

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ДИАЛОГИ

DOI 10.37386/2305-4077-2023-2-92-104

**С. С. Жданов¹,
И. В. Гаузер²**

*Сибирский государственный университет геосистем и технологий
(Новосибирск)*

МИФООБРАЗЫ ИСПАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ П. Г. АНТОКОЛЬСКОГО

В статье рассмотрены мифообразы испанских художников Диего Велакеса и Пабло Пикассо в текстах П. Г. Антокольского с точки зрения связи данных образов как с испанским мифом русской культуры, так и с традицией репрезентации испанской живописной персониферы в русской литературе. Отмечена амбивалентность авторской интерпретации образов художников, наличие в ней элементов «черной легенды». Установлена связь образов испанских художников с мотивом бессмертного искусства. Мифообраз Пикассо, весьма значимый для Антокольского, также маркирован мотивом творца-новатора, выступающая олицетворением XX века.

Ключевые слова: миф, Свое, Чужое, «черная легенда», испанская живопись, П. Г. Антокольский, Диего Велакес, Пабло Пикассо, образ художника, советская литература

**S.S. Zhdanov,
I.V. Gauzer**

Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk)

MYTH-IMAGES OF SPANISH PAINTERS IN WORKS BY P.G. ANTOKOLSKY

The paper deals with myth-images of Spanish painters Diego Velazquez and Pablo Picasso in texts by P.G. Antokolsky with regard to relation of these images with the Spanish myth of Russian culture as well as with the tradition of representing the Spanish paintings personosphere in Russian literature. Ambivalence of author's interpreting the images of painters characterized with some elements of the 'black legend' is stated. Relation between the images of the Spanish painters and the motif of immortal arts is determined. The myth-image of Picasso that is highly significant for Antokolsky is also marked with the motif of creator-groundbreaker being a personalization of the XX century.

Key words: myth, Own, Foreign, 'black legend', Spanish paintings, P.G. Antokolsky, Diego Velazquez, Pablo Picasso, image of painter, Soviet literature

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).

В своем еще ожидающем подробного литературоведческого анализа творчестве советский литератор П. Г. Антокольский (1896–1978) не раз обращался к различным мифообразам русской культуры как феноменам, имеющим достаточно устойчивое смысловое ядро и воспроизводящимся носителями отечественной культуры в различных авторских вариациях той или иной степени оригинальности. Примерами этому служат образы русской литературной персониферы (А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского), рецепции которых в текстах Антокольского посвящены работы С. А. Зубенко [Зубенко, 2013] и А. В. Петрова, М. Н. Ганиевой [Петров, Ганиева, 2021], соответственно. В частности, в последнем исследовании прямо указывается в русле мифокритического подхода на создание советским поэтом «биографического мифа», «отражающего взгляды Антокольского как представителя своей эпохи на пафос творчества Достоевского» [Петров, Ганиева, 2021, с. 90].

Однако творческое переосмысление культурных мифов в творчестве Антокольского затрагивало не только элементы Своего, но и Чужого, одним из вариантов которого являются представления об испанскости, т.е. имел место диалог русской и испанской культур. Испанский миф в России в своих основных чертах складывался в XIX столетии, бурно развивался в период Серебряного века и продолжил свое существование в советское время. Характерно, что Антокольский обращался к испанскому мифу русской культуры еще в 1916 году, создав пьесу «Кукла инфанты», которая будет упоминаться ниже. Также в творчестве автора активной рецепции подвергался образ Дон Кихота [Шамарина, 2017].

В рамках нашего исследования посредством семиотического и мифокритического методов рассматривается иной весьма важный элемент испанского мифа в России – персонифера испанской живописи, а именно образы Веласкеса и Пикассо, как в поэтических, так и прозаических текстах Антокольского. Следует отметить, что рецепция веласкесовской образности в стихотворении данного автора «Портрет инфанты» (1928) была изучена в монографии Т. В. Зверевой [Зверева, 2017], но, во-первых, в этом исследовании не был проанализирован образ Пикассо в творчестве советского автора, а во-вторых, мы в своей работе стремимся задать более обширный историко-литературный контекст, в который помещены тексты Антокольского с точки зрения рецепции мифообразов испанской живописи в русской культуре. Соответственно, данная статья представляет собой пример расширения аналитического исследования, посвященного освоению живописных элементов испанского мифа в России.

