

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

ГАУЗЕР ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА

**РЕЦЕПЦИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР**

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель –
профессор,
доктор педагогических наук
Е. А. Ермолин

Ярославль

2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы диалога культур и формирование испанского мифа в русской культуре.....	17
1.1. Рецепция «чужого» в контексте теоретического осмысления диалога культур.....	17
1.2. Формирование испанского мифа в русской культуре	30
Глава 2. Рецепция испанской живописи в словесном творчестве в русской культуре XIX – начала XXI веков	54
2.1. «Боткинский канон» и его трансформация в русских травелогах об Испании XIX – начала XXI веков.....	55
2.2. Рецепция испанской живописи в русской художественной прозе.....	85
2.3. Формирование мифообраза испанской живописи в русской поэзии....	112
Глава 3. Особенности рецепции испанской живописи в изобразительном искусстве и синтетических видах искусства России XIX – начала XXI веков.....	149
3.1. Способы рецепции образов испанской живописи в русском изобразительном искусстве.....	149
3.2. Специфика рецепции испанской живописи в отечественных синтетических видах искусства	168
Заключение.....	186
Библиографический список.....	191
Приложение.....	227

Введение

Работа посвящена осмыслению рецепции одного из величайших в истории человечества культурных феноменов, испанской живописи, в русской культуре XIX – начала XXI веков: анализу опыта диалогического прочтения и культурной переработки испанской образности на русской почве. Артефакты культуры мыслятся в работе именно посланием, адресат которого складывается непредсказуемо и постепенно, но в итоге исходная реплика получает многозначную трактовку в контексте времени и места.

В работе рассматривается один ракурс культурного диалога и аспект коммуникативных связей русской культуры, а именно рецепция испанского «культурного элемента» в России, представленного образами испанской живописи, которые осмысливались в пространстве русской культуры и встраивались в нее. За рамками исследования остается диалог иного рода – рецепция русской культуры в Испании.

Актуальность исследования связана с умножающейся «мультиплексностью» современной культуры в глобальном мире, с возрастающей интенсивностью современного культурного диалога, с угрозами культурного нивелирования и хаоса, с противоречиями глобализации / глокализации, что делает максимально значимым осмысление семантической ауры этого диалога и его продуктивности в процессе взаимодействия разных национальных культур. В практике современной «многовекторной недетерминированной коммуникации» [Ермолин, 2016, с. 266] сохраняется значимость изучения традиционных культурных связей и диалогических взаимодействий в большом временном пространстве, включая взаимодействие различных элементов, маркированных принадлежностью к той или иной национальной культуре.

Актуальность нашего исследования обусловлена также тем, что для русской культуры длительный интенсивный диалог с иными культурами является весьма значимым фактором. Одним из векторов этой многовековой экстраверсии является продолжающаяся русская рецепция культуры Испании, определенная как сложными и меняющимися историческими обстоятельствами, так и

богатством культурного опыта обеих сторон диалога, предрасположенностью русской культуры к интенсивным межкультурным коммуникациям. Диалог с духовным миром испанской живописи видится важным элементом содержания этой рецепции, в процессе которой смысловой потенциал испанского искусства по-своему раскрывается в инокультурном контексте, создавая богатство новых смыслов.

Актуальность исследования связана и с высокой, нескучеющей значимостью, с востребованностью как в минувшие века, так и в современном мире духовных смыслов и ценностей испанской культуры, и в частности – испанской живописи.

Актуальность исследованию придает ещё и то обстоятельство, что при наличии исследовательского интереса к проблематике диалога русской и испанской культур, здесь остается немало белых пятен, требующих подробного рассмотрения. Одной из таких существенных лакун в анализе российско-испанских связей выступает формирование в их контексте значимых элементов русской культуры в процессе рецепции образного мира испанской живописи и складывания представлений об испанских художниках в текстах русской культуры как фактор культурного транзита и диалога.

Проблема исследования состоит в осмыслении диалогически детерминированного характера освоения в русской культуре ментально-образного универсума испанской живописи.

Объектом исследования является русская культура в аспекте рецепции испанской живописи.

Предмет исследования – специфика диалогического освоения духовного мира испанской живописи, ее образности и своеобразия личностей испанских художников, в русской культуре XIX – начала XXI веков.

Цель диссертационного исследования – выявление особенностей рецепции испанской живописи в русской культуре XIX – начала XXI веков в контексте диалога культур.

Данная цель работы предполагает постановку и решение следующих **задач**:

1) проанализировать теоретические основы диалога культур в художественной культуре применительно к взаимодействию национальных традиций;

2) выявить и исследовать особенности рецепции испанской живописи в словесном творчестве (путевая и художественная проза, поэзия) в русской культуре XIX – начала XXI веков;

3) выявить и проанализировать особенности рецепции испанской живописи в русском изобразительном искусстве и в синтетических видах русского искусства XX – начала XXI веков.

Хронологические рамки исследования охватывают XIX – начало XXI веков, с краткой предысторией от конца XV века. Этот временной промежуток объединил в себе несколько различных по социокультурному содержанию периодов, поэтому в исследовании оказалось необходимым рассмотреть поэтапно основные периоды диалога с испанской живописью в русской культуре (XIX век, начало XX века, советский период, постсоветский период) с тем, чтобы выявить динамику рецепции испанской живописи, различия и сходства в ее освоении в разные исторические моменты.

Территориальные границы исследования охватывают Россию, локализуясь преимущественно в Москве и Санкт-Петербурге (Ленинграде) как городах, где происходила в основном рецепция испанской культуры, и в отдельных случаях захватывая Европу (творчество эмигрантов, копродукция).

Материалом и источником для исследования послужили основные тексты русской культуры XIX – начала XXI веков, входящие в диалог с испанской живописью, в которых осмысливаются личность и творчество испанских художников Эль Греко, Риберы, Веласкеса, Мурильо, Гойи, Пикассо, Дали:

1) опубликованные травелоги В.П. Боткина, П. Вайля, Г.А. де-Воллана, Д.В. Григоровича, Д.И. Каченовского, М.Е. Кольцова, В.В. Маяковского, Д.Л. Мордовцева, В.И. Немировича-Данченко, Л. В. Никулина, И.Я. Павловского, К.А. Скальковского, И.Г. Эренбурга в культурном контексте изучаемой проблемы;

2) проза А.Т. Аверченко, В.П. Аксенова, И.А. Гончарова, Н.П.

Кончаловской, Н.А. Лейкина, Н.С. Лескова, Ю.И. Малецкого, А.Ф. Писемского, Н.А. Полевого, Н.Д. Хвошинской в связи со спецификой нашего историко-культурного исследования;

3) стихи В.Л. Андреева, П.Г. Антокольского, Б.А. Ахмадулиной, А.А. Ахматовой, К.Д. Бальмонта, И.А. Бродского, З.М. Вальшонка, А.Н. Вертинского, А.А. Вознесенского, М.А. Волошина, А.И. Гитовича, А.А. Григорьева, Е.Г. Гуро, Е.И. Дмитриевой, Е.А. Долматовского, И.В. Елагина, Н.П. Кончаловской, А.С. Кушнера, А.Н. Майкова, С.С. Орлова, М.Б. Тарасовой, С.Н. Толстого, В. Хлебникова, В.С. Шефнера в связи со спецификой нашего историко-культурного исследования;

4) художественные произведения, относящиеся к изобразительному искусству: работы Л.Н. Андреева, Е.Е. Моисеенко, Т.Т. Салахова, Н.С. Сафронова, М.М. Шемякина, а также электронные образы, представленные в сети Internet в аспекте нашего исследования;

5) балетные и драматические постановки («Сон разума», постановка С. Безрукова; В. Беседина «El mundo de Гойя»; Е.В. Гофман «Гойя»; «Женщины Гойи», постановка Д. Зандберга и Л. Беловой; «Сны Сальвадора Дали», постановка Ю. Кретова; «Менины», постановка Л.Ф. Мясина; «Дали и испанская королева из Казани», постановка С. Проханова; Э. Сати «Парад»; Мина Танаки «Гости Гойи из тьмы»; М. де Фалья «Треуголка»; «Безумная жизнь Сальвадора Дали», постановка С. Янковского), кинофильмы («Великая любовь Гойи», сценарий Е.И. Замятина; «Гойя, или тяжкий путь познания», «Гостя из будущего») и перформансы (перформанс М.М. Шемякина «Трансформация Веласкеса», сюр-перформанс Дали в театре «Луны», «Сны Сальвадора Дали», 2019 г., г. Комсомольск-на-Амуре), связанные с рецепцией образов испанской живописи в русской культуре.

Отметим, что сугубо искусствоведческие отечественные работы, посвященные испанской живописи, не рассматриваются в исследовании как источник ввиду их специального характера с учетом их хорошей изученности.

Теоретико-методологическая основа исследования. Методология исследования определяется спецификой предмета исследования, его целью и

задачами, а также междисциплинарным подходом к изучаемой проблеме. Ведущими при этом являются методологические принципы современной культурологии (ее теории и истории) и, в частности, принципы историзма, системного подхода и компаративистики. Исследование основывается на экзистенциально-персоналистской парадигме философии культуры, акцентирующей ее диалогическое начало, в том числе в аспекте осмысления диалога культур (М.М. Бахтин, М. Бубер, Э. Мунье, К. Ясперс), на теоретическом осмыслении диалогизма русской культуры С.С. Аверинцевым, А.С. Ахиезером, Д.С. Лихачевым, Ю.М. Лотманом, Г.С. Померанцем. Методологической основой диссертационного исследования служат теоретические положения, разработанные в рамках школы диалога культур В.С. Библера, семиотического подхода Ю.М. Лотмана, компаративистских штудий М.П. Алексеева, В.Е. Багно, мифокритического анализа (с опорой на труды Р. Барта и разработки в данной области Е.А. Ермолина).

В работе используются такие **методы** исследования, как герменевтический (для анализа произведений искусства и других текстов культуры); семиотический (для интерпретации знаков-кодов в культурных текстах в широком смысле слова); культурно-исторический (для исследования артефактов в культурно-историческом аспекте); сравнительно-сопоставительный (для выявления специфики диалогического взаимодействия русской и испанской культур); метод типологического анализа (для обобщающих процедур и умозаключений в разных ракурсах темы); метод мифокритики (в аспекте анализа испанского мифа как компонента русской культуры и формируемых в русской культуре личных мифов великих художников), совокупность искусствоведческих методов.

Степень научной разработанности проблемы. Анализ литературы по теме исследования позволил определить следующие группы работ, в которых разноракурсно изучается связанная с ним проблематика диалога культур, рецепции испанской культуры и, в частности, испанской живописи в России.

В первую входят философские исследования, представляющие собой осмысление проблем диалога культур, своего и чужого в культуре, мифокритики:

публикации О.А. Андреевой [Андреева, 2014], С.Н. Артановского [Артановский, 1967], С.А. Арутюнова [Арутюнов, 1989], А. Ахутина [Ахутин, 2011], А. Ачарьи [Acharya, 2017; Henry, Shuli, Feigenbaum, Acharya, 2013], Р. Барта [Барт, 1989], М.М. Бахтина [Бахтин, 1986], И.Г. Беляковой [Белякова, 2017], Н.А. Бердяева [Бердяев, 1935], В.С. Библиера [Библиер, 1991б], Ф. Броделя [Бродель, 2008], М. Бубера [Бубер, 1995], Б. Вальденфельса [Вальденфельс, 1999], В.В. Видеркера [Видеркер, 2017], Ж. Делеза [Делез, 2011], О.А. Довгополовой [Довгополова, 2011], Е.А. Ермолина [Ермолин, 2019], М.С. Кагана [Каган, 1996], Е.А. Казаковой [Казакова, 2014], Н.В. Кокшарова [Кокшаров, 2003], Ж. Лакруа [Лакруа, 2004], Ю.М. Лотмана [Лотман, 2014а; Лотман, 2014б], Г. Малецке [Maletzke, 1996], Э. Мунье [Мунье, 1994], М.А. Рожкова [Рожков, 2010], Е.П. Тихоновой [Тихонова, 2009], В.Н. Топорова [Топоров, 1989], Е.Н. Шапинской [Шапинская, 2018], Р.М. Шукурова [Шукуров, 1999].

Другую группу составляют исследования, касающиеся осмысления диалогических основ русской культуры. Это труды по русской культуре С.С. Аверинцева [Аверинцев, 1988], А.С. Ахиезера [Ахиезер, 1998], Т.И. Ерохиной [Ерохина, 2008], Д.С. Лихачева [Лихачев, 1962], Ю.М. Лотмана [Лотман, 2002], Г.С. Померанца [Померанц, 1989], Б.А. Успенского [Успенский, 2004].

Третья группа – работы, посвященные разным аспектам диалога русской и испанской культур, их взаимодействию прежде всего в ракурсе восприятия испанской культуры в России.

Российскую и испанскую идентичность сопоставляет Х.Х. Бальестерос Перес, осмысливая идентитарные архетипы и находя много несхожего, интерпретируемого как «взаимодополнительности» (русская женственность – испанская мужественность и другое), а также выявляя признаки сходства русской и испанской культур (открытая страстность, «дикость», плутовство). Определяющими архетипами испанской идентичности Бальестерос Перес называет донкихотство и «испанскую глубинку» [Бальестерос Перес, 2014, с. 20-33]. Автор отмечает, что «коммуникация между Россией и Испанией несет в себе огромный потенциал, который на сегодняшний день почти неизведан <...> Наши страны <...> являются дополняющими друг друга противоположностями»

[Бальестерос Перес, 2014, с. 63]. Несходство идентичностей мыслится им как предпосылка продуктивного диалога культур, которому предстоит реализоваться.

Сходство исторической роли испанской и русской культур подмечает М.П. Алексеев. В его исследовании «Русская культура и романский мир» вопрос о русской и испанской культуре рассматривается как часть более широкой темы межкультурного диалога. Автор отмечает параллелизм положения русской и испанской культур как медиаторов между Востоком и Западом (в аспекте испано-арабского и русско-монгольского диалога), что, по его мнению, «объясняет многое и в более поздних и сложных процессах взаимодействия культур Европы и Востока, в частности относительно роли "экзотического колорита" в искусстве» [Алексеев, 1985, с. 5]. Этот тезис можно считать постановкой вопроса, на который в конкретном ракурсе отвечает данное исследование.

Идею М.П. Алексеева развивает В.Е. Багно в книге «Россия и Испания: общая граница», рассматривая круг вопросов, связанных с темой «Испания в России». В плане теоретическом дается обоснование сходства России и Испании как пограничных культур через осмысление феномена лиминальности. По мнению автора, в культурах обеих стран имелаась общая проблематика пограничности между условными Востоком и Западом («Европа и мы»), обусловленная «ролью окна, двери, моста или перекрестка» [Багно, 2006, с. 9]. В.Е. Багно затрагивает вопросы религиозного влияния Испании на Россию, русских переводов испанской поэзии, культурных мифов о Дон Кихоте и Дон Жуане и в целом испанского образного ряда в русской литературе.

Типологически связь русской и испанской культур выявляла М.П. Мохначева через идеи фронта и транзита [Мохначева, 2012, с. 26-33].

Ряд работ посвящен диалогу культур России и Испании, но в них не затрагивается или почти не затрагивается вопрос о присутствии образов испанской живописи в русской культуре. Диалог культур России и Испании в общем контексте рассматривается в работах Е.В. Астаховой [Астахова, 2011], М. Гарридо Кабальеро [Garrido Caballero, 2009], Е.О. Гранцевой [Гранцева, 2017], А.К. Коненковой [Коненкова, 2011], Н.М. Семеновой [Семенова], Е.Г. Черкасовой [Черкасова, 2016], Е.Э. Юрчик [Юрчик, 2018]. Испано-русские связи сфокусированы на конкретике творчества какого-либо одного деятеля русской

культуры в работах Э.М. Андросовой [Андросова, 2015], К.В. Загородневой [Загороднева, 2010], Ю.Н. Серго [Серго, 2015], А.И. Сухановой [Суханова, 2016].

Проблема рецепции испанской литературной образности разрабатывается в диссертации О. Мусаевой [Мусаева, 2011]. Образу Испании в русской словесности посвящены исследования Е.В. Катаевой-Мякинен [Катаева-Мякинен, 1999], А.А. Козловой [Козлова, 2015], Н.А. Кузиной [Кузина, 2019], Н. Ванханен [Vankhanen, 1994]. Восприятие в русской культуре испанской «черной легенды» описано в работе Е.О. Калугиной [Калугина, 2001]. Т. Иванич затрагивает вопрос «черной легенды» в связи с творчеством Ф.М. Достоевского [Иванич, 2001].

Несколько работ посвящено рецепции архетипических образов Дон Кихота и Дон Жуана в России (работы Ю.А. Айхенвальда [Айхенвальд, 1996], В.Е. Багно [Багно, 2009], С.Н. Грачева [Gratchev, 2016], Т.С. Злотниковой [Злотникова, 2016], Л.А. Колобаевой [Колобаева, 1991], С.А. Михиенко [Михиенко, 2001], Г.Г. Пикова [Пиков, 2002], А.А. Шамариной [Шамарина, 2017]).

Диалог русской и испанской культур в музыкальной сфере анализируется в исследованиях Л.Б. Баяхуновой [Баяхунова, 1998], Г.А. Некрасовой [Некрасова, 2001].

Политические и общекультурные контакты России и Испании в XVII–XIX веков освещает С.П. Пожарская [Пожарская, 1987].

Затрагивают проблему русско-испанского диалога и испанские ученые: Ж. М. Фарре-и-Педрос [Фарре-и-Педрос, 2001] и Х.Ф. Санчес [Санчес, 2001], размышляя о путешествиях русских в Испанию. Следует согласиться с С.А. Амельченковой, что «в целом все эти работы носят частный и достаточно узкий характер исследования и лишь немного дополняют имеющиеся разработки российских ученых» [Амельченкова, 2008, с. 4].

Присутствие испанской живописи в русской культуре осмыслено фрагментарно и касается различной непосредственно исследуемой тематики. Во вступительных статьях В.Г. Гинько [Гинько, 2012; Гинько, 2017] к двухтомной антологии «Русские в Испании» и Т.В. Балашовой [Балашова, 2011] к книге «Испанские мотивы в русской поэзии XX века» дается обзор испано-русских культурных связей в течение нескольких столетий. В данных статьях кратко затрагиваются и вопросы рецепции испанских живописных образов в русской

словесности. В общеиспанском контексте на уровне упоминаний испанская живопись в русском восприятии обозначена в статьях Б.Ф. Егорова о трактовке Испании В.П. Боткиным [Егоров, 2001] и Н.Г. Панченко относительно структурных компонентов «представлений о художественной культуре Испании в русском обществе середины XIX – начале XX века» [Панченко, 2013]. В исследовании О.Е. Рубинчик среди прочих испанских элементов в творчестве А.А. Ахматовой рассматриваются образы художников этой страны [Рубинчик, 2006].

В работах, посвященных русской рецепции образов испанских художников и их живописи, этот феномен рассматривается на примере либо одного произведения (образ Гойи из стихотворения А.А. Вознесенского в статьях И.В. Бурдина и Н.С. Бочкаревой [Бурдин, Бочкарева, 2012], В.В. Максимовой [Максимова, 2008]), либо в рамках творчества одного деятеля русской культуры (чаще в диалоге с одним из деятелей культуры испанской). Так, Ю.В. Бабичева [Бабичева, 1969] пишет о влиянии Гойи на Л.Н. Андреева. А.И. Демченко [Демченко, 2005] затрагивает тематику того же Гойи в современном балете Е.В. Гохман. Также можно назвать отдельные научные и публицистические публикации по испанским образам в творчестве Л.Ф. Мясина [Суриц, 2012], Т.Т. Салахова [Ильина, 2018], Н.С. Сафронова [Додолев, 2011].

В более просторном культурном контексте испанские живописные образы в русской культуре рассматриваются в монографии Т.В. Зверевой «"Где продлеваются летящие мгновения": живописные аспекты русской литературы» [Зверева, 2017]. Однако в данной работе испанская образность составляет лишь часть предмета исследования. При этом автор сосредоточивается на анализе лишь «мурильевского сюжета» в русской литературе середины XIX века и на образе Веласкеса в поэзии К.Д. Бальмонта и П.Г. Антокольского. Испанская тема в исследовании ограничивается небогатым литературным материалом (отдельные произведения отдельных русских авторов), временными рамками XIX – первой половины XX века.

Анализ присутствия образов испанской живописи в русской культуре дан в диссертации С.А. Амельченковой «Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке» [Амельченкова, 2008]. Данные образы рассматриваются

преимущественно обособленно, не являясь главным фокусом исследования, и ограничены названным временным промежутком. По логике автора, влияние этих образов на русскую культуру невелико, с чем можно поспорить.

Материал, касающийся рецепции испанской живописи в России, затрагивается в работах А.В. Морозовой, но в узком специфическом ракурсе: эволюции искусствоведческих подходов к испанской живописи [Морозова, 2011а; Морозова, 2011б; Морозова, 2013; Морозова, 2018а; Морозова, 2018б; Морозова, 2017; Морозова, 2019]. Аналогичный характер имеет работа Е.О. Вагановой «Советское искусствознание об испанской живописи эпохи Расцвета» [Ваганова, 1982]. Отметим, что сугубо искусствоведческие отечественные работы, посвященные испанской живописи, не рассматриваются в исследовании как источник ввиду их специального характера и именно с учетом их хорошей изученности [Морозова, 2017; Ваганова, 1982]. В ряде таких работ присутствует тематика рецепции. И.С. Зильберштейн в статье «Путешествие Репина и Стасова по Западной Европе в 1883 году» кратко фиксирует восхищение, которое вызывало у И.Е. Репина и других русских художников творчество Веласкеса [Зильберштейн, 1948]. В.А. Петров в монографии, посвященной В.Г. Перову, освещал восприятие творчества Мурильо в России в середине XIX в. [Петров, 1997]. Эта тема была подхвачена в обладающей высокой значимостью диссертации Х. Лопеса Круса «Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков» [Лопес Крус, 2001]. Ее автор сосредоточился на сугубо искусствоведческом сюжете, представив изменения восприятия творчества Мурильо и Веласкеса в контексте противостояния академизма и реализма в русской живописи. Победа реализма, в трактовке исследователя, предрешила триумф Веласкеса и закат славы Мурильо. При всей локальности задач работа заслуживает внимания и учета как связанный с борениями в искусстве анализ актуализирующейся рецепции испанской живописи в России.

Таким образом, имеющиеся исследования оставляют нерешенной задачу многостороннего осмысления диалогического присутствия испанской живописи в русской культуре.

Научная гипотеза исследования базируется на следующих предположениях.

Поскольку испанская живопись представляет собой значительный феномен мировой культуры, рецепция ее образов может явиться продуктивной частью диалогического взаимодействия русской и испанской культур.

Рецепция испанской живописи и формирование представлений об испанских художниках в разновидностях российского словесного творчества, в русском изобразительном искусстве и в синтетических видах русского искусства представляет собой многоракурсный и противоречивый процесс, связанный с идейно-образной эволюцией в русской культуре XIX – начала XXI веков.

Научная новизна работы заключается в культурологическом исследовании малоизученной проблемы рецепции испанской живописи в русской культуре. Систематизирована и детально проанализирована рецепция образов испанской живописи, а также осмыслено формирование представлений о личности испанских живописцев (Эль Греко, Рибера, Веласкес, Мурильо, Гойя, Пикассо, Дали) в разных текстах русской культуры (сферы литературы, включая травелогический нон-фикшн, изобразительного искусства, синтетических видов искусства). Предпринятое исследование рецепции испанской живописи в русской культуре осуществлено в пределах значительного исторического периода XIX – начала XXI веков, на протяжении двух столетий, вплоть до современности, что позволяет оценить феномен этой культурной рецепции в диахронии.

Теоретическая значимость исследования заключается в персоналистском исследовательском дискурсе диалога русской и испанской культур на основе междисциплинарного подхода, путем осмысления, исходя из теории межкультурной коммуникации, процесса рецепции образов испанской живописи и ее персоносферы в русской культуре от XIX века и вплоть до новейшего времени на базе обширного корпуса текстов, относящихся как к словесному, так и к изобразительному искусству и к синтетическим видам искусства.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его материалы могут использоваться для составления и преподавания учебных курсов по культурологии, истории русской культуры, межкультурным коммуникациям в связи с проблематикой рецепции и диалога культур в целом и диалога русской и

испанской культур в частности. Исследование может быть полезным для тех, кто занимается художественной деятельностью.

Личный вклад автора рукописи состоит в:

- постановке проблемы осмысления диалогически детерминированного характера освоения в русской культуре ментально-образного универсума испанской живописи в аспектах персониферы и знаковых живописных произведений, трансформации инокультурного кода в русской культуре;
- выявлении особенностей рецепции образов испанских мастеров-живописцев и испанской живописи в русской культуре XIX – начала XXI веков в ее исторической динамике, связанной с возникновением устойчивых традиций восприятия испанской живописи в русской культуре, вариантами их трансформации;
- определении и анализе освоения особенно значимых для русской культуры элементов испанской живописной образности;
- осмыслении формирования в русской культуре личных мифов испанских художников.

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обеспечены всесторонним анализом проблемы, подкрепленным теоретико-методологической базой исследования, включающей классические и современные научные труды по проблематике культурной рецепции и диалога культур; использованием теоретико-методологических подходов, адекватных цели и задачам исследования; привлечением в качестве анализируемых материалов значительного количества культурных текстов (в широком смысле), относящихся к русским словесности и изобразительному искусству XIX – начала XXI веков.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Рецепция образов испанской живописи в текстах русской культуры опирается как на непосредственный опыт пребывания в Испании авторов конкретных текстов, так и на сформировавшиеся в России и Европе в целом культурные коды (мифологемы) Испании. В диалоге с испанской живописью от простых упоминаний и живописных цитат русские авторы переходят к активному

толкованию ее образности, используя ее как материал социального и персонального мифотворчества, для личностного самовыражения и самоосмысления, в постмодернистском игровом дискурсе. Освоение испанской живописи зависит от типа текстов русской культуры. В нехудожественных травелогах и поэзии рецепция протекает активнее и масштабнее по сравнению с отечественной художественной прозой. Мифообраз Дали освоен полнее в изобразительном искусстве и синтетических видах искусства.

2. В ходе рецепции культурного наследия Испании в русской культуре складывается, меняясь от периода к периоду, круг испанских художников, которые вызывают особый отклик у отечественных авторов. Крупнейшие испанские художники Эль Греко, Рибера, Веласкес, Гойя, Пикассо, Дали в процессе диалогической рецепции осмысливаются в качестве «культурных героев» испанского мифа русской культуры, вокруг каждого из них складывается личный миф, который воспроизводится в разных текстах русской культуры у различных авторов.

3. В процессе рецепции определяется набор прецедентных живописных текстов (образы мадонн и нищих Мурильо, «Менины» Веласкеса, офорты Гойи, «Герника» Пикассо), которые рассматриваются в России как знаковые для творчества испанских художников и испанской культуры и полярно представляют как светлые, так и негативные стороны бытия в составе испанского мифа русской культуры. В целом, в основном русле диалога с испанской живописью русской культуре оказались близки прежде всего человечность, гуманность, душевный порыв, реалистическая жизненность, а также сам пафос творческих отношения к жизни и ее переработки.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования

Отдельные положения диссертационного исследования были представлены в форме докладов на научных конференциях различного уровня, в том числе международных: «Дела и дни: Сибирь, Россия, мир в исследовательском и образовательном пространстве» (Новосибирск, 2017) «Семиотическое пространство языка. Смыслы и знаки» (Новосибирск, 2018), VIII Международная

научно-методическая конференция «Межкультурная коммуникация: лингвистические и лингводидактические аспекты» (Новосибирск, НГТУ, 2019), а также на Международном научном конгрессе «Интерэкспо ГЕО-Сибирь» (Новосибирск, 2017, 2018, 2019, 2020). По теме диссертации опубликовано 13 работ, в том числе 5 статей в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени кандидата наук (из них 1 статья в российском научном журнале, входящем в Web of Science), статья в научном журнале, 7 статей в сборниках материалов международных, национальных научных и научно-практических конференций и конгрессов.

Соответствие паспорту специальности. Исследование соответствует паспорту специальности 24.00.01. – теория и история культуры, а именно: п. 1.22. Культура и национальный характер; 1.23. Личность и культура; п. 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, содержащего 377 наименований, и приложения. Общий объем выполненной работы – 231 страница.

Глава 1. Теоретические основы диалога культур и формирование испанского мифа в русской культуре

Диалог в культуре может быть изучен в разных научных парадигмах как явление экзистенциально-персоналистского свойства, семиотически и т.п. Представляется, что исходной точкой в научной рефлексии о взаимодействии культур может быть актуализация глобальной оппозиции «свой – чужой» в культуре. Диалог культур неизбежно способствует формированию и развитию в каждой из взаимодействующих культур представлений об инокультурном начале, представляющем собой вариант «чужого». Вхождение «чужого» в «свою» культуру представляет собой процесс рецепции, трансформирующий исходные смыслы культур. При этом обладающий большой суггестивной силой образ «чужого» становится источником мифотворчества, что в данной работе позволяет говорить о возникновении и развитии испанского мифа в русской культуре.

1.1. Рецепция «чужого» в контексте теоретического осмысления диалога культур

Рассмотрим феномен диалога культур в контексте теоретических представлений о диалогических основах культуры.

В работе мы исходим из того понимания диалогического аспекта культуры, которое сложилось в трудах мыслителей и аналитиков экзистенциально-персоналистского направления. Показательны в этой связи рассуждения К. Ясперса, который видел в диалогической коммуникации ключевой элемент человеческого существования как в личностном аспекте, так и в аспекте, связанном с наличием в мире различных культур, в том числе в историческом ракурсе. В его понимании единство истории зиждется на коммуникации личности и локальных сообществ «со всеми другими людьми», на основе соотнесения «своей веры с сокровенной глубиной всех людей», объединения «собственного сознания с чужим» [Ясперс, 1991, с 49].

Многосторонне категория диалога осмыслена в философии персонализма (М.

Бубер, Э. Мунье). Так, через призму диалога «Я-Ты» и «Я-Оно» рассматривал бытие М. Бубер. «Я-Ты» – контекст подлинного диалога, «Оно» – объекты, представления, ощущения, «мир как опыт» [Бубер, 1995, с. 18]. Другой в диалоге «не есть нечто наличное, познаваемое на опыте и поддающееся описанию, слабо связанный пучок поименованных свойств. Но он есть Ты, <...> и он заполняет собой все поднебесное пространство. Это не означает, что, кроме него, ничего другого не существует: но все остальное живет в его свете» [Бубер, 1995, с. 19]. Мыслитель выдвинул идею всеобщего диалога, подчеркивая его исключительно субъект-субъектный характер. Диалогичны и отношения личности с искусством. Так, в понимании М. Бубера, специфическим «Ты» являются произведения искусства, которые перестают быть объектами и становятся исключительными для человека [Бубер, 1995, с. 18].

В персоналистской философии культуры «становление личности разворачивается в непрерывный диалог с мирозданием, а культурно-историческая динамика есть в основе своей процесс персонализации, непрерывного раскрытия личности, ее самосвершения, самосозидания, оборачивающегося приращением культурного пространства, созданием артефактов, или борьбы за возможность свободного самоутверждения и одухотворения бытия» [Ермолин, 1999, с. 109]. При этом, согласно В.С. Библеру, в культурном бытии, в акте создания культуры человек «освобождается от органической привязанности к собственной жизнедеятельности», формируя образ самого себя «как нечто отдельное и отделяемое от его тела, как свое бытие вне себя, на миру» [Библер, 1991б, с. 85].

Сама необходимость культуры, согласно персоналистской логике, выводится из чуждости человека окружающему миру, это «поиск ресурсов коммуникации с миром, обретение в мире родного *Ты*» [Ермолин, 1999, с. 49] как стремление к преодолению одиночества и отчужденности, к выходу за пределы монадической изоляции. В процессе диалогического самосозидания личность создает культуру, которая вследствие этого имеет диалогическую природу.

В данной работе мы учитываем ракурс диалогического персонализма, который ставит во главу угла феномен диалога как личностного самоопределения, но прежде всего берем предмет в аспекте более общей «надстройки» и логики межкультурного взаимодействия. Персонализм фокусирует поле диалога, куда вовлекается и межличностное, и внутриличностное, и межкультурное общение, что задает

глобальный характер коммуникации.

