Сан-Хуану де ла Крус (1542—1591), выполненный им в состоянии экстаза  
Бумага, сангина. 75,7 × 101,7 см  
Музей Сальвадора Дали. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 75 *Эскизы к картине «Христос Сан-Хуана де ла Крус»*. Около 1951  
Бумага, тушь. 17,2 × 20,3 см  
Частное собрание

- 75 *Диего Родригес де Сильва Веласкес: Набросок к картине «Собака Бреды»*. Около 1635  
Бумага, уголь. 26,2 × 16,8 см  
Национальная библиотека. Мадрид
- 75 *Луи Ленен: Крестьяне перед домом (фрагмент)*. Около 1642  
Холст, масло.  
Дворец почетного легиона. Сан-Франциско (Калифорния)
- 76 *Ян Вермер Делфтский: Кружевница*. Около 1669—1670  
Холст, масло. 24,5 × 21 см  
Лувр. Париж
- 76 *Носорогоподобный бюст вермеровской «Кружевницы»*. 1955  
Тонированный гипс. 50,5 × 35,4 × 38,5 см  
Частное собрание. Париж
- 77 *Юная девственница, удовлетворяющая себя розами собственного кедамудрия*. 1954  
Холст, масло. 40,5 × 30,5 см  
Собрание «Плейбой». Лос-Анджелес
- 78 *Обнаженный Дали, соприкасающийся пять правых пальцев, превращающихся в корнукулы, среди которых неожиданно появляется «Лебедь Леонардо, с набором хромосом лица Галы*. 1954  
Холст, масло. 61 × 46 см  
Частное собрание
- 79 *Люциус де Брон: Мученичество Св. Кукуфы*. Около 1504—1507  
Дерево, масло. 172 × 132 см  
Каталонский музей искусств. Барселона
- 80 *Живой натюрморт*. 1956  
Холст, масло. 194,5 × 124 см  
Музей Сальвадора Дали (первоначально — собрание Э. и А. Рейнольдс-Морз). Сент-Питерсберг (Флорида)
- 81 *Распяты, или Гиперкубическое тело*. 1954  
Холст, масло  
Музей Метрополитен. Нью-Йорк  
Дар Честера Дэйла.
- 82 *Открытие Америки Христофором Колумбом (Св. Христофора Колумба)*. 1958—1959  
Холст, масло. 410 × 284 см

- Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 83 *Всемирный Собор*. 1960  
Холст, масло. 304 × 404 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 84 *Ловля тунца*. Около 1966—1967  
Холст, масло. 304 × 404 см  
Фонд Поля Рикара. Иль-де-Бандор
- 85 *Галлоциногенный торедор*. Около 1968—1970  
Холст, масло. 398,8 × 299,7 см  
Музей Сальвадора Дали. Предоставлено Благотворительным фондом Э. и А. Рейнольдс-Морз. Сент-Питерсберг (Флорида)
- 86 *Рука Дали похищает золотое руно в форме облака, чтобы показать Гале совершенно обнаженную зари, которая находится далеко-далеко за солнцем*. 1977  
Холст, масло, стереоскопическое полотно из двух секций. 60 × 60 см (правая часть)  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 86 *Гала, глядящая на Средиземное море, на расстоянии двадцати метров превращается в портрет Авраама Линкольна*. 1976  
Холст, масло. 252,2 × 191,9 см  
Музей Минами. Токио
- 87 *Дали, приподнимающий поверхность Средиземного моря, чтобы показать Гале рождение Венеры*. 1977  
Холст, масло, стереоскопическое полотно из двух секций. 101 × 101 см (правая часть)  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас
- 88 *Вокзал в Перильяве*. 1965  
Холст, масло. 295 × 406 см  
Музей Людвиг. Кёльн
- 89 *Дали пишет портрет Галы, отражающейся в зеркале (не окончено)*. Около 1972—1973  
Холст, масло, стереоскопическое полотно из двух секций. 60 × 60 см (правая часть)  
Фонд Сальвадора и Галы Дали. Фигерас

Издатели выражают благодарность за предоставленные материалы издательству «Descharnes & Descharnes», а также: Музею Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, Флорида; с. 13–15 (вверху слева, вверху справа), 31, 75 (вверху), 83. Автору: иллюстрации на с. 72 (справа), 75, 76 (вверху).  
Suddeutscher Verlag Bilderdienst, Мюнхен; с. 93 (в центре).  
Все права защищены