

О. О. Павлова

## ХУДОЖНИК И ТРАДИЦИЯ. ЖИВОПИСЬ САЛЬВАДОРА ДАЛИ 1920-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ КАТАЛОНСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА

Март 1928 г. отмечен немаловажным событием для каталонского искусства: в авангардном журнале “*L'amic de les arts*” Сальвадор Дали в соавторстве с Себастьяном Гашем и Луисом Монтаньей публикует «Желтый манифест», в котором утверждаются новые качества современности: промышленный стандарт, индустриальное производство и массовая культура — качества, способные, по мнению авторов, расширить творческие горизонты местного искусства и приобщить его к потоку европейских тенденций. Одновременно самые уничижительные комментарии достаются идеям традиции и преемственности поколений, на протяжении более двух десятилетий питавшим культурную среду Барселоны и всей Каталонии, в том числе и в области искусства. Несмотря на некоторую наивность и компилятивность документа (о многом говорит уже завершающий его список наиболее выдающихся по мнению авторов художников, в котором они постарались не забыть ни одной значительной фамилии: от Пикассо до Бранкузи, от Стравинского до Кокто), он так или иначе свидетельствует о смене приоритетов творческих кругов Каталонии. Таким образом, начинает пробуждаться локальный вариант европейского модернизма, наиболее значимым результатом влияния которого вскоре обещает стать каталонская сюрреалистическая живопись, на равных и вполне самостоятельно присоединившаяся к интернациональному течению сюрреализма. Сальвадор Дали, который всегда чутко реагировал на колебания художественного климата и старался держаться магистрального курса в искусстве, в данном случае выступает в роли индикатора меняющегося артистического вкуса.

Однако за несколько лет до этого в молодом художнике вряд ли можно было рассмотреть будущего ниспровергателя основ каталонской культуры. Художественный контекст, в котором формировался Сальвадор Дали в 1910-х годах, способствовал усвоению эстетики новосентизма — специфической каталонской вариации неоклассицизма, родственной аналогичным явлениям в искусстве Франции и Италии. Еще в 1906 г. Эухенио д'Орс, литератор и критик, начал публикацию редакторских заметок (так называемых *Glosari*) в газете “*La Veu de Catalunya*”, отвечая настроениям каталонской культуры и пафосу поднимающегося национального самосознания. В 1911 г. эти настроения оформляются во всей своей идейной законченности (которая, впрочем, обладает чертами известного эклектизма) в альманахе новосентистов, объединившем под одной обложкой многих мастеров различных творческих взглядов: писателей, эссеистов, философов, иллюстраторов, художников, скульпторов и др., — которых, тем не менее, объединяло восприятие Каталонии как края обетованного, прочно вросшего в античную почву, как земли гармонии и порядка, простоты сельского быта и традиции крепкой городской культуры.

Пограничный с Францией регион Испании, издавна желавший отмежеваться от власти королевского Мадрида, Каталония, получает таким образом мощный идеологический инструмент, всесторонне разработанный творческими и интеллектуальными кругами и поддерживаемый местной властью. Проект новосентизма был призван сформировать новую историографию Каталонии и новый культурный ландшафт, для создания последнего руководствуясь по крайней мере двумя контрапунктами: возрождением и всемерной поддержкой местного искусства и постоянными реминисценциями античной культуры, как аутентичной, так и через призму последующих ее интерпретаций. Благодаря такой позиции одновременно отстаивались и самобытность Каталонии, обладающей собственной художественной культурой, и ее причастность классическому наследию. Оформлялся и определенный круг мотивов, знаковых для культуры Средиземноморья, однако с терпким привкусом приморского портового поселения. Своеобразными эмблемами стиля становятся парусная лодка, римская арка, античный портик, прибрежная бухта, обнаженная фигура в пейзаже.