Диалогическая природа культуры раскрывается в семиотической концепции Ю.М. Лотмана, который определял саму культуру как «надындивидуальный интеллект», образованный соединением индивидуальностей [Лотман, 2010в, с. 55]. Исследователь рассуждал, что «культура может рассматриваться и как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты (каждый из них для адресата – "другой", "он"), и как одно сообщение, отправляемое коллективным "я" человечества самому себе», что позволяет рассматривать культуру как «пример автокоммуникации» [Лотман, 2014а, с. 49]. При этом в разных культурах может доминировать одна из двух моделей коммуникации. Так, европейская культура характеризуется моделью «Я-ОН»: в ней за счет этого происходит прирост текстов и знаний. Культуры, в которых доминирует вторая модель, характеризуются меньшей динамичностью, однако автокоммуникация является причиной более интенсивной духовной жизни [Лотман, 2014а, с. 53].

Непосредственно с нашей тематикой связана акцентированная Ю.М. Лотманом важность «другого» для культурной коммуникации. Общаясь друг с другом, партнеры располагают «возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, перевод ее на совершенно другой язык» [Лотман, 2010в, с. 54]. Более того, развитие культуры в целом представляет собой «акт обмена», подразумевающий наличие «другого» как «партнера в осуществлении этого акта» [Лотман, 2010а, с. 233], и невозможно без притока внешних текстов, будь то тексты другого жанра, традиции, культуры.

Ценным в нашем контексте является отмеченный Ю.М. Лотманом аспект диалога в культуре, связанный с ростом неопределенности и разнообразия перспектив. В процессе развития культуры ее емкость увеличивается параллельно и с ростом внутренней неопределенности, неосуществленными возможностями. И в эту систему попадает внешний текст, также обладающий своей внутренней неопределенностью, являющий собой «полиглотическое» образование, поддающееся ряду интерпретаций с позиции различных языков» [Лотман, 2010а, с. 238]. Неопределенность всей системы в результате возрастает, делая более неожиданными следующие этапы развития.

Особенно важный для нас ракурс – философская рефлексия о диалоге

разных культур. В целом он понимается как явление огромной значимости, реализующееся путем взаимодействия, влияния, проникновения или отталкивания разных исторических или современных культур. Как замечал М.М. Бахтин, «культура есть там, где есть две (как минимум) культуры, <...> самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой» [Бахтин, 1979, с. 85].

Важнейший момент – встреча культур и различно реализуемые контакты культурных феноменов, то есть того, что, по нашему мнению, является содержанием диалога культур.

Постулируя условием диалога схождения и различия между акторами коммуникации, Ю.М. Лотман видит результатом такого диалога образование некоего единого текста, совмещающего признаки и свойства исходных текстов, вступавших в диалог. Характерно, что эти свои соображения Ю.М. Лотман приземляет на почву искусства [Лотман, 2010б, с. 99].

В этом диалоге синхронизируются, по В.С. Библеру, разновременные артефакты: «время культуры – это всегда настоящее время разновременных культур» [Библер, 1993, с. 24]; причем «типологически различные "культуры" <...> втягиваются в единое временное и духовное "пространство"», что делает «одновременность различных культур» «реальным феноменом повседневного бытия современного человека» [Библер, 1997]. Данное соображение имеет для нас особую ценность.

Важнейшую роль в концепции В.С. Библиера играет диалог культур в художественной сфере. Он, в частности, обращает внимание на то, что в этом пространстве не работает схема развития от низших форм к высшим. Нельзя сказать, что Софокл «снят» Шекспиром, а Пикассо «конкретней» (богаче, содержательней) Рембрандта. В искусстве «раньше» и «позже» одновременны. Здесь действует не схема «восхождения», а композиция драматического произведения. С появлением на сцене нового «персонажа» – произведения, автора, стиля, эпохи – старые не уходят со сцены. Каждый новый персонаж выявляет новые качества и внутренние интенции в персонажах, ранее вышедших на сцену. Это означает, что в искусстве свободно актуализируется диалог современного реципиента с любыми художественными явлениями, синхронизация искусства прошлого. Когда-то созданные образы искусства

становятся вечными спутниками человечества, рождая разный отклик в разных национальных культурах.

Данные соображения о диалогизме в искусстве нам важно учесть в перспективе наших размышлений о диалоге представителей русской культуры с образным универсумом испанской живописи.

Диалогическая презумпция во многом определила характер современных исследований в области культуры. Реализуется она различно.

Одна из модальностей – предписание. По О.А. Андреевой, диалог – одно из «условий формирования пространства культуры» с целью достижения общецивилизационных ценностей, «состояния истинной культуры, под которым понимается гармоничное единство разума, морали человека и общества, естественного закона и установленного закона» [Андреева, 2014, с. 131].

Иной подход – выявление диалогических потенций культуры как сущностных ее характеристик. Так, по утверждению Е.А. Ермолина, культура и коммуникация являются взаимообусловленными. Культура «формируется и развивается прежде всего как интерсубъективная сущность в рефлексивном пространстве креативных межличностных контактов, опосредованных памятью культуры (культур) и эрудицией участников коммуникации» [Ермолин, 2017, с. 281]. В диалогическую коммуникацию включаются и синхронические, и диахронические контакты групп, сообществ и обществ, что образует «смысловой универсум» [Ермолин, 2017, с. 281].

Важный акцент в размышлениях о диалоге культур – фиксация того факта, что этот диалог часто является межличностным. Применительно к изучению русской культуры, которая «в высших своих выражениях существует как плод экстраординарных личностных усилий, свершается на вершинах личного духа» [Ермолин, 2018а, с. 79], персоналистская парадигма приобретает особое значение. В разговоре о диалоге русской и испанской (равно как русской и французской, русской и немецкой и так далее) культур можно говорить, таким образом, как о диалоге культур двух стран, двух народов, так и о полилоге не вполне определенного числа национальностей, населяющих страну, наконец – о диалоге творческих личностей, аккумулирующих духовную значимость «культурного пространства». Иногда этот нюанс имеет важное значение.

Зайдем к проблеме со стороны универсалий культуры, образующих ее важную смысловую ось *свой – чужой*. Эта одна из основных бинарных оппозиций, структурирующих культуру, по ходу истории обрывает новыми смыслами. «Образ "чужого" и отношение к нему выражает особенности культуры, показывает уровень ее развития и является культурной универсалией» [Фельде, 2015, с. 3].

Немецкий исследователь Г. Малецке дает следующую классификацию аспектов понятия «чужое»:

- находящееся за границами данной культуры;
- необычное, аномальное;
- еще не известное, обладающее возможностью познания;
- непознаваемое, трансцендентное;
- ужасное, тревожащее¹ [Maletzke, 1996, s. 30].

Феноменолог Б. Вальденфельс сравнивает «чужое» с внезапно посетившей мыслью, воспалением или сном, оно принципиально «нездешнее» [Вальденфельс, 1999, с. 125], являясь травмирующим опытом, который подвергается рефлексии, «освоению» этого «чужого», разрешению ситуации «интенционального сбоя» [Довгополова, 2011, с. 27]. «Чужое», ввиду своей вне-нормальности, оказывается амбивалентным, оно не бывает абсолютно позитивным или негативным, оно внеморально, сочетая в своем восприятии чувства любопытства и ужаса.

Чтобы обжитой мир вернулся на круги своя, необходимо истолкование «чужого». Согласно Ю.М. Лотману, в ряду побудительных причин, вызывающих интерес к идее или вещи, выделяются «поиски чужого»: «"нужно", ибо "не понятно", "не знакомо", не вписывается в известные мне представления и ценности» [Лотман, 2010а, с. 222]. «В знании "Я" о себе нет ничего, что поначалу не было бы Чужим» [Шукуров, 1999, с. 11].

Непонятное чужое, законы функционирования которого отличаются от законов своего, может восприниматься как враждебное и пугающее. Такое восприятие мира идет со времен архаики, когда пространство за границами освоенного локуса мыслилось населенным враждебными сущностями, но сохраняется в тех или иных формах до наших дней, соотносясь с принципом

¹ Перевод с немецкого наш – И.Г.

центрации сознания. Об архетипическом характере «чужого» или «другого» пишет Е.Н. Шапинская [Шапинская, 2018, с. 231]. Р.М. Шукуров подчеркивает, что «русское слово "чужой", по-видимому, первоначально обозначало "враг, враждебный народ"» [Шукуров, 1999, с. 24]. Враждебный образ «чужого» при этом может служить оправданием превосходства «своего». Культура сопротивляется «чужому» «как некая иммунная функция, сохраняющая Собственное в неприкосновенности» [Шукуров, 1999, с. 28].

Но «чужое» может быть и «парадигмой лучшего мира», тридцатым царством с кисельными берегами и молочными реками: «образ Чужбины как "возможного совершенства" в традиционном сознании оказывался элементом более общих представлений о Конце Света (Рай как будущая и вожденная Чужбина)» [Шукуров, 1999, с. 27-28].

Е.Н. Шапинская пишет об одном из вариантов практики присвоения «другого» как «признании "другости" без сопутствующей враждебности» [Шапинская, 2009, с. 52]. Современный европейский дискурс стремится сохранить «чужое», признавая его субъектность.

Это контекст, в котором осмысливается граница – значимое понятие в контексте осмысления межкультурного взаимодействия. Авторитетная традиция связывает культуру с пограничьем. По М.М. Бахтину, культура самоактуализируется на границах с другими культурами. По известному выражению М.М. Бахтина, «быть – значит быть для другого и через него – для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит *в глаза другому* или *глазами другого*» [Бахтин, 1979, с. 312]. В размышлениях М.М. Бахтина его утверждение о значимости культурного пограничья особенно показательно. В его понимании культура, которой он дает определение «мирового симпозиума» [Бахтин, 1979, с. 318], интегративна и систематична и актуализируется на своих границах, а «отвлеченный от границ, он (культурный акт) теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [Бахтин, 1975, с. 25]. Концепция диалога культур В.С. Библера также радикализирует тему. Важным постулатом является существование культур «на грани» [Библер, 1993, с. 24]: они отвечают на вопросы других культур и вопрошают сами. Культура в таком понимании развивается «только на грани

культур, в одновременности, в диалоге с другими целостными, замкнутыми "на себя" – на выход за свои пределы – культурами» [Библер, 1991а, с. 286].

С другой стороны, М.С. Каган, затрагивая проблематику диалогичности, утверждал, что диалогическими отношениями не исчерпывается содержание культурной эпохи. Диалог М.С. Каган не отождествлял с коммуникацией и утверждал, что диалог культур – не единственная позиция в культуре: «мы обнаруживаем *разные отношения настоящего к прошлому – и истинно диалогические, и монологические*, причем с противоположно направленными векторами этого монолога» [Каган, 2018, с. 340]. Эти векторы могут быть направлены в прошлое или в будущее, выражаясь в культе новаторства. Подчинительная позиция настоящего по отношению к прошлому является монологической позицией и характерна для традиционной культуры. Противоположный вектор также монологический и характерен для модернизма. Истинно диалогическим является лишь контакт настоящего с прошлым как «свободное взаимодействие уникальных партнеров» [Каган, 1988, с. 156].

Диалогические интенции не носили долговременного характера в истории человеческой культуры, подчеркивает М.С. Каган, отмечая осознание острой необходимости диалога лишь на рубеже второго и третьего тысячелетий ввиду появления угрозы самоуничтожения человечества. Диалог является альтернативой насилию и условием человеческого единства. Так, постмодернизм М.С. Каган определяет как эпоху «многомерного диалога», «наше время должно сделать диалог универсальным, всеохватывающим способом существования культуры и человека в культуре» [Каган, 2018, с. 341].

Признавая наличие как монологических, так и диалогических тенденций в культуре, мы в рамках данной работы акцентируем последние. В анализируемой нами в период XIX – XXI веков русской культуре явно выражен интерес к рефлексии другого, одним из вариантов которого и выступает «испанский» элемент.

Отдельный научный ракурс, важный для нас, – характер усвоения чужого опыта. Понимание, согласно Б. Вальденфельсу, есть форма присвоения [Вальденфельс, 1999, с. 128].

Эта ситуация многократно осмыслена учеными по разным поводам. С одной стороны, «чужая» культура считывалась в значительной степени исходя из

собственных внутрикультурных обстоятельств и установок. При этом характеристика «чужого» с неизбежностью находится в описательных границах своего мира. Чужое, таким образом, в сознании культурного актора актуализирует процесс освоения, трансформации в уже знакомое. Другая побудительная причина – «поиски своего», когда нужно то, что понятно и знакомо и вписывается в собственные ценности. «По Гуссерлю, опыт "чужого" возвращается в опыт самого себя» [Фельде, 2015, с. 13].

Так, множественность интерпретаций своего и чужого породила в русской культуре целый комплекс образов, связанный с семиотической демаркацией России и Востока, России и Запада. В частности, «проблема контрверзы Россия – Запад породила тип русского западника», который во внутреннем контексте являлся представителем этого Запада: о западниках «судили в соответствии со своим пониманием Запада, и о Западе судили, глядя на западников» [Лотман, 2010а, с. 234], но русский западник конструировал идеальный мифообраз Запада и не был похож на реального западного человека. Выходит так, что «опыт Чужого представляется нам неким вариантом опыта самого себя» [Шукуров, 1999, с. 12], и представление о другой культуре базируется на собственной культуре. «Чужое» при этом воспроизводится более или менее приблизительно, подвергаясь истолкованию на своем языке. С другой стороны, нередко был реализован и потенциал интериоризации внешнего культурного текста. Чужой опыт становится своим, обогащая культуру. Более того, в определенные периоды, по замечанию Т.И. Ерохиной, заимствования «чужого» становились неотъемлемой частью русской культуры, детерминируя качественные сдвиги в ее развитии [Ерохина, 2008, с. 449].

Для русской культуры, как мы полагаем, исторически остро стоял и по сию пору стоит вопрос самоидентификации, в связи с чем категории «свой», «чужой» не теряют актуальности в современном мире.

Постулируя, что граница выступает местом активного перманентного диалога, где происходит обмен сообщениями между семиосферами, «перевод текстов чужой семиотики на язык "нашей"», их изменение до той степени, «чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными» [Лотман, 2014б, с. 196], Ю.М. Лотман предлагал модель обоюдного обмена как главную, поскольку это является «законом диалогических систем»

[Лотман, 2010б, с. 97]: периоды в истории культуры, когда превалирует восприятие другой культуры, рецепция инокультурных элементов, чередуются с эпохами, в которых происходит трансляция своих текстов вовне.

Нам представляется, что это соображение имеет более факультативный характер. Степень отзывчивости в процессе диалога может быть разной. Пространство диалога между испанской и русской культурой обычно создавалось так, что артефакты испанской культуры, обладавшие потенциалом диалогичности, становились исходными репликами диалога при их актуализации деятелями русской культуры; но не всегда наоборот. В любом случае вышеописанная культуротворческая диалектика в связи с темой нашего исследования обязывает нас к тонкому пониманию того, как диалог способствует развитию представлений о «своем» и «чужом».

Заметим также, что в терминологическом плане наряду с понятием «чужой» употребляется во многом синонимичное ему понятие «другой». Так, по выражению Ж. Делеза, «другой изначально – это структура перцептивного поля, без которой само поле не может функционировать так, как оно функционирует» [Делез, 2011, с. 403], то есть наличие другого определяет человеческое восприятие реальности. По замечанию Е.Н. Шапинской, даже в современном информационном пространстве «Свой и Другой сохраняют свои дистинктивные черты» [Шапинская, 2019, с. 225], хотя деление на «своих» и «чужих» происходит здесь исходя из личного желания акторов.

Некоторые соображения нужно привлечь в связи с употребляемым в данной работе понятием рецепции. У разных авторов рецепция может мыслиться формой межкультурного взаимодействия [Лобзакова, 2015, с. 5], «восприятием, заимствованием и приспособлением каким-либо обществом социальных и культурных форм, возникших в другой социокультурной среде» [Чиглинцев, 2009, с. 17], равно как «восприятием, усвоением, осмыслением и дальнейшим развитием некоего феномена в рамках собственной культуры» [Цит. по: Митюрева, 2016, с. 22]. В понимании М.К. Бронич рецепцию надлежит рассматривать как герменевтическую процедуру, имеющую два механизма – «пересоздание» и «воссоздание», которые «определяются характером продумывания дистанции, отделяющей одну культурную ситуацию от другой, "свое" и "чужое"» [Бронич, 2010,

с. 8]. При таком переводе культурного феномена на язык другой культуры происходит одновременно его трансформация и изменение парадигмы культуры-реципиента [Бронич, 2010, с. 8]. Рецепция связана с понятием интерпретации, но последняя имеет целью исключительно истолкование.

В нашем контексте представляется важной и идея креативной рецепции, когда реципиент вступает в отношения сотворчества; рецепция понимается как адаптация «текста, вплоть до пересоздания на его основе нового эстетического объекта» [Лобзакова, 2015, с. 6]. В частности, и тексты иной культуры трансформируются в новые художественные объекты. Таким образом, рецепция является неотъемлемой частью текстов культуры и может быть процессом не только освоения и восприятия, но и переосмысления культурных феноменов. В любом случае рецепция рассматривается как вид деятельности человека, при этом как первого реципиента можно рассматривать художника [John, 1976, s. 158].

В отечественной культурологической парадигме, наряду с понятием рецепции, используется близкий по смыслу термин «присвоение» (например, [Густякова, 2015; Ерохина, 2008; Шарафадина, 2014]). Так, Т.И. Ерохина, рассматривая проблему «заимствования и национальной самобытности» как одну из самых актуальных «в истории русской культуры», подчеркивает значимость для России «рубежных эпох» [Ерохина, 2008, с. 449] в «освоении и присвоении чужого» [Ерохина, 2008, с. 450], то есть инокультурных элементов. При этом исследователь, отталкиваясь от анализа культуры Серебряного века как одной из таких переходных эпох, переходит к важным, на наш взгляд, обобщениям относительно «традиции присвоения чужого в политике, экономике, религии, художественной культуре, искусстве» [Ерохина, 2008, с. 450], «характерной в целом для русской культуры нового времени» [Ерохина, 2008, с. 455-456]. Данная традиция предполагает не просто механическое копирование чужих образцов, но, по мысли Т.И. Ерохиной, идет двумя основными путями. Первый из них является «интеллектуальным, аналитическим», представая «в форме критики или переводов» [Ерохина, 2008, с. 456], а второй, особенно важный в свете проблематики нашей работы, – «художественно-образный, житнетворческий» (и от себя добавим, мифотворческий, о чем будет сказано далее), в рамках которого «не подражание, но трансформация чужого опыта» создает «аналоги» «с

самостоятельной эстетической природой и даже с иными специфически русскими коннотациями» [Ерохина, 2008, с. 456].

Собственно говоря, проследить эти трансформации испанского элемента как варианта чужого и выявить новые «русские» коннотации и является одной из задач нашего исследования. В дальнейшем в работе мы собираемся применить понятие рецепции к инокультурным, маркированным испанским элементом, образам в русской культуре, чтобы уяснить, как трансформируется чужое в отечественном культурном пространстве, какие аспекты чужого подвергаются освоению в первую очередь.

И здесь важно обозначить еще один ракурс темы. Инокультурная рецепция избирательна по своему характеру. Играет роль, как иногда подчеркивают, разница в национальных картинах мира, «которые являются фильтром, выполняющим функции отбора и просеивания "чужих" смыслов, оценки и "редактирования" другой культуры» [Бронич, 2010, с. 8]. Но представляется, что дело не только в такого масштаба универсалии, как национальная картина мира. Имеют значение социокультурные, экзистенциальные, персональные мотивации подключенности в диалог культур. Этот сюжет заслуживает тщательного осмысления.

В свою очередь, рецепция, формирующая образ «чужого», может порождать культурное мифотворчество. При этом нам близка обобщенная трактовка понятия «миф», данная Р. Бартом, понимающим под ним «коммуникативную систему, сообщение», «один из способов означивания» [Барт, 1989, с. 72], имеющий разнообразные формы, включая изображения, письменную речь, кинематограф и тому подобное. Все эти «материальные носители мифического сообщения» трансформируются в «исходный материал для построения мифа» как вторичной знаковой системы [Барт, 1989, с. 78].

Многоаспектное понятие мифа в рамках нашего исследования мы инструментально конкретизируем, опираясь на сложившиеся в науке понятия культурного мифа и мифообраза. Понятие культурного мифа подразумевает принимаемое на веру представление в культуре об идеальных началах бытия в его разных ракурсах, о различных аспектах и объектах культуры. В нашем случае картины испанских художников, их имена и сведения о них становятся строительными элементами русских мифообразов испанской живописи, которые,

в свою очередь, является частью испанского культурного мифа в русской культуре. Инструментарий работы с понятиями мифообраза и культурного мифа был предложен, в частности, Е.А. Ермолиным. Рабочие понятия, которыми мы оперируем в данной работе, – культурный миф и мифообраз. Мифообраз – это «обобщенное конкретно-образное художественное выражение» [Ермолин, 2009, с. 153] либо культурного мифа в целом, либо его детали, ракурса, аспекта. В нашем случае речь идет об акцентах испанской культуры, сложившихся в процессе диалогической рецепции образного мира испанской живописи в русской культуре, то есть об отдельных сторонах испанского мифа в русской культуре, который имеет в своем составе ряд устойчивых элементов.

При этом отметим, что в контексте феномена культурного мифа есть место для индивидуально-авторской интерпретации. В этом плане, как замечает Е.А. Ермолин, обращение конкретной личности к мифообразам выступает также как «со-творение и пере-творение культурного мифа; элемент "личного мифа" (Я. Голосовкер)» [Ермолин, Мифокритика]. Соответственно, в работе анализируются как общие мифообразные проявления испанской живописи, так и отдельные индивидуально-авторские варианты мифотворчества, представляющие собой персональные интерпретации инокультурного элемента.

Кроме того, подчеркнем особую роль для культурного мифа культурных героев, то есть персонажей мифа, обладающих высокой значимостью. В нашем случае такими культурными героями выступают мифообразы известных испанцев, прежде всего художников,отрефлексируемые носителями русской культуры и введенные ими в новый контекст в процессе диалогического взаимодействия.

Выводы к параграфу 1.1.

В первом параграфе был актуализирован теоретический потенциал современной науки, который необходим для решения нами задач нашего научного исследования.

Диалог как первоэлемент и форма становления культуры рассматривался в работах мыслителей XX века. О жизнестроительном феномене диалога

размышляли персоналисты; они рассматривали диалог как ключевой элемент человеческой жизни (например, М. Бубер). О диалогическом характере культуры писали М.М. Бахтин, В.С. Библер, Ю.М. Лотман. М.С. Каган подчеркивал, что культуры далеко не всегда находились друг с другом в диалогических отношениях. В контексте нашего исследования мы акцентируем именно диалогический ракурс культуры.

Центральной проблемой для анализа диалога культур является исследование отношение к «чужому». Феномен «чужого» («другого») рассматривался Б. Вальденфельсом, Ж. Делезом, Ю.М. Лотманом, Е.Н. Шапинской, Р.М. Шукуровым и другими авторами. Так или иначе, взаимоотношения с «чужим» оказываются связанными с познанием «своего». Важным в динамике внутреннего «своего» и внешнего «чужого» выступает феномен границы, где происходит их столкновение, смешение и трансформация в некое новое, освоенное «чужое». Этой тонкой диалектике освоения «чужого» в конкретном аспекте и посвящено наше исследование. С характером взаимоотношений с «чужим» связаны понятия «рецепция» (используемое М.К. Бронич, Е. Лобзаковой, а также нами) и «присвоение» (у Д.Ю. Густяковой, Т.И. Ерохиной и др.).

Феномен рецепции связан с культурным мифотворчеством относительно «чужого», выражающимся в формировании культурных мифов и мифообразов как их конкретно-образных выражений. При этом и культурный миф, и мифообраз оставляют пространство для авторской творческой интерпретации, и это задает еще один аспект нашего исследования.

1.2. Формирование испанского мифа в русской культуре

Диалогические элементы русской культуры являются давним и остающимся актуальным предметом научной рефлексии.

С одной стороны, исследователи рассматривают элементы диалога внутри культуры [Лурье, 1997; Панченко, 2000; Паперный, 1996]. Нередко в соответствии с популярным в культурологии представлением о том, что нормой общественной жизни является конфликт, а не равновесие (Л. Козер), история русской культуры представляется «процессом конфликтного взаимодействия» [Ермолин, 1999, с. 123],

имеющего многофакторную природу. Так, Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский писали о дуальной структуре русской культуры с «двуполусным ценностным полем» [Успенский, Лотман, 1996, с. 339], без нейтрального компонента, что в результате порождает конфликт внутри самой культуры и резкую смену культурных парадигм, когда новое мыслится не как продолжение старого, а как отмена, отрицание его. Бинарная система стремится к уничтожению «всего уже существующего как запятнанного неисправимыми пороками» [Лотман, 1992а, с. 258]. Схоже А.С. Ахиезер полагал, что напряженность между полюсами дуальных оппозиций, из которых структурно состоит культура, «дает мощный импульс инверсии» [Ахиезер, 1998, с. 66]; инверсионный характер свойственен русской культуре, когда она принимает один из полюсов, отказываясь от другого.

С другой стороны, исследователи анализируют проблематику и акцентируют огромную роль межкультурного диалога в развитии русской культуры. Неизбежность диалога Г.С. Померанц концептуально связывал с периферичностью как характерной особенностью формирования русской культуры: «Она не входит, устойчиво и прочно, ни в один большой культурный мир, а расположена – и географически, и по своей религии, укорененной в погибшей Византии, – между мирами» [Померанц, 1989, с. 53]. Рефлексирует о пограничном положении России между культурами Запада и Востока и Ю.М. Лотман, в частности, высказывая важную в рамках нашей работы мысль о таком важном факторе в динамике культуры, как «соотношение реальной географии и географии мифологической» [Лотман, 2002, с. 744]; в результате «"Восток" и "Запад" в культурной географии России неизменно выступают как насыщенные символы, опирающиеся на географическую реальность, но фактически императивно над ней властвующие» [Лотман, 2002, с. 746].

На уровне самоочевидности и разных выражениях диалог анализировался как отношения России (Руси) и Европы. В работах Д.С. Лихачева [Лихачев, 1963] и С.С. Аверинцева [Аверинцев, 1988] подчеркивается значимость российско-византийского диалога. Многообразно анализировался диалог русской и западноевропейской культур, примерами чего являются работы М.П. Алексеева [Алексеев, 1985], В.М. Гуминского [Гуминский, 2016], В.К. Кантора [Кантор, 2001], Б.А. Успенского [Успенский, 2004]. Отметим также позицию Т.И. Ерохиной, которая, характеризуя

культуру России нового времени, подчеркивает наличие в ней многовекового «противостояния "чужому", которое было часто разумнее и прекраснее, чем "свое", и утверждения "своего" в противовес "чужому", которое на уровне обыденного сознания идентифицировалось как "чужое"» [Ерохина, 2008, с. 451].

Суммируя научный опыт и произведенные разными авторами соображения, можно полагать, что русской культуре в ее саморефлексии и самоидентификации всегда был нужен инокультурный элемент, «чужой» (или его вариант «другой») как предмет тяготения и (иногда одновременно) отталкивания, с опорой на который можно было яснее понять свое. При этом изначально внешнее «чужое» становилось освоенным, внутренним в рамках русской культуры, то есть «своим другим».

Одним из вариантов этого «другого» для России выступает культура Испании. Хотя русская культура и ее деятели не были привилегированным адресатом испанского культурного послания, важно, что события испанской культуры были восприняты как начальные реплики в диалоге, и в русской культуре, в искусстве начался диалог с ними, иногда продолжительный и с несколькими участниками, иногда локальный по времени и по числу участников.

Знаменателен, думается, тот факт, что и ученые искали некие предпосылки родства или связи двух культур. Так, В.Е. Багно и М.П. Мохначева выводили родство русской и испанской культур из их пограничности: между Востоком и Западом (а также Севером и Югом). Этот взгляд близок к идеям Г.С. Померанца и культурфилософской трактовке родства России и Испании как периферийных и изначально ориентированных на религиозность культур у В. Шубарта.

На построения Шубарта ссылается В.Е. Багно: со своим «ориенталистским уклоном» «Испания, как и Россия, очень мало отражает прометеевскую культуру» [Шубарт, 2000, с. 257].

С другой стороны, чаемое иной раз родство могло казаться эфемерным: Испания в русской культуре – это своего рода миф, который далеко не всегда напрямую коррелирует с «реальной» Испанией. Порой, согласно характерному эссеистически выраженному мнению П. Вайля, «русская Испания» может быть «метафорой России», то есть не «чужим» как оно есть, а «своим», наблюдаемым или даже домысливаемым в «чужом»: «русский путешественник видит то, что он хочет видеть, а перед его умственным взором всегда одна страна – родина» [Вайль, 1999, с.

299].

Охарактеризуем сначала складывавшиеся возможности русско-испанского диалога² в хронологическом порядке и начальные способы русских реакций на испанские темы.

Исходная точка – эпизодические рассуждения о делах в Испании по информации из третьих рук, часто с попыткой найти в них нечто полезное. Полезной церковным деятелям рубежа XV-XVI вв. казалась испанская забота о чистоте веры; новгородский архиепископ Геннадий Гонзов в речи посла императора Максимилиана I Георгия Делятора (della Torre) выделял тот факт, что последний «очистил свою землю от ересей жидовских» [Калугина, 2001, с. 253]. Архиепископу Геннадию важна аналогия с его борьбой против русской ереси жидовствующих [Алексеев, 1985, с. 8]. Иосиф Волоцкий интересовался опытом испанской инквизиции [Калугина, 2001, с. 255].

В XVI веке «в русскую письменность проникли известия об открытии "шпанскими немцами" Нового Света» [Алексеев, 1985, с. 18], в одной из русских космографий упоминается о страсти испанцев к мореходству.

Испанский дискурс продолжили русские путешественники, отправлявшиеся за Пиренеи по служебным делам. Он исходно имеет описательный характер. Но это уже живая встреча со страной. Характерный пример такого описательного представления чуждой культуры – записки первого русского посольства в Испании (1667–1668). Его участники П.И. Потемкин и С. Румянцев дают некоторые сведения о вере, чинах, одежде, еде и прочем: «На королевском дворе палаты многие, в саду воды взводные, травы сажены узорами; винограда и всяких деревьев много, на которых родятся винные ягоды, миндальные ядра, гранаты...» [Записки посланников... , 2012, с. 40]. Их метод освоения чужой культуры – наблюдения, фиксация происходящего и расспросы.

П.И. Потемкин обнаруживает неосведомленность в перипетиях испанской истории, когда видит мавританские элементы в испанской архитектуре, «он нашел нужным спросить у испанского "пристава": "Не бывало ль испанское государство за

² Рецепция русской темы в Испании не является предметом настоящего исследования, отметим все же, что она также происходила уже в XIX веке (так, в «Письмах из России» (1856–1857) секретаря дипломатической миссии Хуана Валера-и-Алькала Гальяно юмористически отражаются впечатления испанца в Санкт-Петербурге). Правда, подобных примеров было значительно меньше, чем случаев рецепции испанских мотивов в России.

арапы?"» [Алексеев, 1985, с. 19].

Такая описательность представления присуща и в XVIII веке «Запискам» И.И. Неплюева, посланного в Испанию в 1719 году, «Запискам об Испании» А.Р. Воронцова [Неплюев, 2012; Воронцов, 2012]. Да и в XIX веке путешественники подчас представляют Испанию русской публике, описывая яркие приметы жизни. В отрывке из походных записок в Испанию В.П. Романова о Кадисе «почти у каждого из гуляющих во рту сигара; эта вещь сделалась для Испанцев необходимостью – от Гранда до последнего рыбака, все курят сигары и везде: на гулянье, в гостях и даже в церкви!» [Романов, 2012, с. 96]. Д.И. Долгоруков в «Письмах к брату» рассказывает об опере, бое быков, природе и обществе [Долгоруков, 2012, с. 100].

