

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ДИАЛОГИ

DOI 10.37386/2305-4077-2022-4-86-98

С.С. Жданов¹, И.В. Гаузер²

Сибирский государственный университет геосистем и технологий

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗОВ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ СОВЕТСКОЙ И ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХ (1950–е – 2000–е)

В статье рассматривается рецепция образов испанской живописи в отечественной поэзии 1950–х – 2000–х годов. Материалом исследования выступают тексты Б.А. Ахматулиной, И.А. Бродского, З.М. Вальшонка, А.А. Вознесенского, А.И. Гитовича, Е.А. Долматовского, И.В. Елагина, Н.П. Кончаловской, А.С. Кушнера, С.С. Орлова, М.Б. Тарасовой, С.Н. Толстого, В.С. Шефнера. Образы испанской живописи проанализированы с точки зрения семиотического и мифокритического методов. Установлена связь этих образов с испанским мифом русской культуры. Охарактеризованы в качестве культурных героев мифа образы испанской живописной персониферы (Веласкеса, Эль Греко, Гойи, Пикассо, Дали).

Ключевые слова: рецепция, миф, Свое, Чужое, «черная легенда», испанская живопись, культурный герой, художник, русская культура, советская поэзия, постсоветская поэзия

S.S. Zhdanov, I.V. Gauzer

Siberian State University of Geosystems and Technologies

RECEPTION OF IMAGES OF SPANISH PAINTINGS IN RUSSIAN POETRY OF THE SOVIET AND POST- SOVIET ERA (1950s – 2000s)

The paper deals with reception of images of Spanish paintings in Russian poetry of the 1950–s – 2000–s. The study materials are texts by B.A. Akhmadulina, I.A. Brodsky, Z.M. Val'shonok, A.A. Voznesensky, A.I. Gitovich, E.A. Dolmatovsky, I.V. Elagin, N.P. Konchalovskaya, A.S. Kushner, S.S. Orlov, M.B. Tarasova, S.N. Tolstoy, V.S. Shefner. The images of Spanish paintings are analyzed in terms of semiotic and myth criticism methods. The connection of these images to the Spanish myth of the Russian culture is stated. The images of Spanish pictorial personosphere (Velazquez, El Greco, Goya, Picasso, Dali) are characterized as cultural heroes of the myth.

¹ Сергей Сергеевич Жданов – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск), e-mail: fstud2008@yandex.ru.

² Ирина Владимировна Гаузер – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры правовых и социальных наук Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск).

Key words: reception, myth, Own, Foreign, 'black legend', Spanish paintings, cultural hero, painter, Russian culture, Soviet poetry, post-Soviet poetry

Испанская живопись, являющаяся важной частью мировой культуры, нередко выступала объектом рецепции культуры русской, где под рецепцией понимается особая «герменевтическая процедура» адаптации исходного культурного текста с целью «пересоздания» и «воссоздания» элементов Чужого в рамках Своего [Бронич, 2010, с. 8], что подразумевает диалоговую основу их взаимодействия. В сходном значении ряд отечественных культурологов использует понятие присвоения. В частности, отмечается особая значимость «традиции присвоения чужого» для «русской культуры Нового времени» [Ерохина, 2008, с. 450], что актуализирует, в том числе, установку культуры-реципиента на «трансформацию чужого опыта» в виде новых текстов «с самостоятельной эстетической природой и даже с иными специфически русскими коннотациями» [Ерохина, 2008, с. 456].

В нашем случае инокультурным элементом, подвергающимся рецепции в отечественной поэзии 1950–х – 2000–х годов, выступают образы, связанные с испанской живописью. Следует отметить, что данная проблематика до последнего времени относительно слабо была освещена как с культурологической, так и литературоведческой точек зрения. Немногие работы в области анализа испанских живописных образов в советской поэзии рассматривают творчество отдельных авторов, например, П.Г. Антокольского [Зверева, 2017], А.А. Вознесенского [Максимова, 2008; Бурдин, Бочкарева, 2012]. Постсоветский период в этом плане изучен еще слабее. Соответственно, цель нашего исследования заключается в осмыслении испанской живописной образности в поэтических текстах советской и постсоветской эпох в ее совокупности, подразумевающей наличие как некоего условного смыслового «ядра», так и ряда авторских (персональных) вариантов освоения инокультурного элемента.

Говоря об этом «ядре», мы опираемся на положение о связи рецепции испанских живописных образов в русской культуре с освоением в ней общего образа Испании, что, в частности, привело к возникновению испанского культурного мифа в России [Гаузер, 2021, с. 14]. Данная мифологема имеет дуальную природу. С одной стороны, это так называемая «черная легенда», представления, опирающиеся на сформированные в Новое время общеевропейские стереотипы об Испании (см., например, [Carbia, 2004]) и связанные с образами жестокости, религиозного фанатизма и т.п. С другой – имеется «желтая легенда» (термин Е.В. Астаховой), романтизированный образ страны, «своего рода “русская мечта о пленительной Испании”» [Астахова, 2014, с. 329]. Эта поляризация образов Испании, в свою очередь, оказывает существенное влияние на отечественные мифообразы³ испанской живописи XIX – начала XX веков [Гаузер, 2021, с. 14], что в культурных текстах советского периода нередко трансформируется в оппозицию «испанское искусство в целом – фашистское неоварварство» [Гаузер, 2021, с. 186].

