

DOI 10.37386/2305-4077-2024-1-79-91

С. С. Жданов¹*Сибирский государственный университет
геосистем и технологий (Новосибирск)***И. В. Гаузер²***Сибирский государственный университет
геосистем и технологий (Новосибирск)*

ОБРАЗ ПИКАССО В РОМАНЕ «КЕСАРЕВО СВЕЧЕНИЕ» В. П. АКСЕНОВА КАК ЧАСТЬ ИСПАНСКОЙ ПЕРСОНОСФЕРЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассмотрен образ Пабло Пикассо в романе В.П. Аксенова «Кесарево свечение». Анализ данной образности связан с традицией репрезентации мифообраза Пикассо как части испанской живописной персоносферы в русской культуре. В состав мифообраза входят мотивы демиурга, разрушающего и созидającego художественное пространство, огня-вдохновения, трикстера, острающего различные привычные формы окружающего мира, что согласуется с повествовательным синкретизмом аксеновского постмодернистского текста. Важным компонентом мифообраза художника является и мотив «русского» Пикассо, реализованный через связь с образами Пушкина, Татлина, Хлебникова, Хохловой, Дилекторской, Сталина и семьи Горелик.

Ключевые слова: персоносфера, испанская живопись, Пикассо, образ художника, В. П. Аксенов, русская литература

S. S. Zhdanov*Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk)***I. V. Gauzer***Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk)*

IMAGE OF PICASSO IN THE NOVEL “KESAREVO SVECHENIYE” BY V. P. AKSENOV AS A PART OF SPANISH PERSONOSPHERE OF RUSSIAN CULTURE

The paper deals with the image of Pablo Picasso in the novel “Kesarevo svecheniye” (“Caesarean Glow”) by V.P. Aksyonov. The analysis of the imagery is connected with the tradition of representing the Picasso myth-image as part of the Spanish painting personosphere in Russian culture. This myth-image includes the motives of demiurge, who destroys and creates

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).

an artistic space, fire-inspiration, trickster, making familiar forms of the surrounding world to look foreign, which is consistent with the narrative syncretism of the Aksyonov's postmodern text. The motif of "Russian" Picasso is also an important component of the painter's myth-image, realized by connecting with Russian images of Pushkin, Tatlin, Khlebnikov, Khokhlova, Dilaktorskaya, Stalin and the Gorelik family.

Key words: personosphere, Spanish paintings, Picasso, image of painter, V.P.Aksyonov, Russian literature

Репрезентация персониферы испанской живописи как части испанского мифа русской культуры не раз становилась объектом литературоведческих и культурологических исследований, примерами чему служат работы Т. В. Зверевой [Зверева, 2017], И. В. Гаузер [Гаузер, 2019], С. С. Жданова и И. В. Гаузер [Жданов, Гаузер, 2023]. В то же время данный аспект в романе «Кесарево свечение» (2000) В. П. Аксенова, а именно образ художника Пабло Пикассо, насколько нам известно, не рассматривался в научных статьях, при том, что этот текст неоднократно анализировался в отечественной гуманитаристике, например, в работах Д. В. Харитоновой [Харитонов, 2007], Ю. Б. Жидковой [Жидкова, 2009], А. В. Коротковой [Короткова, 2010], И. П. Шиновникова [Шиновников, 2010], в том числе в статьях, посвященных американскому (а не испанскому) мифу русской культуры [Рыбальченко, 2005]; [Карлина, 2006]. Наше исследование призвано заполнить данную лауну.

Следует отметить, что Аксенов, создавая собственный образ Пикассо, имел существенный, почти столетний бэкграунд, накопленный русской культурой в ходе рецепции ее представителями творчества испанского художника. В том числе данный культурный опыт был выражен и в литературно-художественных формах – от относящегося к Серебряному веку стихотворения «Скрипка Пикассо» (1913) Е. Гуро, которое проникнуто эстетикой распада привычного мира [Гаузер, 2019, с. 190], до отечественных стихотворений советского периода, где мифобразу Пикассо присущи демиургические характеристики творения и деструкции [Жданов, Гаузер, 2022, с. 96]. Наиболее же широко образ испанского художника представлен в поэзии и прозе П. Г. Антокольского и маркирован травестийным началом, «демиургическим сочетанием мотивов разрушения и созидания», а также как «воплощение противоречивого XX века» [Жданов, Гаузер, 2023, с. 102]. Все эти черты, в особенности последняя, окажутся, как мы намерены показать, свойственны мифобразу Пикассо и в романе В. П. Аксенова.