Близость культур впервые, но весьма решительно, обдумывается в связи с войной с Наполеоном. Это скорее близость ситуации. В 1812 году в журнале «Сын отечества» печатались выписки из испанских журналов и газет, новостные заметки, статьи о ходе войны, документы («Гражданский катехизис или краткое обозрение должностей Испанца с показанием, в чем состоит свобода, или кто враги его» от 1808 года, «Изображение важнейших причин, побудивших Испанцев к учреждению Верховной Севильской Юнты») [Сын отечества, 1812]. Эхо антинаполеоновского сопротивления в Испании докатилось и до русских крестьян, есть указание на осведомленность последних насчет испанских партизан-герильяс, которые превратились на языке русских крестьян в кирилловцев. Позже не остались без внимания также перипетии испанской революции 1820–1823 годов.

С 40-х годов XIX века русские литераторы стали посещать Испанию, мы можем говорить уже не об эпизодических контактах русской и испанской культур, а об интенсивном их диалоге. В 1856 году правительство облегчило и удешевило процедуру выезда за границу. Кроме того, появление железных дорог в Испании сделало путешествия более быстрыми и комфортными. В середине XIX века в Испании побывали В.П. Боткин, князь А.В. Мещерский, А.Н. Веселовский, Д.В. Григорович, Д.И. Каченовский и другие. Во второй половине XIX века Испанию посетили Е.А. Салиас, Л.И. Мечников, П.Д. Боборыкин, К.А. Скалковский. Начиная с 80-х годов XIX столетия писалось много путевых записок об Испании (страну посетили В.В. Стасов, М.К. Башкирцева, П.И. Щукин; вышло шесть книг, посвященных пребыванию в Испании, за авторством Д.Л. Мордовцева, А.Н.

Бежицкого, В.И. Немировича-Данченко, И.Я. Павловского, К.А. Скальковского, А.А. Ефрона [Гинько, 2012, с. 12], бытописательский обзор «Испания, Алжир и Сахара: Путевые очерки» создал М.А. Бернов). К 1910-м годам в Испании появляются русские корреспонденты – П. Головачев, И. Шкловский, А. Вернер и другие. В 1914 году народные танцы в Испании изучал балетмейстер М.М. Фокин. Командируют в Испанию филологов-испанистов: Д.К. Петрова, М.В. Ватсон и других. В 1912 году деятельность инквизиции изучает в испанских архивах С.Г. Лозинский.

Для нашей темы стоит зафиксировать, что с середины XIX века бывали в Испании русские художники-пенсионеры. Тогда там побывали И.К. Айвазовский, К.П. Брюллов, а во второй половине XIX столетия Испанию посетили И.Е. Репин, В.В. Верещагин, К.А. Коровин, А.Я. Головин, Л.С. Бакст, К.Е. Маковский. В начале XX века художники копируют шедевры Прадо; приезжают в Испанию живописцы-пенсионеры: А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиев, И.И. Машков, В.И. Суриков, П.П. Кончаловский, В.А. Серов. Н.С. Гончарова, проживавшая с М.Ф. Ларионовым в Испании в 1916 году, выполнила оформление балетов «Испания» (музыка М. Равеля), «Триана» (музыка И. Альбениса), которые, впрочем, не были поставлены, но впоследствии художница возвращалась к испанской теме. Испанская тема, в меньшей степени, представлена в скульптуре: у М.М. Антокольского есть затрагивающий еврейский вопрос в испанском дискурсе горельеф «Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи» (1868–1870-е годы).

Другой ракурс – публикации переводов разноязычных западноевропейских и латинских произведений, переводов с испанского языка на русский и чтение переводной литературы в России (читателей на испанском языке в России не могло быть много: испанский язык не был языком межкультурного общения), а также театральные постановки и переложения литературного материала в жанр народных картинок.

В итоге постепенно кристаллизуются важные «испанские» сюжеты и образы.

В театре петровской эпохи ставилась «Комедия о дон Яне и дон Педре», восходящая к сюжету о *Дон Хуане*, образ которого впоследствии будет перерабатываться русской литературой. Сам этот сюжет пришел в русскую культуру

«через Германию, из Франции или Италии, в форме, отличной от первых драматургических обработок этого сюжета в Испании», утратив «все свои местные черты» [Алексеев, 1985, с. 35].

Народные картинки часто изображают *«испанского мужика»*, чей образ, по утверждению М.П. Алексеева, перешел из испанского «плутовского» романа «Ласарильо с Тормеса» (1554) в западноевропейские гравюры, а оттуда – в русскую культуру [Алексеев, 1985, с. 47].

Богатой была жизнь образа *Дон Кихота*. Первое в русской литературе упоминание о «Дон Кихоте» Сервантеса появилось в одной из книг, «переведенных на русский с английского еще в 1720 году» [Алексеев, 1985, с. 49]. «"Дон Кихот" был в библиотеке Ломоносова» [Багно, 2009, с. 15]. Первый русский (неполный) перевод романа с французского текста датируется 1769 годом. Последующие переводные издания также представляли части произведения, что не помешало возникнуть заимствованиям из него в русской литературе (например, А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву» – глава «Завидово», стихотворение Н.М. Карамзина «К бедному поэту» 1796 года и другие). В.А. Жуковский перевел «Дон Кихота» с французского текста Флориана. Первый перевод «Дон Кихота» на русский язык, который «наиболее верен букве оригинала» [Багно, 2009, с. 161], сделала М.В. Ватсон только в 1907 году.

В XVIII столетии образованной публике становятся известны имена Лопе де Веги и Кальдерона. Переводы драм Кальдерона появятся в русской литературе в первой половине XIX века. П.А. Катениным и В.А. Жуковским были переведены «Романсы о Сиде», с немецкого текста Гердера. Появляются переводы Лопе де Веги Н.М. Пятницкого и К.П. Масальского – автора первого русского перевода «Дон Кихота» с испанского текста (1838).

Итогом культурных контактов и знакомства с европейскими представлениями об Испании становится то, что с конца XVIII столетия и в первой половине XIX века в русской культуре складывается специфический образ Испании. Этот относительно устойчивый комплекс элементов образует *испанский миф* русской культуры. Его характер далее будет подробно проанализирован на материале рефлексии о живописи, но сложился он как результат разнообразных опытов и усвоения различных сведений, выходящих за пределы рецепции живописи. Так или иначе, он

в этом своем качестве описан отечественными исследователями, на которых мы будем далее ссылаться.

Миф этот, как мы покажем далее в деталях, исходно дисгармоничный, он состоит из полярностей.

Одна его сторона – это бродячие европейские представления, которые сами испанцы назовут «черной легендой» [García Cárcel, Mateo Bretos, 1990; Carbia, 2004] (мы будем использовать это ярко-метафорическое определение следом за испанскими авторами, хотя авторы русские не употребляли буквально это выражение). В их контексте Испания – страна религиозного изуверства, католического мракобесия, зверств инквизиции. Она вызывала к себе критическое отношение, корреспондировавшее с ценностями Просвещения.

Другая сторона – также бывшее в ходу в Европе представление об Испании как о мире праздничности, героики и страстей. В состав культурного мифа входит идеализирующий Испанию и испанцев сугубо позитивный аспект (в интерпретации Е.В. Астаховой это «желтая легенда» [Астахова, 2012, с. 143]). Эту сторону акцентирует Е.Г. Черкасова, несколько односторонне определяя ее как «первый этап формирования образа Испании в России» [Черкасова, 2016, с 109].

Сам принцип полярности органично вписывался в романтическое мироощущение.

В контексте этого мифа появляются русские художественные произведения на испанскую тему. Вклад в формирование мифа внесли не бывавшие в Испании Н.М. Карамзин (повесть «Сиерра-Морена» 1793 года) и А.С. Пушкин своей «испанской поэзией» («Ночной зефир», «Пред испанкой благородной», «Маленькие трагедии» и так далее). Но и русские путешественники внесли в него лепту. Посетивший Испанию М.И. Глинка считается основателем «русской "музыкальной испанистики"» [Амельченкова, 2008, с. 17], даром, что, по его собственным впечатлениям, ему трудно уловить национальный характер испанской музыки [Глинка, 2012, с. 130].

С одной стороны, испанский миф в русской культуре есть *аналог тому, как на Испанию смотрели в мире*. В складывании русского испанского мифа участвовали различные тексты-посредники, возникающие в рамках французской, американской и иных культур. Характерный казус – восприятие Испании из вторых рук. Так, на

волне общеевропейской моды во второй половине XIX века в Россию приходит мавританский стиль в архитектуре. Также сказывается в России общеевропейская мода на испанскую музыкально-танцевальную стихию. Вдохновляясь общеевропейским бэкграундом испанской темы, ее разрабатывали Н.А. Римский-Корсаков («Испанское каприччио»), А.Г. Рубинштейн («Дон Кихот»), побывавший в Испании А.К. Глазунов («Раймонда»), П.И. Чайковский (испанские танцы из балетов «Лебединое озеро», «Щелкунчик»). Нередко русские композиторы использовали испанские темы на уровне клише. В литературе речь в первую очередь идет о прозе П. Мериме («Кармен») и В. Ирвинга («Альгамбра»).

Показательна и опосредованная влиянием европейских кумиров персональная мотивация интереса к Испании: М.А. Волошин поехал на Майорку по следам Шопена и Ж. Санд. Г.А. де-Воллан, не чуждый личных, интимных культурных априори, проверяет их опытно: он посещает Аранхуэс – одну из королевских резиденций, причем визит случился, так как это «место, воспетое Шиллером» [Де-Воллан, 2012, с. 636]. Здесь мы сталкиваемся с опосредованным, художественным восприятием, даже предвосхищением Испании и желанием закрепить этот литературный образ.

Можно согласиться с тем, что работа воображения не всегда нуждалась в исходных живых впечатлениях. «Реальный интерес – не в реальной, а в воображаемой Испании <...> Отсюда и необычайная восторженность от всего увиденного, и ощущение близости, родства» [Амельченкова, 2008, с. 15].

С другой стороны, породивший данный миф диалог русской и испанской культур опирается на ощущения «*избирательного сродства*» обеих культур, иногда прорывающемся на эксплицитный уровень. В рамках культурологической рефлексии мы уже говорили об этом, приводя мнения об общности русской и испанской культур на основании их периферийности-пограничности³. Но интуитивные узнавания русского в испанском, то есть «своего» в «чужом», встречаются намного раньше, в текстах XIX века. Так, К.А. Коровин после поездки в Испанию в 1888 году вопрошал: «Почему эти совершенно другие люди похожи на

³ В качестве «зеркального» представления о связи испанской и русской приведем мнение испанского кинорежиссера Л. Бунюэля в воспоминаниях «Мой последний вздох»: «Между Россией и Испанией существует тайное притяжение, которое проходит над Европой или под нею» [Бунюэль, 1999].

русских?» [Коровин, 2012, с. 667]. Из относительно недавних отечественных соображений встречаем на тему родства России и Испании в «Гении места» у П. Вайля: «Наша общность трудно артикулируется, но легко ощущается» [Вайль, 1999, с. 298]. Автор иллюстрирует конвенциональную условность русского образа Испании в России примером о М.Н. Загоскине, написавшем роман «Тоска по родине» «с испанским сюжетом»: «Когда во время чтения С. Аксаков едко спросил, как же он описывает страну, в которой никогда не был, Загоскин серьезно ответил: "А на что у меня... табакерки-то с испанскими видами?"» [Вайль, 1999, с. 298]. Образ Испании был устойчивым культурным текстом о «чужом», к которому конкретный автор мог обращаться, не имея личного опыта пребывания.

Иной раз это сходство получало и объяснение. Например, в суждении Ф.Н. Глинки: «Судьбам Вышняго угодно было, чтобы таковые проявления духа народного возникли в одно время на двух концах Европы – в России и Испании. И Россия, как и Испания, подвергалась покорению, но в той и другой вековой плен не ослабил духа народного и возвысил еще дух Веры и благочестия. Испания изгнала мавров; Россия освободилась от татар. В истории российской знаменито открытие и завоевание Сибири, в испанской – Америки» [Цит. по: Амельченкова, 2008]. Ф.Н. Глинке вторит П. Вайль: «Сходство исторических судеб налицо: обе страны пережили долгое чужеземное иго – мавров и монголов, обе знали времена баснословного могущества, обе развивались экстенсивно – за счет Америки или Азии, в обеих особую силу имела церковь, обе окаймляли Европу и были ее глухой провинцией» [Вайль, 1999, с. 298].

М.И. Глинка отмечал, опровергая стереотип о крутом нраве испанцев, что «испанцы люди добрые и вовсе не таковы, как их изображают те, кои их знают понаслышке» [Глинка, 2012, с. 126]. Он сравнивал Испанию и Россию и делал вывод, что многое в этих странах похоже, а от Европы Испания отличается [Глинка, 2012, с. 127-128].

Русские активно ездили в Испанию под влиянием испанского мифа в русской культуре, «в большинстве своем приезжали в Испанию, привозя с собой ее литературный образ» [Гинько, 2012, с. 14]. Так, О.И. Пантюхов отмечал: «Меня давно уже, еще со школьной скамьи, интересовала Испания. Может быть отчасти и потому, что Пушкин (никогда не бывавший в Испании) описал ее так заманчиво.

<...> Мережковский написал чудесные стихи, посвященные Дон Кихоту, которые я тоже знал наизусть» [Цит. по: Гинько, 2017, с. 7]. В Андалусии, по словам А.Д. Салтыкова, он тут же решил смотреть танцы – фанданго, гитана, галлегана [Салтыков, 2012, с. 118]. То есть он руководствовался имеющимися стереотипами об Испании, которые оказались реальностью.

Детализируя содержание испанского мифа в русской культуре, подчеркнем, что две его стороны, светлая («лицевая») и темная, суть два полюса, образующих некое напряжение.

Лицевая сторона – солнечный миф («желтая легенда») о культуре-празднике, благородной человечности испанца на вершинах его личностной самореализации, людях, живущих страстями и способных сильно и ярко любить, роскошной природе. С.А. Амельченкова несколько односторонне акцентирует: «солнечная, экзотическая, с прекрасными женщинами, мантильями и кастаньетами, неистовыми страстями и боем быков – такой образ Испании <...> был распространен в России и даже "моден"» [Амельченкова, 2008, с. 14]. Отметим также, что сила страсти, связанной с испанцами, стала элементом испанского мифа в русской культуре прежде всего благодаря заимствованию из культуры французской. Образ Кармен, созданный П. Мериме и Ж. Бизе, входит в испанский миф, при этом французская культура выступает здесь как посредник, медиатор, в представлении русских об Испании. Лишь во второй половине XX века Кармен приходит и в чисто испанской версии (фильм К. Сауры).

Светлая сторона испанского мифа находит отражение в образах испанской живописи, о чем пойдет речь далее. Когда этот образ довлел себе, он характеризовался стереотипизацией подхода. Характерным образом в поэзии в наиболее расхожих деталях его одним из первых выразил А.А. Дельвиг («С.Д. П-ой», 1823) [Дельвиг, 2002, с. 103–104]:

*В Испании Амур не чужестранец,
Он там не гость, но родственник и свой,
Под кастаньет с веселой красотой
Поет романс и пляшет как испанец.
Его огнем в щеках блестит румянец,*

*Пылает грудь, сверкает взор живой,
Горят уста испанки молодой;
И веет мирт, и дышит померанец.*

Живые впечатления резонировали на эту сторону мифа. А.Д. Салтыков описывает испанцев как «снисходительный народ» [Салтыков, 2012, с. 117]. М.И. Глинка воспринимал Испанию в позитивном и романтическом ключе. Ему подходил местный климат, нравились искусство, люди.

Другая кульминация, связанная со светлой стороной мифа, – образ Дон Кихота. В контексте испанского мифа важно, что Дон Кихот в русской культуре становится ключевым и положительным героем, своего рода эталоном испанца.

В конце XVIII века донкихотство в русской культуре, отмеченной духом Просвещения, воспринималось как блажь и сумасбродство. Но на рубеже XVIII–XIX веков оформляется тема рыцаря-мечтателя, а перевод «Дон Кихота» В.А. Жуковским (1806), демонстрирует понимание поэтом главного героя как добродетельной и героической личности. Примечательно, что, по замечанию В.Е. Багно, сам В.А. Жуковский ассоциировался с Дон Кихотом [Багно, 2009, с. 42]. Стихотворение К.Н. Батюшкова «Ответ Тургеневу» (1812 г.) выводит образ сентименталистского Дон Кихота [Багно, 2009, с. 24]. Мотивы, связанные с образом Дон Кихота, вошли в русскую литературу (рассказ Е.А. Баратынского «Перстень» (1832), повесть К.П. Масальского «Дон Кихот XIX века» (1834), повесть В.Ф. Одоевского «Сегелиель, или дон-Кихот XIX столетия» (фрагменты опубликованы в 1838 г.)). Богата тема донкихотства в творчестве А.С. Пушкина, она представляется нам достойной отдельного рассмотрения, поэтому мы в данной работе не будем на ней останавливаться.

В романтическом контексте в статье И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» Дон Кихот представлялся не консерватором, не вписывающимся в современность, а революционером и апологетом новых идей. С Дон Кихотом соотносятся у И.С. Тургенева Рудин («Рудин»), Инсаров («Накануне»), в каком-то смысле Базаров («Отцы и дети»). Вокруг этой идеи наслаивается яркая рефлексия (Н.А. Добролюбов, «Когда же придет настоящий день?»; В.Г. Белинский; Д.И. Писарев). С Дон Кихотом ассоциируются герои Н.С. Лескова («Овцебык», «Однодум»,

«Захудалый род», «Инженеры-бессеребренники», «Некуда»), Нехлюдов у Л.Н. Толстого («Воскресение») [Айхенвальд, 1996, ч. 1, с. 145].

Образ одинокого рыцаря-спасителя, его нонконформизм и мессианство нашли отклик в русской культуре XIX века и в связи с формированием «русской идеи» «об особом предназначении России, призванной спасти европейскую христианскую цивилизацию, растоптанную Великой французской революцией, протянуть руку охваченному кризисом, утратившему духовные ориентиры Западу» [Багно, 2009, с. 3-4]. Глубиной романа Сервантеса восторгался Ф.М. Достоевский. С образом Дон Кихота связан образ князя Мышкина («Идиот»). Несовпадением с сермягой повседневности восхищал Дон Кихот русских символистов (стихотворение Д.И. Мережковского «Дон Кихот» и его статья «Сервантес», статья Вяч. Иванова «Шекспир и Сервантес»). С конца XIX века Каслинским чугунолитейным заводом выпускались статуэтки «Дон Кихот»; этот факт означает успешность темы.

Светлая сторона испанского мифа находит отражение в трактовке образов испанской живописи, что будет проанализировано далее.

Оборотная, темная сторона испанского мифа русской культуры – «черная легенда» о «стране "суеверия, деспотизма и религиозного гнета", в которой царила зловеющая и таинственная инквизиция» [Калугина, 2001, с. 252]. «Черная легенда» родилась в Европе, вероятно, еще в XV–XVI вв. и позднее была усвоена русской культурой при посредничестве культур английской, французской и голландской, «из переводных иностранных источников» (учебник по географии И. Гюбнера, «Введение в историю знатнейших европейских государств с примечаниями и политическими рассуждениями» С. Пуффендорфа, «Детский атлас, или Новый удобный и доказательный способ к учению Географии, исправленный и умноженный Филиппом Генрихом Дилтеем»); это был «образ, сложившийся в западноевропейской культуре, прежде всего протестантской, который носил антииспанский характер» [Калугина, 2001, с. 256].

«Черная легенда» об Испании питалась в России, разумеется, не протестантской антипатией, а, очевидно, пафосом Просвещения и, с другой стороны, православной критикой католицизма. Исходя из нее, к «черной легенде» обращается, например, Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых», в главе «Великий инквизитор»: «Действие у меня происходит в Испании, в Севилье, в самое страшное

время инквизиции, когда во славу божию в стране ежедневно горели костры...» [Достоевский, 1976, с. 226]. В испанских декорациях главными действующими лицами являются Христос и кардинал, представляющий католичество и противопоставляемый Христу. Ф.М. Достоевский связывал католичество и социализм: последний для писателя «есть не что иное, как насильственное единение человечества – идея, еще от древнего Рима идущая и потом всецело в католичестве сохранившаяся» [Достоевский, 1983, с. 7]. Н.А. Бердяев доказывает связь, проводимую Ф.М. Достоевским между социализмом и католицизмом, в частности, в «Легенде о Великом Инквизиторе», тем, что «мысли Великого Инквизитора до поразительности совпадают с мыслями П. Верховенского, Шигалева и других представителей революционного социализма у Достоевского» [Бердяев, 2015, с. 127]. И католицизм, и социализм, согласившись в идее «принудительного устройства царства земного» [Бердяев, 2015, с. 127], отрицают свободу человеческой совести и человеческого духа, которую воплощает фигура Христа. Католицизм, испанский в частности, выступает своеобразной «религией без Христа», противопоставленной Христу у Ф.М. Достоевского.

Другая сторона «черной легенды» – мифообраз корриды как специфического испанского явления. В русской рецепции реакция на нее неоднозначна и не всегда вписана в «черную легенду». Критическое к ней отношение – сплав христианской любви ко всему живому, сентименталистских и просветительских акцентов. В.П. Боткин описывает корриду как волнующее и великолепное зрелище, дающее представление об испанском характере, но отмечает жестокость происходящего: «зрелище крови, этот отвратительный вид раненых в живот лошадей» [Боткин, 1857, с. 142]. И.Я. Павловский отмечает, что это «немножко чересчур дико» и он не может понять «страсти образованных людей к таким кровавым зрелищам» [Павловский, 1889, с. 101]. М.К. Башкирцева, признавая очарование этого зрелища, тем не менее, сетовала на его «кровавую, ужасную, низкую сторону» [Башкирцева, 2012, с. 463]. Д. Долгоруков: «первое впечатление было более, чем тяжелое – прямо отвратительное. <...> Ужасное зрелище» [Долгоруков, 2012, с. 104]. М.А. Волошин так описывает свои впечатления: «Христианские традиции все-таки слишком сильны во мне, и когда лошадь наступает копытами на свои собственные внутренности, я никак не могу найти в этом наслаждение. <...> В конце концов,

наиболее человечным и симпатичным лицом во всей этой истории для меня был бык» [Волошин, 2017, с. 62].

Сходные мнения о неприятии корриды можно найти и в современном российском обществе. Когда в 2012 году в Каталонии был запрещен бой быков, российское информационное пространство встретило эту новость, скорее, одобрительно: «все-таки это довольно жестокое развлечение», «Давно пора, и неважно какую причину они там себе придумали» [Прил. 1, 27], «правильное решение, ибо варварство это». «Ну у Испании много и других красивых традиций и при этом менее кровавых»)) так что культурное наследие они сохраняют» [Прил. 1, 19]. А в дискуссиях относительно полного запрета корриды в Испании высказывается позиция: «Я – противник корриды! Допускаю, что корриду можно сохранить, но при условии, что не будут убивать быков», «это неплохо, если бы не убивали быков» [Прил. 1, 4].

Однако при этом скорее позитивные романтические ассоциации вызывает образ тореадора, их влиятельный источник – романтические французские образцы: П. Мериме, опера Ж. Бизе «Кармен».

Живучесть испанского мифа в культуре проявляется также в том, что многие деятели искусства в СССР обращались к испанской теме в ее традиционном антураже. Пьесы из классического испанского репертуара не сходят со сцены советских театров. В фильмах и пьесах есть все, с чем обычно ассоциировалась Испания, – любовь, предательство, коварство, благородство. Вероятно, экранизация испанской литературы была отдушиной для кинохудожников, которых контролировала цензура, и возможностью избегать конъюнктурных тем. В 1952 году была поставлена пьеса «Учитель танцев» (режиссеры В.С. Канцель, Т.Н. Лукашевич). Главную роль исполнял В.М. Зельдин, который потом не раз обращался к испанской теме, в частности, к образу Дон Кихота. В 1978 году был снят фильм «Собака на сене» (режиссер Я.Б. Фрид) по пьесе Лопе де Веги. Г.И. Гладков написал песни, стилизованные под испанские, а в роли Испании «снялся» Крым. Также Г.И. Гладков писал песни к фильму «Благочестивая Марта» (1980, режиссер Я.Б. Фрид) по пьесе Тирсо де Молины. Оперетта на музыку Т.Н. Хренникова и одноименный фильм «Дуэнья» опять же посвящен испанской теме. В 1988 году вышел фильм по пьесе Филиппа Дюмануара и Адольфа д'Эннери «Дон

Сезар де Базан» (режиссер Я.Б. Фрид). Д.Д. Шостакович стал автором «Испанских песен», а также музыки к фильму «Овод», в том числе «Испанского танца».

Не пропадает и занесенная из Франции Кармен-тематика. Известность приобрел балет Р.К. Щедрина «Кармен-сюита». В Советском Союзе на испанскую тему изготавливались произведения мелкой пластики. Киевский экспериментально-художественный завод в 1957 году выпустил статуэтки «Кармен, или испанский танец» (автор – О.Л. Жникруп).

Итак, традиционный испанский миф не уходит с русского культурного горизонта. Это обстоятельство заставляет скорректировать периодизацию Е.Г. Черкасовой, которая отмечает, что второй период формирования испанского мифа в русской культуре был связан на советской почве с революцией и гражданской войной в Испании [Черкасова, 2016, с. 109].

Речь должна идти не столько об отдельном внутренне цельном периоде, сколько о новом векторе в советской официальной культуре. Основные черты испанского мифа специфически заостряются и в советской, и в новой российской культуре XX – начала XXI веков в формате советской романтики. Можно полагать, что это связано с новой поляризацией. Испанские реалии в СССР обычно были вписаны в советский идеологический контекст мировой революции и классовой борьбы, «революционной романтики» и ниспровержения архаики и социального зла.

На ранней стадии этой поляризации появилось популярное, ставшее песней стихотворение М.А. Светлова «Гренада», в котором содержание нового мифообраза выразилось рельефно. «Гренадская волость» – фронт мировой революции, место гражданской войны, которая там происходит в наиболее острой форме. Таким образом, тут фиксируется место и для светлой стороны мифа (революционеры-борцы за народное счастье), и для темной (реакционеры всех мастей, родня убийц хлопца). А в 1930-х годах в период гражданской войны актуализировалась связанная с Испанией тема борьбы народа за свободу и против фашизма; так был интерпретирован тугой узел испанской жизни. Война в Испании нашла отражение в музыке (песня А.И. Хачатуряна «В бой, камарадос», вокальный цикл В.А. Кочетова «Юные республиканцы»). Тогда производился и обмен грампластинками между странами, и популярность приобрели также народные песни: «Хота», «Песня о Валенсии», «Под небом моей Андалусии». В этом ключе писали об Испании И.Г.

Эренбург (множество очерков, статей, стихов, роман «Что человеку надо», сборники «Вне перемирия» и «Испанский закал») и корреспондент газеты «Правда» М.Е. Кольцов.

Испанская революционная героика отдаленным эхом звучит в советском искусстве. Гуля Королева, героиня книги Е.Я. Ильиной «Четвертая высота» (1946), мечтала на ближайшем поезде отправиться на помощь коммунистам в Испании. В Испанию отправились герои фильма «Добровольцы» (1958, режиссер Ю.П. Егоров). Шлейф советской версии испанского мифа присутствует и в искусстве 70-х годов. Фильм 1970 г. «Салют, Мария!» (режиссер И.Е. Хейфиц) затрагивает и романтическую сторону, посвященную любви испанца и русской женщины, и революционную героину (гражданская война в Испании), и дополненную фашистским компонентом «черную легенду». В фильме «Рожденная революцией» (1974–1977, режиссер Г.Р. Кохан) приемный сын главного героя мечтает поехать в Испанию и участвовать в революции.

Драматика испанской жизни не всегда вписывалась в координаты идеологического официоза. Личность Гарсиа Лорки, погибшего в горах близ Гранады, стала символом противостояния художника и мрачных стихий эпохи, фашизма, военщины, террора. О.И. Мусаева констатирует, что Гарсиа Лорка стал «самым переводимым испанским поэтом в России» [Мусаева, 2011, с. 12]. Идеологизировать стихи и пьесы Гарсиа Лорки было, однако, затруднительно. Он органичнее вписывался ими в более традиционную версию испанского мифа. Характерно, что сугубо авторский диалог с испанской культурой в советском XX веке – большая редкость, но один такой случай – стихи Гарсиа Лорки, на которые Д.Д. Шостакович написал две части своей остродраматической Симфонии №14.

Новая жизнь донкихотского мифообраза: Дон Кихота обычно пытались связать и породнить с борцами за новые, прогрессивные идеи, ассоциируя его с идейными большевиками. Образ Дон Кихота есть в изобразительном искусстве: иллюстрации Л.А. Бруни и И. Федотова к изданию «Дон Кихота» 1924 года, В.А. Милашевского к пьесе Г. Чулкова «Дон Кихот» 1935 года, А.А. Алексеева, С.Г. Бродского к изданию «Дон Кихота» 1976 года, иллюстрации М.К. Соколова. Донкихотовские мотивы есть в романе А. Платонова «Чевенгур». В 1938 году М.А. Булгаков создал пьесу «Дон Кихот» – инсценировку романа Сервантеса для

вахтанговского театра. К 400-летию со дня рождения Сервантеса в 1947 году С.Я. Маршак в стихотворении «Дон Кихот» представил юного читателя, впервые открывшего книгу о «рыцаре печального образа» и проживающего приключения вместе с испанским идадьго, который вводит ребенка в мир подвига.

Активно обращался к испанской теме в СССР кинематограф. Богата киноистория, связанная с образом Дон Кихота: герой Сервантеса интерпретируется обычно как возвышенный чудака, готовый на подвиг, то есть почти советский человек в его лучших выражениях. В 1957 году Г.М. Козинцев экранизировал сюжет о «Дон Кихоте» с Н.К. Черкасовым в главной роли. Другая вариация на тему – фильм Е.Е. Карелова «Дети Дон Кихота» (1965) с советским врачом как своего рода реинкарнацией испанского гранда (роль А.Д. Папанова). В 1980 году вышел фильм «Дульсинея Тобосская», об уже покойном рыцаре, о том, чем он запомнился людям. В фильме 1984 года «Каникулы Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные» героиня в конце первой серии привозит героям в летний лагерь книгу Сервантеса, с чем связана вторая серия фильма – «Рыцарь». Дон Кихот здесь предстает примером для взрослеющих мальчиков, и вокруг сюжета о странствующем рыцаре выстраивается воспитательный дискурс фильма.

Согласно Е.Г. Черкасовой, постсоветские 1990-е годы – третий этап формирования образа Испании в русской культуре [Черкасова, 2016, с. 112]. Исследователь отмечает, что этот образ схематичен, во многом детерминирован стереотипами, а также сходен с образами других западных стран. Это можно объяснить периферийным географическим положением Испании на европейском континенте и геополитической ситуацией. У России и Испании нет спорных моментов во взаимоотношениях, которые, помимо прочего, играют на некоторое сближение культур [Черкасова, 2016, с. 112]. В этот период «модными стали аналогии между испанским процессом перехода от авторитаризма к демократии и перестройкой в СССР» [Черкасова, 2016, с. 111], а для консервативной среды России был интересен испанский опыт восстановления монархии. Мифологема сходства народов странным образом трансформируется в предположение о сходстве государственных судеб.

Испания не уходит с российского горизонта, при этом акцент в ее представлении на светлую сторону, на позитив явно доминирует, контрастируя с

фоновыми образами тьмы и зла. По Е.Г. Черкасовой, «все три составляющие образа Испании в России («романтический», «советский» и «стереотипно-современный») продолжают оказывать инерционное воздействие на восприятие Испании как на бытовом, так и на политическом уровне. В современной России образ Испании размыт, плохо структурирован и нуждается в модернизации» [Черкасова, 2016, с. 115]. Если и соглашаться с этим определением, то уточнив: в разной степени и весьма ситуативно. Нам представляется, что современный образ Испании в русской культуре богаче, чем его описывает Е.Г. Черкасова, но и пестрее, хаотичней. Апелляция к старой традиции сочетается с ее актуализацией. Отчасти деградирует традиционная романтическая поляризация в мифе.

К концу советской эпохи происходит актуализация испанской темы в советской культуре в связи с запоздавшим ростом известности у советской публики художника Дали и экспортом из Испании авторского кино (Л. Бунюэль, П. Альмодовар). Самая резонансная веха здесь – пришедший в СССР фильм К. Сауры «Кармен» (1983) как актуальная версия классического сюжета. По совокупности этот художественный транзит работал, пожалуй, на традиционную версию испанского мифа в русской культуре, причем в обеих его проекциях, светлой (К. Саура, П. Альмодовар) и темной («Виридиана» Л. Бунюэля).

