

# Античный миф как визуализация «личной» мифологии в искусстве XX века. Де Кирико и Дали

Нина Геташвили

При общем признании кризиса идей европоцентризма примечательна верность античным «истокам» творчества художников-новаторов XX века. Но лишь единицы из них сделали античный миф сценарием собственного жизнеустройства, сформировав на его основе собственную мифологию и экстраполировав ее в визуальные образы. Самыми яркими примерами здесь станет искусство метафизика Джорджо Де Кирико и сюрреалиста Сальвадора Дали. У каждого из них античные рефрены существуют в доминантном поле, становясь то одним из полюсов, то центром личной вселенной. В статье рассматриваются истоки и варианты присутствия образов античности как алгоритмов самовыражения итальянского метафизика и испанского сюрреалиста.

*Ключевые слова:* античность, Де Кирико, Дали, Савинио, сюрреализм, метафизическая школа живописи.

Все мы – граждане Рима,  
а еще раньше – Греции.  
*Хорхе Луис Борхес*

Авангард начала XX века не раз провозглашал отказ от «ученых» традиций и, отплывая на «корабле современности», прежде всего дистанцировался от тех из них, которые были ориентированы на классику. Тем не менее, традиция не только присутствует в творчестве его представителей, но, более того, является его фундаментальной основой.

Существование «интертекста» модернизма оказалось невозможным без «текста». Естественно, что и семантика, и синтактика, и прагматика в этом контексте становятся неисчерпаемыми и бесконечными. Сказанное тем более справедливо по отношению к античным и библейским образам, обращение к которым и в XX веке сохранило статус универсальной культурной парадигмы западного мира. Следует особо подчеркнуть, что речь идет именно о Западе, и напомнить, что понимание античности как *универсального* истока идеала сменилось к концу

XIX столетия античностью, суженной до «европейского начала». «Детство человечества» стало «молодостью Европы», переходящим историческим феноменом. XX век, который унаследовал лишь память об отношении немецкой классической философии к античности как норме и идеалу, к началу своему сдвигает ее с пьедестала исключительности и превращает из уникального образца в «один из...». А затем и вовсе выводит из поля идеализации. Тому способствовало и развитие археологии, формирование стиля архитектурного историзма, девальвация классицизма, признание возможности полистилистики в искусстве. Говоря о культуре начала XX века, следует обязательно и постоянно иметь в виду философские заключения Ницше («Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм», 1872) и учение Фрейда с их «специфическими» трактовками античности. Сменив в своей «актуальной практике» «аполлоническое» начало на «дионисийское» (по Ницше – противопоставление основополагающего порядка и неистовой энергии), XX век, тем не менее, сохранил, по словам С.С. Аверинцева, почти автоматически эмоциональную реакцию на памятники классической древности. Система отношения к античности априори была переведена в план «бытия души» благодаря механизму иронии, отработанному еще романтиками, с ее функциями критической (отрицание наличной действительности) и компенсаторной (утверждение внутренней свободы, которое понималось то как поэзия, то как воображение). При общем признании кризиса идей европоцентризма примечательна верность античным истокам творчества художников-новаторов XX века. Вспомним Аполлинера и Джойса, Ануй и Сартра, Апдайка, Жироду, Генри Миллера и Мерля. Среди художников – имена звезд: Пикассо, Модильяни, Матисс, Майоль, Дельво. (Отдельно выделим в нашем контексте искусство на службе фашистской идеологии).

Но лишь единицы из них сделали античный миф сценарием собственного жизнеустройства, сформировав на его основе собственную мифологию и экстраполировав ее в визуальные образы, составляющие базисные фракции и феноменологию творчества. Самыми яркими примерами здесь станет творчество метафизика Джорджо Де Кирико и сюрреалиста Сальвадора Дали. У каждого из них античные рефрены существуют в доминантном поле, становясь то одним из полюсов, то центром личной вселенной. Симптоматично, что эти двое никогда не отрицали своей приверженности традициям.

Истоки такого последовательного и устойчивого отношения к интересующей нас «тематике» мы находим в жизненных обстоятельствах детства и ранней юности художников. Родовые признаки реального «топоса» Средиземноморья, «культурные слои» в образовании были усвоены и присвоены ими на уровне эмпиризма и онтологии: чувство и интеллект, опыт и знание формировались в равной ориентации на классику.

В связи с ранним этапом духовного становления Джорджо де Кирико позволительно говорить не просто о некоем достойном классическом образовании или просто образованности, когда с детства и раннего отрочества боги, герои, исторические персонажи классической древности вводятся в «ближний круг» собственного, как сейчас бы сказали, «виртуального» мира молодого человека (тому множество подтверждений в его романе «Гебдомерос» и на страницах мемуаров). Вспомним общеизвестное: Кирико родился в Греции. Родина Де Кирико – портовый Волос, столица Фессалии – и сегодня представляет собой провинциальный город. Во времена же детства Де Кирико старики могли еще помнить турок. Однако помнилось и то, что Фессалия, согласно мифическим преданиям, – родина колдовства и кентавров, что именно отсюда, из Иолка, начал свой путь за золотым руном Ясон, и сюда же он вернулся царствовать. Но, родившись в семье итальянцев, Кирико в греческой среде был «метэком» («иностронец», «чужак» – понятие обиходное еще в Древней Греции и ставшее употребляемым в Париже в начале XX века для определения приезжих, а по сути – представителей «Парижской школы»). Позже, в Италии (где слишком часто поминалась чужестранность его происхождения, вызывая возмущение и обиду художника, вовсе не чувствовавшего себя «пегрином»<sup>1)</sup>) его самые яркие воспоминания детства так или иначе возвращались к Греции, а в снах<sup>2)</sup> и переживаниях Италия продолжалась Элладой. Таким образом, и Древний Рим, и Древняя Греция во внутреннем пейзаже души художника естественно сливались. При наличии таких «культурных слоев» в образовании юноши «гений места» должен был насытить его чувственную память, его естество родовыми признаками реального «топоса» – ощущениями пространства, пропорций, форм, света, цвета, запахов<sup>3)</sup>.