Каталония отвечала вызову времени: возвращение к классике, как в творчестве отдельных мастеров, так и в виде самостоятельного движения, в той или иной степени характеризует все европейское искусство 1900–1920-х годов, отдавая дань мифу античного Средиземноморья. В качестве ориентира и образца выступало творчество Сезанна, Мориса Дени, Пюи де Шаванна, чуть позднее — ранний кубизм, итальянское Новеченто, Пикассо, арт-деко. Сам по себе набор был эклектичен и предоставлял живописцу значительную степень творческой «маневренности» без опасности быть втиснутым в «прокрустово ложе» строгой художественной теории, чем также объясняется довольно длительное по меркам европейской художественной культуры 1910–1920-х годов влияние новосентизма на художественную жизнь Барселоны.

В свою очередь, многие явления художественной сцены Европы, в том числе и сцены авангардной, трактовались местными критиками искусства на неоклассический лад, будучи им родственными по формальным признакам: сам д'Орс часто высказывался в положительном ключе о кубизме, комментировал статьи журнала *“L'esprit nouveau”*, одним из инициаторов создания которого был Ле Корбюзье, и отдавал дань внимания итальянскому *“Valori Plastici”*. Хотя концептуально названные художественные явления едва ли родственны друг другу, под пером новосентистских критиков они объединялись в одно целое благодаря общему стремлению к упорядоченности форм, ясности пластического языка и опоре на разумное начало. Во всем этом виделся дух логического мышления Средиземноморской культуры, качественное ядро которого было сформулировано д'Орсом еще в одной из первых заметок *“Glosari”*: «Порой мне кажется, что идеальное понимание Новосентизма как искупительного жеста для Каталонии может быть сегодня сведено к открытию нами Средиземноморья» [1, р. 230]. Формальные признаки при этом оказываются не так важны.

Знакомство Дали с эстетикой новосентизма проявляется уже в начале 1920-х годов в цикле картонов, выполненных гуашью, которые были созданы в преддверие большого городского праздника. Гуляние в родном Фигерасе становится тем сюжетом, который варьируется с разными интонациями. Локальные звонкие цветовые пятна обволакиваются плавным, как бы нарочито неуверенным контуром. Объединенные макросюжетом городского праздника с неперенными атрибутами истового веселья: шумной многоцветной ярмаркой, балаганчиками, общедоступным застольем, — плакаты, кажется, составляют свой отдельный небольшой мирок, в котором с мягкой иронией



Рис. 1. С. Дали. Праздник у часовни. Ок. 1921 г., карт., темп., 52×75 см. Музей Сальвадора Дали, Фигерас

перечислены характерные приметы народных гуляний, как, например, в «Празднике у часовни» (рис. 1). Такая живописная манера позволяет предположить, что к этому времени Дали уже был знаком с работами одного из наиболее самобытных художников новосентизма — Ксавьера Нагеса (1873–1941), чьи произведения, наполненные ненавязчивым юмором и сознательно написанные будто неумелой ученической рукой, являются одним из примеров «народной» линии в новосентизме. Как у Нагеса, так и у Дали героями становятся простые люди, обитающие в типично каталонском окружении, приметами которого являются неперенная аркада, плавно спускающиеся по склонам холма скромные беленые домики, дети, играющие с воздушным змеем, и бухта с поднявшими белые паруса лодками и кораблями.

Тема праздника — одна из наиболее характерных для новосентизма, через целую цепочку ассоциаций отсылающего зрителя к легенде об античном золотом веке и счастливой праздности, преломленной здесь через простонародное, ремесленное сознание — отсюда и яркий лубочный колорит, и фабульность самого картона, наполненного многочисленными деталями, и центральный персонаж (молодая женщина в желтом палантине с ребенком), невольно отсылающий к библейской традиции. Античность и христианство вошли в плоть этого мира, они трудно определяются словами, однако незримо сопровождают жизнь маленького приморского городка, иногда почти исчезаая, а порой становясь явственно различимыми. Традиция в контексте этого произведения — понятие органическое, сродни особенностям климата и почвы, поскольку слагается из таких же первооснов бытия и не является продуктом отвлеченного человеческого разума. Она естественна и проистекает из самого хода жизни. Мастер прикладного дела Нагес, в первую очередь «художник руками», эту сторону новосентизма чувствовал тонко, так же тонко удалось прочувствовать это и Дали в серии декоративных гуашных картонов.