В 1997 году российский кинематограф выпустил фильм «Дон Кихот возвращается» (режиссер В.Б. Ливанов). В кинокартине А.Ф. Хвана 2003 года «Кармен» сюжет П. Мериме адаптирован под современную авторам Россию. Из современных скульпторов, обращающихся к испанской теме, можно упомянуть П.И. Черкиса – автора стальной композиции «Коррида». Не обошел испанскую тему в своем творчестве З.К. Церетели: его скульптура «Дон Кихот и Санчо Панса» находится в Москве, в Музее современного искусства. На территории Губернаторского сада (Ярославль) расположена скульптура Н.А. Силиса «Дон Кихот с цветком». В Санкт-Петербурге находятся сюрреалистическая работа А.Е. Фахтулиной «Дали созерцающий» и абстрактная скульптура В.К. Грачева «Фламенко».

В 2013 году в московском Институте Сервантеса [Прил. 1, 13] прошла лекция «Испанский и андалузский след в русской литературе и музыке». 2015 год был Годом испанского языка в России. Знаковое для этого события мероприятие

состоялось в Итальянском дворике музея им. А.С. Пушкина и было приурочено к открытию выставки «Книга художника», представляющей абстракции Жоана Миро к стихам Р. Альберти. На открытии читали отрывок из «Дон Кихота» Сервантеса, второй том которого был выпущен ровно за 400 лет до этого [Прил. 1, 33]. Новость опубликована на сайте, посвященном творчеству испанского певца Рафаэля. В 2016 году А.М.Г. Сальдаго читала в Москве лекции «Испания в русской живописи» [Прил. 1, 12]. 29 ноября 2017 года в Доме Гоголя испанский Театр-студия «Балаган» с русскими актерами и испаноговорящими студентами, изучающими русский язык, давал «Записки сумасшедшего». Это произведение было поставлено и прозвучало в Испании на русском языке впервые. Поставил спектакль выпускник ГИТИСа Х.Л.Ч. Понсе, получивший медаль Пушкина «за вклад в распространение русской культуры» [Прил. 1, 10].

В ноябре 2018 года в Пушкинском музее открылась выставка «Пикассо & Хохлова» [Прил. 1, 22]. Там же осенью 2018 проходила выставка «Анатомия кубизма» [Прил. 1, 2]. В России организуются представления фламенко, в частности 27 октября 2018 в Московском Доме Музыки пел Диего Эль Сигала [Прил. 1, 18]. В Москве ежегодно проводится Международный фестиваль фламенко «¡Viva España!» [Прил. 1, 27].

В начале XXI века Испания была и до сих пор остается для россиян одной из самых привлекательных стран в туристическом плане, в том числе для культурного туризма (Internet-травелогги – это отдельная исследовательская тема).

Существенным, хотя и не доминирующим моментом в восприятии Испании является *деконструкция шаблонного мифообраза*. Наряду с мифологизацией образа Испании при создании «испанских» текстов следует отметить и противоположный процесс – демифологизацию. Наиболее часто это происходит за счет столкновения испанского мифа и образа, порожденного личными впечатлениями автора от Испании, то есть речь идет о несовпадении «мифического» и реального пространств.

Так, путешественник, литератор В.Я. Светлов писал: «...кто проникся поэзией испанских романсов – тому больно смотреть на современную Севилью с ее отелями, кафе, электрическими трамваями и извозчиками. К ней ужасно не идет все это, как не шла бы к какой-нибудь восточной красавице в национальном костюме модная парижская шляпка» [Цит. по: Гинько, 2017, с. 9].

Сходное восприятие Испании и у ряда других путешественников. Например, Гвадалквивир не оправдывал завышенных надежд и ожиданий: «"Поэтический Гвадалквивир просто безобразен" (Каченовский); "С этим именем ведь связано столько поэзии! А на самом деле Гвадалквивир показался мне в его вседневной будничной обстановке самою прозаическою рекой в мире" (Де-Воллан)» [Гинько, 2012, с. 15]. Испанское пение «нельзя назвать музыкой, по крайней мере той музыкой, которую мы привыкли слышать: это просто крики восторга и жалобные вопли» [Салтыков, 2012, с. 118], – констатирует А.Д. Салтыков. Альгамбра также не впечатлила его, опять же, потому что он был о ней наслышан. Он называет ее слепком «с волшебных Индийских дворцов»⁴ [Салтыков, 2012, с. 120].

Несовпадение ожиданий от Испании и действительности порождает амбивалентные оценки в текстах русских авторов. Так, дипломат Д.И. Долгоруков в своих письмах критикует испанское общество, которое кажется ему диким и невоспитанным. С точки зрения русского дипломата, эта страна уступает по красоте и богатству ряду других европейских стран: «Испания – это пустыня. Жители – в полном унижении; нищета всеобщая. – На первый взгляд Мадрид кажется безотрадным призраком. Горизонт плоский, как поверхность моря, ни растительности, ни одного пригорка, ни одного деревца! Мои ощущения были еще неприятнее потому, что я только что покинул богатейшую в Европе страну, Францию, где достаток и культура являются в полном блеске» [Долгоруков, 2012, с. 100]. Однако он признает красоту произведений Лопе де Веги и Кальдерона, прочитав их в оригинале.

Отметим рефлексию Г.А. де-Воллана по поводу стереотипного восприятия Испании. Он отбрасывает культурный миф Испании как страны «кастаньет, шпаг, шелковых лестниц, шляп с широкими полями, плащей, мантилий, бурных страстей, диковинных приключений» [Де-Воллан, 2012, с. 643]. Все это в прошлом, «что же делать, читатель, если та Испания, о которой вы слышали и мечтали, уже исчезла и уступила место другой, в которой все подошло под европейский шаблон» [Де-Воллан, 2012, с. 643].

И.Ф. Стравинский, посещавший Испанию, написал «Пять легких пьес для

⁴ М.И. Глинка, напротив, восхищается Альгамброй и окружающей природой, дворец кажется ему «волшебным замком» [Глинка, 2012, с. 139].

фортепиано в четыре руки», которые содержат «Эспаньолу» и «Мадрид». Однако композитор отошел от привычных клише, связанных с «испанским мифом»: по мнению исследователя Л.Б. Баяхуновой, сохраняя в отдельных моментах своих произведений традиционные мотивы, звучащие у его предшественников, И.Ф. Стравинский сумел увидеть новый образ Испании, который, «скорее, объективен, урбанизирован» [Баяхунова, 1998, с. 14].

К актуальной демифологизации в духе Г.А. Де-Воллана прибегает П. Вайль, по оценке которого, Испания потеряла свою национально-культурную самобытность, став похожей на прочие европейские страны: «Пиренеи скрыты... после Франко. <...> Испания <...> влилась в поток "обыкновенной общеевропейской рационалистической пошлости" (...Леонтьев)» [Вайль, 1999, с. 131–132]. Как пример, автор отмечает изменения в характере мадридцев: «Все труднее приметить тут знаки воспетой испанскими прозаиками и поэтами *flema castiliana* – кастильской флегмы, без толку озираясь по сторонам в поисках замечательных праздных людей, показавшихся такими родными и близкими в первый приезд сюда...» [Вайль, 1999, с. 132].

Выводы к параграфу 1.2.

Испанские образы в русской культуре выступают одним из вариантов «чужого», причем достаточно значимым, что находит выражение в рефлексии «избирательного сродства» русской и испанской культур в текстах различных авторов. При этом рецепция испанской образности в России идет по мифотворческому пути, породив испанский миф в русской культуре.

Активное формирование данного образа приходится на XIX век, хотя отдельные оставившие свой след в отечественной культуре контакты имели место и до указанного столетия. Как было установлено, возникший в процессе диалога культур миф приобрел довольно устойчивое смысловое ядро, имеющее романтически поляризованную семантику. В этот миф входит, с одной стороны, позитивно-экзотический элемент (Дон Кихот, Гвадалквивир, танцы, кастаньеты, испанская страсть, красота, солнце), во многом идеализирующий Испанию и испанцев, с другой – «черная легенда», демонизирующая образ страны, связанная с

представлениями об ужасном, опасном, фанатическом началах.

Не всегда диалог культур был прямым, иногда в него вмешивалась культура-посредник (например, французская), однако в итоге эти заимствованные из третьей стороны «испанские» образы (Кармен) все равно становились частью испанского мифа в русской культуре.

Испанские реалии в СССР часто (в произведениях В.А. Кочетова, А.И. Хачатуряна, в текстах Е.Я. Ильиной, М.Е. Кольцова, М.А. Светлова, И.Г. Эренбурга, в фильмах Ю.П. Егорова, Г.Р. Кохана, И.Е. Хейфица) были вписаны в советский идеологический контекст мировой революции и классовой борьбы, «революционной романтики» и ниспровержения архаики и социального зла, противоборства с фашизмом. Вместе с тем и традиционные представления уходят не всегда; им тоже есть место в художественной культуре советской эпохи (у Т.Н. Хренникова, Д.Д. Шостаковича, Р.К. Щедрина, в фильмах С.С. Дружининой, В.С. Канцеля и Т.Н. Лукашевич, Г.М. Козинцева, Я.Б. Фрида). Для современной же культуры России характерно разнообразие представлений об Испании, связанное с разными мотивами и практиками освоения испанской культуры, от официальных контактов до массового туризма.

Следует отметить попытки деконструкции испанского мифа, когда русские авторы стремятся преодолеть в текстах мифологическую схему, довлеющую восприятию инокультурного элемента, и изобразить Испанию, как она есть.

Выводы к главе 1

В первом параграфе первой главы представлен обзор теоретических точек зрения на феномен диалога в культуре, на явление межкультурного диалога. Учтены соображения как тех, кто считает культуру в основе своей диалогичной (Э. Мунье, М. Бубер и другие), а диалог культур способом существования культуры (В.С. Библер), так и сторонника менее радикального подхода, М.С. Кагана.

Также мы рассмотрели диалог культур в аспекте проблем взаимоотношения в культуре «своего» и «чужого» (Т.И. Ерохина, Ю.М. Лотман, В.Г. Фельде, Е.Н.

Шапинская, Р.М. Шукуров), а также понятие рецепции как взаимодействия с «чужим». Этим аспектам посвящены работы Е.Н. Шапинской, Т.И. Ерохиной, Д.Ю. Густяковой. В связи с понятием рецепции освоены представления о культурном мифе и мифообразе.

Во втором параграфе рассмотрен феномен рецепции обобщенного образа испанской культуры в России. Путем краткого обзора эмпирического материала мы рассмотрели бытование испанского мифа в русской культуре и его романтически поляризованную природу – позитивно-экзотический или лирический компонент и «черную легенду», – выделив отдельные авторские интерпретации темы и остановившись на ключевых мифообразах. Отдельным моментом в восприятии Испании является деконструкция мифообраза.

Глава 2. Рецепция испанской живописи в словесном творчестве в русской культуре XIX – начала XXI веков

Вторая глава исследования посвящена анализу рецепции испанской живописи в русской литературе. Здесь оговариваются связь отечественной рецепции испанской живописи с испанским мифом в русской культуре, случаи формирования русских мифообразов испанской живописи в качестве элементов испанского мифа в русской культуре. Эти мифообразы испанской живописи, как будет показано далее, складываются двояко. С одной стороны, это полотна испанских мастеров, «сильные тексты», а с другой – «живописная» персонификация Испании, порождающая персональные мифы о культурных героях, в роли которых выступают Эль Греко, Рибера, Веласкес, Гойя, Пикассо, Дали.

Особо отметим случаи влияния мифообразов искусства как продукта диалога представителя русской культуры с испанской живописью на восприятие действительности как таковой. Мифообразы, сложившиеся на основе испанского искусства, становятся прецедентами, наподобие платоновских первообразов, мифологическими по сути паттернами в сознании русского наблюдателя, ищущего их аналоги в реальности Испании (и не только).

Трехчленная структура главы обусловлена отбором литературного материала по трем направлениям: анализ отечественных травелогов как одного из источников информации об испанской культуре и испанской живописи, а также отечественной художественной прозы и поэзии России.

Последние два типа текстов представляют для нас особый интерес в том числе в силу их особой мифогенности, соприродной литературному творчеству (ср.: «художественная литература всегда мифологична в своей основе» [Димитриева, 2015, с. 20]). Сказанное не означает, однако, что нехудожественная путевая проза немифогенична. В ней всегда присутствует автор, интерпретирующий свои впечатления.

Отметим, что в сферу культурологического анализа нами привлекаются и некоторые пограничные тексты, чья жанровая принадлежность неоднозначна. К таким произведениям относится книга П. Вайля «Гений места», находящаяся на

стыке эссеистики, мемуаров и путевой прозы. Соответственно, «испанские» фрагменты произведения исследуются в первом параграфе данной главы, посвященной нехудожественным травелогам. В то же время во второй параграф о художественной прозе привлечен материал из беллетризованной биографии В.И. Сурикова, написанной Н.П. Кончаловской. Разножанровые элементы имеют анализируемые здесь же рассказ П.Г. Антокольского «Парижские встречи» и роман Ю.И. Малецкого «Улыбнись навсегда».

Изложение анализируемого материала преимущественно подчинено хронологическому принципу, позволяющему выявить изменение образов испанской живописи в разные культурные эпохи российской истории (середина XIX века, рубеж XIX-XX столетий, советское время и постсоветский период, который, заметим, еще совсем не изучен в рамках проблематики нашего исследования). Хронологический принцип также способствует сопоставлению динамики рецепции данных образов в литературе разных типов.

2.1. «Боткинский канон» и его трансформация в русских травелогах об Испании XIX – XXI веков

Трудно не согласиться с тем, что для русских «открывателем Испании стал Боткин» [Гинько, 2012, с. 11]. По словам историка культуры В.Е. Чехишина, его «Письма об Испании», впервые опубликованные в журнале «Современник» в 1847 году, попали «в хрестоматии как образцы художественной описательной прозы» [Гинько, 2012, с. 11]. «Письма об Испании» претендуют на то, чтобы дать русской аудитории разностороннее представление о культуре Испании. Это и живые наблюдения, и исторические детали и оценки, добавленные В.П. Боткиным по возвращении в Россию. Но очеркист и литературный критик В.П. Боткин (1811–1869) не только открыватель, он и законодатель. Он задал норму в характеристике Испании. Мы полагаем, что логично ввести понятие «боткинский канон», чтобы акцентировать это обстоятельство. Имеются в виду подходы к восприятию Испании, надолго, если не навсегда, определившие отношение к ней русских авторов.

Не очень существенный «доботкинский» период мало что дал в нашем

контексте русской культуры. Это связано с дефицитом опыта. В сознании русской образованной публики образ Испании был, как пишет Е.Э. Юрчик, «"книжным", а потому оставался статичным, ведь новой информации о стране было мало, и распространялась она медленно» [Юрчик, 2018, с. 136].

Отметим, что знакомство русских людей с полотнами испанских художников происходило эпизодически начиная с XVII века, когда князь П.И. Потемкин, будучи послом в Испании, в 1681–1682 годах приобрел копию картины Мурильо «Маленький Иоанн с ягненком» [Лопес Крус, 2001, с. 34] и заказал свой портрет придворному мастеру Хуану Карреньо де Миранда. Век спустя в 1779 году для Эрмитажа был приобретен этюд головы папы Иннокентия X и другие испанские полотна. В XVIII столетии русскому образованному кругу были известны «только имена наиболее известных художников – Риберы, Веласкеса и прежде всего Мурильо» [Каганэ, 2018, с. 211], но до конца XVIII века нет «фактов, которые связывали бы творчество или имя Веласкеса с Россией» [Лопес Крус, 2001, с. 34]. Едва ли не первое упоминание о том, что Мурильо был предметом обсуждения в Петербурге, мы находим в сочинении К.Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814). Мурильо (в форме «Мурилло») упоминается в ряду великих художников: «мы часто заводили жаркие споры о голове Аполлона Бельведерского, о мизинце Гебы славного Кановы, о коне Петра Великого, о кисти Рафаэля, Кореджио, даже самого Сальватора Розы, Мурилло, Койпеля и пр.» [Батюшков, 1817, с. 115]. Но о чем был спор, неясно. Здесь же автором постулируется и наличие особой «испанской школы» [Батюшков, 1817, с. 142].

Исходная стадия диалога с испанской живописью у представителей русской культуры часто связана с теми картинами, которые они могли видеть на родине. В 1815 году Александр I купил 38 картин из Мальмезонской галереи, принадлежавшей императрице Жозефине; среди них были и работы испанцев. Но слабое владение контекстом в сочетании с попыткой приблизить испанское искусство к жизненным обстоятельствам комментатора породило казус, произошедший с А.С. Грибоедовым. В 1828 году в письме к В.С. Миклашевич он сравнивает свою жену Нину Чавчавадзе с эрмитажным персонажем Мурильо: «Полюбите мою Ниночку. Хотите ее знать? В Malmaison, в Эрмитаже, тотчас при входе, направо, есть Мадонна в виде пастушки

Murillo, – вот она» [Грибоедов, 2006, с. 175]. Есть мнение П.С. Краснова, что А.С. Грибоедов имел в виду картину «Юный Иоанн Креститель с агнцем»; «в чертах лица Иоанна на этой картине есть некоторое портретное сходство с изображением 16-летней Нины Чавчавадзе. Возможно также, что в той спешке перед отъездом в Тегеран <...> он вместо "пастушка" Мурильо ошибочно написал: "пастушки"» [Краснов, 2000, с. 174–175].

Толчком к интенсификации культурных контактов между Россией и Европой стали путешествия, вписывающиеся в контекст грандиозного проекта русского Просвещения. Испания в этих путешествиях не была приоритетом. Активно русские стали путешествовать по Испании лишь в XIX веке. И рецепция испанской живописи происходила не в последнюю очередь за счёт травелогов, авторы которых стремились в рамках экфрасисных описаний познакомить своих читателей с шедеврами иной культуры. Возникают опыты соприкосновения с испанской живописью в самой Испании: например, письма князя Долгорукова, где он сравнивает испанских живописцев с римскими мастерами [Долгоруков, 2012, с. 107].

Русские путешественники в XVIII веке, оставившие отчет о своих поездках, – это пенсионеры Академии художеств и дворяне, отправляющиеся в Европу по вольной надобности. Пенсионеры путешествовали по Европе для продолжения обучения и профессионального совершенствования, а также для непосредственного знакомства с западноевропейским искусством. У дворян приобщение к европейскому искусству было связано с персональным образовательным проектом, имевшим и сословно-статусную значимость [Терешкина, 2017, с. 3]. Главную роль в освоении испанской живописи и формировании испанского мифа сыграли вторые. Знакомство с живописью Европы являлось для русского человека способом приобщения к культуре и цивилизации Запада в ее многовековых традициях. Это не исключительно диалог с позиции ученика – но часто попытка судить со знанием дела, вдохновляясь той моделью путешествий, которая для путешествующих европейцев предполагала расширение уже имеющегося культурного опыта. Такая попытка в России с середины XIX века выглядит убедительно.

Первая кульминация в этом процессе – «Письма об Испании» (1847) В.П. Боткина. В своих заметках В.П. Боткин – прежде всего *просветитель*. Автор

«Писем» отмечает, что русской публике неизвестны «имена Сурбарана, Кампана, Моралеса, Вальдеса, Эрреры, Кано... а между тем все эти художники первоклассные, исполненные той энергической смелой жизни, о которой не знала итальянская школа» [Боткин, 1857, с. 176–177]. Он дает подробный, причем с историческим экскурсом, обзор картин испанских художников. В «Письмах об Испании» можно найти краткие сведения о художнике и характеристику его изобразительного стиля. При этом он не только детализирует впечатления, но и производит обобщения культурно-исторического плана. Это, в понимании В.П. Боткина, необходимая работа в деле художественного просвещения россиян.

Автор выступает и в роли *наблюдателя*, увлеченно осваивающего незнакомый прежде и обаятельно-чуждый мир, и в роли *эксперта* в искусстве. Он делится непосредственными ощущениями от того, что он видит, соотнося их со своим религиозным и культурным бэкграундом. Метод В.П. Боткина вписывается в характеристику О.Л. Терешкиной вольного путешественника (не профессионала-живописца): это и *знаток* искусства, близкий по уровню подготовки к профессионалу; и *любитель*, для которого общение с искусством является необходимой частью его повседневной жизни; и, наконец, *дилетант*, мало разбирающийся в искусстве и спонтанно интересующийся им в соответствии с веяниями моды [Терешкина, 2017, с. 130]. В целом, испанские мастера дают В.П. Боткину опыт художественных наслаждений и уроки чувств; с опорой на них он продвигает дорогие ему идеи, используя для этого известные ему мейнстримные европейские матрицы истолкования испанской культуры.

Просветительская деятельность мотивирована еще и заботой очеркиста об утверждении в русском искусстве реализма, при этом реализм он понимает как свидетельство достоверное, но при этом возвышающее. Эстету-эпикурейцу, атеисту В.П. Боткину искусство представляется главным ресурсом человеческого возвышения над плоскостью жизни. Испанские гении оказываются у него реалистами, например, в такой оценке: «Никто в мире не уловил природы во всей ее животрепещущей действительности, как Веласкес: портреты итальянцев и фламандцев бледны и мертвы перед его портретами» [Боткин, 1857, с. 153].

Наконец, отметим, что В.П. Боткин первым в России создает авторский

мифообраз испанской живописи, в контексте испанского мифа, который у него представлен в своей описанной выше (глава 1, параграф 2) полярности. Подход В.П. Боткина закладывает матрицу восприятия испанской живописи в русской культуре с жесткой дихотомией образов.

Основное внимание в «Письмах» В.П. Боткин уделяет Мурильо, в контексте уже сложившейся в России к тому времени традиции его особого почитания. Мурильо как художник воспринят им как безупречный гений. Он для русского путешественника – светлый полюс в искусстве Испании, кульминация гуманности, которая самому В.П. Боткину вполне по вкусу. В сферу внимания В.П. Боткина попадают картины Мурильо «Святой Фома» и «Святая Елизавета», восхитившие русского автора атмосферой смирения и человеколюбия. Как полагает критик, Мурильо был способен облечь поэзию в действительную форму, то есть художник не чужд реализму. Очеркист возражает критикам Мурильо, обвиняющим художника «в излишней натуральности, наконец в недостатке высокого классического стиля» [Боткин, 1857, с. 156]. Последнее, по мнению автора «Писем», является достоинством живописца: «в нем нет ни малейшего следа чувственности и того пантеистически-равнодушного элемента <...> итальянских мастеров» [Боткин, 1857, с. 157].

Можно видеть, что В.П. Боткин, выстраивая мифообраз Мурильо, идет «от противного», противопоставляя испанского художника «черной легенде»: «Фантазия его никогда не производила ничего болезненного, нравственно-страдальческого» [Боткин, 1857, с. 157]. Альтернативой мифообразу Мурильо у В.П. Боткина выступают образы испанской живописи, связанные с «черной легендой». Испанская религиозная живопись, рассуждает автор «Писем», является единственной в своем роде, «настоящая католическая живопись развилась только в Испании» [Боткин, 1857, с. 150], и питательной почвой для нее послужили религиозный фанатизм и инквизиция. Воплощением этой тематики в живописи является творчество «мрачного и кровавого» Хосе де Риберы [Боткин, 1857, с. 151]. «Гробовая, мертвящая сторона католицизма» воплотилась и в «мрачном» Сурбаране [Боткин, 1857, с. 154]. Образы сурбарановских монахов, в раскаянии которых заметен «свирепый, кровожадный фанатизм», В.П. Боткин характеризует как

зловещие [Боткин, 1857, с. 154]. Неприемлемо для очеркиста и мироотрицание: в севильской церкви de la Caridad он нашел картину Хуана де Вальдеса Леаля «Венец земной славы» [Григорович, 2012, с. 237], которая изображает гниющие тела некогда сильных мира сего, монархов и епископов, - и та поражает его натуралистичностью, от которой «глаза сами собой отворачиваются, и странное впечатление остается на душе перед этой гадкою, но неизбежною перспективой» [Боткин, 1857, с. 162].

В.П. Боткин, создавая антитезу светлого и темного начал испанского мифа, в силу своих просветительских установок утверждает безусловную значимость и приоритет светлого начала, что коррелирует с идеей возвышающего реализма, которой он привержен. Неприятие безобразного, суеверного, фанатичного сочетается с приверженностью к этому реализму. За этой матрицей восприятия испанской живописи стоят представления о должном, прогрессивном в среде русских интеллектуалов середины XIX века.

Можно сказать, что основные акценты испанского мифа у В.П. Боткина закрепились в русской путевой прозе как норма, некий канон, которому будут следовать (и от которого будут отталкиваться) другие авторы. Каноничными оказались четыре особенности: поляризация как способ истолкования испанской духовности; определение светлой стороны испанского мифа с гуманностью, человеколюбием и связывание светлой стороны с творчеством Мурильо, восхищение им; определение темной стороны испанского мифа через фанатизм, мироотречение и фиксация ее в живописи (Сурбаран, Рибера); наконец, стремление найти у испанцев приметы реализма как актуального веяния культурной моды и связать их со светлой стороной.

Под сильным влиянием В.П. Боткина формируется видение Испании Д.В. Григоровичем (1822–1899), который путешествовал в 1858–1859 годах по предложению морского министерства на военном корабле вокруг Европы и публиковал в «Морском сборнике» очерки странствия «Корабль "Ретвизан"», позднее составившие книгу (1873). Упоминая В.П. Боткина, Д.В. Григорович маркирует его «Письма» как эталонный текст и один из истоков мифообразов испанских художников. При этом не забывает сослаться на своего предшественника, когда речь идет об испанской живописи. С точки зрения писателя, к примеру, В.П.

Боткин «так прекрасно определил поэзию мурильевской живописи, так верно и тонко объясняет его стиль и манеру, что пришлось бы только повторять его слова, говоря о великом живописце» [Григорович, 2012, с. 221].

Д.В. Григорович делает попытку охарактеризовать увиденное и просвещать читателя. Испанское искусство он определяет, следуя канону, заданному В.П. Боткиным, как возвышающе-реалистичное, сильнее, возможно, заостряя, что «стремление к натуральному, все равно, в каком бы отвратительном виде оно ни представлялось, составляет одну из самых характерных черт испанского художества» [Григорович, 2012, с. 220]. Демократу Д.В. Григоровичу это импонирует.

Автор полагает, что итальянский идеал в целом оказался чужд испанской почве из-за почти фанатичной религиозности, которая требовала соответствующих эффектов. Эта фанатичная религиозность маркируется как отталкивающее явление, что приводит нас к «черной легенде» и матрице восприятия, заложенной В.П. Боткиным, о которой шла речь выше. При этом, как и В.П. Боткин, Д.В. Григорович отмечает связь испанской живописи с «черной легендой» в раскрытии тем страданий, смерти – но добавляет к этому признание в эстетической заразительности такого искусства. «Странная картина» [Григорович, 2012, с. 219] «Венец земной славы» работы Хуана де Вальдеса Леаля – представителя севильской школы XVII века [Григорович, 2012, с. 237], возможно, неслучайно приковывает к себе его внимание, ведь она упоминалась в тексте В.П. Боткина. «Знаки земного отличия поставлены здесь в контраст неизбежному отвратительному жизненному концу, который всех уравнивает. <...> прибавьте еще к тому страшную пластическую правду выполнения. <...> письмо Хуана-Вальдеса так великолепно, исполнено такого вкуса, такой жизненности, что, независимо от сюжета, против воли все-таки не отрываешься от картины» [Григорович, 2012, с. 219-220].

Как и у В.П. Боткина, у Д.В. Григоровича антитезой «черной легенде» выступает в испанской живописи творчество Мурильо, на котором, простодушно признается писатель, «отдыхаешь сердцем» [Григорович, 2012, с. 221]. По справедливому суждению Х. Лопеса Круса, Д.В. Григорович «противопоставляет живопись Мурильо» «суровому аскетизму религиозной живописи» как воплощению

«духа Инквизиции» [Лопес Крус, 2001, с. 66], что продолжает традицию, заданную В.П. Боткиным. Мурильо смягчает «грозную, ужасающую сторону религии» мотивом любви, «которая, собственно, составляет главный смысл христианского учения» [Григорович, 2012, с. 221].

Автор описывает Севильский собор как «чудо Европы» [Григорович, 2012, с. 214]; «тут между прочим и знаменитый святой Антоний Падуанский Мурильо, – картина, которую многие считают лучшим его произведением» [Григорович, 2012, с. 216]. Д.В. Григорович упоминает о находящихся в церкви de la Caridad картинах Мурильо «Умножение хлебов» и «Моисей, исторгающий воду из скалы». Картину «Святой Феликс, подносящий Христа-младенца Богородице», которая являет нематериальное воздушное пространство, пронизанное светом, он считает вершиной собрания местного музея.

В путеводителе Д.В. Григоровича «Прогулка по Эрмитажу» (1865) авторская позиция остается неизменной. Поскольку задача книжки – знакомить с коллекцией Эрмитажа, Д.В. Григорович старательно характеризует эрмитажных испанцев и сравнивает эрмитажную испанскую коллекцию с картинами, представленными в музее Мадрида и севильской галерее, выступая как эксперт-просветитель. С точки зрения писателя, испанская эрмитажная коллекция «может идти в уровень только с музеем Мадрида и национальной галереей Севильи» [Григорович, 1865, с. 119]. В испанской живописи есть гуманный и разноплановый Мурильо – и есть многое другое. Это противопоставление Мурильо иным испанским живописцам накладывается на дихотомию светлой стороны испанского мифа и «черной легенды» (в аспекте мрачной фанатичной религиозности) соответственно. Произведения других художников «выражают не умягчающее действие христианского учения, но крайнюю степень религиозного фанатизма, который возбуждала и разжигала инквизиция», тогда как картины Мурильо напоминают «небесные видения», которые «примирительно действуют на душу» [Григорович, 1865, с. 120].

Примерно в то же время, что Д.В. Григорович, в 1859 году, посетил Испанию правовед и искусствовед Д.И. Каченовский (1827–1872). В 1863 году в журнале «Русское слово» он опубликовал рассуждения просветительского характера, путевые заметки и воспоминания об этом путешествии, в которых зафиксировал и закрепил

боткинскую парадигму в диалоге с испанской живописью.

Д.И. Каченовский – прогрессист-западник – акцентирует «черную легенду» в испанской живописи, определяя самобытность как результат влияния религиозности на ее характер. Склонность к ужасным сюжетам и порой неправильность рисунка автор маркирует как свойства испанской живописи. Не ускользает от внимания Д.И. Каченовского тот факт, что излюбленными сюжетами испанцев являются акты мученичества и истязания, в изображении которых живописцы «особенно беспощадны» и словно «стараятся превзойти друг друга в изображении ужасов пытки и казни» [Каченовский, 1863, с. 23]. Это он связывает с тем, что основным заказчиком картин и патроном художников выступала церковь. Таким образом, автор связывает непосредственно институт церкви с «черной легендой», что укладывается в заданную В.П. Боткиным просветительскую парадигму, противопоставляющую «темный» религиозный фанатизм любви к жизни и, соответственно, гуманистическому реализму.

На основании такой общей характеристики испанской живописи Д.И. Каченовский выстраивает персональный мифообраз Рибера, который назван «далеко не лучшим» [Каченовский, 1863, с. 9] из испанских живописцев. Д.И. Каченовский констатирует, что Рибера за тематическую направленность своих картин был прозван «палачом в живописи». Суть творчества Рибера заключается в «теологических сюжетах»: «пытка, мученичество, экстаз, аскетическое созерцание», – а также в началах «энергии, силы, правильности и меткости», противопоставленных эстетике «красоты, грации, мягкости». Его картины, по мнению Д.И. Каченовского, «отличаются мрачным колоритом и направлением». Характер живописи Рибера, по Д.И. Каченовскому, органично сочетается с его привычками в жизни. Д.И. Каченовский отзываясь о характере художника, замечая, что «даровитые ученики» последнего «страшно его боялись, потому что он был свиреп в обращении с ними» [Каченовский, 1863, с. 9]. Рибера последовательно вписывается Д.И. Каченовским в «черную легенду».