Посвященная испанскому художнику часть аксеновского романа стоит несколько в стороне от центральных сюжетных перипетий текста, который, впрочем, в целом в силу своей гипертекстовой и постмодернистской природы «выходит как за пределы сюжетных линий, так и из жанровых канонов» [Короткова, 2010, с. 67]. При этом писатель поступательно подводит нас к фрагменту, посвященному Пикассо. Нарратор сначала сообщает читателям о желании написать «почти документальную повесть о молодом Пикассо», давая ее сюжетный набросок, где травестирован сюжет посвящения в рыцари: «крутую голову» каталонца, переехавшего в 1900 году из Барселоны в Париж, венчают «шеломом авангарда»

«головокружительные б<...> Монмартра и Больших Бульваров, Лулу, Нана, Стрекозет» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasiliy-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Таким образом, здесь изображен начальный этап творческой биографии художника, где в локусе травестийного Парижа, города-блудницы, происходит, как и у Антокольского, смешение высокого и низкого, гениальности и маргинальности. Причем то, что данный этап обозначен как «увертюра XX века», т.е. его вступление/начало, сразу вводит мотив отождествления Пикассо и прошлого столетия: начинающийся век и начинающий Пикассо в данном хронотопе изоморфны до некоторой степени друг другу.

Далее, развертывая образ художника, нарратор через портретное описание, отсылающее к полотнам испанца, связывает его образ с образом Славика Горелика, стержневого героя, скрепляющего весь текст романа: опущенные «углы рта» персонажа напоминают об образе «обманутого арлекина с картин Пикассо» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasiliy-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Соответственно, устанавливается ассоциация между российским персонажем конца столетия и испанским художником его начала.

В подобном синкретизме и смешении всего и вся выражена суть аксеновского текста как выражения «масштабного концепта подведения итогов века Ха Ха³», образ которого объединяется в аксеновском тексте с «историей юнца Пабло» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasiliy-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], т.е. Время, как и в текстах Антокольского о Пикассо, выступает героем, наравне с Пикассо, Гореликом и нарратором, чьи образы смешиваются в единую травестийно-эклетичную историю. В своей попытке ресемантизации, пересоздания панорамы века автор постмодернистского текста опирается на опыт «сюрреалистов», обозначенных эксплицитно («и вместе с ними Пикассо и Дали»), поставивших «под сомнение» «обязательность реальных форм» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasiliy-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

Раскрытие всех этих «предуготовлений» к образу Пикассо как одному из кодов романа осуществляется во фрагменте, образуемом из смешения прозаического и стихотворного текстов, что также отражает эклектичность целого. В первом фрагменте под заглавием «Пегас Пикассо» образ художника отождествлен с мифологическим образом Пегаса на основании как фонетического созвучия, так и метонимического переноса, когда от знака крылатого коня поэзии в духе синкретизма искусства, царящей в тексте, совершается переход к знаку художника-творца. Если действия Пегаса порождают источник муз Гиппокрену, то Пикассо выступает вдохновителем своего времени (актуализация лейтмотива отождествления художника и XX века, который по Аксенову, «начался за пару десятилетий до своего хронологического начала» – с созревания в Малаге и явления «в мир кислорода» «увесистого плода пикассийского дерева» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasiliy-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]).

³ Травестированы в романе образы как Пикассо, так и XX века, где римская цифра получает дополнительную смысловую огласовку в контексте русской культуры: «ХаХа» – это не просто переделка на русский манер «Икс Икс», но и звукоподражание смеху.