Прежде чем перейти к анализу веласкесовской образности в стихотворении «Портрет инфанты» (1928), сделаем несколько предварительных замечаний о мифообразе испанского живописца в русской культуре. Вообще испанский миф в России имеет амбивалентную природу, включая, с одной стороны, так называемую «черную легенду», маркированную мотивами жестокости, фанатичности, смертности, а с другой – праздничный жизнеутверждающий элемент, который обозначен как «желтая легенда» «своего рода “русская мечта о пленительной Испании”» [Астахова, 2014, с. 329]. В этом плане мифообраз Веласкеса в Рос-

сии, складывающийся в XIX веке, связан, безусловно, со светлой стороной испанского мифа и имеет комплиментарные коннотации. Так, в «Очерках современной Испании» (1889) И. Я. Павловского, представляющих характерный пример веласкесовской образности в отечественной рецепции, живописец назван «ником не превзойденным реалистом-гением» [Павловский, 1889, с. 197], способным «обесмертить» изображаемую персону [Там же, с. 216]. Кроме того, в данном тексте возникает такой элемент мифообраза испанского художника в русской культуре, как «тайна Веласкеса» [Павловский, 1889, с. 218]. Эта комплиментарность и мотив загадочности веласкесовского творчества находят свое отражение и в поэзии Серебряного века в стихотворении К. Д. Бальмонта «Веласкес» (1901), в котором испанец обозначен как «единственный гений, сумевший таинственным сделать простое» [Бальмонт, 2010, с. 446], и чей образ вписан в контекст светлого солярного мифа [Гаузер, Ермолин, 2020, с. 17]. Пожалуй, единственный образ веласкесовской живописи в данном тексте, могущий быть отнесенным к «черной легенде», – это смотрящие с «униженьем» и «болью» и «в страхе» шуты, ставшие благодаря художнику «бессмертными» [Бальмонт, 2010, с. 446]. В стихотворении же Антокольского, как показано ниже, амбивалентность испанского мифа проявлена гораздо ярче.

Примечательно, что в том же 1928 году³, когда Антокольский создает «Портрет инфанты», В. Л. Андреев в эмиграции пишет стихотворение «Атлас и шелк и мертвая рука...» (1928), в котором, наоборот, образность «черной легенды» доминирует. Здесь присутствуют мотивы фанатизма и безумия («...молитва – долг безумного Филиппа» [Испанские мотивы, 2011, с. 241]), а также смерти и разрушения: образ «мертвой руки инфанты» провоцирует оксюморонное определение «смерть задолго до рожденья» [Испанские мотивы, 2011, с. 240], при этом смертью маркирована не только инфанта, но и сама историческая Испания, олицетворением чего становится гибель ее флота («...повержена ...ветрами победимая Армада» [Испанские мотивы, 2011, с. 241]). Кроме того, образ «мертвой руки» актуализирует через омонимию слова «кисть» контаминацию значений кисти инфанты и кисти художника, т.е. происходит смешение исторической и живописной реальностей, вводя веласкесовскую мифообразность. Последняя также охарактеризована безжизненностью и мрачной атмосферой: «Сухая кисть – сухое вдохновенье. И в мастерской протяжная тоска» [Испанские мотивы, 2011, с. 240]. Наконец, если бальмонтовская интерпретация мифообраза Веласкеса проникнута солярностью, светом, то для андреевского текста лейтмотивом становится мотив ночи, который объединяет пространство мастерской художника с местом гибели флота: «Карандашом запечатлеть мгновенье, услышать ночь у самого виска <...> в ту же ночь повержена... Армада», а «ночное бденье» художника сливается с молитвой «безумного» монарха [Испанские мотивы, 2011, с. 241].

³ Позднее в советской поэзии, насколько нам известно, веласкесовская образность лишается экспрессивности и связи с «черной легендой» – начиная с 50-х годов и до постсоветской эпохи, когда А. С. Кушнер пишет стихотворение «Ты мне елочки пышные хвалишь...» (2005) [Жданов, Гаузер, 2022, с. 89].

В известном смысле «Портрет инфанты» Антокольского представляет собой нечто среднее между бальмонтской торжествующей солярностью «желтой легенды» и андреевской ночной моральностью, связанной с «черной легендой». Подобно Андрееву Антокольский придает детскому образу инфанты черты моральности⁴: «...розовый застенчивый ребенок давно уж сух и желт, как выжатый лимон...» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78]⁵. Как видим, в обоих текстах моральность передается через свойство сухости: «сухая кисть» у Андреева; сухой и желтый ребенок у Антокольского. В одинаковом ключе пышность одеяния у поэтов оттеняет умаленную смертью телесность. «Атлас и шелк» обрамляют мертвую руку инфанты у Андреева. У Антокольского же мотив одежды-савана и одежды-сковывающей оболочки еще более заострен. Поэт не просто упоминает «бесценные» «брабантские кружева» (т.1, с. 78), чья стоимость оплачена чужими смертями, но и маркирует процесс одевания как насилие: «...в... тяжкий шелк безжалостно одета...» (т. 1, с. 79).