³ Под мифообразом здесь понимается «обобщенное конкретно-образное художественное выражение» [Ермолин, 2009, с. 153] культурного мифа либо отдельных аспектов последнего.

Кроме того, следует подчеркнуть, что мифообразы живописи Испании в русской культуре включают подвергшиеся перекодировке образы не только испанских шедевров, но и живописной персониферы этой страны. В результате образы испанских художников рассматриваются нами в качестве «культурных героев», вокруг каждого из которых «складывается личный миф», воспроизводящийся «в разных текстах русской культуры у различных авторов» [Гаузер, 2021, с. 15]. Данный принцип составляет основу изложения анализируемого материала в исследовании, сгруппированного в соответствии с маркированностью тем или иным образом испанского художника. Попутно заметим, что за рамками работы оставлены образы испанской живописи в поздней поэзии П.Г. Антокольского, которые тесно связаны, в том числе, с его прозой и заслуживают отдельного рассмотрения в указанном контексте.

Исходя из вышесказанных предварительных замечаний, перейдем к анализу живописных образов Испании в советской и постсоветской поэзии. При этом 50-е годы XX столетия выбраны отправной вехой исследования неслучайно. Именно в этот период фиксируется активизация интереса к рассматриваемым испанским образам в поэтических текстах.

Одним из основных мифообразов культурных героев испанской живописной персониферы в отечественной поэзии выступает образ Веласкеса. При этом его трактовка достаточна типизирована, лишена экспрессивности и подробности, которыми отмечен образ испанского гения в поэтических опытах К.Д. Бальмонта или того же П.Г. Антокольского. В стихотворении 1956 года «У берегов Испании» С.С. Орлова имя Веласкеса служит всего лишь одним из маркеров испанскости, или испанского мифа русской культуры: «Для меня Испания была такой: от Веласкеса до Гарсиа Лорки – все в ней рядом. Черных “юнkersов” в высоком небе строй, бой быков и паруса морской армады» [Испанские мотивы..., 2011, с. 319]. Здесь Веласкес – это часть «желтой легенды», представления об Испании как стране великих свершений духа, противопоставленных фашистскому неоварварству франкизма и «черных юнкерсов» как проявлений «черной легенды».

К сходному приему включения имени Веласкеса (а также Риберы) в ряд других гениев прибегает Н.П. Кончаловская в стихотворении «Палаццо Дория» (1960): «Рафаэль, Рибейра, Рубенс, Питер Брейгель... И Тициана Саломея... Но лучшее в собранье этом Веласкес – “Папа Иннокентий”. Это совершенство» [Там же, 2011, с. 351]. Отметим, однако, что Веласкес выделен среди прочих художников в описании музейного пространства: «Портрет Папы Иннокентия X» назван лучшим из всех шедевров, т.е., следуя метонимическому тождеству картины и художника, Веласкес превосходит своих коллег по творчеству в трактовке Н.П. Кончаловской. Традиционна для русской культуры и характеристика испанского художника как реалистического гуманиста, прозорливо вскрывающего общественные пороки, что перекликается с советским пониманием роли искусства, а также критикой Запада и религии, воплощенной в образе римского папы: «Изобличающей, разящей и мудрой кисти торжество. Как он нашел его, испанец!

Сумел подметить верным глазом его жестокость, ум, насмешку и человеческую слабость, прикрытую священным саном» [Там же, 2011, с. 352]. В этом стихотворении характерная для испанской образности поляризация реализуется через противопоставление «высокого», неутилитарного пространства искусства и «низкого» мира «чистогана», что воплощает образ хозяйки палатцо, которая не понимает истинной ценности картин и оценивает их исключительно с точки зрения возможности извлечения прибыли: по вечерам в «лавочке-музее» «...контесса... занимается подсчетом своих доходов постоянных, что ей приносит Иннокентий» [Там же, 2011, с. 352].

Благодаря приему перечисления, проходным выглядит образ Веласкеса в стихотворении 1994 года, написанном И.А. Бродским в честь актрисы Н.Ф. Крамовой: «При мысли о Вас достижения Веласкеса чудятся мне, Учелло картина “Сражение” и “Завтрак на травке” Мане» [Бродский, 1995, с. 131]. Полотна Веласкеса даже не конкретизированы и представляют собой звено ассоциативной цепочки, уподобляющей картинный образ человеку.