Синкретизм искусства выражен во взаимопереходах живописных, музыкальных и вербальных образов творчества: появление гения названо «увертюрой», а его творческую биографию нарратор называет «пикассонией», «пикассами», по которым он хочет пройти «всеми десятью пальцами» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], что вызывает ассоциацию с симфонией и игрой на музыкальном инструменте. Также творчество Пикассо обозначено как «последний аккорд Ренессанса» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Далее постмодернистская эклектика порождает целый ряд образов отождествлений Пикассо, когда испанский живописный элемент вовлекается в диалог культур, связывается с инонациональным (в том числе с русскостью), чтобы подчеркнуть наднациональный статус искусства художника; причем живописное вновь переходит в музыкальное («Моцарт кубизма») и вербальное («Пушкин сюрреализма») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Также творчество Пикассо маркировано одновременно и испанскостью, и фламандскостью («испанские мотивы», естественно» соединяющиеся с «фламандскими») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Наднациональное начало живописи испанца подчеркнуто и тем, что у художника «голуби» «получались» «лучше, чем быки корриды» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], т.е. культурная универсалия (образ голубя), ставшая таковой в мировой культуре посредством авраамических религий и отличающаяся множеством смыслов, в том числе сакральных, доминирует над узконациональной, испанской, образностью (бык корриды). То, что «голубиное» начало превалирует над «бычьим», однако, не означает, что последнее (испанский элемент) полностью исчезает. Испанскость Пикассо реализуется в образе художника-«тореадора наоборот», не убивающего, но сотворяющего быка: «Одним косым ударом шпаги он нарисует вам быка» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. При этом образ самого Пикассо получает «бычью» черту в соответствии с принципом частичного уподобления героя и его антагониста в рамках мифологического сюжета тавромахии: «Мычит Пикассо...» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

Создаваемый Аксеновым образ Пикассо пронизан мифопоэтическим началом через ряд мотивов: демиурга («посланник демиургов», «крутой демиургический замес»), огня и электричества⁴, правда, в трагестированной в духе времени, техницистской форме: Пикассо назван «основной горелкой художественной революции», а изложение его истории как форма диалога должно способствовать «полной перезарядке» «словесного аккумулятора» нарратора [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Мифологична и образность «пикассийского древа» и его «увесистого плода» [Аксенов, 2000,

⁴ Попутно отметим, что все эти мотивы демиурга, огня и электричества (молнии) мы встречаем задолго до появления аксеновского романа в текстах Антокольского; равно как и встраивание образа Пикассо в ряд мировых гениев-титанов духа [Жданов, Гаузер, 2023, с. 102].

<https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], отсылающая к библейским «древесным» образам – древу познания и его плоду.

Вкушение плода познания есть одновременно и грехопадение, и выход в большой мир, поэтому логичным является упоминание перехода героя из Испании в пространство Парижа. Это и отход от провинциального начала (Барселона)⁵ [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], и приобщение к новому Вавилону, городу грехов, проникнутому экспрессивным эротизмом: «Возьми с собой мешочек песо, припрячь его в родной тюфяк и береги свой юный пенис, когда в отменнейших туфлях и в новой шляпе по Монмартру один отправишься гулять» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Аксеновские образы Пикассо и его творчества в гораздо большей степени проникнуты этим подчеркнuto физиологическим эротизмом, чем советская лирика Антокольского, у которого в цикле «Дети огня», впрочем, встречаем мотивы inferнального богоборчества и продажной любви [Жданов, Гаузер, 2023, с. 99]. При этом травестированный христианский контекст у Аксенова актуализирует мотивы дьявола, искушения и первородного («первопричинного») греха: «Бешеный Дионис проснулся в нем, когда он в 1900 году увидел «Объятие на улице», а потом танцы в «Le Moulin de la Galette» – танго, в котором мужчины не снимают цилиндров, видимо, для того, чтобы до времени прикрыть дьявольские рожки, а красные рты женщин светятся в темноте, как вожделенные мишени. «Объятие» становится «Грубым объятием», чтобы впоследствии, уже в 1925-м, превратиться в шокирующий кубистический «Поцелуй», в котором вскрылось все: и пожирание вульвы, и фаллос, и разъятая промежность – словом, вся оргия первопричинного греха» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Кроме того, и у Антокольского, и у Аксенова в образе Пикассо происходит «прорыв» языческой образности, но если у первого испанский художник скорее напоминает демиурга-громовержца, то у второго – это прежде всего оргиастический «бешеный Дионис».

В то же время Париж – это одно из мест «крутого демиургического замеса» и смешения культурных кодов, т.е. «Вавилон» смешения языков, естественных и художественных, влекущих и возвышающих «юнца» Пикассо («огромное смешение форм, слоев и срезов, водоворот красок» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]) При этом мотив возвышения амбивалентен и травестирован: из Парижа как поднимается на артистический Олимп испанец, чья «планида высока», так и «отправляется на небеса» (кончат

⁵ Датой переезда обозначен 1900 год, что подчеркивает отождествление Пикассо и XX века. При этом как образ Пикассо у Аксенова амбивалентен (имеет «эротико-физиологический» и «метафизический», «бычий» и «демиургический» компоненты), так и образ XX века двойится: «высокому» подъему духа в начале столетия («демиургический замес») противопоставлена «генитально-дигитальная суета» его конца [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>, а визионерству – сциентизм и технизм «мобилей», «пейджеров», «хронометров»: «Символистские прозрения вновь задвинуты за горизонт, на этот раз молекулярной генетикой и геномом человека» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