При этом советский поэт расставляет в образе инфанты иные акценты, чем в своей ранней пьесе «Кукла инфанты». Если там испанская принцесса – это несчастный ребенок, страдающий от одиночества в лицемерном и жестоком мире королевского двора, чье описание связано с «черной легендой», т.е. образ инфанты контрастирует с ее окружением, то в «Портрете инфанты» разрушается образ детской невинности: «розовый, застенчивый ребенок», «тихоня» и «лакомка» также называется «ублюдком божества», «безмозглой, как божок» (т. 1, с. 79); в ней отрицается наличие не только ума, но и души: «Пред ним метался полог безжизненной души. Был пуст ее чертог» (т. 1, с. 78). Антокольский еще больше, чем Андреев, акцентирует параллелизм моральной инфанты и клонящейся к закату Испании⁶. Советский поэт стремится показать, что оба эти образа – симулякры, воплощенная пустота, так что даже не вполне понятно о ребенке или стране он пишет. Веласкес Антокольского видит «итог истории страны» в инфанте, образ которой приобретает черты кадавра, поглощающего чужие жизни: «...в пульсе этих вен – сны многих погребенных...»; «...не сосчитать смертей, которыми жива десятилетняя» (т. 1, с. 78). Моральность также подчеркнута сравнением ребенка с «травой во рвах кладбищенских» (т. 1, с. 79). Данный образ амбивалентен в своей медиальности между мирами живых и мертвых. Кроме того, отмеченная моральностью инфанта воплощает в себе смерть рода испанских Габсбургов: она

⁴ Т. В. Зверева, не фиксируя связь с «черной легендой», выводит эту моральность как из исторических реалий жизни испанских Габсбургов, многие из которых умирали рано вследствие близкородственных браков, так и идеологических установок советской революционной эпохи с ее характерным «негативным отношением к прошлому», «видением в ушедшей истории знаков тления и смерти» [Зверева, 2017, с. 123].

⁵ Далее цитируется по этому изданию. Номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

⁶ Разумеется, испанскость у Антокольского – не столько исторична, сколько связана с «черной легендой» и клишированным образом высокомерной испанской аристократии, для которой великий Веласкес является одним из слуг, которому небрежно указывают: «Внизу накормят вас, Веласкец» (т. 1, с. 78).

«осколок издерганной семьи» (т. 1, с. 78), «старей отца и деда» (т. 1, с. 79). Ее «длинный титул в двенадцать ступеней» (т. 1, с. 78) – те же пышные колодки, что и дорогая одежда. При этом образ самого венценосного отца также имеет гротескные черты мертвеца⁷: «Оскалив черный рот и став еще бледней...» (т. 1, с. 78). Но это не просто образ безумного фанатика, как у Андреева, в тексте Антокольского образ «короля-отца» также подвергнут травестии: его портретное описание еще и снижено с помощью такой детали, как отваливающаяся челюсть. Травестированы образы и инфанты (вспомним, например, сравнение с «выжатым лимоном»), и ее окружения: дуэний, идущих «гурьбой, как овцы»; «карликов бесполох», которым принцесса внушает «страсть» (т. 1, с. 78) (страсть бесполох – еще один оксюморон в тексте, подчеркивающий мортальность).

Амбивалентен в тексте Антокольского образ самого Веласкеса, прописанный подробнее, чем у Андреева. Жизнь художника уподоблена «адской пляске», образ которой, построенный на контрастах («Золото. Забвение. Запой бессонного труда», т. 1, с. 78), также может быть связан с мотивом пляски смерти. При этом в портретном описании испанского художника преобладают положительные характеристики: «Художник был горяч, приветлив, чист, умен» (т. 1, с. 78). На лейтмотивных для текста антитезах юности и старости, зоркости и слепоты⁸ Антокольский выстраивает изображение внутреннего мира Веласкеса, самозамкнутого в творческой фантазии и сокровенности: «Не подлежит огласке душа художника. Она была собой. Ей мало юности. Но быстро постареть ей. Ей мало зоркости. И все же стать слепой» (т. 1, с. 78).

Сопрягая в тексте множество противопоставленных друг другу мотивов, Антокольский также соединяет несколько хронотопов (в отличие от одновременности пространств у Андреева), перенося читателя сначала в современность «седого музейного зала» Лувра, где хранится портрет инфанты. Эта контаминация локусов Лувра и Эскуриала в том числе происходит благодаря мотивам старости/безжизненности и пустоты: парижский музей не только «седой», но и «пустынный», в нем также царит «тишь», как в испанском дворце (т. 1, с. 78). Наконец, через медиальный локус зала Антокольский вводит читателя в пространство картины, отмеченное высшей степенью ахронности и связанное с сюжетом оживающего портрета. Здесь утверждается статика бессмертия, которое дает искусство (вспомним, что мотив обессмерчивания тесно связан с мифообразом Веласкеса и у Павловского, и у Бальмонта). Хотя «реальный» прототип, отмеченный мортальностью с детства, давно умер, «портретная» инфанта продолжает жить, становясь бессмертной, зафиксированной в новой реальности: «...ничего с тех пор она не потеряла – ни карликов, ни царств, ни кукол, ни святых; ...сделан целый мир из

⁷ Отметим, что ночной образ «безумный Филиппа» в андреевском тексте и черно-белый мортальный образ короля у Антокольского значимо контрастируют с бальмонтовской репрезентацией «Филиппа Четвёртого», «чувственно-яркого поэта-царя» [Бальмонт, 2010, с. 446].

