

КАЗАНСКИЙ ИННОВАЦИОННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ В. Г. ТИМИРЯСОВА



СЕРИЯ «СОКРОВИЩНИЦА ТАТАРСТАНА»

Е. Л. ЯКОВЛЕВА, Г. В. ЮСУПОВА, Е. Л. МАТВЕЕВА

СЮРРЕАЛЬНЫЕ НИТИ СУДЬБЫ: САЛЬВАДОР ДАЛИ, ГАЛА И КАЗАНЬ

УДК 929Дали(460):94(470.41-25)
ББК 85.14(4Исп)6-8 Дали С.,2+63.3(2Рос.Тат)
Я47

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Казанского инновационного университета имени В. Г. Тимирязова*

Редакционная коллегия:

А. В. Тимирязова (председатель),
Г. Я. Дарчинова (поиск и работа с архивными документами),
И. И. Мингалиев (поиск архивных документов),
Р. З. Валеева (работа с переводами книг С. Дали),
И. А. Фахрутдинова (автор идеи издания книги, ответственный за иллюстрации)

Рецензенты:

С. В. Гузенина, доктор социологических наук, доцент Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина;
А. В. Скоробогатов, доктор исторических наук, профессор Казанского инновационного университета имени В. Г. Тимирязова;
В. А. Храпова, доктор философских наук, профессор Волгоградского государственного университета

Вклад авторов:

Е. Л. Яковлева – Введение, Сюрреалистические эпизоды 1–3, Вместо заключения;
Г. В. Юсупова – Сюрреалистический эпизод 4; **Е. Л. Матвеева** – Приложение

Яковлева, Е. Л.

Я47 Сюрреальные нити судьбы: Сальвадор Дали, Гала и Казань / Е. Л. Яковлева, Г. В. Юсупова, Е. Л. Матвеева; предисл. А. В. Тимирязовой, С. В. Гузениной. – Казань: Изд-во «Познание» Казанского инновационного университета, 2022. – 224 с. – 127 илл. (Серия «Сокровищница Татарстана»)

ISBN 978-5-8399-0702-7

Книга знакомит читателей с довольно колоритными и неоднозначными фигурами XX века – Сальвадором и Галой Дали. Прожив яркую и насыщенную жизнь, они оставили после себя много мифов и загадок. В работе представлена очередная интерпретация их судьбы. Авторы монографии, опираясь на архивные источники, доказывают, что именно Казань была городом рождения музыки великого художника.

Впервые жизнь Сальвадора и Галы рассматривается через призму страха, представлена философия вкуса или гастроэстетика четы, опирающаяся на **оригинальную кулинарную книгу гения *Les Diners de Gala***, а также конструируется сюрреалистический облик Казани с применением паранойя-критического метода маэстро. В книге используются автобиографические произведения Сальвадора и Галы Дали, воспоминания людей из их окружения, стихи Сальвадора Дали, Поля Элюара и Федерико Гарсиа Лорки. В конце книги приведены несколько технологических карт рецептов блюд.

Предназначена для широкого круга читателей – всех, кто интересуется историей культуры и искусства, личностями Сальвадора Дали и его музыки Галы.

УДК 929Дали(460):94(470.41-25)
ББК 85.14(4Исп)6-8 Дали С.,2+63.3(2Рос.Тат)

Благодарности:

Государственному музею изобразительных искусств Республики Татарстан за предоставленную гравюру Э. Турнерелли «Казанская крепость». 1839–1840. Из альбома «Виды Казани, рисованные с натуры Эдвардом Турнерелли» (бумага, литография с тоном. 34,5 × 49,5; 24 × 31,3);

А. М. Шаймарданову, первому татарскому художнику-наивисту, члену Союза художников России и Союза художников Республики Татарстан, за картины: «Привычка жениться. Свадьба Сальвадора Дали и Галы в Казани», 2018 г. (холст, масло, 136 × 146), «Сальвадор Дали в Казани», 2015 г. (холст, масло, 85 × 105), и «Сальвадор Дали в Казани. Движение вправо», 2014 г. (холст, масло, 85 × 105);

С. П. Саначину за фотографию Лихачевского роддома из личного архива;

А. И. Носову, Э. Р. Исмагилову за консультации при работе с зарубежными изданиями С. Дали.

В книге использованы фотографии из архива Казанского инновационного университета (в том числе фото блюд из ресторанов «Чирэм», «Туган авылым», «Печь» и ООО «Бахетле», а также рисунка Ф. Р. Габидуллина).

© Яковлева Е. Л., Юсупова Г. В., Матвеева Е. Л., 2022

© Гравюра. Э. Турнерелли «Казанская крепость». Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 2022

© Картины. Шаймарданов А. М., 2022

© Казанский инновационный университет имени В. Г. Тимирязова, 2022

ISBN 978-5-8399-0702-7

СОДЕРЖАНИЕ

ТИМИРЯСОВА А. В. ВВЕДЕНИЕ В СЮРРЕАЛИСТИЧНЫЙ МИР
ГАСТРОНОМИЧЕСКИХ ИЗЫСКОВ САЛЬВАДОРА ДАЛИ И ГАЛЫ **7**

ГУЗЕНИНА С. В. О КНИГЕ «СЮРРЕАЛЬНЫЕ НИТИ СУДЬБЫ:
САЛЬВАДОР ДАЛИ, ГАЛА И КАЗАНЬ» **9**

ВВЕДЕНИЕ В МИФИЧЕСКУЮ СЮРРЕАЛЬНОСТЬ

12

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД 1. О МУЗЕ, ВДОХНОВИВШЕЙ
САЛЬВАДОРА ДАЛИ НА СОЗДАНИЕ КУЛИНАРНОЙ КНИГИ, РАСКРЫВАЮЩЕЙ
ИХ ФИЛОСОФИЮ ЖИЗНИ И ВКУСА

16

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД 2. ГАСТРОНОМИЧЕСКИЙ
ПЬЕДЕСТАЛ ГАЛЕ ОТ САЛЬВАДОРА, ДЕМОНИСТРИРУЮЩИЙ
ИХ ГАСТРОНОМИЧЕСКУЮ ТЕОЛОГИЮ

94



**СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД 3. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ
ТОНА В ОБЛИКЕ КАЗАНИ, УВИДЕННЫЕ НАРЦИССОМ/САЛЬВАДОРОМ ДАЛИ**

БЛАГОДАРЯ ГАЛЕ

125

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КАЗАНИ

128

ПОДБОР ТАТАРСКИХ БЛЮД ДЛЯ ДАЛИ

155

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД 4.

ИЛЛЮСТРАЦИИ ДАЛИ К ПОВАРЕННОЙ КНИГЕ

И ИХ СМЫСЛЫ

170

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.

БЕСКОНЕЧНАЯ МИФИЧЕСКАЯ СЮРРЕАЛЬНОСТЬ,
ОБОРАЧИВАЮЩАЯСЯ ЛОГАРИФМИЧЕСКОЙ СПИРАЛЬЮ

196

ПРИЛОЖЕНИЕ

198

- Грибное пюре «С иголочки» 198
- Прованский гратен..... 201
- Сельдерей AU GRATIN 204
- Запеченный утенок 207
- Суфле «КОЦИКСЫ» 212

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 215

БЛАГОДАРНОСТЬ 222







О МУЗЕ, РОЖДЕННОЙ В КАЗАНИ

Гала Дали, чей острый взгляд
Пронзает гениальности.
Поль Элюар и Эрнст стоят
Пред ней как идеальности.
Ребенок Сальвадор при ней
Покорен в преклоненности.
Интуитивно глядя вдаль,
Она царит в их помыслах.

В поэзии и на холсте,
В рецептах блюд и в полночи
Приходит призраком она
К мужчинам в их бессоннице.
И, потеряв навек покой,
Пронзенные ей в сердце,
Они безумием творят
Шедевры человечеству.

Е. Яковлева



ВВЕДЕНИЕ В СЮРРЕАЛИСТИЧНЫЙ МИР ГАСТРОНОМИЧЕСКИХ ИЗЫСКОВ САЛЬВАДОРА ДАЛИ И ГАЛЫ

В жизни личности, несмотря на ее прагматичность и рациональность мышления, имеют место чудеса и даже сюрреалистичные ситуации. Стоит только внимательно посмотреть, сбросить с себя бремя повседневного, сменить оптику мировидения – и реальное оборачивается сюрреалистичным. Сальвадор Дали считал, «книжечка, если к ней приглядеться, обернется самой обыкновенной чашкой родом из Португалии...»

Разве подобное не чудесно и не сюрреалистично? От видения привычного в необычном ракурсе перехватывает дыхание, начинает интенсивнее работать воображение, сознание пытается найти логические связи и аргументированные объяснения, что доставляет колоссальную палитру эмоций и впечатлений.

Оставаясь в одной точке, всегда можно попасть в новую систему координат, оказаться в иных мирах, нередко невидимых окружающими людьми. В фантазийно проектируемых пространствах существует собственная система ценностей, символов и их значений, своя система загадок и тайн, ключи от которых спрятаны в потаенном личности. Гений сюрреализма Сальвадор Дали всю жизнь играл в подобные игры, где «перышко, каковое оказалось не перышком, а травинкой, что прикинулась морским коньком, розовой мякотью десен на зеленом пригорке, и в то же самое время – прелестным весенним пейзажем».

Чем бы ни занимался великий испанец, все дороги вели в особый сюрреалистичный мир, в котором он тщательно кодировал собственную индивидуальность. Во всех своих шедеврах Сальвадор Дали оставался верным самому себе. Он самовлюбленно демонстрировал себя, «словно выросшего в родные скалы и при этом свободно парящего в бредовых высотах».

Безусловно, особую роль в поддержании его становления и возвышения сыграла женщина. Неслучайно при необычном поведении мужчины французы говорят *Cherchez la femme* («Ищите женщину»). Но какая женщина была у сюрреалиста Дали?! Амбициозная, эгоистичная, энергичная, прагматичная, честолюбивая, роковая, мистичная. Ее художник воспел в своем творчестве, наделив чертами Богини. Звали далианскую музу Гала (урожденная Елена Ивановна/Дмитриевна Дьяконова). Она была из России, называя в мемуарах Казань городом своего рождения. С детства поставив цель стать богатой и знаменитой, Гала прагматично осуществляла ее, создав образ роковой женщины. Современники

ею восхищались и ненавидели, а творческие люди (Поль Элюар, Макс Эрнст, Сальвадор Дали) воспевали в своих произведениях.

Союз Дали – Гала был эпатажным и даже сюрреалистичным. Чета, распространяя многочисленные мифологизированные истории о своей жизни, создавала интригующую ауру мистичности и привлекательности. Некоторые из эпатажных акций гения были связаны с гастрономическими практиками и продуктами питания. Вдохновляемый Галой, Сальвадор разработал собственную гастроэстетику, в которой присутствовали черты сюрреалистичности. Далианские рецепты и иллюстрации к ним в книге рецептов, посвященных Гале, дерзки и эротичны. Они демонстрируют любовь к жизни, настроенность на приготовление изысканных блюд и их вкушение наедине с любимой женщиной.

Вы держите в руках уникальное издание. В нем впервые представлена интерпретация гастрономических предпочтений Сальвадора Дали и его музыки, описывается в сюрреалистических тонах Казань, какой бы мог ее увидеть гений, представлены классические татарские блюда в далианском стиле, даются психоаналитические объяснения иллюстраций к кулинарной книге испанца, предлагаются вариации некоторых блюд на основе рецептов сюрреалиста. Авторы осуществляют попытку доказать через архивные документы, связанные с именем Дмитрия Ильича Гомберга – отца Галы, учившегося в 90-е гг. XIX века на юридическом факультете Императорского Казанского университета, что городом рождения музыки сюрреалиста была Казань. Книга необычна и тем, что она говорит: наведя камеру на QR-код и просканировав его, вы услышите комментарий к некоторым эпизодам жизни и полотнам Сальвадора Дали, а также к произведениям других авторов, которыми он восхищался.

Итак, в путь, к сюрреалистической смене оптики мировидения, сюрреалистическому прочтению и сюрреалистическому вкушению!

А. В. Тимирясова,
ректор Казанского инновационного
университета имени В. Г. Тимирясова



О КНИГЕ «СЮРРЕАЛЬНЫЕ НИТИ СУДЬБЫ: САЛЬВАДОР ДАЛИ, ГАЛА И КАЗАНЬ»

Представленная книга посвящена неоднозначным и колоритным фигурам в истории искусства XX века – Сальвадору Дали и его жене Гале.

Впрочем, нет в искусстве ничего однозначного, а потому и вся жизнь Дали, великого Художника, и отдельные ее элементы, видимо, не могут быть поняты до конца, но могут быть лишь проанализированы, интерпретированы с той или иной степенью достоверности, если эта достоверность вообще возможна для такого человека, как Сальвадор Дали.

В этой связи у строгого критика или читателя возникает, что вполне оправданно, целый ряд вопросов. Возможно ли посмотреть на жизнь Сальвадора Доминго Фелипе Хасинто Дали и Доменек, маркиза де Дали де Пуболь с точки зрения строго научного анализа? Осуществима ли такая задача для Дали эпатажного, экспериментирующего, сомневающегося, приглашающего к разговору и сконцентрированного исключительно на себе и своей музе, одновременно боящегося и в то же время эпатирующего? Для Сальвадора-мистификатора, нашедшего в Гале одновременно и музу, и любимую, и жесткого администратора, и свою мать, рано ушедшую из жизни? Для Дали, который приписывал исключительно себе спасение искусства от модернистской деградации, связав с великой миссией свое имя Salvador (что в переводе с испанского означает «Спаситель»), чем во многом и определил стиль искусства XX века?

Задача авторов была непроста. А потому они выбрали самый правильный путь – пошли вслед за Художником. Следуя стилю, канонам, идеям сюрреализма, авторы монографии осуществили попытку придания сюрреалистического ракурса всей концепции монографии, что позволяет, с одной стороны, ярче показать противоречивость личности Сальвадора Дали, с другой – выявить новые грани его жизни и творчества. Весьма примечательно выстроена структура рецензируемой научно-популярной монографии. Это не привычные главы и разделы, несмотря на то, что материал структурирован логично и тематически. Структурные элементы монографии представляют собой сюрреалистические эпизоды, что само по себе удачно, поскольку авторы мастерски, ювелирно, точно и одновременно увлекательно (то есть почти гипнотически) вводят читателя в мир сюрреалистической реальности – жизни Сальвадора Дали.

Примечательно, что жизнь и творчество сюрреалиста представлены в книге одновременно в философско-культурологическом, психоаналитическом и гастрономическом ключе. Это весьма необычно, а потому и выступает новаторским, новым взглядом на жизнь Дали, его мировоззрение, его взаимоотношения со Зрителем, с близким и дальним кругом, со своей музой, которая составляла главное счастье его жизни, поскольку именно Гала избавила художника от необходимости заниматься бытовыми и экономическими вопросами, была ему другом и любимой, защитой и советчиком. Гала, как и положено жене, была второй половиной, а поскольку Дали служил искусству, Гала служила искусству вместе с ним, но на другом, женском, уровне. Авторам монографии удалось убедительно показать роль русской женщины в жизни испанского художника, поскольку без Галы не было бы и Дали, или, как верно указывает Е. Л. Яковлева, она дала ему возможность «быть Дали, то есть быть ни на кого не похожим, мифизируя каждое мгновение жизни».

Примечательно, что, анализируя проблемы их совместной судьбы, авторы обратили внимание не только на мифотворчество Сальвадора Дали и Галы, но и на их бытие в тотальном страхе, где еда сыграла роль своеобразного защитного механизма. Гастрономическая теология, или гастроэстетика, чьей Дали впервые оказалась благодаря авторам монографии в пространстве научного дискурса. Опираясь на оригинальную и малоизвестную кулинарную книгу испанца *Les Diners de Gala*, авторы реконструируют облик гения, выявляя его гастрономический вкус, требования к еде и пристрастия. Кулинарная книга Сальвадора Дали, посвященная его музе Гале, относится к числу эпатажных шедевров, где гений посредством кулинарных рецептов символически выражает свою любовь к женщине, роскоши и изыскам, жизненный кураж и эротизм. Авторы книги дают психоаналитическую интерпретацию рецептов испанца.

Есть в монографии и еще один весьма важный акцент. Напомним, что в фильмах Дали использует в основном эффекты обратного просмотра, умело подобранные объекты съемки (льющаяся вода, скачущий по ступенькам мяч), интересные комментарии, таинственную атмосферу, что делало фильмы художника необычными образцами арт-хауса. Опираясь на паранойя-критический метод Сальвадора Дали, авторы книги осуществляют весьма интересную попытку представить город Казань в сюрреалистических тонах. Все это абсолютно органично для знающего читателя, знакомого с творческими методами Дали, а потому такой подход не вызывает отторжения, скорее наоборот – он только усиливает эффект присутствия Дали здесь и сейчас, рядом, где-то между страницами книги... Этому способствуют и стихи Сальвадора Дали, Поля Элюара и Федерико

Гарсиа Лорки, а также иллюстрации, выполненные студентами в стиле гения, которые представляются уместным дополнением к рассуждениям авторов.

Книга «Сюрреальные нити судьбы: Сальвадор Дали, Гала и Казань» предназначена для широкого круга читателей, от профессионалов (культурологов, психологов, искусствоведов, социологов и философов) до интересующихся историей искусства и гастрономической культуры, а также и тех, кому небезразлична жизнь и судьба великих Дали и Галы.

С. В. Гузенина,
доктор социологических наук, доцент;
профессор кафедры теоретической и прикладной социологии
факультета истории, мировой политики и социологии
Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина



ВВЕДЕНИЕ

в мифическую сюрреальность

*Я всегда видел то, чего другие не видели;
а того, что видели другие, я не видел.*

Сальвадор Дали

огласно древнегреческой мифологии, судьба каждого человека находится в руках трех мойр. Именно эти малопривлекательные старухи – Лахесис, Клото и Атропос, – обладающие грозным характером, плетут нити судьбы и определяют участь личности. Благодаря им задается жизнь индивида после рождения, ее течение со всеми событиями, поворотными моментами и случайностями, победами и поражениями, а также последний аккорд жизни – смерть, неотвратимо обрывающая в одно мгновение все три нити бытия (прошлое, настоящее и будущее).

Мойры в момент рождения дарят личности фетиш, который оказывается одновременно судьбой и концентрацией жизненных сил. Именно благодаря мойрам любитель мифов и большой знаток технологий мифотворчества Сальвадор Дали приобрел в качестве фетиша *рог творческого изобилия*, сделавший его не только известным сюрреалистом, но и одним из богатейших людей в мире искусства. Сальвадор стал гением, заявив о себе в разных видах искусства (живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, литературе, кинематографе, перформансах).

Подарком мойр Сальвадору Дали можно считать и *харизму*. Древнегреческие богини хариты, олицетворяющие красоту, изящество, грацию, веселье и радость, практически всю жизнь

сопровождали маэстро. Обладая концентрированной реформаторской харизмой, гений привлекал внимание огромного количества людей и производил на них неизгладимое впечатление своей исключительной одаренностью в художественном и интеллектуальном плане. Надо отметить, в Дали влюблялись и женщины, и мужчины. Помимо любви, харизматическая личность получала силу, власть и господство. Всем этим обладал гений. Он был одним из ярких лидеров сюрреализма, чьи идеи находили отклик, заряжали своей энергией и быстро распространялись в социокультурном пространстве. Уже при жизни художника у него было много последователей и подражателей.

Более того, особую роль в поддержании харизмы и имиджа Сальвадора Дали сыграли распространяющиеся в XX веке СМИ. Они мгновенно фиксировали выходы художника, его шедевры и перформанс-акции, подхватывали идеи, тиражируя по своим каналам. СМИ-технологии помогали гению творить чудеса и мифизировать собственную жизнь. Постоянное тиражирование образа гения и его творений имело целью манипулировать массовым сознанием. Таким образом имя Сальвадора Дали довольно быстро превратилось в модный бренд.

Мойры навели художника на мысль о *Нарциссе*, чьим именем Сальвадор Дали нередко называл себя. Нарциссу посвящена одна из знаменитых работ художника и паранойяльная поэма «Метаморфозы Нарцисса». Как и Нарцисс, гений был влюблен в себя, на протяжении всей жизни воздвигая все более и более монументальный памятник нарциссического величия. К любви окружающих людей Сальвадор Дали был равнодушен и даже пренебрежителен. Исключение составляли его мать и Гала. Как и Нарцисс, оставивший после своей смерти красивый цветок, гений, удалившись в мир иной, оставил нам шедевры искусства, рукописи, видеозаписи и... много мифических загадок, обрекая последующие поколения на невозможность получения ответов на них.

Еще одним подарком судьбы в жизни Сальвадора Дали была его муза Гала, ставшая источником вдохновения и мыслящим центром¹ для гения. Благодаря Гале художник стал Сальвадором Дали, чье имя приобрело мировую известность. Именно Гала играла роль движущего и структурирующего начала, превращающего хаотичность творческих импульсов маэстро в художественные шедевры. Гала опекала и оберегала, направляла и вдохновляла, рекламировала и поддерживала художника.

Мойры способствовали тому, что покровителем Сальвадора Дали на протяжении всей жизни был и *Дионис*, олицетворяющий природную мощь, страсть,

¹ Обратим внимание: в переводе с древнегреческого слово *музы* означает *мыслящие*.

любовь, азарт и буйство, в том числе подсознательного. Гений был неистов во всех своих действиях и поступках. Любое его появление на публике обещало праздник и веселье, в которых разрушались общепринятые границы и преграды. Как известно, Дионис был дважды рожден: сначала своей матерью – смертной женщиной Семелой, а потом Зевсом. Данный факт имел место и в жизни художника, которому еще в детстве родители внушили, что он является двойником своего умершего брата и, родившись, должен прожить его жизнь. Более того, как и Дионис, Дали проявлял, особенно в детстве, интерес к женской одежде (согласно древнегреческим мифам, Диониса растившая его тетка одевала как девочку). Более того, мотив безумия также связывает Диониса и гения. Скитаясь по миру, наказанный богами Дионис сошел с ума. Но и Сальвадор Дали всю жизнь балансировал на грани безумия.

Образ Диониса связан с праздниками созревания и сбора винограда. Любой праздник сопровождается жертвоприношением, заканчивающимся застольем и вкушением самого лучшего. Это дионисийское начало у Сальвадора Дали проявилось в гурманстве. Маэстро знал толк во вкусной и изысканной пище, с удовольствием вкушал, превращая трапезу в праздник.

Супругой Диониса была Ариадна: он прожил с ней долгую и счастливую жизнь. Именно она когда-то помогла Тесею победить Минотавра и выйти невредимым из лабиринта, но Тесей не оценил стараний дочери Миноса и бросил ее. Подобная история произошла и в жизни Дали. Ко времени знакомства Сальвадора и музы у Галы с мужем Полем Элюаром наметился кризис во взаимоотношениях. Поль Элюар, ставший знаменитым именно с Галой, заскучал в семейной жизни и искал развлечений на стороне. Брошенная Гала нашла утешение в объятиях пока еще никому не известного Сальвадора Дали, чье имя прославится благодаря ей.

Но в качестве платы за гениальность, харизматичность, нарциссичность натуры, творческое изобилие, богатство, покровительство Диониса и музы мойры наделили Сальвадора Дали *страхом* – страхом за себя, свою судьбу, жизненные проявления, творчество, любовь, одиночество и пр. Страх в жизни гения был многогранен и всеобъемлющ. Он обладал настолько мощной силой и интенсивностью, что выступал в качестве противовеса всем креативным проявлениям художника. Каждому эпизоду творческого процесса соответствовала мощная волна страха. Безусловно, шедевры гения не страдали в этой стихии, но уязвимым было внутреннее Я Сальвадора Дали, что делало его личностью мечущейся и страдающей.

И роль своеобразного оберега судьбы гения играла *Гала*. Хотя она тоже была подвержена страхам, но именно страх объединил Сальвадора и Галу в неразрывное

целое. Как заметил Андре Бретон: «Дали и Гала – не муж и жена и уж тем более не художник и его муза; они – два полушария одного мозга» [43]. Страх всю жизнь держал их в напряжении, создавая ситуации притяжения и отталкивания. Сальвадор и Гала были одним целым – *космосом*, но он возник из хаотических состояний каждого из них. При этом их космос, подобно древнегреческим представлениям, был одновременно упорядочивающим и эстетическим. Только благодаря тому, что они были вместе, возникла мифическая сюрреальность как художественная и прекрасная Вселенная.

Внутри своего космоса чета создала внутрисемейный распорядок жизни, подчиненный чередованию работы и выставок, аскетизма и роскоши, замкнутого уединения и публичной жизни. Благодаря космичности существования каждый из них имел право на внутреннее обособление и проявление индивидуальности.

В космосе Сальвадора и Галы наличествовала и темная сторона – страхи. Но чета тщательно скрывала их от окружающих людей и самих себя, пряча в бессознательном. Это были не только недра нижнего мира – Аида, где обитали тени жизненных эпизодов Сальвадора и Галы, но и глубокая бездна Тартар – в ее ночном сумраке частенько гуляли грешные души четы. Охранял темную сторону далианского космоса Цербер – прагматизм и рационализм четы, благодаря которым появлялись мифы и мистификации.

Надо отметить, что Гала в неменьшей степени, чем гений, была великолепным творцом мифов, в которых прятала себя от самой себя. Она, лихо вы(с)казывая толику правды, тут же умудрялась спрятать ее в Аиде, а позже перепрятать в Тартаре. Тем не менее даже их недра нередко обнажают крупинцы, благодаря которым на свет появляется истина. Среди таких зерен правды появилась в мифической сюрреальности и Казань – город, где родилась муза и оберег судьбы Сальвадора Дали. Именно в Казани родилась Елена Ивановна/Дмитриевна Дьяконова, ставшая впоследствии Галой Дали. Курьез судьбы заключается в том, что Гала, пытавшаяся потерять Казань в своей жизни с маэстро, в итоге оказалась потерянной Казанью. Город спрятал ее имя в своей истории, превратив в одну из легенд...



Я всегда предпочитал мифологию истории, потому что история сделана из правды, которая в конце концов становится ложью, а миф сделан из лжи, которая в конце концов становится правдой.

Ж. Кокто

Сюрреалистический эпизод 1

О музе, вдохновившей Сальвадора Дали на создание кулинарной книги, раскрывающей их философию жизни и вкуса

Как известно, за спиной мужчины всегда стоит женщина, даже если мужчина – гений. Не является исключением и Сальвадор Дали, чьей Женщиной и Музой стала Гала/ Елена Ивановна/Дмитриевна Дьяконова. Именно ей, «Гале-Градиве – той, что ведет вперед» [30. С. 3], сверхженщине, ангелу гармонии и согласованности, посвящено творчество испанского художника-сюрреалиста. С момента их встречи (летом 1929 года), попав под очарование ее харизматической природы, мастер всегда находился при ней: это была роковая женщина, навеки привязавшая его к себе. Гала стала для него матерью и моделью, женой и подругой, попутчицей и советчицей жизни, менеджером и торговым агентом. Доверяя интуиции и следуя советам музы, Сальвадор Дали приобрел мировую известность и стал одним из богатейших людей искусства. Она всегда была с ним рядом: «...вела переговоры и заключала контракты (твёрдо отстаивая свои интересы), платила по счетам, следила за расходами, обеспечивала транспортировку картин, занималась их страховкой и, когда это требовалось, приглашала прессу»



Р. Р. Мирсаидова
Рисунок по фото
«Гала и Сальвадор Дали»

[63. С. 469]. После смерти Галы (10 июня 1982 года) он потерял все жизненные опоры, оказавшись в пустоте Ничто: гений перестал творить и постепенно угасал, сосредоточив свое внимание на мысли о заморозке, но при этом оказываясь во все более плотном кольце смерти.

Прожив вместе не одно десятилетие, Дали и Гала совместно творили каждый эпизод своей жизни. Все детали появления на публике и событий жизни были продуманы ими до мелочей. Обладая театрально-эпатажным характером, публичные акции и интервью-перформансы четы Дали фиксировались в прессе, заметках очевидцев и друзей, собственных записях и дневниках, на кинолентке. Но при этом каждое событие, ввиду своей постановочности, эксцентричности и субъективности восприятия присутствующими, приобретало черты *мифологичности и сюрреалистичности*. Более того,

сами Сальвадор и Гала Дали намеренно утрировали данные черты, придававшие их жизни мистический флер, очарование, известность и... богатство.

Обращение к мифу и мифотворчеству в их жизни неслучайно и обусловлено рядом причин.

1. Миф можно отнести к числу вечных культурных форм, а в бытии каждой личности обнаруживается постоянная тяга к идеальному состоянию, где господствуют желаемые гармония и красота, достигаемые благодаря индивидуальным трансформациям. Необходимо подчеркнуть, мифическое присуще сознанию индивида, способствуя самосовершенствованию. Миф связан с критическим пониманием ситуации «текущей современности» (З. Бауман), что позволяет личности осуществить попытку конструирования идеального состояния, имеющего субъективный модус понимания. «Человек мечтающий» (Э. Блох), скрывающийся в каждом, возлагает надежду на лучшее, формируя идеальное должное в настоящем, в чем обнаруживается его «метафизический бунт» (А. Камю). При этом миф парадоксален: рождаемый в несовершенном социальном, он демонстрирует не только переизбыток творческих ресурсов личности, но и неполноту ее бытия, то, что отсутствует в жизни индивида и было бы желаемым для него. Конструирование индивидуальных мифов в социуме помогает обрести смысл жизни, выстроить шкалу ценностных приоритетов, преодолеть экзистенциальный вакуум и негативное, реализовать сущностные/творческие потенции.

Тяга к мифам и мифотворчеству, по воспоминаниям Сальвадора Дали, проявилась у него в детстве, в возрасте семи лет. Начиная с этого времени он «жил в стране грез, мечтаний и мифов», а позднее «уже было трудно, даже невозможно отделить подлинное от воображаемого, действительность от иллюзии» [30. С. 66]. Пора юности гения «была отмечена умышленным и обдуманым углублением всех тех мифов, вывихов, маний, талантов и черт гениальности, которые наметились... в детстве» [30. С. 170]. Для создания мифических историй художник мог использовать любую непредсказуемую случайность, утрируя в ней мистическую составляющую и прикрывая свою натуру сумасшествием. Сальвадор Дали намеренно никогда не хотел «ни в чем исправляться и ни в чем меняться» [30. С. 170]. Это своеобразное жизненное кредо *быть Дали*, то есть быть ни на кого не похожим, мифизируя каждое мгновение жизни, демонстрируя себя публике и цинично иронизируя над ней. Посредством мифов Сальвадор Дали создавал вокруг своей персоны атмосферу безумия, театральности, сюрреалистичности и таинственности.

Миф вошел в плоть и кровь гения, а его «память настолько сплавила воедино правду и ложь, реальность и вымысел, что сейчас их способна распознать и разделить лишь объективная критическая оценка тех событий, кото-

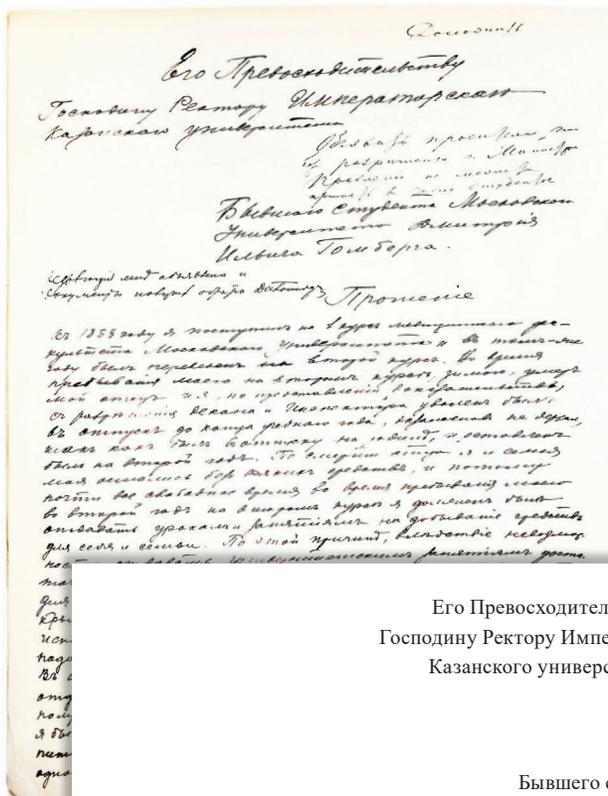
рые представляются уж слишком абсурдными» [30. С. 66]. Отличить ложные высказывания маэстро от подлинных оказывается невозможным: в его мифах мы обнаружим смесь фантазийного и реального, приправленного сюрреальным и эпатажно-эксцентричным, что затрудняет разграничение каждой составляющей. Сам художник называл себя *мифоманом*. Миф помогал С. Дали выразить собственные величие, исключительность, бесценность и утонченность. В мифах маэстро обнажал свои тайны, а затем собственноручно умертвлял, стирая тем самым многое неприглядное, эпатажное, негативное. В силу этого создать реальный психологический портрет гения и реконструировать его мировоззренческую парадигму оказывается исключительно нешуточным делом. Сам Дали, проявляя иронию не только по отношению к себе, но и к окружающим людям, эпатажно констатировал, что разница между мифическим и подлинным в его жизни «такова же, как между поддельными бриллиантами и настоящими: поддельные выглядят куда более настоящими и сверкают гораздо ярче» [30. С. 65]. Как видим из приведенной цитаты, гений хорошо осознавал, что окружающим людям было гораздо приятней получать от гения порцию мифов, чем знать истинную историю его жизни.

Интерес к мифам проявляла и Гала. Судя по всему, идею мифотворчества, скрывающего истинное положение дел и помогающего представить личность/ситуацию в выгодном свете, Гала генетически заимствовала у своих родителей. В их семье было много тайн и недоговорок. До сих пор до конца не ясно, чем занимались родители Галы в молодости. Известно, что ее отчим (официальная версия)/отец (реальная ситуация) Дмитрий Ильич Гомберг¹ [59] был адвокатом, правозащитником, преподавателем и профессором, создавшим ряд законов о лесах и земле. С 24 октября 1892 года по 13 ноября 1895 года он числился студентом юридического факультета Императорского Казанского университета.



*Р. Р. Мирсаидова
Рисунок по фото
«Д. И. Гомберг»*

¹ Подчеркнем, даже беглый взгляд на фотографии Дмитрия Ильича Гомберга и Елены Ивановны/Дмитриевны Дьяконовой указывает на их физиогномическое сходство. Об этом же пишет и Дмитрий Вячеславович Малиновский [59].



Прошение о зачислении
в Казанский университет
бывшего студента Московского
университета Дмитрия Ильича
Гомберга.
21 сентября 1892 года (начало)

Его Превосходительству
Господину Ректору Императорского
Казанского университета

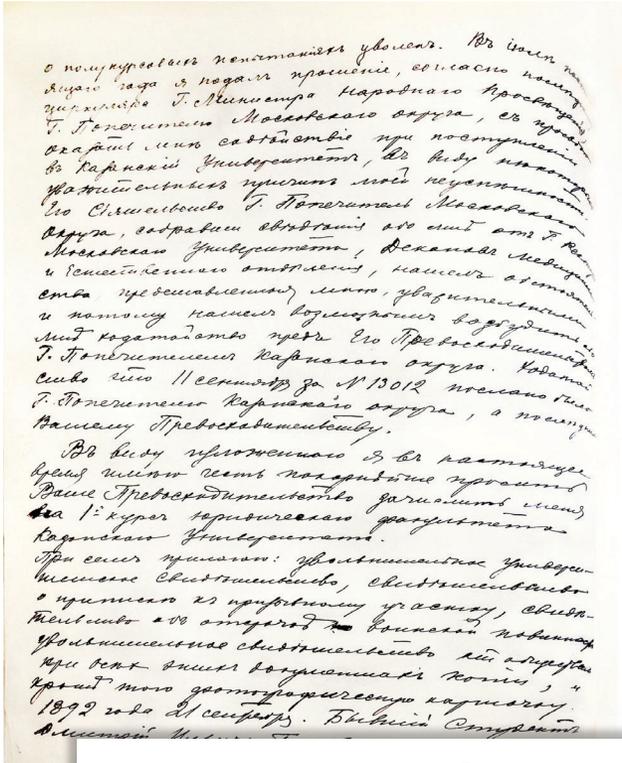
Объявить просителю, что
без разрешения г. Министра
просвещения не можем
принять в число студентов

Бывшего студента Московского
Университета Дмитрия
Ильича Гомберга

Резолюция мне объявлена и
документы получил обратно. Подпись Гомберга

Прошение

В 1888 году я поступил на 1 курс медицинского факультета Московского Университета и в том же году был переведен на второй курс. Во время пребывания моего на втором курсе зимою умер мой отец. И я, по представлении доказательств, с разрешения декана и инспектора уволен был в отпуск до конца учебного года, экзаменов не держал, так как был в отпуску на родине и оставлен был на второй год. По смерти отца я и семья моя остались без всяких средств, и потому почти все свободное время во время пребывания моего во второй год на втором курсе я должен был отдавать урокам и занятиям на добывание средств для себя и семьи. По этой причине, вследствие невозможности отдавать университетским занятиям достаточное для того время (хотя в пределах возможности для меня я это делал: так, все практические занятия, которые необходимо сдать для допущения к полукурсовому испытанию, были мною сданы), я в марте 1890 года подал прошение об увольнении еще задолго до экзаменов. В августе 1891 года я снова поступил на естественное отделение в надежде, что разрешено будет мне держать полукурсовое испытание на медицинском факультете, к которому я был допущен, но по изложенным причинам не мог приступить. Это, однако, не удалось, и теперь, по пробывании одного года на естественном отделении, по правилу →



Прошение о зачислении
в Казанский университет
бывшего студента
Московского университета
Дмитрия Ильича Гомберга.
21 сентября 1892 года
(окончание)

о полукурсовых испытаниях, уволен. В июле настоящего года я подал прошение, согласно последнему циркуляру г. Министра Народного Просвещения, г. Попечителю Московского Округа с просьбою оказать мне содействие при поступлении в Казанский Университет ввиду некоторых уважительных причин моей неуспеваемости. Его Сиятельство г. Попечитель Московского Округа, собравший сведения обо мне от г. Ректора Московского Университета, деканата медицинского и естественного отделений, нашел обстоятельства, представленные мною, уважительными и потому нашел возможность возбудить обо мне ходатайство пред Его Превосходительством г. Попечителем Казанского округа. Ходатайство это 11 сентября за № 13012 послано было г. Попечителю Казанского округа, а последним Вашему Превосходительству. Ввиду изложенного я в настоящее время имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство зачислить меня на 1-й курс юридического факультета Казанского Университета.

При сем прилагаю: увольнительное университетское свидетельство, свидетельство о приписке к призывному участку, свидетельство об отсрочке воинской повинности, увольнительное свидетельство от обществ... (неразборчиво. – Прим. ред.) при всех иных документах копии, и кроме того фотографическую карточку*.

1892 года 21 сентября. Бывший студент Дмитрий Ильич Гомберг

* Примечание. Фотографии среди документов не оказалось.

Надо отметить, что Дмитрий Ильич Гомберг был студентом в течение 15 лет. За это время он обзавелся многочисленной семьей, сменил несколько городов и мест учебы (медицинский факультет Университета Святого Владимира в Киеве, медицинский факультет и отделение естественных наук в Московском университете, юридический факультет – в Казанском и Московском университетах). Официальной причиной смены факультетов в Москве была неуспеваемость, связанная со смертью отца. Дмитрий Ильич Гомберг из-за того, что «вся семья... осталась без средств к существованию», вынужден был проводить время «в заботах о средствах к существованию» из-за «долга поддерживать семью» [109. Л. 9–10].

Более того, усугубили ситуацию и изменения в личной жизни самого Д. И. Гомберга. Примерно в 1888 году в Москве Дмитрий Ильич Гомберг познакомился с Антониной Петровной Дьяконовой. Поводом для знакомства стала их увлеченность революционной романтикой. Предположительно в «1889 году Дмитрий Гомберг являлся одним из руководителей Московского революционного студенческого кружка», в 1890 году Дмитрий Ильич «за участие в политической демонстрации даже содержался какой-то период в Бутырской тюрьме» [58]. По словам Д. В. Малиновского, занятие революционной деятельностью стало поводом для того, что молодые люди попали под надзор полиции. Но архивные документы Казанского университета (см. дальше) не подтверждают данную версию.

Сведения об Антонине Петровне Дьяконовой сохранились в делопроизводстве полиции и книге о деятелях революционного движения в России, изданной в 1934 году. Мать Галы Антонина Петровна Дьяконова (в девичестве – Деулина) в юности была близка к политическим ссыльным, привлекалась к дознанию о нелестных высказываниях о царе (1885 год), была арестована за подстрекательство студенческой молодежи к беспорядкам (1889 год) [35. С. 1288–1290]. По данным полиции, «в 1891 году “революционерка” Антонина Дьяконова вышла замуж гражданским браком за студента Гомберга» [59]. У пары один за другим появились дети – Вадим и Николай. Учитывая, что Дмитрий Ильич Гомберг был студентом, молодой семье становилось тяжелее жить. Поэтому мотивом к переезду в Казань могли стать финансовые трудности и поиск более удобного, скорее, экономичного города для местожительства.

По отношению к Москве Казань была провинциальным городом, где жизнь могла быть более дешевой и легкой. Но при этом она славилась своим университетом, оказавшимся первым в России нестоличным учебным заведением такого рода. Открытое в нем в 1804 году нравственно-политическое отделение,

впоследствии, в 1893 году, преобразованное в юридический факультет, было известно в России. В разное время на протяжении XIX века здесь преподавали Г. И. Солнцев, Н. Загоскин, Г. Шершеневич, Н. Кремлев, Д. Мейер и др. В связи с этим выбор Д. И. Гомбергом города Казани был неслучайным.

Судя по революционной деятельности Антонины Петровны (возможно, случайной, связанной с юношеским нонконформизмом или увлечением романтизированными идеями преобразований), родителям Галы было что скрывать. Молодая семья была напугана вниманием к ним со стороны полиции, стараясь вести скромный, тихий, сокрытый образ жизни, не нарушая правил и порядков. Неслучайно их скрытность привела к затрудненности поиска материалов о семье. Более того, по объективным причинам и в силу ряда обстоятельств многие источники в архивах потерялись. Тем не менее факт замкнутости и укрывания жизни Дмитрия Ильича Гомберга и Антонины Петровны Дьяконовой нельзя отрицать. Скрытность и недоговоренность способствуют рождению в созданных ими лакунах мифов. Гала, выросшая в среде, где имели место и мифы, хорошо усвоила данные тактики практически с бессознательного возраста. Думаем, неслучайно в свете сказанного и позиционирование Галы в качестве не дочери, а падчерицы Дмитрия Ильича Гомберга: оба испытывали страх перед правдой. Дмитрий Ильич беспокоился за своих детей и не хотел подвергать их опасности. Как заметил Д. В. Малиновский, даже в преклонном возрасте «по каким-то веским причинам Д. И. Гомберг ничего не рассказывал моему отцу о братьях и сестре Галы. Никогда не говорил о браке своей дочери с художником Дали, хотя не мог этого не знать. Никогда не упоминал и свою первую возлюбленную Антонину, мать его детей, сохраняя тайну прошлых лет» [59]. Безусловно, Дмитрий Ильич испытывал страх. Данный страх передался и Гале, всю жизнь волновавшейся о благополучии собственной жизни.

Надо отдать должное солидарности всех членов семьи. Как заметил Д. В. Малиновский, «Гомберг имел очень веские причины не разглашать свои семейные обстоятельства, причем то же самое касалось и детей – как будто все дали обет молчания» [58]. Появляющиеся семейные мифы активно поддерживались ее членами на протяжении всей жизни. Так, желая сокрыть истинную цель поездки в Париж дочери/падчерицы к возлюбленному Эжену Гренделю (впоследствии ставшему Полем Элюаром), Дмитрий Ильич Гомберг сочинил для знакомых миф: «Будем считать, что ты едешь поступать в Сорбонну» [27. С. 54]. Даже в конце жизни Дмитрий Ильич никому не раскрывал в полном объеме всю историю своей семьи и дочери Елены/Галы. Для

всех в его окружении Гала Дали была любимой падчерицей, за которую он сильно переживал. Наталья Касаткина в небольшом рассказе-воспоминании о Дмитрии Ильиче пишет, что было «...у Гомберга и еще одно горе. У него была падчерица, которую он очень любил и воспитал ее как родную дочь. Когда она заболела туберкулезом, он отправил ее лечиться в санаторий на юг Франции (в то время, когда это было еще возможно). Дочь познакомилась там с одним художником и вышла за него замуж. Не было никакой надежды, что она вернется. Мне хотелось узнать фамилию зятя Гомберга, так как я в то время училась в художественной школе и очень увлекалась французской живописью. Но Гомберг упорно не хотел говорить об этом. Однажды он все-таки “раскололся”. “Зачем тебе его фамилия?” – спросил он. Голос его сделался враждебным и даже презрительным. “Он совершенно неизвестный, так, французишка испанского происхождения. Его зовут Сальвадор Дали”. Ничего себе “неизвестный”! В то время мало что проникало через “железный занавес”, но художники умудрялись увидеть книги, контрабандой привезенные к нам. Я подумала: “Хорошо, что Гомберг не имеет представления о творчестве Дали, он бы этого не вынес”. Конечно, он не знал и того, что дочь его вначале была женой Поля Элюара, а потом сделалась знаменитой Гала – женой и музой Сальвадора Дали на всю жизнь» [47]. Безусловно, Дмитрий Ильич знал гораздо больше о своей дочери и ее мужчинах (П. Элюаре и С. Дали), но присущая ему скрытность и мифизация ситуаций семейной жизни создавали определенную недоговоренность, которую окружающие люди нередко не замечали. Подобных мифов в семье было немало. Сама Гала виртуозно овладела искусством сочинения мифов, запутавших следы ее жизни и неразгаданных до сегодняшнего дня. Как подчеркивал Д. В. Малиновский, «ни французское, ни российское окружение Галы не должно было знать истину, причем это было связано не с ней самой, а с ее отцом Гомбергом» [58]. Соглашаясь с внуком Д. И. Гомберга в отношении ее скрытности, расширим ее: Гала утаивала все, что касалось ее самой.

Отметим, Сальвадор Дали с первой встречи интуитивно почувствовал интерес Галы к мифам. Маэстро подчеркивал, что Гале «хотелось чего-то нового, хотелось собственного мифа», а «воплотить ее желания, дать ей то, чего ей хотелось, мог только единственный человек – я» [30. С. 342]. На протяжении всей совместной жизни Гала вдохновляла маэстро к сочинению мифов, став музой и героиней его художественных повествований, помогающих, по мнению С. Дали, вывести «человека из духовной тьмы» и «прорасти светлому разуму безумцев» [30. С. 355]. Бесконечная вереница мифов жизни превратила Галу и Сальвадора

Дали в мифологических персонажей, что позволило в конце концов гению провозгласить: «Мы с Галой – дети Зевса» [28. С. 161].

2. Миф, привлекая к себе внимание посредством чудесного и неожиданного в сюжете, помогает создавать многочисленные маски и *манипулировать людьми* в выгодном творцам направлении. Так, Сальвадор Дали замечал: «У меня всегда был дар легко управлять реакциями своего окружения», при этом испытывая колоссальное наслаждение, когда «вокруг тебя вытянулись в струнку по стойке “смирно” все те, кто погружается в пучину чистилища, совершенно этого не ожидая!» [30. С. 303]. Свои манипуляторские способности Сальвадор Дали обнаружил в раннем детстве и начал оттачивать этот дар на близких. Манипулятивными способностями обладала и Гала. Выполняя в жизни гения роль менеджера и торгового агента, она «будет жестко отстаивать каждый пункт контракта, править контракты по своему усмотрению и подписывать их, демонстрируя алчность» [63. С. 318]. Джон Ричардсон, директор закрывшейся в 2008 году нью-йоркской галереи *Knoedler & Company*, долготетие союза Галы и Сальвадора Дали объяснял общностью их интересов, особенно в сфере манипуляции финансами: «в коммерческих отношениях Дали был дьявольски хитрой бестией и вдобавок очень жесток. Гала умела манипулировать им, а он в свою очередь манипулировал ею. В артистическом мире существует непреложная аксиома: творец представляется свободной личностью, человеком не от мира сего, зато жена у него практична донельзя, настоящий черт в юбке. Но Гала в самом деле была чертовкой. Она могла вас поколотить, если не получала того, чего хотела. А хотела она, как мне кажется, власти, денег и роскоши» [7]. В приведенной цитате обнаруживается, что любовь к власти, деньгам и роскоши, одновременно обнажающая страхи великого Сальвадора и его музы (страхи перед безвестностью и подчинением, бедностью и унылой жизнью), поддерживалась у четы Дали манипулятивными тактиками. При этом формы влияния Сальвадора Дали на людей были довольно скрытыми, парадоксальными и оппортунистическими. Гала как героиня мифов, «единственная мифологическая женщина нашего времени» [28. С. 11], сражалась за то, чтобы его «идеи были хотя бы замечены и приняты к сведению» [30. С. 369] и вдобавок хорошо оплачены. Как считал гений, секрет его влияния на публику был связан с тайным и закулисным, а «секрет влияния Галы был, в свою очередь, в том, что оно было вдвойне тайным»: именно муза «знала секрет, как оставаться тайной в моей тайне» [30. С. 463], что позволяло (нередко скрыто) манипулировать окружающими людьми.

3. Миф помогает прятать уязвимость личности и вуалировать некоторые черты или негативные моменты в жизни, например страхи. Как известно,

экзистенциальные страхи или «сердечные беспокойства» (К. Линней), заданы бытию личности, ее *бытию-в-мире* и *бытию-с-другими*, что переводит жизнь в модус постоянного напряжения и угнетенности, в состояние *не-по-себе*. Миф своей чудесностью и масочностью Я рождает удивительную картину *субъективного мира личности*, черты которой то *включаются*, то *выключаются*, «открывая взору другую, мешающую взгляду сосредоточиться, приводящую зрителей в изумление, сбивающую их с толку, вызывающую восхищение» [63. С. 7]. Миф представляет собой своеобразную игру в прятки, помогая тщательно замаскировать Я и виртуозно осуществлять разного рода подмены. Маска оказывается надежным щитом между самой личностью и реальностью, а миф – механизмом, позволяющим демонстрировать очередной образ Я. В мифическом повествовании о себе можно одно открыть, другое – скрыть, третье – выдумать, что становится почвой для многочисленных домыслов и ошибок в интерпретации личности/событий. Неслучайно в многочисленных интервью Сальвадор Дали говорил репортерам: «Я здесь для того, чтобы запутывать вас», «...я никогда не знаю, когда начинаю притворяться» [63. С. 39]. Как мы считаем, истоком многочисленных мифов у Сальвадора и Галы были экзистенциальные страхи.

Обращаясь к личности Галы, ставшей музой и создателем выдающихся мужчин (Поля Элюара, Макса Эрнста, Сальвадора Дали), необходимо отметить, что она, виртуозно создавая мифы, тщательно скрывала в них собственные страхи.

Но при этом и маэстро Сальвадор Дали всю жизнь прятал свои страхи, а отношение к ним у него было неоднозначным. В своих мемуарах он писал: «Меня



Р. Р. Мирсаидова
Рисунок по фото
«Макс Эрнст, Гала
и Поль Элюар»

притягивало чувство страха, сопровождающее осуществление намеченного и все связанные с этим перипетии» [30. С. 174]. Всю жизнь гений испытывал страх перед неизвестностью, самим собой и возможностью попасть в зависимость. Он любил находиться в центре внимания, но при этом был человеком застенчивым. Он хотел покорить мир, но мир нагонял на него страх. Элементарные действия и вещи вызывали у него множество проблем.

Так, современники отмечали, что «в Париже Дали чувствовал себя совершенно потерянным», «неспособным перейти улицу», «он не мог купить себе ботинки в магазине, поскольку не мог решиться разуться на людях», «он был и навсегда останется пленником сонмища фобий» [63. С. 263]. Более того, маэстро из-за страха часто не являлся или сбегал с собственных выставок, он пропустил выход на экраны кинофильма «Андалузский пес»² и пр. На него навела ужас повседневная жизнь, в которой он не способен был справляться с заботами и проблемами. Свои страхи маэстро пытался маскировать высокомерием. Именно присутствие в его жизни Галы помогло гению воплотить желание «прославиться и писать в уединении свои картины, ни на что не отвлекаясь, не ведая ни о финансовых, ни о бытовых проблемах и забыв о парализующих его страхах» [63. С. 300].

Спасением от страхов для маэстро стало творчество и мифы, в содержание и символы которых он выплескивал свое бессознательное и состояние тревоги, угнетения. Так, в семь лет он написал сказку, в которой иносказательно выразил опасение за свою жизнь и гениальность: «Однажды вечером в конце июня мальчик гулял со своей мамой. С неба дождем падали звезды. Мальчик подобрал одну и в ладонке принес домой. Там он положил ее на ночной столик и накрыл, чтобы она не убежала, стаканом. А проснувшись утром, закричал от ужаса: ночью червяк сожрал его звезду!» [28. С. 38]. Обратим внимание на главный символ сказки – звезду. Это один из древнейших и мощных символов человечества, используемый более трех тысяч лет. Считается, что пятиконечная звезда заряжена мощной энергетикой. Данное качество обуславливает ее использование в разнообразных сферах на протяжении всей истории человечества. Так, пятиконечная звезда у китайцев означала союз пяти элементов мироздания (огня, воды, земли, металла и дерева), у Пифагора олицетворяла математическое совершенство, скрывающее в себе золотое сечение, у Леонардо да Винчи, высокочтимого Сальвадором Дали, фигура ассоциировалась с человеком с расставленными

² «Андалузский пес» – знаменитый сюрреалистический немой фильм (1929 г.), режиссерами которого стали Луис Бунюэль и Сальвадор Дали.

ногами и вытянутыми руками (вспомним леонардовского «Витрувианского человека»). Финал сказки, сочиненной юным Дали, наглядно демонстрирует его жуткий кошмар. Ребенок, не сумевший сохранить найденную звезду, выказывает страх – он опасается за свою жизнь, потому что звезда символизирует ее совершенство и его гениальность. Потеря символа является сигналом бедствия, разрушения личности. Остается только поражаться интуиции гения, еще в детстве великолепно выразившего свои экзистенциальные страхи в сказке! Впоследствии вся жизнь маэстро протекала под невидимым покрывалом экзистенциальных страхов, опутавших его. Даже в период отрочества и юности Сальвадор Дали, надежно оберегаемый от всех невзгод семьей, находился под мощным прессом страха: он был «охвачен меланхолией по причине смутности и неопределенности своих эмоций» [28. С. 61].

Надо отметить, гений одновременно боялся страхов и считал их присутствие необходимым компонентом жизни, рождающим кураж и мифологическую защиту. Как писал С. Дали, мифы являются «кожисто-скелетными защитными элементами моего образа, гипсоподобной материей для последующего автопортретного слепка с меня самого» [30. С. 21]. Мифы надежно охраняли гения от внешних вторжений, образуя кольцо отчуждения, в котором он в страхе и одиночестве проживал свою насыщенную духовную жизнь. Но при этом мифы вуалировали и страхи Галы, всю жизнь пытавшейся убежать от них. Данные попытки не увенчались успехом.

Позиционируя себя в обществе в качестве гения и светской львицы, пара не могла обнажать собственные страхи, нелицеприятные и слабые стороны своей жизни, скрывая их в мифизациях. Именно миф позволяет спрятаться от страха и мистифицировать жизнь: «Сальвадор и Гала Дали жили в придуманном ими мире, и где граница этого мира и действительности, понять невозможно» [27. С. 5]. Гала и Дали были генераторами эпатажных ситуаций, что позволяло еще и мифизировать их. Чета Дали виртуозно создавала мифизированные истории, которым верили в их окружении и не только. Не исключено, что Гала была инициатором некоторых мифов С. Дали, потому что, «будучи послушной, она правила, будучи подчиненной, властвовала, будучи ненавистной, оказывалась безумно популярной, находясь в тени своих гениев, временами затмевала их» [27. С. 10]. Именно Гала «во многом их и создала», утверждая, что в ее мужчинах всегда «половина меня»: «Поль Элюар действительно талантлив, а вот знаменитым стал рядом со мной», «я – “серый кардинал” для Дали, заправляю его жизнью, как своей собственной» [27. С. 39, 12, 13]. Гала великолепно манипулировала мужчинами: проявляя слабости, она просила прощения, объясняя их

«желанием нравиться именно ему», за что ее не только прощали, но и поощряли [27. С. 75]. Она толкала мужчин вперед, идя следом. Но при этом и П. Элюару, и С. Дали она заменяла мать, расходуя весь свой материнский запас на личность и творчество своих мужчин. Неслучайно Дали называл ее Градивой, «той, что ведет вперед», излечившей его «благодаря неудержимой, беспримерной силе своей любви» от многих недугов [30. С. 346, 347]. Именно взаимодополняемость мужского и женского, сильного и слабого рождала уникальную гармонию пары, жившей в циркуляции собственных страхов. Вспомним поэтические строчки Клода Нугаро, в которых он пишет о гармонии Галы и Сальвадора:

Когда он увидел ее там перед собой,
Словно гром небесный поразил его.
Перед ним вдруг явился его двойник
Откуда-то из другого мира,
И да позволено будет мне сказать последнее слово,
Ответственность за которое я беру на себя,
Дали не стал бы Дали,
Если бы не встретил Галу.
Дали не стал бы Дали,
Если бы не встретил Галу [63. С. 273].