В афинском Политехниконе Джорджо де Кирико прошел обучение на курсах рисунка и увлекся Пифагором и Платоном. Позже пифагорейство как мистическая философия соединилась в его творчестве с любовью к геометрии, интерпретированной поистине сакрально. А идеи Платона, в том числе и объективность «чужеземного» взгляда на вещи («Софист») станут основополагающими в его «метафизике». Курс живописи в Академии художеств Мюнхена, интерес к мифологической проблематике (особенно пристально рассматриваемой сквозь призму «германскости», современной немецкой философии) укрепили его ориентацию на художественное исследование классической философии и живописи.

Еще один мощный исток «античного самовыражения» художника легко обнаруживается в творчестве символистов и поздних немецких романтиков – Макса Клингера, Ганса фон Маре и, в особенности, Арнольда Бёклина.

«Гебдомерос не мог позволить себе походить на тех скептиков, которые полагали, что кентавры, равно как и фавны, сирены и тритоны,

никогда не существовали, что все это – сказки», – описывал позднейший внутренний мир своего *alter ego* Де Кирико<sup>4</sup>. Способность показывать картину доисторической античности как личное свидетельство (о «мистическом» Бёклине скажем в другой связи), вероятно, и привлекла молодого итальянца. И, действительно, в свете интересующей нас темы переключки его ранних творений с некоторыми образцами живописи Бёклина<sup>5</sup> очевидны. Парафразой бёклиновского «Прометей» смотрится «Прометей» (1908–1909) Де Кирико, чьи полотна 1909 года – «Умиравший кентавр» и «Битва кентавров с лапифами» – словно составляют единый цикл с «Битвой кентавров» и «Кентавр у воды» швейцарского живописца. Даже в композицию портрета брата Андреа (1910), будущего «Альберто Савинио», Кирико помещает знакомого пятнистого кентавра на фоне древнегреческого пейзажа. Образ кентавра в портрете молодого человека – едва ли не лобовой намек на Хирона-мудрого, воспитателя Ахилла, и на родную Фессалию как на место действия благородного воспитания (естественно, себя и брата он считал объектами такового).

Вторичность Кирико во всех этих бёклиновских работах очевидна. Искренность тоже. Примером для подражания он выбрал живопись, наиболее созвучную его мироощущению.

Очень скоро Кирико и сам становится одним из признанных мифотворцев своего века.

В это время в его живописи рождаются темы, которые разовьются и в дальнейшем, но будут воплощаться уже в иных манерах. Так, одним из излюбленных мотивов становится «Отбытие аргонавтов». В этом мифологическом «воспоминании» сосредоточились и герменевтическая информация о золотом руне (речь идет об алхимическом понятии золотого руна – «дерасе» – как о написанном на коже трактате с рецептом добывания золота химическим путем. В этой связи стоит напомнить об искреннем и глубоко интересе Де Кирико к алхимии), и коннотации личного свойства, связанные с малой родиной, темой первого отъезда и ощущением себя и брата странниками-аргонавтами. В картине 1909 года уже появляются статуя (на этот раз это – Афина)<sup>6</sup>, фигура Орфея, силуэт «Арго» на втором плане – иконографические мотивы, которые становятся в последующем устойчивыми. Прослеживая дальнейшую биографию де Кирико с его постоянными перемещениями, особенно в 1930-е годы<sup>7</sup>, легко убедиться в точности интуитивных «самодиагнозов» художника.

«Статуи» и «гипсы», фрагменты и слепки появляются на картинах Кирико с неувыдаемой настойчивостью и в самых различных контекстах. Подчас они легко поименно узнаваемы (Зевс, Аполлон, Венера, Гермес и т. д.), иногда предельно загадочны. Функции их в живописном мире Де Кирико исследователями трактуются всегда по-разному: от демонстрации иллюзорности до утверждения иллюзии единственной

реальностью, от символизации детских комплексов до показа образцов «неодолимого» общеевропейского культурного наследия. Факт же состоит в том, что ни одна, даже самая яркая интерпретация, не может претендовать на «конечный результат», предельно понятную образность, ибо эти «каменные герои» (Савинио), как и каждый другой отдельно взятый «предмет» в кириковской живописи, содержательно многосложны.

Античная парадигма Кирико радикально изменилась в начале 1910-х годов. Впрочем, иное качество приобрела сама его живопись в целом, и в этом он – истинный сын «Парижской школы». Художник полностью отказывается от проявлений чувственно-романтической эмпирики, от логики в композиционных сцеплениях. Однако определенная романтическая основа сохраняется. Именно на ней зиждутся его понятия, такие, как «ирония», «меланхолия», «тайна», «загадка», «мистерия», «непостоянство» и другие. Создавая свои созвездья дискретных образов, он уклоняется от исходных смыслов («глубинная бессмыслица жизни!»), предоставляя зрителю некий тайный код, за знаками которого эти образы обретают томительную неразрешимость. В его метафизических картинах исчез эффект причастности, внешняя экспрессия и появилась изумленная отстраненность/остраненность. Дисциплина линейной геометрии растворила телесность в интеллектуальных, рационалистических построениях, которые оказались лучшими проводниками иррационализма. Гипноз ритмических конструкций с инверсионными смещениями в композиции и акцентированной перспективой способствовал закреплению «метафизического» настроения, а ясность форм, как ни странно, – мистического (что резко отличало его от современных ему французских авангардистов и тем более от футуристов). Эта живопись уже не отвечает понятию «историзма» или «доисторизма», она – вне истории. Она – лишь (а это немало!) воплощение «историй», которые творятся вне временного вектора в сознании и подсознании художника. Стоит ли повторять об укорененности в них «тайны Греции»?

И в показанных в 1912 году на парижском Осеннем Салоне «Тайне осеннего дня» и «Загадке оракула»<sup>8</sup>, во множестве других композиций реальные портики и аркады оказались видоизмененными настолько, что стали знаковой декорацией в произведениях нового стиливого образования, нового настроения, нового художественного послания. Что заключало оно? Кто сегодня отважится на всеобъемлющий ответ? Однако при всех возможных интерпретациях от иронической рефлексии до философского глубокомыслия стоит помнить и мнение самого нашего героя, проронившего в своих мемуарах, что «Загадка оракула» «содержала в себе лиризм греческой предыстории»<sup>9</sup>. (Не этому ли «лиризму» стала синонимом «великая чувствительность», уловленная Аполлинером?)