Наиболее нестандартный из всех связанных с Веласкесом поэтических образов представлен в стихотворении «Ты мне елочки пышные хвалишь...» А.С. Кушнера (2005). В этом произведении поэт акцентирует сходство пейзажа зимнего ельника и портретов инфант кисти испанского гения, описывая особое онирическое пространство, в котором предуготовленные для новогоднего праздника елочки, «зеленые, в платьях до пят, выступают гуськом перед нами, как инфанты Веласкеса, в ряд» [Испанские мотивы..., 2011, с. 400]. Образы елочек антропоморфны. В начале стихотворения они обозначены «почти как дети» и по мере описания приобретают все больше человеческих черт: елочки носят «платья до пят»; для бала им «пригладят» «брови и челки»; контаминация образов аристократок и елочек также выражена в таких характеристиках последних, как «безупречные», «чинные» [Там же, 2011, с. 400–401]. В то же время живопись Веласкеса в трактовке А.С. Кушнера теряет свою «светлую», «гуманно-реалистическую» однозначность. В качестве проявления «черной легенды» можно рассматривать такие характеристики елочек, как «полупризрачность, полупрозрачность, полудикость» [Там же, 2011, с. 401]. Приставка «полу-» передает значение междумирного положения елочек как онирических образов, находящихся одновременно «здесь и там» (живых существ-деревьев и давно мертвых инфант, а также инфант, нарисованных, застывших в портретном пространстве) и связанных с миром призраков. Эти образы также находятся на границе между антропным миром и дикостью. Последнее пространство актуализирует связь с «черной легендой» и маркируется мотивами мрачности, скрытой угрозы: «*взглядов косых исподлобья врожденная мрачность, затаенные колкости их*» [Там же, 2011, с. 401].

В отличие от большинства веласкесовских образов, мифообраз Эль Греко в советской поэзии отличается повышенной экспрессивностью. Востребованность образов этого испанского художника, возможно, объясняется их «метафизической» трактовкой, которая становится средством уклонения от идеологиче-

ского «официоза» и источником новой образности. Так, С.Н. Толстой в 1951 году пишет в стол поэтический цикл «Художники», одно из стихотворений которого посвящено Эль Греко. Посредством остранения живописных образов испанца с помощью мотива таинственности («таинственное блистание», «немыслимые палитры») [Там же, 2011, с. 330]), а также метафоры, уподобляющей «удлиненные тела» людей на эльгрековских картинах «гибким стеблям», автор подчеркивает, что эти странность, неестественность суть указание на сакральное, иномировое пространство, выведенное за границы живописного полотна: «За гранью рамы *некто*⁴ пролетел» [Там же, 2011, с. 329]. Причем созерцание картины как герменевтический процесс проникновения в ее смысл имеет в стихотворении диалоговую форму: сначала созерцатели, некие условные «мы», лишь улавливают намек на этого «некто», выраженный через взгляд эльгрековских персонажей, который направлен в пространство за зрителями. Разгадав же код, зрители переходят в новое, трансцендентное пространство: «Мы соучастниками делаемся сами и оставляем здесь земле в удел лишь прах, истоптанный напрасными следами, да суету не нужных больше дел» [Там же, 2011, с. 330]. Здесь репрезентация творчества Эль Греко выражает традиционную идею сакральности и бессмертия искусства, возвышающего человека и противостоящего профанному суетному миру земной жизни. Соответственно, в авторской трактовке мифообраза Эль Греко живописное начало контаминируется с религиозным. В качестве отсылки к «черной легенде», в интертекстуальное поле которой вовлечено также творчество Ф.М. Достоевского, можно отметить в тексте С.Н. Толстого inferнальный образ «холодно-пламенного великого инквизитора», следящего «из-под очков» «за жертвою невинной» и противопоставленного ангелическому «вестнику крылатому» [Там же, 2011, с. 330], который уводит за собой ввысь созерцателей картины.

Экзистенциальностью характеризуется рецепция испанской живописи и в стихотворении А.С. Кушнера «Эль Греко. Погребение графа Оргаса» (1969), где экфрасис порождает авторскую рефлексию оппозиции вечность / смертность. При этом, как и в тексте С.Н. Толстого, акцентирован вертикальный, направленный вверх вектор образности: «Что он (Эль Греко. – С.Ж., И.Г.) делает с графом Оргасом? В гроб кладет его к небу лицом» [Там же, 2011, с. 399]. Тело его принадлежит земному миру («Где он, с нами?», но душа устремлена к небесам («...скорее всего, улетел!») [Там же, 2011, с. 399]. Визуальность вертикали дополняется аудиальностью, привносимой созерцателем-нарратором: «Внятно слышится горнее пенье...» [Там же, 2011, с. 400]. Дуальность задается также передаваемой поэтом цветописью: с одной стороны, это яркие цвета «серебряной краски», а также «желто-синей», связанной с «сиянием лазури»; с другой – краска, «черная», «как испанская жирная ночь» [Там же, 2011, с. 399]. В изображении похорон графа Оргаса А.С. Кушнер видит воплощение человеческой смертности, одновременно как метафоры и глубоко личностного переживания: «Объясните, кого мы хороним? <...> В каждом мертвом хороним себя!» [Там же, 2011, с. 399–400]. При

⁴ Курсив наш. – С.Ж., И.Г.