Среди главных недугов четы Дали можно назвать **бытие в тотальном страхе**. Причем страх в их жизни имел множество ликов, разные направленность и интенсивность, проявляясь отчетливо в критических ситуациях. Но пара об этом старалась умалчивать, прикрывая его творчеством, эпатажем, интервью-перформансами, сюрреализмом и паранойя-критическим³ методом С. Дали. Именно скрывание негативного в жизни посредством совместного мифотворчества придавало силу Гале и Сальвадору. Так, в период неизвестности Дали как художника чете не хватало денег, чтобы свести концы с концами. Пара в этот период жила в постоянном «страхе перед полным отсутствием денег»,

³ В зарубежной литературе творческий метод Сальвадора Дали называют паранойя-критическим, в российской – параноидально-критическим. В нашей монографии мы использовали зарубежный вариант названия далианского метода.

но их бедность была одним из семейных секретов, тщательно скрывааемых от окружающих [30. С. 463]. Подчеркнем, пришедшие к С. Дали успех и богатство не ослабили интенсивность страха. Казалось бы, как пишет маэстро, не было «никаких причин испытывать столь зловещий страх, и все-таки он нарастает, хоть я и не знаю, откуда он взялся и каковы его намерения» [30. С. 511]. Гений поражается безмерной силе страха, вызывающего у него ужас. Жизнь, подверженная постоянным паническим атакам, приводит маэстро к его боязни: «... Нет никакого повода ощущать страх, но я боюсь самого страха» [30. С. 511]. Нарастание интенсивности этого чувства привело художника к боязни сойти с ума и умереть. Подавленный страхом, Сальвадор Дали нередко не мог есть и спать. Чтобы хоть немного отдохнуть от изматывающей напряженности, живя в Порт-Льигате, художник шел на берег к знакомым рыбакам и, слушая их рассказы о жизненных невзгодах, засыпал.

Особый вид страхов – *маниакальный* – развился у Дали при виде высокогорных ландшафтов: они вызывали у него панический страх за собственное здоровье, заставляя заниматься поиском симптомов различных заболеваний. Нередко страх парализовал волю и деятельность маэстро, погружая его в состояние апатичного созерцания жизни. Встряской для него были слова Галы, повелевающей: «Встань и иди. Ты еще ничего не достиг. Пока тебе слишком рано умирать!» [30. С. 514].

Возможно, первоисточником страхов Сальвадора Дали стали семья и отец, обладавший «чудовищной энергией», о чем одновременно с восхищением и ужасом говорил сам гений [63. С. 64]. О необузданном характере отца Сальвадора Дали ходили в Фигерасе многочисленные легенды. При этом отец с момента рождения второго сына «жил в постоянном страхе произнести какое-нибудь неосторожное слово, способное спровоцировать у сына вспышку ярости» [63. С. 74]. Он «испытывал панический страх перед тем, что касалось будущего, перед тем, что касалось денег» [63. С. 64], что передалось и сыну.

В семье было много тайн и недоговорок. Именно это и стало «исходной точкой, вокруг которой все вертится и выстраивается» [63. С. 67]. Дело в том, что даже день своего рождения – 11 мая 1904 года – художник называет «ужасной травмой». Детство маленького Сальвадора, родившегося через девять месяцев и десять дней после смерти своего старшего брата, умершего в один год и девять месяцев, протекало в атмосфере «тревоги и напряженности, царившей в доме» [63. С. 67]. Несмотря на протесты матери Фелипы, гения назвали тем же именем, что и умершего брата. Сальвадор родился «на той самой кровати, на которой он (брат. – *Прим. Е. Я.*) умер, носил его одежду, играл в его игрушки

и, в довершение всего, бывая на кладбище, читал свое имя на могиле и склонялся перед ней вместе с матерью» [63. С. 68]. Обратим внимание на один интересный факт. Идеи о смерти и образ кладбища будут заложены не только в сознание, но и подсознание гения. После ссоры с отцом он построит новый дом для себя и Галы в маленькой бухте Порт-Льигат, недалеко от Кадакеса и местного кладбища. Последнее будет всегда на глазах и на пути Сальвадора Дали.

Мать Сальвадора, по национальности еврейка, постоянно испытывала страх за жизнь своего мальчика, излишне опекая его и выполняя все желания. Будучи подростком, Сальвадор узнал об измене отца с младшей сестрой матери, на которой Дали-старший в итоге женился после смерти Фелипы. Это страшное открытие нанесло еще один удар по психике подростка. Но в целом семья, обожавшая Сальвадора и идущая на поводу всех его прихотей, сделала из него человека довольно капризного, робкого, инфантильного и беспомощного. Он «никогда не был независимым и никогда не был самостоятельным» [63. С. 77].

Возвращаясь к характеристике Сальвадора и Галы Дали, отметим, что страх был *психотоникой*, главенствующим аккордом пары. Его мощность была усилена их природной сущностью и жизненными ситуациями, колоссальной энергией и интуицией, воображением и творчеством. Даже само их соединение друг с другом было продиктовано страхом. Гала боялась одиночества и бедности, на которые ее обрекал бесконечно развлекающийся Поль Элюар, почувствовавший вкус славы и свободы. Более того, Гала боялась смерти в одиночестве. Терзаемая муками, она поведала о своих страхах встретившемуся на ее пути Сальвадору Дали, что сделало ее в его глазах «еще прекрасней, еще величественней и горделивей» [30. С. 365]. В свою очередь, гений, заметивший: «Гала сумела удачно посягнуть на мое одиночество и нарушить его», боялся жизни вдвоем. Появившиеся «внезапные уколы страха» подтолкнули его к созданию клятвы, скрепившей их союз: «...Не терзайте меня и не причиняйте зла! Я тем более не сделаю вам ничего плохого и не обижу вас. Каждый из нас должен пообещать, что мы никогда не станем вредить или причинять боль друг другу» [30. С. 348]. Страх объединил Сальвадора и Галу, помогая ослабить силу его давления посредством творчества, эпатажных действий, бросающих хлесткий вызов ему. Как заметил Жан Шарль Гато, это была «встреча двух тревог, счастливо дополняющих друг друга, которые отныне шли плечо к плечу» [34. С. 285]. Возможно, в молодости оба до конца не осознавали страха и его подавляющей силы. Но в старости страх одержал победу над гением и его музой. Многочисленные экзистенциальные страхи объединились в один – страх перед старостью и смертью, который постепенно сломил обоих. Жизнь в пожилом возрасте была растра-

чена на пустые занятия, постепенно сделавшие их творчески бездейственными и постоянно развлекающимися, но не получающими удовлетворения.

Данное обстоятельство, связанное с неудачными попытками личного побега от страхов, заставляет осознать их сущность. Экзистенциальные страхи «наглядно иллюстрируют слияние чувствующего (эмоционального) и ощущаемого (сенсуального) Я», объединяя в себе черты психических (ужас) и физических (сердцебиение, головокружение, удушье и пр.) состояний личности [95. С. 268]. Необходимо заметить: как само бытие оказывается *страхогенным*, так и индивид порождает страхи, увеличивая и нагнетая их из Ничто. На протяжении жизни каждый человек испытывает множество страхов, способных проявляться по одному и одновременно по несколько. Погруженность личности в состояние страха вызывает разную, порой непредсказуемую и неожиданную реакцию: в одних случаях человек способен собраться и мобилизовать свои силы, в других – оказывается растерянным и даже парализованным, неспособным принимать решения и действовать («страх прячет меня от меня самого», в итоге переизбыток страданий «разрушает в себе все, что разрушению противится», низвергая в пустоту [11. С. 145, 146]). В последнем случае страх, воздействуя на духовную и материальную стороны жизни, оказывается помехой, разрушая индивида. Подчеркнем, что экзистенциальные страхи на протяжении всего бытия личности выстраивают (осознаваемую/неосознаваемую) генерализированную линию, подчиняющую себе жизнедеятельность.

Страх обладает чувственно-эмоциональной природой, заставляя индивида в предчувствии неизвестного, грозящего (реальными/мнимыми) опасностями, подвергаться негативному напряжению, испытывая тревогу, беспокойство, панику, ужас, испуг. Давление довольно негативных чувств подавляет личность, делая в некоторых ситуациях беспомощной, неспособной мыслить и действовать. Другое дело, что в силу субъективных особенностей психики страхи и сопряженные с ними чувства могут увеличиваться, уменьшаться, подавляться или вуалироваться в зависимости от обстоятельств и жизненных ситуаций. Приступы страха «накатывают внезапно; бывает, даже во время отдыха или сна... человек просыпается в страхе, сердце колотится так, будто готово выскочить из груди, чувства находятся в состоянии хаоса, и человек бежит к окну, готовый выброситься из него. Он не управляет собой, пребывает в отчаянии и не понимает, что делает... Помочь ему невозможно, кажется, он обезумел и может вот-вот сойти с ума, выбежать из дому, учинить что-то над собой или над кем-то из ближних. Потом он скажет, что понять ужас, который его охватил, не дано никому. По окончании приступа он дрожит всем телом, обливается потом и испытывает страшную слабость» [95. С. 268, 269]. Но столь развернутую рефлексивную характеристику

субъективного восприятия переживания страха способен выразить не каждый человек. Более того, личность скрывает от окружающих собственные страхи, боясь обнажить Я и оказаться уязвимым перед Другими. Тем не менее приведенное описание феноменологического состояния страха наглядно иллюстрирует, как личность посредством него погружается в пространство сюрреалистичности, связанное с (пре)быванием в над(под)реальности.

Как было отмечено, Гала и Сальвадор Дали жили в огромном количестве страхов, эмоционально воспринимая их. Особенность психотоники обоих была такова, что страстное их переживание задействовало ресурсы воображения, иррациональные химеры которого привели к мифотворчеству, а Сальвадора Дали еще и к сюрреализму. Последний стал их стихией жизни, помогая визуализировать страхи и тем самым ослаблять их действенность в жизни, ненадолго снимая напряжение, а затем ввергая в новую пучину тревог, кошмаров и ужасов.

Возвращаясь к страху, отметим следующее. Еще А. Бергсон и М. М. Бахтин подчеркивали, что страх и смех являются ключевыми характеристиками бытия и его форм сознания, подчиняя всю жизнедеятельность личности. При этом страх, подчеркивает Паскаль Киньяр, «охраняет лишь бессилие или в крайнем случае ущербность, усугубляя боязнь», то есть страх стоит на защите Ничто, оберегая не-жизнь [48].

Изучая феномен, М. Хайдеггер заметил, что именно онтологический страх становится отправной точкой для подлинного существования. Ничто страшит и пугает, являясь источником страха. Последний сопровождает *здесь-бытие* личности, погружающейся в повседневности в бытие-с-другими. Отдаваясь *диктатуре публичности*, бытие-для-себя отворачивается от себяжности. В свою очередь, страх поворачивает индивида к Я, себяжности, пробуждая *здесь-бытие* к подлинному существованию, а значит – к *бытию-к-смерти*. Осознание смертности Я оказывается своеобразной точкой сборки, активизируя внутренние ресурсы личности [76. С. 53, 54].

Страх, вызывая колоссальное напряжение, либо активизирует, либо парализует индивида. Как считал А. Бергсон, «напряженность и эластичность – две взаимно дополняющие друг друга силы, которые жизнь приводит в действие» [14. С. 20]. Более того, состояние тревоги и ее всеохватность провоцируют у личности видение страшного даже в обычном и повседневном [14. С. 33]. Снять напряжение помогает маска, скрывающая в себе страх и смех/иронию. Демонстрируя многоликость Я и смешливость ситуации, маска снимает напряжение и беспокойство, выступая в качестве регулятора психических процессов. Маска играет роль двойника личности, помогая бороться с экзистенциальными

страхами. Именно страх, обнажающий неопределенную неустойчивость бытия, рождает двойника индивида. Постоянная манипуляция с масками приводит к стиранию границ между Я и маской. В итоге в определенных ситуациях маска начинает главенствовать: двойник подавляет хозяина. Неслучайно, проблематизируя ситуацию, сделан вывод: «Появление двойника ставит перед человеком вопрос о конкретности его реального существования» [46. С. 272].

М. Хайдеггер, пытаясь понять феномен страха, различает в нем три аспекта – состояние *перед-чем* страха, *устрашенности* и *о-чем* страха. Все три грани страха значимы, проявляясь поэтапно в бытии индивида. Так, жизнь личности направлена на овладение близостью, чему всегда угрожает Нечто (*перед-чем* страх); давая-себя-задеть, страх открывает свою страшность и характеризуется как устрашающее; «то, о-чем страх страшится, есть само страшящееся сущее, присутствие» [89. С. 169]. Подчеркнем, «угроза, единственно могущая быть “страшной” и открываемая в страхе, приходит всегда от внутримирного сущего» [89. С. 172].

Бытие-в-мире представляет собой неизвестность (по Ж. Батаю, «спуск в ночь существования», «бесконечное казнение неведением»), а значит – загадку. Делая шаг вперед, личность всегда вступает в неизвестность (она брошена в бытие-в-мире, вверяя себя ему), овладевая близостью и обнажая себя, свою сущность. «Бытие-в-мире есть всегда озаботившееся бытие-при», которому угрожают опасности [89. С. 170]. Миф, помогая произвести эффектное впечатление и позитивный образ Я, позволяет забыть об опасности, перечеркнуть или приукрасить неприятный жизненный эпизод («я помню только то, что хочу помнить» [27. С. 14]), вуалируя действительность. Миф можно назвать объективной проекцией своего субъективного Я, в которое наряду с реальным вплетаются черты фантазийного. Благодаря этому миф представляет *возможную историю бытия-в-мире/бытия-с-другими*, играя при интерпретации роль «онтологической загадки подвижности события» [89]. Воплощая в мифе сокровенное подобие себя, личность выплескивает в тексты собственные страхи, тоску, напряженность, (частично) высвобождая их. Миф, ввиду своей чувственно-эмоциональной природы, позволяет сгустить краски, драматизируя/приукрашивая событие/личность, и тем самым уменьшить силу страха.

Осуществим реконструкцию некоторых мифов Сальвадора и Галы Дали, способных пролить свет на экзистенциальные страхи четы и лучше понять их жизнь.

Начнем с музыки. Так, первая жизнь Галы связана с ее физическим рождением в 1894 году. Данный эпизод у Галы вызывает не лучшие эмоции, и она

предпочитает (по не до конца проясненным причинам) его не помнить. Почему не лучшие? Дело в том, что история рождения Елены Дьяконовой, несмотря на мифизации, не вполне удовлетворяет ее амбиции и жизненное кредо. Как истинная женщина, она на протяжении своей жизни старалась скрывать свой возраст, нередко (сознательно) путаясь в датах, предпочитала не говорить о своей семье, чье финансовое положение было неблестящим.

В качестве родного города Гала называет Казань: это название, как она пишет, «просто пришло в голову. Большой город, там легко затеряться и люди друг друга не знают, как в маленьких» [27. С. 14]. В данной фразе мы встречаем характерную для Сальвадора и Галы методологию мифотворчества: приоткрывая, скрывать информацию.

С чем связано подобное вуалирование данных о себе? Возможно, со страхом Галы за собственное реноме и свое прошлое. Она всю жизнь будет скрывать от всех истинную историю своего происхождения и семьи, подробности личной жизни и восхождения на Олимп, воздвигнутый в ее честь мужчинами. Истоки подобного поведения в первую очередь коренятся в семье, для которой были характерны замкнутый образ жизни, малообщительность и умение молчать о себе. Тем не менее, как мы считаем, Казань не просто «пришла в голову» Гале. Именно в Казани, в Лихачевском родильном доме (родильное отделение Казанской губернской земской больницы), появилась на свет Елена/Гала. И хотя в метрических книгах казанских церквей не осталось записи о ее рождении, тем не менее на данный факт указывает множество эпизодов.



Лихачевский роддом

Фотография из архива Сергея Павловича Саначина. 1995 год

Казань, ул. Айвазовского, 9

Сейчас на месте роддома находится многоэтажный дом

Существует следующая версия, связанная с матерью Галы [72]. Согласно самым распространенным данным и донесениям Департамента полиции, в 1894 году Антонина Петровна Дьяконова приехала на год в Казань, где работала акушеркой в Лихачевском родильном доме («сыщики оставили нам свидетельства того, что женщина работала по специальности. В 1894–1895 годах ее взяли на службу в Лихачевский родильный дом Казани» [16]), а в 1895 году Антонина Петровна выехала в Нижний Новгород, где также занималась акушерской практикой, и только с 1897 года Антонина Петровна и ее гражданский муж Дмитрий Ильич поселились в Москве [35. С. 1288–1290]. Но данные факты мы считаем неточными. Ю. Бекичева в книге «Мой муж – Сальвадор Дали» утверждает, что, имея диплом акушерки, Антонина Петровна никогда по специальности не работала. В «Спутнике по Казани», изданном Н. П. Загоскиным в 1895 году, в списках «Акушерки г. Казани», «Акушерки-массажистки», «Лихачевский родильный приют» и «Лечебница женских болезней с родильным приютом (частная)» мы не нашли упоминаний имени А. П. Дьяконовой [81. С. 823, 824, 832].

Если проследить более документированную на данный период историю жизни Дмитрия Ильича Гомберга, то следует предположить, что пребывание Антонины Петровны в Казани было более продолжительным, и ее переезд без мужа с тремя маленькими детьми на руках в 1895 году в Нижний Новгород вызывает сомнение.

Согласно документам, Дмитрий Ильич Гомберг, отец Елены/Галы, с 24 октября 1892 года по ноябрь 1895 года жил в Казани, обучаясь в Казанском университете на юридическом факультете, о чем свидетельствуют документы, выписки из журналов и его больничные листы. Так, в «Выписках из протоколов заседаний правления и переписки с попечителем Казанского учебного округа о студентах университета» находим сведения о дате зачисления Д. И. Гомберга в Казанский университет: «Имею честь уведомить правление Университета, что бывший студент Московского Университета Гомберг Дмитрий, согласно его прошению, с разрешения Министра Народного Просвещения, мною принят в число студентов Казанского Университета на юридический факультет. 24 октября 1892 года» [103. Л. 87].

Подчеркнем, ни о какой революционной деятельности Дмитрия Ильича Гомберга в период получения образования в Казани не может быть и речи. За студенческой молодежью осуществлялся строжайший контроль, и малейшее подозрение в неблагонадежности могло быть поводом к отчислению из университета. Об этом говорят архивные документы. Так, на прошения о зачислении их в студенты Казанского университета от бывших студентов Варшавского

университета, отчисленных из него за участие в политической манифестации 5 апреля 1894 года, а также демонстрациях и митингах, были получены отрицательные ответы: все прошения были отклонены ректором [105. Л. 23, 28, 29, 31, 40, 54, 61, 79 и др.]. Со студентами, переводящимися из других городов в Казанский университет, проводился инструктаж по поводу их поведенческой культуры. Практически одновременно с Д. И. Гомбергом из Московского университета в Казанский переводился некто Илья Вечер, с которым была проведена разъяснительная работа: «...имею честь уведомить правление университета, что бывший студент Московского Университета Илья Вечер, согласно прошению, с разрешения г. Министра Народного Просвещения, мною принят в число студентов Казанского Университета на 5-й семестр Медицинского факультета, с предупреждением его, Вечера, что за первый хотя бы самый незначительный проступок он подвергается исключению из Университета. 10 октября 1892 года» [104. Л. 67]. Надо отметить, что жесткий контроль за студентами осуществлялся постоянно, о чем говорит дело «Циркуляра и секретного предписания попечителя Казанского учебного округа о политически неблагонадежных студентах, учениках и преподавателях» от 1892 года. В письме казанскому губернатору читаем: «Вследствие секретных отношений от 4 сего марта за номером 847 имею честь уведомить, что свидетельство о благонадежности требуется от посторонних лиц перед началом каждого полугодия для документации их к слушанию лекций в университете на основании правил, утвержденных г. Министром Народного Просвещения 16 мая 1885 года (параграфы 3, 8, 13 и 15 правил о допущении в Университет посторонних слушателей)» [107. Л. 8]. В списках неблагонадежных студентов за период с 24 октября 1892 года по ноябрь 1895 года Д. И. Гомберг не фигурирует. Также в деле «Канцелярии Императорского Казанского Университета по секретной переписке с Казанским жандармским управлением о политически неблагонадежных студентах» имя Д. И. Гомберга не встречается [106]. Хотя впоследствии, уже в Москве, согласно справке Главного архивного управления МВД, Д. И. Гомберг опять «засветился» в общении с либералами, в частности, с мужем сестры В. И. Ленина: «11 апреля 1897 года московский обер-полицеймейстер сообщил в департамент полиции, что один из членов Московского Студенческого кружка Гомберг Д. И. состоит в близких сношениях с Марком Елизаровым, находящимся под негласным надзором полиции» [58].

Но среди характеристик Дмитрия Ильича Гомберга, данных ему тайным советником графом Капнистом, замечаний нет: «Гомберг за все время пребывания в Московском университете поведения был отличного» [109. Л. 14].

Положительно характеризуют Д. И. Гомберга и в Казанском университете: «За время пребывания своего в Казанском Университете г. Гомберг поведения был отличного» [109. Л. 28].

Но при этом известно, что имя Дмитрия Ильича Гомберга фигурирует в списках студентов, довольно неисправно посещавших занятия. Возможно, причиной данному обстоятельству было состояние здоровья Дмитрия Ильича, из-за которого он нередко переносил сроки сессии. Так, в «Прошении Его Превосходительству Господину Декану юридического факультета Императорского Казанского Университета» от 1893 года читаем: «Представляя при сем медицинское свидетельство о невозможности для меня усиленных умственных занятий в настоящее время, я имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство ходатайствовать пред факультетом о том, чтобы мне разрешено было отнести первую половину полукурсового испытания на второй, так чтобы я мог сдать полукурсовое испытание в полном объеме. Мая 8 дня 1893 г. Студент Дмитрий Гомберг» [108. Л. 65]. К данному прошению прилагается медицинское свидетельство, согласно которому Дмитрий Гомберг «страдал сильно развитым малокровием и слабонервностью, усилившиеся за последнее время припадками малокровия, головокружение, скорое утомление не дают возможности больному иметь всякие умственные занятия, ввиду чего ... (*неразборчиво – Прим. ред.*) рекомендуем больному прервать всякие умственные занятия, без чего нельзя ожидать скорого и полного поправления здоровья» [108. Л. 65].

Обратим внимание на один интересный факт. Несмотря на то, что Д. И. Гомберг был женат и у него на руках в 1893 году было двое маленьких сыновей, тем не менее материальной помощи он не просил [103]⁴. Более того, Дмитрий Ильич своевременно оплачивал обучение [103. Л. 2–7]⁵. Встает вопрос: на какие деньги жила молодая семья в Казани? Почему Д. И. Гомберг часто пропускал занятия? Только ли из-за плохого самочувствия или на то были другие причины? Ответов на данные вопросы найти пока не удалось даже в архивах. Возможно, Дмитрий Ильич Гомберг подрабатывал в Казани, чтобы прокормить свою семью, в которой были маленькие дети. На данный факт указывает один из более ранних документов, найденных в архиве. В прошении «Министру Народного Просвещения от бывшего студента 1-го курса Естественного отделения физико-математического факультета Императорского Московского

⁴ Прошения о финансовой помощи Д. И. Гомберга среди документов нет.

⁵ В документах канцелярии юридического факультета Императорского Казанского университета есть заявление, к которому прилагается квитанция об уплате денег за посещение учебных курсов.

Университета Дмитрия Ильича Гомберга, 23 лет» указывается, что «после смерти отца (зимой 1889/1890 года) семья осталась без средств к существованию», поэтому он давал частные уроки [109. Л. 9, 10]. Судя по всему, Д. И. Гомберг время, отведенное на посещение занятий в Казанском университете, проводил не в учебных аудиториях, а на работе. Молодой семье с маленькими детьми нужны были деньги, чтобы свести концы с концами. Более того, определенная часть семейного бюджета шла и на оплату обучения Д. И. Гомберга.

В 1895 году Дмитрий Ильич Гомберг принимает решение переехать в Москву и продолжить обучение в Московском университете. В качестве повода для переезда Д. И. Гомберг вновь ссылается на состояние своего здоровья, указывая в прошении причины, связанные с климатическими и почвенными условиями: «В течение настоящего и прошлого года я постоянно страдал сильно изнуряющей лихорадкой, и в этом году у меня развилась даже малярийная кахексия. Пользовавшийся меня профессор Казем-Бек, удостоверение которого я при сем представляю, пришел к тому заключению, что болезнь вызвана нездоровыми местными климатическими и почвенными условиями, особенно неблагоприятными для меня, как недавно поселившегося в Казани, – почему и рекомендовал мне, как единственное радикальное средство, оставить Казань, если у меня есть возможность. Ввиду этого я хотел бы перейти в Московский Университет» [108. Л. 30]. Прожив три года в Казани, Дмитрий Ильич понял, что из-за климатических и почвенных условий город не подходит для его здоровья. Подобных документов от студентов в этот период было много: это было распространенной практикой. Тяжелые условия жизни студенчества вынуждали молодых людей подрабатывать, ввиду этого они пропускали занятия. Но чтобы получить высшее образование, обращались к врачам: справка об ухудшении здоровья играла роль спасительного документа.

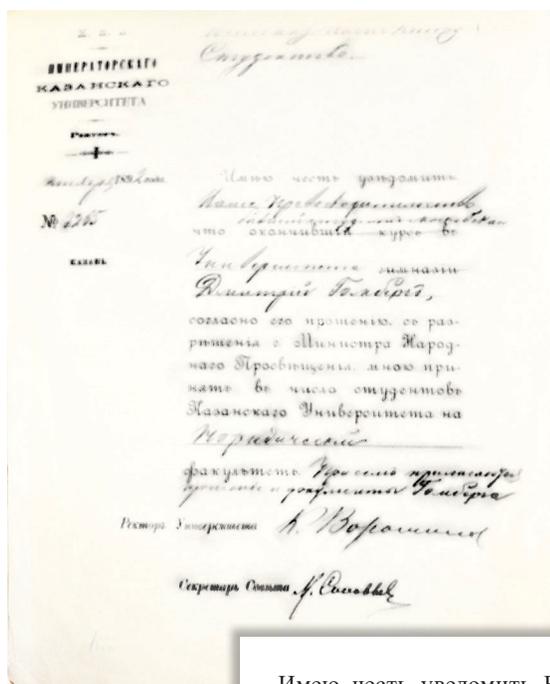
При составлении подобной справки Д. И. Гомбергу помогло медицинское образование. Известно, что он «поступил в число студентов Университета Св. Владимира в августе месяце 1888 года на Медицинский факультет, откуда по распоряжению г. Министра Народного Просвещения в ноябре месяце того же 1888 г. был перемещен в число студентов Московского Университета и слушал лекции в течение осеннего полугодия 1888 и весеннего и осеннего полугодий 1889 и 1890 г.» [109. Л. 16].

Безусловно, доля правды в предъявленной администрации Казанского университета справке есть. Климатические условия Казани многими описываются не с лучшей стороны. Так, в «Иллюстрированном описании Российской Империи» Роберта Сирса, относящемся к середине XIX века, можно найти следующий отрывок, посвященный Казани: «примерно в конце мая <...> город,

который вследствие таяния снега и нетронутой природы почвы превращается в идеальное болото, в котором лошади погружаются в самые бедра, теперь претерпевает изменения, еще более невыносимые. Грязь, высушенная жаром солнца, сменяется плотными облаками пыли, которые несутся по улицам города, лишая несчастного пешехода средств дыхания и делая его одежду такой же белой пудрой, как и у мельника. Затем, чтобы избежать удушья от жары и пыли, большая часть жителей города отступает от города – землевладельцы к своим поместьям, а неимущие – к своим друзьям, чье гостеприимство дает им убежище от ощутимого бедствия пребывания в городе в этот неприятный и нездоровый период» [80].

С чем все-таки связан переезд? Ведь Д. И. Гомберг меняет Казань не на южный город, а на Москву, где климатические условия были практически одинаковыми с Казанью – в обоих городах господствует умеренно-континентальный климат с четко выраженной сезонностью. Возможно, что переезд молодой семьи с тремя малолетними детьми был обусловлен не столько состоянием здоровья Дмитрия Ильича, сколько бедственным положением семьи в Казани и отсутствием дальнейших перспектив для самореализации. Хотя сомнительно, что для студенческой семьи с тремя малолетними детьми, не имеющей поддержки и богатых родственников, столичная жизнь могла быть более легкой и обеспеченной... Тем не менее в дальнейшем Д. И. Гомберг успешно окончил Московский университет, стажировался с 1907 года в Лейпцигском университете по специальности «философия», преподавал и имел адвокатскую практику, путешествовал по миру [58].

Безусловно, весь период жизни Дмитрия Ильича Гомберга в Казани с ним была и его жена. Ехать рожать третьего ребенка в августе 1894 года в Москву из Казани (49 часов) или тем более в Тамбов к родственникам для Антонины Петровны Дьяконовой, жены студента, работающей (?) акушеркой, было довольно дорогим и обременительным удовольствием. Если принять за истину тот факт, что Антонина Петровна все-таки работала акушеркой, будучи замужем за студентом, то их семейный бюджет не позволил бы лишних расходов, в том числе на различные поездки по стране. Согласно статистическим данным, средняя зарплата фельдшера в конце XIX века по России в земской больнице составляла 37–55 рублей [64], а в Медицинском отчете Лихачевского родильного отделения Казанской губернской земской больницы от 1879 года находим, что «врачу и акушерке определялась зарплата по 300 рублей в год каждому» [51]. Билет на поезд Казань – Москва (735 верст) в первом классе стоил 29 руб., во втором – 17,40 руб., в третьем – 11,60 руб. (дополнительный сбор за 10 фунтов багажу – 75,75 коп.) [81. С. 775].

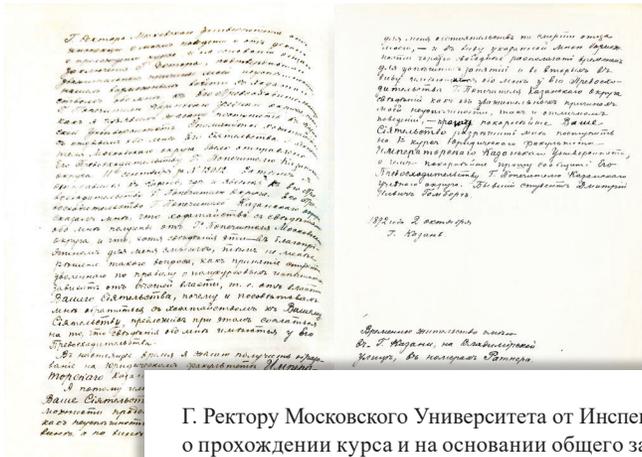


Приказ о зачислении Д. Гомберга
в Казанский университет.
1892 год

Имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что бывший студент Московского Университета Дмитрий Гомберг, согласно его прошению, с разрешения Министра Народного Просвещения, мною принят в число студентов Казанского Университета на юридический факультет. При сем прилагаются ... (*неразборчиво – Прим. ред.*) и документы Гомберга.

Ректор Университета подпись К. Ворошилова
Секретарь Совета подпись М. Соловьева

24 октября 1892 года. Приказ № 2255. Казань



Прошение Гомберга
ректору Московского
университета
о ходатайстве его
зачисления в Казанский
университет. 1892 год

Г. Ректору Московского Университета от Инспекции о моем поведении и от Декана о прохождении курса и на основании общего заключения г. Ректора, подтвердившего уважительные причины моей неуспеваемости нашел возможность выйти с ходатайством обо мне к Его Превосходительству г. Попечителю Казанского Учебного округа, так как я изъявил желание поступить в Казанский Университет. Упомянутое ходатайство с отзывом обо мне Его Сиятельства г. Попечителя Московского округа было отправлено Его Превосходительству г. Попечителю Казанского округа 11-го сентября за № 1902. Затем я отправился в Казань, где и явился к Его Превосходительству Попечителю Округа. Его Превосходительство г. Попечитель Казанского Округа сказал мне, что ходатайство с сведениями обо мне получены от г. Попечителя Московского округа и что, хотя сведения эти – в благоприятном для меня смысле, тем не менее решение такого вопроса, как принятие студента, уволенного по правилу о полукурсовых испытаниях, зависит от высшей власти, т. е. от власти Вашего Сиятельства, почему и посоветовал мне обратиться с ходатайством к Вашему Сиятельству, предложив при этом сослаться на то, что сведения обо мне имеются у Его Превосходительства.

В настоящее время я желаю получить образование на юридическом факультете Императорского Казанского Университета.

А потому имею честь покорнейше просить Ваше Сиятельство не отказать мне в возможности продолжить свое образование, так как неспешность моя произошла не по моей вине, а по вине неблагоприятно сложившихся для меня обстоятельств по смерти отца моего и ввиду указанной мною возможности гораздо свободнее располагать временем для успешных занятий и, во-вторых, ввиду имеющих обо мне у Его Превосходительства господина Попечителя Казанского округа сведений как об уважительных причинах моей неуспешности, так и отличном поведении, – прошу покорнейше Ваше Сиятельство разрешить мне поступить на 1-й курс юридического факультета императорского Казанского Университета, о чем покорнейше прошу сообщить Его Превосходительству Господину Попечителю Казанского Учебного округа. Бывший студент Дмитрий Ильич Гомберг.

1892 года 2 октября
г. Казань

Временное жительство имею в г. Казани,
на Владимирской улице, в номерах Ратнера

№ 5772

Всего-то .. То-б-го ..

**МИНИСТЕРСТВО
НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ.**

**ПОПЕЧИТЕЛЬ
КАЗАНСКАГО УЧЕБНАГО ОКРУГА.**

**КАНИЦЕЛЯРИИ
Омола?**

23 Октября 1892 года.



г. КАЗАНЬ.

Господин Министр Народного Просвещения препровождая прилагаемое при сем прошение бывшего студента естественного отделения физико-математического факультета Московского Университета Дмитрия Гомберга о дозволении ему поступить в Казанский Университет, в число студентов юридического факультета, предложением от 13 октября за № 17473, сегодня мною полученном, изволил уведомить меня, что Его Сиятельство разрешает удовлетворить таковое ходатайство Гомберга.

Об этом имею честь уведомить Ваше Превосходительство для зависящих распоряжений и объявления просителю.

Попечитель округа *В. С. Сидоров*

Ректору Университета
от попечительского
совета Казанского округа.
1892 год

г. Ректору Императорского Казанского Университета

Господин Министр Народного Просвещения, препровождая прилагаемые при сем прошения бывшего студента естественного отделения физико-математического факультета Московского Университета Дмитрия Гомберга о дозволении ему поступить в Казанский Университет, в число студентов юридического факультета, предложением от 13 октября за № 17473, сегодня мною полученном, изволил уведомить меня, что Его Сиятельство разрешает удовлетворить таковое ходатайство Гомберга.

Об этом имею честь уведомить Ваше Превосходительство для зависящих распоряжений и объявления просителю.

Попечитель Округа подпись

23 октября 1892 года № 5772

Его Превосходительству
Господину Декану Юридического факультета
Императорского Казанского Университета.

Студента 2 семестра юридического
факультета Дмитрия Ильича Гомберга.

Прошение.

Представляя при сем медицинское свиде-
тельство о невозможности для меня усиле-
нных умственных занятий в настоящее
время, я имею честь просить Ваше
Превосходительство ходатайствовать пред
та же Превосходительство о
разрешении мне разрешенно в
полном объеме первой половины
испытания ко второй, так чтобы в
будущем году я мог сдать
полукурсовое испытание в полном объеме. Мая 8
дня 1893 года. Студент Дмитрий Гомберг.

Прошение Гомберга
ректору о переносе
полукурсового
испытания. 1893 год

Его Превосходительству
Господину Декану Юридического факультета Императорского
Казанского Университета

Студента 2 семестра юридического
факультета Дмитрия Ильича Гомберга

Прошение

Представляя при сем медицинское свидетельство о невозможности для меня усиленных умственных занятий в настоящее время, я имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство ходатайствовать пред факультетом о том, чтобы мне разрешено было отнести первую половину полукурсового испытания ко второй, так чтобы в будущем году я мог сдать полукурсовое испытание в полном объеме. Мая 8 дня 1893 года. Студент Дмитрий Гомберг.

Справка
о болезни Гомберга.
1893 год

Свидетельство

Это дано студенту II семестра Юридического Факультета
Дмитрию Гомбергу в том, что он страдал сильно развитым
малокровием и слабоумием (неразборчиво запись на латинском);
усилившиеся за последнее время припадки малокровия,
головокружение, скорое утомление не дают возможности
больному вести умственных занятий, ввиду чего ...
(неразборчиво – Прим. ред.) больному прервать всякие
умственные занятия, без чего нельзя придать скорого
и полного поправления здоровья. В изложенном
удостоверяю свои подписью и приложением
именной печати. Казань, Мая 8 дня 1893 г. Доктор
медицины А. Казем-Бек*.



Свидетельство

Это дано студенту II семестра Юридического Факультета Дмитрию Гомбергу в том, что он страдал сильно развитым малокровием и слабоумием (неразборчиво запись на латинском); усилившиеся за последнее время припадки малокровия, головокружение, скорое утомление не дают возможности больному вести умственных занятий, ввиду чего ... (неразборчиво – Прим. ред.) больному прервать всякие умственные занятия, без чего нельзя придать скорого и полного поправления здоровья. В изложенном удостоверяю свои подписью и приложением именной печати. г. Казань, Мая 8 дня 1893 г. Доктор медицины А. Казем-Бек*. подпись

На сургучной печати инициалы «АК»

* В журнале «Кураж» (№ 2 за 2000 год) была опубликована статья Т. Мамаевой «Казанская жена Сальвадора Дали», в которой автор пишет, что «в Париже одновременно с супругами Дали жила русская эмигрантка, внучка известного казанского востоковеда Казем-Бека. Вероятно, что в начале века, будучи маленькими девочками, две эти русские парижанки могли встречаться на рождественских елках или других детских праздниках...»

Господину Ректору Императорского Казанского Университета

Студента V семестра юридического факультета
Казанского Университета Дмитрия Ильича
Гомберга.

Прошение

В течение настоящего и прошлого учебного года я постоянно страдал сильно изнуряющей лихорадкой в это время у меня развилась малярийная кахексия. Пользовавшийся меня профессор Казем-Бек, удостоверившись, что болезнь вызвана нездоровыми местными климатическими и почвенными условиями, особенно неблагоприятными для меня, как недавно поселившегося в Казани, — почему и рекомендовал мне, как единственно радикальное средство, оставить Казань, если у меня есть возможность. Ввиду этого я хотел бы перейти в Московский университет.

А потому
Превосходительству
распорядившись о возбуждении ходатайства
как Университет
о значении означенного
Студента Дмитрия
Гомберга
При этом имеет
свои документы
о фактах и ходатайствах
на полукурсовом

Господину Ректору Императорского Казанского Университета

Студента V семестра юридического факультета
Казанского Университета Дмитрия Ильича
Гомберга

Прошение

В течение настоящего и прошлого учебного года я постоянно страдал сильно изнуряющей лихорадкой, и в этом году у меня развилась малярийная кахексия. Пользовавшийся меня профессор Казем-Бек, удостоверившись, что болезнь вызвана нездоровыми местными климатическими и почвенными условиями, особенно неблагоприятными для меня, как недавно поселившегося в Казани, — почему и рекомендовал мне, как единственно радикальное средство, оставить Казань, если у меня есть возможность. Ввиду этого я хотел бы перейти в Московский университет.

А потому имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство не отказать в зависящем от Вас распоряжении о возбуждении ходатайства пред правлением Московского Университета относительно перевода меня на юридический факультет означенного университета. Июня 3 дня 1895 г. Студент Дмитрий Ильич Гомберг.

При этом имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство сделать распоряжение о высылке в Московский университет вместе с документами моими удостоверения об отметках, полученных мною на полукурсовом испытании. Дмитрий Гомберг.

Прошение Гомберга
о переводе в Московский
университет. 1895 год

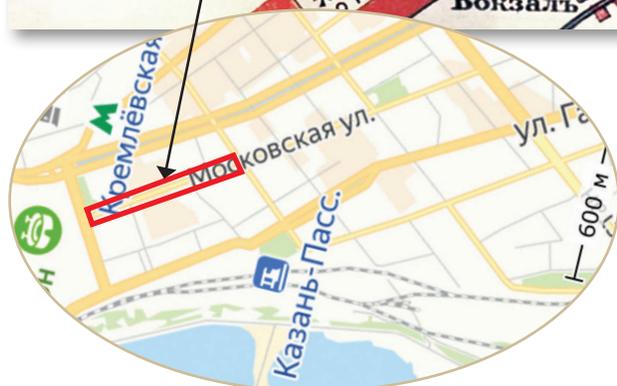
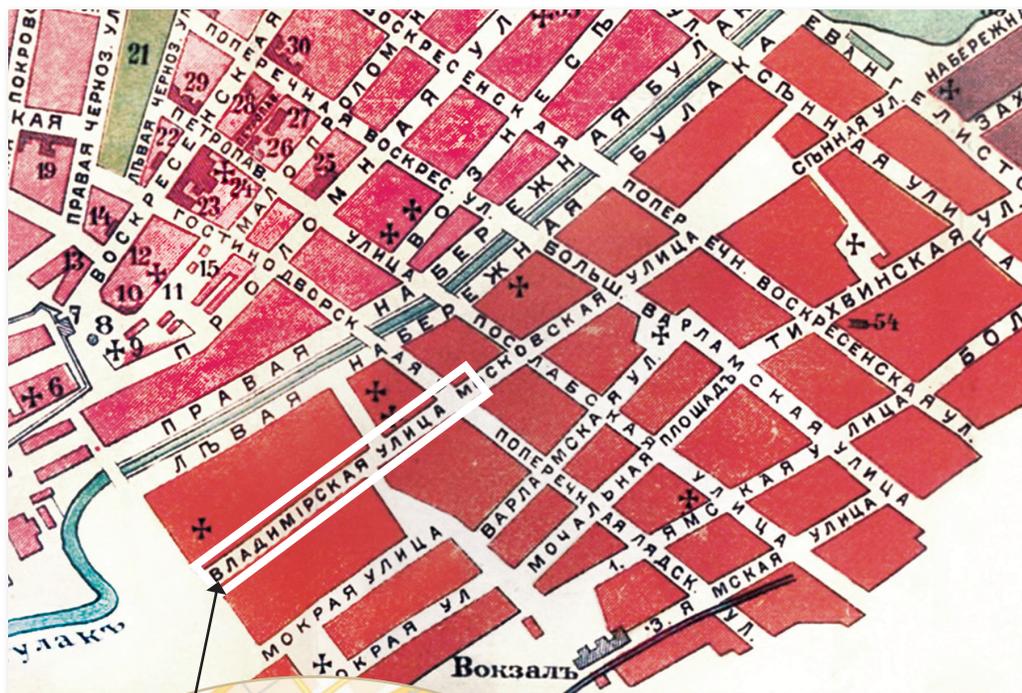
В письме сестры Дмитрия Ильича Гомберга Сони из Елисаветграда обращает на себя внимание фраза о том, что «в Казани вам очень плохо жилось» [59]. Исходя из статистических данных и архивных писем семьи, можно предположить, что, получая минимальную зарплату в 25 руб. в месяц (возможно, и меньше ввиду непостоянного места работы Антонины Петровны), оплачивая расходы на жилье (5,43 руб.), продукты питания (16,79 руб.), одежду (5,52 руб.), гигиену тела (1,55 руб.) и пр. (обычный месячный бюджет в конце XIX века по России на одного человека составлял 36,34 руб.), Антонина Петровна Дьяконова и Дмитрий Ильич Гомберг, имея на руках двух малолетних сыновей, не могли позволить себе ехать из Казани в Москву, тем более в Тамбов (807 верст): для этого у семьи не было средств. Перечисленное свидетельствует в пользу того, что Елена/Гала родилась именно в Казани, а ее метрические данные были получены гораздо позже, в Москве, где семья обосновалась впоследствии. Интересный факт: задолго до того, как Елена превратилась в Галу, ее мать любила называть дочку Галей, возможно, интуитивно предчувствуя ее будущее и даже закладывая сценарий ее будущей жизни.

В своих мемуарах, назвав Казань родным городом, Гала дает ему характеристику: это был *большой город*, в котором можно было *затеряться*. Надо отдать должное Гале: несмотря на свою страсть ко всему статусному и превосходному, она все-таки оставила в сердце и уголках своей памяти место для Казани как города ее рождения. При этом Гала была права по поводу размеров города, в котором потерялись следы ее семьи: в этот период изменения в укладе жизни привели к тому, что «в городах распространялась все большая анонимность», «каждый был представлен самому себе» [20. С. 22]. Еще в XVIII веке, в 1767 году Екатерина II, побывавшая в Казани, воскликнула: «Сей город бесспорно первый в России после Москвы... во всем видно, что Казань столица большого царства» [23. С. 84–86]. К концу XIX века Казань считалась самым крупным городом Среднего Поволжья и Приуралья: в ней в 1897 году жило около 130 000 человек [25]. «Именно на рубеже XIX–XX веков среди татар появляется особая социальная категория – светская интеллигенция» [20. С. 21] и предприниматели, задававшие ключевой тон в формировании новых тенденций. Улучшается инфраструктура города, широкое развитие получает сфера услуг. В этот период в Казани насчитывалось 237 улиц и переулков, действовали Московско-Казанская железная дорога, пароходство, конка (конно-железная городская дорога), почта, телеграфная и телефонная станции, театры, библиотеки-читальни, общественные сады, рестораны, многочисленные торговые точки, выходили массовые периодические издания, издавались книги, функционировало 13 мечетей, 6 монастырей, около 88 православных храмов, молитвенных домов и всевозможных часовен. Среди образовательных учрежде-

ний уже знаменитым на всю Россию был Казанский университет (третий во всей империи по значению), но помимо него действовали Казанский ветеринарный институт, Родионовский институт благородных девиц, Реальное училище, соединенное среднее химико-технологическое училище и низшее техническое училище, мужские и женские гимназии, различные общества и клубы. В Казанском университете читались публичные лекции, действовали библиотека, ботанический сад [20. С. 21]. В Казани было сделано огромное количество научных открытий. Но при этом Казань считалась и одним из центров революционного движения.

Среди документов канцелярии юридического факультета Императорского Казанского университета от 1892 года имеется следующая запись, сделанная Д. И. Гомбергом: «...временное жительство имею в г. Казани, на Владимирской улице, в номерах Ратнера» [108. Л. 9, 10]. Надо отметить, что в Казани в конце XIX века «приметой времени стали многоквартирные доходные дома», в которых снимали жилье приезжие [20]. Дом Ратнера находился «на Владимирской улице, вблизи вокзала Московско-Казанской железной дороги» и был рассчитан на приезжих [81. С. 710]. Район, где находилась Владимирская улица, назывался Мокрой слободой. В конце XIX века это была окраина города с особой славой: здесь располагались «публичные дома, а также дешевые ночлежки, где обитали воровы и прочая неблагонадежная публика» [17]. Тем не менее в этой части города были расположены многие религиозные достопримечательности: Владимирский собор, строившийся с 1694 по 1718 год (он располагался на пересечении Владимирской и Поперечно-Владимирской улиц, ныне соответственно улиц Московской и Чернышевского), церковь Московских Чудотворцев (1739 год) на перекрестке Владимирской (ныне Московской) и Варламовской (ныне Тази Гиззата), церковь Смоленской иконы Божией Матери (1726 год) (располагалась на месте Центрального рынка), Ильинская церковь (1749 год) (возле 2-й Мокрой улицы (ныне Саид-Галеева), на площадке между ЦУМом и «Макдоналдсом»).

О других местах проживания молодой семьи сначала с двумя, а потом с тремя детьми в Казани с 1892 по 1895 год сведений пока не нашлось. Дело в том, что в конце XIX века самыми распространенными способами поиска квартиры для жилья считались сведения из рекламной газеты, рекламы на окнах домов или на воротах («билетики»), квартирного бюро или протекции [75]. Семья, исходя из семейного бюджета, могла снять любое жилье (частный дом, номера в фешенебельной гостинице, комнату в квартире). Согласно данным, в Москве и Санкт-Петербурге «во второй половине XIX века цены распределялись примерно так: средняя стоимость аренды в год – около 500 рублей, но в реальности дорогая квартира в престижном районе могла стоить и несколько тысяч, в то время как



План Мокрой слободы Казани, на которой находилась ул. Владимирская (ныне – Московская). Здесь, согласно иллюстрированному указателю Н. П. Загоскина «Спутник по Казани», располагались «...меблированные комнаты в доме г. Ратнера, на Владимирской ул. вблизи вокзала Московско-Казанской железной дороги» [81]

самый дешевый угол на окраине обходился жильцу в 10–20 рублей в месяц. Кроме арендной платы, жильцу необходимо было также платить налог в казну» [75].

Дмитрий Ильич мог воспользоваться любым способом для поиска жилья: каждый из них был для него приемлем. Вспоминая строчки из письма сестры Сони («в Казани вам очень плохо жилось»), можно сделать вывод о финансовых трудностях семьи, поэтому она могла позволить себе снимать небольшую квартиру или меблированные комнаты в доходных домах третьей категории. Перечисленное (поиск жилья и его съем) предполагает анонимность, что и позволило семье затеряться в Казани. Хотя квартиросъемщики и подписывали с домовладельцем контракт, но он носил частный характер. И если квартиросъемщик подчинялся внутреннему распорядку, не нарушал никаких правил и вовремя платил домовладельцу, то сведения о нем не попадали к полицейским, а архив домовладельца мог затеряться за ненадобностью или незначимостью информации. Так как Дмитрий Ильич Гомберг зарекомендовал себя во время учебы с положительной стороны, никаких нареканий со стороны администрации Московского и Казанского университетов в его адрес не было, то можно предположить, что и во взаимоотношениях с домовладельцем у него проблем не возникало. Анонимность и незаметность жизни в большом городе, наличие семьи и троих малолетних детей, студенческая бедность были на руку Д. И. Гомбергу. Отсутствие полной информации о жизни семьи маленькой Лены/Галы в Казани подготовило великолепную почву для создания мифов – не только самой музой Дали, но и исследователями.

Обратим внимание еще на один интересный факт. У Галы всегда была икона Казанской Божией Матери. Как известно, это один из особо почитаемых образов Русской православной церкви, явленный в 1579 году в Казани. Упоминание о наличии подобной иконы у Галы находим у Аманды Лир, общавшейся с четой Дали и числившейся подругой гения. Аманда пишет, что Гала попросила ее об одном одолжении, «указав на икону Казанской Божией Матери: “Поклянитесь мне на этой иконе, что если со мной что-нибудь случится, Вы позаботитесь о нем. Поклянитесь!”... Ее тон не допускал никаких возражений. Я поклялась перед иконами, что никогда не брошу Дали, и Гала меня отпустила» [63. С. 523]. Икона Казанской Божией Матери указывает не только на православную веру Галы, но и особое место в ее жизни, отведенное Казани. Хотя она это тщательно скрывала.

Продолжая цепочку наших рассуждений, отметим следующие моменты. Дальнейшая жизнь Галы окутана еще большим ореолом тайны, чему способствовали ее молчаливость и скрытность («обычная манера ее поведения: ничего не говорить» [63. С. 277]), многочисленные мистификации (какие-то факты из

своей жизни Гала «не опровергала, но и не подтверждала» [63. С. 277] и скандалы, восторженные отклики мужчин, боготворивших Галу, негативные отзывы творческих людей и родственников мужей. Еще больше запутывает ситуацию книга воспоминаний «Гала Дали. Жизнь, придуманная ею самой», которую можно отнести к разряду незавершенных мемуаров или дневниковых записей. Написанная сбивчиво, то от первого, то от третьего лица, книга дает ответ на все негативные отзывы о Гале: в ней автор демонстрирует собственное мировидение и интерпретацию событий своей жизни, «что-то объявляя неважным, что-то выпячивая, а в чем-то откровенно привирая» [27. С. 8]. Скорее всего, книга была написана в конце жизни, на что указывает название ее последней части «Тайна молодых любовников. Преддверие девятой жизни». Дело в том, что Гала в книге представляет кратко изложенную панораму собственной жизни, деля ее на девять периодов, как в жизни кошки. Метафорическое сравнение себя с кошкой («мои глаза похожи на кошачьи», «жизнь научила меня приземляться на лапы и вскакивать, чтобы идти дальше» [27. С. 11]) явно указывает на мифическую составляющую. Как известно, древние египтяне создали миф о девяти жизнях кошки, воплощающей собой богиню Баст (Бастет). Согласно египетским мифам, кошка способна умирать и воскресать девять раз, падая, переворачиваться в воздухе и приземляться на четыре лапы, незаметно исчезать и появляться ниоткуда, заживлять раны свои и хозяев. Перечисленное можно обнаружить и у Галы. Каждый новый этап своей жизни она начинала с чистой страницы, идя неуклонно вперед, к намеченной цели. В конце жизни, при написании книги, Гала пришла к категоричному выводу: «Я не хочу и не собираюсь исправлять ничего в предыдущих жизнях, не намерена оправдываться. Я жила так, как жила. Может, кому-то и не нравится, но это моя жизнь, а каждый осуждающий пусть представит, что его так же судят другие» [27. С. 11]. Необходимо отметить, что Галу на протяжении всей жизни совершенно не волновало мнение о ней окружающих людей. Не последнюю роль в этом сыграла отчужденность женщины от людей.

Гала всегда смело шла в неизвестность, но данная смелость имела отчаянный характер, вуалирующий страхи перед неизвестностью, потому что *страх-за* «задет в задетости того соприсутствия, за которое он страшится» [89. С. 170]. В начале жизненного пути Гала особенно остро испытывала и переживала множество экзистенциальных страхов, о чем свидетельствуют ее жизнеописание и взгляд. Несмотря на то, что в зрелом возрасте ее взгляд боялись, считая колдовским («взгляд цепкий и сверлящий», «странные глаза, они словно прожигают насквозь» [27. С. 11, 62], «всевидящий взгляд Галушеньки, – взгляд, который я не в состоянии выдержать» [30. С. 83]), тем

не менее на многих фотографиях юных лет во взгляде женщины прочитывается неуверенность в настоящем и будущем, содержащая вопрошания о жизни: что делать? Как быть? Куда идти? Ее ужасало все, в том числе собственное имя – Елена Ивановна («провинциальная девица с провинциальной фамилией и отчеством»), внешность («просто беда») [27. С. 20]. От первого страха она впоследствии быстро избавилась, став сначала Галой Грендель, а позже – Галой Дали, что позволило затеряться в Европе, стерев свое русское прошлое. Одним из жизненных принципов Галы было правило: «При постоянной привычке к прошлому не может быть будущего», а «сожаление отнимает силы, мешает двигаться дальше» [27. С. 206, 207]. При знакомстве с Эженом Гренделем, назвавшим ее Галой («Ты похожа на праздник!» [27. С. 34]), Елена Дьяконова быстро согласилась с именем, перечеркнув без сожалений свое прошлое («в ее жизни совсем не осталось места ничему прежнему, прошлому», «семья Дьяконовых-Гомберг просто перестала для меня существовать» [27. С. 63, 64]). Подчеркнем, в 1927 году, когда после смерти отца Поль Элюар стал миллионером, она «решила, что пришло время появиться в Москве», но чтобы «убедиться, что уехала не зря» [27. С. 123, 124]. Возможно, главной целью поездки была встреча с родственниками и особенно горячо любимым отцом. Но Гала укрыла данный факт в своих мемуарах. Косвенно об этом говорит фотография Галы с новой семьей отца, выдающая «их семейные чувства и взаимную близость», а также подаренная отцу ее фотография, сделанная во Франции и хранимая Д. И. Гомбергом всю жизнь как самое дорогое воспоминание о любимейшей дочери [59].