Итак, «узнаваемый», «метафизический» Кирико возникает после того, как лобовое влияние Бёклина иссякает, и он пишет, находясь под интеллектуальным обаянием Ницше<sup>10</sup>, «меланхолию ясных осенних дней в итальянских городах»<sup>11</sup>.

Показательно, что это происходит в пору первого пребывания Кирико на исторической родине<sup>12</sup>, когда здесь уже громко раздаются футуристические громы и молнии в адрес «музейных склепов» и призывы «избавить Италию от всей этой заразы – историков, археологов, искусствоведов и антикваров!»<sup>13</sup>. Существует мнение, что и серия «Археологи» (1910–20-е гг.) Кирико представляет собой горестный сарказм по поводу персонажей, зарывшихся в обломках прошлого. Однако равно правомочно и суждение о ностальгических интенциях, заключенных в этих странных персонах, составленных из узнаваемых «фрагментов» культурного наследия. Торжественная серьезность композиций, в которых доминируют фигуры-памятники, исподволь нарушается иронической ассоциацией их с ящиками для игрушек, смешанных в кучу деталек от конструкторов-пазлов. Но и охранительная функция «археологов» также прочитывается.

Особенность психологического склада Де Кирико не способствовала отрицанию всего и вся. Иными, в отличие от футуристов и многих парижских авангардистов, были и культурные основы, и ориентиры художника. Его новая мифология естественно вырастает на фундаменте духовной преемственности. Мифологический ужас (выражение Кирико) делает вдохновение художника «тревожащим» – композиция «Тревожные музы», повторенная 18 раз между 1917 и 1962 годами и в поздних своих вариантах «расцвеченная» и освещенная более контрастно, использует несколько иную полиморфию, нежели в композиционных мотивах «археологов», «трофеев», «великих метафизиков». Названия композиций Де Кирико – своего рода комментариев к ним, однако вовсе не претендующий на исчерпывающие разъяснения. Кодовый язык «Тревожных муз» уже на поверхностных уровнях расшифровки уравнивает отсылки к классической мифологии, детским переживаниям (празднично-яркие цветные объемы на первом плане) и феррарским впечатлениям армейского добровольца (замок Д'Эсте на заднем плане). Однако в этих изобразительных «намечах» нет и следа экспрессионистской откровенности.

Кирико чрезвычайно резок в характеристиках своих современников. Среди очень-очень немногих, кого почти не затронули его язвительные словесные уколы, был Аполлинер. И, думается, не в последнюю очередь потому, что Аполлинер угадал особенность его дара («любопытные пейзажи, полные новых интенций, архитектурой силы и великой чувствительности»). «Чувствительные» ноты прослушиваются у Кирико даже в самых «конструктивных» композициях. Можно ли объяснить только точным расчетом пропорций и жестов устремлен-

ных друг к другу «манекенов» столь сильное впечатление порыва страстей, отнюдь не игрушечных, в композиции «Гектор и Андромаха»? Впервые созданная в метафизический период<sup>14</sup>, картина в дальнейшем еще много раз будет повторяться художником (однако не забудем, что отдельные, ранние варианты стали возникать во время Первой мировой войны, и суть происходящего в этих изображениях отсылает нас прежде всего к теме «прощание солдата»). Даже если объяснить повторы причинами коммерческого характера, значит, и потребность в таких образах была немалая. Впрочем, эти и любые другие повторы Кирико, за что его не раз и зло упрекали (самоплагиат!), вполне соответствуют ницшеанской концепции «вечного возвращения» (которая и до немецкого философа не раз постулировалась древнегреческими мыслителями).

Во всех вариантах картины, с некоторыми градациями, выдерживается содержательный импульс: вопреки иронически узреваемой «бесчеловечности» героев художнику удается передать и силу их взаимопритяжения, и глубокий порыв страсти, нежность и горечь переживаний, драму и лиризм. Необъяснимый с формальной точки зрения, этот эффект облагораживания и возвышения профанных, бытовых проявлений «игрушечными» средствами становится пиковым в загадочных рамках метафизики.

Исследователями творчества Де Кирико отмечено, что многие его работы начиная с 1911 года сохраняли общий содержательный посыл, и в то же время каждая деталь их обладала своим особенным значением. Повторим, автор картин никогда не позволял себе исчерпывающих толкований. Однако и отдельные пласты их смысла позволяют убедиться, насколько привычным было для Де Кирико обращение к античным ассоциациям. Так, любое яйцо в его работах отсылает нас к мифам о Диоскурах (глубокое духовное и душевное родство художника с его братом сохранялось всю жизнь), артишок – к мифу о Дионисе, напоминая наверхие тирса греческого бога. На протяжении всего творчества Де Кирико (живописного, графического, литературного) «вспоминаются» многие персонажи античной мифологии (Зевс и Аполлон, Геракл и Ариадна, Диоскуры и аргонавты и др.) – и как «действующие лица», и как молчаливые знаки культурной памяти, и как изображения скульптурных памятников, и как персонификация событий личной жизни.

Еще одним ключевым символом метафизического периода с 1912 года сделалась ватиканская эллинистическая «Спящая Ариадна». На фоне почти чертежной геометрии архитектуры одинокая, простертая на низком постаменте посреди площади фигура, окутанная волнами драпировок, не подвластная воздействию окружающего, значительна и торжественна в своей стихийной пластичности. И, как всегда у Кирико, она способна в своем образе вместить полифонию

смыслов: от темы сновидческой истины, внутреннего зрения, погружения в тайны подсознания до мифологических ассоциаций, связанных с критским кругом, в том числе и с темой возможного пробуждения уже как супруги Диониса, бога, олицетворяющего для Кирико (более под влиянием Ницше, нежели непосредственно – древнегреческого мифа) мир интуитивных озарений, импульсивного творчества. Все же помнится, что дионисийскому опьянению Ницше, любимый художником, противопоставлял «сонные видения» бога «всех сил, творящих образами» – Аполлона, который и способен настроить человека на высшее, совершенное состояние, ибо он есть воплощение врачующих сил природы, а также символической «аналогии дара вещания и вообще искусства, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной»<sup>15</sup>. При этом Кирико, как впоследствии Дали, желал, в отличие от сюрреалистов, в бесформенных онейрических видениях уяснить форму, определить неразстворимые образы. В таком смысловом контексте спящая Ариадна в его живописи приобретает еще одно глубокое значение.