⁸ Если Веласкес проникает в суть вещей, видит в инфанте воплощение дряхлеющей Испании, то «овцы»-дуэньи смотрятся «в портрет, как в зеркало» (т. 1, с. 78).

тех же матерьялов, от века данных ей. Мир отсветов золотых, в зазубринах резьбы, в подобье звона где-то на бронзовых часах» (т. 1, с. 79). Это пространство материалов и подобий, лишенное подлинной жизни, но и подлинной смерти, останавливает ход времени и делает инфанту бессмертной в «квантовой» неопределенности ее статуса: «...смеется девочка. Сильна тем, что мертва» (т. 1, с. 79). Также, согласно Т. В. Зверевой, «атмосферу смысловой неопределенности» и «пространственной относительности» порождает «смена точек зрения», происходящая на протяжении стихотворения между Веласкесом, инфантой, ее окружением, зрителями Лувра и т.п. [Зверева, 2017, с. 124]. Наконец, нам видится, что указанная неопределенность входит в качестве составляющей мотива «тайны Веласкеса».

Еще шире, чем веласкесовская тема, в текстах Антокольского представлен мифообраз Пикассо. При этом в неожиданном смысле образ самого Антокольского вовлекается в «орбиту притяжения» мифологической персонифицированной испанской живописи, подвергаемой рецепции в русской культуре. По воспоминаниям внука поэта, А. Тоома, современники Павла Григорьевича отмечали сходство последнего с его «тезкой» Пабло Пикассо, что, впрочем, самим Антокольским было переведено в автотравестийное скатологическое отрицание: «Je suis pipi, je suis casa, je suis encore très sot, mais je ne suis pas Pablo Picasso!» [Тоом, 2008].

К образу испанского художника советский автор обращался в нескольких текстах. Так, созданный в 1926 году стихотворный сборник «Запад» содержит два упоминания Пикассо. В тексте «Экспрессионисты» Антокольский иронизирует над мнимым всеведением представителей экспрессионизма, в том числе однобоко трактующих творчество испанца: «...им, наивным, ясно все – и негрского оркестра старость, и смерть на лицах Пикассо, и смех, и смысл вещей, и гений, и тот раскрашенный лубок, – тот глыбами земных гниений галлюцинирующий бог» (т. 1, с. 44–45). Отметим также здесь характерную для Антокольского тему загадочности человеческого гения, сближающую данный текст с «Портретом инфанты».

В стихотворении же «Химеры» (тот же сборник), мифообраз Пикассо вписан в полупрозаическое-полуолицетворенное пространство Парижа, в котором сочетаются «все»: «курс европейских бирж, виденья Пикассо», «шепоты любой любовной ночи, остроты кабаре и стуки одиночек» (т. 1, с. 50). Образ «химер» отсылает читателя к одному из ключевых для парижского текста элементов (собору Парижской Богородицы) и в то же время подчеркивает призрачность экзистенции этого города, что, в свою очередь, связывается с живописной образностью Пикассо, который в своем творчестве кубистского периода перекраивал действительность, придавая ей флер ирреальности, обретающей в трактовке советского поэта форму «виденья». Кроме того, мифообраз Пикассо в рамках парижского текста актуализирует романтические и богемные смыслы и опосредованно испанскую «желтую легенду».

В смысловом созвучии с этой олицетворенной трактовкой города и творчества художника выступает прозаический текст Антокольского «Парижские встречи» (1971), посвященный воспоминаниям автора о гастролях вахтанговцев в столице Франции в 1928 году. Здесь литератор напрямую связывает «химерическую» и

романтическую тематику с локусом Нотр-Дама, указывая, что их с женой «обычным местом» времяпрепровождения был «прямоугольник парапета на вышке собора Парижской богородицы в обществе знаменитых каменных химер» (т. 3, с. 155). В «химерном» Париже Антокольского, в травестийном локусе «пятисотлетнего кабачка», писатель сводит и одновременно противопоставляет друг другу фигуры, воплощающие Запад в авторском понимании: с одной стороны, политические лидеры современной Европы, «владыки часа» («сэр Чемберлен, Пилсудский, Муссолини, Пуанкаре, Думерг и некто Гитлер»); с другой – творцы мировой культуры в смещении стран и эпох (Шекспир, Хемингуэй, Пикассо, Кафка, Чарли Чаплин, Маяковский, Бальзак) (т. 3, с. 163). Упоминание Пикассо в этом ряду не только свидетельствует о значимости данного образа для Антокольского, но и может быть рассмотрено как переключка с традицией советской литературы, осваивающей испанский миф в том числе через призму оппозиции «фашистское неоварварство (вариант “черной легенды”) – светлый мир испанского искусства» [Жданов, Гаузер, 2022, с. 96].