этом образ смерти раскрывается амбивалентно. Наряду с возвышенной трактовкой стихотворение отмечено трагической линией в духе грубого кладбищенского юмора, когда мертвое тело сравнивается с «корогазом», чей «закручен фитиль до конца», т.е. лишённого пламени (=жизни) [Там же, 2011, с. 399]. Образ умершего тела раскрывается в подчеркнуто бытовой развернутой метафоре «закрученного фитиля» [Там же, 2011, с. 399].

Мотивом возвышения маркирована образность Эль Греко в тексте В.С. Шефнера «Ты в былое свое оглянись...» (1971): «...все... торжествующе тянется ввысь, как в возвышенном мире Эль Греко» [Там же, 2011, с. 409]. Возвышение может быть интерпретировано и как отражение живописных особенностей творчества испанского художника с его вертикальной композицией, и как связь с небесным началом. При этом мир Эль Греко параллелизован с пространством памяти, которая «строит свои города» [Там же, 2011, с. 409] и населяет их ушедшими, т.е. наделяет временным аналогом бессмертия: «Память <...> откуда мы живы – в живых оставляет убитого друга» [Там же, 2011, с. 409]. Как и в других поэтических текстах, связанных с живописью Эль Греко, смерть изображена в шефнеровском тексте как лиминальное, транзитное состояние человека.

Эльгрековские живописные образы прихотливо переплетаются с образом «города памяти» в стихотворении «Все города похожи на Толедо...» (1976) поэта-эмигранта И.В. Елагина, для которого написанное испанским художником изображение Толедо выступает пространством города-мечты и города-дома: «я с Толедо... связан домашним чем-то, будничным, привычным, как будто половину жизни прожил я в городе, который нарисован» [Там же, 2011, с. 424]. Имагинальный локус выступает прообразом значимых для автора городов: Киева, Бронкса, Питсбурга. При этом взглядывание в картину означает входение в ее пространство, онирическое путешествие, но не групповое (как в тексте С.Н. Толстого), а индивидуальное: «Все города похожи на Толедо, когда глядишь на них с горы сквозь рощу, как будтоходишь в полотно Эль Греко» [Там же, 2011, с. 424].

Связанная с эльгрековской образностью демиургическая тема создания/воссоздания мира, мифическая, по сути, выражена в стихотворении Е.А. Долматовского «К берегу века» (1980). В этом тексте, как и в выше проанализированном стихотворении С.С. Орлова, актуализирована традиция двух Испаний. Одна из них – фашистская, неоварварская, воплощенная в образе карлика, измазавшего «грязью» «красоту» страны (под ним, очевидно, подразумевается Франко) [Долматовский, 1982]. В этом смысле он выступает как антихудожник-трикстер: если художник создает красоту с помощью красок, то антихудожник ее искажает, мажет грязью. Отсюда избавление от диктаторского режима представлено поэтом как акт устранения грязи испанским народом, что выражено параллелизмом: «Он стирает наследье диктаторской власти, он смывает с великих полотен мазню, чтобы вновь проступили и краски, и страсти» [Долматовский, 1982]. Соответственно, на основе антитезы выстроена ассоциативная цепочка от карлика-трикстера-антидемиурга к народу как коллективному демиургу. Последний же связы-

вается с образом культурного героя, Эль Греко как демиурга индивидуального. В новой, апокатастатической Испании «на каждом углу можно... повстречать удлинённые лица с портретов Эль Греко» [Долматовский, 1982], т.е. происходит слияние живописного и реального пространств. При этом акт восстановления миропорядка становится одновременно актом возвращения в великое прошлое, маркированное, в том числе, с помощью образов Эль Греко. Отметим также традиционный для их репрезентации мотив возвышения, выраженный в словосочетании «удлиненные лица». Образ последних можно рассматривать как противопоставление образу карлика-Франко, выражающему мотив снижения.

В постсоветский период к образу Эль Греко обращается Б.А. Ахмадулина в тексте «Наслаждения в Куоккале» (1996), уподобляя себя испанскому художнику: «Луч желтый привнесен в угрюмую зарю, в избытке цвета нет излишка и огреха. На сбывшийся рассвет устало я смотрю – как бы на свой шедевр задумчивый Эль Греко» [Испанские мотивы..., 2011, с. 449]. Как и в тексте А.С. Кушнера, обращает на себя внимание контрастная цветопись «желтого луча» и «угрюмой зари», отсылающая к экспрессивной колористике Эль Греко. Также актуализирован демиургический сюжет, когда феномен реального мира («сбывшийся рассвет») уподоблен акту создания картины.