«Толкователю снов» Аполлону в кириковском «репертуаре античной скульптуры» также суждено играть главные роли.

В композиции «Песнь любви» (1914) все, каждая деталь является символом. Центр картины, фланкированный туринской аркадой и локомотивом, составляют, словно в поп-артистском кураже, два звучных акцента – резиновая перчатка<sup>16</sup> и гипсовая копия скульптурной головы Аполлона Бельведерского, которая когда-то была объектом штудий второго академического курса и которая до конца творческого пути художника пребывала в его мастерской. Именно ее мы узнаем видоизмененной (уже лишенной волос, аполлоновского кока!)<sup>17</sup> в «Портрете Аполлинера» (1914) и «Сне поэта» (1914). «В качестве фамилии он взял свое имя, словно на заказ созданное для поэта», – написал Савинио в своем эссе об Аполлинере<sup>18</sup>. Именно Савинио подбросил исследователям пищу для размышлений, назвав Аполлона, этого «носителя света», самым легкомысленным из олимпийских богов, самым пустым и наименее значительным, ибо «кто даст гарантию того, что свет лучше тьмы?». Кирико позаботился, чтобы в образе Аполлинера доставало «тьмы», в которой «лучше думается»<sup>19</sup>. Ни одно исследование о творчестве «метафизика» не обошлось без упоминания о «темных очках» как атрибуте ясновидения, о силуэтном профиле поэта, написанном в виде мишени с обозначением «яблочка» на «виске» как знака провиденциального дара художника (Аполлинер был тяжело ранен в голову во время Первой мировой войны). В связи с темными очками вспоминаются гениальный слепец Гомер<sup>20</sup>, Терезий, Эдип (всплывает и полифоническая интерпретация их образов в начале века). Но более определенно в критическом осмыслении Аполлон на этих полотнах совмещается с образом Орфея<sup>21</sup>, что находит начальную основу в высказываниях самого Аполлинера («Началось царство Орфея»). Мысль подтверждается изо-



бражением «священной рыбы» на вертикальной панели, трактуемой и как ключ к новой религии, и как намек на «слушателей» мифического поэта и музыканта, который своими песнями, находясь на корме Арго, по словам Савинио, превращал рыб в пламенных меломанов.

Хорошо известно, что Де Кирико за свою творческую жизнь создал более шестидесяти автопортретов. И в большинстве таковых можно обнаружить античную «атрибутику». При этом интенции произведений вовсе не однозначны. Так, замечено, что в «Автопортрете с Гермесом» (1923) жест руки художника повторяет положение ладони Марии в «Благовещении» Антонелло да Мессины. Однако если принять во внимание, что Меркурий-Гермес, вестник богов, здесь осуществляет роль Архангела-благовестника, то очевидно, что художник отвернулся от него, таким образом, отрешаясь от «благой вести». Интересно, что программно, на уровне визуализации отказываясь от тайного знания, Де Кирико все же наполняет это свое полотно не менее интенсивной энигматикой, как и во многих предыдущих метафизических произведениях<sup>22</sup>.

В 1920-е годы Кирико отходит от утонченной геометричности 1910-х годов (и от ницшеанского «математического субстрата»), однако сохраняет и развивает многие приемы начальной метафизики с ее пространственной и антропоморфной игрой. Спустя двадцать лет после «Битвы кентавров», в 1929 году Кирико вновь разрабатывает тему битвы в некоторых своих панно на тему «Гладиаторов» для оформления дома Л. Розенберга. Образы гладиаторов возникают на первых же страницах «Геддомероса», изданного в том же 1929 году: «В углу, под скучающим взглядом мэтра, экс-гладиатора с профилем черного грифа и телом, покрытым шрамами, уверенно упражнялись двое в масках. “Гладиаторы! Это слово содержит в себе тайну”, – прошептал Геддомерос»<sup>23</sup>. В основе сюжетной программы серии для Розенберга усматриваются воспоминания и о древнеримских реалиях, о мифологическом героическом эпосе, о недавно прошедших баталиях на современных полях сражений, а также о делящейся бурной полемике с сюрреалистами. Однако эмпирика и историзм отходят здесь на задний план, главным же оказывается диагностика тайны – сути и смысла – существования воинов без рефлексий и принципов, биологически-механических особенностей в соперничестве и единстве с себе подобными. Живописный эффект (заметим, и декоративный, рассчитанный на реальное пространство зала) достигается расположением фигур по всей вертикали холста (им явно тесно на его поверхности), часто сниженной точкой зрения, придающей им агрессивную представительность. В серию включено не только «римское зрелище»<sup>24</sup> (картины сражений), но и композиции «предстояния» персонажей, воспроизводящие мотивы групповых портретов, однако и здесь герои Де Кирико остаются эстетически-заораживающим, пластически-чувственным воплощением

слепой (подчас в буквальном смысле) силы.

Интересно, что своих «гладиаторов» художник помещает в «комнатах». Ограниченность кубатуры «метафизического интерьера» легко считывается углами стен, бордюрами низкого потолка, аккуратно разлинованными плахами планшета, которые способствуют созданию впечатления одновременно и сценической игры, и некой домашней фантазии в комнате, превращенной в спортивный зал.