Другой страх, связанный с внешними данными, преследовал Галу всю жизнь. С одной стороны, компенсацией непривлекательной внешности стали хорошая фигура, умение ухаживать за собой, дорогая одежда, украшения и парфюм, а также сексуальность. С другой стороны, Гала предпринимала многочисленные попытки избавиться от собственной внешности, о чем говорят ее бесконечные пластические операции. Конфликт между реальным и желаемым образом послужил приобретению женщиной особого качества. Галу без преувеличения можно назвать **роковой женщиной**. Она как магнит притягивала к себе мужчин, умело манипулируя ими и получая желаемое. При этом роковой женщине не обязательно быть красавицей. Ее привлекательность «на добрую половину состоит из того, что о ней говорят окружающие. На иную женщину мужчины и не посмотрели бы, если бы вокруг нее не стоял шум и слава разбивательницы сердец» [77]. Роковая женщина оставляет неизгладимое впечатление в жизни мужчин, но благодаря не внешности, а особым свойствам. Встает во-

прос: что же является ее стержневой энергийной силой, невидимой окружающими людьми, но держащей мужчин в напряжении? Что делает женщину роковой?

Надо отметить, что в основе поведенческих алгоритмов роковой женщины лежит истерия, вызванная конфликтом «между провоцирующими тревогу инстинктивными желаниями и защитой от этих желаний» [77], то есть фундаментом ее бытия оказывается страх. В жизни роковой женщины всегда есть созданное ею неосуществленное желание как фантазматическая конструкция, включающая в себя субъективные представления и свой собственный образ, сконструированный вне Я. Воображаемый идеальный образ личности становится точкой, в которой рождается параноидальное истерическое состояние, расщепляющее Я между реальным и фантазийным. Недостигаемое желание идеального образа превращается в желание препятствия, став впоследствии желанием неудовлетворения. В связи с этим Ж. Лакан заключает, что «желание истерика – это не желание объекта, а желание желания, попытка утвердить себя перед лицом того места, куда он свое желание призывает, – места, где находится желание Другого» [53. С. 472].

Неслучайно любовь роковой женщины выступает в качестве компенсации, помогающей достроить за счет Другого/мужчины недостающие звенья собственного образа. Как справедливо замечает исследователь Е. Ю. Салманов, «истерический симптом конструирует то, что “хочется видеть”, а не то, что “есть”» [77]. Но такая любовь создает иллюзию гармонии. «Власть ее очарования маскирует пустоту ее несуществования» [77]. Роковая женщина всегда находится в поиске такого мужчины, в котором бы могла обрести собственное идеальное состояние: «Ее желание – это всегда желание быть желаемой Другим», «поэтому Другой не только всегда присутствует в женской “роковой” субъективности, но и конструирует ее» [77]. Мужчина, играющий роль воображаемой недостающей детали в жизни роковой женщины, оказывается проявлением в действительности истерического симптома.

Женщина – портрет на фоне Вселенной...
От женщины исходит свет. И вечером, и утром
Все вращается вокруг нее.
Женщина – дверь в неизвестное,
Женщина наводняет вас, как поющий родник.
Женщина – торжество босых ног,
Вспышка, к которой ты летишь [8. С. 222].

В любви роковая женщина не только манипулирует мужчинами, но и сама оказывается манипулируемой ими. В данном типе отношений невозможно точно определить роли, кто является господином, а кто рабом. Во взаимоотношениях с роковой женщиной оба партнера (и мужчина, и женщина) одновременно получают удовольствие и страдания, что делает их любовь труднодостижимой и придает жизни загадочность. Вспомним, Поль Элюар, на всю жизнь околдованный роковой женщиной и привязанный к ней, сразу после разрыва с Галой записал: «Женщина, которую я люблю, больше не тревожится и не ревнует, она предоставляет мне свободу, и я имею мужество ею пользоваться... Жизнь роковым образом всегда связана с отсутствием любимого существа, бредом, отчаянием. Данная любовь убивает» [34. С. 285]. До конца жизни, будучи женатым на другой женщине, Поль Элюар писал Гале письма и посвящал стихи.

Несмотря на сложность взаимоотношений Галы и Сальвадора Дали, их брак оказался длительным. Во многом этому способствовала отчужденность, поддерживаемая супругами, создававшая ауру любовного притяжения между ними. Дело в том, что секретом взаимодействия с роковой женщиной оказывается «парадокс постоянного откладывания любовных отношений на потом. Любовные отношения с роковой женщиной – смертельный приговор. Отношения эти длятся только благодаря их отсрочке» [57. С. 160].

Особую роль в (бессознательном) достраивании образа роковой женщины в жизни Галы сыграл кинематограф. Известно, что Сальвадор и Гала с удовольствием ходили в кино. Уже в эпоху немого кино образ роковой женщины был одним из распространенных. Ключевыми характеристиками роковых женщин на экране стали «безжалостность, беспринципность, аморальность, эмоциональная холодность, непреодолимая сексуальная притягательность», что «позволило экранным вамп превратиться в культурную модель, ставшую символом хаоса, разрушения, смерти и своей популярностью бросающую вызов существовавшим социальным устоям, основанным на патриархальных ценностях брака, семьи и мужского доминирования над женщиной» [74]. Визуальные типажы распространенных в то время роковых красоток помогли Гале наглядно освоить маски и телесные самовыражения, служащие истерической провокацией желания мужчин. Как известно, в стратегию роковой женщины входят театральная демонстративность Я/эмоций, сексуальность, очарование и даже маскулинная агрессивность, что позволяет доминировать над мужчинами. Благодаря этому «роковая женщина не добивается своих целей самостоятельно, а вполне традиционно использует для этого мужчину, задействуя в качестве основного орудия свою эротическую привлекательность и действуя не в открытую, а при помощи

интриг, лжи и других традиционно женских манипуляций» [74]. Все видимое на экране Гала привносила в свою жизнь, сохраняя и поддерживая до смерти образ роковой женщины.

Гала как роковая женщина понимала, чего не должно быть в ее жизни. Но каким образом воплотить мечты, она представляла с трудом, отдаваясь воле случая и стечению обстоятельств. Она понимала, что ее планы каким-то образом «исполнимы физически, хотя потребуют максимума эмоционального труда», поэтому как заклинание повторяла: «Если я хочу чего-то, то непременно добьюсь» [27. С. 35, 39]. Интуитивно чувствуя приближение бедной жизни и испытывая эгоистический страх за себя, она готова была пойти на крайние меры – умереть, лишь бы не жить в бедности. Галу можно назвать *активной роковой женщиной*: ее жизненный «проект, связанный с действием, позволяет преодолеть ужас» неизвестного [11. С. 130], заставлявший ставить цели и добиваться их.

Собственный проект жизни был и у Сальвадора Дали. С осознанного возраста он мечтал быть известным и богатым, БЫТЬ ДАЛИ. Страх не осуществить задуманных в детстве мечтаний и желаний был настолько сильным, что заставил маэстро начать его осуществление уже в юности. Отсутствие денег всегда выводило гения из состояния равновесия: он начинал вести аскетический образ жизни, невыносимо тяготясь безденежьем и оборачивая всю свою злость на самого себя. Для осуществления своего экзистенциального проекта Сальвадор Дали много работал – по 12–15 часов в сутки.

Гала без слез («плакать я себе категорически запретила» [27. С. 25]) твердо шла к цели, не боясь провалов и веря в свою победу, что придавало ей силу и наделяло ее действия мощной энергетикой. Заметим, Гала и Дали никогда не плакали в присутствии людей, но, оставаясь наедине с собой и друг с другом, в период безденежья и непризнания Дали могли пустить слезу («мы часто плакали» [30. С. 429]), что свидетельствует об истеричности обоих. Об этом более откровенно пишет Сальвадор Дали. Привычка плакать наедине с собой у него проявилась в период его неприятия со стороны творческой интеллигенции: «Я часто ходил в Люксембургский сад и, сидя на одной из скамеек, плакал» [30. С. 320]. Но слезы были краткими, и они способствовали движению вперед, к поставленным целям – быть знаменитыми и богатыми, быть на вершине.

Ключевые пункты *жизненного кредо* Галы (любовь, удачное замужество, счастье, богатство, удобство и комфорт, успех, эстетизация повседневного мира, творческая атмосфера, беззаботность) стали источником страхов. Гала боялась как не иметь этого, так и потерять приобретенное. Ее отец/отчим Дмитрий

Ильич Гомберг старался обеспечить большую семью, в которой, помимо четырех детей, жили два племянника; в семье было все необходимое, удобства и комфорт, но говорить о достатке не приходилось. Хотя, как замечает Д. В. Малиновский, «доходы позволяли снимать семикомнатную квартиру и обеспечивать поездку Галы на лечение в Швейцарию в 1913 году» [59]. Именно в детстве Гала усвоила, что настоящая женщина должна быть «красивой, ухоженной, со вкусом одетой и отменно пахнущей», олицетворяя праздник для любимого человека [27. С. 75].

Особое место в жизненной программе Галы занимали богатство, деньги и комфортная жизнь: «Я люблю деньги... Деньги помогают создать нужный уровень комфорта» [27. С. 13]. Неслучайно на протяжении всей жизни Галу беспокоило количество денег: она боялась остаться без них, потому что «для комфортной жизни денег должно быть много», при этом «неважно, откуда они возьмутся и как будут заработаны» [27. С. 136]. Гала любила жить в роскоши, не задумываясь тратить деньги. Даже испытывая финансовые затруднения, она могла потратить остатки средств на духи. Деньги давали ей свободу, а ее мужчинам – свободу творчества, независимость от заказчиков, рынка и капризов моды. «Счета в банке дают всего лишь свободу и уверенность в завтрашнем дне, а значит, спокойствие» [27. С. 215]. Обожал деньги и Сальвадор Дали. Они давали ему возможность эпатировать публику и преподносить себя в качестве сумасшедшего богача. Так, одна из любимых забав его юности «заключалась в том, чтобы погружать банковские билеты в виски и ждать, пока они там окончательно размокнут и безвозвратно расплывутся [30. С. 296]». При этом данная процедура должна была проходить на глазах свидетелей (чаще всего женского пола). Отсутствие денег, особенно в начале совместной жизни, ввергало Галу и Сальвадора Дали в пучину страха. Как написал гений, «наша бедность, отсутствие у нас денег были нашим секретом. Почти всегда у нас не было ни гроша, и мы жили в страхе нищеты» [30. С. 431]. Но впоследствии С. Дали делал деньги буквально на всем, а девизом для него стала анаграмма *Avida Dollars* («Алчный до долларов» – *лат.*).

Деньги, обеспечивающие роскошь, способствовали жизни напоказ, где на первом месте у Галы стояли эстетизм («забота об эстетике жилища и самой жизни – удел женщины») и независимость («теперь я была сама по себе», я «никому ничего не должна») [27. С. 15, 23, 59]. Уже в юности Гала осознала, что **имидж** и **создаваемый образ** оказываются ключом к успеху и известности: «Без надлежащего образа ни сумасшедшая популярность, ни такие же продажи невозможны» [27. С. 217]. Более того, в ней было заложено «маниакальное стремление ко

Р. Р. Мирсаидова

Рисунок по фото «Лена Дьяконова»



всему лучшему, к чистоте и качеству» [27. С. 84]. Обеспечить подобное существование, по мнению Галы, могло только удачное замужество, подразумевающее безоговорочную любовь к мужу («я всегда принадлежала только одному»), а «дети – это обуза, их достаточно родить и отдать на воспитание» [27. С. 15, 16]. Как утверждает Гала, последний принцип она заимствовала у матери, сочинявшей истории для других детей и поручившей воспитание собственных четверых детей няням.

Еще одним пунктом в кредо было желание жить в особой, творческой атмосфере, связанной с миром искусства. «Скука изнуряла» Галу: «Одна мысль о рутине приводила Леночку Дьяконову в полуобморочное состояние», «ей хотелось свежести, остроты чувств, сознания своей избранности и снова... свободы» [13. С. 24]. В своей второй, московской жизни Гала, бывшая в то время Еленой, приобщилась к подобной атмосфере и ощутила ее притягательной флер, поняв, что для нее это довольно приятная среда обитания. Дело в том, что Гала дружила с сестрами Цветаевыми и была частым гостем в их доме в Трехпрудном переулке, где царил творческая аура, ставшая для нее образцом для подражания. Отец сестер Цветаевых, Иван Владимирович (1847–1913), был ученым, специалистом в области античной истории и искусства, директором Музея

изящных искусств (1911–1913), мать, Мария Мейн (1868–1906), – пианисткой, ученицей А. Г. Рубинштейна. В то время Лена Дьяконова была застенчивой и замкнутой девочкой, довольно пугливой, на ее характер наложили отпечатки атмосфера в родной семье, конспирировавшей многие стороны своей жизни, а также семейный бюджет, не позволявший им вести роскошный образ жизни. Впоследствии Анастасия Цветаева (1894–1993) в своих «Воспоминаниях» обратит внимание на эти черты своей гимназической подруги. Вспоминая счастливые дни детства, она отмечала, что Галя представляла собой «один из самобытнейших характеров, мною встреченных. Взгляд ее узких, поглощающих глаз, движение волевого рта – и она была милее, нужнее всех, что глядели на меня с восхищением. Темы, все, были – общие. Стихи, люди, начинающиеся в вихре рождавшегося вкуса – причуды. В ней, пожалуй, сильней моего – некое оттолкновение; во взлете брови вдруг вспугивающий весь пыл застенчивости короткий взрыв смеха (в ее брате Коле повторенный кровным сходством). Она хватала меня за руку, мы неслись.

Чувство юмора в Гале было необычайно: смех ее охватывал как стихия. Как нас с Мариной» [91].

Марина Цветаева, хорошо относившаяся к сестренке и ее подруге, посвятила Лене одно понравившееся ей стихотворение. Анастасия Ивановна следующим образом описывает ситуацию: «Вечер мы неизменно проводим на Маринином диване в ее маленькой комнатке на антресолях, в полутьме. Мы рассказывали о нашем детстве в России, о годах и друзьях за границей. И они (подруги – Галя Дьяконова и Аня Калин. – Прим. Е. Я.) с упоением слушали Маринины стихи. Когда Галя восхитилась одним стихотворением, Марина сказала: “Нравится? Я вам его, Галочка, посвящу”. Это были стихи “Мама в саду”, напечатанные в первом Маринином сборнике “Вечерний альбом”» [91].

Мама в саду

Гале Дьяконовой

Мама стала на колени
Перед ним в траве.
Солнце пляшет на прическе,
На голубенькой матроске,
На кудрявой голове.
Только там, за домом, тени...

Маме хочется гвоздику
Крошке приколоть, –
Оттого она присела.
Руки белы, платье бело...
Льнут к ней травы вплоть.
– Пальцы только мнут гвоздику. –

Мальчик светлую головку
Опустил на грудь.
– «Не вертись, дружок, стой прямо!»
Что-то очень медлит мама!
Как бы улизнуть
Ищет маленький уловку.
Мама плачет. На колени
Ей упал цветок.
Солнце нежит взгляд и листья,
Золотит незримой кистью
Каждый лепесток.
– Только там, за домом, тени... [92]

Выбор данного стихотворения Леной Дьяконовой оказался неслучайным. В нем символически закодирована ее судьба: быть матерью, музой/Мадонной («руки белы, платье бело») и моделью («мама стала на колени») для своенравного гения – мальчика (сначала Поля Элюара, а потом Сальвадора Дали), привязав его к себе. Но данная привязанность оказывается иллюзорной – мальчик ищет уловку, чтобы улизнуть от любящей его матери. Так поступил по отношению к Гале сначала Поль Элюар, сбегая для развлечений к своим очередным подругам и друзьям, а позже – Сальвадор Дали, оставлявший Галу и погружавшийся в одиночество и творчество либо устраивавший эксцентричные выходы для публики, от которых в конце жизни устала сама Гала.

Несмотря на ведущий тип роковой женщины, образ женщины на коленях оказывается характерным для жизни Галы, которая всегда не только внушала, но и уговаривала своих гениев – непослушных мальчиков заниматься только творчеством. Сальвадор Дали в своих сочинениях сравнивал Галу с матерью. «Точь-в-точь как мать, уговаривающая ребенка, который отказывается есть, она твердила мне:

– Ну, Дали, ну попробуй эту редкостную вещь. Это жидкая амбра, причем не жженая амбра. Говорят, Вермеер, когда писал, пользовался точно такой» [28. С. 22].

Более того, желание мальчика улизнуть от матери связано с вечной проблемой непонимания гения в его окружении, направленности его творческих исканий в иное русло, возможно – трансцендентное, оставляющее след в веках поиском новых впечатлений и/или развлечений.

Сад олицетворяет огражденную (предназначенную для избранных – богемы) райскую жизнь, хаотичную гармонию/гармонический хаос, где хаос связан со страхами, а гармония – с мифами. Солнце олицетворяет энергию и умение возрождаться, а пляшущее солнце в прическе мальчика – его гениальность и умение играть с жизнью. Гвоздика одновременно символизирует и материнскую любовь, и страсть, и берег. Гала страстно любила своих мужчин, выполняя в их жизни роль музы, жены, матери и советчицы.

Строчка «только там, за домом, тени», омрачающая колорит безмятежной ситуации и висящая над всем стихотворением (Марина Цветаева использует ее в начале и конце произведения), указывает на истинное Я человека, скрывающегося от посторонних и тщательно вуалируемого посредством мифов, а у Сальвадора Дали – еще и посредством сюрреализма и паранойя-критического метода. Помимо этого, повторение строчки можно интерпретировать как пульсацию экзистенциальных страхов на протяжении всей жизни, их постоянное присутствие и напоминание о себе в непредсказуемых, порою безмятежных мгновениях.

Несмотря на всю лучезарность ситуации в саду, «мама плачет»: она осталась в одиночестве, в своем субъективном *предстоянии* жизни (перед лицом смерти), со своим цветком, со своими (невысказанными/неизрасходованными/потаянными эмоциями, чувствами и мыслями), с нерастраченным материнством (как известно, воспитание единственной дочери Гала перепоручила родственникам Поля Элюара, а впоследствии полностью прекратила общение с ней). Таким образом, незатейливый сюжет цветаевского стихотворения развернулся при интерпретации в реальную трагическую жизненную ситуацию, прожитую Галой внешне благополучно, но внутренне в страхах и одиночестве.

Как мы считаем, выбор данного стихотворения неслучаен и явно указывает на особый дар Галы – *интуицию*, благодаря которой она предвидела возможности и старалась никогда не упускать их. Заметим, сама «возможность безмолвствует, не угрожает, не проклинает, но тот, кто из страха смерти позволяет ей умереть, будет всего лишь обманщиком – вроде облака, которое обманывает долгое ожидание солнца» [11. С. 127]. На протяжении всей жизни Гала постоянно прислушивалась к собственному интуитивному (про)зрению, осуществляя правильный выбор траекторий своего движения. Возможно, жизнь в атмосфере

страхов способствовала обострению интуиции, оберегающей Галу от неблагоприятного/опасного/ненужного. Отметим, Сальвадор Дали всегда восторгался «уникальнейшей, не знающей себе равных интуицией» Галы [30. С. 342]. Он считал, что Гала обладает *редкостной интуицией медиума*, что придает ее образу особую мистичность: она никогда не ошибалась и точно предсказывала события, в том числе гадая на картах. Гала использовала все возможности, встречаемые на ее пути, заставляя их работать на себя: у нее была своеобразная прозорливость «для случайностей разомкнувшейся ситуации» [89. С. 188].

Сам Дали, ошибаясь в повседневности, «лучше и яснее видел будущее» [30. С. 540]. Особую роль в его предсказаниях играли творчество и паранойя-критическая интерпретация образов. Навязанные воображением образы и произвольность событий при их трактовке оказывались пророческими символами, предсказывающими будущее. Данный факт одновременно удивлял и восхищал Сальвадора Дали, лишняя раз убеждая его в собственной гениальности.

Возвращаясь к записям Анастасии Ивановны, выделим еще несколько интересных моментов. Цветаева вспоминает их тактичное отношение к бедности Елены Дьяконовой: сестры Цветаевы старались не обращать внимание на данное обстоятельство. Дело в том, что творческая атмосфера семьи, наличие в доме Цветаевых артефактов культуры, возможность путешествий казались фоном, на котором становилась явной бедность семьи Галы, где не позволялось ничего лишнего, не было атрибутов роскоши, не бывали именитые гости. О небогатой жизни в родительском доме, впоследствии тщательно скрываемой Галой, говорят немногочисленные факты. Так, известно, что лишь однажды Елена Дьяконова во время каникул побывала в Крыму, «на побережье Черного моря, и этот отдых оставил в ее памяти самые светлые воспоминания» [63. С. 277]. Косвенно о бедности семьи говорят и воспоминания Н. Касаткиной об ее отце в старости. В них Дмитрий Ильич Гомберг, опытный адвокат и профессор, предстает довольно скромно одетым: его «костюм, хоть и старенький, всегда сидел на нем отлично. Профессия обязывала его держаться и выглядеть прилично» [47].

Но Цветаевы не акцентировали внимание на материальном:

«Мы никогда не говорили о семьях и о среде Гали и Ани – о нужде первой, богатстве второй (у родителей Ани была вилла в Остенде, на море). Мы не спрашивали, где Галин отец, помогает ли он семье. Галя держалась с достоинством истинной гордости – совершенно просто, естественно, независимо, не снисходя спросить, почему хуже других одета, не снисходя замечать свои платья (то,

что из Сандрильон и делает героинь бала, за руку только с Судьбой!). И когда на Маринином диване мы говорили о будущем! – неизвестном – всех нас: путешествуя, люди, зовущие гудки поездов, – Галя слушала Марину, точно глотала живую воду.

Часы шли, Гале надо было идти, мы выходили из темноты, жмурясь от света зажженной керосиновой лампы. От тоски ли вечного расставания – вот еще одно – чуть знобило? От холода ли нижних высоких комнат, когда, спустясь волшебной лестницей нашего детства, мы входили в полутемную залу с лунными полосками зеркал?» [91].

Удивительно, но благодаря дружбе с сестрами Цветаевыми и их занятиям литературной деятельностью до нас дошли воспоминания об их подруге детства – Гале Дьяконовой, девочке скрытной, внимательной, смешливой, но обладающей мощным интеллектуальным потенциалом. Необходимо отметить, что перечисленные черты, впоследствии мощно развившись, превратят Галу в роковую и роскошную женщину, попавшую в лучи славы и тщательно скрывающую свои страхи.

«Властная и непреклонная, с некрасивым лицом, жестким взглядом... и идеальной фигурой, она вызывала всеобщее восхищение», завоевывая «сердца мужчин, в том числе и посредством своей суровости, своих непомерных требований, которые даже не думала скрывать, посредством своего умения нагонять страх и получать наслаждение от того, что другим было неведомо» [63. С. 294].

Галу можно назвать хорошей ученицей: она извлекала урок из каждой жизненной встречи и ситуации, выбирала в них лучшее и пригодное для себя, закладывая на сознательном и бессознательном уровне в основу собственного метафизического опыта. Так, благодаря сестрам Цветаевым Галя «научилась тому, что чужая страна, чужие правила и чужой язык – это вовсе не страшно, можно ко всему привыкнуть и на любом языке научиться говорить», проявлять самостоятельность, влияя на людей [27. С. 17]. Восприняв данную информацию, Галя навстречу своей новой жизни в одиночестве отправилась в путешествие в незнакомую страну, предвкушая свободу от своей семьи и обновление. Отметим, что в то время было «путешествовать в одиночку юной девушке не совсем прилично». Более того, путешествие в одиночку – это был «редчайший случай в то время» [63. С. 278], что очередной раз свидетельствует о бедности семьи. Несмотря на внутренний страх, ее не смущал языковой барьер. Встретив мужчину своей мечты (сначала Эжена Гренделя/Поля Элюара, потом Сальвадора Дали), Галя буквально лепила его сама, внушая уверенность

в успехе и развивая определенные качества, приведшие к богатству и славе (я «просто превращу любимого человека в такого, каким хотела бы его видеть» [27. С. 18, 24]). На протяжении всей жизни страх способствовал мобилизации всех сил и энергий Галы: она брала «себя в руки и стойко переносила свалившиеся на нее проблемы, продемонстрировав ту силу воли и даже жесткость, которые всегда будут вести ее по жизни» [63. С. 283].

Страх унылой и серой жизни породил в Гале страсть к творческой атмосфере и творческим людям. Образцом для нее была, как мы уже отмечали, семья сестер Цветаевых. Но творчеством занимались и родители Галы, пусть и не столь ярким. Мать писала назидательные рассказы для детей, где «мудрые вороны наставляли неразумных птичек» [27. С. 58], а отец/отчим Дмитрий Ильич Гомберг написал огромное количество трудов по юриспруденции (в том числе «Законы о земле», «Городские попечительства о бедных в Москве: (Очерк первого десятилетия их деятельности): 1895–1904 гг.», «Революционная законность и Дома Крестьянина»). Можно утверждать, что тяга к художественной среде была генетически заложена в Гале, проявившись впоследствии особым образом. Гала с детства поняла, что не способна зарабатывать тяжелым трудом: ей по нраву была жизнь в творческом окружении, среди богемы. Неслучайно она всегда искала и выжидала удобного для нее стечения обстоятельств, а попав в нужный водоворот событий, проявляла изворотливость для достижения лучшего и превосходного. Она руководствовалась правилом: ситуации должны складываться только в ее пользу и работать на нее. Гала интуитивно чувствовала одаренность личности, что приводило ее к четкому осознанию своей роли в жизни гения. Так, познакомившись с Эженом Гренделем и попросив его почитать стихи, она, уловив нотки талантности («Я мало что поняла, однако звучало хорошо»), открыла себя навстречу любви, постоянно внушая начинающему поэту идею о его величии («ты будешь великим поэтом, твое имя будет вписано в анналы Франции и всего мира, верь мне» [27. С. 33, 45]). Или при знакомстве с Сальвадором Дали Гала подумала: «...в этом ненормальном, как и в его картинах, что-то есть...», «Дали гениален» [27. С. 133, 144].

Сальвадор Дали, как и Гала, не представлял свою жизнь серой. Он раскрашивал ее всеми цветами радуги, демонстрируя яркость ее рациональных моментов и иррациональных тайн. Маэстро посредством сюрреализма шел в поход, завоеывая место под солнцем. Именно в лучах славы и богатства Дали представлял свое жизненное пространство, что впоследствии смог осуществить в жизни.

Надо отметить, что в день первого свидания с Галой Дали обуяла очередная волна страхов: «Наутро я проснулся задолго до восхода солнца, ...горло мне сдавливал мучительный страх» [30. С. 336]. Художник интуитивно предчувствовал новый период жизни, связанный с появлением женщины и любовью. Он одновременно и желал этого, и боялся, пытаясь оттянуть момент встречи с Галой, Галушенькой Возродившейся. Во время свидания Гала Элюар как истинная роковая женщина буквально поглотила Дали: он «смотрел, не отрывая глаз, только на Галу, занимался исключительно ею и думал тоже только о ней – короче, все... планы, помыслы и внимание были посвящены Гале» [30. С. 241].

Вращение среди творческих личностей породило в Гале очередной страх – *страх забвения*. Как считает Мишель Нюридсани, Гала жила только ради любви и славы, «преимущественно ради славы, причем собственной» [63. С. 279]. Она отдавала себя полностью мужчинам, но при этом довольно много требовала и от них. Ей необходимо было, чтоб мужчины ею восхищались и воспевали ее в творчестве. Заметим, и Поль Элюар, и Сальвадор Дали превозносили Галу в своих творениях до конца своих дней.

Всю жизнь Гала старалась общаться и сотрудничать только с богатыми и успешными людьми, с которыми быстро находила общий язык и продвигала проекты Сальвадора Дали. Но при этом продвижение творчества любимого мужчины не подразумевало изнуряющей трудовой деятельности, перед которой Гала с юности испытывала страх. Так, курсы рисования ее быстро утомили «необходимостью кропотливо трудиться над классическими формами» [27. С. 76]. Гала ничего не умела создавать, «ежедневный труд дома, присущий женщинам, ей и вовсе претил» [27. С. 170]. В одном из писем Полю Элюару она признавалась: «...у меня нет решительно никаких способностей» [13. С. 23]. Но именно ее усилия сделали из нищего, беспомощного в жизни Сальвадора Дали одного из богатейших художников мира: у Галы был дар «выжимать деньги из всего» [27. С. 191]. Уже в юности, когда ей поставили диагноз «туберкулез легких», Гала максимально извлекла из него пользу для себя, не только поехав на дорогой и модный швейцарский курорт, но и научившись ничего не делать в доме («я отдыхала и читала», став «принцессой на горошине», а «слабое здоровье – прекрасный повод отказаться от всего, что тебе не хочется делать») [27. С. 24, 84]. Для нее важны были духовные искания творческих людей, а не производственные успехи. Гала не считала, что «должна быть кому-то полезна»: в ее мировидении существовал только творческий мужчина и она («мир сам по себе, а мы сами» [27. С. 42]).

Занимаясь делами мужчин, Гала мало рассказывала о своей семье, что помогало укрыть многие потаенные стороны. Между Галой и людьми, в том числе близкими, была стена отчуждения («прочная, но непробиваемая»), которая в определенных (выгодных для нее) ситуациях, как писала Гала, «видоизменялась, пропуская на мою сторону очередного достойного, но всегда только одного» [27. С. 23]. Появлявшиеся в жизни Галы мужчины порождали очередной страх – *страх потерять любимого мужчину* («необъяснимый, почти животный страх» [27. С. 123]), что заставило женщину освоить опыт подчинения мужчине, его видению мира и жизни. Желание быть на одном уровне с творческой интеллигенцией, уметь поддерживать любую тему и дискутировать обязывало Галу заботиться об интеллектуальном уровне, неслучайно она много читала, интересовалась последними тенденциями в мире искусства, что делало ее интересной собеседницей. Не разделяя с Полем Элюаром увлечение дадаизмом и интуитивно чувствуя опасность (увлечение женщинами из окружения дада), Гала вынуждена была посещать с мужем их заседания, несмотря на то, что дадаисты не любили и «боялись ее взгляда, ее молчания и ее необычности» [27. С. 93]. Страх за своего мужчину, влюбившегося в Макса Эрнста, толкнул ее в объятия последнего («десять лет борьбы за Поля идут прахом» [27. С. 104]), что шокировало всех окружающих. Макс Эрнст был близок Гале тем, что был подвержен страхам. Так, рождение его младшей сестры произошло в один день со смертью любимого попугая. «Стонущая от боли мать и осевший на дно клетки, прикрывший глаза пернатый питомец вызвали у юноши невыразимый страх» [13. С. 54]. Но свои переживания, в том числе бессознательные, Макс Эрнст переносил на холст – он изображал страх. Возможно, это обстоятельство помогало женщине бороться с ними: визуализация страхов облегчала ее глубоко сокрытые страдания.

Неопределенность жизни втроем стала расколом в семье Поля и Галы. Жизнь втроем повергла саму Галу в ужас (*бытие-не-по-себе*), «и непонятно, что именно терзало ее больше – возможность принадлежать сразу двум мужчинам или необходимость выбора между ними» [27. С. 107]. Захваченность ужасом (по М. Хайдеггеру, *ужас-от, ужас-за*) разомкнула ее мир: уединяя собственное присутствие бытия-в-мире/бытия-с-другими, Гала «бросает себя на свои возможности» [89. С. 174], рождая *освобожденность-для* собственного бытия-в-мире с его открытыми границами, новыми освоенными пространствами и приобретенным опытом. Ее «повседневная свойскость подрывается», а «бытие-в входит в экзистенциальный «модус несвойскости» [89. С. 176].

Отворяются двери обнажаются окна
Беззвучный свет ослепляет меня
И ничего не исправишь меня обступают
Мне не нужные существа
Вот дурачок получающий письма из-за границы
Вот дорогое кольцо он серебряным числит его
Вот болтливая женщина с седой головой
Вот бестелесная девушка
Незавершенная безобразная омытая тьмой и бедой
Нелепо увитая мальвами и барвинками
Ее нагота ее чистота отовсюду видна
Вот море вот корабли на игорных столах
Вот свободный мужчина и вот другой свободный
мужчина и это все тот же
Вот разъяренные звери перед страхом заляпанным грязью
Мертвецы арестанты безумцы все кого нет
Где же ты почему ты не здесь почему не разбудишь меня [94].

Через много лет в письме к Полю Элюару Гала напишет, что «именно его желание разделить постель на троих дало ей впоследствии моральное право пренебречь обязанностями жены и бросить мужа ради другого» [13. С. 45]. Однажды нарушив границы семейной жизни – совершив невозможное, Гала разомкнула пределы своего вот-бытия, сделав запретное возможным. Данное обстоятельство сделало Галу сексуально свободной, что обеспечило ей в богеме скандальную известность. Но не надо упускать из виду внутренние переживания женщины, перешедшей границы, когда все обрушилось: «...рушится само здание разума, в миг невысказанного мужества рассеивается вся его величественность; из этих руин поднимаются шаткие останки, им не успокоить чувства смятения» [11. С. 129]. Пытаясь феноменологически описать ситуацию пограничности, Ж. Батай пишет о противоречивости чувств личности: «Край возможного предполагает смех, экстаз, трепетное приближение смерти, предполагает заблуждение, тошноту, непрестанное брожение возможного и невозможного и в конечном итоге разбитое, однако желанное состояние казни, его медленное и постепенное поглощение отчаянием» [11. С. 128]. Разрушение границ между возможным и невозможным, трансформировавшимся в возможное, делает Галу ответственной за сложившуюся ситуацию, вынуждая двигаться дальше, но уже с расширенным опытом. Допустимо, что в качестве своего оправдания она опи-

ралась на идеи З. Фрейда, согласно которым «человек выздоравливает, “давая волю” своей сексуальности», при этом «сексуальным отклонением можно считать только полное отсутствие секса, все остальное – дело вкуса» [79].

Желание быть на гребне славы и популярности привело к появлению *страха неизвестности*. Вследствие этого Гала со временем начала избегать огромного количества людей, в том числе из ее непривлекательного прошлого. Так, живя в Париже, она не захотела встречаться и поддерживать отношения с сестрами Цветаевыми, с которыми была дружна в юности. Они не только знали ее другой, ее прошлое и иную (бедную) жизнь, но и испытывали кризис, что могло оказать негативное влияние на Галу и ее мужчину. В ее окружении должно быть все в превосходной степени. Роковая женщина не допускает в свое пространство особ женского пола.

Преодолеть страх неизвестности помог Сальвадор Дали, который играл в жизни по своим правилам, имеющим негативный оттенок, – вереницей скандалов, «чем ярче, чем громче, тем лучше» [27. С. 151]. При этом Гала «помогла вырастить эти скандалы до мирового уровня» [27. С. 152], что стало не только их визитной карточкой, но и саморекламой. Их эпатажные выходки были ударом наотмашь, но «мир послушно проглотил их пощечину» [27. С. 164]. Эпатаж при этом должен быть во всем – в образе, поведении, высказываниях, картинах. Гала усвоила, что чужое мнение о них, даже негативное, может принести деньги, но это мнение можно сформировать. Неслучайно в период неизвестности Сальвадора Дали пара преподносила собственную бедность в качестве каприза гения, ведшего аскетичный и непритязательный образ жизни.

Заметим, игры с переодеваниями и маскарад еще в детстве наложили отпечаток на Сальвадора Дали. Маска помогала спрятать Я и уменьшала действительное давление страха. Оставаясь наедине с собой, юный художник любил играть в (признанного/непризнанного) гения, считая, что «если ты играешь в гения, то и становишься им!» [30. С. 110]. Данным принципом художник предвосхитил теории достижения успеха. С детства маэстро мечтал «очутиться наверху», а попав туда, не желал спускаться («здесь я и умру, оставаясь на самой вершине, в горных высях недосягаемого» [30. С. 111]). Сальвадор Дали буквально возвращал в себе осознание собственной гениальности, в минуты страданий обращая к себе «с пламенными и красноречивыми монологами, которые переполняли... сердце фанатически пылкой нежностью к собственной гениальности» [30. С. 112]. Такие речи способствовали появлению «интеллектуальной слезы всестороннего понимания», помогая уменьшить душевную боль и гармонизируя сумбур [30. С. 113].

Испанский художник был «одержим желанием любой ценой, невзирая ни на что, навязать окружающим свой стиль жизни и заставить их признать его и полюбить» [30. С. 170]. Для достижения этого он стал *мальчиком наоборот*, а позже и *мужчиной наоборот*, в крайних ситуациях проявляя асоциальные наклонности: «...достаточно было кому-нибудь почтительно поклониться мне, чтобы я не приминул в ответ плюнуть и выругаться» [30. С. 170].

Осознавая скоротечность жизни, ограниченной множеством правил, Сальвадор и Гала Дали никогда не упускали возможности устроить эксцентричную выходку и нарушить границы, что поддерживало интерес к ним, особенно со стороны прессы, увеличивая успех и известность. Эксцентричность обнаруживается в каждом действии Сальвадора Дали: «Хочу я того или нет, но я просто обречен на эксцентричность» [30. С. 34]. Так, в Школе изящных искусств, «охваченный лихорадочной потребностью в мистификации», вместо готической статуэтки Матери Божией начинающий художник рисует увиденные в каталоге весы, дерзко заявляя учителю, что, «может быть, вы видите Деву Марию, как все люди, а я вот вижу весы» [30. С. 32, 33]. Тем не менее, подчеркнем, кем бы ни был Сальвадор Дали – «жестоким полубогом, смиренным тружеником или гениальным художником», – он «всегда возвращался к... Сальвадору, Сальвадору, Сальвадору!» [30. С. 138]. Ореол дерзости и эпатажа был фирменным знаком его имиджа. Но за всей эксцентричностью, безумием, фривольным легкомыслием стояли «не смех, а фанатизм, катаклизм, пропасть и страх» [30. С. 346].

Гала была эгоистична, особенно в браке с Сальвадором Дали. В этом союзе она, играя для гения роль матери и отца, перестала быть только отражением своего мужчины, демонстрируя себя всему миру. По мнению Галы, мужчина должен помнить, что женское «подчинение и послушание он должен заслужить», а «твои желания и даже капризы куда важнее его капризов» [27. С. 166]. Виртуозная тактика манипулирования Галы привела Сальвадора Дали к пониманию того, что «Гала будет и без него Галой, а вот Сальвадор без нее будет ли кем-то?» [27. С. 166].

Галу можно отнести к разряду мудрых женщин. В молодости она не противостояла страхам, возникающим на ее жизненном пути, и не боролась с ними. Она вуалировала их чем-либо приятным, в том числе – многочисленными мифизациями, четко осознавая в неблагоприятные периоды, что «окружающая жизнь не для нее, она достойна лучшей» [27. С. 73]. Гала всегда интуитивно выжидала лучшего, посвящая все время только уходу за собой («ногти всегда вычищены и покрыты лаком, волосы вымыты и уложены, платья выглажены» [27. С. 73]). Именно гармонию интеллектуального и физического,

хорошую выписанность и проработанность натуры в Гале оценил Сальвадор Дали. Для него Гала была воплощением многогранной личности, отражающей «архитектонические контуры идеально совершенной души, которая кристаллизовалась в благодати тела, в пахучей шелковистости кожи, в морской пене иерархического устройства ее прекрасной жизни» [30. С. 10]. Интересно, что образ Галы как «Мадонны кисти Рафаэля» появился в жизни Дали в возрасте семи-восьми лет, когда он в доме преподавателя сеньора Трайтера в театре оптических иллюзий увидел русскую девочку, «укутанную в белоснежные меха и сидящую в лихой тройке, которую преследовала стая волков»: «она неотрывно вглядывалась мне в лицо с выражением горделивой скромности, от которого я испытывал настолько обескураживающее смущение, что у меня сжималось сердце» [30. С. 70]. Ее возвышенный образ взволновал ребенка, назвавшего девочку Галушенькой.

Исполнение всех жизненных желаний и превращение самой Галы в дорогую и бесполезную безделушку привели к новой проблеме – ей стало неинтересно и тоскливо сначала с Полем Элюаром, а потом и Сальвадором Дали: «Мечты сбылись, стало скучно» [27. С. 224]. Достигнув намеченного и став известной в богеме, Гала начала испытывать пресыщенность жизнью. Никогда не известно, какую цену личность заплатит за свои страхи и действия/бездействия. Прожив большую часть жизни, Гала с горечью осознает, что страшней любых трудностей была утрата мечтаний. «Оказалось, что спокойная беззаботная жизнь невероятно скучна», а «быть миллиардером невероятно приятно, но куда больше скучно и трудно» [27. С. 90, 223]. Ко всему перечисленному прибавились страхи возростной женщины – страх старости и страх смерти: «Еще никому не удавалось пережить свою старость» [27. С. 221]. Старость влечет за собой смерть, приводя к отчаянию от осознания *бездны отсутствия*, как сказал Ж. Батай: «Тяжелее, тоскливее становится незнание конечное», «умирая, от смерти не убежишь», в чем заключается откровение пустоты и сопряженный с ним ужас, потому что «жизнь потеряется в смерти» [11. С. 134, 135, 140].

Заметим, Галу с детства мучил страх перед часом смерти, «ей хотелось, чтобы это произошло чисто и чтобы она не узнала ужаса последних мгновений», а «мысль о внезапной гибели представляло собой ядро психики Галы» [30. С. 363, 364]. В юности, заболев туберкулезом и попав в санаторий Клаваделя, Гала в силу своей молодости в окружении обреченных более спокойно рассуждает о смерти, потому что все пациенты санатория были гостями, которых врачи довольно цинично приговаривали к фатальному исходу. В период далианского триумфа в Америке на вечеринку Гала могла одеться изысканным трупом.





Плейсматы а-ля Дали для украшения застолья и декора стола, созданные по дизайну студентов Казанского инновационного университета

Но в пожилом возрасте оптимизм сменяется пессимизмом: смерть оказывается неизбежно приближающимся (на большой скорости) событием, погружая жизнь в состояние неотвратимого ужаса. Гала не хотела стареть и умирать, поэтому она постоянно двигалась, создавая для себя иллюзию движения к молодости. К числу омолаживающих методов, к которым прибегала мадам Дали, относят многочисленные пластические и косметические процедуры. Посредством них Гала убаюкивала «себя надеждой избежать разрушения, остаться во владении вещами» [11. С. 152]. Отправляясь в путешествие, Гала брала с собой не только одежду, но и два дополнительных саквояжа – с деньгами и лекарствами. Растущий ужас перед исходом жизни – смертью – постепенно завладевал Галой, разрушая в ней возможность праздника и приводя к щемящему чувству одиночества и ненависти к себе. Страх бытия-в-жизни взял верх, опустошив Галу и сделав ее загнанной, поставив перед вопросом: «Не в том ли существо трагедии, что человек может жить не иначе как разрушая, убивая, поглощая?» [11. С. 155].

Страх смерти стал разрушительным не только для самой Галы, но и для ее взаимоотношений с окружающими людьми. Так, с Сальвадором Дали она постоянно ругалась, и нередко дело доходило до драк. «Она манипулировала им, он манипулировал ею, и на склоне лет они оба, став совсем несговорчивыми, начали разрушать друг друга» [63. С. 504]. Жизнь четы Дали превратилась в ужас. Гала постоянно меняла любовников: ни один из них уже не был талантлив и ни из одного из них невозможно было слепить очередного гения. При этом данная ситуация обнажает не столько страх бытия-с-другими, сколько страх бытия-в-жизни, в котором на горизонте с каждым днем все отчетливее стал выстраиваться заключительный аккорд. Жизнь вступила в последнюю фазу, в которой уже не было драматического сюжета и его развития, а все постепенно заканчивалось, угасая. Страх бытия-с-другими отступил назад, оставив Галу в состоянии одиночества («смерть уединяет» [89. С. 226]) с его трагическим осознанием брошенности в смерть. Страх обнажил одиночество. Гала осталась наедине перед ужасом смерти, поднимающейся перед ней из бытия-в-мире, ощущая всю полноту брошенности к смерти: «...в бытии к смерти присутствие отнесено к *себе самому* как отличительной способности быть», а «смерть *есть* всегда лишь своя» [89. С. 209, 227]. Даже сопутствующая ей по жизни надежда на лучшее отступила, не обнадеживая, а значит, не облегчая бытие-в-мире перед лицом смерти, трактуемой в качестве «бытия к концу из основоустройства присутствия», связанного падением присутствия как *больше-не-способности-присутствовать* [89. С. 206]. Прячущееся уклонение от смерти, господствующее на протяжении детства, юности и молодости,

в старости отступило (*подступание-ближе*), и над Галой навис ужас смерти, неопределенность которой трансформировалась в определенность, возможную каждый момент. Как правило, «люди озабочиваются превращением этого ужаса в страх перед наступающим событием» [89. С. 212]. Бытие-в-мире «вталакивает экзистенцию в ее конечность» как *вперед-себя-бытие* или, точнее, *вперед-себя-в-уже-бытии-в-некоем-мире* [89. С. 187]. В данной ситуации бегство от *не-по-себе* оказывается невозможным, возвращая личность к смерти. Данный вид бытия оказывается распадающимся: в нем личность полностью оказывается во власти страха, подавляющего ее. Перечисленное наиболее ярко проступило в последние месяцы жизни Галы. Перенеся зимой 1981–1982 года операцию на желчном пузыре, она практически сразу, сломав шейку бедра, перенесла другую. Все это сказалось на физическом состоянии Галы, «с ней случился криз, из-за которого она впала в коматозное состояние и пребывала в нем целый месяц» [63. С. 525]. Всю жизнь ухаживающая за собой Гала из-за череды болезней стала превращаться в бездыханную куклу: «кожа на ее лице начала рваться» («слишком много подтяжек сделала за свою жизнь Гала»), тело «разлагалось на глазах у обезумевшего Дали... Зрелище было кошмарное!» [63. С. 525]. Сам маэстро последние две недели ее жизни находился рядом, наблюдая агонию. А ведь «больше всего на свете Гала и Сальвадор Дали боялись стать свидетелями смерти друг друга» [13. С. 200]. Поэтому Гала попросила Сальвадора Дали позволить ей умереть первой: «Закрывая глаза в последний раз, я хочу видеть тебя живым» [13. С. 200].

Страх смерти навис и над Сальвадором Дали: «Конец жизни гения – жалкое и страшное сползание в бездну» [63. С. 480]. Как вспоминал Л. Бунюэль в книге «Мой последний вздох», «Дали страшно боялся физической боли и смерти» [15]. Не более чем эпатажным тезисом можно считать суждение маэстро о том, что страх, в том числе либидозного характера, «облагородит и возвысит несказанная красота смерти на пути, ведущем к духовному совершенству и аскетизму» [28. С. 29]. Услышав о смерти мексиканца в возрасте 150 лет, Сальвадор Дали мечтательно воскликнул: «Как бы мне хотелось превзойти этот возраст!» [28. С. 119].

Ощущение одиночества увеличивал и сам гений. Категорической потребностью Дали было *одиночество*, ничем не стесненное и всепоглощающее. Оно было стерильным и абсолютным, не допуская в святая святых никого. Исключение составляла Гала: Дали «оставался в одиночестве, но рядом неизменно пребывала Гала» [30. С. 370]. Чета желала жить только вдвоем и только для себя. Гала и Сальвадор Дали «всегда были одни»: они «жили особняком, отдаляясь и от-

межевываясь от других, но и поддерживали полную равноудаленность от всех» [30. С. 433]. Полоса отчуждения выступала для четы защитным пространством, куда они периодически сбегали от публичности.

Мания одиночества сопровождала Сальвадора Дали на всем жизненном пути. Именно одиночество позволяло маэстро грезить наяву, погружая в состояние блаженства и упорядочивая хаос. Оставаясь один, гений не только стратегически выстраивал программу своих действий, но и неустанно работал: его «умение трудиться вызывало всеобщее уважение» [30. С. 218]. Одиночество позволяло маэстро в полной мере сосредоточиться на своей внутренней жизни. При этом его увеличивающееся богатство делало его все более одиноким.

Как правило, после публичных выходов Дали («на всех жизненных путях и распутях») на полгода уходил от светской жизни, скрываясь в укромном и тихом месте – в Кадакесе (с мая по октябрь), где ему было уютней и безопасней. В этот период он интенсивно работал, а также «пользовался метрополитенами разума – эзотерическими и оккультными» [30. С. 310]. Все его эпатажные выходы надежно скрывали «внутреннюю крепость стены страхов», делая одиночество «неуязвимым вплоть до глубокой старости» [30. С. 171].

Постоянные уходы в себя, изолирующие гения от мира, стали чертой его характера и стиля: *одиночество в виде сосуда тоскливого и отчуждение* «сделались моим знаменем», а мистификация и притворство – «реальным способом поддерживать контакты с обществом» [30. С. 101, 102]. Маски безумия, постоянно надеваемые Сальвадором Дали как индивидуальные капризы, были всегда вызваны только его собственным желанием и ситуациями, в которые он попадал. В интервью маэстро подчеркивал, что никогда не допускал мысли снять маску, чтобы «в минуту смерти быть в еще лучшей маске, чем обычно» [63. С. 491]. Именно безумие как эпатажный шаг помогало выйти из сложной ситуации, когда он стал еще более знаменитым. Как и Гала, Сальвадор понял: чтобы избавиться от чего-то неприятного, необходимо заболеть, потому что процесс выздоровления, связанный с ограждением от проблем, представлял собой, по мнению С. Дали, райское блаженство.

Маэстро всегда держался отчужденно от людей, сохраняя расстояние между Другими и Я: он «всегда держал дистанцию и проявлял крайнюю холодность», помогающие укрыть «в высшей степени чувствительную натуру Дали» [63. С. 266]. Маэстро поддерживал определенный уровень отчуждения и во взаимоотношениях с Галой. Так, когда Гала легла в медицинскую клинику, то художник сразу приступил к работе: «Меня слегка поражало собственное безразличие по отношению к жене и ее операции. Однако, как я ни силился,

но, даже заставляя себя думать на эту тему, я все равно не в состоянии ощутить ни малейшего беспокойства. Это полное равнодушие к страданиям существа, которое я, вроде бы, обожаю, ставит передо мною серьезную моральную и философскую проблему, разрешение которой я откладываю на после» [30. С. 41]. Правда, на следующий день, охваченный животным страхом, гений бросается в клинику и только через неделю, когда «смерть уважительно отступает», он, прижимая ладонь Галы к щеке, думает «с глубокой нежностью: “После всего этого я вполне мог бы тебя убить!”» [30. С. 43].

Сакральным местом отчуждения и одиночества всю жизнь для Сальвадора Дали был Кадакес, Порт-Льигат и скальный мыс Креус, рождавшим в нем «планетарную меланхолию», куда маэстро всегда возвращался для восстановления сил и творчества после своих эпатажных публичных акций. В Порт-Льигат «всегда тянуло художника с накрепко запертым на замок сердцем» [63. С. 59].

Необходимо заметить, что отчужденность была присуща и Гале. Еще Анастасия Ивановна Цветаева заметила, что в юности для Лены Дьяконовой была характерна отчужденность: «Некая часть ее сущности была – в побеге, в ускользании от всего, что ей не нравилось» [91]. Неслучайно Галу не раздражала отчужденность маэстро по отношению к ней. Как мы писали, отчужденность, характерная для взаимоотношений с роковой женщиной, удерживала Сальвадора и Галу на одной орбите.

Скорее всего, как и Гала, Сальвадор Дали боялся старости и смерти. Но данные страхи он проявлял эксцентричным способом *наоборот*. Эпатажное противопоставление себя окружающему миру заставило маэстро *желать старость*. Гений провозглашал: «Обожаю старость!.. Пусть себе раскаленное докрасна железо пережитого в жизни выжжет на моем лбу лабиринт морщин, пусть мои волосы поседеют, а походка станет шаткой и неуверенной – мне бы только спасти силу разума и духа» [30. С. 104]. Как мы считаем, данные слова не что иное, как желание утаить от всех и Я собственный страх перед старостью и смертью. Надо отметить, что у Дали многие явления вызвали неоднозначные чувства. К их числу относилась и старость. Боясь ее, тем не менее он страстно желал быстрее постареть, потому что молодость ассоциировалась у него с незрелостью и детской болезнью («ты отвратительно недоварен и недопечен» [30. С. 219]). Дали был убежден: чтобы состариться, необходимо «работать, бороться и собирать в кулак все интеллектуальные и физические силы» [30. С. 290].

Маэстро считал, что в человеке обнаруживается *жажда смерти* как некий импульс, сопровождающий личность на расстоянии шага. Сальвадор Дали ощущал ее и даже испытывал искушение покончить жизнь самоубийством:

«...сколько раз, когда я блуждал в одиночку по сельским окрестностям в погоне за какой-то зыбкой мечтой, на меня накатывала неодолимая потребность прыгнуть откуда-нибудь с высокой скалы или стены» [30. С. 142]. Отметим, что подобный шаг он осуществлял виртуально, закрыв глаза, что немного успокаивало гения. В иерархии ценностей испанца можно обнаружить следующее понимание смерти. Художник записал: «Эротика всегда должна быть уродливой, эстетствующее искусство – божественным, а смерть – прекрасной и несравненной» [30. С. 304]. Подобная поэтизация смерти не случайна и связана с мифологическим мышлением гения. Именно смерть и возрождение, характерные для мифологического логоса, были «лейтмотивом моей мысли, моей эстетики и моей жизни», провозглашал Дали [30. С. 355]. Дерзко порвав каноны житейского восприятия, Дали трактовал жизнь как смерть и хаос, а приближение к смерти – логосом и воскрешением: «Моя жизнь, протекавшая в постоянной борьбе за самоутверждение себя как личности, в каждый свой миг была новой и яростной победой моего Я над Смертью, тогда как в своем окружении я видел только сплошные компромиссы с так понимаемой Смертью» [30. С. 220].

Но, как бы ни поэтизировал и ни одухотворял Сальвадор Дали смерть, он испытывал *страх перед ней*. Гений боялся умереть раньше отпущенного ему срока, о чем говорят многие факты его биографии. Так, когда переплывал океан, его «охватил самый настоящий ужас перед лицом безграничия океанских просторов» и он весь «трепетал при мысли, что мог бы стать жертвой кораблекрушения» [30. С. 484]. Или, общаясь с рыбаками, он «расспрашивал их, боятся ли они смерти» [30. С. 512], возможно, чтобы почувствовать, что он не одинок в своих страхах. Сальвадор Дали утверждал, что был вынужден всегда «с еще большей витальной полнотой цепляться за каждый бесценнейший и обожаемый фрагмент времени своей жизни» [28. С. 55]. Испытывая «ужас от мысли, что может умереть», гений в 70-е годы XX века «начал собирать материалы о криогенной заморозке живых существ» [63. С. 477]. Он был готов заплатить пятьдесят тысяч долларов за процедуру, но «разработка метода криогенной заморозки затягивалась, и Дали пришлось смириться с тем, что не быть ему первым замороженным гением своего столетия» [63. С. 478].

Реальная встреча со смертью – смертью матери, которую он боготворил, – стала для гения глубоким потрясением: это было для него «величайшей из мыслимых потерь и огромнейшим отчаянием» [30. С. 220]. Маэстро воспринял смерть матери как «оскорбление со стороны Судьбы», поэтому он поклялся вырвать «мать у смерти и судьбы», провозгласив: «...даже если мне потребуется использовать для этого те сияющие мечи славы, которым суждено

когда-нибудь заблистать невыносимым огнем вокруг моего громкокипящего имени!» [30. С. 221]. И он действительно воскресил мать в образе Галы, заменившей ему ее.

Гений нашел своеобразное оправдание в смерти знакомых и друзей: он считал, что умерший начинает «покровительствовать расцвету моего творчества» [28. С. 71]. Данная идея трансформировалась в его сознании в «исключительно мягкую подушку, на каковой я ночью и засыпаю, как никогда свежий и начисто избавившийся от страхов» [28. С. 73].

Особую роль понимание смерти сыграло и в творчестве гения, что значительно ослабляло интенсивность страхов. На своих полотнах Сальвадор Дали писал «самые сладострастные ужасы» [28. С. 39]. По мнению Дали, феномен смерти является «фундаментом всех конструкций, возникающих в нашем воображении, в том числе и творческих» [30. С. 219]. На полотнах испанского художника мы найдем множество символов, олицетворяющих смерть (аппараты, горящий жираф, муравьи, мухи, разлагающиеся животные и пр.). Особое место занимает инвалидный костыль, ставший одновременно символом смерти «и в равной мере символом воскрешения» [30. С. 166].

В своих дневниковых записях Сальвадор Дали заметил, что именно смерть толкает человека вернуться к *внутриутробному состоянию* как потерянному раю. Возможно, увлечение психоанализом и трудами Зигмунда Фрейда послужило толчком к рождению данной идеи. Как заметил французский писатель Паскаль Киньяр, «мы несем в себе смятение нашего зачатия», поэтому «нет такого шокирующего образа, который не напоминал бы нам жестов, нас создавших» [48]. Но структурирование картины внутриутробного состояния вызывает определенные трудности: «Человек – существо, которому не хватает образа». Неслучайно «что ни делает человек – закрывает глаза и грезит в ночи, открывает их и внимательно разглядывает реальные предметы, ярко освещенные солнцем, блуждает взглядом в пространстве или обращает его к книге, которую держит в руках, замороженно следит за развитием действия фильма, неотрывно созерцает картину, он – взгляд желания, ищущий другой образ за всем, что видит» [48]. В поиске собственного потерянного рая личность обнаруживает желаемое им – эрос как «нечто архаическое, предчеловеческое, абсолютно животное» [48] и страх.