жизнь самоубийством) его «дружок Касагемас» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Попутно парижское пространство изображено как локус перехода от грубых реальных образов в живописные: «Шаг за шагом в хороводе развратных карлиц, донельзя желанных девок и величественных дорогих проституток он вступает в свой «голубой период», в мир бесконечных парижских кафе, где сидят артистические эмигранты, арлекины, любители абсента, усталые акробаты» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

От частного Аксенов переходит к общему, пытаясь установить сущность труда-ургии Пикассо-творца, что определен не как рациональное, а как онирическое действо: «Во время работы кистью он не очень-то думал, живопись – все-таки это не мыслительный процесс, однако во сне ощущал, что какая-то часть его организма предается размышлениям» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Соответственно, творчество испанца в аксеновском тексте представлено как своего рода визионерство. Художник видит не алмаз, а «заалмазие», «свивает» картины «в за-зреньи» (аналогичное «демиургическому замесу») мифопоэтический акт, когда мир не только замешивается как глина, но и ткется) [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], т.е. связан с метафизическим, надматериальным миром: Пикассо остранил реальность, поставив под вопрос «автоматические результаты зрения», попытавшись «пройти за грань «реальности»» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Здесь же в аксеновской логике смешения искусства проводится аналогия между «слепнувшим» ради иномировой зоркости художником и глухим Бетховеном: «Beethoven was deaf. Could one paint being a blind? Sometimes he dreams, he doesn't need eyes to make painting» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

Наконец, в разделе «Пегас Пикассо» актуализирован еще один важный элемент мифообраза Пикассо в русской культуре, который можно условно обозначить мотивом «русского» Пикассо, реализуемым в том числе в сюжете посещения испанского художника русскими, как, например, у Антокольского [Жданов, Гаузер, 2023, с. 100–101]. В аксеновском тексте русскость и испанскость роднит мотив «демиургического замеса», который затрагивает «даже и обделенные солнцем плоскости и мокрые склоны российской земли» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Также в парижское пространство Пикассо вписан образ являющегося незванным незнакомца, маркированный мотивом смешения языков (русского, французского, немецкого и английского): «Is this ulitza, he roared, or la rue, or der strasse? Is this Picasso, or Picasso?» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>], т.е. мотив смешения актуализирован и в неопределенности места, и в амбивалентности самого Пикассо (в данном случае посредством «плавающего» ударения). Этим незнакомцем оказывается В. Татлин, образ которого, как и образ Пикассо, связан с образом Пегаса и мотивом возвышения («На верхотуру приперся Татлин»), которое в романной логике смешения противоположностей оборачи-

вается падением («сваливания» «с седла Пегаса?») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882/>]. При этом Татлин называет Пикассо своим учителем («mon maitre») и отрицает свою связь с инфернальной образностью Парижа (визитер не «ночная тать», что содержит отсылку к поговорке о незваном госте, и его не «прислали монстры», но он «просто Татлин») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882/>].

Следующая часть «испанского» фрагмента романа под заглавием «Зима 1913-го» раскрывает подробности общения Пикассо и Татлина в аксеновской трактовке. Встреча описана в рамках травестийного смещения, когда социально-национальные различия между образами смягчаются литотой («их разделяли всего шесть лишь годков и пудик славы») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882/>], при этом русский, обращаясь к испанцу, переименовывает Пабло то в «Павла», то в испанско-русского «Паблушу», т.е. ведет себя как настоящий трикстер, сближая русскость и испанскость. Если сам образ Пикассо имеет некоторые трикстерные черты, то образ Татлина – «кривое зеркало» испанского творца. Характеристика этого ночного двойника Пикассо ставит под сомнения заверения Татлина, что он не «ночная тать» и объясняет попытку Пикассо выгнать «пришельца»/«подозрительного человека» «петухом», т.е. переходом на «петушиный» фальцет. В образе русского художника травестирован как «высокий» мотив слепоты гения, поскольку Татлин изображен притворяющимся слепым и просящим милостыню авантюристом и в то же время посланником «от слепых художников Российской империи», являющимся на самом деле «зрячим» с «бесстыжими глазами», «поднадзорным жуликом», «контрабандистом и футуристом», так и мотив парения на Пегасе, оборотившемся «железным конем»-поездом: «... я должен оседлать Пегаса! Неси меня, железный конь, в Париж, к прелестному Пикассо!» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882/>]. Обозначение Пикассо «прелестным» можно, однако, трактовать и как мотив духовной прелести/искусства модернистской живописи, встроенный в мотив запретного плода, отмеченного нами в связи с образом Пикассо выше. Кроме того, мотивы воспарения и одновременно Вавилонской башни получают специфическую огласовку в визионерстве самого Талина, мечтающего «построить спиральную башню выше туч», на верху которой помещены в смещении русскости и испанскости, порождающем образ космополитического, наднационального искусства, «гений Велимир», т.е. Хлебников, и «всемирный Пабло», а также сам Татлин-«Летатлин»⁶, объезжающий постройку на «летающем велосипеде», «как птеродактиль» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882/>] (смешанный антропотехно-зооморфный образ, травестирующий «высокий» образа Пегаса). В разговоре Татлина с Пикассо о боге и черте проявляется тот же пространственно-моральный релятивизм, смещающий и смешивающие небесное и инфернальное начала.