Этот же пародийный прием размещения «исторического» объекта изображения в «реальном», «современном» интерьере, как в «Гладиаторах», художник использует в серии «Пейзажи в комнате». С легкостью фантазии ребенка (или метафизика), способной приблизить к себе всю ойкумену, аккуратные пространства словно нарочно освобожденных небольших помещений заполняются им играми-игрушками-видениями – будь то врата Фив («Фивы», 1928) или лодчонка с мальчиком на голубом ковре, который, в свою очередь, «плещется» и «пенится» на чистых половицах («Возвращение Улисса», 1968). В этих работах, разделенных десятилетиями, сохраняется сходный живописный язык, ироничный и ясный, благодаря простоте графических контуров объектов изображения и «раскраски» с немногими неожиданно экспрессивными фрагментами, а также благодаря элементарно простым перспективным построениям.

Та же мера теплоты и иронии, но и странности от инверсии смысла присутствует в серии «Мебель в долине».

Итак, в самом начале новой «классицистической» манеры Кирико 1920-х годов, характеризующейся уходом строгой, самодовлеющей геометричности и откровенных перспективных кунштштюков, тайные мистификации продолжают, ибо в полотнах сохраняется атмосфера загадочности, предлагающая зрителю и интерпретатору туманную полифонию смысла. Воплощенной двойственностью предстают у Кирико простодушные на первый взгляд и загадочные гермафродиты («Двое обнаженных», 1926; «Фессалийский берег», 1926 и др.) Чувственная пластическая лепка объемов в них гармонично сочетается с графической, «возвратной» штриховкой, тонкой прорисовкой контуров. Преданный адепт алхимии, Де Кирико хорошо знал, что одним из распространенных символов этой «лженауки» является фигура андрогина и так же, как его брат А. Савинио, придавал гермафродитизму не общепринятое значение клинической патологии, а «метафизическое» – как знак ускользающего от объективизации смысла, образ целокупности противоположностей<sup>25</sup>.

Следует помнить про повторы и вариации собственно метафизических композиций на протяжении всего творческого пути мастера. Как и про то, что в его искусстве не было «раздела» (живопись, графика, скульптура, сценография, литературные труды), в котором художником множественно бы не использовались «архетипы» античности в ин-

троспекции и отражении собственных виртуальных и биографических переживаний.

Античные реминисценции в творчестве Джорджо де Кирико можно терминологически объединять по-разному, однако то почти сакральное содержание, которое вкладывал во многие из них сам художник, позволяет открывать нам в его мифических сюжетах и образы культуры, и элементы модернистской игры, и кодовый язык тайных посланий и реализуемых концепций, но прежде всего – визуализацию собственной памяти и переживаний, символы состояния души.

XX век создает множество примеров неомифологического сознания, где не только миф (в том числе и античный) используется в подтексте, но и сам «текст» уподобляется мифу по структуре (циклическое время, метафора, игра и т. д.). Столь же основательно, как и Джорджо де Кирико, опирается в своих исповедальных художественных откровениях *enfant terrible* XX века Сальвадор Дали, словно олицетворяя эту новую, свободную концепцию, где понятия из *того* культурного пласта становятся квантами собственной лексики и собственной мифологии. Художник всю свою зрелую жизнь будет жонглировать мифологемами из античности. А все его творчество может сделаться иллюстрацией к возникшим в начале XX века и существующим в наше время проблемам актуальности мифотворчества, границ этого феномена, характера современных культурных мифов. Интересно, что самые различные подходы к интерпретации мифотворчества богатого на философские затеи прошлого, XX века – социологический (Э. Дюркгейм, М. Мосс), психоаналитический (З. Фрейд), юнгианский (К. Юнг, архетипная ветвь мифокритики), ритуально-мифологический (Дж. Фрезер, Б. Малиновский), символический (Э. Кассирер), структуралистский (К. Леви-Стросс), постструктуралистский (Р. Барт, М. Фуко) и т. д. – вполне работают в применении к творчеству великого каталонца.

Каталог, пока еще виртуальный, творений Дали, так или иначе затрагивающих интересующую нас тему, может включить в себя более 1000 наименований, что вызывает искушение подвергнуть их статистическому исследованию. Это, во-первых, персонажи – мифологические (Венера, Леда, лебедь, Андромеда, Диоскуры, Парис, Аврора, Зевс, Елена, Галатя, сфинкс, кентавр, минотавр, Минерва, персонажи Гомера («100 иллюстраций к “Одиссее”») и исторические (Фидий, Пракситель, Гераклит, Аристофан, Витрувий, Пифагор, Гомер, римляне отец и сын Эгнация, Нерон и др.). В текстах Дали не раз повторяются понятия из античной мифологии (вахханалия, лабиринт, золава арфа, золотое руно) и термины (прежде всего, как наследство от Фрейда – эдипов комплекс, нарциссизм). Сюда же можно присовокупить обширный ряд древних памятников искусства – амфитеатры, парфеноны, пантеоны, дискоболы, – который будет варьироваться в его живописи, графике, упоминаться в тексте.

Таким образом, мы называем еще одну из центральных проблем далианского творчества – симбиоз мифа античного и собственного, варианты художественной эксплуатации первого. А связана она еще и с задачей расшифровки далианских символов, далианского кода. И с задачей уяснения корреляции архетипов его творчества и жизненных рефлексий. Разбираясь с «античностью» у Дали, следует учитывать его поведенческие схемы, художественные жесты, связанные со смысловыми матрицами античных мифов. Семейные драмы, проявляющиеся в неоднократных конфликтах с доном Сальвадором Дали-старшим, отцом художника, часто находили свое отражение в его полотнах, прежде всего, содержательно связанных с Эдипом. Интерпретацию Фрейдом, так заинтересовавшей художника, греческой теогонии, повествующей о борьбе бога-отца и богов-детей за власть, Дали сделал смысловой основой некоторых очень важных собственных личных переживаний, и игры в эти переживания он выплескивал благодарным зрителям и читателям. Можно сказать, что если Фрейд использовал миф как иллюстрацию к своему психологическому комплексу, то Дали предлагал иллюстрацией к схеме и выводам Фрейда события своей «бренной» жизни. (Переосмысливая эдипов комплекс как ситуацию борьбы с авторитетом отца и преодоления такового в матрице собственной биографии, он выстраивает драматургию тех своих произведений, в которых лейтмотивом является безоговорочная способность отца принести в жертву свое дитя, будь то Исаак, Христос или сын Вильгельма Телля.)