Еще одним культурным героем испанского мифа в России выступает Гойя, к образу которого, обращается, в частности, А.А. Вознесенский в стихотворении «Гойя» (1959). Его образы отсылают к офортам «Ужасы войны» испанского художника. Чрезвычайно экспрессивная эстетика ужасного объединяет эпоху Гойи и 40-е годы XX века, маркированные кошмаром Второй мировой войны. Имя Гойи служит знаком, вбирающим в себя гротескную образность его творчества, и на основе «акустических ассоциаций» [Максимова, 2008, с. 112] выстраивается «апокалиптический» ряд: Гойя, Горе, Голод («Я – Гойя! <...> Я – Горе. Я – голос войны, городов головни на снегу сорок первого года. Я – голод» [Испанские мотивы..., 2011, с. 335]). При этом происходит контаминация образов испанского художника и лирического «я» поэта. Оба они выступают созерцателями и выразителями ужасов войны. В связи с этим следует отметить зафиксированное самим А.А. Вознесенским воспоминание детства о привезенном отцом во время войны сборнике «Гойя»: «...в книге расстреливали партизан, мотались тела повешенных, корчилась война. Об этом же ежедневно говорил на кухне черный бумажный репродуктор. <...> Все это связалось в одно страшное имя – Гойя. <...> Гойя – так стонали сирены и бомбы перед нашим отъездом из Москвы, Гойя – так выли волки за деревней, Гойя – так причитала соседка, получив похоронку, Гойя... Эта музыка памяти записалась в стихи, первые мои стихи» [Вознесенский, 1984, с. 34]. И.В. Бурдин и Н.С. Бочкарева также акцентируют связи между образными рядами стихотворения советского поэта и офортами Гойи. Так, один из них изображает одетого в белую рубаху повешенного, чье тело «действительно напоминает раскачивающийся колокол» [Бурдин, 2012, с. 240], что соотносится со следующими строками А.А. Вознесенского: «Я – горло повешенной бабы, чье тело, как колокол, било над площадью голой» [Испанские мотивы..., 2011, с. 335].

К образам Гойи неоднократно обращается З.М. Вальшонок. Например, в цикле «От сестры до фиесты» (1988), в стихотворении «Учу испанский», его лирический герой заявляет, что осваивает культуру Испании, в том числе, «по сокрушительным холстам Франсиско Гойи» [Там же, 2011, с. 450–451]. Свойство сокрушительности выражает здесь экспрессивность эстетики Гойи, ее острабяющий привычное восприятие реальности характер. В стихотворении «Улица Гойи» (2003) с «призраком из Гойи» [Там же, 2011, с. 456] (его гротескными образами) сравниваются лишенные родины трикстеры: «скитальцы, диссиденты, чей взор блажен и лют, лишенцы, декаденты и прочий вздорный люд», «творцы державной смуты», «провидцы мятежей», «потомка Агасфера», «духовные бомжи»⁵ [Там же, 2011, с. 456]. Их миссия – вносить непокой в застойную профанную жизнь, что придает им «гордый ореол» сакральности: «Без их святой опалы, без их крамольных фраз земля давно бы впала в дремоту и маразм» [Там же, с. 457]. Отголоском «черной легенды» в тексте выступает оксюморонный мотив «веселья плекток, костров и гильотин» [Там же, с. 456]. Мотив скитальчества может быть связан с историческим образом Гойи, проводившим последние годы жизни в основном во Франции.

Сходный мотив изгоя, подчеркивающий фонетическое созвучие слова «изгой» с именем испанского живописца, встречается в стихотворении М.Б. Тарасовой «Этюд к картине» (2000), где в экфрасисе импрессионистского штормового пейзажа, бросающих «вызов ярму постоянства» волн, вложен мотив душевного непокоя, образуя мимолетный и динамический хронотоп синкретичного смешения внешнего и внутреннего – «седой амальгамы мгновений», «сурово роднящих изгоя и Гойю» [Там же, с. 437].

Востребованным в отечественной поэзии рассматриваемого периода является и мифообраз Пикассо. В стихотворении «Пикассо», входящем в вышеупомянутый цикл «Художники» С.Н. Толстого, образ художника маркирован мотивом демиурга: это «отважный мастер», превращающий «испепеленный мир в создание живое» [Там же, с. 329]. Соответственно, характеристика живописи Пикассо разворачивается как описание динамичного пространства абстракций: «Секущих плоскостей смещенный ритм... Там снимет контур, здесь его удвоит, в стремительном вращенье синусоид...» [Там же]. При этом роль художника-демиурга дуальна. Наряду с созидательной она подразумевает разрушительную сторону – деструкцию обыденности: «в распаде форм здесь творчество царит» [Там же]. Дуальность Пикассо также задана двумя разнонаправленными векторами, характеризующими живописное пространство испанского гения: движением вверх («Ввысь стремя упругих линий взлет») и вниз («все грузы удалив, он знает...: всевластное вернет их притяженью») [Там же]. Кроме того, в амбивалентном пространстве живо-

⁵ Двойственность образа скитальца может быть связана, в том числе, с традицией амбивалентно воспринимаемого юродства в русской культуре. Так, И.В. Мотеюнайте отмечает «наличие в юродстве внутренней, «светлой», и внешней, «мрачной», сторон»: если «вторая проявляется в странных поступках», то первая – в «высоком подвиге», «сокрытом от окружающих» [Мотеюнайте, 2006, с. 30].