Его рассуждения основаны на романтической идее о художнике-медиуме народного духа. Художник – зеркало испанской идентичности. Картины Рибера воплощают в себе «неприятные стороны характера его соотечественников, именно

суеверие и фанатизм» [Каченовский, 1863, с. 9], которые человек просветительского дискурса не может не осуждать. Но Д.И. Каченовский трактует испанский народный характер двояко. У него и стремление испанских живописцев к реализму мотивировано народной волей: «Народ хотел, чтобы его боги были похожи на людей, имели плоть и кровь, жизнь и силу», этим «испанское искусство отличается от итальянского» [Каченовский, 1863, с. 10]. Выходит, что автор приветствует схождение неба на землю, не возвышение (как это читалось у В.П. Боткина и Д.В. Григоровича), а нисхождение, специфический кенозис. В его суждениях, пожалуй, теряется ясность, остаются ли боги богами. Примечательно, что Д.И. Каченовский употребляет «боги» во множественном числе, снимая христианские коннотации со своего высказывания и уравнивая религиозные сюжеты с мифологическими.

Подобно В.П. Боткину и Д.В. Григоровичу, Д.И. Каченовский выявляет своеобразие испанской живописи, сопоставляя ее с другими европейскими живописными традициями и отдавая ей дань. Испанцы оказываются не хуже итальянцев. Автор вводит ряд оппозиций, маркируя различия итальянской и испанской живописи. Для первой характерны «правильность форм и очертаний», «красота вечная», «неувядаемая» и «созерцательная» [Каченовский, 1863, с. 10], «достоинство, уверенность в позах и какое-то врожденное благородство» [Каченовский, 1863, с. 11]. Тогда как для испанской школы свойственны «красота земная», «натуральная» и «осязательная», а также страстность, выразительность [Каченовский, 1863, с. 10]: «испанцы смелы, полны энергии, резки и даже грубоваты», что роднит их с фламандцами [Каченовский, 1863, с. 11]; у них «нет деликатности» [Каченовский, 1863, с. 23].

Эти наблюдения конкретизируются в подробных заметках о валенсийской школе, открывших российскому читателю новые имена. Одно из них – художник XVI века Хуан де Хуанес. Правда, цельного мифообраза Хуанеса мы не находим. Есть лишь частные вкусовые соображения без осмысленных обобщений сверх наблюдений над техникой.

О путешествии в Испанию и впечатлениях от посещения музея Прадо рассказывал горный инженер, публицист К.А. Скальковский (1843–1906) в книге «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии 1869–1872 годов».

Общая схема представлений об испанских художниках у него не сильно отличается от боткинской парадигмы. К.А. Скальковский выделяет в искусстве то, что наиболее явно связано с реализмом и гуманностью. Их представители – Веласкес и Мурильо. На первый план выходит Веласкес, ему нет равных «по жизненной правде» [Скальковский, 1873, с. 251]. Красоту типажей Мурильо он связывает с тем, что тот жил в прекрасном городе Севилье и был сам красив: «живописец настолько всегда хорошо пишет, насколько он сам красив собою – правило, имеющее очень мало исключений» [Скальковский, 1873, с. 252-253].

У К.А. Скальковского на горизонте внимания впервые в России появляется Гойя, с работами которого автор познакомился в Академии Сан-Фернандо в Мадриде. Уподобление живописи испанца «роскошному летнему дню» Мадрида встраивает персональный мифообраз художника в рамки испанского мифа. Но характеристика творчества Гойи коррелирует скорее с темной стороной испанского мифа. Русский визитер отмечает у Гойи оттенок мрачной фантастичности, маркируемый им как неприятный. Королевскую чету, изображенную Гойей, автор называет «уродливой парой» [Скальковский, 1873, с. 257]. Здесь мы видим оценку Гойи, его «эстетики ужасного», с точки зрения «боткинского канона», как нечто отрицательное. К.А. Скальковский пишет, что с карикатурами и жанровыми сценами Гойи (из последних особо отмечены авторами тесно связанные с испанским мифом сцены боя быков) можно сравнить только Хогарта, который, однако, «перед Гойа так же холоден, как лондонский дождливый день перед мадридским роскошным летним днем» [Скальковский, 1873, с. 256]. К.А. Скальковский рассматривает Гойю в качестве завершителя традиции старой испанской живописи и последнего известного в Европе испанского художника: «С Гойа умерла старая испанская школа, как умерла в начале нынешнего столетия старая Испания» [Скальковский, 1873, с. 257].

Антитеза возвышающему реализму – религиозная аскетика и фанатизм, связанные с «черной легендой». Их представляет у К.А. Скальковского Сурбаран, называемый «третьим колоссом севильской школы» [Скальковский, 1873, с. 253]. Автор подчеркивает аскетически-католическую направленность работ художника, и отмечает, что, при всей характерности, впечатление от его живописи

отталкивающее. «Мрачного» же Риберу автор называет «истым художником инквизиции» [Скальковский, 1873, с. 253]. Это противопоставление и вписывание религиозной испанской живописи в «черную легенду» опять возвращает нас к боткинской матрице восприятия испанской живописи.

Характерен вариант восприятия испанской живописи «по Боткину» в заметках писателя Д.Л. Мордовцева (1830–1905), который в 1880-х годах посещал Испанию. В очерке «По Испании» он ссылается на В.П. Боткина, тем самым утверждая авторитетный статус его «Писем». Следом за В.П. Боткиным и его продолжателями он фиксирует мировой статус испанского искусства. Прадо для автора заметок – «святилище искусства» и «редкое в Европе сокровище» [Мордовцев, 2012, с. 517-518].

О Веласкесе писатель упоминает кратко: «Замечательны портреты гениальной кисти Веласкеса» [Мордовцев, 2012, с. 524]. При этом в очередной раз он ссылается на В.П. Боткина.

Д.Л. Мордовцев пишет, что в Прадо его привлек «симпатичнейший» [Мордовцев, 2012, с. 513] Мурильо. Д.Л. Мордовцев отмечает запечатленные художником необычайной глубины целомудрие, ясно выраженные человеческие эмоции (удивление, испуг). При описании картины «Зачатие» автор, опять же ссылаясь на В.П. Боткина, говорит, что язык слишком груб и реален, чтобы выразить замысел картин. Собственно, согласно «боткинскому канону» автор воспринимает Мурильо.

Но отчасти он умаляет религиозное содержание картин, утверждая в них земное, человеческое, что вписывается в позитивистские тенденции русской культуры его эпохи. Автор называет красоту мурильевских мадонн «земной» – «небесной красоты... я не видал и не понимаю» [Мордовцев, 2012, с. 518-519]. «Дивные головки» «не имеют ничего общего с Богоматерью, а между тем красота их – непостижима!» [Мордовцев, 2012, с. 519].

Сравнивая севильцев Сурбарана с Мурильо автор заметок признает, что первый из названных художников – «совершенно иного пошиба мастер» [Мордовцев, 2012, с. 522]. Его Д.Л. Мордовцев называет «мрачной знаменитостью Испании» [Мордовцев, 2012, с. 518], «изувером католиком, настоящим Лойолой в

живописи» [Мордовцев, 2012, с. 522] – и ставит в ряд с мировыми знаменитостями, хотя и однозначно маркируя его как часть «черной легенды», не воспринимаемой русскими авторами той эпохи как ценность.

Д.Л. Мордовцев в духе времени – прогрессист. Примечателен момент, демонстрирующий, что в конце XIX века русская культура мыслилась ее носителями в рамках общеевропейской, а допетровская Русь в их представлении из этого диалога выпадает. Д.Л. Мордовцев упоминает и портрет князя П.И. Потемкина XVII века работы Карреньо-де-Миранды в Прадо. Он допускает, что этот портрет может быть неизвестен русским художникам. Д.Л. Мордовцев отмечает мастерство художника. «Я долго стоял перед ним, стараясь перенестись умом в ту жизнь (ровно за 200 лет), из которой выхвачен этот клочок старой Москвы и перенесен в Испанию; но жизнь эта казалась мне такою чужою, больше даже, кажется, чужою, чем жизнь Испании...» [Мордовцев, 2012, с. 523].

Вслед за К.А. Скальковским (но не обязательно прочитав его заметки) обращает внимание на Гойю российский дипломат и историк Г.А. де-Воллан (1847–1916). Он в 1886 году по пути в Японию посетил Испанию и в соборе Бургоса осматривал картины Мурильо, которые назвал «образцовыми произведениями» [Де-Воллан, 2012, с. 622]. В Севильском соборе Г.А. де-Воллан упоминает «Святого Антония» как одну из лучших работ Мурильо, сравнивая ее с Мадонной Рафаэля. Сравнение Мурильо с Рафаэлем не единожды встречается у русских авторов еще в первой трети XIX века. Это в принципе общее место.

Более оригинальна попытка русского путешественника дать оценку Гойе, который для него «истинно велик... в изображении будничной жизни испанского народа» [Де-Воллан, 2012, с. 627]. Реализм Гойи мыслится как буквальное жизнеподобие, уже не обязательно связанное с религиозностью. Так, быт местной харчевни напоминает ему о творчестве Гойи: «Точь-в-точь картина Гойи: половой прислонился к стойке и дремлет, хозяин и его маленькая дочка греются около, какие-то железнодорожные служащие, при тусклом освещении лампы, играют в домино и пьют пиво, которое, надо сказать, очень полюбилось Испанцам» [Де-Воллан, 2012, с. 638].

Аналогично К.А. Скальковскому, Г.А. де-Воллан видит в Гойе воплощение

«старой» Испании, которая мыслится автором в рамках сложившегося испанского мифа. «Неравный брак» и «Бой быков» Гойи, по мысли историка, словно оживляют старую, «костюмную» Испанию. Но Г.А. де-Воллан акцентирует демократический и светский аспект творчества Гойи, связываемого автором с позитивной стороной испанского мифа в русской культуре. Из текста Г.А. де-Воллана вырисовывается весьма однозначный, светлый, веселый и жизнерадостности образ живописи Гойи, лишенный темных красок. Г.А. де-Воллан описывает гобелены в Эскориале по рисункам Гойи, которые называет «веселыми созданиями» [Де-Воллан, 2012, с. 627], а о самом художнике говорит, что он «отличался большой плодовитостью и разносторонностью. Он испробовал все: историческую, портретную, церковную живопись, и везде достиг блистательных результатов» [Де-Воллан, 2012, с. 627]. В музее Прадо, признается Г.А. де-Воллан, Гойя также доставил ему «много приятных минут» [Де-Воллан, 2012, с. 630]. Г.А. де-Воллан отмечает юмор Гойи, яркость его красок и смелость. Это резко отличает текст Г.А. де-Воллана от текста К.А. Скальковского. При этом достоинством Гойи Г.А. де-Воллан называет опять же тенденцию к реализму, то есть, по сути, «боткинский канон» рецепции испанской живописи не нарушается, даже если описания работ Гойи выглядят, с современной точки зрения, однобоко.

Г.А. де-Воллан, сохраняя установку на поиск реалистических тенденций в испанской живописи и восхищение Мурильо как светлой стороной испанского мифа, менее, чем его предшественники, противопоставляет эту светлую сторону «черной легенде», практически не заостряя на последней внимания.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно в очередной раз констатировать, что в рецепции испанской живописи русскими путешественниками сложился прочный канон. Его проще было соблюдать с некоторыми вариациями, чем от него отступить. Непосредственные впечатления авторов органично сочетались с определившимся взглядом на искусство, который был задан В.П. Боткиным.

Определенной вехой стали «Очерки современной Испании» (1889) журналиста и литератора, народника И.Я. Павловского (1852–1924). Автор – доктринер, он ждет от искусства соответствия его представлениям о должном. Его

вкус воспитан В.Г. Перовым и И.Н. Крамским. Поэтому приветствует он в испанской живописи то, что ему близко; впрочем, характеризует и то, что не нравится, поэтому заданный личным вкусом и эпохой нивелир не становится слишком жестким фильтром при описании увиденного.

И.Я. Павловским остался, по сути, не понят Эль Греко, но впечатления он получил и попытался выразить, хотя и доктринерски. Он сравнивает мастера с Ф.М. Достоевским по глубине таланта, отмечает выразительность, оригинальность и живость его портретов, называя художника «своеобразным талантом» и «революционером в живописи» [Павловский, 1889, с. 207]. Эта революционная направленность, пусть даже и в живописи, отвечала чаяниям части русского общества того времени. При этом в характеристике Эль Греко (и других художников) автор осовременивает содержание испанской живописи, то есть судит о ней с точки зрения современных ему идей, направлений и тому подобное. В частности это выражается в поисках черт реализма, что является продолжением традиции, заложенной В.П. Боткиным. Так, русский автор записывает в реалисты и Эль Греко: воспитанный «под влиянием реалистов венецианской школы» «завзятый реалист, доводивший, к сожалению, свою манеру, в сущности верную, до странности, чтобы не сказать больше» [Павловский, 1889, с. 207]. То есть отход от «реализма» у Эль Греко в трактовке И.Я. Павловского выступает как нечто отрицательное, досадная причуда гения. Характеризуя эстетику Эль Греко, И.Я. Павловский отмечает переворот, который произошел в манере Эль Греко между написанием картин «Совлечение одежд с Христа» и «Мученичество святого Маврикия и его товарищей». Он называет это явление «эстетической болезнью» [Павловский, 1889, с. 209] и говорит об экстравагантности и холодности картины.

Упоминает И.Я. Павловский о том, что Эль Греко был основателем Толедской школы, а один из его учеников – Луис Тристан – являлся учителем Веласкеса. Эта деталь важна для автора, поскольку позволяет провести «реалистическую» линию наследия от «реалиста» Эль Греко к «реалисту» Веласкесу. Последний благодаря «уберегшемуся от преувеличений» Эль Греко Тристану «бросил сухую и ложную манеру, <...> сделавшись наблюдателем жизни и ревностным изобразителем ее» [Павловский, 1889, с. 210].

И.Я. Павловский не останавливается в поиске испанских «реалистов», причисляя к ним и Мурильо как «великого ученика Веласкеса», и Риберу и других симпатичных автору испанских художников [Павловский, 1889, с. 198]. Веласкеса И.Я. Павловский называет «ником не превзойденным реалистом-гением», «Шекспиром живописи» [Павловский, 1889, с. 197]. Гениальность понимается им как разнообразие и полнота жизни.

«Пьяниц» Веласкеса («Триумф Вакха») он называет «шекспировской шуткой» [Павловский, 1889, с. 215], где Веласкес иронизирует над мифологическим сюжетом, причем эту травестию мифологического русский автор увязывает с таким важным элементом испанского мифа, как Дон Кихот, указывая, что в образы пьяниц-крестьян гений Веласкеса умудрился заключить «несколько томов "Дон Кихота"» [Павловский, 1889, с. 216].

Впрочем, Веласкес, по И.Я. Павловскому, способен не только травестировать, то есть, по сути, выступать гениальным трикстером. Другой стороной его живописи, также связанной с созданием персонального мифообраза Веласкеса, является способность «обессмертить» изображаемое лицо, как, например, «главнокомандующего испанской армии во Фландрии» А. Спинолу на картине «Взятие Бреды» [Павловский, 1889, с. 216].

У И.Я. Павловского мы встречаем упоминающуюся потом в русской литературе «тайну Веласкеса» [Павловский, 1889, с. 218], которая впоследствии станет частью мифообраза испанского живописца. Таким образом, можно сказать, что И.Я. Павловский внес дополнение в «боткинский канон», связав образ Веласкеса с этим мотивом таинственности.

Оригинальна настойчивая попытка И.Я. Павловского перебросить мосты между испанским искусством и живописью других стран Европы, прочертить линии взаимовлияний или совпадений. Он утверждает, что Хуанеса называют «испанским Рафаэлем» [Павловский, 1889, с. 200], и цитирует французского критика Луи Виардо: «лучшие вещи Хоанеса можно смело смешать с произведениями Рафаэля» [Павловский, 1889, с. 201]. У И.Я. Павловского есть сведения о глухонемом художнике Наваретте, ученике Тициана; его картины находятся в Эскориале. Также И.Я. Павловский рассказывает об Алонсо Санчесе Козльо, который «представляет

любопытную смесь итальянского идеализма с фламандским реализмом» [Павловский, 1889, с. 207].

Позитивно говоря о современной ему испанской живописи, И.Я. Павловский замечает, что, несмотря на то, что художники учатся в Риме и Париже, «манера всегда остается старо-испанскою; то есть искренняя, энергичная, жизненная» [Павловский, 1889, с. 226]. Если у французов якобы на первом плане форма, то испанцы думают о форме, облекающей содержание. Он приводит в пример работу де-Луна-и-Новисио «Споляриум». В этом плане автор приходит к наблюдениям, противоположным взглядам К.А. Скальковского о конце старой испанской живописной традиции и мысли Г.А. де-Воллана о «деиспанизации» современной ему Испании. При этом у И.Я. Павловского элементы темной стороны «испанского мифа» проявляются в контексте творчества Риберы (которого автор тоже определяет как реалиста), но он это отмечает вскользь. И.Я. Павловский пишет о «эстетике ужасного» у Риберы: драматизм художника связан с разрушением и болью, что продолжает традицию, заданную В.П. Боткиным.

И.Я. Павловский проводит параллель, связывая испанскую живопись с русской, Испанию с Россией: подчеркивает важность посещения Испании именно для русских художников, «потому что наше русское искусство по преимуществу реальное, вдохновленное жизнью» [Павловский, 1889, с. 198].

Писатель и журналист Вас.И. Немирович-Данченко (1858–1943) по следам своего пребывания в Испании в 1888 году собрал книгу «Очерки Испании» и в 1902 году издал книгу «Край Марии Пречистой», иллюстрированную гравюрами и рисунками испанских художников. В «Очерках» один из разделов посвящен музею Прадо. Вас.И. Немирович-Данченко пытается дать свой взгляд на предмет, ставший уже довольно привычным, а потому ищет беллетристической яркости. Однако общая схематика рецепции живописи у него недалеко ушла от «боткинского канона».

В рамках рефлексии о темной стороне испанского мифа Испании Вас.И. Немирович-Данченко показывает его варианты в творчестве двух испанских художников, Риберы и Гойи. При описании Риберы и его творчества он обращается к «черной легенде», что мы видели и у В.П. Боткина, Д.И. Каченовского, К.А.

Скальковского. Рибера создала, по словам Вас.И. Немировича-Данченко, монашествующая и инквизиционная Испания. Он хлестко формулирует: Рибера творил все казни сам, как палач, одновременно изучая происходящее как художник. В частности, картина «Прометей» произвела на автора впечатление своей холодной жестокостью. «Чтобы так писать, нужно было не иметь сострадания» [Немирович-Данченко, 1888, с. 261]. В «Философе» Риберы автор видит скрытое бешенство, которое жаждет страстей. Во Франциске Ассизском он отмечает одержимость. «Их Бог – бог мести и печали, это грозный Иегова евреев, кровожадный Ваал вавилонян, но не светлый Христос, молившийся за своих мучителей и простивший их похолодевшими и искривленными от муки устами с высоты своего креста, ставшего знаменем любви и братства» [Немирович-Данченко, 1888, с. 264]. Здесь нам видится попытка противопоставления католического христианства, возможно, православному, а также некоему общехристианскому смыслу в понимании автора, что корреспондирует с общим отношением к католицизму в русской культуре, о котором мы писали в предыдущем параграфе.

Углубляя связь персонального мифообраза Риберы с «черной легендой», Вас.И. Немировича-Данченко сравнивает художника с Ф.М. Достоевским: если бы тот вырос в Кастилии, то стал бы таким же «мучителем». Интересно, что сравнение И.Я. Павловским Ф.М. Достоевского и Эль Греко лежало в плоскости выраженности таланта, а сравнение Вас.И. Немировича-Данченко русского писателя с Риберой лежит в плоскости их «ужасных» сюжетов и, соответственно, «черной легенды». И как человек Рибера «был отвратителен. Бандит в самом полном значении этого слова, он не отступал ни от чего для того, чтобы на его дороге не мог встать другой. Завистливый, жадный, жестокий, он от убийства до воровства совершал все преступления, какие значатся в уголовном кодексе» [Немирович-Данченко, 1888, с. 260]. Автор приводит эпизод, когда была испорчена картина одного молодого художника, которому посоветовали уехать из Неаполя, если он хочет остаться в живых.

Гойя в своей «беспощадной манере изображать действительность» «является прямым наследником Веласкеза» [Немирович-Данченко, 1888, с. 255]. О Гойе он пишет как об одном из «наиболее типичных испанских художников», притом

типичном кастильце, человеке крайностей. «Его картина понятна только здесь и нигде в ином месте» [Немирович-Данченко, 1888, с. 250].

Сравнивая ужасы Риберы с ужасами Гойи, автор отмечает, что у последнего изображаемое проникнуто любовью и негодованием, тогда как Рибера кажется спокойным наблюдателем. Картину «Расстрел повстанцев» Вас.И. Немирович-Данченко называет поэмой. Гражданственным содержанием полотен Гойи и его реализмом автор «оправдывает» его «эстетику ужасного».

Веласкес же, по Вас.И. Немировичу-Данченко, ни в какие рамки не вписывается. Распятый Христос благороден, через него льется небесный свет, его раны не оскорбляют зрителя. Портреты Филиппа IV работы Веласкеса вызвали у русского автора ассоциацию с «Портретом» Гоголя: «Та же тайна передачи жизни полотну и краскам здесь, кажется, что часть Филиппа, его душа, стоит позади всех картин и смотрит на вас сквозь них» [Немирович-Данченко, 1888, с. 272]. Мотив тайны, заданный И.Я. Павловским, продолжается у Вас.И. Немировича-Данченко.

Стандартная антитеза Рибере (и менее стандартная Гойе) – Мурильо. Автор специально посещал Севильский собор ради картины «Св. Антоний Падуанский»: «Целая поэма обновленного человеческого духа, величайшее торжество надежды!» [Немирович-Данченко, 1902]. Вас.И. Немирович-Данченко вспоминает, что в Севилье беседовал с молодыми художниками о мадоннах Мурильо и сравнивал последнего с Дон-Жуаном: «...в руках дон Хуана – это, разумеется, женщина, но под кистью Мурильо – Мадонна! <...> И так дон Хуан внизу, в сумраке улиц, в поисках за радостями и счастьем жизни, а Мурильо вверх, поближе к небу. В двух этих типах, как в двух полюсах, в самом деле, выразилась Севилья» [Немирович-Данченко, 1902]. При этом Вас.И. Немирович-Данченко, как и И.Я. Павловский, воспринимает окружающую действительность через мурильевскую матрицу: женщины, нищие, дети напоминают типажи Мурильо. Писатель сравнивает Мурильо с Моралесом, изображавшим страдание и печаль, и характеризует Мурильо как воплощение «полу-арабской, полу-христианской» [Немирович-Данченко, 1902] Севильи, так как для католика он слишком тепло рисует земную радость.

В этом смысле, по мысли Вас. И. Немировича-Данченко, «истинно

католическим художником здесь является Сурбаран. У него нет тела, нет земли – один экстаз, граничащий с помешательством. <...> Мурильо был духовидец, так говорит легенда ... Его бог соответствовал нежной и прекрасной душе художника» [Немирович-Данченко, 1902]. Сурбаран, никогда не работавший на двор, – «поэт аскетизма, умерщвления плоти и бытописатель кельи и схимы» [Немирович-Данченко, 1888, с. 278]. Он внес в испанскую живопись «чисто-крестьянскую верность отношения к религии» [Немирович-Данченко, 1888, с. 279]. Католицизм опять противопоставлен некоему внеконфессиональному христианскому мироощущению.

Вас.И. Немирович-Данченко – один из первооткрывателей Эль Греко для русского читателя. В картинах этого художника писателю видится «страсть, умиление, вера, ненависть, радость – все в остром пароксизме, в вершине своего выражения» [Немирович-Данченко, 1902]. То есть в отличие от И.Я. Павловского «экстремальность» живописи Эль Греко не отталкивает, а, наоборот, привлекает Вас.И. Немировича-Данченко, что можно рассматривать как свидетельство оказавшейся перспективной новизны в рецепции испанской живописи. У Вас.И. Немировича-Данченко намечается смена восприятия, продиктованная, возможно, намечавшимися переменами в культурной парадигме России и переходом к Серебряному веку.

Хотя в конце XIX века писателем и публицистом П.Д. Боборыкиным (1836–1921) высказывалась мысль о недостатке внимания со стороны российского культурного общества к испанскому творчеству («испанским искусством <...> все еще до сих пор недостаточно занимаются у нас и писатели, и художники, и специалисты по истории искусства» [Боборыкин, 2012, с. 376]), однако усилиями разных авторов к тому моменту в России была создана впечатляющая вербальная панорама испанской живописи, опирающаяся, как на фундамент, прежде всего на систематизацию, предложенную В.П. Боткиным. В начале XX века она была ревизована сильными философскими эссе П. Флоренского, С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева об их современнике Пикассо как знамении мировой катастрофы [Бердяев, 1914; Булгаков, 1918; Флоренский, 2000]; их авторы никуда не ездили за впечатлениями, с работами Пикассо они познакомились в Москве, в коллекции

Сергея Щукина. Однако в нашей работе мы не касаемся философской критики и эссеистики, это, на наш взгляд, является темой для отдельного исследования.

Традицию травелогов с описанием впечатлений от испанской живописи продолжает и советская эпоха.

В 20-е годы XX века Испанию посещал писатель Л.В. Никулин (1891–1967), опубликовавший свои очерки о путешествии в журналах. С Боткиным его сближает разве лишь просветительская направленность очерков. Испанские художники у него – копиисты окружавшей их жизни, которая впоследствии их же копирует, так что можно сказать, что Л.В. Никулин смотрит на Испанию через призму живописи, «глазами ее великих художников» [Никулин, 2017, с. 532]. Понимание реализма им отличается большой наивностью. Испанские женщины напоминают «Прях», «а в гараже выпрямят согнутое крыло автомобиля бородатые кузнецы из "Кузницы Вулкана"» [Никулин, 2017, с. 532]. Пейзажи знакомы читателю, потому что служили фоном у Веласкеса. Простые испанцы запечатлены на его полотнах и не изменились. Мадридский пейзаж напоминает о Гойе. Религиозные аспекты искусства автора не занимают вовсе.

В Севилье писатель осматривает картины Мурильо, отмечает реализм кисти художника в изображении нищих: «вглядевшись в изможденное и в то же время одухотворенное лицо, писанное кистью Мурильо, невольно думаешь – не этого ли человека я видел сегодня на набережной Гвадалквивира?» [Никулин, 2017, с. 531].

В Сарагосе он вспоминает хранящуюся в Прадо работу ученика Веласкеса Хуана Баутисты Мартинеса дель Масо, изображающую городскую панораму. «Вид этот относится к 1647 году и замечателен тем, что фигуры и пешеходов и всадников на первом плане писал сам Веласкес» [Никулин, 2017, с. 518]. Озабоченный достоверностью писатель отмечает, что в городе ничего не изменилось, кроме одежды пешеходов и транспорта.

Попав в Толедо, Л.В. Никулин, подчеркивая анахроничность наблюдаемого им современного города, отмечает, что «вокруг – четырнадцатый век» [Никулин, 2017, с. 521]. При этом писатель отмечает: «Греко объясняет Толедо. Даты, имена, события остаются мертвым текстом без портретов Греко» [Никулин, 2017, с. 522]. То есть, по мысли автора очерков, Эль Греко воплощает в себе дух

Толедо, а дом, в котором жил некогда художник, «отражает предшествующие веку Греко эпохи» [Никулин, 2017, с. 522]: мавританская плитка, резная деревянная кастильская арка, урны в испано-арабском стиле, обломки римских колонн и статуй. Таким образом, описание дома становится и кратким описанием истории края.

Отметим любопытную инверсию, которой подвергается образная пара «Эль Греко – Толедо» в тексте Л.В. Никулина по сравнению с повествованием Вас.И. Немировича-Данченко: если последний писал о понимании Эль Греко через понимание Толедо, то советский автор указывает на противоположный вектор – понимание Толедо через рецепцию Эль Греко.

Другой ракурс актуализации, отчетливо сказавшийся в начале XX века, – обращение наблюдателя к современному искусству и к общей повестке дня, связанной с ожиданием обновления в актуальной культуре. Так В.В. Маяковский (1893–1930) в очерках 1922–1923 годов упоминает Пикассо. Пикассо для него – соратник в мистерии мировой революции, низвержения кумиров и «кумирен». Русский футурист называет испанского художника «главнокомандующим кубистической армией» [Маяковский, 1957, с. 211].

В очерке «Пикассо» поэта волнует вопрос об обсуждавшемся возврате художника к классицизму, он пишет об «импотенции приличного академизма» [Маяковский, 1957, с. 252] в декорациях Пикассо. Однако, посетив мастерскую художника в Париже, поэт пишет: «Могу рассеять опасения. Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет» [Маяковский, 1957, с. 245], – и предлагает считать, что в творчестве Пикассо утверждается «новый классицизм» [Маяковский, 1957, с. 246], который являет собой не копирование действительности, а результат ее кубистического освоения. При этом рецепция как освоение чужого осуществляется В.В. Маяковским через сравнение с русским искусством. С одной стороны, автор признает превосходство работ Пикассо над «нашим бубнововалетским стилем» [Маяковский, 1957, с. 242], с другой – отмечает «несомненное» «влияние наших красочников Гончаровой и Ларионова», проявляющееся в «карусельных тонах» картин Пикассо [Маяковский, 1957, с. 219]. Это сближение делает Пикассо тоже до некоторой степени «нашим», русским. Данная деталь «нашести» Пикассо, его связи с Россией, как будет показано далее, найдет отражение в художественных текстах

советского и постсоветского периода.

Новую парадигму в рецепции испанской живописи задал писатель и публицист М.Е. Кольцов (1898–1940). Его книгу «Испанская весна» В.Е. Багно даже называет «вторым (после «Писем об Испании» В.П. Боткина, 1848–1849) открытием Испании» [Багно, 2004]. Кольцовская рецепция испанской живописи встраивается в актуальную политическую повестку дня. Он модернизирует испанский миф, сохраняя идею полярности, но по-новому ее толкуя: революция – как светлый полюс и фашизм – как темный. Фашизм в Испании соединяется автором с образом инквизиции, становясь вариантом «черной легенды». Причем себя автор прописывает на первом из полюсов.

Он вписывает испанских художников и их работы в революционную повестку. Искусство, во-первых, «национализируется» целиком, им в интересах трудящихся, а во-вторых, трактуется как жертва войны, развязанной фашистами, – такова мысль М.Е. Кольцова. Он пишет в «Испанском дневнике», что во дворце герцога Альбы находятся «драгоценные полотна Веласкеса, Гойи, Тициана, Мурильо» [Кольцов, 1987, т. 1] и отныне это революционный трофей. Причем разница между мастерами несущественна; важно, что они принадлежат нам. Мы видим здесь «присваивание» испанских живописных текстов и имен, которые маркируются как «свои». Так, восприятие Риберы, традиционно в русской культуре воспринимаемого как часть «черной легенды», меняется: он, наряду с другими великими живописцами противопоставлен фашизму в Испании, его «темная» сущность, отмечаемая ранее, смягчается и нивелируется.

Автор вводит мотив неоварварства, угрожающего полотнам испанских гениев. У него возникает образ таящего опасность неба, яркими публицистическими красками вписываемого в матрицу испанской живописи и «черной легенды»: «Это небо восхваляли гимнами красок Веласкес и Рибера, его чернил сердитый Гойя, инквизиция возносила к нему молитвы, проклятия, смрад и дым сжигаемого человеческого мяса» [Кольцов, 1987, т. 2], «Человек, проводивший зиму 1936/37 года в Мадриде, будет всегда, даже к старинным полотнам Веласкеса и Рибера, мысленно пририсовывать бомбардировочную и истребительную авиацию» [Кольцов, 1987, т. 2].

Идя в ногу со временем, И.Г. Эренбург (1891–1967) подобно М.Е. Кольцову пишет в 30-х годах о том, как испанцы, названные им «наследниками Сервантеса, Кеведо и Лопе де Веги», спасают свое наследие: «Рабочие... вывезли из огня полотна Гойи, Веласкеса, Сурбарана» [Эренбург, 1986]. Испанские художники в этом поединке решительно уравниены писателем, различие между ними теряет значение, все они союзники и соратники в борьбе за правое дело. Имена Веласкеса, Сурбарана, Эль Греко воплощают для И.Г. Эренбурга мировую славу Испании. При этом писатель отмечает, что пленные итальянские и немецкие фашисты не знали имен Веласкеса или Гойи, что для него является маркером их враждебности искусству как таковому.