Одним из ранних образцов «далианского» новосентизма вполне может считаться полотно «Кадакес» 1923 г. (х., м., 96,5×127 см. Музей Сальвадора Дали, Санкт-Петер-

бург, Флорида), вызывающее в памяти произведения земляка Сальвадора Дали, Хоакина Суньера (1889–1963), хрестоматийного представителя направления, творившего за десятилетие до Дали. Старший мастер, впрочем, кажется более интеллектуально изощренным и следующим определенной содержательной программе. На полотне «Пастораль» (1910–1911, х., м., 106×152 см. Генералитет Каталонии, Департамент культуры, Барселона) обнаженная девушка среди плавных, женственно «круглящихся» линий покатых холмов и изобилия местной флоры и фауны представляется языческой Венерой, богиней плодородия, ответственной за цветение и изобилие окружающего мира: такая же неотъемлемая часть круговорота природы, как прикорнувшие возле ее ног барашки или тучные зеленые луга. Художественные качества полотна вызывают ассоциации с искусством Сезанна, в частности, с антикизирующим периодом творчества французского мастера, однако для каталонского художника вопросы формотворчества скорее второстепенны, гораздо важнее оказывается заключенная в полотне идея единения природного и человеческого существований.

В картине Дали не стремится выйти на мифологический уровень обобщения: далекой панорамы покоящегося в мягком свете солнца открытого городка и группы свободно разместившихся на берегу небольшой лагуны отдыхающих девушек и женщин ему достаточно для создания произведения. Нега и праздность, немотивированный досуг здесь, как и в цикле картонов, оказываются ближе к народному сознанию, включающему повседневную жизнь в природное бытие. Героини полотна заняты самыми обыденными делами. Одна приглаживает волосы, другая играет с собакой, третья растелила скатерть, поставила на нее кувшин и нянчит ребенка, однако все приобретает особую значительность благодаря внутренней обоснованности действий подобных умиротворенных характеров. Они порождение каталонской земли и связаны с ее щедрой почвой, в глубинах которой уже растворены спокойный дух Средиземноморья и органичное чувство естественного. Не наделенные обликом и статью античных nereид, они становятся nereидами каталонскими, живущими в ладу с землей, которая их породила.

Стоит, однако, отметить, что в живописи Дали столь чисто звучащая новосентистская нота присутствовала не часто. Время, на которое приходится начало творческого подъема молодого художника, относится к периоду постепенного спада повсеместного влияния неоклассицизма в Каталонии: закат его обычно относят как раз к началу 1920-х годов, когда до региона с опозданием докатилась мощная волна европейского модернизма. Поток зарубежной арт-периодики, в первую очередь итальянской и французской, подвижническая деятельность галериста Далмау, на протяжении более десятилетия выставлявшего произведения крупнейших мастеров авангарда, образовавшийся в период первой мировой войны интернациональный артистический анклав из выходцев Западной Европы, искавших в нейтральной Испании спасения от суровой военной действительности, наконец, изменение политической обстановки в Каталонии с приходом к власти в 1923 г. диктатора Примо де Риверы — все это создало условия для своеобразной «гибридизации» новосентизма, когда в рамках одного произведения можно было встретить черты разных художественных течений. Культурное поле новосентизма стремилось к расширению своих границ, вбирая в себя мозаику художественных явлений современности.

Так, в творчестве Дали первой половины 1920-х годов практически одновременно сосуществуют несколько разнонаправленных тенденций, одна из которых находится

на пересечении путей неоклассицизма, модернизма и промышленной эстетики, порой парадоксально сближаясь по формальным признакам с искусством «адаптированного» авангарда арт-деко. Дали играет на единстве противоположностей, которое впоследствии будет сформулировано в словах «Желтого манифеста»: «...дух Греции сегодня воплощен в просчитанной гармонии авиамотора...» [2, с. 337].