⁶ Образ Летатлина – отсылка к летательному аппарату «Летатлин» Татлина [Гильднер, 2014, с. 339].

Соответственно, имеет место родство/подобие героев мифа. Пикассо признает в Талине «своего, сумасшедшего XX века» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Более того, пытаясь вернуться в визионерское «за-глазие», как парадоксальную темноту ясности, испанец зажмуривает глаза «на манер Талина в Берлине» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. От русского художника испанский также получает «волны» «заброшенности» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. В свою очередь, Татлин уподобляется Пикассо, когда «ощупывает» (актуализация мотива слепоты) «работы» испанца и становится «его собратом по искусству XX века» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Выстраивая мифообраз испанского живописца, Аксенов продолжает упорно смешивать русское, испанское, французское и немецкое, соединяя Париж и Берлин, Бетховена и Пикассо («У Бетховена пропал слух, но... у него остались... немецкие уши, которыми он... накопил..., чтобы писать без слуха. Глаза накопят мне то, что необходимо для поездки в за-глазие»), а также чувственно-оргастическое (вплоть до вульгарности) с метафизически-творческим в тотальном трагедийном смешении высокого и низкого («Оттуда мы ринемся на XX век, ... и вывернем наизнанку! Он отшвырнул кисть и полез в копошащуюся кучу тел» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]). Следовательно, в выстроенном Аксеновым пространстве Пикассо противоположности не отталкиваются, а по-постмодернистски взаимоуподобляются. Завершается данная часть сценой визуальной эклектики в рамках совместного фотографирования, где испанское, французское и русское, реальное и сверхъестественное, детское и взрослое, человеческое и животное начала собраны в едином богемно-маргинальном локусе: «За столом, заставленным бутылками дешевого вина, сидели и с удивлением, как два ребенка, глядели друг на друга два художника. Две их далекие от совершенства подруги выглядели как порочные гувернантки. Кроме этих главных персонажей, там были эльзасский трактирщик месье Памфельманно, три пришедших с крыши кота, бульдог, попугай, коза и осел, а также гости из фольклора – русская кикимора и каталонский вампир-трубадур» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. При этом сама фотография как фиксация встречи разных начал оборачивается визионерством, постмодернистской игрой, будучи то ли утраченной после революции, то ли являющейся плодом фантазии нарратора.

За кульминацией смешения следует мотив разделения. В итоге второй части, удаляясь от Пикассо в пространстве, Татлин, определяя свою самость в ходе контакта с чужим началом, размежевывается с ним: «Ты, Паблоша окаянный, наращиваешь поверхность холста, творишь рельефы, а я буду отрываться от поверхности! Моя картина – фанера, железо, веревки – будет смотреть на свою пустую поверхность, как самолет смотрит на землю. ... ты аватар двадцатого века, а я его авиатор» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