Не является исключением и Сальвадор Дали. Он обретал свой потерянный рай во сне, находя в нем и желаемое. Каждый индивид ежедневно погружается в лоно смерти: ему следует «всего лишь заснуть, ибо во сне человек хоть и ненадолго, но в определенной мере все же обретает то райское блаженство, которое он пытается произвести» [30. С. 51]. Понимание данного факта заставило

Дали при засыпании принимать позу человеческого зародыша: «Я стараюсь как можно плотнее прильнуть к воображенному “детскому месту” – той псевдоплаценте из постельного белья, в которую я пытаюсь укутаться как можно плотнее» [30. С. 52]. Сон помогает внезапно провалиться в пропасть (смерти), защищая от гроз и бурь. В нем можно найти «множество образов, связанных с моей жизнью до момента появления на свет» [30. С. 55]. Возврат к внутриутробному состоянию порождал *внутриматочные воспоминания*, то есть то, что «предшествует нашему появлению на свет и протекает в материнском лоне» [30. С. 47]. Как утверждает Сальвадор Дали, он помнит все невыразимо-неопределенные впечатления блаженного времени потерянного рая, которые были локализованы в его голове и выливались в качестве спонтанного потока сознания, помогая воспроизвести утраченное состояние и преодолеть травму рождения. Сопровождаясь криком, появление на свет навсегда, по С. Дали, отпечатывается в сознании чувства страха, тоски поражения и неизбежного омерзения. В его внутриматочных впечатлениях были и образы еды. Например, для Дали «самым великолепным зрелищем было видение глазуньи из двух яиц, которые реяли в пространстве без тарелки или сковороды», где он «различал каждую жилку и неровность белков» в приближении и удалении [30. С. 49].

Впоследствии Дали разработает метод вызывания образов по желанию в любой момент для воплощения их на полотнах: *«Для этого вначале надо было присесть на корточки, нагнуться и плотно обхватить колени руками. Потом требовалось безжизненно свесить голову и, раскачивая ее из стороны в сторону, словно маятник часов, добиться, чтобы к ней прилило как можно больше крови. Это “упражнение” я продолжал до тех пор, пока у меня не начинала сладко кружиться голова, после чего у меня случался полубморок. В этом состоянии я, не закрывая глаз, отчетливо видел, как из глубокой тьмы, что чернее самой непроглядной ночи, выплывают фосфоресцирующие круги, из которых образуются пресловутые яйца в виде глазуньи без сковороды или тарелки»* [30. С. 56]. Благодаря изобретенному методу художник не только творил, но и хорошо *«знал все секреты своего тела насквозь и даже глубже!»* [30. С. 169].

Метод вызывания образов посредством возврата к внутриутробному состоянию, дарующий иллюзию возрождения, привел испанца к **сюрреализму**, который стал для него своеобразным сном наяву. Сальвадор Дали постоянно грезил, выплескивая свои причудливые образы на полотна или в эпатажных акциях, обладающих нескромной откровенностью/откровенной нескромностью. В далианском сюрреализме перемешаны страхи, тайны, поэзия, эротика, безумие, муки, величие, биологическая глубь, пафос и путаница. Спонтанно

перепутанные между собой элементы либо усилием воли, либо случайно давали непредсказуемые результаты даже для самого маэстро, удивляя его и убеждая очередной раз в собственной гениальности (вспомним жизненный принцип Дали: «Я – подлинный гений современности»).

Применяя изобретенную технику рождения сюрреальных образов, названную им *паранойя-критическим методом*, Дали постоянно совершенствовал свои галлюцинации: «Как только какая-либо из них становилась чересчур детальной и точной, я тут же навсегда отбрасывал ее» [30. С. 77]. Паранойя-критический метод позволяет господствовать над реальностью, а его суть, как считал маэстро, заключается в следующем: «...используя активный мыслительный процесс параноидального характера (параллельно с автоматизмом и другими пассивными состояниями), систематизировать хаос и внести свой вклад в полную дискредитацию существующего мира» [63. С. 310]. Чтобы преодолеть страхи перед окружающим миром, Сальвадор Дали придумывает собственные миры.

Как подчеркивал С. Дали, сюрреалистический предмет должен быть бесполезным, но в своей осязаемости «материализовать фантазийную игру ума, носящую явно бредовый, если не сказать безумный характер» [30. С. 460]. Благодаря этому предмет начинал принимать причудливые очертания, становясь мягким, растекающимся, липким, поддающимся разложению или гниению. Самого маэстро удивлял тот факт, что его воображение могло воспроизвести не только любой образ, но и динамику его развития, «вдобавок этот образ, точно по мановению волшебного жезла, становился точнее и насыщеннее таким образом, что его выправление происходило у меня в голове почти автоматически» [30. С. 77]. Голова художника в данном процессе играла роль кинопроектора, картины которого проецировались посредством глаз. Надо отметить, что сверхреальный мир был для Дали привлекателен своим психологизмом и эротизмом, а внешний мир и его предметы «становились в моих глазах все более пугающими» [30. С. 65]. В процессе своих уходов от реальности, наблюдая динамику развертывания образов в воображении, испанец открыл для себя мимикрию, которая, как он писал, помогла «кристаллизации тех параноидных образов, которые своим призрачным, фантомным присутствием по сей день вселяют жизнь в большинство моих сегодняшних полотен» [30. С. 106].

Намеренно погружаясь в глубины собственной памяти, Дали вытаскивал из нее все спонтанное, произвольное, но при этом визуально убедительное. Что искал Дали, погружаясь в сюрреальное творчество? Сам маэстро называет Небо, которое «не находится ни высоко, ни низко, ни справа, ни слева. Небо –

оно прямехонько в середине груди человека, у которого есть Вера» [30. С. 577]. То есть Дали искал себя у самого себя, чтобы быть Дали!

Особую роль в сюрреальном творчестве С. Дали, а также при создании мифов, играли ресурсы **воображения**. Как отмечают исследователи, маэстро, «несмотря на свою робость, фобии и детские страхи, отличался динамизмом, пылкостью, живостью воображения» [63. С. 300]. Испанец всегда тренировал свое воображение и никогда не препятствовал его функционированию. Гений был убежден, что леность воображения приводит к увяданию разума. Именно воображение оживляет разум, преобразая его. Наиболее ярко полет фантазии Сальвадора Дали проявлялся в интервью-перформансах, на которых он блистал собственным стилем, – это был «сплав напускного снобизма, остроумия, быстрой реакции, гротеска, разных глупостей на грани приличий и феноменально-го апломба» [63. С. 428].

В далианском сюрреализме существует собственный пространственно-временной хронотоп, называемый П. А. Флоренским особыми «временем-средой» [87], в которых происходит соприкосновение мира вещного и сверхреального/трансцендентного (над/подреального). Именно в сверхреальности Сальвадор Дали демонстрирует свое мироощущение, которое сформировалось уже в детстве, а творчество помогло художественно выразить субъективный мир на полотнах и показать всему миру. Сюрреалист Дали, творя в пограничных состояниях (между сном и бодрствованием, спокойствием и экстазом), буквально рвет ткань видимого, обнажая сокрытое/потаенное/незримое. События в его картинах трансформируют реальность, представляя ее перевернутой/вывернутой, наполненной экспрессивными эмоциями. При этом сюрреалистические (внутриутробные) воспоминания, выплескиваемые на полотна, мифизированы: они являют то, чего не было, поэтому «принадлежат к числу самых ярких, хотя... трудно привязать его хронологически к какой-либо конкретной дате» [30. С. 66]. Возможно, Сальвадор Дали страдал *синдромом Стендаля*, связанным с полным погружением в произведение искусства, вызывающим у индивида головокружение, сердцебиение и галлюцинации [5]. Вовлекаясь в процесс творчества, Дали терял ощущение реальности, становясь героем-творцом/творцом-героем сверхреальности. Художник эмоционально проживал содержание художественного творения, реально ощущая все его метаморфозы и сопровождающие их звуки/запахи/цвета. Перечисленное тренировало его глаза, живо и цепко выхватывающие мельчайшие детали.

Сюрреализм вошел в жизнь Сальвадора Дали и Галы, став их повседневной реальностью. Именно сюрреализм позволял гению и его музе надевать маски, постоянно менять их, потому что «всякий глубокий ум нуждается

в маске, более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно плоскому толкованию его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни» [62].

Обращение к технике рождения сюрреальных образов трансформировало и самого Дали. Испанец олицетворял *присутствующее отсутствие*: в пространстве он «присутствовал только телом и постоянно отсутствовал душой», не испытывая «ни малейшего желания, чтобы меня трогали, чтобы ко мне обращались, чтобы мне “мешали” в делах, творившихся у меня в голове» [30. С. 97]. Данный процесс переключения из одной реальности в другую был своеобразным спасательным кругом для Дали. Но при этом гений всегда подчеркивал, что «единственное различие между сумасшедшим и мной состоит в том, что я не сумасшедший» [30. С. 437].

В своем экстатическом слиянии с изображаемой сверхреальностью Дали демонстрировал собственную *дионисийность*, которая обнажала его страхи и противоречивую сложность натуры. Все необычное, в том числе связанное со смертью, гниением и разложением, вызывало в нем противоречивые чувства ужасного отвращения, смутной тревоги и непроизвольной тяги, тонкого/тайного наслаждения, оставляя неизгладимые впечатления от испытываемого страха. Изображаемое инобытие являлось бытием его сущности, облакаемой в художественные формы и образы.

Перечисленное заставляет приоткрыть тайны сюрреалистического творчества, базирующегося на личных страхах. На данную деталь обращает внимание и сам Сальвадор Дали. Согласно его версии, не лишенной мифизации, он «по-настоящему научился владеть кистью только благодаря страху прикоснуться к лицу Галы!» [28. С. 50]. Безусловно, мастерски владеть кистью он научился в детстве, а в юности, задолго до знакомства с Галой, оттачивал свой навык. Но тотальный страх, присутствующий в его жизни, действительно помог в сюрреалистическом творчестве, обращенном к бессознательным проявлениям.

Сюрреалистические фантазмагии, «задуманные в виде ролевых игр, в которых находилось место как осознанию необъятности реального мира и безграничности познаваемого, так и географическим и научным открытиям», помогли гению расширить границы собственного Я [63. С. 43]. Для Сальвадора Дали мир представлял феерию, состоящую из преувеличений, о чем свидетельствуют его живописные и литературные полотна, публичные акции – в них «сплав тревоги и восторга», «ужас перед пустотой и одновременно тяга к ней» [63. С. 46, 47]. Всю жизнь маэстро преследовал «вопрос о зыбких границах между сном и реальностью и о вторжении грез в повседневность». Вспомним его поэтические строчки:



Перышко,
какое оказалось не перышком,
а травинкой, что прикинулась
морским коньком, розовой мякотью
десен на зеленом пригорке, и в то же самое
время – прелестным весенним пейзажем.
Усохшая голова оленья на зелени мха
из которой – гляди! – вот-вот вылетит поросенок,
а за ним еще один поросенок,
а за ним еще один поросенок,
а за ним олененок – куда зеленой лягушонка,
а за ним еще поросенок,
а за ним опять олененок – куда зеленой петрушки,
а за ним целых три поросенка,
а за ним еще олененок –
бедняга! – рожки запутались в ветках,
а он все бредет себе, в ус не дую,
раскатывая соломенную дорожку –
тот соломенный мостик, под которым струится речка,
неся этот самый мостик
к водопаду, откуда он рухнет
на те самые ветки, сметая утро
и свивая гнездо для россыпи фотоснимков,
на которых запечатлелась цветная шляпка,
разрисованная озерным пейзажем [31] ...

Далианская сюрреалистическая фантасмагория, опираясь на психоанализ и паранойя-критический метод, помогала гению проникнуть в различные (субъективные и объективные) миры, тесно взаимосвязанные друг с другом. Вытаскивая из подсознания глубинное, тайное и относящееся к страху, Сальвадор Дали воплощал их в творчестве и своих публичных акциях. При этом, как замечает исследователь Руфь Амосси, «находясь на полпути между безумием и наукой, Дали не хочет быть ни параноиком, позволив себе ввергнуться в пучину бреда, потеряв над собой контроль, ни аналитиком, изучающим паранойю извне, как некий объект» [63. С. 258, 259]. Маэстро, сплавляя в единое целое бредовые фантазии и контроль над ситуацией, виртуозно спекулировал ими. Тем не менее далианские (художественные/реальные) миры оказываются

расколотыми и раздробленными, будь то живописные полотна, литературные или кинематографические произведения. Они передают беспокойство и отсутствие гармонии творца: «Раздробленность формы – симптом, отражение взрыва, приведшего к распаду внутреннего “я”» [63. С. 271]. Как мы считаем, источником данной раздробленности форм оказывается страх.

В нашей интерпретации сюрреалистического творчества в качестве иллюстративного материала используем сюрреалистичное стихотворение мексиканского поэта и культуролога Октавио Паса (1914–1998) «Пришелец», близкое по духовным исканиям Сальвадору Дали. В нем демонстрируется кратковременность человеческой жизни, на протяжении которой индивид, пришедший из неизвестности (возможно, Хаоса и Ничто), пытается осознать окружающее, находящееся в тумане, что страшит его. Данный акцент принципиален: процесс познания сложен, он сопряжен с огромным количеством трудностей, вуалирующих/скрывающих истину, находящуюся одновременно близко и далеко.

Я понял на ходу, что я в тумане.
Струились лица, контуры текли,
все исчезало прежде, чем возникнуть [68].

Человек, окруженный *туманом*, частично скрывающим/обнажающим пучины Хаоса и Ничто, постоянно испытывает страх перед неизвестным, пугающим его катастрофичностью, масштабностью, непредсказуемыми поворотами (взлетами и падениями), непостижимостью. Погруженный (нередко) в ничтожащую хаотичность и пытаясь предугадать ситуацию будущего, индивид рисует в своем воображении картины, усиливающие его страх и ужас. Нагромождение непредсказуемо страшного, подавляя личность, вынуждает ее совершать бегство от реальности/социального/Я. Одним из видов побега можно назвать погружение в *художественное творчество*. Перенесение собственного Я в пространство искусства помогает успокоиться и временно отойти от бесконечного ощущения кошмара. Неслучайно огромное количество людей испытывают удовольствие от таких жанров, где автор показывает химеры собственного воображения. Но подобное удовольствие испытывает и сам творец, выплескивая на картины собственные страхи и облегчая свое существование. Особое значение в сюрреализме занимает *сюрреалистическая фантасмагория*, ставшая основным жанром Сальвадора Дали.

И замер, изумленный этой дрожью [68].

Фантасмагория, содержание которой демонстрирует невысказанно-непостижимое, скрывающееся за явным/данным, перемещает сознание художника/реципиента в нереальное, устрашающее, подсознательное, внутриутробное, в то, что находится за пределами реальности, *по ту сторону Добра и Зла* (Ф. Ницше). Именно в ирреальном пространстве разворачивается картина *возможного*, случаемого когда-либо (в прошлом/настоящем/будущем) и влекущего за собой катастрофу. Дело в том, что в содержании художественного творения *возможное* подвергается значительным трансформациям, постоянно разрастаясь в своих масштабах, и это неожиданно возвышает его «до какой-то странной власти» [71]. Перечисленное ведет героев произведения, а вместе/в-месте с ними и художника/реципиентов к глобальному Ничто.

А между тем наедине с собой
довольно взгляда, зеркала, молчанья,
чтобы разверзлась бездна под ногами –
мгновенье пустоты, неумолимость,
неизмеримость этого провала,
и злая безнадежность ожидания,
и вечный страх, что ты такой, как есть [68].

В сюрреалистической фантасмагории художник/реципиенты напрямую встречаются со своими страхами как с невыговоренным/недосказанным/потопленным; с тем, что неординарно масштабно и зловеще пугающе; с тем, что подчеркивает привычное, направляя его движение в сторону хаотичного и ничтожащего. В данном движении (*кубарем вниз*) полностью теряется ощущение настоящего и рационально мыслимого. Все подчиняется иной логике – логике абсурда, характерной для хаотичного и ничтожащего. На первый план выходит бессознательное и эмоциональное, подчиненное власти Хаоса и Ничто. Благодаря этому страхи и призрак смерти оборачиваются своей реальной стороной. Их явленность в действительности художественного произведения ужасает как самого творца и его героев, так и реципиентов:

Вдруг на углу мне улыбнулся мальчик,
и мне взбрело потрогать его кожу
и убедиться, что она живая.
Но кисть руки в мальчишеских вихрах
растаяла – и мальчик содрогнулся,
впервые ощутив небытие [68].

Ужас хаотичного и ничтожащего в сюрреалистической фантасмагории возможен как в *над-*действительности, так и *под-*действительности, демонстрируя «некую скрытую реальность – даже если в данном случае она понимается как абсолютно свободное ничто» [71]. При этом описываемая художественная сюрреалистичность рационализации не поддается – она постоянно ускользает от понимания. Как справедливо заметил Э. Ионеско, «произошло странное событие, и я не понимаю, как это случилось: текст преобразился перед моими глазами... Вполне простые и ясные предложения... *сами по себе* пришли в движение: они испортились, извратились», а в следующее мгновение произошла очередная трансформация [71]. Перечисленное свидетельствует о том, что понимание текста сюрреалистической фантасмагории до конца оказывается невозможным: его можно трактовать только на уровне предчувствований и интуиции, что оставляет огромное количество непроясненных зазоров как главенства Хаоса и Ничто.

Захваченность сюрреалистической фантасмагоричностью приводит к невозможности разорвать связь с ней. Любопытство творца/реципиента достигает пика. Безумство содержания, в котором отсутствуют логические законы, влияет на *время*: оно, подчиняясь хаотическому и ничтожащему, теряет точки отсчетов, превращаясь в *безвремя*. В нем главенствует бесконечно длящееся настоящее, изматывая творца/героев/реципиентов своей продолжительностью, которой не видно конца и края. Время становится *вечным теперь*: в нем накапливается событийность катастрофичного. Избавиться от нее оказывается невозможным. Застывшее или окаменевшее время (по О. Домингезу, *литохромизм*, или окаменение времени) оказывается в состоянии выжидания.

Я плыл, меня несло ленивым ветром [68].

Экзистенциальность страхов, сопровождающих личность всю жизнь, и невозможность разрешения ситуации заставляют жить в ней творца/героев/реципиентов, подавляя их безысходностью и неизбежной трагедией. Постепенно накал страстей доходит до предела, приводя к взрыву, ведущему к... Как правило, в художественном произведении химеры сюрреальности, катастрофичность бытия, Хаос и Ничто оказываются застывшими. После их созерцания личность возвращается к себе в преображенном виде, нередко меняя уклад жизни и ее течение.

Я плелся по безлюдным мостовым [68].

Истоки интуитивных озарений, в том числе связанных с будущим, заложены не в бессознательных, а во вселенских энергиях, подключение к которым осуществляется различными способами: «в состоянии наркотического видения (В. Беньямин), гипноса (Р. Шар), наивности (де Кирико), в некоем состоянии яростной страсти (М. Лерис)» или паранойи (С. Дали) [71], – исключаяющими/вытесняющими контроль рационального.

Особую роль в этом подключении играет воображение, выполняющее роль побуждения к созданию культуры под знаком абсолюта. Воображение, оказывающееся истоком художественного творения, представляет собой неведомую и мощную силу, уходящую своими корнями в бескрайности Ничто человеческой психики. Неслучайно воображению легко удаются картины Хаоса и Ничто, находящие отклик в душе реципиентов. Сам творческий процесс невозможен без воображения, он «протекает всегда под самовнушением» [24]. Именно воображение одухотворяет художественное творчество, вызывая к духу реципиента и заставляя его быть активным, включенным в (художественное) бытие. Сила воображения, создающая сюрреалистическую фантазмагорию, способна пробудить личность от состояния полусна и окружающей ее пустоты. Это помогает индивиду «устойчиво жить» и «вложить смысл в существование» [24], поднимаясь над страхами, вызванными Хаосом и Ничто.

Стал виден сад и женщина в саду.
Я крикнул: «Это я! Ты не узнала?»
Слова мои, бесшумные снежинки,
расплылись в безответной тишине.

Чтоб добудиться, я поцеловал,
но губ ее, изваянных из камня,
коснулся только воздух – и казалось,
что целовало их воспоминанье.
И я оставил женщину вдвоем
с ее судьбой – остаться изваяньем [68].

Воображение собственными энергиями преобразует Ничто в Нечто, добывая его из неизвестного, но уже бывшего в опыте прошлого. Трансформация Ничто в Нечто помогает постигнуть, хотя бы частично, страхи личности, связанные с хаотичным и ничтожащим, высвобождая их из (плена) психического. Продукция ментального творчества, обладая самостоятельностью воздействия, возвышает личность, развивая ее мысль, креативность и нравственность: «Из порыва зрения, слуха, обоняния, осязания рождался познавательный порыв зреть, слушать, обонять, осязать и овладеть, и понимать все это в себе самом, ибо если понимания нет, то рождается порыв все это воображать, выдумывать и даже выдумывать само понимание всего» [24]. Заключенная посредством воображения в художественном произведении «высшая простота есть нечто иное: она есть высшее выражение сложности» [24]. Заметим, техника отбора воображения из Хаоса и Ничто и их преобразование в Нечто художественного произведения оказывается непостижимой, заложенной в индивиду изначально. Понимая, что «все движется, изменяется – все неустойчиво», человек посредством воображения в искусстве «стал все закреплять, делать устойчивым, останавливать, увековечивать, делать неизменным в момент его силы» [24]. Данная фиксированность посредством художественного языка, демонстрируя абсолютность (в том числе абсолютное уродство, абсолютный страх/ужас/кошмар, абсолютно гибельную мощь, абсолютную смерть), помогает понять сущность бытия и причины собственных страхов, предотвращая метания личности.

И вновь меня несло ленивым ветром.
И были серы площади и стены.
И люди во плоти или в металле
выказывали, как они горды
быть явью, плотью, кровью или бронзой [68].

Личность, бытийствующая в Хаосе и Ничто, испытывает страх от неизвестного. Мощным средством его преодоления, как мы считаем, является искусство. Описывая художественными средствами хаотическое и ничтожащее, произведение помогает индивиду временно уйти от бытийного кошмара, изматывающего его. Увлеченность художественным творением помогает прожить жизнь в кошмаре вместе с героями, что нередко приводит к катарсическим состояниям.

Опять меня несло ленивым ветром.
Пустыни улиц. Крик. Небытие.
И, от химер устав, я растворился
в тумане, из которого возник [68].

Сюрреализм стал для Сальвадора Дали и его музы Галы мощным способом борьбы со страхами, вуалируемыми в эпатажных выходках и скандалах, преподносимых в мифах. Гала интуитивно осознала, что «Сальвадор гениален в своем безумстве», а его безумие – «способ существования в таком же безумном мире, способ выразить протест... диктатом собственного видения и своей воли» [27. С. 144]. Неслучайно Гала называла Сальвадора не сюрреалистом, а ДАЛИСТОм, «причем в единственном числе на всей планете» [27. С. 151]. Сальвадор Дали диктовал правила, став законодателем моды и стиля, в том числе и в гастрономической сфере. Сам гений подчеркивал, что «только идиоты думают, будто он сам следует тем советам, которые дает остальным людям. Он не остальные, а потому эти советы ему не нужны» [27. С. 151].

В заключение отметим ряд моментов. Столь продолжительный брачный союз свидетельствует о том, что Гала и Сальвадор Дали были на одной волне, в том числе – своих страхов, великолепно дополняя друг друга (вспомним З. Фрейда, заключившего, что «мы выбираем неслучайно друг друга... Мы встречаем только тех, кто уже существует в нашем подсознании»). Страх как экзистенциальный феномен задан бытию личности, ее бытию-в-мире и бытию-с-другими. Роль страхов в жизни личности различна, они могут как конструировать бытие индивида, так и привносить деструктивное начало, делая человека довольно уязвимым.

На примере жизни Сальвадора и Галы Дали можно проследить динамику страхов в бытии личности. Страхи Галы и Дали, обладая биологической (страх смерти и старости) и социальной (страх перед бедностью, неизвестностью, серой

повседневностью) природой, повлияли на психотонику пары и стали экзистенциальной основой их жизни. Испытывая многочисленные страхи, Гала и Дали сначала мчались навстречу друг другу, а потом – летели, нередко опережая время, в одном направлении. Познакомившись и соединив свои сердца, они жили на одной волне страхов. В поворотные моменты своей жизни они четко осознавали, что боятся бедного и неизвестного существования.

Одни страхи (бедности, неизвестности, серой жизни) доминировали в первой половине жизни. Обостренное чувство своей уникальности, а у Сальвадора Дали – осознание гениальности помогли побеждать перечисленные страхи. Экзистенциальные страхи привели чету Дали к обеспеченной и комфортной жизни, в которой особое место занимали мифизации, демонстрирующие виртуозное владение искусством вымысла. Мифы помогали вуалировать присущие натуре Сальвадора и Галы экзистенциальные страхи. Мифы явились детищем их Я, представляя Другим фантазию (о) жизни. Для Сальвадора и Галы Дали миф стал способом укрытия своего истинного Я, конструкцией желаемого (эпатажного) образа, вызывающего богатейшую палитру реакций на него, способом оправдания, в том числе чего-либо неблагоприятного. Мифизации жизни легли в основу сюрреального творчества гения. Он выплескивал страхи на свои полотна, провозглашая собственную философию жизни, что принесло паре известность и доход.

Достижение жизненных целей поставило Галу и Сальвадора Дали перед новыми видами страхов (страх быть скинутыми с Парнаса, страх старости и смерти). Если в начале пути страх, приводивший в движение энергию и творческие искания чету Дали, способствовал их восхождению к славе и богатству, то в конце пути неожиданно сломил, сделав беспомощными и обнажив их одиночество вдвоем друг с другом. Страх перед старостью и смертью привел к личным трансформациям. В начале жизненного пути при достижении целей страхи конструировали Галу и Сальвадора Дали, но впоследствии они сыграли роль деструктивных факторов. Страхи, которым гений и его муза противостояли действием и верой в себя, в конце жизни, в ситуации комфорта и благополучия, когда были воплощены все мечты, привели к пустоте, ощущению Ничто, замкнув каждого в собственном круге одиночества и отчуждения. Осуществив все жизненные планы и очутившись на вершине славы, Гала и Сальвадор выглядели удовлетворенными жизнью. Но это была видимость. Перед ними предстали образ смерти и неотступный страх пустоты, который не обходит даже великих людей. Длительность его ощущения гениальными мистификаторами привела к катастрофе, обнажив их одиночество и эгоцентричность, замкнутость каж-

дого на самом себе. Страх смерти постепенно разрушил их взаимоотношения, обесценил деньги, славу и успех. Страх смерти сломил несгибаемых и активных людей, поглотив их в своих пространствах.

Несмотря на жизненную трагедию, связанную с ужасным открытием для себя конечности бытия, для окружающих людей Гала и Сальвадор Дали оставили праздник, одним из мощных элементов которого оказался миф. Мифизации превратили пару Дали в легенду, которая привлекает внимание исследователей и обывателей до сих пор. Подчеркнем, ни от одного созданного мифа Сальвадор и Гала отказываться не собирались, заявляя, что «опровергать слухи, даже самые гадкие, – дело неблагодарное», «все ошибаются, а если ошибаются, то какая разница в чем?» [27. С. 235]. Все смыслы, вкладываемые Сальвадором и Галой в мифы, они унесли с собой, оставив нам возможность интерпретаций и создания очередных мифов о них после смерти...

▼ А. Ткач
«Царица Савская»





Пусть следующее поколение займется
завершением и отделкой того, что я сотворил.

С. Дали. Дневник одного гения

Сюрреалистический эпизод 2

Гастрономический пьедестал Гале от Сальвадора, демонстрирующий их гастрономическую теологию

Любой (осознанный/неосознанный) страх требует выхода, благодаря чему ситуация оказывается (временно) разрешимой. Существует множество способов психологической защиты от страха, выбор которых сугубо индивидуален. Одним из способов релаксации и убегания от страхов в жизни Галы и Сальвадора Дали, помимо творчества и эпатажных акций, были еда и гастрономические пристрастия. Как известно, практически любой страх можно *заесть*, что и делала с огромнейшим удовольствием чета. Надо отметить, что Сальвадор и Гала были знакомы с творчеством Зигмунда Фрейда. Сальвадор Дали, открывший для себя труды психоаналитика в 1927 году, постоянно их перечитывал, так как идеи З. Фрейда помогали в самоанализе, наблюдениях за собой, борьбе со страхами («своими демонами») и в построении эстетического мировоззрения, благодаря чему у него «родился некий “монстр”, невысказанный сплав объективности и паранойи: паранойя-критический метод» [63. С. 249]. При этом и «скужающая Гала, вопреки мнению многих, не была пустышкой и Фрейда читала» [27. С. 143]. Известно, что Сальвадор предпринял несколько попыток познакомиться с австрийским психоаналитиком, чей череп в его сюрреалистичном представ-

лении воплощал собой раковину улитки, а «это значит, для постижения сильно закрученных мыслей Фрейда достаточно всего лишь шпилькой выковырять из этого панциря его мозг» [30. С. 44]. Одна из попыток знакомства оказалась удачной: Сальвадор Дали в обществе австрийского писателя Стефана Цвейга и британского миллионера Эдварда Джеймса встретился в Лондоне с великим психоаналитиком. Общение заменилось пожиранием «друг друга глазами». Пытаясь продемонстрировать психоаналитику свой универсальный интеллектуализм с налетом дендизма, Сальвадор Дали стал навязчиво рекомендовать З. Фрейду почитать его исследование о паранойе, чем вызвал непредсказуемую реакцию. Родоначальник психоанализа воскликнул: «Никогда не видел такого идеального воплощения испанца. Что за фанатик!» [30. С. 44–46].

Воплощая принцип фрейдизма о том, что «в основе всех наших поступков лежат два мотива: желание стать великим и сексуальное влечение» [30], Сальвадор и Гала виртуозно жонглировали обоими. Сексуальная составляющая помогала им быть великими, а их величие подразумевало сексуальный флер. Гений придерживался фрейдовской концепции, согласно которой повсеместный страх «является одной из предпосылок наслаждения» [30 С. 263]. Неслучайно чета Дали пыталась получить высшую степень удовольствия практически из всего (различных жизненных ситуаций, творчества, общения с людьми, PR-акций, публичных выходов, выступлений и пр.). Одним из видов жизненных наслаждений для Сальвадора и Галы Дали стала еда.

О Дали, да звучит твой оливковый голос!
Назову ли искусство твое безупречным?
Но сквозь пальцы смотрю на его недочеты,
потому что тоскуешь о точном и вечном.
Ты не жалуешь темные дебри фантазий,
веришь в то, до чего дотянулся рукою.
И стерильное сердце слагая на мрамор,
наизусть повторяешь сонеты приборя [56].

Гастрономическим практикам в семье Дали было уделено особое внимание. Несмотря ни на какие жизненные обстоятельства, Гала и Сальвадор соблюдали режим питания и следили за рационом, который не должен был вредить

их здоровью. Сальвадор Дали считал, чтобы устоять в жизни, «нужны деньги и здоровье!», поэтому он «прямо-таки одержимо заботился о своем здоровье» [28. С. 31]. Вкушение пищи для четы представляло один из главнейших ритуалов жизни. Еда была для них точкой пересечения материального и духовного. Как заметил К. Леви-Стросс, «удовлетворяя потребности тела, кулинарное искусство обеспечивает необходимое сочленение между природой и культурой... Возникшее из двух сфер, оно отражает эту двойственность во всех своих проявлениях» [54. С. 372, 377]. Вкушение даров жизни и природы пробуждало чувственный разум и дарило довольно богатую палитру эмоций. Интересный момент: когда пара стала знаменитой и известной, то среди обязательных пунктов, связанных с ее местопребыванием, была близость хороших ресторанов или мест с великолепной кухней, устраивающей Сальвадора и Галу.

Подчеркнем, Сальвадор и Гала любили хорошо и вкусно поесть, что прививалось обоим с детства. Так, Сальвадор «еще студентом предпочитал бокал перно обеду в дешевой столовой» [27. С. 172]. В своих мемуарных записях Гала оставила несколько заметок, касающихся еды. Так, в санатории Клаваделя, где в юности Гала лечилась от туберкулеза, ее поразил распорядок дня, включающий в себя отдых, прогулки и еду. Как заметила Гала, «питанию в Клаваделе уделялось особое внимание. Обилие и разнообразие еды могло поспорить с любым дорогим рестораном Европы. Первый завтрак, второй завтрак, обед, полдник и ужин...» [27. С. 28]. При этом меню было не только разнообразным по количеству блюд, но и калорийным. Данный факт позволил Гале охарактеризовать санаторную пищу *кулинарным безумием*: «Суп, рыба, мясо, птица, все это с большим количеством овощей в виде гарнира, овощи сами по себе, сыр, фрукты, выпечка, любые соки или напитки, конечно, не горячительные» [27. С. 28]. В начале совместной жизни с Сальвадором Дали, в период неизвестности художника, питание было не таким изысканным и калорийным, но чета, «располагая небольшими средствами», питалась «хоть и умеренно, но хорошо» [30. С. 431].

Обратим внимание на некоторые *интересные детали биографии* Мастера, связанные с гастрономической культурой и практиками. Как пишет о себе С. Дали, «в шестилетнем возрасте мне хотелось стать кухаркой» [30. С. 3]. Уже в детстве он проявил интерес к кухне: для юного гения она представляла собой удивительное пространство, где свершались таинства, связанные с приготовлением пищи. В этом высвечиваются элементы мифологичности сознания гения. Как известно, в древнейших мифах процесс приготовления пищи символизировал акт сотворения мира, влияющий на него и даже способный изменить миропорядок. Но родители, учитывая происхождение отпрыска (его «избранность и исконную

принадлежность к королевскому роду»), не подпускали ребенка к кухне, запрещая входить в эту часть дома («это было одно из немногих деяний, беспрекословно запрещенных родителями»): «Припоминаю, как целыми часами, глотая слюнки, я ожидал роскошной минуты, когда смогу проскользнуть в эту юдоль безумных наслаждений. И вот мне, наконец, удавалось проникнуть в заветное местечко, после чего я, сопровождаемый вскриками и хохотом кухонной прислуги, похищал с вертела кусочек сырого мяса или же грибы и пожирал, рискуя не только поперхнуться, но и обжечься, но испытывая неопишное, щемящее волнение и счастье» [30. С. 3, 4]. Данный эпизод характеризует не только яркость воспоминаний гения о детстве, но и его страстное отношение к еде, только что приготовленной, с пылу с жару, дарящей колоссальную палитру позитивных ощущений и наслаждение.

Еще один интересный эпизод детства раскрывает желание Сальвадора в семь лет стать Наполеоном. Но в чем связь данного желания с гастрономическим дискурсом? Дело в том, что Наполеоном будущий художник называл соседский деревянный бочонок, на боку которого был изображен великий император, в нем хранился запас мате. Ежедневно юный Дали принимал участие в ритуале питья целебного и тонизирующего напитка, представляющего собой «триумфальное шествие эстафеты общения из губ в губы», где «телесная близость через посредство губ вызвала у меня невероятную сумятицу чувств и пробуждала в душе целые вихри духовных беспокойств, среди которых уже посверкивали белым пламенем первые алмазы ревности» [30. С. 12]. Дали желал «не только пить напиток Наполеона, но и испить его чашу» [30. С. 12], что стало точкой пересечения его гастрономических и эротических вожделений и эмоций. Сам художник не без иронии замечает, что питейный Наполеон воплотил «два фантома моего раннего детства: мания на почве губ и ослепительный духовный империализм» [30. С. 13].

Сальвадор Дали был новатором во многих областях искусства. Он был *далистом*, что сказалоь и на его гастрономической философии, в его трактовке – *гастроэстетике*, или *гастрономической теологии*. Ее гениальные и единственные в своем роде идеи он зафиксировал в оригинальной кулинарной книге *Les Dinners de Gala* [3]. Но, составляя книгу рецептов, гений, как всегда, рвет каноны, поэтизируя классические рецепты и предлагая их новые ракурсы, имеющие эротический флер. Его книга рецептов заряжена дионисийским безумством и интеллектуализмом, пропитанна философичностью и сексуальностью, символичностью и мифологизмом. Сальвадор Дали, провозглашая собственную первообразность, при этом не отрицал и всесторонней извращенности своей натуры, хранящей «в перевозданном виде реминисценции из эрогенных райских кущ младенца» [30. С. 6].

Возможно, поэтому многие его блюда рассчитаны на интимный обед вдвоем, а среди ингредиентов блюд мы обнаружим компоненты, обладающие возбуждающим сексуальным эффектом (например, афродизиаки и алкоголь).

Желание эпатажа в каждой детали жизни, «в каждом вопросе противопоставлять себя окружающим и делать все с точностью до наоборот» [30. С. 32] коснулось у Сальвадора Дали и гастрономических практик, отличающихся экстравагантностью и обеспечивающих ему дополнительный ореол популярности. В них переплетаются все черты не только сложной творческой природы самого испанского художника, но и особенности его союза с Галой. Даже в начале их любовной истории свои чувства к Гале Дали описывает с элементами гастрономической философии: «Я пребываю на вершине счастья, хотя уже и ношу в себе созревающее бремя любви, которая рождается во мне и хватается за горло, словно осьминог, который выкован из тяжеловесного золота и искрится тысячью драгоценных самоцветов томления» [30. С. 33].

Сальвадор Дали следил за своим рационом, строго подбирая блюда, включаемые в меню. Продуктам питания он приписывал эстетические и моральные ценности. В гастроэстетике маэстро мы найдем пересечение физиологической потребности с эстетикой и нравственностью. Гений заявлял: «Я связываю серьезную эстетику и моральные ценности с едой в целом» и «...приписываю всякой еде эстетику и моральные ценности» [3]. Дело в том, что еда и красиво накрытый стол представляют собой эстетический объект, радующий глаз и дающий представление о красивой и вкусной жизни. При этом приготовленные по правилам, согласно рецепту, блюда и стол, накрытый с соблюдением этикетных норм, свидетельствуют и о нравственной культуре. Надо отметить, что трапеза и вкушение пищи создают безопасные пространства и нравственные отношения с окружающим миром, снимая разного рода напряжения, вызванные страхами. Ритуал еды облагораживает людей, насыщая и внося гармонию в их взаимодействие. Благодаря вкушаемой пище мир оживляется, наполняясь красками радости и удовольствия, нотками творчества и оптимизма.

Эстетично поданные на стол блюда, раздражая вкусовые рецепторы, заставляют не только их желать и вкушать, но и запечатлеть в памяти и на полотне. Гений считал, что еда будоражит воспоминания и рождает в воображении картины. Так, в комментарии к рецепту «Анчоусы на Рождество» читаем: «Тосты наполнят Ваш дом ароматами Средиземного моря и холмов французского Прованса и вызовут у Ваших гостей воспоминания об отпуске и солнце» [3. С. 137].

Еда буквально заводит воображение и служит импульсом к творческим порывам. Возможно, поэтому довольно часто *продукты питания становились*

объектами далианских полотен. При этом художник создал собственную шкалу восприятия и ценности продуктов питания, вкладывая в них определенный смысл, что придавало его полотнам дополнительную философичность. Так, растекающийся сыр камамбер, который любил Сальвадор («я обожаю камамбер»), стал прообразом его знаменитых мягких часов: «Если он в достаточной степени созрел, начинает растекаться и независимо от своей воли принимает формы моих знаменитых мягких часов» [30. С. 19]. Далианские гипнагогические часы, исследованные во сне, представляли установленный на пьедестале «огромный белый батон; хлеб был инкрустирован ровно двенадцатью чернильницами, которые были наполнены чернилами», и в них «было воткнуто перо иного цвета» [30. С. 40]. Воображение помогало вплетать гастрономические объекты в сюрреалистические фантазии гения, видевшего в реальном сверхреальное: череп Леонардо да Винчи ему представлялся «вроде ореха, иными словами, он кажется более земным, естественным и реальным» [30. С. 45]. Портрет Галы с сырыми котлетами олицетворял любовь Сальвадора Дали к котлетам и жене.

Или одна из ранних работ – натюрморт с вишнями, писавшийся с натуры на тяжелой двери, изъеденной червячками-древоточцами. Высыпав на стол полную корзину ягод («солнце било через окно прямо на кучку рассыпанных вишен, оживляя их тысячами огоньков и блесков»), Сальвадор Дали «начал работать, пользуясь для этого всего тремя красками, которые накладывал, выдавливая прямо из тюбиков». Он вспоминал: «В левой руке я зажал два тюбика: алую киноварь – для той стороны ягоды, которую заливало солнцем, и кармин – для затененной стороны. Что же касается правой руки, в ней я держал белила – для бликов на вишнях» [30. С. 128]. Каждая вишня была прописана тремя цветовыми пятнами (свет, тень, блик), а сам юный гений воспринял работу как увлекательное упражнение в ловкости. Отметим, что картина изумила всех своей натуралистичностью, вызывая у зрителей желание съесть ягоды. Но, как писал Дали, «кто-то обратил мое внимание, что я забыл дорисовать ягодкам хвостики. Тогда я взял горсть вишен и стал их есть, а каждый хвостик поочередно вдавливал в картину», что произвело дополнительный эффект [30. С. 129, 130].

Тема еды обнаруживается и в дизайнерской одежде и аксессуарах, придуманных Сальвадором Дали. Вспомним, например, платье с омаром на юбке, пиджак-афродизиак, увешанный рюмками с мятным ликером, шляпку-баранью котлету, сумку-яблоко, бижутерию из леденцов, пуговицы из шоколада, облепленного пчелами.

Атрибуты гастрономической культуры маэстро использовал и в своих провокационных акциях, привлекая внимание к собственной персоне. Например,

в 1955 году он приехал в Сорбонну на роллс-ройсе, который нагрузил кочанами цветной капусты. Или в Европе и Америке он ходил, в том числе и на интервью, с батоном, потому что всю жизнь «испытывал маниакальную страсть к хлебу, который писал бессчетное число раз» [28. С. 125]. На вечеринке, устроенной четой накануне отъезда из Америки в Европу, всем гостям вручали четки из сосисок. В 1979 году в холле Центра Помпиду маэстро разместил чайную ложку длиной 38 метров и весом 1600 кг, называя ее главным экспонатом выставки. Свой Театр-музей в Фигерасе он окружил стеной, вставки которой напоминают булки хлеба, а верхняя часть стены украшена гигантскими яйцами.

Многие свои *восприятия и идеи Сальвадор Дали облекал в гастрономическую форму* («я люблю использовать гастрономические термины» [28. С. 72]), так как, по его мнению, «нет в мире ничего такого, что нельзя было бы “съесть”» [30. С. 247]. Неслучайно в понимании гения *красота съедобна*, что прозвучало в его эпатажном утверждении: «красота будет съедобной, или ее не будет вообще» [63. С. 56]. Одним из любимых слов маэстро было – *смачное*. Среди колоритных, эмоционально-гастрономических характеристик художника выделим следующие: «Вертела своего трансцендентального прозаизма», «голод нашей эпохи... вызван скорее не только нехваткой пищи, сколько нехваткой воображения», «оливковая ветвь своей преждевременной старости», «запекать аппетитные грибы, котлеты и сардинки своих идей», «катализаторы в виде двойных вермутов с маслинками», «алкоголь собственного ветшания и предстоящей запойной старости», «щепотки соли и (первые крупинки перца) моего юмора» [30. С. 248, 276]. Изучение трудов Ф. Ницше юный Сальвадор Дали сравнил с процессом вкушения, назвав его «людоедским пиршеством»: «После этой канибальской трапезы оставалась несъеденной лишь одна деталь личности философа, одна-единственная косточка, в которую я уже готов был вонзиться зубами, – его усы!» [28. С. 15]. Прекрасно воспитанных молодых людей он называл «филе морского языка». Прикосновение на первом свидании к руке Галы развернулось в воображении гения «градом зеленых плодов», падающих и дающих ему «стократную силу и энергию» от «неокрепшего деревца моих желаний, осыпая меня его пока еще незрелыми плодами» [30. С. 341]. Саму Галу гений нередко называл «оливковым деревцем». После ссоры с отцом маэстро воспринимал его дом как «кусочек сахара, запачканный желчью» [13. С. 90]. Или далианское описание начала осени: «Сентябрь “сентябрил” вино и майские луны; и матовые луны сентября приправили уксусом май моей старости, буйствующий временем сбора винограда страстей» [30. С. 365]. В восприятии Сальвадора Дали Нью-Йорк был похож на «грандиозный готический сыр-рокфор» [30. С. 488]. Себя

гений характеризовал как «неперевариваемое блюдо, слишком острое и явно переперченное» [30. С. 432].

Не вперяйся в костлявый скелет аллегорий,
над песочными не сокрушайся часами.
Твоя смуглая кисть да купается в море,
населенном матросами и парусами [56].

Из чего же складывается гастрономическая философия, или так называемая гастроэстетика/гастрономическая теология Сальвадора и Галы Дали?

Согласно их мнению, еда, рождающая желание вкушения, оказывается своеобразным *показателем отношения к жизни*. Практически в далианском духе рассуждает Г. Гачев, пафосно провозглашая, что «каждое блюдо – это мысль и суждение о мире» [21. С. 56]. В этой идее встречаются дух и материя, чувство и разум, бессознательное и сознательное. Каждое блюдо, как суждение о мире, содержит в себе частицу бытия. Неслучайно большинство продуктов питания – дары природы, и именно как дары их надлежит с благодарностью принимать. Сальвадор Дали был настолько привязан к Испании, ее средиземноморскому ландшафту и дарам, что только на родине мог отдыхать, вдохновляться и творить. Постоянные скрывания гения с музой от публичности и пребывание в одиночестве на родине дали поэтическое название пирогу из лука-порей «Оазис». Данное название подчеркивает не только естественность среды уединенного пространства с водным простором, но и его особую ауру, связанную с энергетической подпиткой маэстро.

Рассуждая о еде как о показателе отношения к жизни и своеобразном суждении о мире, необходимо вспомнить, что кодификация мыслей осуществляется в *рецепте*, играющем роль практического руководства по приготовлению определенного блюда. Рецепт одновременно кумулирует в себе Космос, Психею и Логос гастрономической конструкции, где *Космос* явлен окружающим ландшафтом, природой и соответствующими им продуктами, *Психея* высвечивает национальный склад души и психологическую составляющую при приготовлении пищи и отношение к ней вкушающих, *Логос* связан с рациональным подходом к использованию продуктов питания и формированию из них рецептов блюд. Именно рецепт воплощает собой суждение о мире или *мыслеобраз*

(Г. Д. Гачев), позволяющий блюду из виртуальности посредством воображения и навыков при приготовлении перейти в действительность, из мира идеальности в собственную телесность. Следование рецепту и желание приготовить вкусное блюдо сопровождает сам процесс колоссальной палитрой эмоций и чувств, невидимой ажурной паутиной, вплетающейся в энергичный и вкусовой ансамбль блюда.

У четы Дали процесс приготовления пищи, ее желанья и вкушения согласно распорядку дня сформировал понимание, что *еда – это время*. Приготовление некоторых блюд, представленных в книге Сальвадора Дали, занимает несколько дней или довольно продолжительное время (например, «Суп Бамако», «Лопатка ягненка а-ля паша», «Рагу из бычьих хвостов», «Пережитки прошлого», паштет «Четыре мяса», «Морской окунь в кербеле», «Свиная нога в слоеной корочке», «Плоские колбаски в вине» готовятся свыше пяти часов). Некоторые блюда рекомендуется выдержать определенное время в теплом месте, пропитать соусами, насытить ароматами специй/вин и только после этого подавать на стол. Сам процесс приготовления блюда (особенно с поэтизировано-мифическим названием) способствует формированию желанья его съесть и даже определенного (эротического) томления по вкушению.

Гала и Сальвадор Дали считали, что пища должна быть *простой, свежей и вкусной*. В начале совместной жизни чете Дали, испытывающей материальные трудности, приходилось обходиться минимальным. Это касалось и пищи, поэтому «они ловили рыбу и морских ежей сами. И были счастливы – своей простой жизнью даже без удобств, возможностью творить и радоваться морю, солнцу, вкусной чистой еде, близостью» [27. С. 183]. Любое приглашение на званый обед было для них не только пропуском в высший свет, но и возможностью сэкономить семейный бюджет. Супруга депутата Беттина Бержери характеризует Галу как экономную хозяйку: «Она подавала еду, приготовленную из каких-то диковинных продуктов, которых вы до этого никогда не пробовали. А еще она клала в салат сырые шампильоны, хотя в то время это было не принято. Она кормила вас великолепным ужином и с гордостью сообщала, что он обошелся ей очень дешево» [63. С. 363].

Заметим, что первоначально Гала негативно отнеслась к простой испанской кухне. Впервые приехав с Полем Элюаром в Кадакес, она была неприятно поражена провинциальностью далианского мира, «местная еда вызывала у Дьяконовой отторжение». Она приходила в уныние от того, что «даже воздух в этой деревне отвратительно пропах соленой рыбой» [13. С. 61]. Но, как мудрая женщина, «она внимательно наблюдала, с каким изяществом этот мальчик брал с тарелки вымоченного в винном соусе, зажаренного лангуста и жевал его»

[13. С. 64]. Впоследствии, живя с маэстро по несколько месяцев в Кадакесе и не имея возможности нанять помощников по дому, Гала, став более сдержанной и молчаливой, «мыла, мела, выращивала овощи и фрукты, ловила рыбу, торговалась с крестьянами, покупая у них творог, молоко, мясо и сметану» [13. С. 92]. Самоограничение заставило чету быть в форме, а желание стать богатыми и знаменитыми уменьшило давление страхов.

Несмотря на простоту пищи и жизненные невзгоды, в том числе финансового плана, чета заботилась **о качественном питании**. Сальвадор Дали подчеркивал: «Можно не питаться вообще, но нельзя питаться лишь бы чем» [30. С. 464]. Обратим внимание на следующий факт: неприятие Галы вызывала некачественная, несвежая и невкусная пища. Приехав впервые в Париж и придя в дом родителей Поля Элюара, девушка с отвращением ощутила «неприятный запах застарелой пищи, общую спертость воздуха» [27. С. 67]. Но целеустремленная Гала постоянно внушала себе мысль, что «необходимость терпеть кухонный запах круглые сутки» – явление временное и в ее жизни скоро все изменится [27. С. 69].

Особое место в рационе четы Дали занимали **морепродукты**. Выросший в испанском Средиземноморье, гений просто обожал морепродукты, дары его родины, и любил запивать их местным вином. Маэстро отдавал предпочтение только что выловленным и тут же приготовленным морепродуктам (например, жареным лангустам с вертела). По его мнению, такая непрехотливая пища способна раскрыть «самые изысканные тайны Средиземного моря» [30. С. 33]. Постыжение потаенного усиливает название блюда, нередко придуманного самим гением. В своей кулинарной книге Сальвадор Дали опозитизировал названия многих простых блюд, тем самым привлекая внимание вкушающих флером мифического: например, «Морской угорь восходящего солнца», «Пережитки прошлого» или «Пронзенное сердце».

Кадакес, балансир лукоморья и взгорья,
Гребни раковин в пене и лесенок ленты.
Древним богом садовым обласканы дети
и баюкают бриз деревянные флейты.
Спят его рыбаки на песчаной постели.
Служит компасом роза на палубе шхуны.
Плещет бухта платками прощальными, склеив
два стеклянных осколка, акул и лунный [56].



Излюбленными в рационе питания четы были оливковое масло, поджаренный хлеб, камамбер, морские ежи (Дали «съедал в один присест три дюжины морских ежей, которых неспешно запивал вином» [30. С. 373]), отбивные с вертела, рыбные супы, суп из морских ежей, угрей и каракатиц с добавлением

зеленого горошка, поджаренного окуня или сардины,

треску в помидорах, лангуста с рисом или жаренного на вертеле, дентоса по-матросски, называемого рыбаками морской свиной, запеченных в помидорах анчоусов, аркашонских устриц, грибы, поджаренные на оцинкован-

ном противне, буллит (припущенные овощи, поджаренные на сковородке), рагу из кролика, утку в апельсинах, гусиную печенку с изюмом, бобы с салом, кровяной колбасой и каплей шоколада, белый вермут, шампан-

ское и вина. Упоминания об этих продуктах гений оставил в своих книгах, что свидетельствует о значимости их в жизни четы Дали.

Так, Сальвадор Дали уделяет внимание морским ежам, которых обожал, подчеркивая: «Вкус прискальных морских ежей, очень красных и отливающих средиземноморскими майскими лунами, я люблю больше всего на свете» [30. С. 374]. Или интересен мифологический пассаж в рецепте дентоса по-матросски. Гений считал, чтобы блюдо удалось и отличалось отменным вкусом, «нужны три совершенно разных человека: безумец, скупердяй и транжира. Безумец должен заниматься огнем, скупердяй – подливать воду, а транжира – оливковое масло» [30 С. 394].

Многие рецепты маэстро включают в качестве ингредиента **хлеб**, пропитанный в фиговом ликере, оливковом масле, соусе или вымоченный в молоке. Вместе с другими компонентами рецепта хлебом начинается курица («Тропическая курочка») или рыба («Дорада по-африкански»). Помимо этого, хлеб, из которого извлечен мякиш, играет роль съедобной тарелки, пропитанной подливкой/соусом и начиненной мясом, морепродуктами, овощами («Тушеное мясо в булке», «Лодочки с сардинами», «Угри с пивом»).

Большинство рецептов, представленных в кулинарной книге гения, содержат **сливки**. Они великолепно сочетаются с мясными, рыбными и овощными блюдами. Данный молочный продукт богат белком, кальцием, фосфором, витаминами (А, С, Е, РР, В₁ и В₂) и другими биологическими веществами, способствующими нормальному обмену веществ в организме. Частое использование сливок в рецептах разных блюд неслучайно. Дело в том, что сливки не только придают пи-



кантный вкус блюдам, но и играют роль антидепрессанта [38]. Сливки в блюдах, благотворно влияя на нервную систему и успокаивая ее, помогают вкушающему освободиться от депрессии и устраняют бессонницу. Как мы писали, чета Дали была подвержена депрессивным состояниям и бессоннице из-за тотальности страха и его нагнетания в силу особенностей психотоники Сальвадора и Галы. Считаем, что вуалированное внимание четы Дали к рецептам различных блюд, содержащих в качестве ингредиента сливки, обусловлено желанием гармонизировать собственное душевное состояние, находящееся во власти страхов.

Некоторые блюда создавались благодаря добавлению не только сливок, но и алкоголя, специй и трав, необычных сочетаний (например, мяса и морепродуктов). Среди пикантных трав, придающих аромат и изысканный вкус блюду, можно назвать *кервель*. Он сочетает в себе душистые ноты аниса, сельдерея, петрушки и мяты. Известно, что его довольно часто используют во французских ресторанах.

Особый изыск в блюда привносит **алкоголь**, встречаемый во многих рецептах кулинарной книги Сальвадора Дали (бренди, вермут, виски, ликер, ром, сидр, шампанское, текила, мадера, красное вино, сухое белое вино, пиво). Как известно, алкоголь, легко испаряясь, насыщает блюдо ароматом, придает ему изысканный вкус и оказывает дразнящее воздействие на обоняние. Запах усиливает вкусовое удовольствие от блюда. Более того, вымоченное в алкоголе или маринаде из него мясо оказывается мягким и нежным. Например, в рецептуре «Тропической курочки» главная героиня начинается рисом с кедровым орехом и хлебом, пропитанным фиговым ликером с медом. Телячьи почки из рецепта «Почка теленка в ракушке» вымачиваются в шампанском. Кровяная колбаса готовится в роме и суфле из каштанов («Кровяная колбаса с суфле из каштанов»).

Обращает на себя внимание любовь Сальвадора и Галы Дали к **соусам**. Практически каждое блюдо, представленное в далианской кулинарной книге, готовится в соусе или заправляется им. Соус не только повышает калорийность и придает сочность блюду, но и добавляет ему яркую окраску, возбуждает аппетит. Базовые ноты соусу придают жидкая основа (вода, сливки, бульон, алкоголь) и дополнительные составляющие в виде пряностей, трав и различных продуктов. При этом соусы различают по консистенции (жидкие, средней густоты и густые). Сальвадор Дали знал, что во «французской *haute cuisine* по сию пору действует “правило трех С”: настоящим поваром считается лишь тот, который может приготовить салат, суп и соус» [66]. Неслучайно в его рецептах мы встречаем огромное разнообразие соусов. Так, в рецепте «Рак по-перуански» в соусе, состоящем из бульона с добавлением текилы, сухого и фруктового вина, готовятся раки и мясо курицы. Соус «филе а-ля Вест-Индия» состоит из уксуса, карри, красной икры и рома.