Неоднозначный характер творчества Дали на тот момент проявлялся еще и в том, что эти направления им самим не различались — помимо упомянутых выше работ в его творчестве встречаются также и произведения, напрямую обязанные «чистому» авангарду, в частности кубизму и пуризму, однако вкупе все они мыслились единым блоком как движение к упорядоченности и выверенности внутреннего строя живописи. Это в значительной степени соответствовало одному из основных принципов каталонского неоклассицизма: искусство как система, опирающаяся на ряд первооснов. Характерны высказывания Дали, встречающиеся в его письмах Ф.Г. Лорке в 1925 г.: «...сейчас меня сильно занимает архитектура пейзажа, его конструкция...», «...пытаюсь уловить... архитектуру пустоты, пластику зияния» [2, с. 438–439], его упоминания Пуссена и Сезанна. Считая себя кубистом, художник тем не менее часто оперировал лексикой фигуративной новосентистской живописи, как и многие его современники.

В этом отношении особенно привлекают внимание портретные работы Дали: в первую очередь, серия портретов сестры Аны Марии, которых насчитывается более десятка. Стилистика, в которой они исполнены, получает у Дали наименование «священной объективности». Термин этот он заимствует из критических заметок самого д'Орса, выступавшего против всякой аффектации в искусстве, в поддержку чистой и ясной пластической формы. Сальвадор действительно достаточно скуп в выразительных средствах: девушка чаще всего изображена сидящей в спокойной позе на нейтральном фоне, который может заменяться фоном пейзажным. Так, в картине «Портрет девушки на фоне пейзажа» (ок. 1924–1926, х., м. Музей-центр искусств королевы Софии, Мадрид) Ана Мария, правильные граненые черты лица которой обрамлены тугими, с точностью вымеренными спиралями рельефных завитков, в незыблемой позе представлена воплощением благоразумия и величия на фоне аскетичного пейзажа, но пейзажа безусловно приморского, доведенного до лаконичной художественной формулы. Он поразительно бесстрастен и лишен какой-либо сторонней оценки. Стерильные кубы зданий с вычерченными проемами окон, покоящаяся на берегу лодка без парусов, виднеющийся в перспективе маленький кусочек водной глади суть знаки каталонского ландшафта, возведенные в абсолют.

Монументальность пластики, приближающейся к лапидарным геометрическим формам, является изобразительным кодом, присущим не только Дали. В схожем ключе творил его старший современник Хосе де Тогорес (1893–1970), в творчестве которого, однако, более заметно влияние европейского арт-деко с характерным для стиля решением мотива — обстановка бара, бильярдной, интерьера модного салона с персонажами, в которых безошибочно узнаются современники художника — великосветские дамы, влиятельные кабинетные чиновники, завсегда таи богемных артистических кафе (рис. 2). Молодой же Сальвадор намеренно избегает примет времени — времени, но не места. Каталония так или иначе говорит с его холстов, он гораздо более привязан к родному краю, чем Тогорес. Одна из самых известных картин Дали — «Девушка у окна» (рис. 3) — подчеркнута исполнена в «прокаталонском» духе новосентизма.

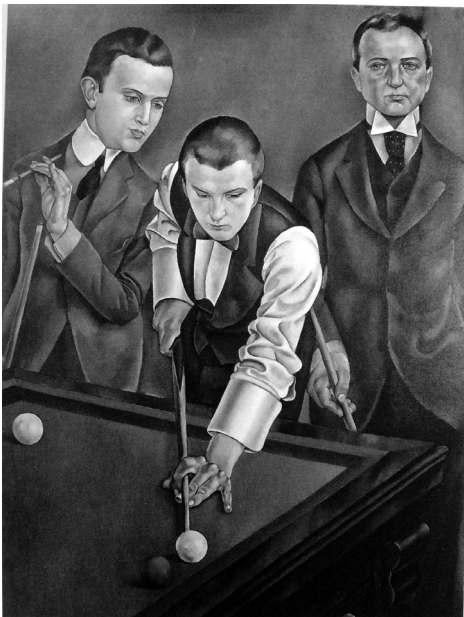


Рис. 2. Х. де Тогорес. Игроки в бильярд. 1920, х., м. Частное собрание.