Третья часть повествования о Пикассо («Еще один набросок: 1931 год») описывает новый виток сближения и разделения с рускостью, которая на этот раз представлена образами советских граждан, социалистического реалиста Натана Горелика и «мраморной комсомолки», его жены Анны⁷. Мотив смешения также получает у эмигранта Аксенова саркастичную техницистско-конструктивистскую огласовку относительно жизни в СССР: «Все шло к сближению существ и не-существ, предметов функции и предметов фикции» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Также этот мотив выражен в аксеновской трактовке нового периода творчества Пикассо: смешение антропного и абстрактного («изображения») «голых, то ли человеческих, то ли псевдочеловеческих» «фигурок»; мужского и женского («формы» с непонятно каким представленным в них «полом – мужским или женским»); антропного и зооморфного («женственная округлость с соском (или с тремя длинными, как у колхозной коровы, сосками)», «намагниченный хвост плодородия» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]). Травестийной андрогинностью в тексте отмечен и портрет Сталина, изображение которого смешано с образом Анны Горелик: «Простым угольным карандашом он стал на обратной стороне какого-то многотысячного и штырястого произведения набрасывать заказанный портрет. Получалось женское лицо с огромными светлыми глазами. Что-то не то, думал он <...> Он прибавил угля в зрачки, а на верхней столь желанной губе разместил большие черные усы» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Соответственно, мифообраз испанского художника проявляет амбивалентность демиурга-трикстера, создающего «свой великолепный карнавал» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. Карнавальность обуславливает травестию самого образа, смена регистра (с высокого на низкий) в репрезентации которого выражена использованием разговорного глагола «намалевал» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

Фигура Горелика в визионерском опыте Пикассо трансформируется в образ человека, имеющего «по несколько глаз с каждой стороны лица» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]. При этом в логике мотива двойничества русский Горелик, как и русский Татлин⁸, имеют в аксеновском тексте черты испанца Пикассо – внешние («такие же выдушенные глазены, такой же бульбоватый нос») и внутренние, скрывающиеся под

⁷ В сюжете randevу Пикассо и Анны проявлен мотив смешения искусств – живописного и пластического, поскольку образ «мраморной» Анна имеет, соответственно, черты статуи. Кроме того, влечение к Анне есть также влечение к рускости в его феминном варианте, представленном в аксеновском тексте, наряду с образом Горелик, образами Ольги (названной в тексте Галиной) Хохловой и Лидии Дилекторской, которые «околдовали» художника [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasilij-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>].

⁸ В этом смысле аксеновские Натан Горелик и Владимир Татлин тоже близнецы. Притом последние цифры года встречи Пикассо с Татлиным (1913) инвертированы в дате 1931-го – года встречи испанца с Гореликами.

официозом искусства социалистического реализма: в «альбомах» мужа Анна Горелик «уже видела» «что-то в этом роде», но супруг «эти кощунственные опыты прятал, а тут они были выставлены напоказ» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]). Еще объединяет художников их предпочтения в женщинах: «у них был еще один общий предмет – вернее, женский идеал, жена Горелика, величественная пролетарка Анна Горелик» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]).

Как Татлин временно заимствует спутниц Пикассо, так и Пабло в «интерпретационном» хронотопе на время заменяет Горелика на randevу с Анной в абсурдистско-травестийном сюжете о попытке Гореликов привить Пикассо любовь к коммунизму через пилюлю. Но по законам аксеновского пространства, связанного с дионисийством испанца, любовь к коммунизму трансформируется в любовь к коммунистке, а «ургия» – в очередную оргию. В результате Пикассо выступает уже аватаром Приапа в травестированной сцене иерогами: «Он быстро раздел ее догола и на несколько часов внедрил в ее благодатное тело. Птицы опустились на крышу и даже проникли внутрь студии – священные гуси Приапа» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]). Сексуальное сближение есть здесь актуализация мотива соединения противоположностей («она, такая хорошо подготовленная пролетарка, уже не понимала, где ее грудь, а где его штырь, где их общий хвост и где разъятые чресла. Теперь и карандашные скетчи, которые она видела прямо перед собой, перетекали один в другой, словно вечная плазма. Наконец по прошествии часов Пикассо подумал, что, кажется, больше уже никогда не сможет выбраться из Анны» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>])). В то же время это знак божественности/демиургичности «сокрушительного Паблито», который жизнь превращает в жизнотворчество и соединяет реальные образы и художественные. Лейтмотив смешения реализован и в выражении «не сможет выбраться из Анна»: это связь, как мы убеждаемся в связи с ранее упомянутой сценой написания портрета Сталина, продолжается и на расстоянии, как со стороны Пикассо («ПП, между прочим, нередко грустил, грустил по Анне, по ее слегка пупырчатой коже, по той буре телесного магнетизма, что закрутила их тогда в одну телесную форму. Любовная таблетка, можно сказать, подействовала: долгие годы он питал слабость к гигантской родине социализма. Он и знаменитую свою голубку запустил как весточку Анне, и та прекрасно это поняла...») [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]), так и со стороны Гореликов. У Анны рождается сын, признанный Натаном, ставшим Николаем (вновь травестированный мотив оборотничества/двойничества): «Он был очень похож на отца Натана-Николая, но почему-то всегда напоминал маме того сокрушительного Паблито. Папаша сначала вообще-то злился, но потом стал подражать гримасам ребенка, и вскоре все гости совершенно искренне стали восклицать: как он на тебя похож!» [Аксенов, 2000, <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882>]), т.е. в итоге Горелик еще больше уподобляется своему двойнику Пикассо.