Необходимо отметить, что Дали и Гала были *гурманами*. Как говорил о себе маэстро, у него была «врожденная склонность к гурманству» [30. С. 136], а безумная гастрономия, демонстрируемая в его книге, превращает «искусство еды в библиотеку экстаза» [3].

Изначально Сальвадор Дали был приучен к простой пище, характерной для каталонцев. Изыски в его гастрономических практиках появлялись постепенно. Как заметил физиолог И. П. Павлов, пища не только должна быть питательной, но и вкусной. Только вкусная пища способна пробудить аппетит, рождая наслаждение. При этом аппетит свидетельствует о жажде/желании/охоте/страсти жить. Каждый продукт питания, каждое блюдо, представляющее собой гармонию нескольких ингредиентов, обладает собственным вкусом, вобравшим в себя флюиды солнца, земли, воды и огня. Именно вкусная еда и ее дегустация способствуют развитию гастрономического вкуса. Как известно, развитый гастрономический вкус является результатом не только интуиции, но и обучения и опыта. Как истинные гурманы, супруги Дали любили изысканные и даже экзотические нотки во вкусе блюд. Как заметил гений, рецептура приготовления блюд должна сохранять свежесть продуктов, демонстрируя их «“зрелый” вкус» [3].

Маэстро был убежден, что гурманство способствует поддержанию его публичного имиджа гения и короля эпатажа. Обратим внимание на пафосный тон его высказываний: «В моей повседневной жизни каждое мое движение становится ритуалом, и даже анчоусы, которые я жую, вносят свой небольшой вклад в яркий свет моего гения»; «...что касается изысканной “кухни”, то она не есть часть моей изначальной природы, но часть моего внутреннего “я”, орнаментальная, наложенная поверх природы, необходимая для развития гения в сложных пластах чистой эстетики» [3. С. 74].

О Дали, да звучит твой оливковый голос!
Молода твоя кисть, и работы незрелы,
но сквозь пальцы смотрю на твои недочеты,
восхищаясь, как точно нацелены стрелы [56].

Характеризуя гурмана как человека одаренного и деликатного, А. Гримо де ла Реньер в своем «Альманахе гурманов» особо выделяет **вкус**. Напомним, Г. Ф. В. Гегель трактует вкус как нечто предметно-наличное в бытии че-

ловека, претворяющееся в духовное [22. С. 121]. В совокупности со зрением, обонянием, осязанием, слухом и даже страстью (в нашем контексте – страстью к еде) вкус рождает целостную картину восприятия трапезы – своеобразную симфонию вкушения. Ж. Ж. Руссо, считая, что чувством вкуса обладают все люди, обращал внимание на степень его развитости. У каждого человека в зависимости от его особенностей и среды обитания формируется личный модус вкуса. При этом французский просветитель подчеркивал, что именно праздный образ жизни и вереница развлечений способствуют формированию вкуса в удовольствии, а к числу предметов, оказывающих непосредственное влияние на процесс, относится не только природа, но и мир культуры и искусства. По мнению французского теоретика и практика вкусной еды А. Гримо де ла Реньера, гурман должен обладать **просвещенным вкусом**, сочетающим в себе «чувствительнейшее небо и превеликую опытность». При этом «все чувства гурмана должны отвечать его вкусу, ибо он должен угадывать сущность всякого яства еще прежде, чем поднесет его к губам», то есть «взор его должен быть пронизателен, слух чуток, осязание безошибочно, а язык всегда наготове» [26. С. 409]. Немецкий философ И. Кант связывал вкус со «способностью судить о прекрасном», что играет роль «общественной оценки внешних предметов в воображении» [45. С. 484, 485]. При этом вкус-удовольствие обуславливает вкус-выбор (например, в кулинарных блюдах), что свидетельствует об определенной рационализации и рефлексивности не только суждений, но и пристрастий человека (в нашем контексте – по отношению к еде). Надо отметить, что Сальвадор Дали знал, какие продукты и блюда доставляют ему удовольствие, делая выбор в их пользу, о чем свидетельствуют его дневниковые записи и гастрономическая книга. Рассуждение о собственном довольно развитом вкусе у маэстро рационализировано. В своих воспоминаниях он пишет: «Благодаря тонкому и чувственно развитому интеллекту, присущему моим вкусовым рецепторам, я вмиг постиг все тайники и пикантные секреты разогретых блюд» [30. С. 272]. Вкусовые ощущения влияют на качество жизни и телесную осознанность, что снимает противоречия и определенную конфликтность, в том числе обусловленные страхом.

Осуществляя краткое описание *вкусового поля* человека, отметим, что оно находится во рту, играющем роль микрокосма и резонатора. В нем «небо = небо; язык = человек, индивид, единица, стихия огня; губы = мягкое, женское, влажное, волнообразное, Двоица, стихия воды; зубы = кость, твердь, горы, множество, стихия земли; дыхание = воздух» [21. С. 24]. Именно во рту происходит трансформация: Космос перетекает в Логос, а материя – в дух. Рот оказывается

зоной, объединяющей пищу и слово: «Пищей внешний Космос входит в нас, словом – внутренний наш микрокосмос выходит вовне» [21. С. 68]. Благодаря этому вкушаемая пища осмысливается, а сам процесс окрашивается в субъективные тона ощущений и чувств.

Рефлексируя над процессом вкушения, Сальвадор Дали подчеркивает, что «все начинается во рту» и в нервных окончаниях языка, а челюсть, осуществляя контакт с реальностью и постоянно двигаясь, есть «самоглавнейший инструмент философского познания». Маэстро писал: «Циклотрон философских челюстей Дали алчно жаждал все искрошить, растереть и подвергнуть бомбардировке артиллерией своих внутриатомных нейронов, чтобы гнусный природный и аммиакальный конгломерат биологии, который стал нам доступен благодаря сюрреалистическим сновидениям, преобразовался в чистую мистическую энергию» [28. С. 28].

Именно работа челюстью рождает возвышенные минуты, «когда вы помаленьку высасываете мозги из костей, которые еще хрустят под вашими зубами», и «вы освобождаете от костных покровов мозговую суть всевещественности» [30. С. 18, 19]. В этот миг, по мысли С. Дали, происходит трансформация – превращение вкушающего во властелина ситуации или в существо, равновеликое богу: «Из недр кости брызжет вкус самой истины, извлекаемый из глубин мозговитости, той истины, которую вы наконец-то ухватываете языком и пробуете на вкус» [30. С. 19]. Подобное понимание мистического преображения посредством вкуса и позволяет мастеру назвать язык одним из инструментов философского познания. При этом чавканье и чмокание в процессе поедания блюд («столь разительно напоминающее, кстати говоря, хлопанье пробки шампанского») оказываются звуком, выражающим «чувство полного удовлетворения», которое редко достигается и, главное, плохо понимается [30. С. 273]. Приведенные цитаты, указывающие на восторженное восприятие маэстро съедобного, выдают в нем чувственную натуру и последователя гедонизма. Вот его признание: «Я считаю именно чувственные, инстинктивные импульсы наивысшим мерилom всего» [3].

Горький лик синевы и песчаные пряди
полукруг парусов замыкает подковой.
И сирены зовут, но не манят в пучину,
а плывут за стаканом воды родниковой [56].

Обратим внимание на одну деталь, связанную с *чмоканьем* в процессе вкушения. Именно оно восполняет лауну, образованную невербализуемостью гастрономических удовольствий. Как справедливо замечает М. С. Каган, вкус «не рационален, а эмоционально-интуитивен», так как вбирает в себя чувственный опыт практической жизни [39. С. 188]. Еда как раздражитель задействует все пять органов чувств личности. Правильно накрытый стол, уставленный многочисленными блюдами, рождает особую атмосферу, приятно воздействуя на зрение, слух, обоняние и вкус личности. При этом каждое сенсорное пространство обусловлено не только индивидуальными особенностями организма, но и культурно-социальной средой. В итоге сенсорное пространство создает разные типы коммуникации: «оптика задает один тип социума, ухо – другой, обоняние – третий тип, тактильность – четвертый, вкус – пятый тип социума или тип общения» [70. С. 147–158]. Все типы коммуникации пересекаются в гастрономической культуре во время трапезы (особенно – праздничной или интимной), тем самым актуализируя момент *фиксации* и адекватного *перевода* процесса приготовления и принятия пищи. При этом если фиксация зрительного и слухового не вызывает сегодня затруднений, то проблематизируется фиксация непостоянных и довольно изменчивых запахов, вкусов и осязательных ощущений. Интерпретация их оказывается делом довольно нелегким. Как справедливо подчеркивает К. С. Пигров, на сегодня обнаруживается не только *отсутствие форм их фиксирования*, но и *перевода*. Процесс интерпретирования пищи приводит нас к сфере *невыразимого*, то есть того, что связано с невозможностью выразить средствами речи и описать. К числу невыразимого относятся блаженство, восхищение, впечатление, наслаждение, удовольствие, удовлетворение, что напрямую связано с процессом рефлексирования при потреблении вкусных блюд/изысков, созданных искусно/мастерски, и попыткой перевода вкусовых ощущений на адекватный язык. Но в итоге само описание всей палитры ощущений от вкушения оказывается неполным, недостаточным, неточным, подводя к *таинствам бытия*, связанным с гастрономической культурой. Согласимся с Л. Витгенштейном, подчеркнувшим, что невыразимое – это «то, что кажется мне полным загадочности и не поддается выражению» [18]. Вкус блюда, несмотря даже на его традиционность, оказывается загадочно-непостижимым и практически непереводаемым посредством языка. И если сервировку стола можно конкретно зафиксировать на полотне или фото- и видеосъемке, то аромат пищи и ее вкус передать оказывается практически невозможным.

Невыразимость вкусовых ощущений усугубляет их кратковременность и невозможность испытать подобное при следующем вкушении, так как каждый

раз, несмотря на одинаковую рецептуру, технологию приготовления и одни и те же руки мастера, блюдо будет новым и неповторимым. Данное обстоятельство подводит к еще одной онтологической категории, связанной с гастрономической культурой, – *мимолетного*, то есть того, что переживается однократно и неповторимо, рождаясь и пропадая одновременно – во рту и на глазах.

Вкушая блюдо и испытывая неповторимые ощущения *здесь-и-сейчас*, личность одновременно приобщается к Иному (в виде еды, проникающей в организм и питающей его), Другим людям, создавшим и сохранившим рецепт (во времени/пространстве) и собственному Я-Другому. Но каждый раз вкусовой опыт оказывается неповторимым.

Возвращаясь к проблеме невыразимости гастрономического вкуса, обратим внимание еще на ряд моментов. Безусловно, человек пытается, нередко метафорически, осмыслить запах, вкус и осязательные ощущения от вкушаемого блюда. Но данный перевод не всегда бывает точным и однозначным, потому что каждая личность подходит к процессу индивидуально, исходя из собственных психологических особенностей, возможностей и предпочтений. В каждом блюде присутствует собственный доминирующий ингредиент, определяющий его запах и вкусовые ощущения. Точно запечатлеть и передать колорит аромата в полном объеме оказывается невозможным даже гениальным людям. «Слова бледнеют» при передаче вкусовых впечатлений. В итоге создается проблематичная ситуация, связанная с невозможностью точной фиксации и передачи процесса восприятия пищи и сопровождающей этот процесс палитры чувств. Неслучайно чмокание указывает на неопишное удовольствие от блюда. Во время трапезы «нефиксируемые и непередаваемые ощущения вкуса» вливаются в общий ансамбль ощущений человека, подчеркивая «достоверность бытийности и неповторимую эмоциональную окраску самому высокому и абстрактному общению» [70. С. 147–158], что рождает гастроэстетику или гастрономическую теологию.

Еда для четы Дали представляла священное действо вкушения даров Вселенной. Приобщение к этому священнодействию доставляло колоссальную палитру эмоций и ощущений. Как заметил маэстро, необходимость глотать «связана скорее не с потребностью насытиться, а с навязчивой потребностью совсем иного, эмоционального и нравственного порядка»: «Люди глотают, чтобы самым полным и абсолютным образом отождествиться с любимым существом» [28. С. 44]. Следуя жизненным принципам, собственное гурманство чета иногда перчила мифами. Так, среди эксклюзивных блюд, называемых Сальвадором Дали, был «самый утонченный символ изысканности и подлинной цивили-

зации» – «хорошо ободранный и размятый бекас с душком, предварительно вымоченный в крепком спиртном и потом запеченный в собственных экскрементах, как его принято готовить в самых фешенебельных парижских ресторанах» [30. С. 19, 20]. Данное блюдо нуждалось в особой сервировке: «стройные формы оголенного бекаса на изящном овальном блюде северского фарфора воистину способны поразить глаз своими, можно сказать, прям-таки рафаэлевскими пропорциями совершенства» [30. С. 20].

Нет, ты смотришь в упор, ты вперяешься взглядом
и копируешь честно, без фантазмагорий.
Эту рыбу в садке, эту птицу в вольере,
ты не станешь выдумывать в небе и в море [56].



К числу гастрономических изысков четы Дали, часто встречаемых в рецептах, можно отнести черную икру, трюфель и фуа-гра. Так, **черная икра**, доставляемая в начале XX века в Европу из России и называемая «рыбьими яйцами» или «черным золотом», сводила с ума гурманов. Ее вкушение



в ресторанах представляло своеобразное священнодействие. Обладающая изысканным вкусом, черная икра содержит в себе множество полезных для организма белков, витаминов, полиненасыщенных жирных кислот, микроэлементов (йод, калий, натрий, цинк, магний, фосфор), которые быстро усваиваются организмом. Несмотря на высокую калорийность, черная икра относится к разряду диетических продуктов. Она способствует улучшению памяти, концентрации и восприятия, способна продлить человеку молодость, купирует последствия стресса, помогает справиться с неврозами и заснуть, а также увеличивает мужскую силу.

Среди часто встречаемых ингредиентов в рецептах, предлагаемых Сальвадором Дали, можно обнаружить и **трюфель** – самый дорогой гриб в мире, деликатесные блюда из которого оцениваются по довольно высокой цене. Гурманы, называя их «черными алмазами кулинарии», считают, что привкус трюфелей напоминает прожаренные семечки или грецкие орехи. Поиском данного деликатеса занима-



ются в Европе с XV века с помощью свиней или специально обученных собак, способных учуять запах трюфелей под землей на глубине 20 м. С конца XIX века во Франции стали активно засаживать огромные площади земли «трюфельными» рощами, средняя продолжительность плодоношения которых составляет только 30 лет. Как правило, трюфель, хорошо сочетаемый с любыми продуктами, является добавкой к основному блюду. Он содержит в себе витамины PP, B₁, B₂. Содержащиеся в нем феромоны оказывают позитивное воздействие на участки головного мозга, отвечающие за эмоциональные и чувственные проявления человека. Трюфель, обладающий антиоксидантными свойствами, способствует предотвращению старения. Также данный гриб является афродизиак, улучшающим эректильную функцию мужчин и фертильную – женщин.



Еще одним изыском гастрономических пристрастий четы Дали является **фуа-гра**. Это печень перекормленных гусей или уток, которая стала символом тонкого вкуса, изысканности и роскоши. Во Франции для ее приготовления выращивают специальную породу гусей, печень которых очень быстро (в течение 30 секунд) обжаривают на сковороде. Фуа-гра, придавая блюдам нежный сливочный вкус, великолепно сочетается с фруктами и вином. В составе фуа-гра много витаминов (A, B и др.) и минералов (натрий, калий, фосфор, магний, кальций, железо, селен, йод и пр.). Употребление фуа-гра в пищу оказывает положительное воздействие на работу головного мозга, способствует замедлению старения и долголетию.



Как истинный гурман и сюрреалист, Сальвадор Дали по достоинству оценил не только внешний вид, но и вкус блюд **из мясных субпродуктов** (мозгов, хвостов, почек, печени, легких, рубца, желудка, сычуга и мясных обрезков). Внутренности животных и блюда из них представляют кулинарные деликатесы, чей вкус был неповторим. Так, «Лопатка ягненка а-ля паша» готовится в карамели, а соус к ней – из мозгов ягненка. Телячьи котлеты (рецепт «Котлеты из телятины, фаршированные улитками») маэстро предлагает нафаршировать не только улитками, но и кусочками костного мозга, подавая их на стол, полив соусом из брэнди.

К числу особенностей далианской гастроэстетики/гастрономической теологии можно отнести и выделенные маэстро во вступлении к книге *Les Diners de Gala* три обязательных условия: *правомерность, иерархию и мистику*.

ПРАВОМЕРНОСТЬ, то есть *правильность*. В чем же заключается правильность блюд в интерпретации Сальвадора Дали? Она связана с оптической четкостью форм, их определенностью, точным выделением каждого элемента в блюде, хорошей сочетаемостью ингредиентов между собой, безукоризненным следованием правилам рецепта при приготовлении и аккуратностью. «На самом деле я люблю есть лишь то, что имеет четкую и различимую форму. И если я ненавижу тот презренный и унижительный овощ, что зовется шпинатом, так только потому, что он бесформенный как свобода» [3]. Испанский художник подчеркивал, что «свобода всегда бесформенна», зато «форма всегда есть результат поисков со стороны материи» [30. С. 7, 8].

Все желаннее форма, граница и мера.
Мерят мир костюмеры складным своим метром.
Натюрмортом становится даже Венера,
а ценителей бабочек сдуло как ветром [56].

Одной из фундаментальных истин жизнедеятельности маэстро были осознанный поиск и изобретение формы «ради тренировки ума»: «Чтобы придать аморфному вареву моих разнонацеленных желаний хоть какую-то “форму”, нужно ее изобрести и сотворить» [30. С. 123]. Наиболее ярко кристаллизация формы осуществлялась, по С. Дали, в полемике («участие в полемике придавало моим мыслям все более четкую форму» [30. С. 263]). Следуя его логике, можно заключить, что форма оказывается итогом исканий и творческого отбора, выражаемых «во всякого рода вспученностях и завихрениях», переполненных «жизнью до границ возможного» [30. С. 7]. Гений любил, в том числе в гастрономических блюдах, только то, что обладало отчетливой формой, даже броней или панцирями. Форма как препятствие, которое необходимо преодолеть, чтобы вкусить, дарит дополнительное наслаждение: «...уже ничто не может быть для вашего неба слишком клейким, губчатым, желеподобным, кашицеобразным или просто отвратительным» [30. С. 19]. Именно форма в виде панцирей делала привлекательными морепродукты. В противном случае Сальвадор Дали «отказывался есть бесформенную грудку отделенных от раковин студенистых устриц, которые подают в суповой вазе или глубокой миске, даже если они были самыми свежими в мире» [30. С. 19].



Сражение с гастрономическими формами приводило его в экстаз, а победа, связанная с вкушением, рождала особое гастрономическое удовольствие и наслаждение. Так, в рецепте «Голова ягненка гриль» можно прочесть следующий далианский комментарий: приготовленную расколотую по центру голову ягненка можно есть «как вилок, так и собственными пальцами. Благодаря этому вы в полной мере ощутите всю палитру вкуса сего деликатеса»



[З. С. 35]. Процесс вкушения данного блюда связан с получением удовольствия от мягкости, скрытой жесткой формой.

Или в рецепте «Крабовое мясо с грибами» фаршированных крабов Сальвадор Дали предлагает есть, согласно этикету, не только с помощью маленькой ложки, но и щипцов: «Я бы посоветовал положить на стол щипцы для орехов, поскольку среди ваших гостей могут быть знатоки. Зачем лишать их удовольствия расколоть и обсосать лапки?» [З. С. 57].

Далианская философия жизни и живописи «сводится к спонтанной материализации внушенного извне образа» [30. С. 33], обладающего формой. Неслучайно особую любовь Сальвадор Дали питал ко всем ракообразным (лангустам, крабам, омарам, креветкам, ракам). Он писал: «Я обожаю рассекать ножом панцири, прежде всего те, что поменьше, а потому и обожаю всяческих ракообразных, особенно креветок и лангустов. Эти обитатели соленых, пресных и иных вод воплощают собою чудесную и философическую по своей сущности идею: носить свой костяк снаружи в качестве кожистого скелета, а нежную плоть скрывать внутри» [30. С. 18]. И еще: сражение с панцирем вареных раков требует ловкости и ухищрений «для их высасывания из скорлупы панциря» [30. С. 265].

Любовь к точности и определенности блюда обнаруживается и у Галы. Возможно, данное качество ей привили в детстве, в ее семье. Во всяком случае, ее отец Д. И. Гомберг избирательно относился к пище, не терпя никаких смещений в рецептах. Так, в небольшом рассказе-воспоминании Н. Касаткиной «Гомберг» описывается следующий эпизод. «В другой раз, когда бабушка от всей души наложила ему целую глубокую тарелку киселя из сухофруктов, в нем вдруг проснулась подозрительность. “Как называется это блюдо?” – спросил он. Бабушка простодушно ответила: “Кисель-компот”. Тут в Гомберге, видимо, заговорили гены далеких немецких предков, не терпевших неопределенности. Он резко отодвинул тарелку и сказал: “Я никогда не буду есть “кисель-компот”. Я ем или кисель, или компот”. Вот такой был сложный человек наш Гомберг. Но мы любили его таким, каков он был» [47].

Возвращаясь к бесформенному шпинату, обратим внимание на одну деталь. В книге «Моя тайная жизнь» маэстро объяснил свою нелюбовь к нему: шпинат застрекает в зубах, что делает жующую личность отталкивающей. Тем не менее во многих рецептах далианской кулинарной книги мы можем обнаружить шпинат! Именно в противоречии самому себе, а не только окружающим людям заключаются парадоксальность и эпатажность гения. Сам маэстро подчеркивал, что ему присущ «врожденный дух противоречия» [28. С. 25], который нередко усложнял жизненные ситуации. Как мы отмечали, именно на противоречии рождались многие далианские мифы, сбивающие с толку окружающих людей и не дающие понять **подлинного** Сальвадора Дали.



Ты художник, и прав, отмечая флажками
очертанья границы, размытые ночью.
Да, ты прав и не хочешь, чтоб форма размякла,
как нежданного облака ватные клочья [56].

Обладая приятным вкусом и огромным количеством полезных веществ (высокое содержание белка, витамины С, А, В₁, В₂, В₆, РР и др.), *шпинат* различается по полу: специалисты классифицируют его форму на мужскую, обладающую мелкими и редкими листьями, и женскую, отличающуюся крупными листьями. Шпинат наделен тонизирующими свойствами, способствует восстановлению сил, помогает справляться со стрессом, оказывает успокоительное воздействие на организм, препятствует нарушению познавательных способностей и старению, поддерживает красоту, дарит крепкий сон. Более того, шпинат стимулирует выработку тестостерона, мужского гормона. И это несмотря на его бесформенность! Возможно, наличие огромнейшего количества полезных свойств шпината и его мягкость обусловили скрытый интерес Сальвадора Дали к растению, вуалируемый негативными отзывами о нем.

ИЕРАРХИЯ, то есть *порядок подчиненности*. Любая иерархичная система выстраивается на основе строгости и точности («это первое условие действительности любой иерархии»), приводящих к ограничению и принуждению [30. С. 236]. Именно иерархичная матрица становится моделью для отливки форм. Несмотря

на свободу в самовыражении, Сальвадор Дали в области гастрономических практик мирился с иерархичностью, называя ее «святой инквизицией». Он пафосно провозглашал: «Будучи гением, я вынужден заботиться о теле, давшем приют этой гениальности, и посему я принимаю этот священный долг, я с радостью принимаю эту святую инквизицию» [3].

Осязаемость, точность, задача и мера.
Это взгляд архитектора на обветшалость.
Ты не любишь земли, где растут мухоморы,
и на знамя глядишь, как на детскую шалость [56].

Далианская иерархичность была связана с систематичностью, проявившейся в довольно раннем возрасте, став предметом гордости гения. Как считал Сальвадор Дали, системность, подразумевающая выстраивание иерархий и дисциплинарное следование им, привела его к славе. «Я скрупулезно расписал подробную программу, где все было заранее обдуманно и отмерено: не только мои занятия, но и те эмоции, которые должны были меня посещать по ходу пьесы» [30. С. 123]. Помимо детализированной продуманности и постановочности взаимодействий с окружающим миром и выходов на публику, в жизни испанского художника порядок был связан с режимом питания, четким осознанием гастрономических желаний и пристрастий. Сальвадор Дали подчеркивает: «Я знаю со всей точностью, определенностью и хищностью, что именно мне хочется сейчас съесть!» [30. С. 123].

Но нередко Сальвадор Дали нуждался в том, чтобы его вкусовые впечатления, активизирующие рецепторы во рту, были направлены кем-то авторитетным, в чем усматривается его подчинение иерархичности гастрономическим практикам. На данную особенность указывает один из эпизодов его жизни. «Однажды вечером, в Солье, М. Дюмейн (известный шеф-повар) сказал мне: “Видишь ту пелену тумана, наполовину покрывающую аллею тополей вон там? Над верхушками деревьев небо ясное, и звезды светят ярко. А у их корней можно сосчитать количество лепестков растущего рядом клевера. Я прошу тебя как следует насладиться этим зрелищем, потому что только в такие вечера, “когда туман висит в воздухе именно на такой высоте, у меня получается приготовить идеальное *pâté en croûte*, которое я, кстати, собираюсь сейчас испечь для тебя”.

Я сел за стол, внимательно глядя на окружающий меня пейзаж, и за ужином получил наивысшее гастрономическое удовольствие. Без той небольшой речи шеф-повара я бы проглотил это *pâté en croûte* и даже не заметил бы этого» [3]. Чувственность и образное мышление шеф-повара увлекло Сальвадора Дали, который смог по-новому оценить блюдо и получить наслаждение от вкушаемого.

Более того, иерархичность в жизни четы Дали была связана с текущими гастрономическими тенденциями или гастрономической модой. Как подчеркивал гений, гастрономические практики должны подчиняться вкусовым предпочтениям экспертов в данной области или известным фигурам (сегодня, безусловно, массмедиа), а также меню знаменитых ресторанов. Сам маэстро называет такие именитые заведения, как *Maxim's*, *La Tour d'Argent*, *Lasserre*, *Buffet de la Gare de Lyon*, заимствуя в своей кулинарной книге некоторые их рецепты. Будучи гурманом, маэстро задавал базовый тон в области гастрономии и гастрономических предпочтений элиты, стоя на вершине иерархии, о чем свидетельствует и составленная им книга рецептов *Les Dinners de Gala*.

Подчеркнем, несмотря на признание себя гением, Сальвадор Дали всегда и во всем считал себя «верным учеником» Галы (в чем проявилась их семейная иерархичность). Муза научила гения разнообразнейшим способам получения удовольствий. Именно она привила Сальвадору Дали и правила застольного этикета. Гала, в детстве увидевшая недостаток и изыск в семье Цветаевых, любила есть со вкусом, великолепно зная тонкости застольного этикета. Подобного нельзя сказать о Дали. При вхождении в высший свет Парижа он не обладал светскими манерами и мог пользоваться ограниченным количеством приборов. «Одно дело рестораны, где за своим столиком можно и отложить какой-то замысловатый столовый прибор, иное светский прием, где рядом масса умеющих пользоваться всякой всячиной хоть с закрытыми глазами» [27. С. 185, 186]. Но незнание тонкостей этикета на званом обеде стало поворотным пунктом в жизни Сальвадора, способствуя публичному появлению Дали-мистификатора как визитной карточки гения. На вопрос Мари-Лор Ноайи о состоянии здоровья художника маэстро ответил, что «переваривает съеденный дома десерт из стекла и дерева!». И эту тираду Сальвадора поддержала Гала: «Дали ел на завтрак именно битое стекло и грыз плашку из мореного дуба – любимый утренний десерт» [27. С. 186, 187]. Эпатажный диалог четы с налетом мифизации помог выйти из затруднительного положения. Сальвадор и Гала Дали взяли на вооружение собственную экстравагантную выходку. Впоследствии они постоянно прибегали к подобным диалогам, подыгрывая друг другу. Сальвадор и Гала осознавали, что «мир безумен в своей глубине, безумен, так сказать, без всякого умысла», что позволило им выдавать себя за безумцев и фиглярствовать

[11. С. 160]. Ведь, чтобы «идти до конца, надо извести себя, выдюжить одиночество, перетерпеть, нужно отказаться от признания, быть выше этого, быть так, словно тебя нет, словно у тебя нет ума, воли, надежды, словно ты не здесь, а где-то там» [11. С. 164]. В этом заключалась сила четы и сюрреализма, позволявшего Сальвадору Дали рвать границы, выходить за пределы, но при этом оставаться в своем панцире, *где-то там*, в состоянии одиночества и отчуждения.

МИСТИКА. Как заметил Э. Канетти, во время еды «происходят многие загадочные процессы, о которых мы даже не задумываемся. Еда – это самое древнее в людях, и даже то, что многое в этих процессах объединяет нас с животными, до сих пор не вызывает в нас любопытства» [44. С. 220]. Мистика еды связана не только с процессом насыщения человека, но и с практиками особого колдовства на кухне, где происходит преобразование разнородных ингредиентов в единое гармоничное звучание блюда, рождающего колоссальную симфоническую партитуру вкусовых восприятий и ощущений. При этом каждый ресторан и шеф-повар утаивают особые секреты приготовления фирменных блюд, передавая их избранным.

Для Сальвадора Дали одним из жизненных кредо была мистическая составляющая, которую он обнаружил в том числе и в пище. Гений считал, что мистицизм и реализм единосущны, поэтому «необходимо включить трансцендентную реальность в любой случайный фрагмент чистой реальности» [28. С. 29]. Чувственно-гастрономический опыт не только связан с жизненными удовольствиями, но и выступает мощным средством отодвигания страхов, (временного) забывания о них. Чувственность вкушения и его рационализация открывают личности ее Я, способствуют поддержанию жизненных сил и становятся импульсом к творчеству: «Мое просветление рождается и передается через мое нутро» [3]. Вспомним хотя бы, что идея кинофильма «Андалузский пес» пришла Сальвадору Дали и Луису Бунюэлю после обеда во французском ресторане.

Вкушение пищи оказывалось точкой мистического превращения материи в дух. Еда преобразовывала гения, у которого тут же проблескивало сознание, становящееся стимулом к интеллектуальной и творческой деятельности. Особое значение в мистическом преображении играл не только рот, но и разум, пробуждающийся при вкушении. Рефлексивное захватывание чувственных ощущений приводит к их переработке, что рождает всеведение и непогрешимость. Неслучайно маэстро всегда подчеркивал: «Я знаю с безжалостной точностью, что именно я хочу есть» [3].

Мистической составляющей гастрономической культуры можно назвать ее *повторяемую неповторяемость/неповторяемую повторяемость*. С одной стороны, существует фиксированный рецепт приготовления блюда, но, с другой

стороны, не существует одинаковых результатов (даже у одного шеф-повара). Перефразируя Гераклита, воскликнем: «В одну и ту же тарелку нельзя войти дважды!» Более того, нередко искусные шеф-повара и хозяйки, для того чтобы блюдо не приедалось, импровизируют на кухне, улучшая вкус еды, например, изменяют добавки к мясу или супу. Каждая подобная импровизация приносит новый вкусовой оттенок в блюдо.

С глубокого детства Сальвадора Дали волновали трансформации продуктов питания, происходящие на кухне. Особую ауру кухонных мистерий составляли запахи, разнообразная палитра которых оркестрово-туттийно звучала ближе к полудню: «Из полуденного зноя, из беспорядочных отзвуков кухонной суеты в мои ноздри бил кисловатый дух пропотевших женских рубаш, к которому примешивались запахи подвявшего винограда, чего-то жарящегося на оливковом масле, пуха, выщипанного из кроличьих подмышек, почек, майонеза, а также многого иного – словом, запах ароматных предвосхищений скорого обеда» [30. С. 5].

Согласно Сальвадору Дали, понять и осмыслить вкушаемое помогает челюсть, являющаяся «лучшим инструментом освоения философских знаний» [3]. Данный инструмент дает сигнал вкусовым ощущениям, связанным с наслаждением или отвращением. Последнее оказывается довольно бдительным, по словам маэстро, играя роль «неустанного сторожа моего стола, строго надзирающего за каждым моим приемом пищи и заставляющим меня выбирать еду очень тщательно» [3]. Именно рот со вкусовыми рецепторами помогает ощутить и оценить красоту вкуса блюда и его компонентов.

Усмиренное время разбито на числа,
век за веком смыкает надежные звенья.
Побежденная Смерть, отступая, трепещет
и хоронится в узкой лазейке мгновенья [56].

Правомерность, иерархичность и мистика гастрономических практик рожают особую *далианскую гастроэстетику*, приправленную творчеством и замешанную на сюрреализме. Так, согласно гастрономической сюрреалистичности вальдшнеп (в ощипанном виде демонстрирующий пропорции и высочайшее совершенство, достойные рафаэлитов), приготовленный в крепком вине как фламбе и поданный в экскрементах, является «утонченным символом истинной цивилизации» [3].

Надо отметить, что мистическая составляющая для гения была наполнена **сексуальной энергией**. Считается, приготовление еды – это акт любви, в котором необходимо *любить* и то, что ты творишь, и человека, которому готовится блюдо. Именно любовь и положительные эмоции благоприятно сказываются на взаимоотношениях человека с принимаемой пищей и являются показателем жизненной позиции.

Сальвадор Дали выстраивал свою жизнь «на противостоянии двух диаметрально противоположных начал: верха и низа, превосходства и низости, взлета и падения» [30. С. 110], что нашло яркое отражение в его творчестве. Но эротизм вплетается и в его гастрономические практики. Еда интерпретировалась им не только как питание, но и как составляющая сексуальных взаимоотношений. Это своеобразная магия видения обыденного в ином ключе. В одной из своих статей «Тотальная маскировка в тотальной войне» гений заметил: «Я верю в магию, которая при ближайшем рассмотрении оказывается просто умением переводить воображаемое в плоскость действительного» [63. С. 347]. Например, эротизмом пропитана его дегустация пищи: «Взять в руку плод, коснуться его губами в легком поцелуе или прижать к разгоряченной щеке. Мне нравилось своей кожей ощущать кожицу сливы, нежную и влажную» [30. С. 136]. Сексуальная составляющая присутствовала и в далианских ассоциациях. Например, дыня, ароматная и сладкая на вкус, символизировала женскую грудь и страстное желание.

Описывая правильность форм ракообразных, гений в своих мемуарах обратил внимание на их сексуальный флер, дарящий наслаждение вкушающему. «Защищая жесткой анатомией тела свою мягкую, сочную и пользительную разнузданность, эти существа оказываются прикрытыми, и в результате они защищены от всякой профанации извне, будучи укрытыми в прочных ребристых сосудах, которые надо взломать, чтобы сделать содержащееся там тельце безоружным от захватнических атак и притязаний со стороны наших зубов, языка и неба. Какое же это наслаждение – разгрызть черепа маленьких раков или маленьких птичек!» [30. С. 18].

Эротическим флером пронизаны названия некоторых продуктов и блюд, а также комментарии к ним в кулинарной книге гения. Например, «Швейцарские ночи», «Венерины фрикадельки», «Чувственная ножка», «Плечико соблазнительницы», «Лоно Венеры». Или в рецепте «Пережитки прошлого» многозначная фраза «позвольте ночи сделать все за вас» указывает одновременно на продолжительность времени приготовления бычьей ноги с потрохами и двойное приглашение – к формированию чувственного наслаждения вкушения еще не приготовленного блюда, а также к ночи сексуальных ласк и удовольствий.



Во многих рецептах Сальвадора Дали мы находим продукты и специи – *афродизиаки*, играющие роль повышения полового влечения и разжигания страсти между мужчиной и женщиной. К их числу можно отнести авокадо, грибы, гвоздику, имбирь, кайенский перец, карри, красный перец, мед, морепродукты, орехи, сельдерей, шафран, шоколад. Перечисленное свидетельствует о том, что Сальвадор Дали хорошо знал об особых свойствах продуктов, способных разжечь пламя страсти. Более того, данные продукты входили в его рацион питания. Например, далианская интерпретация коктейля «Казанова» включает такие афродизиаки, как имбирь и кайенский перец, что явно указывает на приглашение к дальнейшему разворачиванию событий между мужчиной и женщиной. Неслучайно маэстро в конце рецепта оставляет комментарий: «Выпейте. Ждите, когда подействует “лекарство”. Его эффект не заставит себя долго ждать» [3].



Да, но есть еще роза. В саду твоём тоже.
Путеводная наша звезда неизменно.
Словно эллинский мрамор, слепой, отрешенный
и живой своей мощи не знающий цену.
Раскрывает нам хрупкие крылья улыбок,
заставляет забыть о работе и поте
роза радости без облюбленных терний.
Пригвожденная бабочка, весть о полете.
Есть она, эта роза [56].

В заключение выделим следующие интересные моменты. В книге *Les Diners de Gala* Сальвадор Дали представил общественности собственную гастрономическую культуру, в рецептах которой довольно прозрачно высвечивается и портрет знаменитой четы. С одной стороны, книга демонстрирует далианскую систему взаимодействий *человека и еды*: в ней обнаруживается своеобразная гастрономическая грамматика с рационом питания, любимыми продуктами и блюдами из них. С другой стороны, рецепты маэстро, нередко предназначенные для романтического свидания любящих людей, способствуют развитию системы взаимодействия *человек – человек*, учитывая ком-

муникативные и нравственно-эстетические законы. Накрытый стол с далианскими блюдами и их выразительными, нередко эротическими названиями должен представлять удовольствие для глаз, вызывая аппетит и приглашая к вкушению, а беседа, сопровождающая трапезу, – быть искусством красноречия и построения диалога на основе принципов коммуникативного взаимодействия, включая в себя элементы эстетичности в виде красивого слога и нравственности.

Кулинарная книга Сальвадора Дали, как и все творчество гения, посвящена его единственной музе – Гале. На протяжении всей совместной жизни именно Гала вдохновляла, поддерживала, советовала, помогала, подыгрывала маэстро. Обожествляя ее, Сальвадор Дали создает очередной пьедестал Гале – теперь уже гастрономический.

Книга кулинарных рецептов гения оказывается довольно многогранной. В ней далианская гастрономическая культура показывает одновременно внутренний и внешний (эпатажный) облик гения, уровень культуры четы Дали, демонстрирующий их мировоззренческую позицию и отношение к жизни, любовь к роскоши и изыскам. В своей книге рецептов маэстро зафиксировал для будущих поколений собственные вкусы и предпочтения. Гастрономические практики Галы и Сальвадора Дали выступили в качестве их оригинального метафизического кода, зафиксированного в виде рецептов. В них раскрываются вкусовые предпочтения четы и культ наслаждения, вуалирующие присущие обоим страхи.

Философия вкуса или гастроэстетика/гастрономическая теология Сальвадора Дали и его Музы, подчиняясь диалектическому закону единства и борьбы противоположностей, отличается сочетанием несочетаемого. В гастроэстетике физиологическая основа возвышается до уровня трансцендентальности, вульгарно-натуралистическое преподносится в возвышенно-парящих гармонических сочетаниях, материалистичность трансформируется в утонченную духовность. Благодаря этому реальность оборачивается сверхреальностью, сюрреалистичной по своей природе. В ней сплетаются в неразрывное единство иррациональное и рациональное, сознательное и бессознательное, чувственное и разумное, демонстрируя гастрономическое безумие гения, где господствует его чувственный разум и гурманство. С удовольствием вкушая, Сальвадор Дали рефлексировал над гастрономическими практиками, привлекая к процессу собственный паранойя-критический метод, помогающий ему осмыслить собственные предпочтения, рационализировать вкусовые достоинства и палитру вкусов/запахов блюд. В своей книге рецептов *Les Dinners de Gala* маэстро демонстрирует

не только империю кухонь (европейских, восточных народов) с разнообразными рецептами, но и собственный королевский выбор. Гастроэстетика Сальвадора Дали, вдохновленного Галой, раскрывает их вкусовые прихоти, в том числе экзотические, высвечивая любовь к жизненным удовольствиям, что значительно ослабляет действенность страхов и заслоняет их.

Обращаясь к книге гастрономических рецептов Сальвадора Дали, помимо перечисленных черт, обратим внимание на еще несколько элементов их гастроэстетики. Она была дерзкой, яркой, эротичной, сюрреалистичной и мифичной. Не только рецепты, но и их названия раскрывают жизненный кураж пары, живущей в мире удовольствий.

▼ И. Варисова
«Пронзенное сердце»





Salvador Dalí

Книжечка, если к ней приглядеться,
обернется самой обыкновенной чашкой
родом из Португалии,
где имеется плохонький посудный заводик.
Ибо помянутая чашка –
такой уж ее слепили! –
если на что и похожа, так только
на переплетенья арабской вязи,
что радуют взор в южном пригороде столицы
(так радуют сердце
глаза той Прекрасной Дамы,
самой прекрасной дамы,
что я называю Гала).

С. Дали. Книжечка без переплета

Сюрреалистический эпизод 3

Сюрреалистические тона в облике Казани, увиденные Нарциссом/ Сальвадором Дали благодаря Гале

*То, чего не видно, не менее
важно, чем то, что видно.*

Ж. Барон

 Паранойя-критический метод Сальвадора Дали позволяет любой объект превратить в художественный артефакт, демонстрируя его парадоксальность, дерзость, провокационность, скандальность и даже сексуальность. Далианский паранойя-критический метод, базирующийся на противоречиях, множил их. Гению было чуждо классическое видение мира, он представлял окружающее пространство наоборот, абсурдно,

выворачивая его и обнажая **над(под)реальность**. Соединяя несовместимое в своих поступках/высказываниях/художественных творениях, Сальвадор Дали рвал традиционные каноны и ценностные устои общества. Благодаря этому окружающая повседневность приобретала неожиданный ракурс, будучи демонстрируема в своеобразном сюрреалистическом свете. Опираясь на идеи З. Фрейда, гений делал акцент на сексуальности, что позволяло ему исследовать собственную душу, высвобождать скрытые в подсознании интенции и объяснять некоторые субъективные проблемы, хранящиеся в памяти и проявляющиеся в жизненном опыте.

Сальвадор Дали публично позиционировал собственный гениальный взгляд на действительность, нередко навязывая его другим. Удивительно, но в его творческом хаосе рождалась гармония, в которой маэстро зашифровал многие тайны своей жизни. При этом в работе «Покорение иррационального», затрагивающей проблемы смысла творчества, гений иронично подчеркивал: «Меня ничуть не удивляет, когда мои друзья, недруги и публика в целом утверждают, что они не понимают образов, возникающих в моем воображении, которые я перевожу на язык своих картин. Как они могут понять их, когда я сам, “производящий” эти образы, не понимаю их? Но тот факт, что сам я в момент письма не понимаю смысла своих картин, не значит, что они вообще лишены смысла: напротив, смысл их так глубок, сложен, многозначен и непроизволен, что ускользает от простого анализа и определения с помощью логической интуиции. Чтобы объяснить и перевести на общепринятый язык мои картины, их необходимо подвергнуть специальному анализу, причем со строжайшей научной точностью и предельной объективностью» [50].

Ввиду того, что далианский паранойя-критический метод можно применить ко всему, осуществим воображаемое путешествие по Казани – городу, в котором родилась его муза Гала. Постараемся представить Казань сюрреалистичной, то есть такой, какой бы ее увидел и описал гений. Подчеркнем, Сальвадор Дали никогда не был в Казани, но, думаем, она как истинная женщина, как исток Галы произвела бы на него впечатление. Маэстро виртуозно представил бы город в сюрреалистическом свете.

Как мы считаем, далианская Казань – это одновременно реальный, придуманный, немного искаженный посредством оптики город, предстающий в качестве фантасмагорического видения. Безусловно, в подобной паранойя-критической интерпретации будут преобладать эмоционально-чувственные описания с налетом иррационализма, сумасшествия и мистики, за которыми прячется рациональное мышление. При этом сам маэстро, описывая город, вспомнил бы о маске одного из своих любимых персонажей – **Нарцисса**. Как известно, Нарцисс (в мифологии древних греков сын Кефиса/Эндимиона и Лаврионы/Селены), отвергший любовь нимфы Эхо/юноши Амения, олицетворял гордыню

и самовлюбленность. Но при этом Нарцисс символизировал одиночество, рожденное отчужденностью от любящих его людей. Надо признать, что образ Нарцисса оказывается довольно многоплановым, что обуславливает широкое поле его интерпретаций психологами, философами, культурологами, искусствоведами. Как считает французский писатель Паскаль Киньяр, «миф прост: охотник зачарован взглядом, не зная, что это его собственный взгляд, что он попросту видит свое отражение в лесном ручье. И он падает в это отражение, заставившее его оцепенеть, убитый собственным прямым взглядом» [48]. Исходя из данной трактовки, можно заключить, что Нарцисса убил собственный взгляд, зачарованный неизвестным. При этом объектом неведомого стало тело Нарцисса: «Наше тело существует в сознании лишь как объект страдания или видимость в глазах других», потому что человек не способен «безраздельно властвовать над своим телом» и не способен увидеть себя [48]. Нарцисс погибает из-за жадности познания, связанного с всматриванием в Я как в незнакомое себе. «Взгляд Нарцисса, обращенный на самого себя, побуждает его к “самоубийству”» [48].

Подчеркнем, Сальвадор Дали на протяжении всей жизни с жадностью всматривался в себя, пытаясь объяснить поступки и действия. Он изучал произведения З. Фрейда, чтобы понять бессознательные мотивы своей жизни и воплотить их в творчестве. Неслучайно маэстро провозглашает: «Нарцисс – это Я», жаждущий всмотреться в себя и познать неизвестное. В жизни Сальвадора Дали обнаруживается многоплановость трактовки Нарцисса. Запечатленный на его полотне «Метаморфозы Нарцисса» (1936–1937) герой и его отражение – центральные фигуры композиции, демонстрирующие застылость красоты как смерти: «Его (я) жаждет отражения, раздела между внутренним и внешним, смерти того, что постоянно соотносит первое со вторым» [48]. Жизнь протекает под знаком неведения, вследствие этого последнее – обязательный компонент бытия. Исходя из этого, неведение необходимо любить, а не испытывать страх перед ним. Как заключает Паскаль Киньяр, «всякий человек, уверенный, что он “знает”, отделен от своей головы, от изначальной случайности своего рождения»; «всякий человек, уверенный, что он “знает”, лишается головы; ее отрубает от тела», а «отрубленная голова остается в воде зеркала. То, что обрекает человека на зачарованность (на эротическое смятение)», оберегая от безумия [48].

У Дали Нарцисс олицетворяет цепочку *жизнь – смерть – возрождение*, постоянно находящуюся в движении. Его Нарцисс на картине «Метаморфозы Нарцисса» превращается в каменную руку, голова – в яйцо/луковицу, из которой прорастает цветок. Данный процесс осуществляется постоянно, иллюстрируя паранойя-критическую деятельность личности, жизнь которой наполнена ассоциативными связями и обновлением навязчивых идей.

Путешествие по Казани

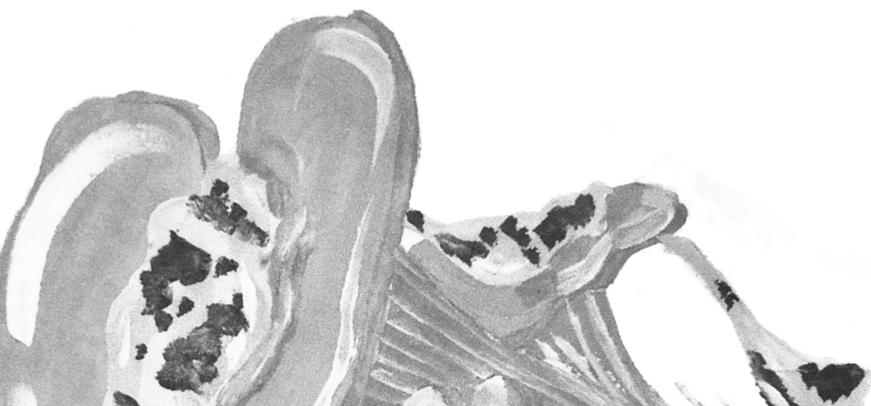
Опираясь на далиано-нарциссический тип мировоззрения, осуществим путешествие по Казани – городу рождения Галы, олицетворяющей *птицу счастья* для гения. Только благодаря Гале маэстро стал Сальвадором Дали – художником-сюрреалистом, известным всему миру.

Согласно татарской мифологии, птицу счастья звали *Умай*. Это высокочтимое женское божество символизировало Солнце. Умай жила в небесной зоне. Ее падающая на человека тень делала его счастливым, придавая божественную силу, а лучи играли роль искры в жизни индивида. Благодаря Умай личность приобретала невидимую жизненную энергию. Помимо этого, Умай играла роль Великой матери, помогающей рождению ребенка на свет. Отметим, что все перечисленные функции богини Умай (участие в рождении, защита, наделение сверхэнергией и силой) выполняла в жизни Сальвадора Дали Гала, поэтому данное сюрреальное сравнение оказывается уместным в контексте нашего погружения в далианское мировидение.

Любая сюрреалистическая история разворачивается в городском пространстве, таящем в себе множество загадок. Город может создать атмосферу чего-то нереального: в его повседневности рождается поэзия необычного и неожиданно. Но чтобы увидеть сюрреалистическую Казань, олицетворяющую Галу и священное место ее рождения, необходимо превратить жизнь в сон, а сон – в жизнь, правду – в притворство, а притворство – в правду. В упорядоченности обнаружить беспорядок. Находясь в реальности, раствориться в воздухе. Согласно далианской паранойя-критической методологии, только исчезновение поможет преодолеть самовлюбленность и увидеть мир, где короткое замыкание приведет к озарению в немыслимых ассоциациях.



Если, отойдя чуть подальше, какое-то время глядеть пристально-рассеянным взглядом, гипнотически недвижимая фигура Нарцисса потихоньку начнет исчезать – и в итоге исчезнет [29].



Гений считал, если вживающийся в городское пространство «человек лишен всякого воображения, он ничего не поймет, поскольку то, что я здесь представляю, может иметь десяток различных толкований» [63. С. 534]. Сальвадор Дали, предоставляя свободу каждому, все-таки направлял воображение по определенному пути. Отправляясь в город далианского видения, индивид выступает одновременно в роли слушателя, зрителя и творца, обладая правом на собственную точку зрения. Любой город – это загадка не только в истории, но и с собственными историями. Именно наличие множества тайн и наделяет город притягательной силой, заставляя возвращаться в него и вспоминать о нем.

Осваивая и обживая определенные пространства, личность пытается сделать их приятными и комфортными для себя. Безусловно, время года и суток, погодные условия, солнечные/пасмурные дни, жизненные обстоятельства и субъективные эмоции влияют на описание места обитания, которое в зависимости от перечисленных состояний становится родным/чужим, близким/далеким, знакомым/незнакомым, защищающим/враждебным. Одним из *топонимических пространств*, включающих в себя географическое название и адрес, является город, обладающий собственным физическим телом, редко воспринимаемым целостно горожанами из-за своей обыденной привычности/привычной обыденности. Только гениальный ум Сальвадора Дали способен обратить внимание на детали, тем самым будоража воображение и встряхивая мышление от спячки.

Каждый город имеет свое уникальное и неповторимое тело, что свидетельствует о его бытийности в мироздании. При этом не важно, в каком пласте действительности – в реальном, надреальном или подреальном. Главное, что у города есть тело, обладающее формой и содержанием. Но, как правило, горожанин редко воспринимает его цельно: для него характерна способность понять/схватить только часть городского ландшафта, в которой он живет, работает, бывает. Только со смотровых площадок, на расстоянии, с высоких точек или высоты птичьего полета можно увидеть полностью городскую панораму. Или, находясь внутри пространства, подключить к процессу восприятия города воображение. Открытие городской телесности созвучно далианскому паранойя-критическому методу, замешанному на чувствах и разуме, бессознательном и сознательном, рациональном и иррациональном.

Тело города обладает *материально-пространственной структурой*, которая схематически выражается в *планировке* города. Само городское пространство застраивается зданиями и наполняется многочисленными архитектурными и скульптурными деталями. Силуэт города ограничен и заполнен хитросплетением узоров улиц, на которых обнаруживаются парки, скверы, площади, рынки, мечети, храмы, дома, офисные и торговые центры, памятники и скульптурные

композиции. Городские артефакты несут на себе печать великих и малоизвестных имен, этнических и конфессиональных традиций, что придает образу города неповторимый колорит и облик.



Настанет
момент истины мифа,
когда фигура Нарцисса
примет очертанья руки,
выплывшей из собственной призрачной тени,
сжимая в пальцах яйцо, клубенечек, семя,
из которого новый Нарцисс – на сей раз цветок –
родится [29].

Рукотворность города, а значит его искусственность, не мешают воспринимать его в качестве *живого организма*. Как справедливо заметил Г. З. Каганов, «совмещение живого с неживым, естественного с искусственным, просвечивание их друг через друга и способность друг друга замещать и обозначать – все эти свойства воображения воспитываются нормально развитой городской культурой и задают направление идентификации горожан со своей средой» [40. С. 243]. Город оказывается живым и бытийствует своей собственной жизнью. Формы города и его районов, наполненных содержанием, одухотворяются. Неожиданно в очертаниях города начинают проступать антропоморфные черты, в чем усматривается паранойя-критический метод. Благодаря воображению город превращается в личность, обладающую собственной физиономией и чертами характера.



– Что с ним? Целый день пялится в зеркало, как баран.
– Не знаешь? (Переходя на шепот.) У него луковица в башке проросла.
«Луковица в башке» – каталонский синоним того феномена, который в психоанализе называется комплекс.

Так вот, если в башке завелась луковица, она и корни пустит, и лист развернет, и – будьте уверены! – всенепременно даст цветочную стрелку, и безотлагательно расцветет. Одним словом, Нарцисс нам гарантирован! [29].

Город-личность оказывается подвижным и динамичным. Подобно человеку, город ежедневно меняет свои краски, очертания, одежду: «...каждый горожанин переживает город (по крайней мере, город, хорошо знакомый) как продолжение своего собственного тела, как особого рода одежду, вернее, как целую последовательность одежд, развернутую в городском пространстве. Слои этой одежды несут печать конкретной личности горожанина тем отчетливее, чем ближе находятся к его физическому телу: его комната куда ярче окрашена его персональными пристрастиями, чем лестница или двор, не говоря уж о ближайшей улице и т. п.» [40. С. 234]. Исходя из приведенной цитаты и следуя далианскому мироощущению, о городе можно говорить как о модной личности. Городской гардероб подвержен веяниям моды, смене времени года/суток, будней и праздников. Не стоит забывать и о вкусе личности, одевающей свой город в различные наряды, в зависимости от ситуаций и настроений.

Все в городском пространстве находится в движении: люди, машины, объекты. В облике города постоянно происходят обновления и изменения, связанные не только со сменой времен года, но и появлением новых построек, сносом старых. Человек всегда воздействует (в больших и малых количествах) на город, изменяя его облик и тем самым придавая динамику развития, которая оказывается видимой только на большом временном отрезке.



Рядом – та же рука,
каменеющая известняковой глыбой,
ископаемая окаменелость, в которой –
тоже цветок [29].

Взаимовлияния человека на город и городского пространства на человека оказываются диалектическими. Город и его динамичный облик разнонаправленно воздействуют на личность, живущую в нем. Городской ландшафт способен (незаметно/агрессивно/активно/приятно) захватить/подавить/успокоить индивида, манипулируя его сознанием/подсознанием, чувствами/разумом, образом мыслей/действиями. Но при этом и личность *присваивает* город как своеобразное продолжение собственного тела, трактуя его родным/чужим,

любимым/нелюбимым. Вспомним пословицы и поговорки разных народов, отражающие данную бинарную оппозицию (свое – чужое, дома – в гостях): «Родимая сторона – мать, а чужая – мачеха», «В гостях хорошо, а дома лучше», «Свой сухарь лучше чужих пирогов», «Свой уголок – свой простор», «Ищи добра на стороне, а дом люби по старине», «В чужом доме не осуждай!», «Каково на дому, таково и самому», «В чужом доме побывать – в своем гнилое бревно увидеть», «На чужой каравай рот не разевай, а пораньше вставай, да свой затевай», «Как бы ни было сладко жить на чужбине, всегда тянет к родной стороне» (тат.), «На родной стороне даже дым сладок» (тат.), «Бежал от дыма, да попал в огонь» (тат.) и др. Исходя из приведенных примеров, даже при наличии негативного свое пространство всегда оказывается близким, родным, желаемым.



Но вы скажете, что всенепременно
опустеет равнина, свой ореол утратив,
и одиноко канет,
давясь немотою
ржавого лома, застывшего мертвым –
и оттого невесомым – грузом.
Пусть. Но призрак равнины
тянет к небу листьями травы свои горькие руки
с плоской чаши свинцовых весов [29].