Рассуждая о содержательной ценности испанского искусства, И.Г. Эренбург маркирует самодостаточность эстетического восприятия живописных образов как моральный порок: «Путешественники прошлого века замечали нищету, но, поданная в столь эстетическом окружении, она их умиляла. <...> В Испании они отдыхали от морали, они воспринимали картины Мурильо как живую жизнь, а лохмотья нищего – как музейную ценность» [Эренбург, 1986]. По логике Эренбурга, нищета как предмет искусства – это повод для сочувствия и негодования, для активного неприятия существовавшего порядка вещей.

Характерно видение И.Г. Эренбургом фигуры живописца. По мнению автора в 30-е годы, художник – уже не провидец кризиса и не вождь человечества, а скорее рядовой боец на театре военных действий. Он упоминает встреченного в Барселоне художника Элиоса Гомеса: «Память о нашей стране придавала ему бодрость в те трудные дни, когда итальянские "капрони" висли над людьми, беспомощно сжимавшими старые охотничьи ружья» [Эренбург, 1986]. Произведения искусства помещаются автором в один ряд с оружием и боеприпасами. Милитаристская риторика коррелирует с общими тенденциями той эпохи.

Спустя еще лет 20 тот же И.Г. Эренбург во «Французских тетрадах» (1958) меняет акценты в образе художника. Он посвящает главу Пикассо, причем это выглядит как воспоминание о давних встречах с мастером (1915), но предполагает знакомство с содержанием и эволюцией творчества Пикассо. Испанец – спорный художник, вызывающий противоречивые, полярные характеристики – от

«буржуазного растлителя» до «большевика в искусстве» [Эренбург, 2012]. Но в целом писатель, словно возражая кому-то, опровергает возможные обвинения испанского художника в «формализме», защищает его от огульной критики. Соответствующим образом подбираются аргументы. Писатель сближает Пикассо и В.В. Маяковского (практически канонизированного советским литературным официозом), говоря о том, что В.В. Маяковский понимал Пикассо, а сама поэма В.В. Маяковского «Люблю» для многих поначалу была непонятна, подобно тому, как многим непонятно творчество Пикассо. Таким образом, если дореволюционные авторы искали у симпатичных им испанских художников черты реализма, то советский автор И.Г. Эренбург «оправдывает» Пикассо, находя у него близость к официально признанному советскому авторитету. Проблемы сглаживаются, Пикассо оказывается безупречным гуманистом и борцом за мир во всем мире.

Очерк И.Г. Эренбурга можно назвать аккуратной апологией Пикассо - мыслителя, борца. Автор сравнивает Пикассо и Гойю, который тоже воссоздавал ужасы войны. Если последний изображал отдельные сцены, то первый в «Гернике» «показал войну такой, какой он ее мыслит. <...> Ни летчиков, ни бомб, ни орудий; умирающая лошадь, меч воина, женщина в огне, вылетающая из окна, самодовольный, спокойный бык, яркая лампа, голосающая мать, которая сжимает труп своего ребенка. Краски почти отсутствуют. Большие геометрические плоскости передают современный, механический характер бойни» [Эренбург, 2012].

Во второй половине XX века и в наше время интерес к испанской живописи у путешествующих авторов остывает.

Особняком стоит появившаяся в постсоветскую эпоху работа П. Вайля «Гений места», соединяющего в описании испанских «культурных ландшафтов» феномен *genii loci* и образы испанских художников. Описывая Толедо, автор воспроизводит мысль Л.В. Никулина об анахроничности этого города: «все остается как было во времена Эль Греко» [Вайль, 1999, с. 133]. И далее отождествляет Толедо и Эль Греко: «Толедо – город и легенда – это Эль Греко» [Вайль, 1999, с. 134]. Толедо, по мысли автора, являясь центром католической Испании, способствовал творчеству художника. Город объявляется П. Вайлем со-участником труда, соавтором художника. А с другой стороны, Эль Греко становится создателем Толедо.

Эль Греко П. Вайля – демиург, создающий сверхреальный город-идею, передающий «дух, а не букву» город-прототип с невероятной «точностью деталей» [Вайль, 1999, с. 134].

Здесь мы имеем дело с восприятием реальности через призму искусства. П. Вайль, хотя и маркирует очерки В.П. Боткина в качестве первоосновы испанского текста в русской литературе, уходит от заданной В.П. Боткиным дихотомии «темной» и «светлой» стороны испанской живописи (иногда, правда, переиначивая канон как в случае с инфернальными чертами в мифообразе Веласкеса), в постмодернистском ключе утверждает плюралистичность взгляда на мир и многомерность самого мира.

П. Вайль реализует заданную уже некоторыми его предшественниками логику: у него образы испанских художников предстают духами места, воплощениями городского пространства. Автор называет Эль Греко первым модернистом, не подражающим реальности, а ее пересоздающим. В этом П. Вайль видит отличие Эль Греко от Веласкеса. «Если Эль Греко только субъект, Веласкес весь – объект» [Вайль, 1999, с. 141].

П. Вайль подчиняет истолкование мифообраза капризу своей своеобразной фантазии. Анализ сменяется субъективным авторским мифотворчеством. Например, автор обращается к такому элементу веласкесовского мифообраза, как «тайна» Веласкеса («Веласкес самый непонятный»), но поворачивает тему в неожиданном ключе: «понимать-то и нечего, а тайна есть» [Вайль, 1999, с. 141]. «Тайна» испанского художника, по П. Вайлю, заключается в отсутствии субъекта в картинах живописца. Автор отмечает принципиальную безоценочность и ровность Веласкеса во всех работах, что создает ощущение бездны, находящейся за всеми его полотнами. Он отходит от традиционного понимания испанского гения как «светлого» реалиста, связывая образ Веласкеса с целым набором «темных» элементов: ощущения «почти ужаса» от картин испанца, мотивы «дьявольской привлекательности», «бездны», отсутствия «души», «высокой гордыни», «запредельного знания», «черной магии» [Вайль, 1999, с. 141].

Эта тема, как и в случае с Эль Греко, привязывает, по логике П. Вайля, художника к городу обитания. Веласкес являет в своем творчестве дух Мадрида:

«фасад в нем скрывает и обещает больше, чем показывает. Как парадные портреты Веласкеса» [Вайль, 1999, с. 137]. Веласкес выступает демиургом Мадрида. П. Вайль отмечает, что столицу творил Веласкес, создавая галерею блестящих портретов грандов, вписывая «город в роскошную раму» [Вайль, 1999, с. 138].

Таким образом, мы наблюдаем ослабление влияния «боткинского канона» во второй половине XX века и исчезновение его к XXI веку.

Рецепция образов испанской живописи в русской культуре продолжается и в наши дни (после, с одной стороны, окончания франкистского периода в Испании и, с другой стороны, исчезновения «железного занавеса» в России, что способствовало интенсификации культурных контактов). Однако современный диалог с испанскими мастерами упростился, преимущественно сместившись из сферы путевых дневников и заметок в область трэвел-журналистики и туристических гайдов, в формате блогов. Здесь мы имеем дело с большей демократизацией пространства Internet-коммуникаций, делающего ранее недостижимое доступным. Internet-пространство предполагает меньшую формализованность общения и акцент на увлекательность изложения (ввиду ориентации на массовую аудиторию с весьма различным культурным багажом), авторы блогов либо делятся впечатлениями, либо дают практические рекомендации по осмотру испанских достопримечательностей. Причем пишущим нет смысла дублировать информацию, многократно представленную в учебниках, книгах и альбомах, поэтому они стараются либо рассказать о чем-то интересном или необычном, либо поделиться личным опытом (приложив фотографии), который будет полезен другим. Отчасти происходит возвращение к раннему, боткинскому способу рецепции искусства.

Характерное явление в этом роде – блог Олега Халимова, целиком посвященный Испании. Искусство и художник для автора – источник курьезных сведений. В заметке «20 интересных фактов об Испании. Часть 1» [Прил. 1, 41] упоминается Дали как автор логотипа к карамели «Чупа-чупс», который, по словам автора, дожил до сегодняшнего дня с незначительными изменениями. Во 2-й части заметки вспоминается Гойя, который подрабатывал в самом старом из существующих ресторанов в мире – «Сабрино де Ботин» в Мадриде [Прил. 1, 42]. Художник еще не был известным и работал там официантом или посудомойщиком.

Еще пример – блог на Яндекс-Дзене «Испания: моя, их и наша», где рассказывается о барселонском художнике XX века Жузепе Вердагере, который в 1956 году начал расписывать приходскую церковь района Сант-Андреу-де-Паломар и конфликтовал по поводу расходов со священником этой церкви, который был футбольным болельщиком «Барселоны»: Вердагер поместил на росписи, изображающей чистилище, человека, грехом которого при жизни являлась жадность, с шарфом фаната «Барселоны» [Прил. 1, 17], намекая на священника.

Искусство сводится к повседневности, быту, используется, чтобы развлечь аудиторию. Для аудитории испанское искусство является одним из туристических брендов, составляющих узнаваемость места.

Выводы к параграфу 2.1.

Опыт русской путевой прозы свидетельствует о том, что русская культура с середины XIX века довольно широко, пусть и не всегда подробно осваивала образы испанской живописи как значимый инокультурный элемент. В русской путевой прозе XIX–XX веков сложился описательный подход к предмету. Это спокойный взгляд, сочетающийся с выражением определенной культурной позиции.

Парадигму интерпретации испанской живописи задал В.П. Боткин. Отступления от нее не весьма существенны почти до конца XX века. В целом можно говорить о наличии канона в рецепции образов испанской живописи, который сложился в русской путевой прозе под влиянием текста В.П. Боткина. Этот канон существует на протяжении второй половины XIX века, отражая культурные (просветительские в своей основе) установки русских путешественников в Испанию.

Авторы акцентируют религиозный характер испанской живописи, ее связь с католичеством, определившую своеобразие картинных образов, Испания рассматривалась как оплот католицизма в его фанатической, экзальтированной форме. В связи с этим оказывается весьма востребован такой элемент испанского мифа, как «черная легенда», которая накладывает свой отпечаток на рецепцию

живописных образов, созданных Хуаном Вальдесом, Сурбараном, Риберой. По мнению русских авторов, картины этих художников отмечены чертами фанатичности, суровой аскетичности, мрачности, человеческих мучений и даже духом инквизиции.

Когда в русских текстах появляется Гойя, то он хотя и сравнивается с Риберой, но его «черная легенда» воспринимается либо как сатира, либо как отображение пороков. Пикассо своей «Герникой» тоже отчасти притянут к «черной легенде», поскольку свидетельствует о войне. Но при этом Пикассо, по словам И.Г. Эренбурга, гуманист. За мрачными образами, апеллирующими к «черной легенде» в контексте испанской живописи, стоит иной посыл художника.

Другой полюс испанского мифа, связанный с позитивным изображением испанского колорита, представляют в текстах русских путешественников картины Мурильо. И в бытовых (с изображениями нищих, детей), и в религиозных (с ликами мадонн) сюжетах испанца отклик у русских авторов вызывает человечность образов, созданных живописцем, гармоничное сочетание земного и небесного, а также национального и общечеловеческого.

Мурильевская тема облагороженной нищеты оказывается созвучна русскому мировосприятию. Сходный гуманистический реализм русские реципиенты испанского искусства отмечают позднее и в творчестве Веласкеса. Этот же реализм при изображении испанского колорита русские авторы видят и в зарисовках Гойи. При этом и романтически-экзотический элемент, и образный ряд, связанный с «черной легендой», объединяет в восприятии русских авторов ирония испанца, доходящая порой до мрачных, гротескных форм.

Порой поиск реалистических черт, которые подаются как нечто безусловно положительное, граничит с нарочитым осовремениванием русскими путешественниками содержания испанской живописи иных эпох.

Отметим также диахроническую изменчивость в персоноцентрическом восприятии испанской живописи. Внимание русских авторов постепенно сдвигается от одних культурных героев испанского мифа к другим. Если в первой половине XIX века в фокусе внимания русских путешественников находится в основном Мурильо, который является и предметом критики, и предметом

восхищения, то затем русской публике открывается больше имен испанских живописцев, ранее ей неизвестных. Часто упоминается творчество Риберы как характерного мастера. Во второй половине столетия умы занимает Веласкес, вызывающий восхищение. В конце столетия в травелогах внимание начинает уделяться образу Гойи, который далеко неоднороден: так, Г.А. де-Воллан подчеркивает светлые жизнерадостные мотивы в творчестве мастера, тогда как другие авторы делают акцент на эстетике ужасного.

Характерно то, что примерно в это же время начинает привлекать внимание русских авторов живопись Эль Греко. Причем если И.Я Павловский критикует испанца за любовь к гротеску как отход от «реалистической» традиции, то Вас.И. Немирович-Данченко приветствует эту экзистенциальную напряженность творчества испанца, что, вероятно, отражает сдвиг эстетической парадигмы рецепции: требовался выход в новые духовные пространства и автор находил в живописи Эль Греко некие созвучные своим устремлениям элементы. Под влиянием кризисных настроений рубежа XIX–XX веков канон частично трансформируется, позитивно маркируя элементы гротеска и ужасного, чему свидетельство текст Вас.И. Немировича-Данченко, но в основном остается стабильным.

На рубеже XIX–XX веков и позднее все чаще упоминаются имена современных испанских живописцев. Особое место занимает здесь в ряду персональных мифообразов испанской живописи образ Пикассо как смелого новатора, выразителя нового искусства, тогда как, например, Гойя в ряде случаев мыслится как завершитель классической традиции испанской живописи.

Отметим, что нарративные стратегии авторов травелогов при ознакомлении читателей с незнакомыми им особенностями испанской живописи базируются на уже известных для носителей русской культуры элементах. По сути, авторы путевой прозы обращаются к разным сторонам испанского мифа в русской культуре, в то же время подпитывая, развивая его.

Советская культура заимствует «боткинский канон», расставляя, однако, новые акценты, нередко обусловленные идеологическими установками авторов. Соответственно, деление на темное и светлое в рецепции испанской живописи

сменяется нередко антитезой всецело «светлой» испанской культуры, к которой относятся все гении испанской живописи безотносительно к содержанию их творчества, и агрессивного, фашистского, милитаристского, «темного» неоварварства.

Отдельной мифообразной линией выступает маркирование испанских художников как гениев места, намеченное Л.В. Никулиным и в полной мере воплощенное П. Вайлем. В тексте последнего автора Эль Греко представлен «духом» и демиургом Толедо, а Веласкес – Мадрида.

В постсоветскую эпоху «боткинский канон» становится либо основой для игры с традицией у П. Вайля, либо исчезает в текстах трэвел-журналистики.

Травелоги, представляющие собой интерпретацию непосредственных наблюдений авторов за испанской действительностью, могут быть рассмотрены в качестве текстов-посредников, в том числе поставляющих образы испанской живописи для их дальнейшей уже художественной рецепции в русской культуре.

2.2. Рецепция испанской живописи в русской художественной прозе

Рецепция образов испанской живописи в художественной прозе была инспирирована, видимо, не в последнюю очередь рассмотренными нами выше нехудожественными травелогами, которые способствовали накоплению в русской культуре знаний об Испании. Другой вопрос, работает ли боткинская модель интерпретации испанской живописи как способ и художественной ее рецепции.

Первая очевидная тенденция (отчасти проявившаяся и в травелогах) – персонализация испанского мифа. Главный культурный герой в середине XIX века в аспекте рецепции живописи – Мурильо. Это отмечено многими исследователями. Складывается «мурильевский сюжет» или «мурильевский миф» [Зверева, 2017, с. 50, 54] (второе определение в контексте нашей работы нам кажется более удачным). Если прежде эпоха проходит под знаком Рафаэля и его «Сикстинской мадонны», то в 1840-х годах в русской культуре происходит сдвиг. Так, не бывавший в Испании В.Г. Белинский в письме 1847 года к В.П. Боткину признается, что путевые заметки «Письма об Испании» последнего его остро интересуют, особенно «подробности о

Мурильо» [Белинский, 1956, т. 12, с. 453]. В результате этих процессов в 1850–1860-е годы живопись Мурильо станет «одним из краеугольных камней русской эстетической мысли» [Зверева, 2017, с. 52].

С одной стороны, время поиска национальных форм благоприятствовало открытию испанской живописи. Как фиксирует А.В. Морозова, европейский романтизм актуализировал интерес к испанскому искусству и, в частности, к «испанскому Рафаэлю» – Мурильо [Морозова, 2019, с. 30]. С другой стороны, как считает Т.В. Зверева, интерес к Мурильо был обусловлен возрастающим вниманием русской культуры к семиотизации феномена «маленького человека», что соотносится с тенденцией натуралистического и реалистического изображения действительности. Национальное корреспондируется с земным, облакаемым в конкретно-исторические формы, что соответствовало запросу реализма.

Обычный способ ввода Мурильо в тексты прозы – «живописные цитаты» в словесном тексте» [Зверева, 2017, с. 50]. В романе Д.В. Григоровича «Переселенцы» (1855) нищий мальчик воспринимается героиней через аналогию с нищими у Мурильо: «*tout a fait la tete du petit mendiant de Murillo*» («совершенно голова маленького нищего Мурильо») ⁵ [Григорович, 1855]. К подобному сопоставлению прибегает и А.Ф. Писемский (1821–1881) в очерках «Русские лгуны» (1865), где описывает даму «с лицом, напоминающим мурильевских мадонн, в котором выражалось много ума и чувства» [Писемский, 1959, с. 382]. Картины Мурильо «Иоанн с агнцем» и «Маленький Христос и маленький Иоанн» задают развитие темы в рассказе Н.Д. Хвощинской (1822–1889) «Пансионерка» (1860) в контексте прогулки одного из героев по Эрмитажу. Автор останавливается на описании второго полотна и чувств, вызываемых им у персонажа: «Божественные лица детей с их добротой, нежностью, лаской, кругленькие, веселые головки ангелов в облаке, резвый ягненок в углу картины вызывали уже не восторг, но более – чувство какой-то примиряющей радости на лицо молодого человека» [Хвощинская, 1984]. При этом созерцающий герой вовлекается в пространство диалогического созерцания, становясь его объектом: «Он смотрел, не замечая, что на него тоже смотрят, и почти так же внимательно. За мольбертом, пред картиной, сидела художница; <...> когда,

⁵ Перевод с французского наш – И.Г.

став почти за ее плечами, он забылся, созерцая Мурильо, она обернулась совсем и смотрела ему в лицо» [Хвощинская, 1984]. В романе Н.С. Лескова (1831–1895) «Обойденные» (1865) упоминается картина Мурильо, одного из любимых писателем художников, как указывает в примечании к тексту А.А. Шелаева [Лесков, 1989, с. 450]. Н.С. Лесков начинает свое повествование со сцены в Лувре. Упоминается, что «зала мурилевской Мадонны была непроходима» [Лесков, 1989, с. 3], то есть подчеркнута популярность шедевра испанского художника.

Образы испанской живописи призваны вызывать в культурной памяти читателя конкретные представления, дополняя вербальный уровень произведения. В романе И.А. Гончарова (1812–1891) «Обрыв» (1869) один из героев, художник Райский, вспоминая дорогих ему женщин, соединяет их образы с живописными произведениями испанских художников: «седая голова бабушки... выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жерар Дова, – как Вера из фигур Мурильо» [Гончаров, 2004, с. 771]. Как детализирует ситуацию у И.А. Гончарова В.А. Доманский, русский писатель «не просто сравнивает своих героинь с портретами того или иного художника, но созданные им литературные портреты, как в зеркале, отражаются в произведениях живописи, приобретают законченные формы», в результате чего возникает устойчивая ассоциация между образами героинь и различными культурными эпохами Европы: «Читатель, следя за развитием действия романа и любовными увлечениями Райского, словно путешествует по культурным эпохам» [Доманский, 2003, с. 147].

Другая тенденция: по мере того как испанская живопись легитимизируется в России в качестве достояния человечества, она становится точкой отсчета в характеристике разных явлений. В частности, это рефлексия о месте искусства (в том числе испанского) в жизни. Предмет писателя – житейские реалии, а испанская живопись – своего рода зеркало, позволяющее рельефнее представить русского человека или европейца.

Первый ракурс здесь связан с размышлениями о русском художнике. Мурильевский миф нередко контаминируется с общим повествованием о художниках. В романтической повести Н.А. Полевого (1796–1846) «Живописец», написанной в 1833 году, еще до развития культа Мурильо, и поставившей, согласно А.Б. Ботниковой, впервые в русской прозе «вопрос о взаимоотношениях художника

и общества» [Ботникова, 1977, с. 73], главный герой разграничивает в духе романтического двоемирия гениев и профанов. Профессиональные художники-ремесленники отнесены к профанному миру. Они владеют техникой рисования и «дерзают списывать произведения божественных гениев», будучи при этом лишенными гениального дара и не способными создавать нечто новое: «они списывают Корреджио и Рафаэля, Мурилло и Доменикино! Послушайте: это было мне нестерпимо больно» [Полевой, 1988, с. 73].

Второй ракурс – искусство в опыте человека с улицы. Тема дилетантизма в искусстве появляется в XIX веке, в разговоре не о художнике, а о собирателях, зрителях, аудитории искусства. У того же Н.А. Полевого к профанам отнесены «аматеры», любители, претендующие тем не менее на принадлежность к пространству избранных: «Им мало альбомных стишков, мало карандашных копий с эстампов, в которых мечтают они видеть творения Рафаэля, Доменикино, Мурилло <...> Они собирают себе галереи, где им все равно – изысканный Тициан, фламандская мясная лавка, приторная Ангелика Кауфман, и великий Мурилло, и страшный Доменикино рядом с ними!» [Полевой, 1988, с. 73]. Шедевры в профанном локусе, по мысли повествователя, обесцениваются, превращаются прежде всего в материальные ценности и объекты престижа. Тем самым отрицаются притязания «аматеров» на какое-либо отношение к гениям, к числу которых отнесен и «великий Мурилло».

В повести Н.А. Лейкина (1841–1906) «Под южными небесами» (1899) описываются дорожные приключения русской купеческой пары, Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых. Это не аристократы, профессора-искусствоведы или люди искусства. Они неостребованы «в "высоком" дискурсе о национальной идентичности» [Чавдарова, 2015, с. 358]. Ивановы – представители феномена зарождающегося массового туризма из купеческой среды, знатоком которой был, по утверждению М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Лейкин [Салтыков-Щедрин, 1972, с. 421]. Герои решают посетить Испанию, о которой Глафира Семеновна «много в романах читала» [Лейкин, 1899, с. 300] и имела представление из пьес. Глазами Ивановых представлен травестийно-сниженный образ страны, едва ли не в контексте «смеховой культуры» [Жданов, 2018, с. 25]. Разбойники, женщины в испанских платьях, танцы, гитара – вот стереотипные представления, которые

были у супругов по приезде в страну. Образ Испании, почерпнутый из массовой культуры конца XIX века, корреспондирует с образом самих героев. Здесь Н.А. Лейкин иллюстрирует взгляд массового туриста на искусство вообще и испанское в частности. Люди, имевшие возможность выезжать за границу, ехали туда себя показать да приобщиться к благам, как они их понимали. Герои не знают Веласкеса и Мурильо и не способны воспринять их творчество. Образы испанских шедевров с закрепленным за ними высоким значением сталкиваются автором со сниженными образами русских купцов, порождая комический эффект.

В Прадо супруги заходить не планируют: «Да что там такого особенного-то? Старинные картины» [Лейкин, 1899, с. 493]. Однако их сопровождавший настаивает, говоря, что это лучший музей в мире. И, чтобы их не сочли «дикими» [Лейкин, 1899, с. 493], супруги соглашаются пойти в музей, тем более, что Глафира Семеновна читала о нем в путеводителе, хотя Николая Ивановича больше интересуют испанские танцы, «картин-то и у нас дома много» [Лейкин, 1899, с. 499]. Описание сцены в Прадо проникнуто насмешкой над обывательским вкусом супругов, не имеющих опыта освоения прекрасного. Так, когда провожатый восхищается «Прометеем» Риберы, Глафира Семеновна поддакивает ему, желая угодить. Перед портретом Филиппа Четвертого работы Веласкеса гид говорит: «Вы посмотрите, мадам, какой экспрессия!» – на что Глафира Семеновна закатывает глаза и отвечает: «Восторг!» [Лейкин, 1899, с. 505]. У героини нет в запасе нужных слов, чтобы пространно выразить свои ощущения. Да и возникает сомнение, насколько искренен этот «восторг» купчихи. Приземленный Николай Иванович же и вовсе поторапливает своих спутников. На Мурильо он не смотрит, а наблюдает за его копировальщицей.

Третий ракурс – искусство в момент социального взрыва. Здесь уже признанные шедевры испанской живописи характеризуют события и участников социальных потрясений. Так, у А.И. Герцена (1812–1870) в «Былом и думах» (1852–1868) есть исторический анекдот об участии в революции 1848 года в Дрездене анархиста М.А. Бакунина, который «учит военному делу поднявших оружие профессоров, музыкантов и фармацевтов», советуя «поставить на городские стены» «Мадонну» Рафаэля и картины Мурильо, чтобы защититься ими от «пруссаков», которые-де, будучи «zu klassisch gebildet», то есть являясь представителями «старой»

культуры, не станут стрелять в шедевры [Герцен, 1957, с. 356].

В символистском контексте имена испанских художников используются как синоним подлинности, служат метонимическими обозначениями искусства в целом. В экспрессионистской, символистской [Савельева, 2017, с. 131] драме Л.Н. Андреева (1871–1919) «Царь голод» (1908) ее герои представляют собой обобщенные безымянные фигуры (рабочие, ученые, художники) либо персонификацию понятий (например, Смерть, Царь Голод). В этом контексте прецедентные имена конкретных художников (Мурильо, Веласкеса и других) получают также обобщающее значение. О них упоминается в связи с пожаром некой «Национальной галереи»: «Горит галерея? Горит Мурильо? Горит Веласкес? Рубенс? Джорджоне?» – «Да. Да. Смотрите, какое зарево». – «Еще бы. Масляные краски!» [Андреев, 1994, с. 280]. Здесь имеются в виду не конкретные шедевры гениев, а красота, эстетика старого мира, которая гибнет под напором всеуничтожающего бунта, игнорирующего содержание картин, нивелирующего их до материального уровня, на котором они лишь топливо («масляные краски», дерево) для огня.

Два последних ракурса темы переработаны в творчестве А.Т. Аверченко (1880–1925), который несколько раз обращается к прецедентному имени Веласкеса. Лейкинское осмеяние «среднего человека» сочетается у него с фиксацией непрочности жизни и относительности ценностей высокой культуры. Упоминание шедевров переносится в травестийный контекст, а сами образы обезличиваются, усредняются, поскольку меняется сам созерцатель: это уже не аристократический ценитель или богемный эстет, а массовый человек, не имеющий глубоких знаний и не способный испытывать эстетический аффект от встречи с прекрасным. В литературе семиотизируются элементы массовизации, а также концепция *fin de siècle*, связанная с осознанием кризиса «старой» культуры.

Имя Веласкеса привлекается в рассказе «Революционер» (1912) с целью осмеяния современников. Главный герой, Птицын, ратует за отход от всех старых традиций, «от всего того, что "все делают"», чтобы «быть сверхчеловеками» [Аверченко, 2012, т. 3, с. 350]. Этот «культурный революционер» осуждает пасхальный кулич, «увенчанный тремя сахарными розами и шоколадным барашком с крошечным зеленым флагом» на том основании, что это неэстетично, противопоставляя бытовой «красоте» шедевры художников: «Красота – это Рафаэль,

Мадонна, Веласкес какой-нибудь! <...> А какая же красота – барашек с рынка стоимостью в пятиалтынный? Ни моего эстетического, ни моего морального чувства такая безвкусная вещь удовлетворить не может» [Аверченко, 2012, т. 3, с. 351]. При этом претензии Птицына на элитарность развенчиваются, что раскрывается в добавлении к имени Веласкеса местоимения «какой-нибудь», снижающего пафос и свидетельствующего, что в творчестве испанского художника «революционер» не разбирается: для него это просто прецедентный код, упоминание гения позволяет претендовать на избранность. В финале гость садится на цилиндр Птицына, и оказывается, что утилитарная красота шляпы является весьма значимой для «революционера»: «Разве в нем можно показаться на улице?!» [Аверченко, 2012, т. 3, с. 353]. Гость зеркально возвращает Птицыну его собственное утверждение о красоте, показывая притворство «революционера»: «Почему же? – усмехнулся гость. – Красота не в этом. Красота – это Рембрандт, Айвазовский, Шиллер какой-нибудь ... Мадонна!» [Аверченко, 2012, т. 3, с. 354].

Относительность традиционных ценностей – предмет рефлексии в рассказе «Суффражистки» (1914). А.Т. Аверченко сталкивает старое искусство и современные ему общественные взгляды. Суффражистка решает испортить картину Веласкеса в знак протеста против ареста своей соратницы: «Арестована мисс Панкхерст – женщина редкой духовной красоты! А «Венера» Веласкеза – женщина редкой физической красоты <...> Я иду в галерею и в отместку за нашу женщину духовной красоты, уничтожаю ихнюю редкую женщину физической красоты» [Аверченко, 2014, т. 6, с. 43].

В рассказе «Крыса на подносе» (1917) А.Т. Аверченко высмеивает «новое искусство» [Аверченко, 2014, т. 9, с. 217], в рамках которого любой предмет – дажедохлая крыса – может восприниматься как артобъект. Здесь уже шедевры старых мастеров сопоставляются со «скоропортящимися» достижениями современности и противопоставляются последним: «как жаль, что подобное произведение непрочное ... Какой-нибудь там Веласкес или Рембрандт живет сотни лет, а этот шедевр в два-три дня, гляди, и испортится» [Аверченко, 2014, т. 9, с. 219].

В прозе советского времени испанские художники и испанская живопись сначала надолго выпадают из сферы внимания вообще, а потом актуализируются по локальному поводу.

Испанцы представлены учителями художника В.И. Сурикова в книге Н.П. Кончаловской (1903–1988) «Дар бесценный» (1964), художественно оформленной творческой биографии деда писательницы. Здесь, по сути, реанимируется боткинский подход к великим испанцам. В главе, посвященной Лувру, обозначаются «испанские» интересы русского живописца: «два портрета Веласкеса: королева Мария-Анна испанская и ее дочь Маргарита – беленькая девчушка в розовом кринолине», а также картина «Вознесение» Мурильо [Кончаловская, 1969, с. 135]. Н.П. Кончаловская от лица Сурикова отмечает «удивительную естественность» мурильевских образов, «чудесно выписанные руки женщины», цветовые решения испанского живописца [Кончаловская, 1969, с. 135]. Акцент на человечность, простоту, сделан и в описании веласкесовских образов, когда инфанта Маргарита описана не столько как королевская особа, сколько как «беленькая девчушка». Глава «Миланские чудеса» содержит сравнение итальянской живописной школы и творчества Веласкеса: «...все же до Веласкеса эти старики – Веронезе, Тициан, Тинторетто – ближе всех других понимали натуру и ее широту, хотя писали иногда очень однообразно» [Кончаловская, 1969, с. 141]. Наконец, глава «Дорожный альбом и папа Иннокентий» представляет собой квинтэссенцию веласкесовской темы в тексте. Кульминацией знакомства В.И. Сурикова с испанской живописью становится момент созерцания написанного Веласкесом портрета папы: «И уже кончал осмотр, когда в самом конце последней галереи встретился лицом к лицу с «Папой Иннокентием X», глядевшим на Сурикова с портрета Веласкеса. Суриков замер. <...> он [образ Иннокентия X – И.Г.] хранил в себе что-то такое человеческое, подлинно живое и так беспощадно раскрытое гениальным художником, что Суриков как остановился перед ним, так и стоял, пока галерея не закрылась» [Кончаловская, 1969, с. 147–148].

Эти беллетризованные описания дополняются вставкой в текст произведения фрагмента письма В.И. Сурикова, в котором художник превозносит Веласкеса за «Портрет папы Иннокентия X»: «Это [портрет папы – И.Г.] живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. <...> Для меня все галереи Рима – этот Веласкеса портрет. От него невозможно оторваться. Я с ним перед отъездом из Рима прощался, как с живым человеком» [Кончаловская, 1969, с. 148]. Н.П. Кончаловская дополняет раскрытие значимости этого веласкесовского образа

для Сурикова личными воспоминаниями, согласно которым одной из двух репродукций в мастерской художника «был "Папа Иннокентий X" Веласкеса» [Кончаловская, 1969, с. 287].