писи Пикассо, изображенным С.Н. Толстым, абстрактное и высокое начало противопоставлено грубо-наглядному, связанному с телесным низом, земному элементу, выраженному в стереотипном образе корриды: «...посреди разъятых ног и плеч на залитый мочой песок арены лечь, где слышится быков предсмертное хрипенье» [Там же]. Конкретный образ «разъятых ног и плеч» коррелирует с абстрактным образом «распада форм», акцентируя мотив созидательной деструкции.

В стихотворение А.И. Гитовича «Пикассо» (1961) дуальность мифообраза испанского художника смягчена. Правда, автор делит его творчество на «прекрасную» и «непонятную» половины [Там же, с. 354]. Но эта двойственность связана не столько с онтологией живописного пространства Пикассо, сколько с когницией автора, фиксирующего свою позицию познающего созерцателя как наивно-детскую: «гляжу, как мальчик» [Там же]. Силы советского поэта и испанского художника в этом диалоге культур несопоставимы. Второй выступает титаном-демиургом, «добрым гением», обрушившим на первого «своих могучих замыслов лавину» [Там же]. При этом «мир» «полотен» Пикассо, образованный из «красок и раздумий пятен» (внешнее и внутреннее здесь не противопоставлены, а синкретично слиты), является источником пронзающего душу наблюдателя «жесткого света», встреча с которым выступает инициацией-вхождением поэта в пространство искусства [Там же, с. 354].

В антивоенном стихотворении Е.А. Долматовского «Герника» (1980) типичное для испанской живописной мифообразности советского периода деление на мир искусства и мир фашистского неоварварства осложнено и остранено тем, что сам образ картины Пикассо подан как оружие, но не убийства (в отличие от немецких «хейнкелей» и американской бомбы, сброшенной на Хиросиму), а разоблачения ужасов войны. Имплицитно Пикассо в этом контексте выступает борцом с фашизмом («Как будто порохом в бою писал одною черной краской» [Долматовский, 1982]). Здесь происходит смешение планов действительности и мира искусства, когда ставится знак подобия между картиной «Герника» и картиной реальной разрушенной Герники-города: «...потрясённый той картиной, Пикассо «Гернику» свою <...> писал...» [Долматовский, 1982]. Образы «Герники», Герники, уничтоженной Хиросимы и погибших «наших девчонок», затянутых в антигуманное пространство войны, сливаются в единое целое, объединенное мотивами невыносимого страдания и деструкции и подчеркнутое параллелизмом: «В прах, в клочья, в щепень, в пыль, дотла... Мучительно... Невыносимо... Сначала Герника была, потом уж – Хиросима. <...> Сначала Герника. Потом – девчонки наши у зенитки» [Долматовский, 1982].

К образу «боли Герник» [Испанские мотивы..., 2011, с. 451] обращается также З.М. Вальшонок в выше упомянутом стихотворении «Учу испанский». Эта боль как выражение исторической травмы испанского народа помогает поэту понять страну. Возможно, использование множественного числа («Герники») есть знак контаминации образов реального и изображенного Пикассо городов, как и в тексте Е.А. Долматовского.

Наконец, образ Пикассо связан с мотивом странничества в стихотворении З.М. Вальшонка «Дождь в Барселоне» (2008), в пространстве которого «дождик» «стучится» «посохом» «в дома больших художников – Дали и Пикассо» [Там же, с. 460].

Следует подчеркнуть, что рецепция образов Дали зафиксирована именно в творчестве З.М. Вальшонка. Этот автор в стихотворении «Кисть Сальвадора Дали» (1994), насколько нам известно, одним из первых в рамках отечественной поэзии обращается к мифообразу Дали. В нем З.М. Вальшонок видит «оракула» [Там же, с. 455], «провидца» [Там же, с. 456], пишущего живописный апокалипсис XX века: «Прозренья оракула – в бреде фантазий, в клочках подсознания – вещая мысль» [Там же, с. 455]. Пространство живописи Дали интерпретируется поэтом в рамках библейского контекста: «... в смуте мирской... Божья гармония сдвинута с места и век расчленен сатанинской рукой. <...> В библейских мистериях спятивший Космос набух ожиданьем грядущих угроз» [Там же, с. 455–456]. Образ провидца дополняет мифологический, по сути, и одновременно связанный с «Постоянством памяти» Дали как прецедентным текстом мотив слепоты, акцентирующий способность живописца к прозрению: «Кривой циферблат, как незрячее око, с холста источает трагический свет и дух потрясенный доводит до шока...» [Там же, с. 455]. При этом психологизированный и маркированный фантазмагорией «Космос» картин лишен сакральности: «... в странных видениях мистики нет» [Там же]. Его характеризуют мотивы безумия («дух потрясенный», «бред фантазий» [Там же], «безумие гения», «спятивший Космос» [Там же, с. 456]), ониричности («странные видения», «причудливых снов прихотливые пятна» [Там же, с. 455], «фантомы» [Там же, с. 456]), возвышения («мускулы времени тянутся ввысь») и одновременно снижения-оплывания (отсылающая к образам «Постоянства памяти» «оплывшая память» [Там же, с. 455]), распада-деструкции («кривой циферблат», «клочки подсознания», «гармония сдвинута с места», «век расчленен» [Там же], «вздыбило косность», «вселенский распад», «разорванный мир» [Там же, с. 456]), крайности-боли («экстаз», «шок» [Там же, с. 455], «гримасы уставшей от боли земли» [Там же, с. 456]), эпатажа-игры («изысканный хлеб элитарных натур», «шарады»⁶, «реальность с дразнящей приставкою “сюр» [Там же, с. 455], «дерзкая бравада» [Там же, с. 456]). Соответственно, образ Дали совмещает в себе черты демиурга и трикстера, создателя и разрушителя, что роднит его с образом Пикассо: «Безумие гения вздыбило косность, земные предметы швыряя вразнос» [Там же, с. 455].