Также вневременной мир искусства в рассказе «Парижские встречи» актуализирует мотив бессмертия, уже отмеченный нами в анализе «Портрета инфанты». Данный мотив еще ярче проявлен в стихотворении Антокольского «Встань, Прометей!» (1962). В нем, как и в прозаическом тексте, имя Пикассо перечислено наряду с другими титанами-творцами (в прямом и переносном смысле), первым из которых выступает Прометей. В этом вневременном хронотопе вечного творения-становления («Не создан эпос. Не исчерпан поиск. Не подготовлен никакой отчет») время синкретично, прошлое и будущее смешаны, а культурные герои мифа возрождаются, что выражено через обращение к ним поэта: «Встань, Чаплин! Встань, Эйнштейн! Встань, Пикассо! Встань, Следующий! Всем пора родиться!» (т. 2, с. 450). Внутреннее сходство образов Пикассо и Эйнштейна также отмечается Антокольским в тексте «Венка сонетов» (1920–1967). Данные фигуры знаменуют собой торжество четырехмерного мира, которому Пикассо и Эйнштейн сродни и где правят не геометрия, а «Время, пущенное в рост» и его «союзник верный» «двадцатый век», т.е. Пикассо⁹ здесь воплощает минувшее столетие с его открытиями, перевернувшими представление людей о реальности (т. 2, с. 547).

Наконец, в развернутом виде культурный мифообраз Пикассо интерпретирован Антокольским в цикле баллад под общим названием «Пикассо» (1962), который, в свою очередь, входит в цикл «Дети огня». Тем самым мифообраз испанского художника маркируется мотивом огня, равно как солярность бальмонтовского Веласкеса коррелирует с тематикой сборника «Будем как солнце». При этом огонь

⁹ Сближение образов Пикассо и XX столетия встречается и в рассуждениях Антокольского об Аполинере, «решительно» открывшем, по мысли автора, «...двадцатый век во французской поэзии, да и во всем искусстве, – именно он, рядом с Пикассо!» (т. 3, с. 534). Мотив новизны искусства испанского художника с ясно читающимися революционными коннотациями закреплен за его мифообразом в текстах В. В. Маяковского. Здесь Пикассо назван, хотя и в иронической огласовке, «главнокомандующим кубистической армией» [Маяковский, 1957, с. 211], при этом в дальнейшем поэт критикует его за отход от революционности в искусстве в сторону «импотенции приличного академизма» [Там же, с. 252].

в тексте Антокольского, в отличие от спокойного золотого свечения вечноюного солнца в бальмонттовском «Веласкесе», – амбивалентный стихийный символ, вбирающий в себя многочисленные смыслы, связанные с разрушением и созиданием.

В открывающем цикл «Пикассо» «Балладе времени» огонь застает Пикассо в некоем неопределенном пространстве «меж Парижем и Барселоной», медиальном не только в локальном, но и темпоральном смыслах, поскольку молодой Пикассо здесь только покинул родину и перед ним открылся широкий, богатый нереализованными пока потенциями жизненный путь. Огонь, имеющий рандеву с художником в харчевне, травестийно-маргинальной, как и кабачок из «Парижских встреч», имеет несколько ипостасей. Это и два арлекина (прообраз будущих живописных арлекинов Пикассо), «свиданье» последнего с которыми, «может быть, ...подстроил... Нечистый в голубом саду мироздания!» (т. 2, с. 399), что вводит inferнально-богоборческий образ огня: «Спорь <...> с самим господом, с самим чертом иль с любым другим абсолютом» (т. 2, с. 400). Видится здесь и связанный с огнем прометеевский мотив, тем более что, как следует из текста «Встань, Прометей», самого Пикассо можно рассматривать ипостасью титана. Возможно, образ подаренного людям прометеевского огня также опосредованно выражен в описании «дыма очажного в тесных жилищах» (т. 2, с. 399) бедняков, на стороне которых симпатии советского поэта. Недаром нищие характеризуются «голубиной кротостью», актуализирующая по филиации идей живописный образ голубки Пикассо. Соответственно, образ нечистого и дымного огня, вызывающего реминисценции с «Мистерией-Буфф» Маяковского, перетекает в образ огня-таланта, пользующегося углем, чтобы создать парадоксальное голубое (отсылка к «голубому периоду» Пикассо) сумрачное пламя: «Надо смело вместить на ватман грязных брызгов лицо рябое. Надо сделать лицо любое ломким мелом иль хрупким углем, чтоб оно, насквозь голубое, запылало сумраком смуглым» (т. 2, с. 399).