Необходимо подчеркнуть, город как родное/свое пространство оказывается для личности неоднородным, дискретным. В этом пространстве индивид может знать и любить каждый закуток, но при этом какие-то районы оказываются ему неизвестными, враждебными и неприятными. Индивид «все “свое” невольно и бессознательно наделяет собственной, как бы независимой от него (горожанина) жизнью, характером и судьбой. Другими словами, “свое”, как и все живое, существует не только на потребу горожанина, но и само по себе, по каким-то своим, не всегда понятным законам, и в этом смысле существует как нечто совершенно естественное» [40. С. 237].

Встает вопрос: каким образом личность присваивает городское пространство? Если следовать логике Сальвадора Дали, то присвоение города осуществля-

ется одновременно во сне и в реальности, сознательно и бессознательно, в прогулках и созерцательных наблюдениях. Жизнь человека разворачивается на фоне городского пространства. Нередко именно город оказывается немым свидетелем событий жизни индивида, его страхов и безрассудств, побед и поражений, радостей и печалей. Заметим, через небольшой промежуток времени память стирает остроту эмоций и переживаний личности, но пейзаж городского пространства, в котором развивались события, будет оставаться ярким и детализированным.

Освоение/о-свое-ние и присвоение/при-свое-ние городского пространства происходит благодаря путешествиям по нему. Прогулки по Казани с конца XIX века стали одним из популярнейших видов проведения свободного времени, считаясь одновременно и методом укрепления здоровья. Самыми престижными местами города были Лядской и Державинский сады. В газете «Казанские губернские ведомости» читаем: «Личности, убедившись... в значении телодвижения, стали стремиться к развитию вкуса к пешеходным прогулкам в окружающей среде» [42. С. 2].

Брожение по городу у личности, испытывающей колоссальную палитру эмоций, способствует появлению любимых уголков и тайных меток. Даже осознавая искусственность городского ландшафта, человек способен проявить свою иррациональность, вступая во внутренний диалог с городом как живым существом. К мысленному разговору с городом личность подключает свой двигательный/визуальный/тактильный/слуховой/обонятельный опыт. Именно путешествие по городу и диалог с ним, к которым присоединяются подсознание и воображение, позволяют проявиться телу города. Заметим, понятие *тело города* выступает в качестве мифической метафоры, олицетворяющей одухотворенную среду обитания, при интерпретации которой обнаруживаются реальные и нереальные, рациональные и эмоциональные, сознательные и подсознательные, объективные и субъективные, явные и потаенные, схематичные и телесные черты. В итоге происходит снятие противоречия между естественным и искусственным: метафора *оестествляет искусственность* города. «Передвигаясь по “своему” городу вполне бездумно, когда не требуется на каждом шагу напрягать рефлексии и внимание, горожанин смотрит на него из такой глубины своего существа, что его собственное тело непроизвольно и незаметно становится как бы первым планом картины, и за долгий срок этот “вид изнутри тела” (со всеми его подсознательными образами и комплексами) переносится на город, который столь же непроизвольно и незаметно начинает видиться тоже как тело и тоже изнутри» [40. С. 248]. Вследствие этого город начинает пониматься личностью в качестве *своего* пространства: в нем обнаруживаются *свои* части тела в виде района, дома, этажа, квартиры.



Мягче шерсти и тверже копыя
эти стрелы,
таящие гроздья соцветий, –
это тайное войско нарциссов.
Истомясь, они ждут свидания,
встречи,
слиянья,
взрыва плоти, припомнившей вдруг
весь набор атавизмов,
впечатанных в матрицу тела.
Они ждут терпеливо и тихо,
долго ждут –
целый год [29].

Какой же была Казань в конце XIX века, в 1894 году, когда родилась Гала, глубоко спрятавшая свои внутриутробные и первые воспоминания о ней?

Приведем несколько описаний города XIX века, хорошо детализированных и написанных с любовью. Так, Каюм Насыри (1825–1902) оставил для нас следующие записи: *«Казань находится в 1400 километрах от Петербурга. Красивый, хорошо застроенный город. Озеро Кабан и Булак делят Казань пополам. К югу от них находятся мусульманские постройки. Есть они и в окрестностях Казани – в слободах Бишбалта и Ново-Татарская, возле Порохового завода. На всей этой территории четырнадцать мечетей. При каждой мечети имеется большое медресе. Есть у мусульман своя площадь, называемая Печан базары – Сенной базар. Ее окружает около двухсот лавок. Торговлю в них ведут мусульмане. Самый ходовой товар – мануфактура, чай, сахар и все то, что едят и пьют. Ремесленники торгуют шапками, ичигами, кавушами⁶ и прочими изделиями своего ремесла. Только обуви мужской и женской за год в Казани изготавливается на 250 тысяч рублей, и все это – дело рук мусульманских умельцев. Много в Казани мастериц среди женщин, которые трудятся в основном над изготовлением тюбетеек, такии⁷, калфаков⁸. В одной только Казани за год шьют более 600 тысяч головных уборов. Ежегодно*

⁶ Кавуши – национальные мягкие кожаные калоши.

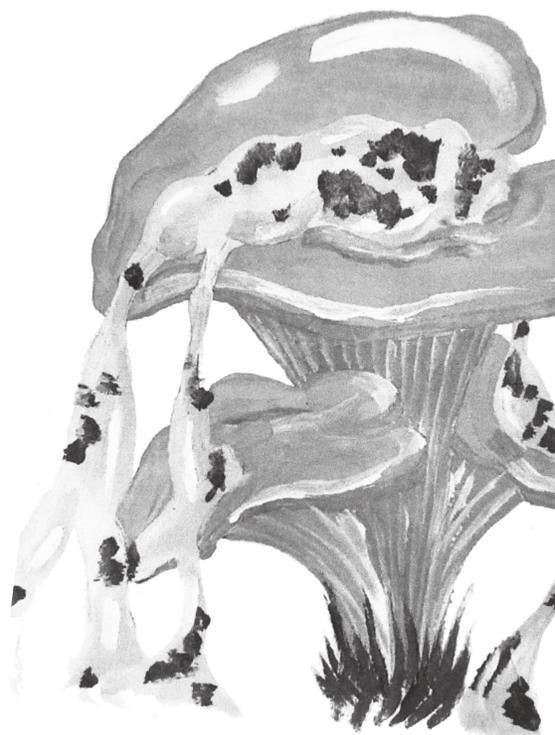
⁷ Такия – вид женского головного убора, вышитого жемчугом.

⁸ Калфак – национальный женский головной убор, расшитый бисером или жемчугом.

здесь печатается около 500 тысяч книг, в том числе и Коран. Есть у мусульман свои мыловаренные, суконные, а также свечной заводы. Издавна славится и восхваляется всеми казанское мыло. Растет Казань, увеличивается из года в год. Судя по календарю пятидесятих годов, в городе было 45 тысяч человек, а сейчас их насчитывается около 81–82 тысяч. На неделе в Казани бывает три больших базара – в понедельник, среду и пятницу. Больших площадей, где проходят базары, тоже три: Сенная, Рыбная и Хлебный базар. В дни базаров отовсюду в Казань стекается добро и нет ему конца и края. И никто еще не увозил свой товар обратно – иногда ввезенного оказывается недостаточно. И самое большое оживление – в мае на Булаке, где каждый год проходит весенняя ярмарка Ташаяк» [60].



Вот они – поглядите.
Индуc – оливковый глянец,
смуглее, чем жженный сахар
или финик к исходу лета.
Каталонец – ширококостный и крепкий,
словно вросший в родные скалы
и при этом свободно парящий
в бредовых высотах.
Белокурая бестия, немец, –
мясистые щеки
и клочья тумана в мозгах
(сведенные к формулам точным).
Русская,
англичанка,
американка,
и шведка,
и сумрачная андалуска –
крепко сбитая смуглота
с желтизной печалей [29].



Э. Турнерелли «Казанская крепость»

© Государственное бюджетное учреждение культуры

«Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан», 2021





Каюм Насыри, которого по праву можно назвать татарским Леонардо да Винчи [96], особое внимание уделил особенным, профессиональным, архитектурным сооружениям Казани – мечетям. Ученый подчеркивал, что «до царствования Екатерины II в Казани каменных мечетей не было. Были лишь холодные помещения, кое-как сколоченные из досок. Как при жизни Хромого Каратуна⁹ в Казани не осталось ничего, похожего на мечеть. Для сотворения намаза мусульмане собирались в ветхих шалашах, крытых древесной корой» [60]. Приезд в Казань Екатерины II в 1767 году значительно изменил положение дел. Императрица по просьбе уважаемых мусульман разрешила строительство мечетей: «Она проявила большое великодушие к мусульманам и, бывая среди них, расспрашивала, не терпят ли они беды от русского народа. Мусульмане же, нисколько не жалуясь на русских, отвечали ей: “Слава Аллаху, не ведаем никаких мучений”. Рахматулла Амирханов рассказывал так: после получения согласия царицы был заготовлен материал и началось строительство здания каменной мечети. В первую очередь были построены мечеть Эффенди и мечеть Баев. Их постройкой с большой поспешностью занялись самые состоятельные баи города, желая как можно скорее использовать благоприятный случай, предоставленный царицей Екатериной II. Но спешка привела к тому, что при закладке здания было неточно определено направление на Мекку, поэтому кыбла в обеих мечетях оказалась несколько смещенной. (Мечеть должна быть обращена фасадом к святыне мусульман Каабе в городе Мекке.) Когда дело дошло до возведения минарета, городские власти, обеспокоенные его высотой, написали Екатерине II: “Ты хоть и дала мусульманам разрешение на строительство мечетей, но они строят очень высоко”. На это царица ответила так: “Я определила им место на Земле, а в небо они вольны подниматься по своему усмотрению, потому что небо не входит в мои владения”» [60].

Известный русский путешественник Г. Н. Потанин (1835–1920), посетивший Казань в 1875 году, оставил следующие записи: «В Казани мое внимание было привлечено ее татарским населением. Татарский базар, татарские мечети, татарская типография, кружок ориенталистов – все эти особенности, которые не встречаются в других городах Поволжья <...> говорят, что сама масса татарского народа вовсе не враждебна к европейской науке; в среде ее есть личности, желающие учиться <...> Водили меня в Казани посмотреть вновь после пожара отстроенный и расширенный театр; прежде в театре были особые

⁹ Хромой Каратун – Лука Канашевич, архиерей, насильственно насаждавший христианство среди мусульман.

ложи для татар с занавесками, ныне они уничтожены. Думала ли театральная дирекция, что татары будут ездить и в открытые ложи, или она равнодушно смотрит на вопрос: будут или не будут они ездить. Театр, без сомнения, был всегда одним из средств привлечения татар к европейским идеям» [42].



Вдалеке же от сонма влюбленных,
навевая прохладу, ложатся вечерние тени,
и юное тело
стынет у самой воды [29].

Английский металлург Джеймс Ридли, посетивший Казань в 1897 году, оставил в своей книге «Записки о поездке в Россию: Урал и Зауралье в 1897 году» следующие воспоминания о городе: «25 августа, предвкушая что-то потрясающее, мы подошли к казанскому причалу. Мостки, по которым мы сходили с парохода, по этому случаю были покрыты коврами, а на пирсе нас ожидали городская голова и другие хозяева города <...>».



Конка, связывающая город с портом, проложена по высокой искусственной насыпи, сделанной, чтобы рельсы не заливало во время весеннего паводка. По этой же причине многие дома стоят здесь на высоких сваях. С обеих сторон пути лежало такое количество пиломатериалов, которое я видел только в канадской Оттаве, и они были уложены исключительно аккуратно. Оказывается, во время паводка плавающую древесину подводят к этим местам, а когда вода уходит, ее укладывают в штабеля <...>».



Затем мы посетили базар, где всем заправляют татары, и купили множество диковинок: восхитительные изделия из кожи, сапоги, ботинки, женские туфли, татарские шапки, шубы и несколько удивительных старинных вещичек. Торговец-татарин – колоритная личность, он носит длинный черный халат, а на макушке – черную тюбетейку. Борода и усы делают его больше похожим на муллу, чем на торговца.



С базара мы отправились в древний Казанский кремль, вблизи которого находятся многочисленные старинные оборонительные сооружения, а внутри расположена знаменитая башня (имеется в виду башня Сююмбике – сторожевая башня Казанского кремля. – Прим. ред.). Не без труда поднявшись на нее, мы узрели лежащие внизу прекрасный город и его окрестности. У входа в Кремль стоит огромная и великолепная православная церковь Казанской Божией Матери (имеется в виду собор Казанского Богородицкого монастыря, разрушенный в советское время. – Прим. ред.). Внутри нее множество икон и других ценнейших реликвий, а стены и своды покрыты фресками с ликами святых <...>.

25 августа мы посетили местный музей и картинную галерею с замечательными коллекциями произведений искусства, древностей, минералов и иных восхитительных экспонатов, в том числе редких и ценных монет. Замечу, что все музеи в восточной части России обладают тщательно описанными ценнейшими нумизматическими собраниями <...>.

Казань – важный центр кожевенной промышленности России. Сочетание старинных и современных зданий делает ее местом, привлекательным для путешественника» [52].

Обратим внимание на довольно подробные описания мусульманской специфики Казани, оставленные не только местными исследователями, но и путешественниками. Если для местного населения данная особенность оказывается обыденной привычностью/привычной обыденностью, то для приезжих – играет роль экзотической сюрреалистичности.



Когда ясное, дивное тело Нарцисса
к темному зеркалу,
заворожив озерную гладь,
склонится;
когда белое тело
в гипнотическом сне неутоленной жажды,
наклонясь к своему отраженью,
оттиском серебристым застынет;
когда
в циферблате песчаных соцветий безмолвной плоти
время утонет,
растворяя Нарцисса в космической круговерти, –
в глубях сердца
тогда запоет сиреной
тот же самый
манящий и недоступный облик [29].

Существенным моментом мифологического восприятия города можно назвать *половую дифференциацию*. В названии Казани явно выражено *женское начало*. Обратим внимание на интересную деталь: «Города предстают в литературе в качестве женских персонажей, а в изобразительном искусстве передаются как женские фигуры <...>, в древневосточном культурном пространстве подобные представления воплощаются в образе богини города» [61]. Поэтому, рассуждая в духе сюрреализма, Гала, выступающая в роли модели на полотнах Сальвадора Дали, олицетворяет не только женское начало, чувственность и сексуальность, но и свои истоки (Казань как место рождения).

Рассуждая о Казани как о ярко выраженной женственности, тем не менее подчеркнем: о происхождении города до сих пор не существует единой версии. Как заметил Э. Турнерелли, «имя этого города столь же загадочно, как и его происхождение» [86]. Согласно одной группе версий, название города связано с *казаном/чугунным котлом*, имеющим мужской род. Так, в одной легенде говорится, что выбор места для города подсказал колдун, предложив построить город там, где закипит сам по себе вырытый в землю казан. После поисков такое место обнаружили в точке, где Булак-речка впадала в Казанку. Другая легенда гласит следующее. Когда жизнь в Шахри Булгаре стала невыносимой из-за монгольского хана Хантимера, предводительница одного из племен старуха Туйбике ушла по Волге, взяв с собой людей и котел. Выбрав местность, люди основали город, а котел зарыли в землю [84. С. 148]. Э. Турнерелли приводит еще одну версию происхождения названия Казани. Один из слуг золотоордынского хана Батыея, охотившегося в районе Казанки, «допустил оплошность: зачерпывая воду, он уронил котел в реку. Легко представить, сколь велико было разочарование охотников, оставшихся в тот день без обеда: вокруг простиралось совершенно пустынное место, заменить потерю было невозможно. Вероятно, впечатление от утраты было настолько удручающим, а аппетит охотников столь сильным, что река, поглотившая бесценную утварь, навсегда осталась для них связанной со словом “котел”. Позднее хану пришла идея основать на месте несостоявшегося пиршества город. Естественно, он получил имя “Казан”; память о происшествии с котлом, мало значимом для других, но крайне обидном для самих голодных охотников, сохранилось, таким образом, на века» [86. С. 180]. Еще одна версия говорит о том, что ландшафт местности, в которой наличествуют котловины (казанлык) и окружающие их возвышенности, придают городу Казани сходство с казаном. Помимо перечисленного, в одной из легенд говорится, что основатели Казани именно котел как символ богатства и изобилия зарыли под первое строение.



Тело Нарцисса – отныне пустая шкурка –
сгинет
в омуте отраженья,
и сгинет навечно:
так сыпает песчинки клепсида –
и нет им назад дороги [29].

Согласно другой группе версий, происхождение Казани имеет женские корни. Есть версии происхождения названия от слова «*каен*» – береза, а также от названия *водной травы* (мать-и-мачехи или лебеды душистой).

Неясность происхождения явно указывает на женскую натуру Казани, пытающуюся укрыть от пытливых исследователей свое происхождение. Но если принять во внимание мужскую версию происхождения слова, связанную с *казаном*, то даже в этом случае присутствует женское начало. Казан – один из главных атрибутов татарской кухни, имеющий универсальное значение. Как символ казан олицетворял сплоченность и целостность народа, достаток и гостеприимство, власть и богатство. Котел воспринимается как некая большая общность, способствующая объединению людей. Вспомним выражение «вариться в общем/одном котле», то есть присутствовать в какой-либо среде, воспринимая ее взгляды, интересы, понятия. Помимо этого, котел олицетворяет движение, осуществляемое при большой температуре. Например, пословица «словно в котле кипеть» символизирует непрерывные хлопоты человека, испытывающего постоянное волнение. До наших дней сохранилось выражение «Казан ас» / «Котел подвесь», означающее просьбу о приготовлении пищи.

Казан можно отнести к разряду древнейшей кухонной утвари. В древние времена племя обязательно имело *большой казан/тай-казан*: в нем можно было приготовить мясо целого коня. Отметим, казан играл важную роль в процессе приготовления пищи и во время разнообразных ритуалов. В мифопоэтической картине тюрко-монголов небо и подземный мир виделись в виде перевернутого казана как своеобразного купола. Неслучайно весь космос воспринимался как куполообразное/котлообразное пространство. Местоположение казана нередко принималось в качестве центра/точки отсчета мироздания. Так, Казань, по одной из версий, основанная благодаря месту закипания казана и олицетворяющая его, для волжских булгар символизировала центральное святилище или сакральный город. Священная трактовка казана перешла и к бытовому предмету кухни, в котором варили, выпекали или обжаривали пищу. Подчеркнем,

«в кулинарном искусстве любого народа важен не сам факт приготовления того или иного продукта, а способ, с помощью которого он приготовлен» [54. С. 364]. Для татар казан был универсальным элементом кухонной утвари: в нем варили супы, каши и картофель, жарили катламу, баурсак, кипятили молоко и готовили кисломолочные изделия (например, *корт/красный творог*).

Даже если принять за истинную версию о происхождении имени города от слова «казан», то его значение привносит в женский образ Казани черты *маскулинности*, то есть мужества, отваги, силы, стойкости. Казань превращается в *мужественную женщину*, о чем свидетельствует ее более чем тысячелетняя история.

Надо отметить, что Гала Дали, рожденная в Казани, представляла собой ярко выраженный тип *мужественной женщины*. Всю свою взрослую жизнь, в том числе совместную жизнь с гением, она демонстрировала окружающему миру свою самостоятельность и смелость, отважность и решительность, способность принимать решения и категоричность. За этими чертами прятались ее многочисленные страхи – страхи женщины, которые она довольно редко обнажала. У Галы, если не считать детства, никогда не было подруг: женское общество она всегда старательно избегала, вращаясь в среде талантливых, творческих, могущественных и богатых мужчин. По мнению Сальвадора Дали, Гала воплощала «пароксизм воли к могуществу Вечной женственности» [28. С. 57]. Данная характеристика явно указывает на мужественность (*воля к могуществу*) и божественную женственность (*Вечная женственность*), заключенные в Гале.



О Нарцисс!
Исчезая
в зыбком омуте отраженья,
ты тело теряешь,
а призрак
все манит и манит,
нанося смертельные раны,
уводя к сталактитам топазов,
желтым башенкам горькой любви [29].

Следуя далианской логике и силе его воображения, благодаря которым гений фигуру человека прятал за множеством архитектурных деталей (примером этому является незавершенная работа 1933 года «Человек-невидимка»/«Незримый человек»), превратим Казань в реальную женщину. Это будет одно из чудес в духе маэстро, ежедневно вопрошающего, «какие чудеса совершит сегодня этот Сальвадор Дали?» [28. С. 109]. Для этого «нужно, чтобы мои сны наполнились прекраснейшими и сладчайшими образами, чтобы днем давать пищу моим мыслям» [28. С. 96].



Твое белое тело тонет,
растворяясь в потоке кристаллов, –
едким маревом черный камень
разъедает живую плоть
и уносит твои останки
к устью ночи,
к порогу рассвета,
что зажег рубины в короне,
взрезав вены на дальнем,
кровавом причале.
Ты все понял, Нарцисс? [29]

Надо сказать, что женский образ Казани высвечивается в ее карте-схеме. Если внимательно и долго смотреть на контур города, подключая к процессу подсознание и чувства, то он неожиданно трансформируется... в национальный женский головной убор – *калфак*. Н. И. Воробьев называет его простым *колпаком*. В татарской национальной культуре калфак играет роль мощного символа. Узоры, украшающие его, передают чувства и переживания сотворившей его женщины, демонстрируя духовный мир и его красоту. Отметим, в древности этот головной женский убор относился к числу элементов повседневной одежды. Сегодня он стал атрибутом праздника и сценического костюма.





*Профиль женской головы отчетливо
виден на схеме Казанского кремля*



Схематически Казань полностью соответствует форме калфака с его геометрической причудливой изворотливостью. Но последняя рождается из простой конфигурации головного убора. Калфак представляет собой прямоугольник, верх которой заканчивается конусом. Калфак надевался, надвигаясь на лоб, а его конусообразная часть откидывалась либо назад, либо набок. Благодаря этому женский убор приобретал кокетливость и замысловатость.

Форма калфака вполне соответствует вкусам Сальвадора Дали: она сочетает в себе правильность и изворотливость. Более того, конус явно указывает на любимые маэстро рога носорога. Как известно, рог носорога олицетворял для гения логарифмическую спираль, являющуюся совершеннейшей формой мироздания. Надо отметить, что логарифмическая спираль чудесна и мифична. Якоб Бернулли,

характеризуя фигуру, назвал ее *Spira mirabilis/удивительная спираль*¹⁰. Данная характеристика была связана со свойством спирали: она после различных преобразований могла восстановиться («измененная, я вновь воскресаю»/EADEM MUTATA RESURGO).

Рог носорога, воплощая аполлоническое начало, выступает в качестве фундаментальной основы эстетики, в которой сочетаются чистота и страсть. В 1952 году Сальвадор Дали неожиданно «открыл, что всю свою жизнь писал, не отдавая себе в этом отчета, только рога носорогов» [28. С. 52]. Более того, предметы из рога носорога играли роль фетишей в его жизни: в детстве это был столик из рога носорога, перед которым он молился, в зрелости – носорожья трость, с которой он не расставался. Он вспомнил, как в детстве его «с неистовой силой обворожила картина Вермеера “Кружевница”» в отцовском кабинете, и он «смотрел на нее и думал в это время о носорожьих рогах» [28. С. 122]. Впоследствии художник создал копию картины, в основе которой лежали его «носорогоцентрические идеи». А с 1955 года Сальвадор Дали видел логарифмическую спираль, а значит, и носорожьи рога не только в «Кружевнице», но и в шляпе подсолнуха, цветной капусте, лице Галы (он «аналитически разложил лицо Галы, составленное, как оказалось, из восемнадцати носорожьих рогов») [28. С. 125]. Выстраивая неожиданные и даже парадоксальные логические цепочки, Сальвадор Дали высокопарно подчеркивал, «чтобы ухитриться перейти от “Кружевницы” к подсолнуху, от подсолнуха к носорогу и от носорога к цветной капусте, надо и вправду кое-что иметь в голове» [28. С. 128].



Геометрия духа – симметрия,
заворожившая душу снами,
что рождены корнями
и оттого всесильны.
Это они, оплетая сердце,
сушат мозг,
свивая пергамент извилин.
Это они готовят – и скоро! –
Великое Таинство Метаморфозы [29].

¹⁰ Логарифмическая, или равноугольная, спираль – фигура, в которой увеличение размера витков не влияет на форму благодаря тому, что касательная в каждой точке имеет одинаковый угол с радиус-вектором.

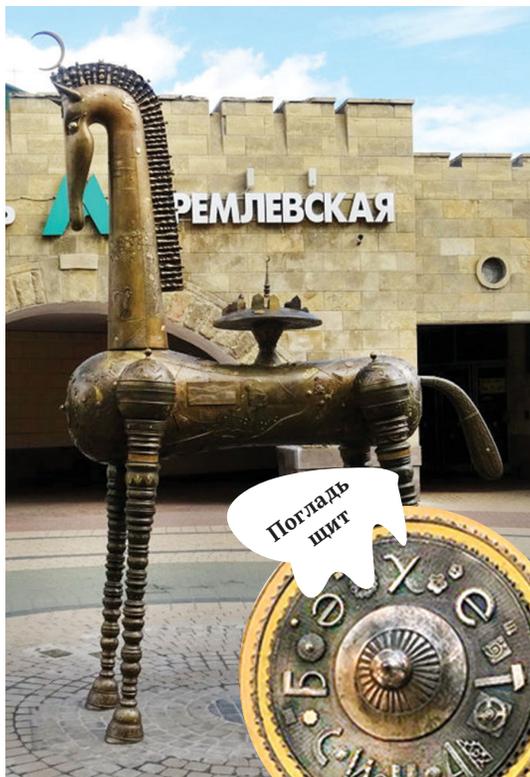
Возвращаясь к носорожьему рогу, отметим: по мнению гения, он может быть не только твердым, но и мягким, оплывающим, что делает его элементом мистическим. Вспомним, калфак, обнаруживающий в своей форме носорожий рог = логарифмическую спираль, представляет собой мягкий элемент одежды, сшитый из ткани. Сравнение Казани с калфаком, калфака – с рогом носорога, рога носорога – с логарифмической спиралью позволяет говорить о совершенстве города, вписанного в природный ландшафт, его вечности и мистичности, способности преобразаться (быть и твердым, и мягким).

Но на этом трансформации Казани в женщину, а именно в головной женский убор, не заканчиваются. Думаем, и Сальвадор Дали не остановился бы на этом. Вспомним известные строчки: «Начинается Земля, как известно, от Кремля». Владимир Маяковский был прав. Кремль – сердцевина любого старинного города. И если внимательно посмотреть на схему Казанского кремля, подключая далианское изображение, то она трансформируется в женский профиль с калфаком на голове, где «лобную часть с калфаком составляют Тайницкая и Воскресенская башни, президентский дворец и башня Сююмбике, глаз – Южный корпус, нос – мечеть Кул Шариф, рот – Преображенская башня, подбородок обрамляет юго-западная башня, а длинная шея красавицы Казани – улица Баумана, где постоянно дует ветер и в зависимости от времени года хочется закутаться то в теплую шаль, то в легкий шелковый платок» [98].

Надежным охранником кремлевской красавицы оказывается устроившийся на ее длинной шее – улице Баумана (на пересечении с улицей Мусы Джалиля) – Кот Алабрыс, играющий роль символа Казани (скульптор И. Н. Башмаков). Он олицетворяет добродушие и одомашненность, дружбу татарского и русского народов. Скульптурно-архитектурная композиция представляет Кота лежащим на кушетке. У подножия композиции читаем фразу «Кот казанский: ум астраханский, разум сибирский...» Казанский кот стал знаменитым в XVIII веке. Императрица Елизавета Петровна приказом от 13 октября 1745 года именно породу казанских котов в количестве 30 штук заставила вывезти в Санкт-Петербург для ловли грызунов в Зимнем дворце, после того как узнала, что в Казани нет мышей. Дело в том, что в Казани в те времена распространенной была «бойцовская» порода котов-мышеловов: у них была крупная голова, мускулистая шея, развитый плечевой пояс и короткий хвост. С этого времени казанский кот стал одним из популярнейших образов лубков.



*Сюрреальная Казань:
посмотри на город
другим взглядом*



*Погладь
щит*









Одним из загадочных персонажей татарской мифической сюрреальности является *Су-анасы*, чей памятник мы встречаем на улице Баумана в Казани (скульптор И. Н. Башмаков). У татар *Су-анасы/мать воды* – дух воды, обладающий женским обликом и напоминающий русалку. Прототипом этого персонажа стала царевна Гаушаркад, родная сестра/дочь татарского хана Мухаммед-Амина. Почувствовав падение ханства при нашествии завоевателей, чтобы не достаться им, она бросилась в озеро Кабан и превратилась в водяную. За свой патриотический порыв она была вознаграждена особой магической силой – наказывать злоумышленников, приблизившихся к озеру. Согласно легендам, именно *Су-анасы* похищала и топила врагов. Несмотря на это, в татарском самосознании водяная олицетворяет жертвенность во имя справедливости и блага родной земли. Символом *Су-анасы* является золотой/позолоченный гребень, указывающий на ее ханское происхождение и богатство. *Су-анасы*, расположившись на Баумана, круглосуточно охраняет покой Казанского кремля: воздев к небу руки, водяная обращается к сверхреальности – высшим небесным силам, чтобы они защитили город от разного рода неприятностей. Подчеркнем, в образе *Су-анасы* мы встречаем женщину – защитницу Казани, что очередной раз подчеркивает преобладание женского начала в городском пространстве.

Еще одним занимательным существом мифической сюрреальности татар является *Шурале*. Это антропоморфное существо, дух леса, оказывается большим проказником и любителем пошутить. Горбатый и низкорослый старичок с рогом на лбу, покрытый черной шерстью, с длинным извивающимся хвостом, шевелящимися лохматыми ушами внушает страх своим внешним видом. И неслучайно: он заводит людей в глубь леса и с помощью щекотки убивает их, вооружает лошадей, загоняя их до смерти. Но существуют секреты спасения в лесу от *Шурале*: необходимо, добравшись до водного источника, перепрыгнуть его или защемить длинные пальцы *Шурале* в щели дерева. Предполагаем, что Сальвадор Дали влюбился бы в персонажа и сделал *Шурале* одним из часто встречаемых персонажей своих картин, с удовольствием утрировав его безобразность.

Сегодня *Шурале* перепутал среду своего обитания, поселившись в центре Казани, возле театра имени Г. Камала (скульптура «Загадки *Шурале*» А. Миннуллиной). Но новое место жительства не изменило его задорной натуры. Он приглашает каждого гостя посидеть с ним на бревне и поразгадывать его загадки, чтобы лучше понять и узнать женскую натуру Казани.

Возвращаясь к женскому облику Казани, обратим внимание, что калфак мы встречаем не только в схеме города, но и в схеме кремля, что утрирует женствен-

ность и национальную специфичность города. Данное удвоение оказывается значимым. И на этот бы факт обратил внимание Сальвадор Дали. Двойники занимали особое место в его жизни. Всю свою жизнь гений ощущал, что проживает ее за умершего брата: призрак брата всегда преследовал художника. Родители внушили маленькому Сальвадору Дали, что он – реинкарнация своего брата. Сальвадор Дали, провозглашающий себя Нарциссом, также подчеркивал свою двойственность и в мифологическом образе, и в его отражении. А еще одним из его двойников была Гала.



Ждать недолго – твоя голова
канет в омут,
и по воле богов,
воле сна и страсти
ты – человек! –
станешь стеблем,
цветком,
Нарциссом [29].

Несмотря на колоссальную работоспособность (12–15 часов в сутки), организм и мозг гения требовали питания, что рождает проблему: чем в Казани, в которой при желании и подключении воображения обнаруживается сюрреальный флер, можно угостить Сальвадора Дали и Галу, слывших гурманами? Надо отметить, что в татарской национальной кухне много вкусных и экзотических, на взгляд иностранцев, блюд, способных поразить вкус самых взыскательных и требовательных. Татары гостеприимны, они с удовольствием встречают гостей и накрывают стол, считая, что в этом заключается счастливая и радостная жизнь («счастлив не богатый, а щедрый»). Татарский стол, радующий глаз изобилием и красотой, всегда вкусен и сытен.



Подбор татарских блюд для Дали

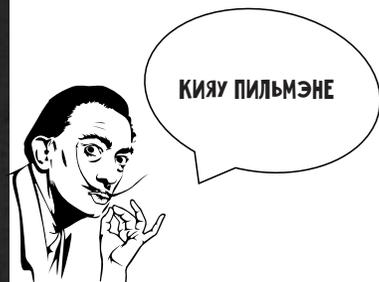
Осуществим подбор блюд татарской национальной кухни, которые могли бы произвести впечатление на чету Дали. Более того, чтобы впечатление было незабываемым, добавим к блюдам поэтические названия-ассоциации, учитывая национальную специфику и не забывая о сюрреальности обеда с Сальвадором Дали и Галой. Как заключал маэстро, «именно поэзия в ряду прочих искусств призвана явить зримый образ того, о чем повествует» [29].

Ты недвижим, Нарцисс,
но это не сон, я знаю.
Если недвижим Геракл, нет сомнений,
он спит –
как бревно,
как древесный остов.
Спит – и только.
С тобою иначе,
Нарцисс [29].



В татарской кухне одну из ведущих позиций занимают **супы** и **бульоны** (**шулла**), которые татарки обычно подают к семейному столу в будни, а также при угощении гостей. Основой национальной кухни стали жирные и наваристые бульоны с густой заправкой. **ШУРПА ИЗ БАРАНИНЫ С КАРТОФЕЛЕМ** – очень насыщенное и вкусное блюдо – чудо татарской кухни, которое можно без преувеличения назвать «мужским выбором». Оно дошло до нас со времен кочевников, сохранив главную изюминку – нарезанную кружочками морковь. Как известно, «суп, сваренный в большом котле, бывает вкусным». Часто к бульону подается **юка** (лепешка) – старинное татарское блюдо.

Надо отметить, что татары с удовольствием ели супы три раза в день: на завтрак, обед и ужин. Кочевой образ жизни требовал от блюд простоты приготовления, питательности и калорийности. **ТОКМАЧ «ТАТАРСКОЕ ИЗОБИЛИЕ»** – очень сытное первое блюдо татарской кухни. В его основе – **лапша** домашнего приготовления, нарезанная очень тонко умелыми руками татарской хозяйки. Это блюдо настолько прочно прижилось в меню татар, что многим даже не-



вдомек, что суп-лапша заимствован из татарской кухни. Как гласит народная мудрость, «что в суп положишь, то в своей ложке и найдешь».

У многих народов в кухне присутствуют пельмени, но у татар данное блюдо опоэтизировано. Пельмени олицетворяют любовь и связаны с первой семейной традицией. В переводе с татарского языка **КИЯУ ПИЛЬМЭНЕ** – пельмени для жениха. Согласно традиции, их лепит невеста, показывая свое искусство. Считается, что чем мельче пельмени, тем сильнее девушка любит своего избранника. Неслучайно блюдо без преувеличения можно назвать «признанием в любви», вспомнив народную мудрость: «Вода из рук любимой слаще меда».

Суп гороховый «Осеннее лакомство» имеет многовековую историю и отличается насыщенным вкусом. Татарский гороховый суп – это симфония вкуса: он колоритен и ароматен. В татарском казане гармонично сочетаются мясо, овощи, горох. Сам суп приобретает теплые (оранжево-желтые) осенние краски. Как считают татары, «суп бывает густым, если его варить сообща».

Учитывая любовь Сальвадора Дали и Галы к морепродуктам, нельзя забывать об ухе *Идел буе балык шулпасы (Уха по-волжски)* / «Улов с волжских просторов Татарстана». Уха – одно из древнейших блюд болгарской кухни. Об употреблении разнообразных блюд из рыбы упоминали путешественники, побывавшие в XII веке в Волжской Булгарии. Замечено, что «суп бывает вкусным, если долго варится».

Среди **горячих вторых блюд** татарской кухни выделим несколько способных воодушевить гения и его музу, в том числе к творчеству. Уже в эпоху Ивана Грозного татарские повара славились своим искусством. Одним из ханских блюд татарского стола является бэлиш, олицетворяющий богатство и семейственность. Это запеченный закрытый пирог с разнообразной (мясной, крупяной и овощной) начинкой. Происхождение **ЗУР БЭЛИША**, называемого *большим пирогом*, уходит своими корнями к болгарам. Его делают «с большой нижней и маленькой верхней коркой», в центре которой «оставляется отверстие с тестяной пробкой» для бульона. Он подавался в горячем виде на стол в сковороде. Сначала у бэлиша «срезают верхнюю корку и делят ее на порции, затем раскладывают по порционным тарелкам и начинку (то есть мясо с рисом), а потом разрезаются и делятся края и нижняя корка» [85. С. 326]. Этим блюдом можно накормить в праздничный день собравшуюся за столом большую семью. Неслучайно его можно назвать «ханом татарской кухни», вспомнив народную мудрость «Дружное застолье – вкусная еда».



Убаюканный пологом юности –
призрачным, робким, прозрачным, –
как кувшинка на водной глади,
ты дремлешь.

Вот
Великое Таинство Преображенья,
вот он,
Праздник Метаморфозы [29].



Испокон веков татары в домашнем хозяйстве обязательно держали уток. Блюда из них готовились к особо торжественным случаям. Утиное мясо, пропитанное клюквенным соусом, приобретает кисло-сладкий пикантный вкус, который оценит гурман. *Утка в клюквенном соусе* – деликатес татарского стола, пробуждающий воображение. Этому блюду можно дать название «Экзотическое путешествие». Дело в том, что татары считали, что «горькое и сладкое знает тот, кто пробовал, далекое и близкое знает тот, кто ходил». Вкушение утки в клюквенном соусе может перенести трапезничающего гурмана в экзотические страны и осуществить виртуальное путешествие.

У всех народов мира в национальной кухне можно обнаружить рецепт голубцов. Принято считать, что история блюда начинается в Турции, где в виноградные листья заворачивались рис и мясо. В дальнейшем листья из винограда в Евразии заменились на капустные, а начинка стала более разнообразной (мясной, овощной и из гречневой каши). Голубцы можно найти и в татарской кухне: **ТОЛМА С ГОВЯДИНОЙ «ГОЛУБИНАЯ ПОЧТА»** – интересная вариация на тему голубцов. Обычно татары перед тушением каждый голубец обмакивают в яйцо и обжаривают. В татарской мудрости сказано: «Вкус еде придает соль, смысл застолью придает беседа».

О недвижный Нарцисс!
Как неспешно и как плотоядно
поглощает тебя отраженье –
так травы сгрызают тело.
И тебя уже нет.
Ты незрим [29].





ЗАПЕЧЕННЫЙ
ГУСЬ



КЫСТЫВЫЙ

Татары – народ не только земледельческий, но и скотоводческий. К числу значимых и праздничных блюд татарской кухни относятся *мясные* (из баранины, говядины, конины, мяса птицы – кур, гусей и индеек). Они являются основными во время трапезы, отличаясь своими вкусовыми достоинствами и сытностью. Сохранилось много способов приготовления мяса. Так, от скифов пришло приготовление мяса на камнях и в золе. По свидетельству знатока и историка кулинарии Вильяма Похлебкина, при дворе царя Ивана Грозного мясо доверяли жарить именно татарам. **ГОВЯДИНА РИБАЙ «ИЗЫСК КОЧЕВНИКА»** заставляет вспомнить пословицу «Раз живешь в этом мире, оставь в нем свой след».

Блюда, приготовленные по древнейшим технологиям в керамических горшочках, получаются невероятно вкусными, приобретая праздничную ауру. Изучая национальную кухню, великий кулинар и собиратель рецептов Юнус Ахметзянов обогатил татарский стол рецептом **ЖАРКОГО «ТАТАРСТАН УТЛАРЫ/ ОГНИ ТАТАРСТАНА»**, ставшего классическим. Как говорят татары, «если душа широкая, то и счастье большое». К числу национальных мясных лакомств относят блюдо из баранины – баранина запеченная «Древнее лакомство» – это настоящий мужской, энергетический изыск. Татары провозглашают: «Если ты джигит, стремись к цели, как орел».

Блюда из конины являются древнейшими и любимыми в татарской кухне. *Конина тушеная «Свободный аргамак»*, где мякоть конины крупно режется и тушится с овощами, становится одновременно мягкой и сухой. Она великолепно подходит как горячая мужская закуска или гарнир.

В памяти народа сохранилось представление о гусе как древнем предке рода. Блюдо из этой птицы обязательно встречается на праздничных и свадебных столах у татар. **ЗАПЕЧЕННЫЙ ГУСЬ «ПРАЗДНИЧНЫЙ»** символизирует семейное благополучие и плодovitость, а «доброе намерение – половина богатства».

КЫСТЫБЫЙ «ТАТАРСКИЙ ПОЛУМЕСЯЦ» – самое древнее по происхождению национальное татарское блюдо. Сделанное из сложенной пополам постной лепешки, оно напоминает полумесяц. Его можно наполнить всем, что есть в доме, и кыстыбый всегда будем сытным, доставляющим удовольствие. «Хлеб, которым накормили людей, не пропадет даром».

Как известно, рыба – символ богатства. На современном татарском столе можно встретить и экзотические продукты, например, морского волка. Именно так называют рыбу за ее охотничьи повадки. Сибас, занесенный в Красную книгу, удовлетворит самый изысканный вкус: в нем практически нет костей, много витаминов и микроэлементов. Мясо рыбы, имеющее нежную консистенцию, отличается тонким вкусом. *Сибас с овощами* можно назвать «Фантазией о морских даялах».

Экзотическая рыба дорадо, или карась, символизирует счастливые и крепкие отношения. *Дорадо на пару «Золотой карась»* гармонично дополняет татарский стол, радуя своим неповторимым вкусом. Как известно, «рыба стремится в глубину, птицы летят в высоту», а человек вкушающий путешествует со своей тарелкой.

Любая татарская трапеза включала в себя и напитки. Татары относились трепетно к водным ресурсам родины, утверждая, что «земля на родине – рай, вода – нектар». Среди любимых татарами *напитков* гостям всегда можно предложить чай, шербет, морс и кофе. Но все они обладают татарским флером. Татары считали, что в доме «уютно, когда в котле кипит даже просто вода». Например, в XIX веке художник и путешественник Эдвард Турнерелли отмечал, что такого вкусного чая, как в Казани, он не пил нигде. Уже в середине XVIII века в обиход казанских татар вошло словосочетание «чэйгэ чакыру» – «приглашение на чай». В течение дня татары пили (черный, зеленый, цветочный, травяной) чай 3–4 раза. Любой приход гостя обязательно сопровождался церемонией татарского чаепития. Традиционным у татар было добавление в чай молока и разнотравья, придававших ему неповторимый аромат. «Обратим внимание на традицию употребления чая с молоком. Первоначально добавление молока в чай удовлетворяло практические нужды татар: из-за постоянной занятости тяжелым физическим трудом, связанным с сельскохозяйственными работами, у них не хватало времени на приготовление разнообразных блюд и длительные трапезы. Очень часто небольшой перерыв на чай с незамысловатой пищей к нему становился единственным источником восстановления сил. Неслучайно татары начали добавлять в чай верхний, густой и наиболее жирный слой надоенного молока, чтобы придать ему калорийность и неповторимый аромат. Впоследствии употребление чая с молоком стало традицией татарского народа» [100]. Татары считают, «чаепитие – душа семьи», позволяющее отдохнуть и вести неторопливо беседы. Татары метафорически сравнивают чай с «задушевым разговором».

Шербет «Восточная сказка Сююмбике» – сладкая греза татарского стола, символизирующая богатство души хозяина, уважение к гостю. В этом напитке сочетаются восточная каллиграфия замысловатых ароматов и экзотических фруктов. Глоток шербета погружает в вязь татарских сказок, дошедших до нас со времен прекрасной и отважной Сююмбике: «Когда пьешь воду, не забывай, из какого она родника». Обычно татары готовили шербет из фруктов и меда. Заметим, мед как «символ райской жизни» и «божественной благодати» олицетворял «природный дар человеку, его не надо готовить, он создан самой природой или Богом» [67]. «В кораническом описании райского сада присутствуют

реки из воды, молока и меда. В татарском народном творчестве хорошая жизнь сравнивалась с медом: например, в поговорке “В меду и масле плавать” неявно указывается на жизнь с достатком» [100. С. 68–79].

Имеющий древнее происхождение морс по-разному интерпретируется каждым народом. В морсе клюквенном «Витаминная бодрость»/«Зарядись энергией» ягоды клюквы насыщают воду витаминами, необходимыми для человека. Изюминкой татарских морсов является добавленный в них мед.

Ставший арабской страстью в XVI веке у арабских мусульман, кофе позже прижился и у татар. Первоначально его пили только избранные. Напиток из плодов вечной молодости – кофе (кахве) «Восточное гурманство» – бодрит своим ароматом и вкусом, располагая к неторопливым беседам о жизни.

К напиткам татары подавали **десерты**. Среди огромнейшего разнообразия десертов особо выделим **ГУБАДИЮ**. Это многослойный болгарский пирог, срез которого символизирует многоярусные болгарские храмы. Он олицетворяет собой богатое угощение, требующее искусства при нарезании – без отрывания ножа и повреждения слоев. Издревле считалось, что губадия ритуальное и праздничное блюдо. Сама губадия символизирует «*татарскую историю о богатстве*» или «*кулинарный клад*».

ТАЛКЫШ КАЛЕВЕ «КРУЖЕВНАЯ ПАУТИНКА» представляет собой национальное лакомство в виде кружевного конуса. Его придумал татарин Борхан из рода Сайфуллиных, долгое время бывший в турецком плену. В основе блюда лежат натуральные продукты – мед («языка лишают медом») и масло. Талкыш калеве сразу пришлось по вкусу любителям сладкого и в конце XIX века стало национальным символом татарского стола.

Ничего не останется. Только белый эллипс –
тень твоей головы кудрявой.
Лишь еще нежнее,
еще бережней ее стиснут пальцы –
легкие водные струйки,
пальцы той неощутимой руки,
что к тебе простирает омут,
жадной, призрачной, грозной,
смертельно опасной руки –
отраженья твоей [29].





ГУБАДИЯ

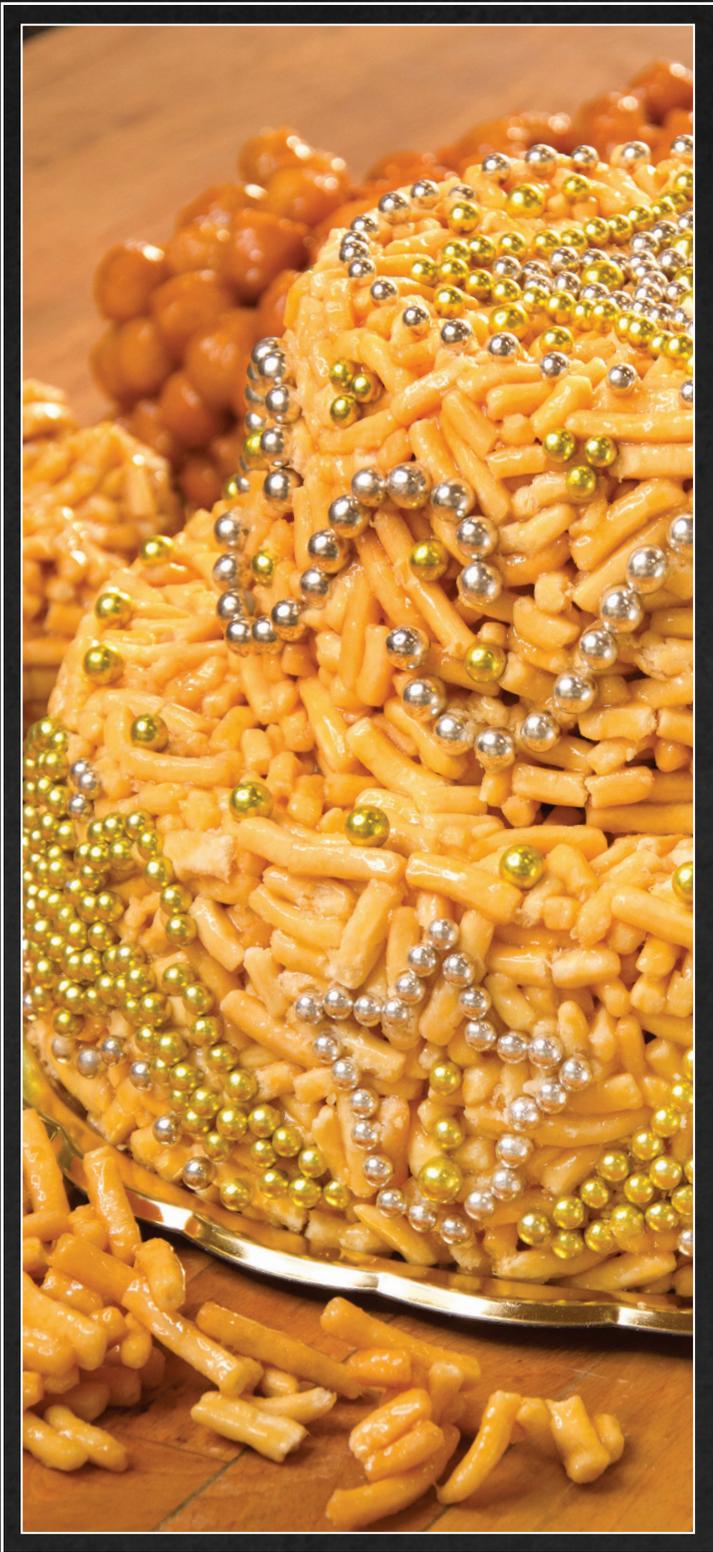


ТАЛҚЫШ
КАЛЕБЕ

Среди праздничных блюд татарского стола нельзя забывать о **ЧАК-ЧАКЕ**. Он сразу покорит вкус даже самого взыскательного гурмана. Представляя «собой маленькие мучные плотные кусочки теста, облитые медовым сиропом», чак-чак олицетворяет зерна. «Точного перевода слова не существует. По одной версии, оно переводится как *чуть-чуть*, по другой – *мелочь/мелкий*. Но обе версии связаны с зерном»: чак-чак имеет маленькие размеры (*мелочь/мелкий*) и, как известно, «при сеянии используют небольшое количество зерна (*чуть-чуть*)». Неслучайно татарская мудрость гласит: «Посеешь горстями – соберешь возами» [83. С. 66].

О происхождении татарского кулинарного изыска сложено много легенд. По одной из них, в древние времена существовал женский дух Чак-чак, созданный из капель утренней росы и олицетворяющий добро, благополучие и домашний очаг. Поэтическая история творения чак-чака легла в основу ритуального татарского блюда, сделанного из муки, яиц и меда.

Согласно другой легенде, «чак-чак появился в Волжской Булгарии в качестве свадебного лакомства. Один из болгарских ханов на свадебном пире сына хотел удивить гостей особым блюдом, удовлетворяющим множество требований. Оно должно быть простым в приготовлении и красивым, долгохранящимся и питательным, вкусным в повседневности и на праздниках, за столом и во время походов, не слезая с седла, не теряющим свои качества и преподносимым в качестве подарка, олицетворяя собой весь народ и его сплоченность. Среди огромного количества демонстрируемых блюд хан выбрал приготовленное женой пастуха из муки, меда и яиц. Именно оно соответствовало всем предъявленным требованиям и было вкусным. Согласно легенде, сам хан, оценив достоинства блюда, заложил в него мощные коннотации. Так, татары ассоциируют желтый цвет лакомства с солнечной родиной, а сладкие шарики, слипшиеся в меду, для них символизируют сладкую жизнь с достатком, дружелюбие, радушие, а также причастность к татарскому народу и ощущение его сплоченности. Слипшиеся с помощью меда мучные зерна в контексте свадебного обряда олицетворяют совместную супружескую жизнь: привязанность мужа и жены друг к другу. Огромное количество медовых зерен, выложенных горкой на подносе, символизируют количество детей, продолжающих род, и улучшение качества жизни по восходящей – в гору. Согласно свадебному ритуалу, чак-чак в дом жениха приносит невеста, что является неслучайным. Именно молодая женщина, входя в новую семью, дарит родственникам обещание продолжить род, тем самым вуалированно заявляя о своей плодовитости. Сам чак-чак по татарскому обычаю невеста заворачивает в тонкий лист сухой фруктовой пастилы, что также оказывается символичным. Данный жест демонстрирует бережное отно-



ЧАК-ЧАК

шение к семени и будущему ребенку как продолжателю рода, которого женщина обязуется любить и оберегать от невзгод (пастила символизирует сладкую жизнь), окружая заботой и теплом.

Как мы считаем, чак-чак, сделанный из зерна, перемолотого в муку, есть не что иное, как *татарская гастрономическая вариация на тему каши*. Покрытый медом, он своим видом и цветом напоминает зерно. Более того, размер чак-чака (сам чак-чак маленький и продолговатый, а его крупная и более круглая разновидность называется у татар *сладким баурсаком*) олицетворяет разные стадии созревания зерна: чак-чак – начальная стадия, а баурсак – своеобразный налив, характеризующийся увеличенными формами. Чак-чак, плотно уложенный на подносе/тарелке, приводит к ассоциации дружного жития зерен в едином пространстве (вспомним гачевскую метафору “артели зерен”). Сама мука, перемолотая из зерен, вбирает в себя их символическую коннотацию, выступая символом богатства, изобилия, счастья, плодородия и солнечной энергии. Более того, мука как продукт культурной переработки человеком зерен (их перемалывания), благодаря чему люди получили возможность делать огромное количество мучных изделий, символизирует труд, творческое преобразование жизни и хозяйственность» [97. С. 57–67]. В целом чак-чак, представляющий собой мечту о сладкой жизни, можно назвать сладкими зернышками счастья.

И когда голова твоя
рухнет,
канет,
взорвется,
расколется
и разлетится,
снова, снова и снова
родится цветок –
Нарцисс [29].



В заключение отметим следующие моменты. Применяя паранойя-критический метод, лежащий в основе сюрреалистических произведений Сальвадора Дали, мы создали метафору городского тела, в которой переплелись живое/неживое, естественное/искусственное, реальное/воображаемое. Благодаря этому

Казань трансформировалась в одушевленное и одухотворенное женское существо, контур которого представляет калфак, а сердцевина города – Казанский кремль – женский профиль в калфаке. Как мы считаем, именно калфак придает облику Казани неповторимый колорит, высвечивая национальную идентичность и гендерный аспект.

Путешествие по Казани рождает метафору одухотворенного посредством воображения и чувственно-эмоционального опыта познания, подключающего двигательные и визуальные составляющие. Вследствие этого городское пространство воспринимается как самостоятельное (женское) тело, обладающее антропоморфными чертами, способными расцвечиваться в разные тона в зависимости от времени года/суток, а также субъективных обстоятельств и настроений. Город как живое существо представляет собой ребус. В нем хранится информация не только об истории, но и ее мгновениях. В данной информации мы обнаружим и реальные, и мифические элементы, переплетенные между собой: «В зависимости от настроения, погоды и времени суток рассказываемая там история обретает то или иное течение, фраза цепляется за одно или за другое, продвигается вперед по прямой или в обход, рвется, взлетает ввысь или оседает на дно» [63. С. 536]. Каждый раз новая интерпретация открывает бескрайний простор для ассоциаций и направляет воображение по новому пути, приводя к неожиданным результатам и выводам.

Наиболее ярко одухотворенность города и его невидимая жизнь проявляются при ночном полете. Город как метафора становится «близостью привычного»/«пространством родства» (Ж. Перек), прививая и развивая в личности творческое мировидение.

Знаешь, Гала,
(а впрочем, конечно, знаешь)
это – я.
Да, Нарцисс –
это я [29].





Сюрреалистический эпизод 4

Иллюстрации Дали к Поваренной книге и их смыслы

Лейтмотив и истоки образов в иллюстрациях к Поваренной книге Дали

В переводе с каталонского, родного языка матери сюрреалиста, дословно его фамилия означает «желание». Вслед за именем каждый элемент на полотнах художника является оригинально-талантливым отражением его страстной, гедонистической природы.

Неудивительно, что Поваренная книга Дали – это, прежде всего, книга гениального художника о наслаждении пищей, об умении превратить приготовление в искусство, о земном удовольствии, которое доставляет человеку еда; это книга, которая полностью и «однозначно посвящена радостям вкуса» [3]. Хорошо поесть для этого разборчивого господина, заявлявшего, что жизнь он любит до неприличия и что она должна быть вечным праздником, вихрем развлечений, было чрезвычайно важно.