Подводя итоги исследования, подчеркнем значимость испанского мифа русской культуры для рецепции образов живописи Испании в отечественной поэзии 1950–х – 2000–х гг., что проявляется в обращении как к мифообразам культурных героев (в нашем случае художников), так и к дуальности – «темной» и «светлой» сторонам данного мифа.

⁶ Если А.И. Гитович признается, что понимает творчество наполовину, то в тексте З.М. Вальшонка постижение образов Дали реализовано через оппозицию «рассудок – сердце»: что для рассудка – «шарада», то понятно для сердца [Испанские мотивы..., 2011, с. 455].

Закрепленность в русской культуре за Веласкесом образа реалиста и гуманиста обусловили то, что в советской поэзии его образы маркированы принадлежностью к миру бессмертного искусства как варианту «светлой» стороны испанского мифа. Этому миру противопоставлена «темная» сторона в виде пространств фашистского неоварварства либо власти капитала. Подобная трактовка придает характеристике живописи Веласкеса неэкспрессивный характер, так как ее суть показана монолитной, непротиворечивой. Свойство гетерогенности мифообраза испанского художника зафиксировано уже в постсоветской кушнеровской интерпретации текста «Менин» Веласкеса.

В мифообразе Эль Греко советского периода, наоборот, дуальность акцентирована в качестве сути живописного пространства, задаваемого оппозициями земное / небесное, смерть / бессмертие, божественное / дьявольское, сакральное / профанное. В целом, в трактовках эльгрековских образов подчеркнуты экзистенциальные и религиозно-метафизические мотивы творчества художника. Особо следует отметить образы города памяти (аналога бессмертия) и онирического города-дома. В последнем случае происходит контаминация образов реального и живописного Толедо. Также отечественными поэтами отмечена цветовая контрастность эльгрековских картин, которая согласуется с общей трактовкой их дуального содержания. Лишь вариант рецепции Е.А. Долматовского выносит амбивалентность за границы творчества Эль Греко в традиционном для советской литературы противопоставлении мира искусства и мира фашистского неоварварства.

Остраняющей эстетикой ужасного, мотивами душевного непокоя, скитальчества и разоблачающей роли искусства маркированы образы Гойи, включая его офорты. Их дуальность выражена в парадоксальном сочетании ужасного, отталкивающего-гротескного и в то же время правдивого изображения мира. В образах скитальцев, соотносимых с мифообразом Гойи, сочетаются черты трикстера и святого, созвучные русской традиции юродства. Также А.А. Вознесенский отмечает соположение/родство эпох Гойи и второй мировой войны.

В сходных во многом мифообразах Пикассо и Дали как демиургов собственных живописных миров дуальность их творчества проявлена в целом ряде оппозиций: созидание / разрушение, высокое / низкое, небесное / земное, внешнее / внутреннее, божественное / дьявольское, религиозное / немистическое. В качестве знакового текста Пикассо выделена его «Герника» как выражение боли и ужаса войны. В характеристике образности Дали прецедентным текстом выступает «Постоянство памяти».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Астахова, Е.В. Мифология образа Испании / Е.В. Астахова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 24(710). – С. 327–336.

Бронич, М.К. Рецепция русской литературы и культуры в творчестве Сола Беллоу: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 – литература народов зарубежья (американская) / М.К. Бронич. – Нижний Новгород, 2010. – 41 с.

Бурдин, И.В. Русско-испанские параллели стихотворения Андрея Вознесенского «Гойя» / И.В. Бурдин, Н.С. Бочкарева // Мировая литература в контексте культуры. – 2012. – № 1(7). – С. 238–244.

Гаузер, И.В. Рецепция испанской живописи в русской культуре XIX – начала XXI веков в контексте диалога культур: дис. ... канд. культ.: 24.00.01 – Теория и история культуры / И.В. Гаузер. – Ярославль, 2021. – 231 с.