Далее огонь – это любовная страсть, воплощенная в сниженном образе проститутки (отсылающей к бегемо-маргинальной живописной образности Пикассо), подходящей к выпивающим арлекинам и художнику. Она маркирована мотивами страсти-буйства («Отвечайте, только не трусьте, подхожу ли я вам по страсти?», т. 2, с. 399); «На пол шваркну Вашу выпивку и посуду!»), юга («...недаром росла на юге»), inferнальности («чертова кукла», т. 2, с. 400), «Не найдешь другой окаянной...» (т. 2, с. 401), тем самым объединяя элементы «черной» и «желтой» легенд и продолжая тему вызова, брошенного художнику. Имеет место здесь и травестия библейского сюжета, заключенная в смешении высокого и низкого, в театральности, вообще присущей эстетике Антокольского, когда проститутка может стать Марией, рядом с которой где-то вьется голубиная кротость «святого духа» нищих: «...назови ее хоть Марией в самой вечной из всех комедий!» (т. 2, с. 401).

Наконец, перед Пикассо является главная ипостась огня – Время-судьба, она же XX век, образ которого, напомним, тесно связан с мифообразом Пикассо: «Спорь со мной, девятьсот четвертым. Не последним лихим и лютым...» (т. 2,

с. 400). Само Время бросает вызов художнику, вручает «черные краски» для палитры и в то же время и искушает его отступить, что становится трагическим парафразом¹⁰ сюжета искушения Христа: «А не то молчи, если хитрый, и боишься моей острастки, и черны для твоей палитры моего ликованья краски. Береги и запири их в ящик, чтоб не вышли из-под контроля и в жилищах, прочно стоящих, потолков бы не пропорол, не сломали поющих скрипок, не будили бурь в океане...» (т. 2, с. 400). Соответственно, Антокольский видит в мифообразе Пикассо черты демиурга, созидającego через разрушение¹¹, и своего рода буревестника: «Ты узнаешь в хохоте шторма, в кораблекрушениях и в битвах, как трехмерная рухнет форма для сердец, на куски разбитых!» (т. 2, с. 401). При этом Время является одновременно огненной птицей («Я лечу над тобой, сгорая жарко пышущими крылами. Вот он весь, от края до края, мой закат, превратился в пламя <...> Я лечу над тобой, художник. Как шумят мои крылья – слышишь?», т. 2, с. 401). Огонь становится и пламенем заката, и огнем сгорающей Герники («Будет в Гернике канонада», т. 2, с. 401), также являющейся будущей и уже написанной картиной Пикассо в безвременном мире искусства Антокольского: «Твоей жизни хватит лет на сто, а бессмертью не надо срока» (т. 2, с. 402). В итоге мир стихотворения становится настолько мифически синкретичен и ониричен, что образы живописного таланта, Времени, птицы-огня, птицы-голубки и страстной южанки уже невозможно отделить друг от друга: «О, как робко к тебе прижалась некрасивая та голубка! Как далек полет голубиный, как бесцелен он и бесплотен... Но раскрыты настезь глубины не рожденных тобой полотен» (т. 2, с. 401–402).

Дальнейшие части цикла развивают образы, заданные в «Балладе времени». В «Балладе кануна», в названии которой подразумевается условный канун огня первой мировой войны, Антокольский показывает зрелого Пикассо, маркированного, несмотря на перенесение места действия в Париж, испанскостью («земля, наследник, правнук Дон-Кихота», т. 2, с. 403), в творческом хаосе мастерской, где ожидают нового акта творения разъятые на части элементы материального мира: «По всем углам навален жалкий хлам, листы железа и листы фанеры, холсты, подрамники, щиты реклам, разбитые гитары, торс Венеры...» (т. 2, с. 403). Здесь же описываются уже и созданные Пикассо картины, в которых разрушение и созидание идет рука об руку: «...Но что же это? Баба? Война? Вихрь? Бог или бык? Или кубы и ромбы? Обломки скал? Куски зеркал кривых? В накрапах охры взрыв бандитской бомбы?» (т. 2, с. 404).

В этой балладе Антокольский вновь сталкивает высокое с низким. Мир искусства противопоставлен мир денег, воплощенный в образе русского купца Сергея Ивановича Щукина, приехавшего на Монмартр, чтобы купить скопом кар-

¹⁰ Парафразом сюжета Судного дня выглядит и образ вставших «из окопов» «мертвых» (т. 2, с. 401).

¹¹ Эта эстетика слома привычных форм, подмеченная еще в пронизанном декадентскими настроениями стихотворении Е. Гуро «Скрипка Пикассо» (1913), прочно закреплена в мифообразе испанского художника в послевоенной советской поэзии [Жданов, Гаузер, 2022, с. 93–94].