Итак, созданный Аксеновым вариант мифообраза Пикассо имеет черты, которые роднят его с образами Пикассо в текстах иных авторов, например, Антокольского. Но аксеновский отличается тем, что гротескно-заострен и травестиен, будучи помещенным в пространство постмодернистской игры. В этот мифообраз испанского художника входят и мотив метафизического творчества гения-демиурга, разрушающего и пересобирающего мир, и мотив демиурга-трикстера, который остраивает привычную реальность, а также смешивает высокое и низкое, эротическое и креационное. Причем в романе Аксенова мотив смешения доведен до высшей степени, перерастающей в абсурд: это тотальное смешение музыки, пластики, живописи, поэзии и прозы; мужского и женского; телесного и духовного; реального и онирического; испанского, французского, русского, немецкого в единое космополитическое, наднациональное пространство искусства. В связи с мотивом смешения писатель обращается к мифу о близнецах / двойниках, взаимоуподобляя героев, соединяя данный миф с мотивом «русского» Пикассо, имеющего русских двойников – Татлина, Натана Горелика. При этом образ самого Пикассо у Аксенова также внутренне раздваивается и вновь синкретически смешивается в образах «ургии» и «оргии», Диониса и Приапа, также у него есть черты, отсылающие к мифу о громовержце, – мотив огня/электричества. Наконец, важным для Аксенова, что роднит его вариант образ испанского художника с вариантом образа Антокольского, является мотив взаимоподобия Пикассо и XX века, «аватара» времени. Кроме того, в повествование о Пикассо встроены образы различных его картин – проститутки, арлекинов, корриды, голубки, формы кубистического периода и т.п., в результате чего происходит смешение образов искусства и биографии испанского художника в единый жизне- и мифотворческий текст.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Аксенов, В. П.** Кесарево свечение / В. П. Аксенов. – Москва: Эксмо, 2000. – 640 с. – URL: <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882> (10.09.2023).
2. **Гаузер, И. В.** «Желание быть испанцем»: испанские мотивы в русской культуре Серебряного века / И. В. Гаузер // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 3 (108). – С. 186–192.
3. **Гильднер, А.** Авангардный миф о летании или художественная провокация? Летатлин Татлина как симулякр / А. Гильднер // От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI веков: сборник статей. – Краков: Scriptum, 2014. – С. 337–348.
4. **Жданов, С. С.** Мифообразы испанских художников в творчестве П. Г. Антокольского / С. С. Жданов, И. В. Гаузер // Культура и текст. – 2023. – № 2 (53). – С. 92–104.
5. **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.

6. **Жидкова, Ю. Б.** Особенности функционирования медицинских терминов в романах В. П. Аксенова «Вольтерьянки и вольтерьянцы» и «Кесарево свечение» / Ю. Б. Жидкова // Актуальные проблемы филологии: сборник статей межрегиональной (заочной) научно-практической конференции с международным участием. – Вып. 3. – Барнаул; Рубцовск: АГУ, 2009. – С. 104–112.

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

8. **Карлина, Н. Н.** Конец мифа Америки в новейших романах Э. Л. Доктороу и В. Аксенова / Н. Н. Карлина // Постмодернизм: что же дальше? (художественная литература на рубеже XX–XXI вв.): сборник научных трудов. – Москва: ИНИОН РАН, 2006. – С. 173–197.

9. **Короткова, А. В.** Роман В. Аксенова «Кесарево свечение» как гипертекст. Проблемы классификации / А. В. Короткова // Гипертекст как объект лингвистического исследования: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 15 марта 2010 г., Самара. – Самара: ПГСГА, 2010. – С. 67–70.

10. **Рыбальченко, Т. Л.** Изменение мифа об Америке в прозе В. Аксенова / Т. Л. Рыбальченко // Американские исследования в Сибири: материалы всероссийской научной конференции выпускников Программы Фулбрайта «Американские идеи в гуманитарных исследованиях ученых Сибири», 12–14 октября 2004 г., Томск. – Томск: ТГУ, 2005. – С. 154–166.