Ермолин, Е.А. Мифокритика в актуальном научном горизонте / Е.А. Ермолин // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3. – С. 152–156.

Ерохина, Т.И. Традиция «присвоения» чужого в ментальности и культуре России рубежа XIX–XX веков / Т.И. Ерохина // Традиционное и нетрадиционное в культуре России. – Москва: Наука, 2008. – С. 449–482.

Зверева, Т.В. «Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы: монография / Т.В. Зверева. – Ижевск: Удмуртский университет, 2017. – 172 с.

Максимова, В.В. Поэтика имени Гойя в стихотворении А. Вознесенского «Гойя» / В.В. Максимова // Восточноукраинский лингвистический сборник. – 2008. – Вып. 12. – С. 109–121.

Мотеюнайте, И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков / И.В. Мотеюнайте. – Псков: ОЦНТ, 2006. – 304 с.

Carbia, R.D. Historia de la leyenda negra hispano-americana. – Madrid: Marcial Pons Historia, 2004. – 248 p.

REFERENCES

Astahova, E.V. Mifologiya obraza Ispanii / E.V. Astahova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. – 2014. – № 24(710). – С. 327–336.

Bronich, M.K. Recepciya russkoy literatury i kul'tury v tvorchestve Sola Bellou: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk; 10.01.03 – Literatura narodov zarubezh'ya (amerikanskaya) / M.K. Bronich. – Nizhniy Novgorod, 2010. – 41 s.

Burdin, I.V. Russko-ispanskiye paralleli stihotvoreniya Andreyaya Voznesenskogo “Goya” / I.V. Burdin, N.S. Bochkareva // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. – 2012. – № 1(7). – С. 238–244.

Ermolin, E.A. Mifokritika v aktual'nom nauchnom gorizonte / E.A. Ermolin // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. – 2009. – № 3. – С. 152–156.

Erochina, T.I. Tradiciya 'prisvoyeniya chuzhogo v mentalnosti i kul'ture Rossii rubezha XIX – XX vekov / T.I. Erochina // Tradicionnoye i netradicionnoye v kul'ture Rossii. – Moskva: Nauka, 2008. – С. 449–482.

Gauzer, I.V. Recepciya ispanskoy zhivopisi v russkoy cul'ture XIX – nachala XXI vekov v kontekste dialoga kul'tur: diss. ... kand. kul't. 24.00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / I.V. Gauzer. – Yaroslavl', 2021. – 231 s.

Maksimova, V.V. Poetika imeni Goya v stihotvorenii A. Voznesenskogo “Goya” / V.V. Maksimova // Vostochnoukrainskiy lingvisticheskiy sbornik. – 2008. – Вып. 12. – С. 109–121.

Moteyunayte, I. V. Vospriyatiye yurodstva russkoy literaturoy XIX–XX vekov / I.V. Moteyunayte. – Pskov: OCNT, 2006. – 304 s.

Zvereva, T.V. “Gde prodlevayutsa letyashchiye mgnoveniya”: zhivopisnye aspekty russkoy literatury: monografiya / T.V. Zvereva. – Izhevsk: Udmurtskiy universitet, 2017. – 172 s.

Carbia, R.D. Historia de la leyenda negra hispano-americana. – Madrid: Marcial Pons Historia, 2004. – 248 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Бродский, И.А. Надежде Филипповне Крамовой на день ее девяностопятилетия 15 декабря 1994 г. / И.А. Бродский // Звезда. – 1995. – № 5. – С. 131.

Испанские мотивы в русской поэзии XX века. – Москва: Центр книги Рудомино, 2011. – 526 с.

Вознесенский, А.А. Прорабы духа / А.А. Вознесенский. – Москва: Советский писатель, 1984. – С. 5–58.

Долматовский, Е.А. Испанские сюжеты / Е.А. Долматовский // Долматовский, Е.А. Интерстих. – М.: Молодая гвардия, 1982. – С. 3–22. – URL: <http://poezosfera.ru/evgenij-dolmatovskij-ispanskie-syuzhe.html> (дата обращения: 12.04.2022).

SOURCES

Brodsky, I.A. Nadezhde Filippovne Kramovoy na den' eyo devyanostopyatiletiya 15 dekabrya 1994 g. / I.A. Brodsky // Zvezda. – 1995. – № 5. – С. 131.

Dolmatovsky, E.A. Ispanskiye syuzhety / E.A. Dolmatovsky // Dolmatovsky, E.A. Interstih. – Moskva: Molodaya gvardiya. 1982. – S. 3–22. – URL: <http://poezosfera.ru/evgenij-dolmatovskij-ispanskie-syuzhe.html> (data obrashcheniya: 12.04.2022).

Ispanskiye motivy v russkoy poezii XX veka. – Moskva: Centr knigi Rudomino, 2011. – 526 s.

Voznesensky, A.A. Proraby duha / A.A. Voznesensky. – Moskva: Sovetskiy pisatel', 1984. – 496 s.