В рассказе П.Г. Антокольского (1896 – 1978) «Парижские встречи» (1971), в котором автор вспоминает о гастролях Московского театра им. Евг. Вахтангова в Париже в 1928 году, появляется фигура Пикассо в антураже онирического видения рассказчика, в качестве одного из персонажей европейского бомонда. Также в рассказе П.Г. Антокольского можно вычленить переключку с советской путевой прозой, в которой фашизм обозначается как темная сторона «испанского мифа», а испанские деятели искусства – как светлая. Аналогично в рассказе П.Г. Антокольского фигуры современных рассказчику политиков (Чемберлен, Пилсудский, Муссолини, Гитлер), сравниваемые с восковыми фигурами, противопоставляются образам, связанным со сферой европейского искусства (Шекспир, Хемингуэй, Пикассо, Кафка) [Антокольский, 1972, т. 3, с. 163].

Все упомянутые нами пока произведения русской прозы имеют одну общую черту: образы испанской живописи и испанские мастера упоминаются в них ситуативно, глубокого интереса к ним у автора нет. Ситуация переменилась недавно.

Самостоятельную, притом гротескную роль образ испанского художника Пикассо приобретает в романе В.П. Аксенова (1932–2009) «Кесарево свечение» (2000). Автор возвращается к той персонализации, о которой мы говорили в связи с Мурильо, но делает это гораздо более акцентированно, чем его предшественники.

Часть аксеновского текста, посвященная Пикассо, до некоторой степени выбивается из общих сюжетных линий произведения, которое, однако и в целом «выходит как за пределы сюжетных линий, так и из жанровых канонов <...> вступает в стадию гипертекста» [Короткова, 2010, с. 67]. В то же время автор постепенно подводит читателя к сюжету о Пикассо. Рассказчик однажды признается в желании «отойти от выдуманных сюжетов» и посвятить себя «проекту», «почти документальной повести о молодом Пикассо». При этом он набрасывает общую канву потенциального сюжета: «1900 год. Юнец, прилежно освоивший рисунок и масло, переезжает из Барселоны в Париж. Там он видит нечто потрясшее его воображение: толпа сластолюбцев под фонариками танцует аргентинское танго, не снимая черных цилиндров, пшюты пропихивают шевиотовую коленку в голубые и

красные шелка. Головокружительные бляди Монмартра и Больших Бульваров, Лулу, Нана, Стрекозет, ошеломляют каталонца, то есть водружают ему шлем авангарда на крутую башку. Взрыв его гения. Увертюра XX века» [Аксенов, 2000].

Затем вскользь замечается, что у Славки Горелика, героя, относящегося к «авантюрному» пласту романа, присутствует портретная черта, отсылающая к живописи великого испанца: «углы его рта опустились, как у обманутого арлекина с картин Пикассо» [Аксенов, 2000]. Перекидывается ассоциативный мостик от персонажа российских 90-х к художнику первой половины XX века.

Постепенно рассказчик раскрывает замысел романа, в котором «авантюрное» и «почти документальное», прозаическое, драматическое и поэтическое начала смешиваются в «масштабном концепте подведения итогов века Ха Ха», и особая роль здесь отводится «истории юнца Пабло» [Аксенов, 2000], по мысли автора, открывшего этот век своим переездом в 1900 году из Каталонии в Париж. Так образ Пикассо и его творений входит в общий травестийно-эkleктичный сюжет изображения глобального хронотопа, времени-пространства уходящего века. В.П. Аксенов старается пересобрать, ресемантизировать историческую действительность, вероятно, видя в числе своих предшественников «сюрреалистов» («и вместе с ними Пикассо и Дали»), которые «поставили под сомнение реальность или, скажем так, обязательность реальных форм» [Аксенов, 2000].

Дальнейшее раскрытие образа художника происходит во фрагменте, состоящем из прозаического и стихотворного текстов. В первом из его разделов, названном «Пегас Пикассо», автор употребляет производные от имени художника – «пикассония», «пикассы» [Аксенов, 2000] – сравнивает Пикассо с Пегасом, что обусловлено, с одной стороны, фонетическим созвучием, а с другой, метонимическим переносом: крылатый конь поэзии Пегас сближен с художником – шире, творцом. Пегас выбил источник Гиппокрена – источник вдохновения поэтов. Пикассо, по мнению В.П. Аксенова, является одним из вдохновителей XX века: «Быть может, и век-то начался за пару десятилетий до своего хронологического начала, когда в Малаге созрел и явился в мир кислорода увесистый плод пикассийского древа» [Аксенов, 2000].

В связи с образом древа, а также «крутого демиургического замеса» фигура Пикассо приобретает у В.П. Аксенова мифологически-вселенские коннотации и

встраивается в ряд других гениальных фигур мирового наследия, актуализируя идею диалога культур: «Это был срок крутого демиургического замеса по всему миру; не обошел он стороной даже и обделенные солнцем плоскости и мокрые склоны российской земли. Возник последний аккорд Ренессанса, великая художественная утопия» [Аксенов, 2000]. Далее также упоминается, что у начинающего художника «на множестве портретов» «испанские мотивы естественно сливались с фламандскими» [Аксенов, 2000]. Таким образом, творчество Пикассо оказывается встроенным в общий культурный контекст, включающий в себя общее наследие Ренессанса, актуализирующееся вплоть до XX века, в том числе связанные с Возрождением культурные феномены в России, Испании, Фландрии.

Возможной отсылкой к общекультурному значению творчества Пикассо является в романе В.П. Аксенова и упоминание, что у художника «лучше всего получались голуби; даже лучше, чем быки корриды...» [Аксенов, 2000], то есть универсальный символ (голубь) с множественной смысловой нагрузкой вплоть до образа Святого духа заслоняет собой узконациональный, испанский (бык корриды). Отсюда вполне логичным выглядит отправление героя в новое, инациональное пространство – в Париж – как отход от провинциального начала. Отметим также, что этот отъезд символически выпадает на 1900 год, что усиливает аксеновскую концепцию Пикассо в качестве открывателя (и демиурга) столетия.

В стихотворном фрагменте раздела описание отъезда Пикассо из Барселоны смещается из универсального в бытовой план с множеством прозаических и фривольных деталей: «Вязаний красных и зеленых, орехов сладких и соленых, советов мудрых, глаз влюбленных поток не иссякал три дня. 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]. Аксеновский текст и нагнетает пафос, и тут же травестирует его, вписывая в контекст культуры «века Ха Ха». Французское бытие Пикассо маркируется автором прорывом дионисийского начала, то есть проявлением мифологизации образа художника. Парижский элемент вносит новую эротическую окраску в творчество художника, что акцентируется автором в описании картин художника: «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].

Аксеновский Париж – это и город-блудница, новый Вавилон, и в то же время Вавилон смешения языков-культур, место упомянутого ранее «крутого демиургического замеса»: «Огромное смешение форм, слоев и срезов, водоворот красок властно зовут юнца: забирай круче, тебе предназначено стать Пикассо» [Аксенов, 2000]. Данный город еще и локус возвышения, «...где отправляется на небеса молодой дружок Касагемас», а сам Пикассо-Пегас должен воспарить на художественный Олимп: «Его планида высока» [Аксенов, 2000].

Пикассо в аксеновском тексте еще и художник-тореадор, в чем проявляется его испанское начало: «Одним косым ударом шпаги он нарисует вам быка» [Аксенов, 2000]. Только это тореадор «наоборот», артист-демиург, который не несет смерть, а создает новое. Кроме того, на быка и художника, создание и создателя, действуют «магические» законы подобия, что проявляется в действии мычания: «Мычит Пикассо...» [Аксенов, 2000].

Наконец, В.П. Аксенов пытается проникнуть в суть «ургии»-творчества Пикассо, которое представляется автору процессом немислительным, однако содержащим размышления по ту сторону сознания, во сне. Пикассо видит изнанку вещей, не алмаз, а «заалмазие», «свивает» (демиургическое действие, аналогичное «замесу») живопись «в за-зреньи» [Аксенов, 2000]. Аксеновский Пикассо стремится в надприродное и надмирное: «Господь дарует свойство зрения. Природа создает глаза. <...> свойства плазмы мы свойством духа назовем...» [Аксенов, 2000]. Он – «один из тех первых артистов, что поставили под знак вопроса автоматические результаты зрения, не удовлетворились и импрессионистским киароскуро, попытались пройти за грань "реальности", вывести художественного человека за пределы мгновения» [Аксенов, 2000].

При этом образ Пикассо постмодернистски-эkleктично складывается автором как мозаика – из множества ярлыков, где испанско-живописное переходит в австрийско-музыкальное (Моцарт) или русско-вербальное (Пушкин): «Посланник

демиургов, основная горелка художественной революции. Моцарт кубизма. Пушкин сюрреализма» [Аксенов, 2000].

Аксеновский текст движется по синусоиде, поэтому за каждым восхождением к пафосному и божественному следует травестийное падение. XX век, по В.П. Аксенову, отождествлен с Пикассо и завершился вместе с ним, «мистическое возбуждение перешло в генитально-дигитальную суету» [Аксенов, 2000]. Эпохе символистских инсайтов пришла на смену новая эпоха, соединяющая в себе черты сциентизма («молекулярная генетика и геном человека») и техницизма общества массового потребления («"мобили", пейджеры, хронометры») [Аксенов, 2000]. Таким образом, В.П. Аксенов, вслед за авторами Серебряного века (Л.Н. Андреев, А.Т. Аверченко), проводит мотив гибели искусства как творения гения, прорыва за «горизонт» [Аксенов, 2000] повседневности.

Завершают главу два стихотворных фрагмента. В первом, на английском языке, проводятся параллели между Бетховеном, глухим музыкантом, и Пикассо, который должен был отринуть зрительно-поверхностное начало мира, то есть символически ослепнуть: «Beethoven was deaf. Could one paint being a blind? Sometimes he dreams, he doesn't need eyes to make painting» («Бетховен был глух. А может художник быть слепым? Когда он порой мечтает, ему не нужны глаза, чтобы создавать картину»)⁶ [Аксенов, 2000].

Далее происходит уже привычное для аксеновского текста смешение в описании сцены, когда к Пикассо приходит некий «белокурый моряк», который, объединяя русский, французский и немецкий («Is this ulitza, he roared, or la rue, or der strasse?»), называет себя русским, а Пикассо своим учителем [Аксенов, 2000].

Из второго стихотворного фрагмента выясняется, что ночной пришелец – это В. Татлин, который «свалился» «с седла Пегаса» [Аксенов, 2000]. Здесь речь идет о реальном знакомстве В. Татлина и Пикассо. Место Татлина в иерархии строфы ниже, чем Пикассо. Он «свалился», «приперся», его Пикассо называет «татью» и спрашивает: «Какие вас к нам прислали монстры?» – «Не беспокойся – я просто Татлин» [Аксенов, 2000].

Вторая глава – «1913 год» – рассказывает о встрече В. Татлина и Пикассо в

⁶ Перевод приводится по изданию: Аксенов В.П. Кесарево свечение. Москва, 2000. URL: <https://e-libra.ru/read/209876-kesarevo-svechenie.html>.

Париже. Иронично подчеркивается, что «их разделяли всего шесть лишь годков и пудик славы» [Аксенов, 2000]. В. Татлин зовет Пабло Пикассо Павлом и даже фамильярно Паблушей, тем самым присваивая его, сближая с русской культурой. В. Татлин предстает авантюристом, который просил в Германии милостыню, притворявшись слепым. Здесь происходит травестия мотивов слепого художника и вдохновения-поэтического парения на Пегасе: «Откройте ваши бесстыжие глаза, мы знаем, что вы зрячий! Известно нам, где вы витали! Как избежали вы ареста! Вы поднадзорный жулик Татлин! Контрабандист и футурист!» [Аксенов, 2000]. В рамках все той же травестийной логики Пегас оборачивается бытовым образом – поездом: «...я должен оседлать Пегаса! Неси меня, железный конь, в Париж, к прелестному Пикассо!» [Аксенов, 2000].

В то же время подчеркивается (вновь мотив объединения/смешения) родство испанского и русского художников. Для Пикассо «это был свой, сумасшедший XX века» [Аксенов, 2000]. Соответственно, автор снова возвращается, словно проигрывая очередную каденцию фуги, к теме зрения художника: Бетховен был глух, но слух его накопил много, так и глаза Пикассо накопят то, что нужно, чтобы попасть в «заглазие» [Аксенов, 2000] – так определяет В.П. Аксенов его творчество.

В диалоге Татлина и Пикассо о вере в Бога русский герой говорит о связи Пикассо с чертом, то есть наличии и божественного, и инфернального начал в творчестве испанца как очередном смешении верха и низа. Травестии подвергается и мотив вознесения гения над миром. Татлин мечтает «построить спиральную башню выше туч», на самом верху которой «в шаре будет вращаться гений Велимир или <...> всемирный Пабло. Или попеременно. Или вместе – места хватит» (очередная попытка контаминировать русское и испанское искусство), сам же Татлин будет парить вокруг башни на «летающем велосипеде», «как птеродактиль» [Аксенов, 2000] (травестия образа Пегаса), ведь он не просто Татлин, но, по аксеновской версии, еще и «Летатлин» [Аксенов, 2000] (это также контаминация с названием летательного аппарата «Летатлин», созданным Татлиным [Гильднер, 2014, с. 339]).

Образы Татлина и Пикассо, русского и испанского, частично сливаются. Пытаясь написать зимний Латинский квартал, испанский художник зажимуривает «глаза на манер Татлина в Берлине» [Аксенов, 2000] (очередной повтор оксюморонного мотива зрячей слепоты). Открытие же глаз ведет Пикассо «в

утопию, к этим дурацким спиральным башням, в Россию, столь чуждую оливковой культуре» [Аксенов, 2000]. Татлин становится немного Пикассо: «Ощупывает [мотив слепоты – *И.Г.*] мои работы и становится моим собратом по искусству XX века» [Аксенов, 2000]. В свою очередь, Пикассо становится немного Татлиным: «Передает и мне какие-то волны своей заброшенности» [Аксенов, 2000].

Завершается глава ироническим описанием совместной фотографии: «Кроме этих главных персонажей, там были эльзасский трактирщик месье Памфельманю, три пришедших с крыши кота, бульдог, попугай, коза и осел, а также гости из фольклора – русская кикимора и каталонский вампир-трубадур» [Аксенов, 2000]. Высокое совмещается с низким, обыденное со сверхъестественным. Кроме того, В.П. Аксенов, в игровом духе постмодерна, замечает, что фотография была утрачена после революции, и этот рассказ невозможно подтвердить, кроме как поворотом в творчестве футуриста Татлина после поездки в Париж. Таким образом, перед нами фантазия на тему встречи Татлина и Пикассо как одна из вероятностей реальности.

В итоге едущий в Россию Татлин выражает сущность Пикассо и через это, через коммуникацию с Чужим, отталкивание от него, собственную художественную самость: «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].

В третьей главе раздела о Пикассо (наброске о 1931 году) образ испанского художника опять раскрывается с помощью диалога с «чужим» в роли которого выступают советские образы соцреалиста Натана Горелика и его жены Анны. Здесь искусство Пикассо сталкивается с советским конструктивизмом, иронически изображенным В.П. Аксеновым. Пафос рационального, конструктивного, нового выражается глазами Пикассо в том, что у некоторых он «замечал по несколько глаз с каждой стороны лица» [Аксенов, 2000].

Но это еще можно понять и как выражение идеи соединения противоположных начал как основополагающего для фрагмента о Пикассо мотива смешения, а также объединения различных миров, советско-коммунистического и буржуазно-европейского: «Все шло к сближению существ и не-существ, предметов функции и предметов фикции» [Аксенов, 2000]. Крайнее выражение идеи смешения

В.П. Аксенов видит в работах испанского художника, где присутствует и андрогинность («...восемнадцать листов ватмана с объемными изображениями каких-то голых, то ли человеческих, то ли псевдочеловеческих, в общем, буржуазно-извращенных фигурок. Трудно было даже понять, какой пол в этих формах был представлен – мужской или женский»), и соединение человеческих и животных черт («женственная округлость с соском (или с тремя длинными, как у колхозной коровы, сосками)», «намагниченный хвост плодородия» [Аксенов, 2000]). Эта же травестийная андрогинность проявляется в последней описываемой в аксеновском романе картине Пикассо – заказанном Луи Арагоном изображении Сталина, в котором проступают черты лица Анны Горелик: «Простым угольным карандашом он стал на обратной стороне какого-то многотитястого 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]. В этом плане фигура Пикассо – это не только демиург-творец, но и трикстер-насмешник, создатель, по выражению В.П. Аксенова, «своего великолепного карнавала» [Аксенов, 2000]. Отсюда берет начало сниженная линия в изображении автором Пикассо, с подчеркнуто экспрессивно-разговорным стилем повествования, что, например, выражает глагол «намалевал» [Аксенов, 2000], употребленный относительно творчества испанца.

При этом, согласно логике близнечного мифа, как и Татлин, Горелик выступает в некотором роде близнецом Пикассо, но тайным, поскольку данная сторона его творчества не совместима с советской идеологией: «...что-то в этом роде она [Анна – И.Г.] уже видела в альбомах Натанчика <...> только тот эти кощунственные опыты прятал, а тут они были выставлены напоказ» [Аксенов, 2000]. Горелик и Пикассо последовательно объединяются автором схожестью вкусов в искусстве и жизни: «...что, кроме четырех глаз и двух носов, у них был еще один общий предмет – вернее, женский идеал, жена Горелика, величественная пролетарка Анна Горелик» [Аксенов, 2000].

Здесь аксеновское повествование доходит до абсурда, превращаясь в очередную травестию. У Анны и Натана Горелик было задание дать художнику пилюлю с ядом, который провоцировал любовь к коммунизму. Так опять же

иронически, В.П. Аксенов описывает сложное отношение представителей официальной советской идеологии к художнику и травестирует идею смешения-сближения инокультурных миров. Вместо страсти к коммунизму Пикассо воспылал страстью к Анне. Ургия превращается в «оргию», а Пикассо-Дионис становится Приапом в пародийной иерогамии: «Он быстро раздел ее догола <...> и на несколько часов внедрился в ее благодатное тело. Птицы <...> опустились на крышу и даже проникли внутрь студии – священные гуси Приапа» [Аксенов, 2000]. Сексуальное соитие Анны и Пабло, с одной стороны, пародия на мотив тотального смешения-слияния 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]), но с другой – в своей гротескности – проявление демиургического элемента Пикассо, «сокрушительного Паблито».

Даже расставшись навсегда со ставшей невыездной Анной, аксеновский Пикассо не теряет с ней связи. У Анны рождается от Пабло сын, которого Натан признает и начинает подражать ему в мимике, усиливая тем самым сходство с ним, а косвенно и с Пикассо. Этот же ребенок в итоге становится отцом одного из главных героев всего романа, чем доводит до логического завершения аксеновский лейтмотив вселенского смешения и культурного «замеса».

Испанский же художник «грустит» по Анне, «по той буре телесного магнетизма, что закрутила их тогда в одну телесную форму», заодно метонимически питая «слабость к гигантской родине социализма» [Аксенов, 2000], а также соединяет, как уже было сказано, ее образ с образом Сталина и даже, в трактовке автора, свою знаменитую голубку пишет для нее.

Таким образом, В.П. Аксенов, подводя в романе итоги XX века, доводит до максимума значимость испанской живописи в персональном ракурсе. Пикассо у него выражает собой и своим творчеством главное содержание XX века – правда, ценой минимизации местной (каталонской) традиции и универсализации себя как художника-космополита. Русский по происхождению художник Татлин становится его двойником, меньшего масштаба, но той же, космополитической природы;

советская же чета Гореликов выглядит как сомнительные, пародийные двойники и партнеры. В любом случае век у В.П. Аксенова связан с художниками, а все прочее – только смысловая периферия жизни Пикассо, демиурга, неистового в творении и любви. Писатель встраивает в собственную художественную реальность картинные образы испанского художника, придавая им новый каузальный контекст и вводя их в рамки непрекращающегося диалога культур, начатого, по его мысли, европейским Возрождением.

Другая кульминация в русской прозе темы, связанной с испанской живописью, – роман Ю.И. Малецкого (1952–2018) «Улыбнись навсегда» (2017). В нем остро лично обживается испанский миф как составная часть мифа европейского.

Образы испанской живописи, то возвышенные, то травестированные, занимают существенное место в романе, написанном уже в нашем веке и представляющем собой повествование от лица эмигранта в психиатрической клинике, размышляющего об экзистенциальных вопросах и вспоминающего свой эмигрантский опыт. Герой, в частности, рассказывает о своем трехдневном паломничестве в Мадрид – как апогее его жизни вообще. Боткинский в самых общих чертах сюжет приобретает у прозаика значение судьбоносного события.

Отметим связь фигуры повествователя, перемещающегося и в материальном, и в духовном планах, с образом странника как одной из констант русской культуры. Герой-нарратор – это одновременно и путешественник, и эмигрант, изгнанник родины. Таким образом, здесь объединены многие культурные смыслы феномена странничества, о котором писал Г.П. Федотов [Федотов, 1938]. Также мотив путешествия в русской культуре связан с мотивом паломничества, берущим начало в средневековье: «...стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение» [Лотман, 1992б, т. 1, с. 408].

С конца XVII века, с «Великого посольства», утверждается идея о Западе как о цели паломничества. По утверждению В.М. Гуминского, «с течением времени сакральное пространство Иерусалима и Палестины древнерусских „хождений“ сменяется европейским культурным пространством путешествий XVIII–XIX вв.» [Гуминский, 2016]. Согласно В.К. Кантору, идеализация Запада являлась одним из этапов познания себя [Кантор, 2001, с. 4–5]. По Ю.С. Степанову, паломничество

имеет пункт назначения и несет положительную коннотацию, в отличие от странничества, детерминированного бедствием [Степанов, 2004, с. 184]. Таким образом, путешествие в Мадрид, в Прадо, к Веласкесу можно рассматривать именно как паломничество героя, который в целом описывает это как позитивный опыт.

Сам Мадрид как город для рассказчика не так и важен. Он ему скорее враждебен. Описывая Мадрид, герой Ю.И. Малецкого упоминает об арабской этимологии названия города. Город маркируется арабским элементом в описании переулков, где на рассказчика происходит нападение, то есть в чуждом, маргинальном, пространстве – это переулки, «напоминающие арабские кварталы в Париже» [Малецкий, 2017, с. 229]. Мадрид описывается повествователем как пространство с сакральным центром – Прадо, но попасть в него герой долго не может. Движение героя Ю.И. Малецкого нелинейно, что свойственно неклассическому повествованию XX века [Комлева, 1992, с. 69]: не найдя номер в отеле, повествователь идет к вокзалу Аточа, возвращаясь к исходной точке – метро Банко ди Спаньо – и внезапно выходит к памятнику Веласкесу.

Прослеживается и параллелизм текста Ю.И. Малецкого с произведением В.В. Ерофеева «Москва–Петушки»: главный герой этой книги не может попасть в «единственное на земле гармоничное место» [Ерофеев, 2001, с. 152], онирически-сакральный пункт назначения, при этом кружа вокруг него. Также тут присутствует мотив смертельного риска. На героя В.В. Ерофеева нападают, как и на героя романа Ю.И. Малецкого, который «балансирует некоторое время на грани жизни и смерти, потери себя» [Ермолин, 2018б]. Пограничное транснациональное описание Мадрида указывает также на представления о Западе в русской культуре, которое сочетает «противоречивое сочетание ощущений: изгнание и убежище, чужбина и пристанище свободно мыслящего человека, смертельная опасность и возможность спасения, тяготение и последующее разочарование» [Тиме, 2010, с. 238].

Пространство города у Ю.И. Малецкого четко делится на сакральное и профанное – «бесформенная протяженность, окружающая священное пространство» [Элиаде, 1994, с. 22]: это и «бесконечная кишка мадридского аэропорта» [Малецкий, 2017, с. 229], и ночной город, который герой проходит с бытовой, профанной, целью поиска ночлега. При этом сакральное и профанное пространства сталкиваются, а сакральный город превращается в город-блудницу [Топоров, 1987], тем самым

сакральное травестируется. Кульминация этой травестии наступает у статуи Веласкеса ночью, куда герой выходит случайно. Герой выражает парадоксальным образом одновременно и панибратское, и уважительное отношение к «божеству»: «Я и хотел-то первый день только выпить со статуей Веласкеса и поклониться» [Малецкий, 2017, с. 234]. В дальнейшем трепет переходит в богохульство: «Будь ты проклят, Диего Родригес де Сильва-и-» [Малецкий, 2017, с. 234]. Далее герой молит «ложных богов» войны о разрушении десакрализованного пространства музея: «...я взмолился: каудильо Франческо Франко и ты, геноссе рейхсмаршал Геринг, ...пустите десяток тонных бомб на эту белую точку среди кипарисов, ...отправьте в свои черные испанские тартарары всех этих Сурбаранов и Эль Греков, Тицианов и Рубенсов..., а главное – Веласкеса, всех этих богов живописи, которые могут все, кроме одного – найти ночлег бездомному замерзающему бомжу» [Малецкий, 2017, с. 234].

Этот бунт человека против статуи в произведении Ю.И. Малецкого отсылает к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» и его пьесе «Каменный гость», а вместе с нею – к архетипическому донгуановскому сюжету. Искажённое имя генерала Франко, как представляется, призвано снизить градус патетики. Также этот буффонадный бунт приводит к онирической гибели бунтующего: «только меня... пусть пришлепнет насмерть тяжелой "Сдачей Бреды" Веласкеса. И накроет сверху парой его огромных конных портретов – Филиппа ли 4, министра ли внутренних его дел Оливареса – все едино, лишь бы потяжелей» [Малецкий, 2017, с. 234].

К Прадо ведет мадридская улица Алькала, которая воспринимается освоенным культурным пространством Испании, с Веласкесом, Сервантесом, Дон Кихотом. В Прадо же «божеством» выступает Веласкес. Посещение героем музея является одной из «кульминаций повествования» и напоминает «паломничество» [Ермолин, 2018б]. Отметим, что у Ю.И. Малецкого здесь есть перекличка с «Гением места» П. Вайля, у которого Веласкес является воплощением духа Мадрида.

В романе «Улыбнись навсегда» смертность героя встречается с бессмертием Веласкеса, точнее, с тем, что герой называет «сверхжизнью», под которой, вероятно, подразумеваются созданные испанским гением миры: «...доминантный мотив творчества Малецкого – мотив смерти-бессмертия» [Доброзракова, 2018, с. 164].

Дополнительно подчеркивается разница между героем и Веласкесом: Веласкесу «не было тяжело сидя спать на морозе. Потому – кто он и где я?» [Малецкий, 2017, с. 234]. Возвышенное сталкивается со сниженным («волшебство сверхжизни» и «запах асфальта») с добавлением иронии. Значимость Веласкеса как божества обусловлена «неисчерпаемыми жизненными запасами» [Элиаде, 1994, с. 81] («сверхжизнью»). Но он же, как и древнее божество, невсесилен, что вовлекает его в диалектические взаимоотношения близости-недостижимости с героем-нарратором.

Сакрализация части Мадрида с центром в художественном музее говорит об эстетико-религиозном восприятии пространства в тексте Ю.И. Малецкого: «Я исколесил более половины континентальной Европы, и если бы меня спросили: тебе еще чего-то хочется увидеть на континенте? – ответил бы: да, отвезите меня в Мадрид, пустите в Прадо, чтобы я увидел Веласкеса "Менины" и "Пряхи" – и потом можете и Мадрида не показывать, а везите прямиком до Бреста...» [Малецкий, 2017, с. 228-229]. То есть остальное пространство Европы семиотически незначимо в сравнении с хранящимися в столичном музее работами Веласкеса.

Подобное восприятие шедевров испанского искусства созвучно парадигме русской философии, традицию которой продолжает Ю.И. Малецкий. Согласно Н.А. Бердяеву, творчество есть «антроподицея», «это есть тема об отношении человека к Богу, об ответе человека Богу» [Бердяев, 2012, с. 244]. Благодать нисходит сверху, а снизу творчество преодолевает осознание греховности человека и оправдывает его. Творчество «есть требование Бога от человека и обязанность человека» [Бердяев, 2012, с. 245] и оно мыслится как «продолжение миротворения» [Бердяев, 2012, с. 252]. Сходным образом высказывался об искусстве и русский философ и богослов С.Н. Булгаков: «Оно показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете Преображения» [Булгаков, 1916, с. 2]. О связи искусства с первообразами высказывался и известный священник и философ П.А. Флоренский: «Искусство воистину показывает новую, доселе неизвестную нам реальность, воистину подымает *a realios ad realiora, et a realioribus ad realissimum*» [Флоренский, 1996, с. 383]. Кроме того, изображение Ю.И. Малецким музейного пространства Прадо отсылает нас к формуле А.С. Хомякова, обозначившего Европу как «страну святых чудес» [Гуминский, 2016] – образ, подпитываемый коренящимся в русской культуре религиозно-эстетическим восприятием мира.

Так как ложное путешествие, по Г.А. Комлевой, «всегда совершается до (а не после) истинного» [Комлева, 1992, с. 70], то на следующий день, после ночных приключений, герой попадает в Прадо, описывая пространство музея с травестийной интонацией: «...ей-богу, в величайшем королевском собрании картин – пахло пылью» [Малецкий, 2017, с. 239]. Но далее, продвигаясь в сакральном пространстве, герой сменяет иронию на пиетет. Риберу он смог оценить только тут. В лице Сурбарана перед ним предстает чистый испанский католицизм, «пламень подо льдом», и «не столь уж робкие попытки сезаннизма за 250 лет до Сезанна» [Малецкий, 2017, с. 239]. Эль Греко «надо только не объедаться, чтобы понять, что он гений», однако, он похож «уж слишком – на себя и только» [Малецкий, 2017, с. 239].

Но герой подчеркивает, что прочие шедевры он ценит, а Веласкеса любит. «Прях» герой называет лучшей картиной в мире, ее «светоцвета» нет больше ни у кого, «даже у самого Веласкеса» [Малецкий, 2017, с. 240]. Повествователь восхищается испанским художником, вспоминая Т. Готье, Л. Джордано, декларируя, что художник предвосхитил реализм, модерн и постмодерн. То есть Веласкес для русского путешественника – абсолютный гений. Рассуждая о «Менинах», герой отмечает совершенство композиции и замысла. «Этот портрет – либо символ королевской власти, либо призрак» [Малецкий, 2017, с. 243]. Герой утверждает, что «Менины» – не реалистичная картина, а осколок иного мира.

Ю.И. Малецкий представляет Веласкеса демиургом. Также отмечается, предвосхищение испанским художником реализма, модерна и постмодерна, что актуализирует линию диалога культур. Кроме того, созерцание «Менин» предстает как квазирелигиозный акт, соприкосновение со священным: «Полотно впустило меня ровно настолько, насколько хотел его автор» [Малецкий, 2017, с. 240]. Это исключает фамильярное отношение к картине. Наконец, отмечается, что в «Менинах» Веласкесу удалось достичь максимальной свободы при регламентированном мадридском дворе, играя «по правилам заведенного механизма» [Малецкий, 2017, с. 240].

Данная картина в трактовке Ю.И. Малецкого напоминает коробочку с фигурами («А тут – живая коробочка с фигурами» [Малецкий, 2017, с. 240]), где изображенная комната представляет собой «пространство сокровенной жизни»

[Башляр, 2004, с. 33]. Метафора коробочки «возвращает нас к бездонному источнику грез о сокровенном» [Башляр, 2004, с. 81], «это память о незапамятном» [Башляр, 2004, с. 86]. Сокровенное пространство способно открыться не каждому. Также ларчики ассоциированы с секретами, одним из которых оказывается сама картина «Менины». «Этот портрет – либо символ королевской власти, либо призрак. Либо – изображение Никого, Кто больше всех» [Малецкий, 2017, с. 243]. Никто – Бог – смотрит на картину, как смотрит на весь мир; и весь универсум – «эта коробочка, в которую можно войти, но из которой всегда сосчитанными шагами приходится выйти – и включиться во Все-Ничто, лишь обозначенное божественной-несуществующей-всегда существующей четой, включающей и "тебя"-никого и всего» [Малецкий, 2017, с. 243]. Так сокровенное расширяется до размеров мира, а зритель становится «фантомом» [Малецкий, 2017, с. 243]. Собственно, здесь Ю.И. Малецким ставится «проблема *присутствия*» [Холкин, 2018, с. 66], и это *присутствие* ощущается им в «Менинах». Мотив присутствия может быть отождествлен с иерофанией, имеющей космогоническое значение. С одной стороны, Веласкес является демиургом, с другой стороны, зритель, охваченный ощущением присутствия, соучаствует космогонии. Несомненно, что феномен иерофании имеет связь с религиозным отношением к искусству: «...иерофании уступают место *идеям*, а религиозность в результате этого долгого пути к рационализму почти полностью исчезает» [Элиаде, 1994, с. 100-101]. Согласимся с Е.А. Ермолиным, что Бог у автора – «это сфера абсолютно удаленная» [Ермолин, 2018б]. Он непостижим для разума. Его постижение может быть только субъективным, при этом неисчерпаемо и нереализуемо до конца.