11. **Харитонов, Д. В.** «Распалась цепь великая...»: роман В. Аксенова «Кесарево свечение» как опыт художественного исследования «раннего» капитализма в России / Д. В. Харитонов // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VIII международной научной конференции, 5–7 октября 2006 г., Екатеринбург: в 2 т. – Т. 2. – Екатеринбург: УрГУ, 2007. – С. 229–233.

12. **Шиновников, И. П.** Поэтика постреализма в романе В. П. Аксенова «Кесарево свечение» / И. П. Шиновников // Филология и человек. – 2010. – № 3. – С. 98–108.

REFERENCES

1. **Aksyonov, V. P.** Kesarevo svecheniye / V. P. Aksyonov. – Moskva: Eksmo, 2000. – 640 s. – URL: <https://www.litres.ru/book/vasily-aksenov/kesarevo-svechenie-290882> (15.09.2023).

2. **Gauzer, I. V.** “Zhelaniye byt’ ispantsem”: ispanskiye motivy v russkoy culture Serebryanogo veka / I. V. Gauzer // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. – 2019. – № 3 (108). – S. 186–192.

3. **Gildner, A.** Avangardny mif o letanii ili khudozhestvennaya provokatsiya? Letatlin Tatlina kak simulakr / A. Gildner // Ot modernizma k postmodernizmu. Russkaya literatura XX–XXI vekov: sbornik statey. – Krakov: Scriptum, 2014. – S. 337–348.

4. **Karlina, N. N.** Konets mifa Ameriki v noveyshikh romanakh E.L Doktorou i V. Aksyonova / N. N. Karlina // Postmodernizm: chto Zhe dalshe? (khudozhestvennaya literature na rubezhe XX–XXI vv.): sbornik nauchnykh trudov. – Moskva: INION RAN, 2006. – S. 173–197.

5. **Kharitinov, D. V.** “Raspalas’ tsep’ velikaya...”: roman V. Aksyonova “Kesarevo svechecheniye” kak opyt khudozhestvennogo issledovaniya “rannego” kapitalizma v Rossii / D. V. Kharitinov // Dergachevskiye chteniya – 2006. Russkaya literature: natsionalnoye razvitiye I regionalnye osobennosti: materialy VIII mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 5–7 oktyabrya 2006 g., Ekaterinburg: v 2 t. – T. 2. – Ekaterinburg: UrGU, 2007. – C. 229–233.

6. **Korotkova, A. V.** Roman V. Aksyonova “Kesarevo svecheniye” kak gipertekst. Problemy klassifikatsii / A. V. Korotkova // Gipertekst kak obyekt lingvisticheskogo issledovaniya: materialy vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchasyiyem, 15 marta 2010 g., Samara. – Samara: PGSGA, 2010. – S. 67–70.

7. **Rybalchenko, T. L.** Izmeneniye mifa ob Amerike v proze V. Aksyonova / T. L. Rybalchenko // Amerikanskiye issledovaniya v Sibiri: materialy vserossiyskoy nauchnoy konferentsii vypusnikov Programmy Fulbrayta “Amerikanskiye idei v gumanitarnykh issledovaniyakh uchyonnykh Sibiri”, 12–14 oktyabrya 2004 g., Tomsk. – Tomsk: TGU, 2005. – S. 154–166.

8. **Shinovnikov, I. P.** Poetika postrealizma v romane V. P. Aksyonova “Kesarevo svecheniye” / I. P. Shinovnikov // Filologiya i chelovek. – 2010. – № 3. – S. 98–108.

9. **Zhdanov, S. S.** Mifoobrazy ispaskikh khudozhnikov v tvorchestve P. G. Antokolskogo / S. S. Zhdanov, I. V. Gauzer // Kultura i tekst. – 2023. – № 4 (51). – № 2 (53). – S. 92–104.

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

11. **Zhidkova, Yu. B.** Osobennosti funktsionirovaniya meditsinskikh terminov v romanakh V. P. Aksyonova “Volteryanki i volteryantsy” i “Kesarevo svecheniye” / Yu. B. Zhidkova // Aktualnye problemy filologii: sbornik statey mezhhregionalnoy (zaochnoy) nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem. – Vyp. 3. – Barnaul; Rubtsovsk: AGU, 2009. – S. 104–112.

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