За вдохновением при создании своих иллюстраций для кулинарной книги Дали обратился к знаменитым сюжетам художественных произведений Средневековья – триптиху «Сад земных наслаждений» нидерландского художника Иеронима Босха (1500 год) и серии шутовских гравюр «Озорные сны Пантагрюэля» (*Les Songes Drolatiques de Pantagruel*), написанных к сочинению Франсуа Рабле и выпущенных издателем Ришаром Бретоном (1565 год).

Триптих «Сад земных наслаждений» у Босха – это последовательное изображение сцен жизни человека: Рая, божественного начала всех начал (левая створка), Сада земных наслаждений, в котором обнаженные люди безудержно радуются земной жизни, едят ягоды и фрукты, беседуют, обнимаются, погружаясь в водоворот неприкрытых страстей (центральная картина), и Ада, места, где души грешников подвергаются чудовищным пыткам (правая створка). Федерико Дзери писал: «Сад земных наслаждений – это изображение Рая, где упразднен естественный порядок вещей и полновластно царят хаос и сладострастие, уводя людей от пути спасения» [36. С. 15]. С помощью различных причудливых символов и аллегорий Босх показывает, как пленительный мир наслаждений может обернуться утратой ангельской природы человека (QR-код 1).

Сальвадор Дали, считавший себя духовным последователем Босха, блестяще трансформировал метафорические образы триптиха и органично встроил их в сюжеты своих картин в Поваренной книге, тем самым подчеркивая и развивая тему земных наслаждений человека (обложка книги и множество зарисовок из нее). При этом Сальвадор Дали в последующем своем творчестве часто будет использовать и свойственную Босху динамику образов – например, хоровод образов как «дьявольское движение» по кругу, которое разворачивается справа налево. Такое движение противоестественно, греховно, поэтому «зловещ» и проклят «круг желаний»: в «Наслаждениях» мы видим хоровод всадников (на центральном панно) возле круглого бассейна, окруживший беззащитных нагих девушек, а у Дали – хоровод-колесница раков с химерами и кубками на головах, «выкатывающихся» из глаз Галы, музы художника (обложка книги). Одним из излюбленных приемов Дали становится обрамление центральных фигур картины «дьяволь-



QR-код 1.

*Видео о работе
И. Босха «Сад земных
наслаждений»*

*Здесь и далее
текст читает автор
Е. Ю. Яковлева*



QR-код 2.

*Видео об обложке
нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»*

ским» хороводом из рогов носорога, которые он при всем этом считал эталоном идеальной красоты и совершенной формы (QR-код 2).

Франсуа Рабле в своем сочинении «Гаргантюа и Пантагрюэль» величию духа также противопоставляет величие тела в самом буквальном его воплощении – огромных великанах, которые инфантильно и с наслаждением пожирают все без разбора и предаются плотским утехам [6]. В книге обилие крайне подробных и в то же время комичных перечислений различных блюд и трапез. 120 гравюр, сопровождающих книгу «Озорные сны Пантагрюэля», изданные Бретоном (выполнены Франсуа Деспре), в острой и гротескной форме раскрывают различные пороки человека (QR-код 3).

Дали было почти семьдесят лет, когда он увидел гравюры Бретона и вдохновился на создание собственной серии литографий «Озорные сны Пантагрюэля». Серия, включающая 25 литографий и изданная в 1973 году, считается одной из лучших работ Дали-графика. В своих литографиях он воспроизвел некоторые изображения работ Бретона (иногда заимствовал буквально), дополнив каждое элементами в своей узнаваемой сюрреалистической манере. В интерпретации Дали эти средневековые образы приобрели особое саркастичное звучание и наполнились устрашающими сюрреалистическими акцентами (графические персонажи из кулинарной книги) (QR-код 4).

Так же, как и его предшественники, Дали в своей серии не ограничивается только семью смертными грехами и не дает работам названий. Тем интереснее зрителю самому угадывать зашифрованные в рисунках пороки, среди которых наверняка найдутся такие, как жадность, чревоугодие, похоть, гордыня, клевета и уныние.

Художник не случайно обратился при создании Поваренной книги к роману Франсуа Рабле. В нем впервые в столь откровенной и утрированно концен-



QR-код 3.

*Видео о гравюрах
из серии «Озорные
сны Пантагрюэля»,
изданных Бретоном*

трированной форме нашло отражение французское понятие *Joiedevivre* (в переводе – «радость жить»), которое распространилось в менталитете большого количества народов Европы. *Joiedevivre* – это упоительное наслаждение жизнью и ликование (а не величие). Радость может вызывать разговор, процесс поглощения пищи. Суть понятия в том, чтобы упоительно радоваться всему, что можно делать в земной жизни.

Именно *Joiedevivre* во многом ляжет в основу также не переводимого на другие языки понятия *jouissance*, которое в XX веке сформулирует французский философ Жак Лакан, – понятия, выражающего чрезмерное удовольствие, парадоксальное наслаждение от жизни, достигающее практически невыносимого уровня возбуждения. Однако в *jouissance* присутствует не только избыточность наслаждения, но и некий элемент ужаса, связанный с эротикой влечения к смерти и открывающий пугающие перспективы по ту сторону принципа удовольствия [53].

Таким образом, ассоциирование художником еды с величайшим наслаждением в жизни человека определило основной лейтмотив содержательного наполнения иллюстраций к Поваренной книге – это бескрайнее и радостное наслаждение процессом еды, торжество вкуса, одновременно и возведенное в культ, и низведенное в ранг порока, перед которым, однако, невозможно устоять (QR-код 5).

Также великий художник разместил в Поваренной книге вариации своих знаменитых ранее созданных шедевров, которые, несомненно, стали украшением книги и внесли в нее узнаваемые далианские ноты, например, «Мягкий автопортрет», «Постоянство памяти», «Возвышенный момент» и др.

Безусловный интерес вызывают новые художественные образы, специально созданные Дали для кулинарной книги, причудливо встроенные в сюжеты его знаменитых произведений.



QR-код 4.

Видео о с. 275
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»



QR-код 5.

Видео о с. 10–11
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

Картины Дали в призме психоанализа и сюрреализма

На творчество сюрреалистов и самого Дали оказали огромное влияние психоаналитическая теория З. Фрейда о «бессознательном» и метод «автоматического письма» И. Босха, идейного предшественника сюрреализма.

Принцип фрейдистского психоанализа – принцип «свободных ассоциаций» – оказал влияние на формирование основного приема художников сюрреализма, который называют «правилом несоответствий», «соединением несоединимого», то есть сближением изображений и образов, совершенно чуждых друг другу. «Свободные ассоциации» в психоанализе – это неконтролируемый сознанием поток образов, зачастую весьма необычных, продуцируемых подсознанием, при этом взаимоотношения образов и их облик не поддаются логическому объяснению; яркий пример тому – наши сны.

Именно это мы наблюдаем во многих картинах Сальвадора Дали, в которых разворачиваются странные и сумасбродные сюжеты с использованием малопонятных образов, разрозненных фрагментов, оптических иллюзий, сновидческих пейзажей и глубокого символизма, навеянного сферой подсознания. Художник нарочито ломает все традиционные каноны, внося в создаваемые образы неестественные признаки и противоречия: твердое ведет себя как мягкое, тяжелое – как легкое, далекое – как близкое, несочетаемое легко сочетается, популярны биоморфные и человекообразные конструкции, зачастую гниющие, разлагающиеся и вступающие друг с другом в странные отношения. Много откровенной эротики и детальной физиологии, движения – медленные и тягучие, как во сне, и все это сюрреалистическое действие разворачивается на фоне беспредельного пространства с низким горизонтом. Сами названия работ мало что объясняют, у них совершенно другая задача (QR-код 6).



QR-код 6.

Видео о с. 25–26
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

Сюрреализм, к которому примкнул молодой художник, спровоцировал Дали обнажить бессознательное и «отпустить» свое безумие. Сюрреалисты, и в частности крупнейший теоретик сюрреализма Андре Бретон, ориентировались в своей концепции на творчество Босха, которого считали певцом бессознательного и своим идейным предшественником, а его художественные полотна рассматривали как образец «автоматического письма». Согласно данному методу, художник записывает с помощью слов или визуальных образов некую информацию, приходящую к нему во снах и видениях, причем рука следует за образами, игнорируя рациональную эстетику. При этом самыми главными инструментами сюрреалистов выступали подсознательное, эротика, магия, ирония. Сюрреализм, что следует из главного документа движения, «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона, – «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить – или устно, или письменно, или другим способом – реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [1].

Итак, увлечение идеями сюрреализма и психоанализа на фоне набирающего популярность в обществе пансексуализма как высшей формы сексуальной свободы полностью раскрепостило творчество художника, позволило преодолеть внутренний и внешний запреты на «неприличные» темы и дерзко вывести их на всеобщее обозрение.

Довольно частое обращение Дали к «неприличным» темам вполне объяснимо – это атака и проработка собственных страхов художника, связанных с сексуальной сферой. По признанию Дали, до встречи с Галой в 1929 году он оставался девственником, так как панически боялся венерических заболеваний. В детстве Дали случайно увидел на столе отца раскрытую (возможно, намеренно) медицинскую книгу с фотографиями половых органов, пораженных венерическими болезнями. Для впечатлительного мальчика это стало потрясением и настоящим визуальным кошмаром, который навязчиво преследовал художника всю жизнь. Безусловно, эти страхи отразились в его творчестве. «Обдуманно или подсознательно он (Дали) все, что касается сексуальных отношений и сладострастия, сопровождал образами болезней, смерти, разложения, раскаяния, страданий, насмешки. Возможно, таково одно из объяснений загадочных сцен на его многих картинах» [9].

По сути, картины Дали – это своего рода покушение на «нормальную» психику. Дали писал, что каждый раз «тащил к костру своего безумия очередную порцию хвороста, – чтоб разгорался!» [69. С. 18]. И каждый раз он осознавал, что слишком далеко заходит, рискуя пересечь грань безумия, что, однако, никак не препятствовало различным экспериментам художника с подсознанием.



QR-код 7.

*Видео о с. 166
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»*

Художник даже ввел паранойя-критический метод – «стихийный метод сознательной иррациональности, которая базируется на систематизированной и критической объективизации проявлений безумия» [82]. Речь идет о том, что в нашем бессознательном бушуют дикие и разрушительные энергии, фантазии и кошмары. Иногда, как указывал Зигмунд Фрейд, в силу разных причин все эти проявления приобретают форму паранойи, которая характеризуется патологическим недоверием к окружающей среде, наличием сверхценных идей, агрессивностью, фанатизмом и сексуальной возбудимостью (QR-код 7) [88].

Слово «критический» в названии метода обозначает, что художник, погружаясь в бессознательное и отключая свою цензуру в виде культурных ограничений, все-таки сохраняет дистанцию по отношению ко всем этим фантазиям и способен их критически оценивать. Однажды на одну свою лекцию Дали пришел в костюме водолаза. Это была метафора погружения в бессознательное, но не влипания в него: ведь водолаз не является частью подводного мира, он выплывает на поверхность.

Спускаясь в бездны своего подсознания, художнику важно было отдавать себе отчет в том, что он делает. В «Невыразимых признаниях» Дали пишет: «Каждый раз после моих погружений в глубины бессознательного я возрождаюсь более сильным и крепким, чем был до этого. Я постоянно возрождаюсь. Дали – самый сублимированный персонаж, какой только можно вообразить. И Дали – это Я» [28] (QR-код 8).

Во время их единственной встречи Фрейд сказал Дали: «В Вашей живописи мне гораздо интереснее сознательные элементы, чем бессознательные». Что же он имел в виду?

Возможно, Фрейда интересовали механизмы, с помощью которых Дали удавалось преобразовы-



QR-код 8.

*Видео о фотографии
С. Дали в водолажном
костюме*

вать, сублимировать свои страхи, комплексы и воспоминания в произведения искусства. Насколько осознанно это делалось Дали? Действительно ли художнику удалось совершить невозможное – уловить зыбкую грань перехода между сознательной и бессознательной областями психики, где содержание подсознания уже доступно, а сознание еще не утратило свой контроль?

Возможно, Фрейд разглядел «фасадный» характер иррационализма Дали, в котором проявилось совершенно новое наполнение, противоречащее его изначальному смыслу – снятию рамок рациональности. Это же подтверждает и сам художник: «Я погружаюсь в мир иррационального не в погоне за самой Иррациональностью, не ради того, чтобы, уподобляясь всем прочим, с самолюбленностью Нарцисса поклоняться собственному отражению или послушно ловить чувственные ощущения, нет, моя цель в другом – я дам бой и одержу победу над иррациональным» [28].

Свой знаменитый параноя-критический метод художник характеризует так: «В общем и целом его можно было бы определить как строжайшую логическую систематизацию самых что ни на есть бредовых и безумных явлений и материй с целью придать осязаемо творческий характер самым моим опасным навязчивым идеям» [28].

Получается, что Сальвадор Дали, как заключают некоторые психологи, «со своей пестрой симптоматикой акцентированного параноика – предельный рационалист, причем ориентированный на адаптацию к внешним воздействиям, к среде обитания, к окружающей реальности. Осознавая, признавая и декларируя свою действительную девиантность в отношении «параноя-критического» мышления, художник, скорее всего, намеренно (искренне и убежденно) расширял поле своей параноидной симптоматики. Результат исследований выявляет ярко одно направление паранойи – маниакальность величия. Его генетическая, жизненная и творческая роль – быть великим Художником – сыграна блестяще. Сальвадор Дали во всех своих лицах: Художника, Литератора, Бунтаря, Мистификатора – достаточно откровенен и правдив, что говорит о его искренности в желании быть понятым окружающими людьми. Сальвадор Дали – маниакальный рационалист параноидной направленности, осознающий свою талантливость, не очищенный от шелухи истероидного лицедейства» [12].

Постепенно расхождение во взглядах на иррациональность как основной механизм и условие творчества у сюрреалистов привело к тому, что Сальвадор Дали подвергся резкой критике со стороны Андре Бретона, лидера сюрреалистического движения, за то, что писал «картины-пазлы», единственной целью которых было заставить зрителя расшифровывать образы.

Основные символы и образы в картинах Дали

Знакомясь с полотнами Гения, любой наблюдатель испытывает неподдельный интерес и одновременно теряется в догадках, пытаясь придать смысл увиденному. Даже в наши дни мало кто сможет похвастаться пониманием картин этого неординарного художника-сюрреалиста, не исключая искусствоведов и психологов. Кто-то навсегда остается зачарованным в поисках «особого смысла», а кто-то с нескрываемым отвращением говорит о душевной болезни художника. Но отрицать гениальность не могут ни те, ни другие.

Каждая картина Дали – это откровенное и глубоко личное высказывание художника при наличии тщательно продуманной, отнюдь не случайной композиции. У Дали есть свой строго определенный и весьма узнаваемый синтаксис образов, который в значительной мере задает возможность интерпретации различных (в том числе повторяющихся) образов [73].

Используя движение аналитической мысли, навеянное «Толкованием сновидений» Зигмунда Фрейда и «Метаморфозами и символами либидо» Карла Густава Юнга, художник придумал собственную сюрреалистическую иконографию:

- большая восковая голова и огромный нос, который упирается в землю;
- яйцо как в твердой, так и в жидкой форме;
- рога носорога, парящие в «дьявольском» хороводе вокруг центральных фигур;
- хлеба, совмещающие пищевой и половой инстинкты;
- «расплющенные» и «растекающиеся» от удовольствия часы и лица;
- насекомые – муравьи, мухи – символы бренности, порока и духовного разложения;
- кузнечик либо самка богомола, которая угрожает уничтожить самца;
- мягкие омары и лангусты, надежно защищенные крепкими хитиновыми панцирями;
- подпорки-костыли как символ неустойчивости образов;
- сгибающиеся под бременем ответственности слоны на журавлиных, неестественно длинных и тонких ногах;
- телефон, создающий иллюзию присутствия кого-то или чего-то очень важного;
- ключи, выдвигаемые ящики, как бы приоткрывающие тайны;
- тачки, отправляющиеся в далекое загробное путешествие;
- маленький мальчик в матроске, с завидным постоянством появляющийся во многих картинах;

- притягательные фигуры женщин с головами из цветов с намеком на скоротечность жизни;
 - вертикальные округлые башни и обелиски, очень похожие на символ мужского начала;
 - разрушающие и пронизывающие плоть бивни слона и носорога;
 - остатки человеческой сути в виде черепа и других костей человеческого скелета;
 - многочисленные испражнения, означающие круговорот жизни в природе и перевоплощение;
 - разлагающиеся животные как отражение низменных пороков;
 - религиозная символика – Смерть, Иисус Христос, Мадонна, кресты;
- и ряд других.

Многие из этих образов Сальвадор Дали будет использовать и переиспользовать многократно. Большинство повторяющихся образов несут устойчивый смысл, в некоторых случаях весьма значимый для автора, буквально лично заряженный. Так, Дали признавал, что многие картины для него были формой работы над своими комплексами и навязчивыми страхами (например, кузнецик для него – это и панический страх смерти, и личный образ мастурбации, по поводу которой он испытывал чувство вины).

Из его образов-икон картины слагаются, как текст книги из 2–3 десятков букв. Постоянно повторяющиеся в изменяющихся ракурсах и интонациях, они каждый раз несут новую смысловую нагрузку. «Если рассматривать картину как фразу, то есть как сочетание выразительных элементов, приобретающее благодаря отношениям между этими элементами свой смысл, отличный от смысла каждого из них в отдельности, то представляется очевидным, что смысл этот зависит от самого способа сочетания, иначе говоря, от синтаксиса картины» [37]. Дали часто создавал вариации своих известных полотен, где знакомые образы встраивались в новый контекст, приобретая новые черты и рождая новые смыслы. Нет ни одной детали, которая была бы случайной в картинах великого испанца и не имела никакого смысла.

Иногда у Дали присутствует сугубо инструментальное использование образов. Яркий пример – уже упомянутый «Невидимый человек», а затем и другие картины Дали, построенные на оптической иллюзии («Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера», «Таинственный рот, появляющийся в спине моей няни» и др.). В них формы предметов довольно осознанно подгоняются под заранее придуманный образ, в котором ничего мистического нет («мистический» – одно из наиболее частых определений в авторских названиях картин, что иногда неоче-



QR-код 9.
Видео о с. 100, 101
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

видно в силу разных переводов, как «таинственный», «тайный» и т. п.).

Зачастую эти образы (или, скорее, эффект, производимый ими) становятся выражением абстрактных философских идей или даже метафизического чувства, как, например, мягкие ключи, текущие часы, проявляющиеся предметы или двоящиеся «реальности» и их изображения – в окнах, зеркалах, картинах. Здесь, возможно, проступает влияние на Дали приемов «метафизической живописи» Джорджо де Кирико – например, изображение образов манекена, статуи на фоне абстрактного пустого пространства как отражение непомерного Эго художника на фоне серой и отстраненной действительности (QR-код 9).

Иллюстрации к Поваренной книге

Безусловно, Поваренная книга от эксцентричного Дали не могла быть обычной – она изобилует сюрреалистическими зарисовками, особенно в десятой главе, посвященной афродизиакам [З. Рр. 248–267]. Содержание этого неординарного шедевра кулинарного искусства в полной мере отразило визуальный талант, отличное чувство юмора автора и пренебрежение общепринятыми нормами.

Все рецепты сопровождают безумные иллюстрации и коллажи, подготовленные специально для этого издания. Уходящие ввысь горы из раков с тревожными коннотациями каннибализма, внезапная встреча лебедя с зубной щеткой в рецепте десерта и портреты самого Дали, сражающегося с декадентскими столовыми приборами.

Первоначально рассмотрим подробнее наиболее знаковые для художника образы, сопровождающие все его творчество и включенные в иллюстрирование кулинарной книги. Все они наполнены особым для

Дали личностным смыслом и зачастую напрямую связаны с темой еды.

Хлеб. О жителях Каталонии, пограничной области между Францией и Испанией, бытует поговорка, что они верят только в то, что можно пощупать или съесть. У Дали, как у настоящего каталонца, с раннего детства сложилось особое отношение к еде. Недаром Дали говорил, что «все красивое должно быть съедобно». Фетишем Дали, его личным брендом на протяжении всего творчества был хлеб.

Одна из первых известных работ художника «Корзина с хлебом» была написана в 1926 году, когда Сальвадору было 22 года. «Кусок хлеба. Я изобрел колумбово яйцо: хлеб Сальвадора Дали. В то же время я раскрыл тайну хлеба – он может остаться несъеденным. Насущную вещь, символ питания и святого бытия, я превращу в бесполезную, эстетическую. Я сотворю из хлеба предмет сюрреализма. <...> Хлеб Дали предназначен не для помощи многодетным семьям. Мой хлеб был сугубо антигуманным. Он символизировал месть роскошного воображения утилитарности практического мира. Этот хлеб станет аристократичным, эстетическим, параноидальным, софистским, иезуитским, феноменальным и ошеломительным» [32].

Удлиненная и тонкая форма хлебного батона для Дали – однозначно фаллическая. В 1932 году были написаны две провокационно-фрейдистские «хлебные картины» – «Антропоморфный хлеб» и «Французский батон с двумя яйцами на блюде без блюда, пытающийся содомизировать краюшку португальского хлеба», картина, вошедшая в иллюстрации Поваренной книги (QR-код 10).

В 1933 году для сюрреалистической выставки в *Pierre Colle Gallery* (Париж) Дали создал скульптуру «Ретроспективный бюст женщины» – бриколаж фарфорового бюста женщины с батоном хлеба



QR-код 10.

Видео о с. 76, 77
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»



QR-код 11.

Видео о работе С. Дали
«Ретроспективный
бюст женщины»

в виде шляпы, на которую водружена бронзовая чернильница – репродукция картины «Анжелюс» Жана-Франсуа Милле. Вокруг шеи обмотана полоска бумаги с танцующим мальчиком для барабана зоотропа, на лице кишат муравьи как символ тления, на плечах початки кукурузы – пародия на современную парижскую моду. Сейчас в Фигерасе в Театре-музее Сальвадора Дали выставлена реконструкция этой скульптуры (QR-код 11).

В 1950-е годы начинается новый этап творчества художника – Дали становится мистиком. Одна из самых значительных работ этого периода – «Мадонна Порт-Льигата» (1951), образцом для которой послужила алтарная картина Пьеро делла Франческа «Мадонна с младенцем и святыми» (1472) (QR-код 12).

Характерными особенностями этого периода становятся парящие предметы, застывшие в хрупком «атомном равновесии». Центр картины «Мадонна Порт-Льигата» – парящий ломоть сакрального хлеба, представляющий тело Христа. Именно хлеб, по мнению творца, является центром мироздания, источником духовной силы, дарителем света.

Постепенно хлеб как универсальный символ исчезает из живописи Дали, но возрождается в различных инсталляциях, конструкциях, объектах поп-арта и фотографиях. Пожалуй, самой причудливой была идея создания хлебной мебели. В 1969 году Дали познакомился с известным французским булочником и предпринимателем *Lionel Poilâne*. С этого времени пекарня *Poilâne* стала готовить для художника различные арт-объекты и скульптуры из хлеба, а в 1971 году Дали заказал целую хлебную спальню.

В 1974 году был открыт Театр-музей Сальвадора Дали, выполненный по проекту самого художника, который назвали крупнейшим сюрреалистическим объектом в мире. На территории музея можно увидеть скульптуры со знаменитыми шляпами-батонами.



QR-код 12.

Видео о работе
С. Дали «Мадонна
Порт-Льигата»

Но более всего впечатляет орнамент стен самого здания – сотни аккуратно распределенных керамических буханок каталонского хлеба, традиционно выпекаемых в виде шляпы матадора (QR-код 13).

Таким образом, в произведениях Дали можно увидеть сакральный хлеб, эрегированный хлеб, бесильный хлеб, хлеб в любовном томлении, хлеб, ласкающий женщину, и даже хлеб-невидимку. Он стал «торговой маркой» художника наряду со знаменитыми усами.

«Хлеб всегда был одним из самых старых субъектов фетишизма и навязчивой идеей в моих работах, первый и единственный, которому я более всего верен», – напишет он в 1945 году в каталоге выставки в нью-йоркской *Bignou Galeria*¹.

Яйцо. Также один из самых узнаваемых символов в работах Дали. Яйца – зародышевая форма, первоисточник всего живого на Земле, поэтому они символизируют рождение и новую жизнь, а также наступление значимых перемен. Яйца в полотнах творца появляются как в целостном, защищенном твердой оболочкой виде, например в картине «Метаморфозы Нарцисса», так и в жидком или разбитом. Именно так представлялась Сальвадору Дали жизнь человеческого существа, а точнее жизнь его самого, – как нечто хрупкое и чистое, но в то же время уязвимое и очень материальное (QR-код 14).

В понимании Дали яйцо не столько символизирует чистоту и совершенство (по религиозным канонам), сколько дает намек на прежнюю жизнь и возрождение, обозначает внутриматочное развитие. Предполагается, что, изображая на картинах яйцо (чаще яичницу), он подразумевал самого себя в ма-

¹ The Frick Collection Archives. URL: <https://www.frick.org/sites/default/files/FindingAids/BignouGallery.html> (дата обращения: 19.03.2021).



QR-код 13.
Видео о Театре-музее С. Дали.
Фигуры из хлеба



QR-код 14.
Видео о работе С. Дали
«Метаморфозы Нарцисса»

теринской утробе, которую считал раем, при этом акт рождения – жестоким из него изгнанием, а всю последующую жизнь – мучительными и тщетными попытками обрести этот утраченный рай.

Дали утверждал, что обладает ясными и четкими воспоминаниями о своей внутриутробной жизни. Самым ярким видением художника «до рождения» была глазунья из двух яиц, висящая в пространстве, причудливо переливаясь и напоминая о рае. Картина «Яйца на тарелке без тарелки», написанная Сальвадором Дали в 1932 году и в дальнейшем размещенная в Поваренной книге, воспроизводит эти воспоминания (QR-код 15).

Дали, увлеченный идеями психоанализа, был абсолютно убежден в том, что образная жизнь человека – не что иное, как стремление «символически воспроизвести первоначальное состояние рая в сходных ситуациях и представлениях» [32]. Вот фрагмент его размышлений из «Тайной жизни»: *«А каким был этот рай? Наберитесь терпения – и подробности не заставят себя ждать. Начну с общих ощущений. У внутриутробного рая – цвет адского пламени: красно-оранжево-желто-синий. Это мягкий, недвижный, теплый, симметрично двоящийся и вязкий рай. Уже тогда он даровал предвкушение всех наслаждений, всех феерий. Самым великолепным было видение глазуньи из двух яиц, висящей в пространстве. Не сомневаюсь, что именно в этом причина моего смятения и волнения, которые я испытывал на протяжении всей жизни перед этой образной галлюцинацией.*

Увиденная до рождения глазунья была огромной, флуоресцировала, я различал каждую складку и морщинку голубоватого белка. Два “глаза” то приближались ко мне, то удалялись, перемещались то направо, то налево, то вверх, то вниз. Перламутрово переливаясь, они медленно уменьшались, пока не исчезали совсем. Одно только то, что и сегодня я могу воскрешать при желании подобное видение (пусть даже и не такое яркое и лишнее былой магии), заставляет меня вновь и вновь воспроизводить этот фосфорически сверкающий образ, напоминающий световые вспышки, возникающие под опущенными веками, если давить на глаза.

Чтобы заново почувствовать это, мне достаточно принять характерную позу зародыша: сжать кулаки у закрытых глаз. Это немного напоминает детскую игру, когда перед глазами возникают цветные круги (их иногда называют “ангелами”). В таких случаях полный ностальгии ребенок в поисках зрительных воспоминаний об эмбриональном периоде до боли давит на глазницы. Появляющиеся при этом световые и цветные пятна воскрешают нимбы ангелов, некогда виданных в утраченном раю...» [32].

В случае с картиной «Яйца на тарелке без тарелки» не следует, кроме того, забывать об эротическом подтексте, которым буквально пронизаны все работы Дали этого периода. В этой работе яйца для Дали также ассоциируются и с мужскими гениталиями. Совершенно не случайно в картине присутствует кукурузный початок, который, помимо того, что является символом плодородия, имеет ярко выраженную фаллическую форму.

В 1938 году художник создает следующий знаменитый шедевр – «Возвышенный момент». В Европе в то время повсюду царили мрачные настроения большой катастрофы, причиной которых служила набирающая обороты экспансия Адольфа Гитлера. Переговоры между Гитлером и лидерами стран Европы велись в том числе и по телефону – вот почему трубка в картинах Дали, выступающая символом прогресса, играет ведущую роль.

А то, что трубка не подсоединена, собственно, к аппарату, равно как и ее весьма ущербный вид, подчеркивает печальный и удручающий факт: переговоры эти не только оказались бесплодными, но и стали настоящей победой Гитлера, мотивировавшей фюрера на дальнейшие действия по завоеванию мира (QR-код 16).

Картина содержит еще одну очень интересную отсылку, которая не бросается в глаза с первого взгляда, но все-таки достаточно очевидна: безопасное лезвие, подвешенное в шатком равновесии над одним из желтков – «глаз» яичницы. Кажется, еще миг, секунда, и набухшая тяжелая капля, нависающая прямо над лезвием, оторвется и полетит вниз, после чего и лезвие войдет точно в середину яичного «глаза». Искусственный заораживающий свет, такой же, как и в «Постоянстве памяти», добавляет общего ощущения тревоги и хрупкости, в которой пребывает неустойчивый, буквально ба-



QR-код 15.
Видео о с. 189
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»



QR-код 16.
Видео о с. 148, 149
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»



QR-код 17.

Видео о фотографии
фасада здания
Театра-музея Дали
в Фигерасе

лансирующий на лезвии бритвы мир. Одно неловкое движение – и мир разлетится вдребезги, превратившись в залитые кровью осколки.

В начале 1939 года Дали написал новую версию данной картины под названием «Загадка Гитлера», теперь уже без яиц. Под трубкой телефона стоит пустая тарелка, на которой лежат несколько бобов, символизирующих нищету и ужасы предстоящей войны.

Существует мнение, что постоянно повторяющийся образ яйца – это еще и отсылка к глубинным переживаниям художника. Как уже было сказано выше, у Дали был старший брат, умерший в раннем возрасте, и, когда родился будущий художник, его решили назвать в честь умершего ребенка – Сальвадором. Известно, что сюрреалиста всю жизнь преследовало чувство вины за то, что брат умер, а он живет.

Так же, как и образ хлеба, образ яйца являлся настолько значимым и лично заряженным для художника, что был воплощен не только на его полотнах, но и в архитектурных решениях – и дом Дали в Кадакесе, и позднее здание Театра-музея Дали в Фигерасе увенчаны гигантскими яйцами (QR-код 17, 18).

Ракообразные. В символизме Дали панцирь представлял броню, которая защищает скрытое в ней мягкое существо. Различные ракообразные (омары, лангусты и раки), обладающие крепким туловищем и острыми клешнями, символизировали для Дали, с одной стороны, активное мужское начало и готовность к нападению, с другой – слабость и уязвимость, завуалированные за всей этой силой. Эта концепция тонко отражает мироощущение самого художника, который нуждался в твердой оболочке, способной защитить его как от угроз внешнего мира, так и от атак собственных страхов и фобий. Только Гала, скажет он после смерти супруги, «зная мою незащищенность, упрятала мою отшельничью устричную мякоть в крепость-раковину и тем уберегла» [32].



QR-код 18.

Видео о крыше
Дома-музея С. Дали
в Кадакесе

Ракообразные, как и многие другие морепродукты, являются сильнодействующим афродизиаком, и в образной системе Сальвадора Дали эти вооруженные клешнями «звери» выступали также символом сексуального желания. Стоит вспомнить портрет жены художника, написанный еще в 1933 году, в которой художник украсил голову возлюбленной красным бантом-омаром (QR-код 19).

Омары стали центральным элементом не только в его живописи. Сотрудничая с эпатажным дизайнером Эльзой Скиапарелли, Дали нарисовал огромного красного омара на белом шелковом платье. А в 1936 году он в сотворчестве с художником Эдуардом Джеймсом создал сюрреалистическую скульптуру «Телефон-омар», которая состояла из дискового телефона и прикрепленного к нему гипсового омара, заменявшего традиционную трубку.

Данный объект известен также как «Телефон-афродизиак». Эксцентричный маэстро разместил омара таким образом, чтобы его гениталии находились на одном уровне с губами говорящего, что стало еще одним примером эпатажа художника.

Для Всемирной выставки 1939 года в Нью-Йорке Дали создал мультимедийный опыт под названием «Мечта о Венере», который включал в себя одевание живых обнаженных моделей в «костюмы» из свежих морепродуктов. Художник использовал лобстера для прикрытия обнаженных женских тел моделей (QR-код 20).

В Поваренной книге ракообразным отведено достойное место. Сам художник, выросший на берегу Средиземного моря, очень любил морепродукты, находя этому своеобразное объяснение: «Я могу есть лишь то, что имеет явную и понятную форму. И если я терпеть не могу шпинат, то лишь из-за того, что он бесформен – как свобода. Противоположны шпинату краб, омар, рак. Я предпочитаю их, а больше всего лю-



QR-код 19.
*Видео о работе
С. Дали «Портрет
Галы с омаром»*



QR-код 20.
*Видео о фотографии
«Сальвадор Дали
с женщиной в “костюме”
из лобстера»*



QR-код 21.

Видео с. 56, 57
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

блю маленьких креветок. Они как бы воплощают собой великолепную философскую идею: носят костяк снаружи и берегут под ним нежную мякоть» [32].

Аманда Лир рассказывает, как в Лионе Дали повел ее в ресторан «У матушки Пи»: «Он съел целое блюдо посыпанных зеленью раков. Он вообще питал слабость к кушаньям такого рода и не упускал случая упомянуть о раке как о замечательном существе, к тому же приятном на вкус» [55]. При этом, по мнению Дали, «еда, за которую сражаешься, становится уязвимой для завоевания нашего вкуса» [32].

Однако иллюстрации блюд в кулинарной книге вовсе не направлены на возбуждение аппетита, а в свойственной художнику манере призваны шокировать восприятие зрителей, и с этим они блестяще справляются. Взять хотя бы изображение дамы с отрезанными руками, из которых струится кровь, поливающая трех красных раков на блюде, выложенном обезглавленными трупами. Здесь явно просматривается отсылка к библейскому сюжету об Иоанне Крестителе, отрубленную голову которого на блюде преподнесли в качестве награды за танец иудейской царевне Саломее (QR-код 21).

А в иллюстрации с мирно спящей девушкой-рыбой в окружении ракообразных, устремивших свои клешни и усы-антенны к ее обнаженному телу, завуалирована тема насилия.

Таким образом, интерпретация ракообразных в произведениях Дали не противоречит остальному творчеству художника, смешивая воедино в сюжетах его произведений пищевые пристрастия, эротические фантазии, жестокость и боль.

Насекомые. Рассмотрим еще некоторые знаковые образы в творчестве Дали. Картины художника часто наполнены различными насекомыми: ползающими и роящимися черными муравьями, кузнечиками и саранчой, норвящими ужалить пчелами и т. п. В кар-

тинах художника насекомые стали символами тлена, быстротечности всего земного, смерти и панического страха перед ней.

В большинстве своем они отзвук детских впечатлений Дали. Пятилетний будущий художник однажды увидел на улице мертвое тело летучей мыши, которое пожирала муравья. Он долго не мог избавиться от этого зрелища – оно вставало перед его глазами снова и снова. Позднее мысли о смерти трансформировались в сознании сюрреалиста в образ маленьких, но таких прожорливых и опасных муравьев (QR-код 22).

По словам Н. Геташвили, «детское впечатление от летучей мыши-подранка, кишасей муравьями, а также придуманное самим художником воспоминание о купаемом младенце с муравьями в заднем проходе на всю жизнь наделили художника навязчивым присутствием этого насекомого в его живописи» [10]. «Я любил ностальгически вспоминать это действие, которого на самом деле не было», – напишет художник в «Тайной жизни Сальвадора Дали, рассказанной им самим» [32]. По мнению психоаналитиков, муравьи в работах Дали символизируют, среди прочего, и сильное сексуальное желание.

Сильнейшей фобией художника всю жизнь оставались также безобидные кузнечики. Он так сильно боялся этих насекомых, что доходило до нервных срывов. Особенно в детстве – этим пользовались его одноклассники, они часто издевались над ним. «Если бы у меня был выбор – прыжок в бездну или кузнечик на лице, я предпочел бы первое: это лучше, чем вынести отвратительное прикосновение. Этот ужас так и остался загадкой моей жизни», – писал он в своей биографии «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим» [32] (QR-код 23).

Двойственным смыслом в ряду насекомых надеялся образ мухи. Так же, как и другие насекомые, образ мухи носил порочный оттенок, но в то же время



QR-код 22.
Видео об обложке
книги С. Дали
«Обеды с Галой»



QR-код 23.
Видео о работе
С. Дали «Великий
мастурбатор»



QR-код 24.
Видео о с. 200, 201
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

Дали провозгласил мух, правда не всех, а только особенных, «феями Средиземноморья». В «Дневнике одного гения» он писал: «Они несли вдохновение греческим философам, которые проводили жизнь под солнцем, облепленные мухами» [28]. В мухе автор зашифровал музу – вдохновение, которое посещало его при написании картин. Огромная черная муха, на которой безмятежно уединились босховские «любовники в шаре», становится центральным персонажем одной из самых ярких иллюстраций к Поваренной книге (QR-код 24).

По поводу известных всему миру усов – что он такое делает, чтобы они стояли вертикально? – Дали расспрашивали всегда и всюду. Он отвечал просто: финики. «На десерт я прошу подать мне финики, съедаю их и, прежде чем омыть пальцы в чашке, легонько провожу ими по усам. Этого оказывается вполне достаточно, чтобы усы стояли торчком» [28]. Когда спрашивавший (как правило, это дама) собирался перейти к новой теме, Дали вспоминал про еще одно преимущество фиников: в них есть сахар, который приманивает мух, а он обожает быть облепленным мухами. Правда, только чистенькими и жизнерадостными: «Я не переносу грязных городских и даже деревенских мух с раздувшимися брюшками цвета желтого майонеза» [28].

Образы бабочки и пчелы, которые также часто появляются на полотнах Дали, возможно, есть символы «порхающей» и «жалящей» возлюбленной художника Галы. Он сравнивал ее, музу и одновременно домашнего тирана, с пчелкой: «Гала сама пчела. Она подлетает, жалит, и след ее простыл» [28]. Кстати, у Галы была целая коллекция крошечных пчелок, которых она прикалывала к корсажу (QR-код 25).

Автопортрет-нос. В 1929 году Дали создал еще один знаменитый образ-бренд художника – необычного вида голову с большим носом и ресница-



QR-код 25.
Видео о с. 176, 177
из нового издания
книги С. Дали
«Обеды с Галой»

ми, в которой узнаются черты самого Дали. Это автопортрет спящего Дали, воплощенное желание покоя, отдыха и сна, когда бессознательное берет верх над объективным миром. «Взаимосвязь между сном, любовью и смертью очевидна, – писал художник в автобиографии. – Сон – это и есть смерть, или по меньшей мере это исключение из реальности, или, что еще лучше, это смерть самой реальности, которая точно так же умирает во время любовного акта» [30]. По мнению Дали, сон освобождает подсознательное, поэтому голова художника расплывается, как моллюск, становится мягкой – свидетельство беззащитности.

Этот образ художник заимствовал у Босха, мы можем видеть его на левой створке «Сада земных наслаждений». В дальнейшем Дали развернул профиль носом к земле и придал ему узнаваемые черты.

«Нос» настолько точно передавал самоощущение художника, что стал главным персонажем на его картинах «Великий мастурбатор», «Мрачная игра», «Фантасмагория»; в последующие годы Дали многократно воспроизводил его в других картинах. В Поваренной книге этот образ гармонично встраивается в сюжеты иллюстраций либо появляется в виде отдельных графических зарисовок на полях книги, по сути, выполняя роль автографа Дали.

Мягкие часы. Для художника это символ нелинейного, субъективного времени, произвольно текущего и неравномерно заполняющего пространство, который появляется на его полотнах особенно часто. Изобразить полужидкие, расплавленные циферблаты художнику пришлось в голову, когда он размышлял о сыре камамбере. Этот сыр, попав в тепло, мгновенно начинает таять, не в силах сопротивляться высокой температуре. Дали решил воплотить образ упущенных возможностей, которые, исчезнув через мгновение, уже не вернуться. Часы, текущие, свешивающиеся, будто находящиеся, как камамбер, в полужидком состоянии, – это горечь при мысли о том, что время пожирает все, и даже самое себя.

Дали вспоминает: *«...Решив написать часы, я написал их мягкими. Это было однажды вечером, я устал, у меня была мигрень – чрезвычайно редкое у меня недомогание. Мы должны были пойти с друзьями в кино, но в последний момент я решил остаться дома. Гала пойдет с ними, а я лягу пораньше. Мы поели очень вкусного сыру, потом я остался один, сидел, облокотившись на стол и размышляя над тем, как супермягок плавленый сыр. Я встал и пошел в мастерскую, чтобы, как обычно, бросить взгляд на свою работу. Картина, которую я собирался писать, представляла пейзаж окрестностей Порт-Льигата, скалы, будто бы озаренные неярким вечерним светом. На первом плане я набросал обрубленный ствол безлистной маслины. Этот пейзаж – основа для полотна с какой-то идеей, но какой? Мне нужно было дивное изображение, но я его не находил. Я отправился выключо-*

чить свет, а когда вышел, буквально “увидел” решение: две пары мягких часов, одни жалобно свисают с ветки маслины. Несмотря на мигрень, я приготовил палитру и взялся за работу. Через два часа, когда Гала вернулась из кино, картина, которая должна была стать одной из самых знаменитых, была закончена» [33].

В картине Дали «Постоянство памяти» искажается, смещается само время. Знаком этого становятся сами часы, потерявшие свой естественный облик и превращенные в стекающую со стола аморфную плазмодную массу. Истекает время, исчезает настоящее, а вместе с ним – прошлое и будущее. Разрываются все связи, которые когда-то связывали человека с реальным миром. Человек остается один на один в «анестезированном», незнакомом и непонятном мире.

В Поваренной книге этот образ также неоднократно встраивается в сюжеты картин либо выступает как основная доминанта иллюстраций.

Фигуры «Анжелюса». Как было отмечено ранее, цитаты из мировой культуры занимали в творчестве Дали заметное место. Самое яркое подтверждение этому – картина «Анжелюс» Жана-Франсуа Милле (1857–1859), которая в различных вариациях у Дали встречается более 60 раз. Эта картина стала одной из самых навязчивых идей, преследовавших его на протяжении всей жизни, превратившись для художника в настоящую «анжелюсоманию».

На картине Милле мы видим молодую пару, которая совершает молитву на закате солнца (QR-код 26). Они собрали картофель и уложили его в корзину, но радости по поводу урожая эти люди совсем не испытывают. Состояние их кажется подавленным, в воздухе чувствуются тоска и безнадежность. Какая же трагедия скрывается за обычным сбором картофеля? В своем эссе «Трагический миф Анжелюса Милле» (1938) Дали писал, что эта работа Милле казалась ему «самой поразительной, загадочной и многозначной



QR-код 26.
Видео о работе
Ж.-Ф. Милле
«Анжелюс»

картиной, самой богатой подсознательными идеями из всех, что были когда-либо написаны» [33].

Сюжет «Анжелюса» не давал покоя Сальвадору Дали еще со школьных лет. В школе, где он учился, висела репродукция этой картины, и странная печальная атмосфера всегда будоражила воображение мальчика. Более того, картина вызывала в нем беспричинный страх, настолько сильный, что видение двух неподвижных силуэтов преследовало его в течение долгих лет. Ощущения были настолько сильными, что он начал фиксировать психологические процессы, которые происходили в нем при виде «Анжелюса», и затем использовал эти записи при работе над своими полотнами или поэмами.

С фигурами «Анжелюса» Дали играл, как с куклами. Так появились его известные картины: «Имперский монумент Женщине-ребенку», «Гала и Анжелюс», «Археологический отголосок Анжелюса Милле», «Атавизм сумерек», «Портрет виконтессы де Ноайль», иллюстрации к «Мальдорору»; они же в виде двух небоскребов возникли в рисунке «Город», стали героями диптиха «Пара с головами, полными облаков», их можно рассмотреть на заднем плане композиции «Перпиньянского вокзала», ставшего воплощением идеи Дали о центре мироздания (QR-код 27).

Дали упорно старался понять, что же так тревожит крестьян и его самого, и много раз перерисовывал героев картины, пытаясь разгадать их тайну. Став уже известным художником, Дали послал запрос в Лувр, чтобы ему выслали рентгенограмму этой картины. Чутье не подвело художника – у полотна обнаружился второй слой. Оказывается, первоначально вместо корзины картофеля, над которой склонились крестьяне, был нарисован крошечный гроб. Выяснилось, что семейная пара хоронила своего младенца и молилась о нем, а никак не об урожае. Именно этим и объясняется такая грусть героев и общий подавленный настрой картины.



QR-код 27.
Видео о работе
С. Дали «Фигуры
Анжелюса»

«Я всегда чуял смерть в этой картине», – скажет Сальвадор Дали. Интересно, что подмены этой раньше никто не замечал! Дали оказался единственным, кто разгадал истинную суть «Анжелюса». Стало понятно, почему картина эта так тревожила и даже пугала Сальвадора, – она, как мы помним, самым непосредственным образом была связана с его биографией.

В пользу этой версии свидетельствует простой, но убедительный факт: если мы сопоставим дату смерти первого Сальвадора и дату, когда был зачат «второй» (всем нам хорошо известный), то увидим, что между этими датами всего десять дней разницы. Получается, что мать Дали, не отгоревав потерю первого Сальвадора, беременеет снова и на свет появляется «замещающий ребенок», то есть ребенок, рожденный с бессознательной целью – заменить умершего и стать для родителей исцеляющим от горя. Такой ребенок всегда будет в центре повышенного внимания, любви, заботы и гипертрофированных страхов родителей, чрезмерно избалован ими и впоследствии, скорее всего, с целым букетом таких личностных проявлений, как нарциссизм, истероидность и, возможно, даже маниакальность величия.

Для самого Дали в этой ситуации изначально была заложена глубокая психологическая травма – он не ощущал себя самостоятельной и полноценной человеческой единицей, а всего лишь копией своего умершего брата. И, чтобы заставить родителей понять, что он другой, он не копия, он сам по себе, позволял себе достаточно вызывающие поступки, которые очень живо описывает в своей «тайной жизни». *«Все мои эксцентричные выходки, все нелепые представления объясняются трагическим желанием, которым я был одержим всю жизнь: я всегда хотел доказать самому себе, что существую. Что я – это я, а не мой покойный брат»* [32]. Возможно, именно личная трагедия Дали позволила ему разгадать тайну знаменитой картины, которая умалчивалась долгие годы.

В конце концов одержимость «бредовым образом двух неподвижных силуэтов» привела к тому, что Сальвадор Дали сочинил целое эссе под названием: «Паранойя-критическое толкование маниакального образа “Анжелюса” Милле». Эссе было издано лишь в 1963 году, получив название «Трагический миф “Анжелюса” Милле» [33]. В эссе Дали пытается докопаться до причины удивительного воздействия, которое всегда оказывала на него эта, в общем-то, обычная картина, и закономерно приходит к выводу, что причина эта сокрыта не во внешнем, а во внутреннем содержании картины, то есть в том, что картина скрывает.

«Каждый ребенок хочет, чтобы его любили ради него самого, а вовсе не потому, что он воскрешает в чьей-то памяти любимого человека или дублирует чужую роль», – пишут В. Волкан и Э. Зинтл в работе «Жизнь после утраты» [19]. И, похоже, когда Дали говорит о поиске собственного «я», он имеет в виду сильное желание отсоединить свою идентичность от идентичности умершего брата.

Дали на протяжении многих лет пытался справиться со своей травмой с помощью творчества, воевал с погибшим братом, спрятанным в психическом пространстве матери и потом в своем собственном, будто под корзинкой с картошкой на картине Милле.

Упорство, с которым он работал с этим материалом, свидетельствует о силе его желания жить, разгадать свое подсознание, чтобы почувствовать себя самим собой, а не братом, портрет которого («Портрет моего покойного брата», 1963 г.) он, наконец, написал в 59 лет, таким образом разотождествившись с ним окончательно.

Творчество – это всегда акт самотерапии, и, как видим, к таким «сеансам самолечения», призванным помочь художнику обрести свое собственное «я» и перестать, наконец, ощущать себя всего лишь копией покойного брата, Дали прибегал на протяжении всей своей жизни.

Сальвадор Дали, безусловно, являлся одним из величайших оригиналов своего времени. Его экстравагантные выходки, а также не менее эпатажные картины и книги до сих продолжают восхищать и одновременно шокировать, будоражить умы всех, кто прикоснулся к его творчеству. Что творилось в голове этого усатого сумасброда, когда он выгуливал муравьеда по Парижу? Когда ездил на авто, загруженном цветной капустой? Когда на выставку сюрреализма вырядился в костюме водолаза? Когда рисовал горы раков, залитых человеческой кровью? Или со всей академической серьезностью рассуждал о видах пука? Конечно, в контексте его биографии или после прочтения его книг о нем многое проясняется, но также остается и большой простор для новых интерпретаций его творчества и раскрытия загадки его эпатажной личности, «оснащенной настолько полным и превосходным комплектом извращений, что ему может позавидовать любой» [65].

Впрочем, сам художник воспринимал себя и свое творчество с вполне здоровым рационализмом и юмором. В пятьдесят лет Сальвадор Дали вместе со своим другом выпускает скандальную книгу «Усы Дали: Фотоинтервью». В ней описывались знаменитые стоячие усы, которые сам Сальвадор называл «антеннами для восприятия искусства» [90]. «Я сошел с ума? Да я гораздо нормальнее любого, кто купил эту книгу», – шутливо резюмировал гений [90].



ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Бесконечная мифическая сюрреальность, оборачивающаяся логарифмической спиралью

*Гала пронзила меня, словно меч,
направленный самим провидением.
Это был луч Юпитера, как знак свыше,
указавший, что мы никогда не должны расставаться.*

Сальвадор Дали

Реальная история Сальвадора и Галы Дали завершилась... С момента своего знакомства гений и муза всегда старались держаться рядом и быть вместе. Даже в разлуке образ Галы всегда был в сердце Дали, его окружали ее фотографии, картины с ее изображением, он вел мысленные диалоги с ней.

Сюрреально-мифическая история Сальвадора и Галы Дали продолжается... Имея истоком жизненный виток знаменитой четы, логарифмическая спираль интерпретаций начала разворачиваться в сторону бесконечности.

Произведения искусства, артефакты культуры, фото- и видеоматериалы, автобиографические записи Сальвадора и Галы, оставшиеся после смерти, никому не дают покоя. К их реальным/сюрреально-мифическим историям жизни и творчества, исследованию документов и анализу деталей шедевров до сих пор проявляется интерес. Постоянные мифизации жизненных эпизодов и великолепно представленные сюрреальные формы, виртуозно сконструированные четой, только еще больше запутывают ситуацию и создают интригу поиска сути. Но каждый виток интерпретационной спирали уходит

все дальше от центра, а значит, и дальше от личностей Сальвадора и Галы, от их правды жизни.

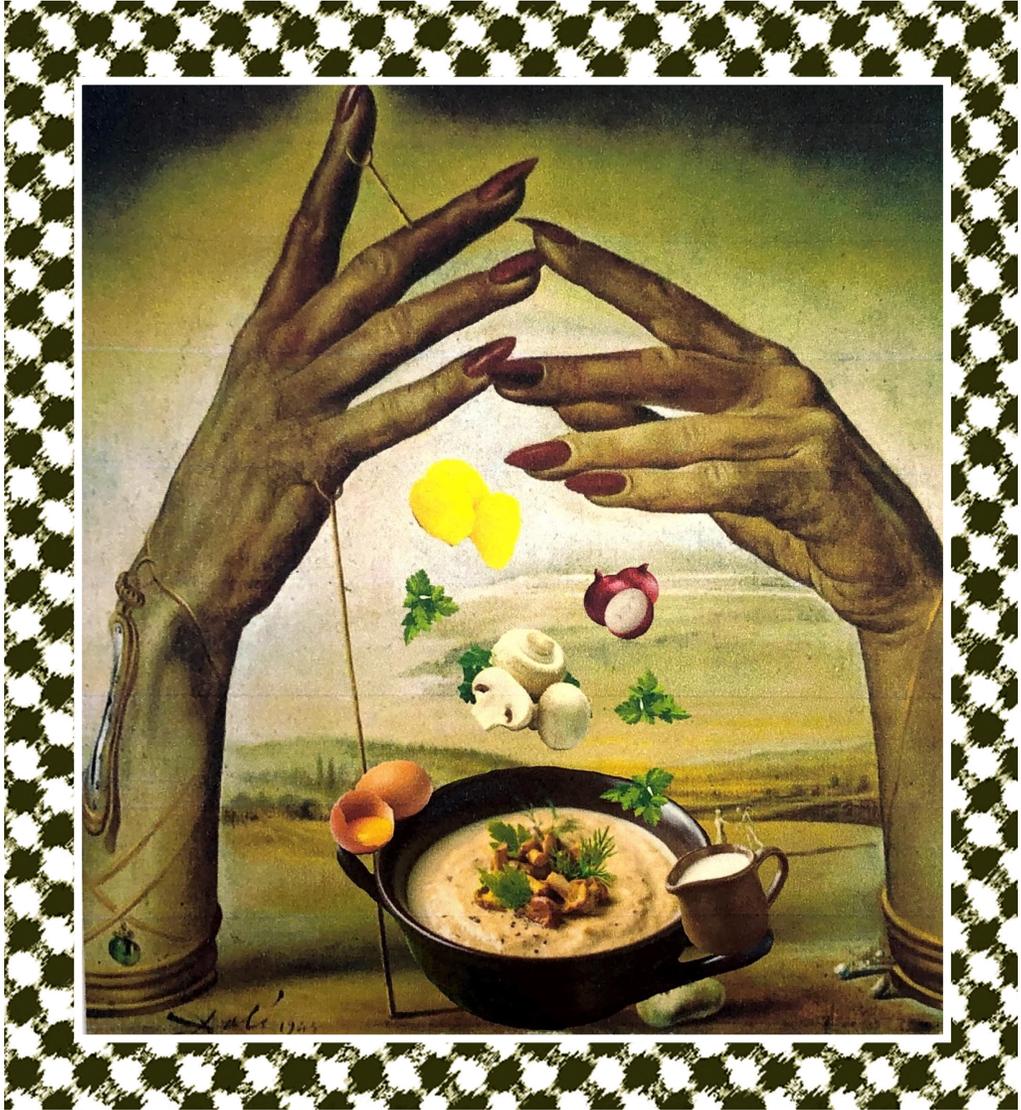
При этом и сам центр спирали при жизни Сальвадора и Галы находился в движении: в процессе их роста расширяясь; в ситуации страха сжимаясь в себя, к центру. Данное свойство наиболее ярко проявилось в эпатажных выходках четы. Парадоксально проявляя себя, одновременно утверждая и отрицая, внедряя в мифы частицы правды, в сюрреальное – бессознательное и реальное, Сальвадор и Гала Дали прятались от людей, ведя публичный образ жизни. Они были праздны и трудолюбивы, расточительны и аскетичны, серьезны и легкомысленны, открыты и закрыты. Уходя от себя, они возвращались к себе.

Одной из точек равновесия в жизни Сальвадора и Галы Дали стали вкушения иногда простой, иногда изысканной пищи. Но самое главное – вкусной и качественной, соответствующей далианским принципам правомерности, иерархичности и мистичности. Гастрономическая кухня, полностью удовлетворяющая требования четы, могла служить отправной точкой для гениальных идей Сальвадора Дали, раскручивающихся на большой скорости и приобретающих форму логарифмической спирали.

Центром логарифмической спирали бытия Галы стала Казань. Мощная энергичность точки рождения Елены Ивановны/Дмитриевны Дьяконовой задала такой импульс ее жизни, что она сначала оказалась в Москве, а затем – с новым именем Гала – покорила весь мир, став музой и оберегом судьбы Сальвадора Дали.

Поставленная в конце жизни Галы и Сальвадора Дали точка превратилась в многоточия, вопросы и восклицания. Настоящим и будущим поколениям предстоит на основе далианских мифов создать новые мифы, затемняющие смыслы оригиналов. Созданный гением сюрреальный мир породил множество сюрреально-интерпретационных миров. Сальвадор и Гала продолжают жить, иронично взирая на нас и смеясь с высот надреальности... Их логарифмическая спираль интерпретаций уходит в бесконечность, как и сами Сальвадор и Гала Дали, ставшие властителями вечности.