Хорошо известно, что «игра» и «маска» настолько были привычными, обиходными для Дали (учитывая его постоянное стремление «удерживать на себе напряженное внимание мира»<sup>26</sup>), что они по существу подавляющим большинством окружающих воспринимались как собственно «Дали», составляли его брэнд. Его «домашнего лица»<sup>27</sup> не привелось видеть, за единичными исключениями, никому, образ жизни Дали – поведение «человека играющего», причем играющего всегда. Художник выстраивал подчас, в соответствии с древней мифологией, очень значимые сюжеты собственной биографии. В качестве яркого примера – позиционирование себя и Галы, а до этого себя и Лорки, как персонажей, воплотивших «космический и величественный» миф о Диоскурах. «Мы, Гала и я, являемся детьми Юпитера»<sup>28</sup>.

Другой образец – из «виртуального» сценария сюрреалистического боя быков, задуманного совместно с тореадором Луисом Мигелем Домингином. В «Дневнике...» появляется запись: «... Тем временем Домингин на импровизационном Парнасе увенчает короною голову Галы, одетой Ледою, а у ног ее выйдет голым из яйца Дали»<sup>29</sup>. Такие высказывания Дали способны сложиться в обшину гиперцитату. Свой доклад «Гала сидаласидеооксирибонуклеидная» в парижской «Эколь политехник» в 1961 году Дали делал, увенчанный головным убором в виде половинки яичной скорлупы с прикрепленными на ней двумя цел-

лулоидными фигурками, обозначающими Кастора и Поллукса. Одновременно Гала была неоднократно представлена в личной мифологии художника как Леда.

Столь же красноречиво объединенные с личными коннотациями постоянно используются в творчестве Дали темы и мотивы, связанные с Нарциссом. «Я потрошу брэнное тело только одного человека – самого себя – и предаюсь этому занятию не из садистских и не из мазохистских наклонностей. А по причине нарциссизма»<sup>30</sup>. Нарцисс был своего рода художественным талисманом и программным произведением Дали в конце 1930-х годов. Именно небольшую картину «Метаморфозы Нарцисса» (около 1936–1937 гг.) – подзаголовок поэмы гласил: «Опыт визуального наблюдения за ходом постепенных превращений Нарцисса»<sup>31</sup> – он возил показывать в Лондон Зигмунду Фрейду<sup>32</sup>. Единственный раз в творческой биографии Дали литературный текст не просто комментирует картину, а создает вместе с ней единое целое. Речь идет о поэме того же названия «Метаморфозы Нарцисса», написанной на французском языке. Оба опуса оказываются, по определению самого художника, «первыми произведениями, созданными исключительно параноидально-критическим методом»<sup>35</sup>. Предположительно, Дали начал вплотную интересоваться этим образом благодаря иллюстрациям Пикассо к «Метаморфозам» Овидия в издании Альбера Скира. Естественно, что и исследования доктора Фрейда в области психопатологии, и выводы по поводу единой природы нарциссизма и паранойи (себя Дали уже считал Великим Параноиком) стали руководством для исследования художественного. Поэма комментирует метаморфозы Нарцисса, который, согласно тексту, превращается в Галу: «Когда эта голова треснет, / когда эта голова расколется, / из нее родится цветок, / новый Нарцисс, / Гала – / мой Нарцисс»<sup>34</sup>. А так как Гала в его ощущениях – Диоскур<sup>35</sup>, брат-близнец самого художника, то первая стадия метаморфозы и есть Дали до встречи с Галой в безуспешном поиске самого себя, во второй же стадии «в Нарциссе-цветке Гала соединится с подлинным Дали, возродившимся благодаря исчезновению своего первоначального образа»<sup>36</sup>. Впрочем, сюда же присовокупляются и воспоминания о Лорке (в группе на заднем плане на фоне мыса Креус в кругу танцующих индуса, каталонца, немца, англичанки, русской, шведки, американки Дали говорит и о андалузке, которая «чернее черной тоски»<sup>37</sup>. А через фрагмент с треснутой, уже хрупкой, каменной кистью, в которую превратился одинокий, погруженный в себя Нарцисс, он вспоминает о своем умершем брате-«двойнике»: «...Он – мой мрачный Бог, мы неразделимы, как Кастор и Поллукс. Я – бессмертный Поллукс, но и он бессмертен, и я постоянно его убиваю, чтобы у Божественного Дали не было ничего общего с этим некогда живым существом»<sup>38</sup>.

Гала же была для него тем Диоскуром, от которого он вовсе не желал избавиться. Одной из ипостасей близнецов-Диоскуров, вопло-

тившей это желание слиться еще на стадии первичного формирования, стали для него «яйца без блюда» – еще один постоянный символический образ, вобравший в себя семейные мифы, выраженные через архетипы «коллективного бессознательного». И лишь вместе они образуют «цветок нового Нарцисса», возрожденного к жизни слиянием с Галой.

Спустя десять лет в одной из своих иллюстраций для американского издания «Опытов» Мишеля Монтеня (а именно того эссе, в котором поведана трагическая и светлая история римских граждан – отца и сына, носящих имя Эгнаций: высланные за пределами империи, они решают убить друг друга и, нанеся смертельные раны, успевают обняться перед смертью), Дали рисует персонажей в смертельном объятии похожими на два изображения в «Метаморфозах Нарцисса».

Античный культурный пласт поминался Дали постоянно – фразеологизмами, «на бытовом уровне», в повседневной лексике. Даже выбеленная дорожка в крохотном патио дома в Порт-Льигате получила название «Млечный путь», а свой Театр-Музей мэтр задумал не только как «единный сюрреалистический объект», но и как «лабиринт»<sup>39</sup>.