тины сделавшегося популярным испанского художника. В некотором смысле Щукин есть «тень»-трикстер, кривое отражение Пикассо¹². Если последний воплощает дух XX века в высоком варианте, то первый – в низком, рационально-деловом: «...к обеду в черный смокинг облачась, шагает он с двадцатым веком в ногу» (т. 2, с. 403). Соответственно, в образе Щукина, по природе близнечного мифа, травестируется испанскость и огненность Пикассо в рамках «черной легенды»: купец всматривается в картины гения, как «...инквизитор, может быть, глядел сквозь пламя на горящую колдунью» (т. 2, с. 404). Через деньги Щукин проникает в мир Пикассо, но не понимает его, но в то же время становится элементом пикассовского мифообраза. Сравните с ремаркой Маяковского, где фамилия коллекционера становится нарицательной: «...русские Щукины лезли вон из кожи и из денег, чтобы приобрести самого большого, самого невероятного Пикассо» [Маяковский, 1957, с. 235]. Огненная образность «Баллады кануна», впрочем, не исчерпывается инквизиторскими кострами. Сюда относится и фривольный огонь веселого Парижа («...в Париж приедешь – угоришь!», т. 2, с. 402), и темный огонь XX века, с которым Щукин, подражая Пикассо, пыгается вступить в общение («...дохни огнем своих чернейших червоточин...», т. 2, с. 403), и грозная молния, образ которой, в свою очередь, раздваивается на образы атмосферного явления и надвигающейся войны, связанной с уже произошедшим убийством австрийского эрцгерцога: «И молния, покинув мирный кров, седлает вороного, ногу в стремя, и мчит в карьер на грани двух миров, и надвое раскалывает время» (т. 2, с. 406).

В «Балладе молнии» Пикассо представлен стариком, чей огонь-талант обновлен молнией, одновременно разрушающей мрак и создающей свет: «Такая в мирозданье мгла и время таково, что только молния могла обрадовать его. Она раскалывала скалы, на высях гор плясала и как попало высекала огниво о кресало» (т. 2, с. 407). Мифообразу Пикассо приданы черты бога-громовержца, «яростного старика», в раскатах грома преобразующего мир («На всем лежал тревожный след работы старика, его восьмидесяти лет кувалда и кирка») и прозревающего «в окалинах грозы весь евразийский материк, от Эбро до Янцзы» (т. 2, с. 407) (в данном образе кодируются различные этнические влияния на полотна Пикассо). Историческое Время сливается с вечностью искусства Пикассо: фашистский капрал становится «свирепым человекобыком, голодным минотавром» (т. 2, с. 408). При этом «живая молния», «Молния-Дитя» превращается и в кисть, что знаменует новый акт творения-сражения против зла в мире-холсте («Восстань. Нацелься. Бей. Ударь. Зажги»), и в обещанную в начале пути голубку как противоположность минотавра, символ окончания войны: «... белым турманом влетя на белый грунт холста, резвилась Молния-Дитя <...> Был голубок изображен <...> и на косынках юных жен, и на шелках знамен. <...> Он облетал материка, он жил во всех домах» (т. 2, с. 409).

¹² Аналогично в «кривозеркальном» пространстве, представленном миром полотен Пикассо, бык есть травестия бога-громовержца, образ которого возникает в третьей балладе об испанском художнике.

В «Заключении» цикла о Пикассо Антокольский возвращается к теме бессмертия, даруемого искусством, когда художник сам превращается в вечно движущуюся молнию: «Нет, здесь не может быть конца. Необгонима скорость света. Вся световая эстафета в руках художника-гонца <...> От оголенных проводов бьет, как бывало, сила тока. Здесь нет конца и нет итога. Художник в дальний путь готов» (т. 2, с. 410). Соответственно, конец смыкается с началом цикла, открываемого цитатой самого Пикассо о повторении наблюдаемого образа «бесчисленное количество раз, причем изображение в одном зеркале выступают как его прошлое, в другом – как его будущее» (т. 2, с. 393). Ипостастью бесконечного хронотопа искусства также выступает образ «подрамников», где «...еще так много непросохших пятен. Не завершен и непонятен весь мир, увиденный общо» (т. 2, с. 410).