Грибное пюре «С иголочки»



▲ А. Абдулова «Грибное пюре»

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА № 1

Рецепт

Наименование сырья и продуктов	Расход сырья и продуктов на 1 порцию, г	
	Брутто	Нетто
Шампиньоны	100	72,3
Лук	50	42
Картофель	103	61,8
Масса вареного картофеля	-	60
Яйца	0,8 шт.	24
Мускатный орех	0,2	0,2
Сливочный сыр	54	54
Сливки	30	30
Петрушка	2	1,5
Сливочное масло	4	4
Растительное масло	4	4
Уксус столовый	8	8
Выход	-	300

Технологический процесс¹

Предварительно подготовленный лук обжаривают на сковороде, смазанной сливочным и растительным маслом. Промывают шампиньоны, часть из них откладывают в сторону, а остальные нарезают и добавляют к луку в сковороде. Жарят в течение 30 мин., пока они не потеряют свою жидкость, не передадут свой аромат другим ингредиентам и не приобретут жидкую консистенцию.

Предварительно сваренный картофель соединяют с содержимым и раздавливают.

Смешивают полученное пюре с яйцами, сливочным сыром и сливками. Добавляют соль и тертый мускатный орех. Запекают при 220 °С 30 мин.

Ранее отложенные грибы промывают и замачивают в смеси воды и уксуса, так они сохранят свой белый цвет. При отпуске оформляют шампиньонами и петрушкой.

Требования к оформлению, реализации и хранению

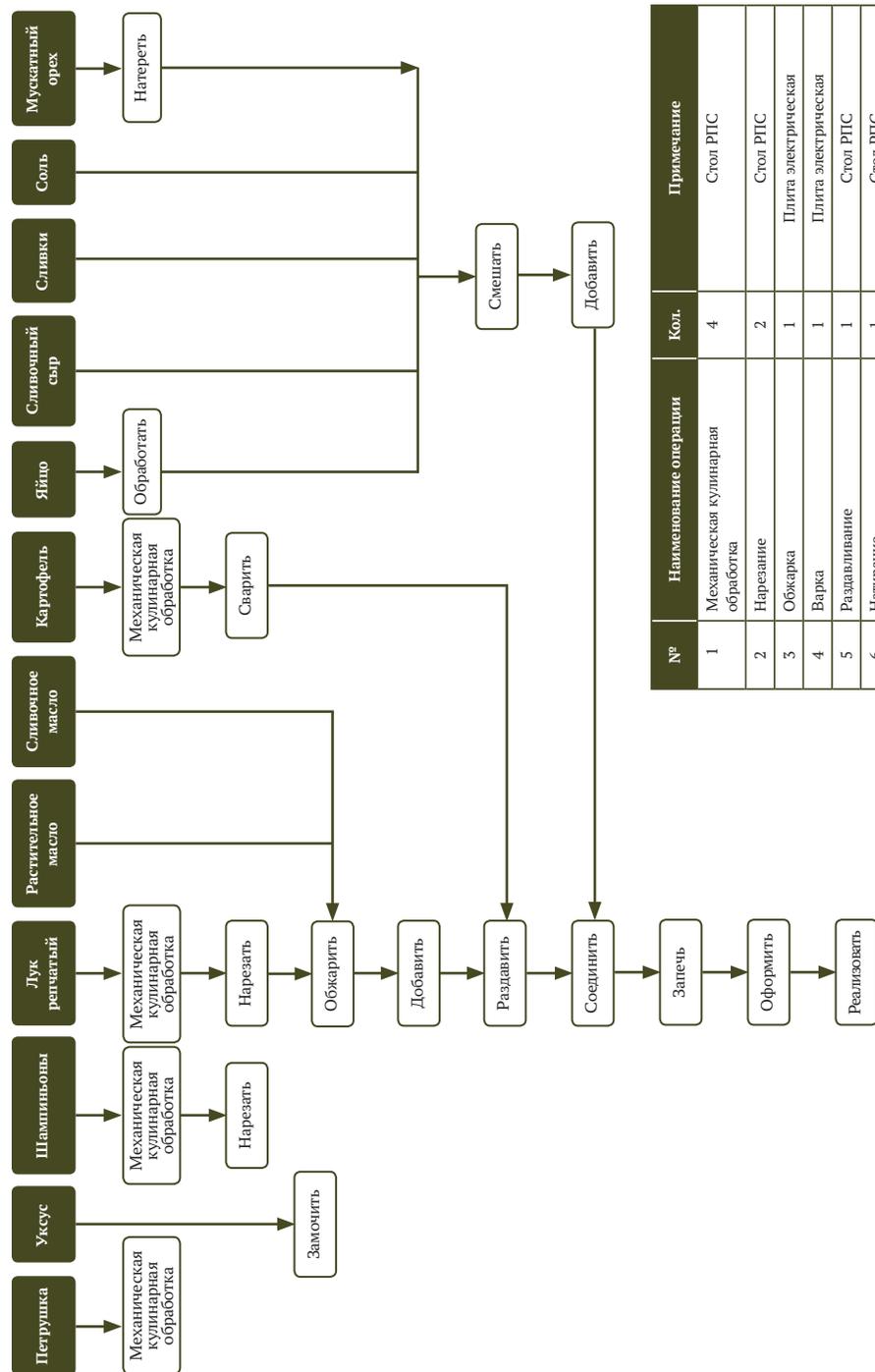
Пюре реализуют сразу после приготовления.

Пищевая ценность (на выходе – 300 г)

Белки, г	Жиры, г	Углеводы, г	Калорийность, кКал
21,42	29,59	15,66	416,56

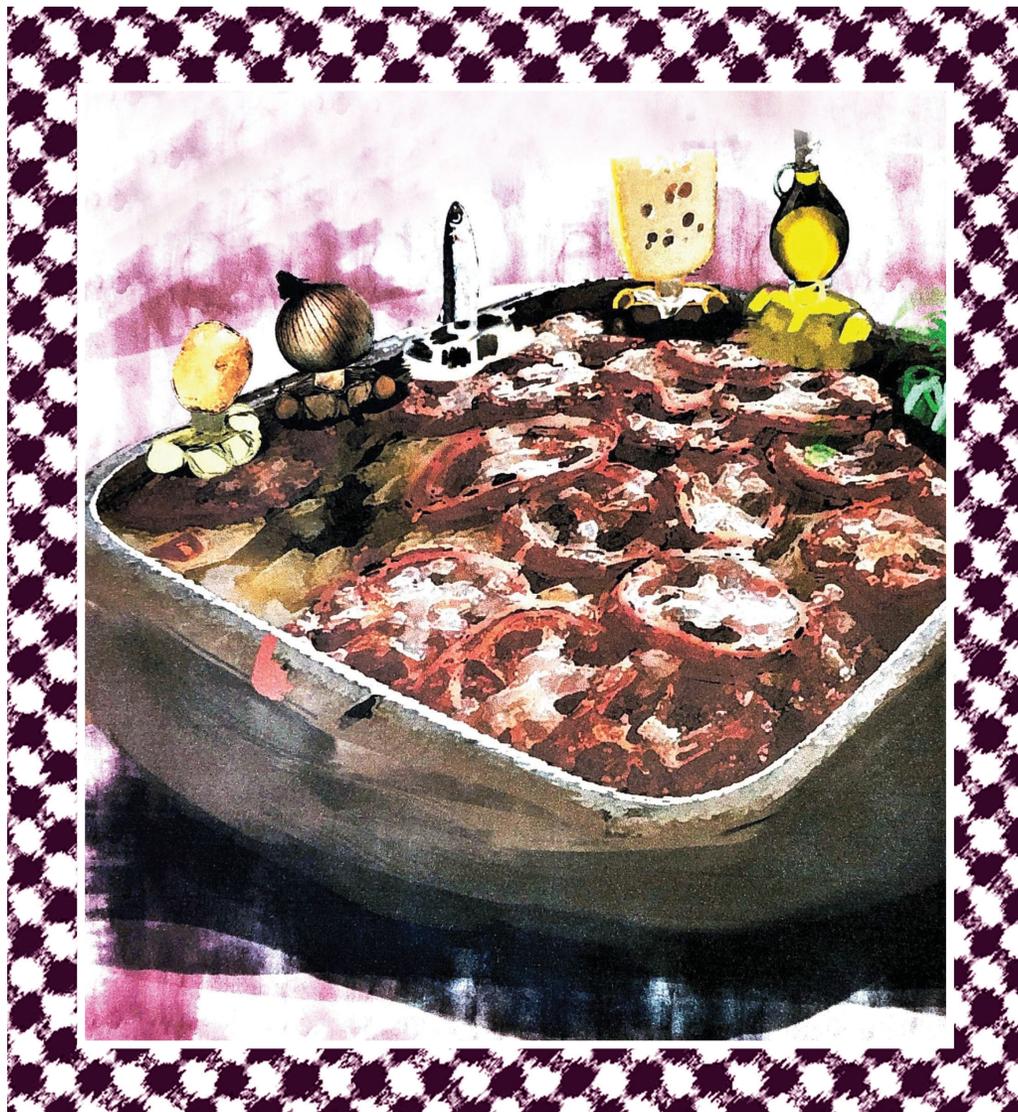
¹ Подготовка сырья производится в соответствии с рекомендациями «Сборника технологических нормативов для предприятий общественного питания и технологическими рекомендациями для импортного сырья».

Технологическая схема блюда «Грибное пюре «С иголочки»» (выход: 300 г)



№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Механическая кулинарная обработка	4	Стол РПС
2	Нарезание	2	Стол РПС
3	Обжарка	1	Плита электрическая
4	Варка	1	Плита электрическая
5	Раздавливание	1	Стол РПС
6	Натирание	1	Стол РПС
7	Запекание	1	Пароконвектомат

Прованский гратен



Я. Чернов «Прованский гратен» ▲

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА № 2

Рецепт

Наименование сырья и продуктов	Расход сырья и продуктов на 1 порцию, г	
	Брутто	Нетто
Лук	72	57,8
Анчоусы	5	5
Помидоры	100	75
Картофель	100	60
Тимьян	0,2	0,2
Швейцарский сыр	21	21
Оливковое масло	2	2
Вода	9	9
Выход	–	230

Технологический процесс¹

Помидоры промыть и разрезать вдоль на две части, сжать в ладони и выдавить семена.

Подготовленный лук нарезать тонкими кольцами и подрумянить в оливковом масле. За пару минут до того, как будет готов, добавить анчоусы. Перемешать.

Картофель очистить и нарезать ломтиками.

На дно неглубокой формы для запекания положить один слой помидоров, посолить, поперчить, посыпать измельченным тимьяном, положить слой картофеля, слой луковой смеси и посыпать тертым швейцарским сыром. Повторить еще раз. Сыр обязательно должен быть последним. Полить оливковым маслом.

Добавить воду и покрыть фольгой. Выпекать 30 мин. при 220 °С.

За это время помидоры потеряют весь сок. Снять фольгу и оставить в духовке еще на 20 мин.

Требования к оформлению, реализации и хранению

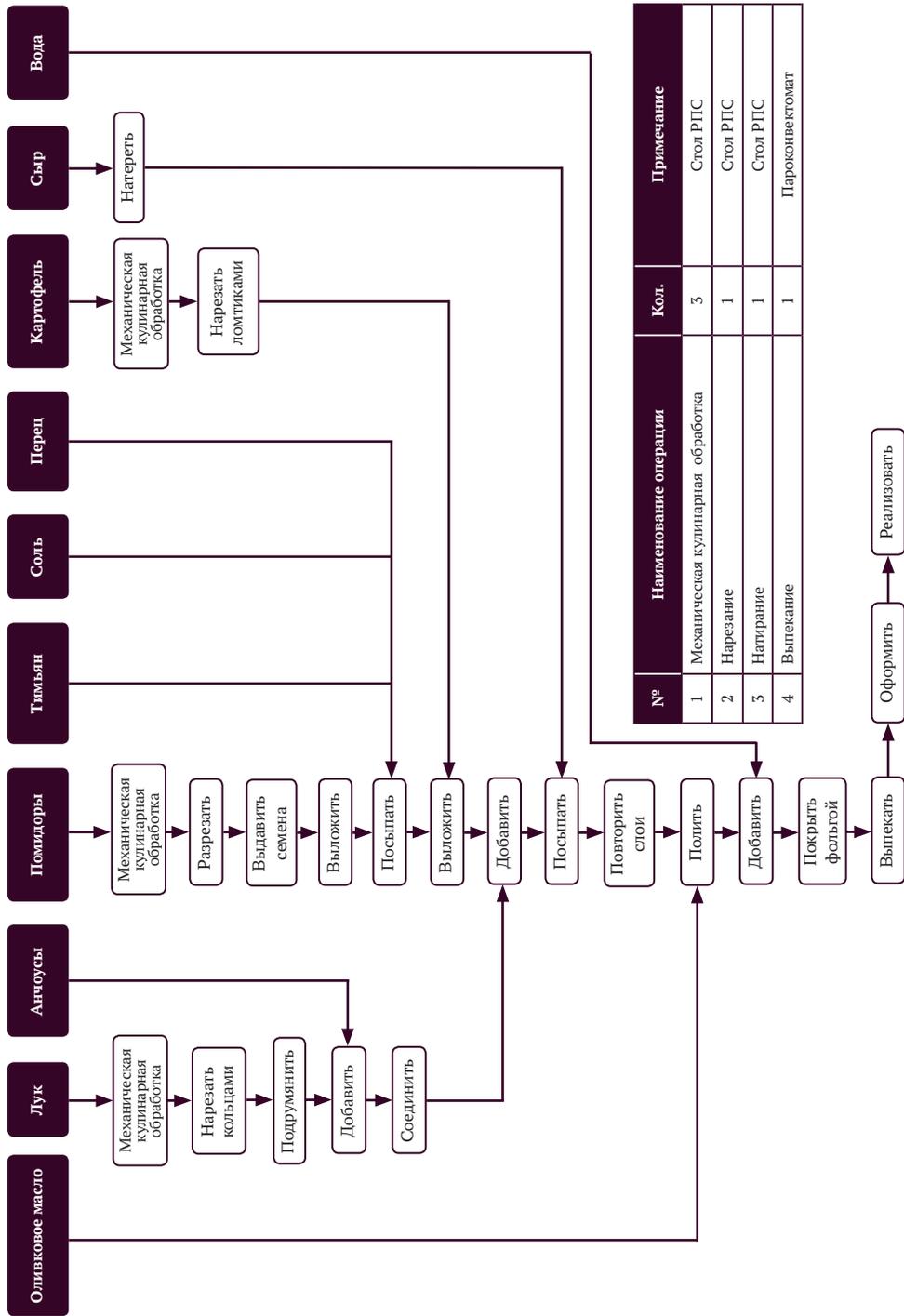
Прованский гратен реализуют сразу после приготовления.

Пищевая ценность (на выходе – 230 г)

Белки, г	Жиры, г	Углеводы, г	Калорийность, кКал
9,3	9,6	17,5	193

¹ Подготовка сырья производится в соответствии с рекомендациями «Сборника технологических нормативов для предприятий общественного питания и технологическими рекомендациями для импортного сырья».

Технологическая схема блюда «Прованский гратен» (выход: 230 г)



№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Механическая кулинарная обработка	3	Стол РПС
2	Нарезание	1	Стол РПС
3	Напирание	1	Стол РПС
4	Выпекание	1	Пароконвектомат

Сельдерей AU GRATIN



▲ А. Назырова «Сельдерей AU GRATIN»

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА № 3

Рецепт

Наименование сырья и продуктов	Расход сырья и продуктов на 1 порцию, г	
	Брутто	Нетто
Корень сельдерея	132	90
Картофель	60	42,8
Лук	18	15,1
Сливки	8	8
Мускатный орех	0,1	0,1
Яйца	0,6 шт.	24
Швейцарский сыр	20	20
Выход	–	200

Технологический процесс¹

Подготовленные очищенные, нарезанные корни сельдерея, картофель и лук закладывают в кастрюлю. Добавляют воду, соль, перец, доводят до кипения и варят в течение 20 мин. В конце варки должно остаться немного воды, чтобы овощи не пригорели. Процеживают овощи, перемешивают с густыми сливками и добавляют мускатный орех. Подготовленные овощи выкладывают в форму для запекания.

Делают шесть отверстий на поверхности для того, чтобы поместить разбитые яйца, не повредив форму желтков, добавляют соль. Выпекают при температуре 220 °С в течение 10 мин.

Требования к оформлению, реализации и хранению

Сельдерея *AU GRATIN* реализуется сразу после приготовления.

Пищевая ценность (на выходе – 200 г)

Белки, г	Жиры, г	Углеводы, г	Калорийность, кКал
10,2	11,4	13,8	206,2

¹ Подготовка сырья производится в соответствии с рекомендациями «Сборника технологических нормативов для предприятий общественного питания и технологическими рекомендациями для импортного сырья».

Запеченный утенок



А. Назырова «Запеченный утенок» ▲

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА № 4

Рецепт

Наименование сырья и продуктов	Расход сырья и продуктов на 1 порцию, г	
	Брутто	Нетто
Утка	312,5	195
Вино белое сухое	2,5	2,5
Коньяк	1,25	1,25
Болгарский перец зеленый	5	3,75
Бульон	62,5	62,5
Сливки жирные	10	10
Выход	-	275

Технологический процесс¹

Подготовленную утку натирают солью и перцем, запекают в пароконвектомате 45 мин. при температуре 200 °С.

Для приготовления бульона в кастрюлю закладывают мясо говядины, птицы, рыбу и нарезанные овощи (лук, морковь). Заливают водой, добавляют соль. Доводят до кипения и варят на медленном огне 1,5–2 часа. Процеживают.

Для приготовления соуса в сотейник добавляют коньяк, вино и уваривают до половины объема. Затем добавляют мелко нарезанный болгарский перец. После выкипания всей жидкости добавляют бульон. Оставляют на огне для сконцентрирования жидкости. При постоянном помешивании добавляют жирные сливки. Перемешивают до тех пор, пока вся масса не станет однородной.

Утку подают на сервировочном подносе и поливают соусом.

Требования к оформлению, реализации и хранению

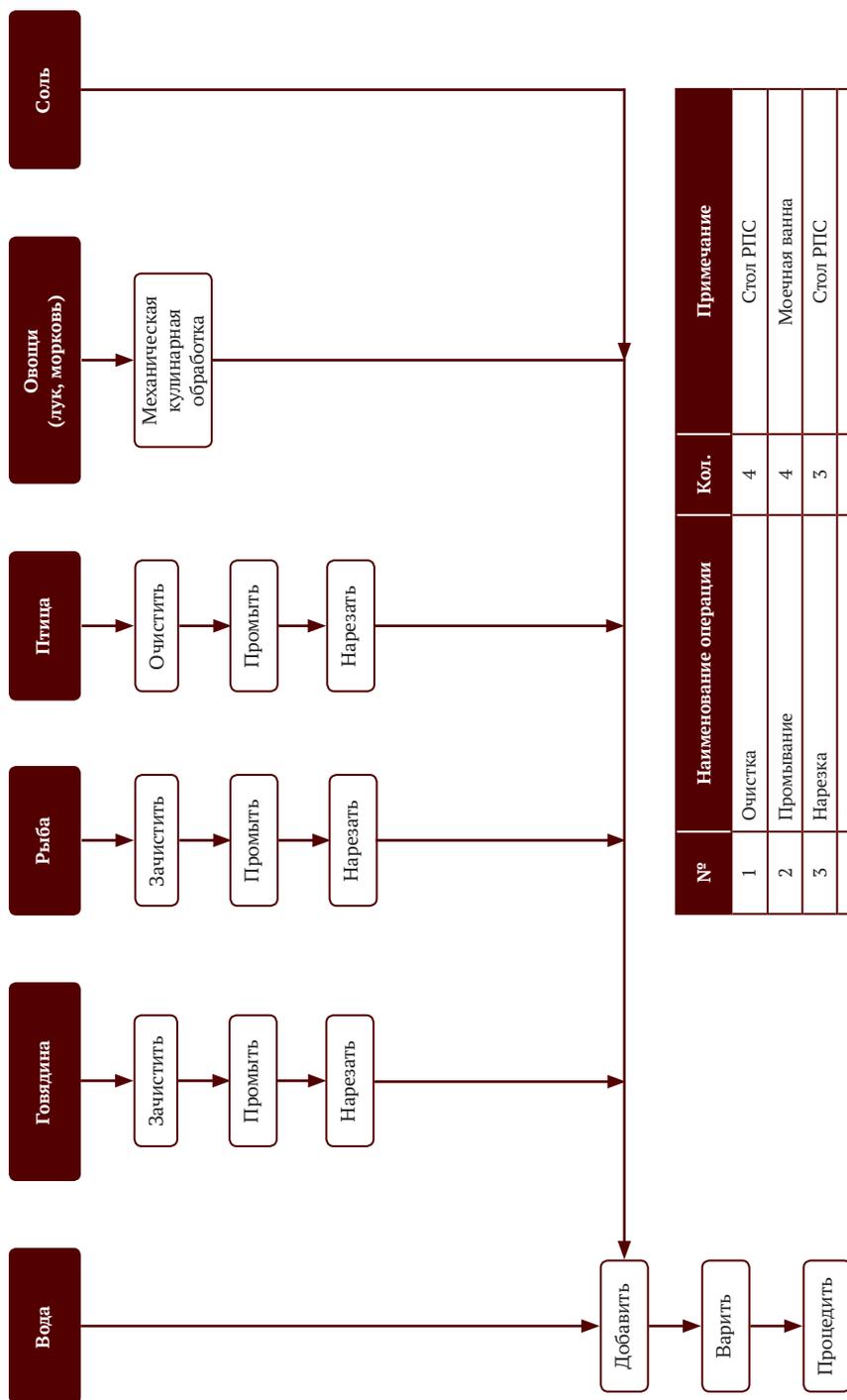
Запеченная утка реализуется сразу после приготовления.

Пищевая ценность (на выходе – 275 г)

Белки, г	Жиры, г	Углеводы, г	Калорийность, кКал
32,25	77,9	0,65	839,9

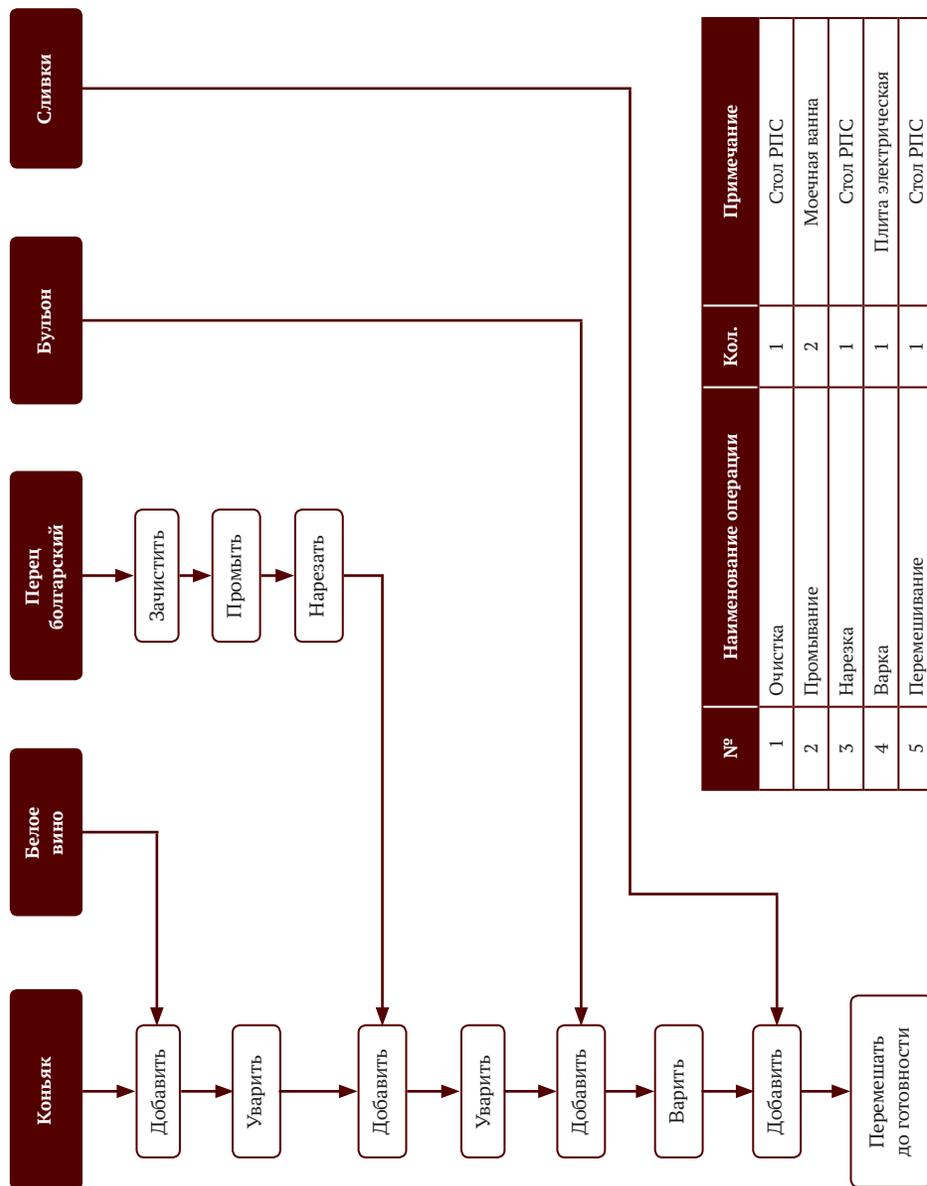
¹ Подготовка сырья производится в соответствии с рекомендациями «Сборника технологических нормативов для предприятий общественного питания и технологическими рекомендациями для импортного сырья».

Технологическая схема блюда «Бульон»



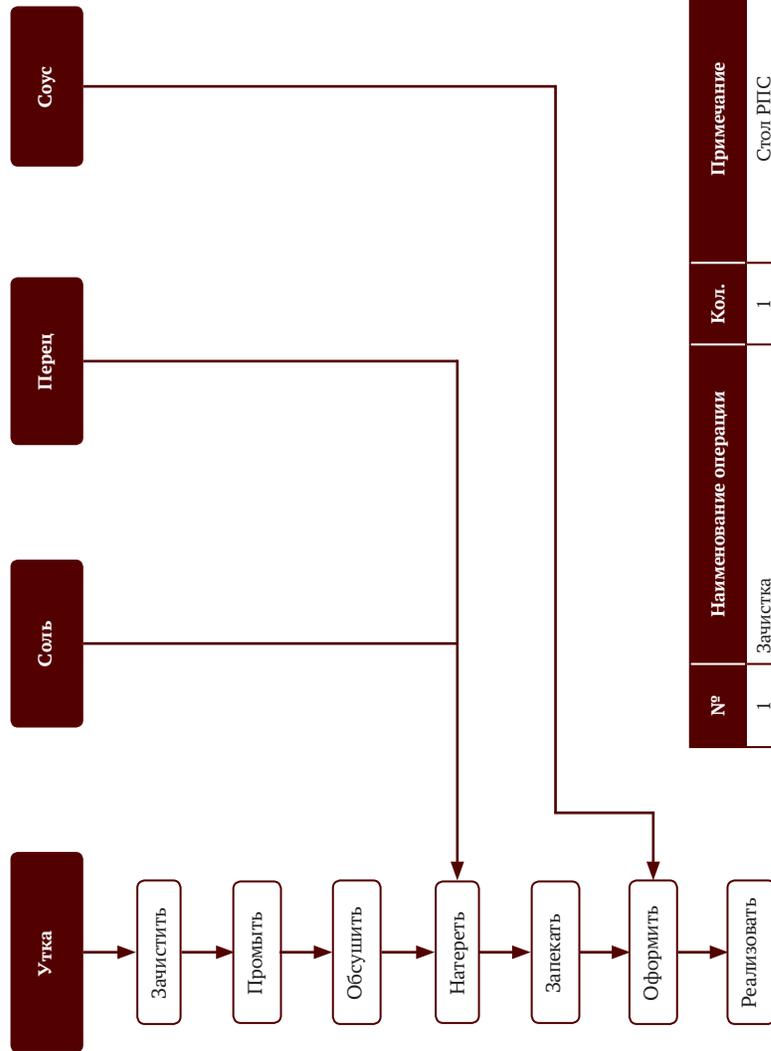
№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Очистка	4	Стол РПС
2	Промывание	4	Моечная ванна
3	Нарезка	3	Стол РПС
4	Варка	1	Плита электрическая
5	Процеживание	1	Стол РПС

Технологическая схема блюда «Соус»



№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Очистка	1	Стол РПС
2	Промывание	2	Моечная ванна
3	Нарезка	1	Стол РПС
4	Варка	1	Плита электрическая
5	Перемешивание	1	Стол РПС

Технологическая схема блюда «Запеченный утенок» (выход: 275 г)



№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Зачистка	1	Стол РПС
2	Промывание	1	Моечная ванна
3	Обсушивание	1	Стол РПС
4	Нагревание	1	Стол РПС
5	Запекание	1	Пароконвектомат
6	Оформление	1	Стол РПС

Суфле «КОЦИКСЫ»



▲ Р. Луконина «Суфле Коциксы»

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА № 5

Рецепт

Наименование сырья и продуктов	Расход сырья и продуктов на 1 порцию, г	
	Брутто	Нетто
Растворимый кофе	15	15
Яйцо	5 шт.	200
Молоко	60	60
Сахар	40	40
Мука	30	30
Сливочное масло	15	15
Выход	–	360

Технологический процесс¹

Кипятим молоко и переливаем его в смесь из муки, сахара и яичных желтков. Варим 1 минуту, затем даем остыть. После того как содержимое будет приятным на ощупь, добавляем сливочное масло. Смешиваем полученный заварной крем с растворимым кофе и нагреваем полученную массу.

Взбиваем яичные белки до получения плотной консистенции и добавляем их к смеси кофе и крема.

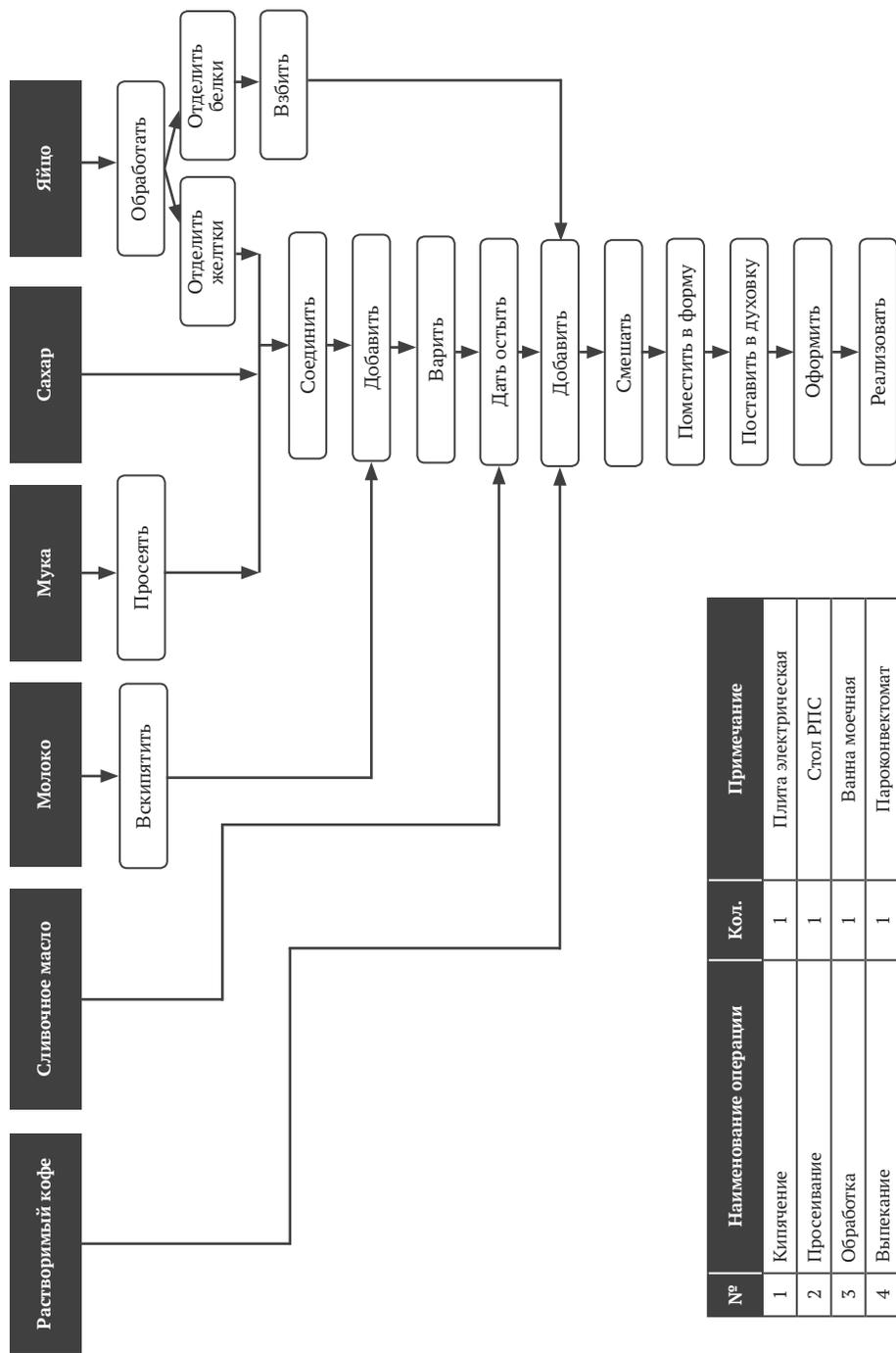
Помещаем все в форму, предварительно смазанную сливочным маслом, и ставим в духовку на 15 мин. при 150 °С. Блюдо можно украсить кофейными зернами в ликере.

Пищевая ценность (на выходе – 360 г)

Белки, г	Жиры, г	Углеводы, г	Калорийность, кКал
130,8	340,2	265	736,2

¹ Подготовка сырья производится в соответствии с рекомендациями «Сборника технологических нормативов для предприятий общественного питания и технологическими рекомендациями для импортного сырья».

Технологическая схема блюда «Суфле «Коциксы»» (выход 360 г)



№	Наименование операции	Кол.	Примечание
1	Кипячение	1	Плита электрическая
2	Просеивание	1	Стол РПС
3	Обработка	1	Ванна моечная
4	Выпекание	1	Пароконвектомаг

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Breton A. Manifeste du Surrealisme: Poisson soluble. Paris: Les Documentaris, 1924.
2. Cocteau J. Le Passé Défini. T. IV-1955. P.: Gallimard, 2005. 416 p.
3. Dali S. Les Diners de Gala, 1973.
4. Les Songes drolatiques de Pantagruel. Geneva: Celami, 1973.
5. Magherini G. La Sindrome di Stendhal. Il Malessere del Viaggiatore di Fronte alla Grandezza dell'Arte. Milano: Ponte alle Grazie, 2003. 219 p.
6. Rabelais, François (ca. 1490-1553). Les Oeuvres... contenant la vie, faits & dictz heroïques de Gargantua, & de son filz Pantagruel. Avec la Prognostication Pantagrueline. S.l.n.n.: 1556.
7. Азаренко Н. История любви Сальвадора Дали и его русской жены. URL: <https://zen.yandex.ru/media/artchive/istoriia-liubvi-salvadora-dali-i-ego-russkoi-jeny-5b2375d800b3dd757326a098> (дата обращения: 23.02.2019).
8. Арагон Л. Женщина – портрет на фоне Вселенной // Декс П. Повседневная жизнь сюрреалистов. 1917–1932. М.: Молодая гвардия, 2010.
9. Баландин Р. К. Сальвадор Дали: искусство и эпатаж. М.: Вече, 2013. 320 с.
10. Бали Э. 10 тайных символов в картине Сальвадора Дали. URL: <https://stih.ru/2017/11/29/4749> (дата обращения: 21.03.2021).
11. Батай Ж. Человек перед страхом смерти и пустоты // Ж. Делюмо, Ж. Батай. Пустота страха. М.: Алгоритм, 2019.
12. Батов В. И. Сальвадор Дали: изнутри и снаружи. Опыт психогерменевтики и психоанализа рисунка. М., 2011. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-filologiya/1280036-1-vi-batov-salvador-dali-iznutri-snaruzhi-opit-psihogermenevtiki-psihoanaliza-risunka-moskva-2011-rekomendova.php> (дата обращения 21.03.2021).
13. Бекичева Ю. Мой муж – Сальвадор Дали. М.: АСТ, 2014. 224 с.
14. Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. 128 с.
15. Бонюэль Л. Мой последний вздох. URL: http://modernlib.net/books/bunyuell_luis/moy_posledniy_vzdoh/read (дата обращения: 15.03.2019).
16. Брайловская С. Казанские корни жены Сальвадора Дали // Российская газета. 18.08.2016. URL: <https://rg.ru/2016/08/18/reg-pfo/donosy-zhandarmov-pomogut-raskryt-tajnu-zheny-salvadora-dali.html> (дата обращения: 23.02.2019).
17. Буланов А. Мокрая слобода за 120 лет: от проституток до первой массовой ликвидации «ветхого жилья». URL: <http://prokazan.ru/news/view/114576> (дата обращения: 01.03.2019).
18. Витгенштейн Л. Культура и ценность. URL: <http://www.hse.ru> (дата обращения: 23.02.2019).

19. Волкан В., Зинтл Э. Жизнь после утраты: Психология горевания: пер. с англ. 2-е стереотип. изд. М.: Когито-Центр, 2014. 160 с.
20. Габдрафикова Л. Татарское буржуазное общество: стиль жизни в эпоху перемен (вторая половина XIX – начало XX века). Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. 276 с.
21. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2015. 511 с.
22. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1973. 630 с.
23. Гилазетдинова Г. Х. Пространственные образы в названиях города Казани // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект / Казан. гос. ун-т. Филол. фак-т. Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. С. 84–86. URL: <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=6&num=20000000> (дата обращения: 01.03.2019).
24. Голосовкер Я. Э. Имагинативный Абсолют. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Г/golosovker-yakov-emmanuilovich/izbrannoe-logika-mifa/2> (дата обращения: 23.02.2019).
25. Городское хозяйство и население Казани второй половины XIX века // Моя Казань. URL: https://kazan.ws/cgi-bin/culture/print.pl?action=view_cul&id_cul=165&id_razdel=3&id_sub=23&id_sub_sub=&wh=sub (дата обращения: 01.03.2019).
26. Гримо де ла Реньер А. Альманах гурманов. М.: НЛО, 2014. 640 с.
27. Дали Г. Жизнь, придуманная ею самой. М.: Яуза-пресс, 2017. 240 с.
28. Дали С. Дневник одного гения. СПб.: Азбука, 2014. 288 с.
29. Дали С. МЕТАМОРФОЗЫ НАРЦИССА. Паранойальная поэма (и в то же время инструкция по восприятию метаморфоз Нарцисса, запечатленных на моем полотне) // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/4/dal-pr.html> (дата обращения: 08.03.2019).
30. Дали С. Моя тайная жизнь. Минск: Попурри, 2017. 640 с.
31. Дали С. Стихи // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: <http://www.zh-zal.ru/inostran/2002/4/dal.html> (дата обращения: 08.03.2019).
32. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим. М.: Сварог, 1998. 464 с.
33. Дали С. Трагический миф Анжелюса Милле: эссе. Франция, 1963.
34. Декс П. Повседневная жизнь сюрреалистов. 1917–1932. М.: Молодая гвардия, 2010. 319 с.
35. Деятели революционного движения в России: Библиографический словарь. Т. 3: Восьмидесятые годы. Вып. 2: Г-З / сост. Р. М. Кантор, П. Г. Любомиров, А. А. Шилов и др. М., 1934. С. 1288–1290.

36. Дзери Ф. Босх. М.: Белый город, 2007. С. 15.
37. Елина Е. Семиотика рекламы. М.: Дашков и Ко, 2009, 136 с.
38. Ингредиент: кулинарные сливки. URL: <https://klopotenko.com/ingredient/kulinarnye-slivki/> (дата обращения: 15.03.2019).
39. Каган М. С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
40. Каганов Г. З. Душа и тело города // Многомерный образ человека: на пути к созданию единой науки о человеке / под ред. Б. Г. Юдина. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
41. Казанская губерния во второй половине XIX века // Атлас истории Татарстана и татарского народа. URL: <http://tatarhistory.ru/ru/atlas/kazanskaya-guberniya-vo-vtoroj-pолоvine-xix-v> (дата обращения: 15.03.2019).
42. Казанские губернские ведомости. 1880. 9 января.
43. Каминская Ю. Гала Дали. Четыре облика одной женщины: муза, мать, любовница и дочь. URL: <https://2queens.ru/Articles/Dom-Hudozhnikov-Klassika/Gala-Dali-SHetyre-oblika-odnoj-zhenshhiny-muza-mat-lyubovnica-i-doch.aspx?ID=2917> (дата обращения: 01.03.2019).
44. Канетти Э. Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997. 527 с.
45. Кант И. Сочинения. М.: Мысль, 1966. Т. 6. 743 с.
46. Кантор В. К. Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. М.: Научно-политическая книга, 2013. 654 с.
47. Касаткина Н. Гомберг. URL: <https://www.openklub.ru/events/680/> (дата обращения: 07.04.2019).
48. Киньяр П. Секс и страх: Эссе. URL: http://modernlib.net/books/paskal_kinyar/seks_i_strah/read (дата обращения: 23.02.2019).
49. Книга о вкусной и здоровой пище. URL: https://www.bookol.ru/domovodstvo_main/kulinariya/3401/fulltext.htm (дата обращения: 07.04.2019).
50. Князева Е. Нарцисс – это Я. URL: https://art.1sep.ru/view_article.php?id=200901414 (дата обращения 01.03.2019)
51. Козлов Л. А., Яковлев Н. В., Скрыбина Е. В., Сабитова А. История становления стационарного родовспоможения в Казани (к 135-летию Лихачевского роддома). URL: <http://mfvt.ru/istoriya-stanovleniya-stacionarnogo-rodovspomozheniya-v-kazani-k-135-letiyu-lixachyovskogo-roddoma/> (дата обращения: 25.02.2019).
52. Кучумов И. Англичанин открывает Россию конца XIX века // Реальное время. 25 декабря 2017. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/84893-kazan-xix-veka-glazami-anglichanina> (дата обращения: 01.03.2019).
53. Лакан Ж. Образование бессознательного. Семинары: Книга V (1957/1958) М.: Гнозис, 2002. 608 с.

54. Леви-Строс К. Мифологики: Происхождение застольных обычаев. М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с.
55. Лир А. Дали глазами Аманды. URL: <https://knigogid.ru/books/874959-dali-glazami-amandy/toread> (дата обращения: 21.03.2021).
56. Лорка Ф. Г. Ода Сальвадору Дали. URL: <http://www.diary.ru/~deadpoets/p95825012.htm?oam> (дата обращения: 01.03.2019).
57. Мазин В. Введение в Лакана. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. 208 с.
58. Малиновский Д. В. Дмитрий Гомберг – отец Галы, великой музы Сальвадора Дали // Казанские истории: культурно-просветительская газета. URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/istoriya-v-litsakh/zhzl-kazanskaya-seriya/17303-dmitrij-gomberg-otets-galy-velikoj-muzy-salvadora-dali> (дата обращения: 23.02.2019).
59. Малиновский Д. В. Моя тетьа Гала, муза Сальвадора Дали // Родина. 2018. № 10. URL: <https://rg.ru/2018/09/27/domashnij-arhiv-rodina-moia-tyotia-gala-muza-salvadora-dali.html> (дата обращения: 23.02.2019).
60. Насыри К. Научные исследования. URL: <http://kitap.net.ru/nauchnye.php> (дата обращения: 07.04.2019).
61. Неклюдов С. Ю. Тело Москвы: к вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov20.htm> (дата обращения: 07.04.2019).
62. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. URL: <https://www.litmir.me/bg/?b=20721&p=10> (дата обращения: 24.02.2019).
63. Нюридсани М. Сальвадор Дали. М.: Молодая гвардия, 2018. 543 с.
64. О ценах и зарплатах в Российской Империи в конце 19 века. URL: <https://kasli2.livejournal.com/4450.html> (дата обращения: 25.03.2019).
65. Оруэлл Д. Скотный двор / пер. В. П. Голышев, С. Э. Таск. М.: АСТ, 2017. 394 с.
66. Османова Ф., Стахов Д. Истории простой еды. URL: <https://bookshake.net/r/istorii-prostoy-edy-dmitriy-yakovlevich-stahov> (дата обращения: 07.04.2019).
67. Павловская А. Кухня первобытного человека. 2015. URL: <https://avidreaders.ru/read-book/kuhnya-pervobytnogo-cheloveka-kak-eda-sdelala.html> (дата обращения: 07.04.2019).
68. Пас Октавио. Пришелец. URL: <https://readli.net/stihi-247/> (дата обращения: 01.03.2019).
69. Петряков А. М. Сальвадор Дали. Божественный и многоликий. СПб.: Питер, 2008. 256 с.

70. Пигров К. С. Философия в сенсорных пространствах // Звучащая философия: сборник материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 147–158.

71. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. URL: http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_paragraf_3-3.htm (дата обращения: 01.03.2019).

72. Писательницы России (материалы для биобиблиографического словаря) / сост. Ю. А. Горбунов. URL: <https://www.uralstalker.com/nashi-proekty/samoobrazovatel'naya-biblioteka-yuniya-gorbunova/pisatelnicy-rossii-materialy-dlya-biobibliograficheskogo-slovarya/> (дата обращения: 08.03.2019).

73. Поперечный И. Игры разума Сальвадора Дали. Новосибирск, 2005. 210 с.

74. Потехина Е. А. Женщина-вамп и роковая женщина как культурные модели в американском и российском кинематографе. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenschina-vamp-i-rokovaya-zhenschina-kak-kulturnye-modeli-v-amerikanskom-i-rossijskom-kinematografe> (дата обращения: 07.04.2019).

75. Правила съема. Как арендовать квартиру в XIX веке // Дилетант: Исторический журнал для всех. 2016. URL: <https://diletant.media/articles/29369870/> (дата обращения: 08.03.2019).

76. Руткевич А. М. От Фрейда к Хайдеггеру: Критический очерк экзистенциального психоанализа. М.: Политиздат, 1985. 175 с.

77. Салманов Е. Ю. Образ «роковой женщины» как проявление истерического симптома // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2006. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-rokovoy-zhenschiny-kak-proyavlenie-istericheskogo-simptoma> (дата обращения: 08.03.2019).

78. Сальвадор Дали и «Сад земных наслаждений» Босха. 2012. 20 июня. URL: <http://nezvanov.livejournal.com/9716.html> (дата обращения: 21.03.2021).

79. Семнадцать цитат Зигмунда Фрейда, которые расскажут о нас самих. URL: <https://www.adme.ru/zhizn-nauka/17-citat-zigmunda-frejda-kotorye-rasskazhut-o-nas-samih-858310/> (дата обращения: 15.03.2019).

80. Сирс Р. Иллюстрированное описание Российской Империи, Нью-Йорк, 1855. URL: <https://www.facebook.com/groups/Kazan.nostalgique/permalink/2340700029589152/> (дата обращения: 15.03.2019).

81. Спутник по Казани. Иллюстрированный указатель достопримечательностей и справочная книжка города / под ред. Н. П. Загоскина. Казань: ДОМО «Глобус», 2005. 847 с.

82. Сюрреализм // Философский словарь. URL: <http://www.philosophydic.ru/surrealism> (дата обращения: 21.03.2021).

83. Татарское народное творчество. Т. 6: Пословицы и поговорки / под ред. Д. Э. Нигматуллиной. Казань: Татарское книжное издательство, 2017. 368 с.
84. Татарское народное творчество: в 15 т. Т. 6: Предания и легенды. Казань: Татарское книжное издательство, 2015. 383 с.
85. Татары / под ред. Р. К. Уразмановой, С. В. Чешко. М.: Наука, 2001. 583 с.
86. Турнерелли Э. Казань и ее жители. Казань: ДОМО «Глобус», 2005. 1184 с.
87. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. 365 с.
88. Фрейд З. Навязчивость, паранойя и перверсия / пер. А. Боковой. М.: Азбука, 2020. 320 с.
89. Хайдеггер М. Экзистенция страха и бытие к смерти // Ж. Делюмо, Ж. Батай. Пустота страха. М.: Алгоритм, 2019.
90. Халсман Ф., Дали С. Усы Дали: Фотоинтервью. 1954.
91. Цветаева А. Воспоминания. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=199008&p=1> (дата обращения: 02.03.2019).
92. Цветаева М. Мама в саду. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Мама_в_саду_\(Цветаева\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Мама_в_саду_(Цветаева)) (дата обращения: 02.03.2019).
93. Шурале. Татарская народная сказка. URL: <https://skazkibasni.com/archives/6746> (дата обращения: 02.03.2019).
94. Элюар Поль. Около полуночи. («Сама жизнь», 1932 г.). URL: <https://wordcreak.ru/blogs/lublu-stihi/okolo-polunochi-otvorjayutsja-dveri-obnazhayutsja-okna-bezzvuchnyj-svet.html> (дата обращения: 07.04.2019).
95. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь. М.: НЛО, 2012. 320 с.
96. Яковлева Е. Л. Возвращение к истокам: Каюм Насыри в оптике современности. Философский триптих о татарском Леонардо да Винчи. Казань: Познание, 2016. 158 с.
97. Яковлева Е. Л. Гастрономическая импровизация о кашах в татарской кухне // Человек и культура. 2019. № 1. С. 57–67. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37004825> (дата обращения: 01.03.2019).
98. Яковлева Е. Л. Городская телесность как феномен бытия личности: опыт осмысления города Казани как тела // Балтийский гуманитарный журнал. 2015. № 2 (11). С. 24–28. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=23826976> (дата обращения: 01.03.2019).
99. Яковлева Е. Л. Игровая природа мифа и современная культура: монография. Казань: Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2011. 168 с.

100. Яковлева Е. Л. Реконструкция гастрономического кода татарской национальной кухни // Человек и культура. 2019. № 1. С. 68–79. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37004826> (дата обращения: 01.03.2019).

101. Яковлева Е. Л. Современные мифизации личного как мерцающее проявление/проявляющееся мерцание Я // Психология и психотехника. 2016. № 4. С. 323–329. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=26599155> (дата обращения: 15.03.2019).

102. Яковлева Е. Л. Человек «играющий» и творящий. Казань: Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2011. 180 с.

Архивные документы

103. НА РТ. Фонд № 977. Опись юрфак. Дело 826. «О сохранении за студентами стипендий, о предоставлении им новых и об освобождении от платы за слушание лекций» (с 1 апр. 1893 г. по 14 дек. 1893 г.).

104. НА РТ. Фонд № 977. Опись пр. Дело «Выписки из протоколов заседаний правления и переписка с попечителем Казанского учебного округа о студентах университета». Ед. хр. 7469. 1892 год. На 115 л.

105. НА РТ. Фонд № 977. Опись пр. Дело «Выписки из протоколов заседаний правления и переписка с попечителем Казанского учебного округа и ректором о зачислении лиц в число студентов Университета». Ед. хр. 7630. Номер 8. 1895 год. Листы 23, 28, 29, 31, 40, 54, 61, 79 и др.

106. НА РТ. Архив. номер 2000. Оп. номер регистр. Дело «Канцелярии Императорского Казанского Университета по секретной переписке с Казанским жандармским управлением о политически неблагонадежных студентах» (25.02.1895–5.02.1896). Ед. хр. 977. На 28 л.

107. НА РТ. Фонд № 977. Опись номер ректор. дело. Дело «Циркуляра и секретного предписания попечителя Казанского учебного округа о политически неблагонадежных студентах, учениках и преподавателях». 1892–1896.

108. НА РТ. Фонд № 977. Опись юрфак. Дело 821. Дело канцелярии юридического факультета Императорского Казанского университета «О производстве полукурсовых испытаний студентами юридического факультета 1893 г.» (с 1 апр. 1893 г. по 14 дек. 1893 г.).

109. НА РТ. Фонд № 977. Опись номер 11д. Дело номер 32396. Дело Канцелярии Инспектора студентов Императорского Казанского университета «О зачислении в число студентов Университета Дмитрия Ильича Гомберга». Начато 24 октября 1892 года. Кончилось 03 ноября 1895 года. На 32 л.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Благодарим всех, кто принимал участие в подготовке книги:

рецензентов

С. В. Гузенину, доктора социологических наук, доцента Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина;

А. В. Скоробогатова, доктора исторических наук, профессора Казанского инновационного университета имени В. Г. Тимирязова;

В. А. Храпову, доктора философских наук, профессора Волгоградского государственного университета,

за ценные замечания по содержанию книги «Сюрреальные нити судьбы:
Сальвадор Дали, Гала и Казань»

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

за предоставленную гравюру Э. Турнерелли «Казанская крепость». 1839–1840. Из альбома «Виды Казани, рисованные с натуры Эдвардом Турнерелли» (бумага, литография с тоном. 34,5 × 49,5; 24 × 31,3);

А. М. Шаймарданова, первого татарского художника-наивиста, члена Союза художников России и Союза художников Республики Татарстан,

за картины: «Привычка жениться. Свадьба Сальвадора Дали и Галы в Казани», 2018 г. (холст, масло, 136 × 146), «Сальвадор Дали в Казани», 2015 г. (холст, масло, 85 × 105), и «Сальвадор Дали в Казани. Движение вправо», 2014 г. (холст, масло, 85 × 105);

С. П. Саначина за фотографию Лихачевского роддома из личного архива

представителей Казанского инновационного университета имени В. Г. Тимирязова

А. В. Тимирязову, ректора Казанского инновационного университета;

Е. Л. Яковлеву, заведующего кафедрой философии и социально-политических дисциплин;
Г. В. Юсупову, доцента кафедры общей психологии;
Е. Л. Матвееву, декана факультета сервиса, туризма и технологии продуктов общественного питания;
Г. Я. Дарчинову, директора издательства «Познание»;
О. А. Аймурзаеву, технического редактора;
Г. А. Тарасову, редактора;
Н. Р. Мазитову, главного редактора;
Л. Ш. Андурскую, редактора;
Е. А. Маннапову, корректора;
Г. И. Загретдинову, дизайнера;
И. И. Мингалиева, начальника отдела нормативного обеспечения образовательного процесса;
Р. З. Валееву, декана факультета лингвистики и межкультурной коммуникации;
И. А. Фахрутдинову, заведующего кафедрой дизайна;
А. И. Носова, Э. Р. Исмагилова за консультации при работе с зарубежными изданиями С. Дали;
Д. Х. Гайнутдинова, ведущего специалиста системного анализа;
М. Р. Зиннатуллина, начальника отдела информационного обеспечения,

за творческий подход и трехлетнюю работу над книгой

студентов отделения дизайна Казанского инновационного университета имени В. Г. Тимирязова

Р. Мирсаидову, А. Абдулову, А. Андрееву, А. Гимранову, И. Варисову, Р. Луконину, А. Назырову, А. Ткач, Я. Чернова, А. Шагбанову,

а также ученика лица **А. Яковлева**

за предоставленные рисунки к книге «Сюрреальные нити судьбы: Сальвадор Дали, Гала и Казань»

Научно-популярное издание

Серия «Сокровищница Татарстана»

ЯКОВЛЕВА Елена Людвиговна,
ЮСУПОВА Гузель Валиахметовна,
МАТВЕЕВА Елена Лаврентьевна

СЮРРЕАЛЬНЫЕ НИТИ СУДЬБЫ: САЛЬВАДОР ДАЛИ, ГАЛА И КАЗАНЬ

Предисловия А. В. Тимирясовой, С. В. Гузениной

На обложке, форзацах и в книге (с. 5) использованы картины А. Шаймарданова

*Иллюстрации к книге подготовлены студентами отделения дизайна
Казанского инновационного университета: Р. Мирсаидовой, А. Абдуловой, А. Андреевой,
А. Гимрановой, И. Варисовой, Р. Лукочиной, А. Назыровой, А. Ткач, Я. Черновым,
А. Шагбановой, а также учеником лицея А. Яковлевым*

Главный редактор *Г. Я. Дарчинова*

Редакторы: *Г. А. Тарасова, Н. Р. Мазитова, Л. Ш. Андурская, Е. А. Маннапова*

Технический редактор и художественное оформление: *О. А. Аймурзаева*

Дизайн обложки: *Г. И. Загретдинова*

Запись видео: *Д. Х. Гайнутдинов*

Текст на видео и чтец: *Е. Л. Яковлева*

Размещение видео в интернете: *М. Р. Зиннатуллин*

ISBN 978-5-8399-0702-7



Подписано в печать 24.09.2021. Формат 70x100 1/8. Гарнитура Liberation Serif, 11.
Физ. печ. 13,88 л. Уч.-изд. 11,2 л. Тираж 300 экз. Заказ № 74.



Издательство «Познание» Казанского инновационного университета им. В. Г. Тимирясова
420111, г. Казань, ул. Московская, 42; тел. (843) 231-92-90; e-mail: zaharova@ieml.ru

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ООО «ТЦО «Таглимат»
420108, г. Казань, ул. Зайцева, 17