Античная Испания Дали – источник непосредственных, реальных жизненных впечатлений, знакомое с детства окружение, позволяющее чувственно соприкоснуться с давно ушедшим миром. Степень сопричастности Дали с таковым была всегда чрезвычайно велика. Художник признавался: «Я испытал влияние и греческой, и финикийской культур». Дали, как и его друг Лорка, очень остро ощущал свою принадлежность к средиземноморской культуре, Средиземноморью<sup>40</sup>, Средиземью<sup>41</sup>, что позволяло ему считать себя наследником великих древних, погруженным в современный культурный раствор. Близкий друг зрелого и старого Дали, Аманда Лир, человек уже другого поколения, вспоминает (с насмешкой по отношению к себе) свое раздражение после первых встреч с художником: «Мы – совсем другие, мы – авангард нового общества. А Дали с его греческим искусством и пристрастием к мифам – это что-то ужасно старомодное»<sup>42</sup>. Она же приводит следующие слова художника, произнесенные им как комментарий к собственному творчеству: «Я ведь, между прочим, живу среди тысячелетних оливковых деревьев, посаженных римскими легионерами Ганнибала на побережье Средиземного моря, а это колыбель греческой мифологии!»<sup>43</sup>. Так, в деструктивном XX веке Дали открыто берет на себя миссию продолжателя «потомственной линии греков»<sup>44</sup>.

На протяжении долгой творческой жизни Сальвадора Дали менялась концепция «его» античности, менялось и отношение к ней. Однако можно констатировать неизменный глубокий интерес и абсолютно «свойское» отношение Дали к европейской культурной традиции, к античному миру. Это позволило художнику «освоиться», найти свое место в иерархии ценностей модернизма – классики XX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Иностранцы, проживающие в Древнем Риме.
- 2 Тому, какое особое внимание с юности придавал Кирико «таинственной природе сновидений», имеется множество свидетельств на страницах его мемуаров и литературных произведений.
- 3 При том что картины Де Кирико начиная с первого парижского периода кажутся «стерильными» в этом смысле, судя по воспоминаниям художника, к запахам он был невротически неравнодушен.
- 4 Кирико, Дж. де. Гебдомерос. СПб., 2004, С. 65. Перевод Е.В. Таракановой.
- 5 Любовь к Бёклину сохранялась на протяжении всей жизни художника. Одно из свидетельств тому – цитата из его мемуаров: «Ночь полным нежности и грации жестом опустошает свой рог избытия, покрывая страны и города мира сонной ягодой, как это представляет чарующее полотно Арнольда Бёклина, которого, наряду с Рубенсом, так ненавидят сегодня все “модернисты”» (Джорджо де Кирико. Мемуары // Искусствознание. 2,05. М., 2005. С. 532.). Так Кирико ощущал мир в свой самый радикальный метафизический период, проходя военную службу в Ферраре в годы Первой мировой войны.
- 6 А. Бретон толкует «каменную мать» Савинио как маску, под «которой невозможно не узнать высокомерную и жестокую баронессу де Кирико – в тени этого камня столько раз прятался на своих рисунках ее сын Джорджо...» (Бретон А. Антология черного юмора. М., 1999. С. 383). Столь же однозначна интерпретация Сержа Фошера гипсовой головы Аполлона в «Песне любви» Де Кирико как символа доминирующей матери (“*La peinture metaphysique et l’ecrit chez Chirico et Savinio*” (Tirage a part “Critique”. Decembre, 1980. N 403. P. 1181. В дальнейшем – Fauchereau).
- 7 Весьма творчески интенсивных, однако обозначаемых в специализированной литературе как о перемещениях периода кризиса, упадка вдохновения и креативности (Paolo Baldacci, Gerd Roos De Chirico. Б.г.: Marsilio. P. 45).
- 8 Именно в этой композиции под влиянием «символического» Бёклина (образа Одиссея из картины «Одиссей и Калипсо») впервые у Кирико появляется странный отчужденный персонаж, полностью задрапированная фигура которого таинственна и скорбна.
- 9 Кирико, Дж. де. Мемуары. С. 523.
- 10 Многоплановость и своеобразие влияний ницшеанских постулатов на творческий мир Кирико, в том числе и его концепций по отношению к «античности», требует отдельного детального рассмотрения. Среди других напомним и о тезисе Ницше по поводу «исторической болезни» Европы, собирающей обломки прошлого и не способной непосредственно рефлексировать без, как мы сегодня выразились бы, артефактов.  
Интересно, что философ одной генерации с художником Мартин Хайдеггер, развивавший свои теоретические взгляды также под влиянием Ницше, «своего врага усматривал в “метафизике”», обозначая этим словом интеллектуалистический и антропоцентристский подход к бытию, обреченный, по его мнению, вечно подменять бытие «сущим» (Аверинцев С. Образ античности. СПб., 2004.

- С. 186). Метафизика по Хайдеггеру – способ мышления, подводящего к «забвению бытия». Но все это сформулируется после рождения кириковской новой живописи; работа Хайдеггера «Бытие и время» будет опубликована в 1927 г. При разности отношений к «предмету», общность внимания к нему все же четко просматривается.
- 11 Впрочем, и здесь речь следует вести лишь об отходе от использования бёклиновских сюжетных мотивов, ибо меланхолическая интонация «Острова мертвых» стала, пожалуй, основой «состояния» (*Stimmung* – термин Ницше, который зафиксировал Кирико в своих переживаниях) его «метафизических» произведений.
  - 12 В 1910 г. семья обосновалась во Флоренции, а затем покинула ее «ради Парижа».
  - 13 Из «Манифеста футуризма» Томазо Маринетти, опубликованного 20 февраля 1909 года.
  - 14 В этом же 1918 году Де Кирико вошел в круг, группировавшийся вокруг журнала «*Valori plastici*». На его страницах в 1919 году он опубликовал статью «О метафизическом искусстве». И все же хронологически конец периода развития метафизической живописи историками искусства и критиками определяется около 1930 года (согласно разным источникам – 1928, либо 1933–1934 гг.)
  - 15 Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Собрание соч. В 2-х томах. Т. I. М., 1990. С. 61.
  - 16 Резиновая перчатка Де Кирико, которую Магритт назвал хирургической, – явное воспоминание о символической перчатке Макса Клингера из его ранней графической серии. Там она растолковывалась как символ потерянной и обретенной любви. Впрочем, любителя алхимии Де Кирико могли заинтересовать и резиновые перчатки на гравюрах, воспроизводящих интерьер алхимической лаборатории (см. кн: Maurizio Calvesi “*Arte e alchimia*”. Firenze, 1986). Для Фрейда и сюрреалистов пригвожденная перчатка – эротический символ.
  - 17 В европейском своде символов «лысою, с завязанными глазами» изображалась «Форгуна, богиня счастья и случая» (Эмблемы и символы. М., 1995. С. 42.) Аполлон же изображался с «длинными власами».
  - 18 Савинио А. Вся жизнь. М.: Известия, 1990. С. 16.
  - 19 Там же. С. 20.
  - 20 «Почему описание Гомера так превосходит своей наглядностью описания других поэтов? Потому что он больше видит». (См.: Ф. Ницше. Указ соч. С. 61.)
  - 21 Подробней об этом см.: Тараканова Е.В. Орфей и Диоскуры. Гийом Аполлинер, Джорджо де Кирико, Альберто Савинио. Опыт группового портрета // Журнал любителей искусства. СПб., 1997. № 10–11. С. 77–82.
  - 22 Поэтому видится справедливым учесть и мнение Е.В. Таракановой по этому поводу: «Говорящий жест его руки, обращенный к зрителю и нарушающий замкнутое пространство полотна, будет указывать на то, что в данном случае Кирико изображает себя в роли медиума глашатая знаний, полученных от Меркурия-Гермеса, который, по словам самого живописца, “открывает метафизикам тайны богов” (цит. по: *Arte Italiana presente*)». (Кирико. Гебдомерос. С. 184). Однако, возвращаясь к первоначальной версии трактовки, вспомним