Рис. 3. С. Дали. Девушка у окна. 1925 г., пластик, м., 105×74,5. Музей-центр искусств королевы Софии, Мадрид

В это время в письмах и дневниках художник часто упоминает Вермера. Однако это относится скорее к самому квазимотиву фигуры, стоящей у оконного проема, как своеобразной основе, костяку полотна, в остальном оформленного в неоклассицистической тональности. Глазами Аны Марии, одетой в традиционный каталонский костюм для жаркой погоды, мы видим типичную панораму прибрежного городка Каталонии — спокойную гладь водной бухты с неперменной парусной лодочкой и отражающимися в оконном стекле простыми выбеленными домиками. Решенная по принципу «картина в картине», работа раскрывает тему Каталонии наиболее полно: с одной стороны, это действительно типичный приморский вид, собирательный образ всех местных прибрежных городков, с другой — край обетованный, мечта. Ана Мария не только видит его: он ей также видится как умозрительное представление в «мире идей», которое, тем не менее, имеет настоящую связь с действительными реалиями Средиземноморья.

Насколько Дали в эти годы оказывается в русле основных концептов новосентизма, можно предположить при сопоставлении его работ с работами другого значительно художника-неоклассициста Хосе Арагая (1889–1973), чье произведение «Каникулы» (рис. 4), также поднимающее тему счастливого отдыха, в свое время наделало много шума в артистической среде Барселоны и заслужило сравнения с фресками итальянского треченто. Это монументальное произведение едва ли сопоставимо по масштабам с довольно камерными работами Дали, однако важнее другое: в картине присутствует тот же самый эмблематический ряд, и так же зримо в день сегодняшней вторгается тень прошлого, правда, прошлого сугубо античного, римского образца. Стальной корпус мотоцикла соседствует с античным портиком, демонстрируя связь прошлого и настоящего с той же наглядностью, какая присутствует у Дали в картине



Рис. 4. Х. Арагай. Каникулы. 1924 г., х., м, 250×400 см. Частное собрание

«Девушка за шитьем» (ок. 1926, х., м. Частное собрание), на которой городской пейзаж синтетически вмещает в себя и здание старинной церкви, и броскую неоновую вывеску современной компании. Таков и сам пластический язык произведения, сочетающий в себе одновременно и фигуративность, и известную обобщенность и геометризацию форм, подразумевающую знакомство с арсеналом средств живописи модернизма.

Однако такое прямое сосуществование в рамках одного полотна для Дали вовсе не было правилом. Знаки и значения прошлого в его живописи часто подразумеваются, а не демонстрируются напрямую, в пластическом архетипе или классическом выборе сюжета. В этом смысле показательна картина «Купальщик» (1924, дер., м., 100×100 см. Частное собрание). С одной стороны, художник использует традиционный мотив отдыха на берегу моря, решая его подчеркнуто монументально, с другой, этот мотив интерпретируется в духе сегодняшнего дня. Современный купальный костюм плотно сидит на теле юноши — перед нами скорее не отдыхающий фавн, а молодой завсегдатай модных кафе, постоянный посетитель спортзалов, дитя эпохи унифицированного промышленного производства. Своеобразным опознавательным маячком здесь служит и корпус автомобиля, выписанный с геометрической точностью, которая в понимании Дали является универсалией, связывающей «дух античности» с современностью.