Итак, мифообразы Веласкеса и Пикассо в текстах Антокольского отмечены амбивалентностью, связью со светлой и темной сторонами испанского мифа в русской культуре. Ко второй можно отнести мотивы смертности, inferнальности, политической власти, к первой – восходящий к Платону мотив облагораживающего бессмертного искусства. Трактовки Антокольского мифообразов великих испанцев лишены однозначности, что в случае Веласкеса знаменует отход от традиции его репрезентации в отечественной культуре исключительно в светлом ключе. Отметим, что мифообраз Пикассо представлен гораздо шире в текстах Антокольского, для ряда которых характерна травестия, смешение «высокого» и «низкого» начал. Пикассо выступает и как титан духа в ряду других титанов, прообразом которых мыслится Прометей, т.е. художник подается вневременной фигурой, и как воплощение противоречивого XX века (здесь репрезентация Пикассо вписана в контекст его времени). В мифообразе испанского художника зафиксированы демиургическое сочетание мотивов разрушения и созидания, а также элементы испанского мифа в России (образы Дон Кихота, инквизиции). Обигрываются Антокольским и различные живописные образы художников: инфанты в случае Веласкеса и арлекины, скрипки, проститутки, минотавры, «Герника», голубка в случае Пикассо. Кроме того, значим в обоих случаях оказывается мотивный ряд, связанный со светом и огнем. В мифообразе Веласкеса это проявляется в образе «золотых отблесков», что соответствует его светлой, солярной репрезентации в русской культуре XIX столетия и Серебряного века. В мифообразе Пикассо более яростная и активная, чем у Веласкеса, «огненная» образность вбирает в себя множество смыслов: с одной стороны, огонь inferнального мира, войны и ее орудий (бомбы, пушки), костров инквизиции, а с другой – огонь в мирных очагах, огонь-любовная страсть, огонь-время, небесный огонь-молния, связанный с мифологическими образами демиурга и громовержца, и, наконец, огонь-свотворческая энергия человеческого гения, которая бесконечно движется сквозь время и пространство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Антокольский, П. Г. Собрание сочинений: в 4 т. / П. Г. Антокольский. – Москва: Художественная литература, 1971.

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

Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1 / К. Д. Бальмонт. – Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 504 с.

Гаузер, И. В. Мифообраз гениального художника в художественном опыте К. Бальмонта: рецепция испанского артистизма / И. В. Гаузер, Е. А. Ермолин // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 39. – С. 12–21.

Жданов, С. С. Рецепция образов испанской живописи в отечественной поэзии советской и постсоветской эпох (1950-е – 2000-е) / С. С. Жданов, И. В. Гаузер // Культура и текст. – 2022. – № 4 (51). – С. 86–98.

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

Зубенко, С. А. Пушкин в стихах П. Г. Антокольского / С. А. Зубенко // Вопросы русской литературы. – 2013. – № 25 (82). – С. 133–140.

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

Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4 / В. В. Маяковский. – Москва: Художественная литература, 1957. – 453 с.

Павловский, И. Я. Очерки современной Испании. 1884–1885 / И. Я. Павловский. – Санкт-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1889. – 623 с.

Петров, А. В. Ф. М. Достоевский в поэтическом восприятии П. Г. Антокольского / А. В. Петров, М. Н. Ганиева // Libri Magistri. – 2021. – № 2 (16). – С. 90–104.

Тоом, А. Снова о моем деде / А. Тоом // Еврейская старина. – 2008. – № 4(57). – URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Starina/Nomer4/Toom1.php> (дата обращения: 03.02.2023).

Шамарина, А. А. Три «Дон-Кихота» Павла Антокольского / А. А. Шамарина // Вопросы иберо-романистики. – 2017. – № 16. – С. 39–50.

REFERENCES

Antokol'skij, P. G. Sobranie sochinenij: v 4 t. / P. G. Antokol'skij. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1971.

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

Balmont, K. D. Sobraniye sochineniy: v 7 t. T. 1 / K.D. Balmont. – Moskva: Knizhnyi Klub Knigovek, 2010. – 504 s.

Gauzer, I. V. Mifoobraz genialnogo hudozhnika v hudozhestvennom opyte K. Balmonta: recepciya ispanskogo artistizma / I.V. Gauzer, E.A. Ermolin // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie. – 2020. – № 39. – S. 12–21.

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

Mayakovskiy, V. V. Polnoye sobraniye sochineniy: v 13 t. T. 4 / V. V. Mayakovskiy. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1957. – 453 s.

Pavlovskiy, I. Ya. Ocherki sovremennoy Ispanii. 1884–1885 / I.Ya. Pavlovskiy. – Sankt-Peterburg: Izdaniye A. S. Suvorina, 1889. – 623 s.

Petrov, A. V. F. M. Dostoyevskiy v poeticheskom vospriyatii P.G. Antokolskogo / A.V. Petrov, M.N. Ganieva // Libri Magistri. – 2021. – № 2 (16). – S. 90–104.

Shamarina, A. A. Tri “Don Kihota” Pavla Antokolskogo / A.A. Shamarina // Voprosy ibero-romanistiki. – 2017. – № 16. – S. 39–50.

Toom, A. Snova o moyom dede / A. Toom // Evreyskaya starina. – 2008. – № 4(57). – URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Starina/Nomer4/Toom1.php> (data obrashcheniya: 03.02.2023).

Zhdanov, S. S. Recepciya obrazov ispanskoy zhivopisi v otechestvennoy poezii sovetskoy i postsovetskoy epoh (1950–e – 2000–e) / S.S. Zhdanov, I.V. Gauzer // Kultura i tekst. – 2022. – № 4 (51). – S. 86–98.

Zubenko, S. A. Pushkin v stihah P. G. Antokolskogo / S.A. Zubenko // Voprosy russkoj literatury. – 2013. – № 25 (82). – S. 133–140.

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