- и полотно художника под названием «Меркурий прощается с метафизиками» (1921).
- 23 Кирико, Д. де. Гебдомерос. С. 13–14.
- 24 Там же. С. 14.
- 25 Учтем и то, что в теории алхимиков понятие гермафродитизма тесно связано с Меркурием. «Алхимики говорят не только о “камне, который не есть камень”, но также о “философской” воде, которая не есть вода: это – “меркуриева жидкость”, не идентичная простой металлической ртути, а представляющая собой некий “дух” (pneuma, spiritus), таинственную стихию, которая в результате алхимических операций выделяется из обычного минерального вещества. Последнее, таким образом, преобразуется в духовную форму, часто персонифицируемую (filius hermaphroditus s. Macrocosmi)». (Цит. по: Карл Густав Юнг. О современных мифах. М. 1994. С. 49–50). И еще одна поясняющая цитата из того же источника: «Напомним также, что “первосущество” (Urwesen) многих экзотических и первобытных верований гермафродитично, что гностикам было свойственно представление о едином существе – “отце-матери”, и что алхимики представляли Меркурия в виде гермафродита». (Там же. С. 167.)
- 26 Дали С. Дневник одного гения. Перевод с французского О. Захаровой. М., 2000. С. 277.
- 27 Аманда Лир вспоминает, как однажды вызвала резкий протест художника, заглянув в его комнату без предупреждения: «Но самое страшное, что вы увидели мое домашнее лицо». (См.: Лир А. Дали глазами Аманды. / Перевод с французского О. Захаровой. М., 2005. С. 86.)
- 28 Дали С. Дневник... С. 280.
- 29 Там же. С. 279.
- 30 Дали С. Тайная жизнь... С. 28.
- 31 Цит. по: Гибсон Я. Указ. соч. С. 355.
- 32 Стефан Цвейг, испрашивая разрешения Фрейда на аудиенцию, писал ему: «Мне кажется, что со времени старых мастеров никто не находил таких красок, как он, а в его деталях, какими бы символичными они ни казались, я вижу совершенство, в сравнении с которым другие полотна нашего времени блекнут. Картина называется “Нарцисс” и, кажется, написана под Вашим влиянием». Цит. по: Гибсон Я. Указ. соч. С. 366.
- 33 Dali S. La metamorphose de Narciss // Edition surrealistes. Paris. 1937. P. 43.
- 34 Дали С. Метаморфозы Нарцисса / Перевод Н. Рыбальченко. Цит. по: Гибсон Я. Указ. соч. С. 358.
- 35 На своем эскизе к «Битве при Титуане» (1961) он сделал посвящение: “Pour Helene, son dioscoure, Dali” // Descharnes R. The World of Salvador Dali. N.-Y. P. 199.
- 36 Рохас К. Мифический и магический мир Сальвадора Дали. М., 1999. С. 129.
- 37 В память о «Романсе о черной тоске» Лорки.
- 38 Descharnes R., Neret G. Salvador Dali. The paintings. Vol. II. 1993. P. 22.
- 39 См.: Roig S. Dali. The Emporda triangle. Figueres, 2003. P. 85. Вряд ли так точно определяют свой маршрут по музею его многочисленные посетители, но в холле

их встречает копия гигантского задника к балету «Лабиринт» (на музыку Франца Шуберта) в постановке Русского балета из Монте-Карло с хореографией Леонида Мясина. Она изображает полуфигуру обнаженного юноши с треснутой яйцеобразной головой, опущенной долу, как это мы видели у Нарцисса. Правда, здесь такая поза мотивирована дверью, прорезанной в груди персонажа, якобы ведущей в лабиринт.

40 «Средиземноморский мир», по свидетельству С. Аверинцева, «словечко» Ф. Ницше. (Аверинцев С. Образ античности. СПб., 2004. С. 189).

41 В Кадакесе в 1925 Лорка, вдохновленный дружбой и разговорами с Дали, у которого он гостил тогда, написал стихотворение «Средиземье»:

Латинское наше море!  
Над мазанкою белёной  
И греческою колонной,  
Простертое надо всеми,  
Баюкало ты Мессию.

(Перевод А. Гелескула. В кн.: Дали А., Дали С., Лорка Ф. Сальвадор Дали. М.: Эксмо, 2003. С. 241).

42 Лир А. Указ. соч. С. 67.

43 Там же. С. 143.

44 «Еще с самых истоков бессмертной Греции греки из тоски по пространству и времени, психологическим божествам и возвышенным трагическим волнениям человеческой души создали весь мифологический антропоморфизм» // Дали С. Дневник ... С. 306.