Такое решение не является исключительно придумкой самого Дали, произвольно сочетающего в одном полотне элементы, маркирующие различные этапы становления европейского художественного языка. Для новосентизма, как мы видели в цикле картонов для городского праздника, есть Каталония пасторальная, сельская, чья жизнь сосредоточена в небольших городишках на побережьях, а есть Каталония-полис, nasledующая от высокой античности знамя цивилизации как высшего этапа развития. Этот «*civilis*» основан на городской, полисной культуре, а та в свою очередь современна, динамична и наполнена приметами дня сегодняшнего. Таким образом прошлое стано-

вится неотъемлемой частью настоящего. Не случайно в работах одного из наиболее последовательных новосентистов Хоакина Торреса-Гарсии (1874–1949) уже в середине 1910-х гг. наряду с вариацией античных сюжетов, обличенных в язык аллегорий, начинает ощущаться пульс промышленных ритмов эпохи массового производства, которое также обладает столь присущими Каталонии чувством меры, последовательного движения вперед и разумным началом. Это «рацио» как раз и станет тем мостиком, которое позволит Торресу-Гарсии при работе над росписью дворца Правительства Каталонии перейти от античных тем и пластики, во многом обязанной Пюи де Шаванну, к современной действительности, оперируя геометрическими фигурами и цветовыми плоскостями. Идейная подоснова новосентизма оказывается настолько многосложной, что позволяет живописцу не только сочетать в своем творчестве приемы других художественных кодов, но обращаться к движению авангарда, казалось бы, сугубо ему противоположному по своему содержанию.

Так, например, работа Дали «Венера и матрос» (1925, дер., м. Частное собрание) обладает всеми признаками модернистского художественного лексикона и по сути демонстрирует поиски художника-авангардиста, а не классициста, однако удивительным образом по внутреннему своему содержанию оказывается близка многим теоретическим выкладкам новосентизма. Каталонский город — город приморский, неразрывно связанный с морской стихией, вдохновляющийся и питающийся ею. Венера, чье происхождение также связано с водной стихией, назначается Дали покровительницей Каталонии, изобилующей портовыми городками, торговыми людьми, и, конечно же, верными «служителями культа» прекрасной богини — моряками с пристающих к берегу судов. В облике одного из них, уютно устроившегося на груди у Венеры, художник мыслит самого себя, примеряя популярный в то время образ матроса — вольного путешественника (своеобразная метафора открытости и свободы, столь актуальная для всей каталонской культуры). Понятие «средиземноморского» выражается здесь несколько другим художественным языком, чем это было, допустим, в цикле портретов Аны Марии, однако не меньше исполнено каталонского духа, в котором современное и традиционное сливаются в единый смысловой и изобразительный аккорд. Корабль-парусник и плывущий на всех парах пароход с многочисленными флажками, прекрасная Венера и легкомысленная кокотка, выставляющая стройную ножку напоказ проплывающим судам, гонимый ветром воздушный шар и парящий в воздухе планер — все это, перечисленное Дали на полотне, составляет цельный образ Каталонии. Эта мозаика образов-знаков может перемешиваться в любом порядке, однако конечный результат всегда оказывается подчинен центральной идее, связанной с утверждением самости местного искусства.

Тем не менее, уже во второй половине 1920-х годов искусство художника явно меняет ориентиры и идет новыми путями восхождения к славе через иносказания совсем другого порядка — эксперименты сюрреалистической живописи, интерес к которой принудил его оторваться от родной почвы и переехать в интернациональную кузницу новых художественных идей — Париж. Здесь заканчивается Дали-новосентист, ценящий превыше всего «осязаемость, точность, пространство и меру» и воспитанный в средиземноморской традиции; на смену ему приходит художник-мистификатор, виртуозно манипулирующий образами провокативного содержания, тот Дали, который и становится известен широкой публике. На новейшие парижские течения теперь ориентируются и творческие круги Каталонии: в 1936 г. в Барселоне прохо-



дит «Выставка логикофобистов», демонстрирующая широкое ознакомление местных творческих кругов с практиками сюрреализма — от живописи до коллажа, от фотографии до скульптурной инсталляции. Стремление неоклассицизма влиться в интернациональный поток искусства, таким образом, было суждено исполнить уже следующему поколению художников-авангардистов, приобщившихся к искусству современной им артистической Европы.

#### Литература

1. Barcelona and modernity: Picasso, Gaudi, Miro, Dali. Exh. cat. Cleveland, 2006. 524 p.
2. Дали С. Сюрреализм — это я. М., 2005. 617 с.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.