Здесь уместно привести мысли М. Фуко о двусмысленной функции человека в «Менинах»: он представляется одновременно объектом и субъектом, познаваемым, и познающим, «разом и властитель и подданный, и наблюдатель и наблюдаемый» [Фуко, 1994, с. 334]. Картина, согласно М. Фуко, изображает то, что представлено и отсутствует – в данном случае человека, которого утверждает Веласкес. Х. Ортега-и-Гассет также рассуждал о пространственном решении картины, а также о натуралистичности изобразительной манеры Веласкеса, который отказывается от точности, идеализирующей изображение, в угоду несовершенной правде жизни.

Также вспомним и тезис М.А. Аграновской о «зеркальности» картины

«Менины»: в зеркале можно видеть королевскую чету, на холсте художника продублировано видимое зрителем, а сам зритель оказался среди позирующих [Аграновская 2007]. О таком удвоении писал и М. Фуко. «В картине не остается ни одного персонажа, который не двоился, не отражался бы в зеркальном стекле и в зеркале живописи! Да и сама картина подобна зеркалу: каждый из нас по-своему трактует ее содержание, усматривает в ней проекцию собственных мыслей и чувств – так, стоя перед зеркалом, мы способны видеть в нем лишь свое отражение» [Аграновская, 2007]. Зритель следует за Веласкесом в зазеркалье, при этом художник создает «и непринужденную жанровую сцену, и групповой портрет, и автопортрет, и философскую аллегория» [Аграновская, 2007].

Герой-повествователь в романе Ю.И. Малецкого отмечает, что после «Менин» он пропустил даже картины Гойи. Таким образом, внимание читателя и одновременно созерцателя остановлено только на полотне Веласкеса. Далее в тексте упоминается музей королевы Софии, который располагается во дворе его отеля. Там хранится «Герника» Пикассо. Русский путешественник отмечает, что это не живопись, а крик, сравнивая его с музыкой «Лед Зеппелин». Тем самым автором выстраиваются межжанровые связи в рамках европейской культуры.

Пребывание в Прадо повествователь маркирует как сон, где помимо всего прочего, были «Пряхи» и «Менины» Веласкеса. Онирический мотив призван сыграть «роль универсального медиатора между искусством и действительностью» [Нагорная, 2004]. Герой Ю.И. Малецкого рассказывает о пережитом им опыте. «В нем, в этом опыте, есть нечто сугубо индивидуальное. Но, что немаловажно, и нечто универсальное, записанное на скрижалях» [Ермолин, 2015, с. 110]. Это опыт постижения и присутствия божественного, мистической встречи, в данном случае, через бессмертные творения Веласкеса.

Выводы к параграфу 2.2.

В рецепции испанской живописи в русской культуре главными героями испанского мифа оказываются художники. Испанский дух воплощается в личностях Эль Греко, Веласкеса, Мурильо, Риберы, Гойи, позже Пикассо.

В художественной прозе наблюдается в принципе та же последовательность сдвига внимания к испанским живописцам (героям культурного мифа), что и в нехудожественных травелогах: Мурильо – Веласкес – Гойя – Пикассо, хотя с появлением нового имени-кода в русской культуре возникшие до этого не исчезают и продолжают функционировать в семиосфере.

Рецепция образов испанской живописи и связанной с ней персониферы в русской художественной прозе проходила более медленными темпами, чем в отечественных путевых текстах. Она начинается со второй трети XIX века. Уже в рамках романтического дискурса (Н.А. Полевой) образы испанских живописцев (прежде всего, Мурильо) и их творчества служат для демаркации границ между пространством истинных гениев, а также людей, тонко чувствующих искусство, и профанов, не разбирающихся в красоте, в том числе художников-ремесленников. Мурильо здесь – один из избранных, гениев, создающих бессмертные шедевры, часть семиотизированной русской культурой персониферы.

В дальнейшем упоминание образов испанской живописи в качестве примеров мирового гуманистического искусства высочайшего уровня порой возникает в контексте темы исканий русских художников (например, в текстах И.А. Гончарова, Н.С. Лескова), порождая пространство диалога.

Образы испанской живописи, хорошо известные читателю, нередко служат изобразительными цитатами. Русские писатели вставляют в свои произведения отсылки к этим прецедентным текстам, например, сравнивая описываемых вербально персонажей с образами испанской живописи. Автор тем самым актуализирует культурную память аудитории в уверенности, что их упоминание вызовет в сознании читателя соответствующую ассоциацию. Причем образ может быть выражен как весьма конкретно, например, мурильевская Мадонна, так и весьма общо: картины Мурильо, Веласкеса, офорты Гойи и тому подобное.

В 40-е годы XIX века в связи с натуралистическими и реалистическими стремлениями русской литературы образы Мурильо связываются с проблематикой «маленького человека», ставшей феноменом отечественной культуры. Так, в тексты входят отсылки к образам нищих, созданных испанским живописцем.

Искусство Серебряного века, связанного с культурной рефлексией феномена *fin de siècle*, вписывает образы испанской живописи в темы противостояния

«нового» (модернистского) и «старого» (классического) искусства (например, А.Т. Аверченко), а также «гибели искусства» и цивилизации в целом под волнами «неоварварства», или бунта социальных низов (Л.Н. Андреев). Эта контрверза классического (искусствоцентричного и элитарного) и нового (социального) парадоксальным образом вовлекают рецепцию испанской живописи в сюжет революции.

В рассматриваемых нами произведениях рубежа XIX–XX веков возникает проблематика не «маленького», а «усредненного» (массового) человека, который соответствующим образом оценивает и искусство как продукт. Описываемый в произведениях Н.А. Лейкина или А.Т. Аверченко тип героя не обладает изысканным эстетическим вкусом и не имеет обширных знаний об испанской живописи, интерес к которой у «массового человека» диктуется соображениями моды и престижа. Хотя эта тема (восприятие искусства избранными и профанами) заложена еще идейным рядом романтизма, именно в XX веке, в связи с социально-историческими изменениями, она получает значительное развитие. Кроме того, связанный с испанской живописью фрагмент в тексте Н.А. Лейкина представляет собой травестию рассмотренного нами в предыдущем разделе «испанского» травелога в русской литературе, что выражается в отсутствии собственно описаний испанской живописи – пустоте, симулякре, подчеркивающем низведение рецепции с искусствоцентричного на пародийный, сниженный план, отражающий восприятие элитарной культуры «массовым» человеком.

В художественной прозе XIX – начала XX веков рецепция образов испанской живописи носит достаточно фрагментарный и условный характер, когда нередко данные образы используются в рамках бинарного членения пространства художественного произведения на миры художников (а также ценителей искусства) и профанов. Своеобразие испанской живописи, его связь с испанским культурным мифом здесь, по сути, не фиксируется. Испанские живописцы выступают в качестве мировых гениев-творцов.

В целом, рецепция испанской живописи в русской художественной прозе XIX – начала XX веков может быть представлена в трех ракурсах. Первый связан с размышлениями о русском художнике и также содержит в себе персонализированный испанской мифообраз, воплощенный Мурильо. Второй

ракурс охватывает тему искусства в опыте «среднего» человека с улицы. Наконец, третий ракурс связан с темой искусства в момент социального взрыва.

Попытку раскрыть образ испанской живописи (у Веласкеса) в советскую эпоху предпринимает в рамках прозы Н.П. Кончаловская. В главном эпизоде рецепция выстраивается как диалог-созерцание, где участники – русский художник В.И. Суриковым и портрет папы Иннокентия X, словно речь идет об общении с человеком, таким образом фиксируется известное нам по травелогам представление о реалистичности Веласкеса, гения, тонко чувствующего человеческую натуру. В целом, можно утверждать обращение Н.П. Кончаловской к «боткинскому канону», включающему в себя в том числе акцент на гуманистическом реализме в испанском искусстве как идеале.

П.Г. Антокольский, можно сказать, обращается к советскому опыту травелогов, заданному М.Е. Кольцовым, и выстраивает антитезу злободневно-политического (в том числе фашистского) элемента и бессмертного начала искусства, к представителям которого относится и Пикассо.

Развернутые образы испанских художников и их творчества в художественной прозе возникают весьма поздно. Произведения В.П. Аксенова и Ю.И. Малецкого относятся к рубежу XX–XXI веков.

В тексте В.П. Аксенова представлен персональный мифообраз Пикассо как модернистского творца-демиурга. В характеристике художника В.П. Аксенов обращается к элементам испанского мифа, например, корриде, связывая образ Пикассо с образами как быка, так и тореадора, который, однако, не убивает быков, а творит их своей «шпагой»-пером. В миф о Пикассо как амбивалентном творце вписаны образы его картин: нарочито эротизированных чудовищ-андрогинов и голубок – символа мира. Европейски-универсальным, а не специфически испанским элементом мифа о Пикассо выступает контаминация его образа с образами Пегаса как воплощения творческого вдохновения и Приапа как олицетворения жизне-эротической силы (в известном смысле аполлонического и дионисийского начал). Связь образа Пикассо с Россией реализуется через сцену встречи испанца с русским авангардистом Татлиным, чей визит к Пикассо воплощает один из вариантов диалога русской и испанской культур. Пикассо (и его искусство) становится, в трактовке В.П. Аксенова, воплощением всего противоречивого XX века. Кроме того,

новым, отличным от образов иных испанских художников, является мотив связи с богемой и маргинальным миром. Также важен для создания персоналистского мифа о Пикассо зафиксированный в его образе мотив выхода в «заглазие», то есть поиска новых форм, преодолевающих простое копирование реальности.

У Ю.И. Малецкого наблюдается уже упомянутый нами боткинский сюжет, приобретающий черты судьбоносного для автора события, а испанский миф становится частью европейского мифа. Стержневой фигурой текста Ю.И. Малецкого выступает более классическая фигура Веласкеса, наделяемая автором божественными чертами. Можно сказать, что для русского писателя Веласкес заменяет весь испанский миф, сам становясь мифом, связанным с Мадридом. Повествование обращается к традиции испанских травелогов русской литературы: изложению от первого лица, введению элементов искусствоведческого эссе, а также обращению к мотиву секуляризованного паломничества-приобщения русского путешественника к духовным богатствам Запада. Хотя в отличие от аксеновского текста испанским центром повествования выступает не авангардистский образ Пикассо, а «классический» образ Веласкеса, последний вписан, как и у В.П. Аксенова, в профанно-маргинальную периферию пространства города-блудницы, Мадрида. Также подчеркивается масштабность гения Веласкеса-художника как предтечи не только реализма, но и модерна и постмодерна, то есть фактически нескольких культурных эпох вплоть до нашего времени.

2.3. Формирование мифообраза испанской живописи в русской поэзии

Значительно более широкое распространение, по сравнению с художественной прозой, образы испанской живописи нашли в отечественной поэзии. Систематизировать это разнообразие не всегда легко.

Исходная точка в поэзии та же, что и в прозе: *мурильевский культурный миф и персонализация мифа*. С этим мифом связаны А.Н. Майков, А.А. Григорьев и И.Ф. Анненский. У каждого из них есть тонкие особенности в трактовке темы.

Образ мурильевской нищенки использован А.Н. Майковым (1821–1897) в стихотворении «Нищий» (1844) [Майков, 1977, с. 91]. С образом Мурильо поэт сопоставляет девочку, внуку «богатого» нищего Джузеппе. «Открытая шея»,

«открытая голова», обрывок грубой ткани на плечах, «худые ноги, руки – Мурильо!...». Девочка просит подавание у собора вместе с дедом, который лежит, «картинно голову прикрыв лохмотьем старым». С одной стороны, в наличии интермедияльная отсылка к произведению испанского художника. С другой, автор неожиданно ироничен. «Картинно» прикрывший голову старик Джузеппе притворяется нищим и бессильным, словно позируя для картины. Это игра смыслами, в которую вовлекается Мурильо, образы нищих которого при всей реалистичности также частично облагорожены, перекодированы из реального мира на язык живописной эстетики. Притворство мнимого нищего и «притворство» художника, создающего собственную художественную реальность картины, отражаются друг в друге.

Более содержательный и остро личный вариант актуализации мурильевского мифа мы находим у А.А. Григорьева (1822–1864), посетившего в 1857 году Флоренцию, где на него большое впечатление произвел Мурильо. Он писал в письме к М.П. Погодину, что для него «в Мадонне Мурильо во Флоренции впервые ожили краски» [Цит. по: Зверева, 2017, с. 55], этот образ стал для поэта идеалом женственности.

А.А. Григорьев пытается увидеть в Мурильо романтического художника-гения. Он сравнивал Мурильо с Бетховеном, находя сходство в порождающей их творчество стихии. Мадонна Мурильо стала для него источником вдохновения и сложных личных переживаний романтического характера. Т.В. Зверева даже видит в стихах А.А. Григорьева намеки на тайное обручение Девы и Поэта, но эта трактовка кажется слишком смелой.

К мурильевским текстам А.А. Григорьева относятся «Импровизация странствующего романтика» и «К Мадонне Мурильо в Париже». В первом из них [Григорьев, 2001, с. 156] поэт создает образ девы, противоположный мраку, из которого возникает ее лик, но в то же время мрак – ее спутник, а в ней самой «есть семя разрушенья» [Григорьев, 2001, с. 156]. Мраку, окружающему сияние мадонны, поэт придавал смысловое значение, поясняя: «...мрак этот есть мрак души самого живописца, из которого вылетел, отделился, улетучился божественный сон, образ, весь созданный не из лучей дневного света, а из розово-палевого сияния зари...» [Цит. по: Зверева, 2017, с. 56].

Здесь у поэта есть недоговоренность, провоцирующая разные трактовки. С одной стороны, дихотомия божественного (образ Мадонны) и мрака укладывается, на наш взгляд, в рамки романтической поэтики с ее «противоположением космоса и хаоса», «противопоставления пространственно-зримого и пространственно-незримого» [Федоров, 2004, с. 26]. Именно Мрак выступает как один из вариантов романтического «бесконечного», источника творчества. Искусство мыслится поэтом как средство преодоления мрака и хаоса. С другой стороны, в духе христианской традиции мрак можно рассматривать как одиночество души, тоскующей по Богу и стремящейся к Нему, из этой богооставленности и стремления к божественному рождается творчество. Наконец, нам представляется вероятной и третья трактовка, восходящая к мистике Дионисия Ареопагита, согласно которой мрак является божественным. Об интересе А.А. Григорьева к мистической традиции исихазма пишет, например, Т.П. Писарчик [Писарчик, 2012, с. 69].

Далее поэт говорит о раме, за которую, как верилось поэту, мадонна выходила для него: «Чело твое склонялось надо мною, дышала речь участием и тоскою...» [Григорьев, 2001, с. 158]. Однако это оказывается «вредными мечтаньями»: мадонна находится в картинной раме («недвижна ты, строга, неумолима...» [Григорьев, 2001, с. 158]) и с нею навсегда слился мрак. Отметим использование романтического приема «игра с рамой» [Зверева, 2017, с. 57], но попытки снять границу между реальным и трансцендентным мирами безуспешны. В стихотворении «К Мадонне Мурильо в Париже» (1858) [Григорьев, 2001, с. 159] два мира противопоставлены друг другу, высокое оказывается недоступно земному грешному поэту. Поэт обращается к мадонне «из тьмы греха, из глубины паденья» [Григорьев, 2001, с. 159]. Мадонна же, находясь «на высоте святыни недоступной» [Григорьев, 2001, с. 159], попирает стопами земной мир, созерцая при этом мир горний, который при этом склоняется перед ней. Взывая к Мадонне, поэт желает «погружаться вечно, вечно» «во взор» её, со страхом жаждет «взирать» «на свет», в котором она «утопает», а также стремится стать «хоть ... прахом», «попираемым» её «стопами» [Григорьев, 2001, с. 159]. При этом поэт находит себя «во тьме безбрежной» [Григорьев, 2001, с. 160] и просит за это прощения у Святой Девы.

Последние три строфы стихотворения заключают в себе традиционный для христианства мотив несовершенства человека, неспособного приблизиться к

божественному и страдающего в земной юдоли. Рецепция живописи Мурильо осуществляется в рамках христианского по тону и смыслу романтизма с сильным акцентом на тот способ почитания Девы, который характерен для католицизма.

Мистичен был и строй чувств молодого И.Ф. Анненского (1855–1909) в общении с образами Мурильо. В автобиографии он признавался, что в 1870-е годы «был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался "оформлять словами"» [Анненский]; это были «несколько стихотворений на сюжеты картин Мурильо ("Канцоны на посещение Эрмитажа") и поэма "Магдалина"» [Петрова, 2004]. Признание И.Ф. Анненского – одно из редких непосредственных свидетельств влияния испанской живописной образности на русских мастеров слова.

На период Серебряного века пришлась интенсификация диалога культур, в который вовлекается и испанская живопись; русская культура в этот период была органично вписана в общеевропейский контекст, что и обуславливало диалог; это время «великого синтеза» [Скубак-Залунина, 2017], художественного эксперимента, где нет одного вектора диалога и рецепции.

Диалог с испанской живописью в поэзии уже на рубеже XIX–XX веков становится *максимально личностным* (как это в прозе случилось много позже, у В.П. Аксенова и Ю.И. Малецкого). Яркие частные случаи диалога не вписываются в канон или парадигму.

Особый характер он имел в творчестве К.Д. Бальмонта (1867–1942), где проявился специфической концептуализацией места художника-творца в мире, а также тематикой ониризма.

К.Д. Бальмонт актуализировал неоромантический культ художника-творца, предельно субъективно его трактуя. Художники для него – «обломки нездешних миров, Аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных слов», сверхлюди, высшие существа, не принадлежащие этому миру, «любимцы грядущих времен» [Бальмонт, 2010, с. 163]. «Бессмертный» Веласкес, «святой» Мурильо, Гойя названы в стихотворении «Аккорды» [Бальмонт, 2010, с. 163]. Стихотворение «Пред картиной Греко» представляет Эль Греко бунтарем, почти Люцифером («Сумрачный художник, ангел возмущенный»), который восстал и был «с высот низвергнут» [Бальмонт, 2010, с. 165]. Вытянутые тени на картинах Эль Греко ищут

«небесные ступени» [Бальмонт, 2010, с. 165], хотя не могут достать неба.

К Гойе у К.Д. Бальмонта складывается особое отношение. К.Д. Бальмонт почитал Гойю как главного испанского мастера. По воспоминаниям жены поэта Е.А. Андреевой-Бальмонт, во время поездки в Испанию в 1896 году супругам «посчастливилось купить два альбома гравюр Гойи, сделанных с его досок, по баснословно дешевой цене – по сто песет альбом: "Los Caprichios" и "Los desastros de la guerra"» [Андреева-Бальмонт, 1997]. Эти два альбома (а не масляная живопись Гойи) стали основой для вхождения поэта в мир живописца. Графика Гойи, по К.Д. Бальмонту, – это «полуоткрытая дверь, ведущая к новому, еще неиспытанному нами» [Бальмонт, 1904, с. 3], а сам Гойя – предтеча нового искусства, нового откровения.

Как утверждает В.Г. Гинько, «Гойя стал для него долгой привязанностью; гойевские офорты подвели к высказыванию собственной формулы Красоты» [Гинько, 2012, с. 14]. Стоит уточнить: суждения о Гойе разнообразны, но при этом они не имеют характера явной или скрытой исповеди автора. Демонизируя Гойю, К.Д. Бальмонт обращает его в современника-декадента. Творчество «мучительного» Гойи, по выражению поэта в стихотворении «Аккорды», – это «больная насмешка над жизнью»; оно, принадлежащее и земному, и трансцендентному, стоит «над царством могилы» [Бальмонт, 2010, с. 163]. Определение «художник чудовищных грез» «воспринимается перифразом» названия гравюры «Сон разума рождает чудовищ» (из цикла «Капричос») [Суханова, 2016, с. 305]. В традиционной парадигме такой подход укореняет Гойю на темном полюсе испанского мифа. Но К.Д. Бальмонт упраздняет для себя эту парадигму в принципе.

Лирико-рефлексивным комментарием к этим оценкам в стихах является у К.Д. Бальмонта его статья «Поэзия ужаса», опыт художественной эссеистики, где автор разворачивает свои поэтические определения. Офорты Гойи поэт ставит на вершину его творчества и называет художника «поэтом-символистом в живописи» [Бальмонт, 1904, с. 9]. Размышляя об эстетике ужасного и находя в ней истоки красоты в духе *fin de siècle*, К.Д. Бальмонт сопоставляет его с гармоническим началом: «Гармония сфер и поэзия ужаса – это два полюса Красоты, и фантазия Гойи, как творца офортов, сосредоточивает свое внимание на втором»; по мнению поэта, лишь Гойя смог в созданной им эстетической категории ужасного изобразить «демоническое

нашей души» [Бальмонт, 1904, с. 2].

В трактовке К.Д. Бальмонта Гойя предстает свободным от традиционной религиозности: его «Христос» похож «на изнеженного сибарита, которому придали неудобную позу» [Бальмонт, 1904, с. 5], в отличие от Христа Веласкеса и В. Васнецова. Споря с французскими критиками, утверждавшими морализм Гойи, К.Д. Бальмонт утверждает, что, «как истый испанец, он чужд морали. Он слишком страстен для этого» [Бальмонт, 1904, с. 5-6]. То, что Гойя – истинный испанец, доказывает его «Тавромахия» с изображением в ней жестокой красоты убийства, возведенного в искусство. Художник первым увидел связь между человеческим и звериным и создал мир дьявольского начала, и «Власть Дьявола не имеет пространственных границ» [Бальмонт, 1904, с. 7]. «Капричос», подобно теодицее, оправдывает зло в мире, являясь гимном эстетики ужасного.

Подход К.Д. Бальмонта к трактовке Гойи отчасти близок к версии А.Н. Вертинского (1889–1957). По логике персонализации испанского мифа он ввел Гойю в стихотворение «Сероглазочка» (1915) [Вертинский, 2011, с. 155]. А.Н. Вертинский создает специфический хронотоп, где сосуществуют Гойя, католическая храмовая церковность и жуть, порождаемая «сном разума». В самом общем плане это попытка вжиться в мир Гойи, иррационализмом Гойи описать томительный плен, в котором находится герой, обращающийся к опасной и соблазнительной, неотразимой возлюбленной. При этом Гойя как художник взят чрезвычайно обобщенно, но в диапазоне от его обнаженных мах до его снов разума. В стихотворении А.Н. Вертинский, подобно Гойе, сочетает возвышенное и сниженное, ужасное и прекрасное, здесь мы можем отметить параллелизм. Художник упоминается в контексте креста, смерти, мести, сумасшествия, сказки. Имя Гойи стоит в одном ряду с цветком и эпитетом «жуткая». Здесь же возникают «пальцы старинные католических строгих мадонн». «Ужасную» эстетику Гойи А.Н. Вертинский употребляет в иллюстративных целях, балансируя на грани иронии и фантастики: «Я люблю Ваши руки усталые, как у только что снятых с креста»; «Вы, какую-то месть затая, мою душу опутали сказкою, сумасшедшею сказкой Гойя». В конце стихотворения возникает мотив смерти: «Под напев Ваших слов летаргических умереть так легко и тепло». Летаргический сон пересекается со «Сном разума» у Гойи и с его образами, «которые не поддаются описанию или нахождению какого-

либо эквивалента в видимом мире» [Tomlinson, 2002, p. 68]. А.Н. Вертинский, как и Гойя, сочетает трагичность с юмором, правда, общий фон у него светлее, чем у испанского живописца: «В этой сказке смешной и трагической И конец, и начало светло...». Поэт сближает иронию с возвышенностью: «Золотая ошибка моя!»; «Вы – вечерняя жуткая сказочка, Вы – цветок из картины Гойя». Само название может восприниматься в ироническом ключе, притом «уменьшительно-ласкательные формы слов в стихах А.Н. Вертинского становятся в один ряд с трагическим (а отчасти и ужасным...) смыслом текста и не противоречат друг другу» [Брызгалова, 2018, с. 153].

Возвращаясь к творчеству К.Д. Бальмонта, отметим, что другая его центральная тема персонального диалога с испанской живописью связана с онирическими представлениями, о роли сна. Мотив сна является важным для Бальмонта-символиста. Художник, с его точки зрения, – это сновидец. Наказанный безумием Эль Греко устремлен «к высшему сну своему» [Бальмонт, 2010, с. 165]. Сон Гойи отмечен темным началом. Онирическое начало Веласкеса – светлое, солнечное, там «безмолвствует Солнце, всегда молодое!» [Бальмонт, 2010, с. 446]. Соответственно, К.Д. Бальмонт прибегает к поляризации «испанского мифа», которая отмечалась ранее, где Гойя отвечает темному, а Веласкес – светлому началу. При этом символистская трактовка К.Д. Бальмонта лишена оттенка назидательности и оценочности, которыми отмечен «боткинский канон»: темное и светлое – это не зло и добро, а две взаимодополняющие стороны мира.

Солнечный сон Веласкеса делает его эталоном художника, по логике поэтического сборника К.Д. Бальмонта «Будем как солнце» (1903). Веласкес достиг всевременности бытия, он «вечно – прошедший, грядущий и наш!» [Бальмонт, 2010, с. 446], обрел некую божественность: «Веласкес, Веласкес, единственный гений...» [Бальмонт, 2010, с. 446]. Остальным еще предстоит сбыться в этом качестве. Художник предстает источником силы, при этом используются солярные образы: из его творчества, как из цветка, «...мы пыль золотую, как пчелы, берем!»; он «живой родник, не иссякший доныне», «оазис и вместе мираж» [Бальмонт, 2010, с. 446].

Само стихотворение «Веласкес» представляется дифирамбом небожителю. Так, мифологическую основу образа Веласкеса подчеркивает Т.В. Зверева, указывая на родство стихотворения с жанром гимна как «славословия» и обрядом инвокации,

то есть «воскрешения по имени» [Зверева, 2017, с. 118-119]. Этот тезис она подтверждает сменой в стихотворении прошедшего времени на настоящее.

Персональный мифообраз Веласкеса в трактовке К.Д. Бальмонта первичен и более ярко выражен в сравнении с образами картин испанского живописца: только некоторые из них обозначены напрямую («Пряхи», «Распятие» и «Сдача Бреды» («Копья»)), об остальных же (многочисленных инфантах, шутах, портретах короля) сообщается собирательно.

К.Д. Бальмонт возвращается к поляризации испанского мифа, в традиции В.П. Боткина. Бинарная логика предполагает противопоставление Солнцу-Веласкесу темного начала. В сборнике К.Д. Бальмонта это Хосе де Рибера, являющийся аналогом Гойи в контексте творчества поэта. Стихотворение «Рибейра» стоит в паре со стихотворением «Веласкес». Риберу К.Д. Бальмонт представляет чародеем, который владеет тьмой, шаманом, способным пребывать и в земном, и в трансцендентном мирах: «И тьмою, как чарой, владея, ты мрак приобщил к красоте...» [Бальмонт, 2010, с. 446]. Мифообраз Риберы содержит отсылку к антитезе Прометея и Эпиметея: Рибера является братом «Прометея, который всегда в темноте» [Бальмонт, 2010, с. 446]. У К.Д. Бальмонта как Эпиметей не дал людям способностей, так и Рибера изображает человека слабым и ничтожным. Эпиметей женился на выпустившей человеческие беды Пандоре. Творчество Риберы у поэта – это дар свыше (как и Пандора, подаренная Зевсом), сопровождаемый болью и страданием. Рибера любит страдание, «как любят лобзанья в любви» [Бальмонт, 2010, с. 445]. Вновь К.Д. Бальмонт обращается к мотиву сна, который раскрывает мифологическую антитезу испанских художников: если у Веласкеса они солнечные, то у Риберы это «кошмары, исполненных боли <...> разорванных тел» [Бальмонт, 2010, с. 445].

Еще один авторский диалог с испанской художественной традицией представлен в поэзии М.А. Волошина (1877–1932), у которого и в целом находят в поэзии и живописи «взаимосвязь изобразительных моментов» [Скубак-Залунина, 2017]. Образы испанской живописи присутствуют в стихотворении 1913 года «В янтарном забытии полуденных минут...» [Волошин, 2011, с. 46], где заложена традиционная романтическая антитеза двух миров. Один полюс – женщина, чей «...утомленный лик Сияет мне один на фоне Ренессанса» [Волошин, 2011, с. 46].

«Почитание "вечной женственности"» [Бонецкая, 2008] – повторяющийся мотив в творчестве М.А. Волошина. Возможные трактовки женского образа в стихотворении – это София, Богоматерь. Фраза из стихотворения «С тобою схожие проходят мимо жены» [Волошин, 2011, с. 46] акцентирует извечность и всеобъемлемость образа Софии. Она отражена во всех женщинах и все отражены в ней. И она проходит «смеясь, средь перьев и мечей, средь скорбно-умных лиц и блещущих речей шутов Веласкеса и дураков Шекспира...» [Волошин, 2011, с. 46], образующих второй полюс. Здесь шуты и дураки – художественные образы, никак не конкретизированные. Это нарицательные имена, призванные обозначить толпу «скорбно-умных лиц» [Волошин, 2011, с. 46]. Имя Веласкеса в стихотворении стоит рядом с именами гениев Возрождения – Шекспира, Тьеполо, Джорджоне. Шуты и дураки выступают архетипическими представителями извечной ярмарки бытия. М.А. Волошин их не персонифицирует, они для него «лица» и «речи». При этом шуты Веласкеса помимо скорбно-умных лиц имеют еще блещущие речи, что делает образ более сложным.

Амбивалентность образа шута заключается в том, что статус профессионального «глупца» (внешнее) сочетается со значительностью произносимых им слов, отражающих ум паяца (внутреннее). Отсюда и скорбь (грибоедовское «горе от ума») в выражениях лиц волошинских персонажей. Выстраивается ассоциативный ряд от образов веласкесовских шутов к образу Софии, что представляет собой своеобразную антитезу и в то же время выражает амбивалентную связь глупости и мудрости. Смех же Вечной Женственности-Софии может быть понят различным образом: и как характеристика ее мудрости-смеха, приобщиться к которой способны шуты-дураки (отсюда и «ум» паяца), и как отношение Софии к миру, над суетой которого она смеется.

М.А. Волошин, отталкиваясь от испанской образности, также творит в стихотворении «Бальмонт» (1915) [Волошин, 2011, с. 47] миф о заглавном герое, Бальмонте; он и в целом «видел каждого конкретного человека через призму мифа» [Бонецкая, 2008], а в данном случае идет отчасти следом за своим персонажем. Как отмечает Т.И. Ерохина, К.Д. Бальмонт создавал миф о себе, он был «иностранец в русской культуре» [Ерохина, 2008, с. 472, 473]. В.В. Розанов сравнивал его с «вешалкой, на которую повешены платья индийские, мексиканские, египетские,

русские, испанские» [Цит. по: Гарин, 1999, т.1, с. 429]. Веласкес, портретист, писавший и королей, и их шутов, и простолюдинов, мог бы у М.А. Волошина и поэта К.Д. Бальмонта «написать на тусклом фоне гор Толедских» [Волошин, 2011, с. 47]. Этот образ рисуется так: «Тебе к лицу шелка и меч, и темный плащ оттенка сливы» [Волошин, 2011, с. 47]. К.Д. Бальмонт почти испанец: «И о твоих испанских предках победоносно говорят отрывистость рипостов редких и рифм стремительный парад» [Волошин, 2011, с. 47], именно в этом контексте М.А. Волошин упоминает Веласкеса.

М.А. Волошин принял участие и в литературной мистификации – создании личного мифа Черубины де Габриак, под чьей маской скрывалась выдававшая себя за испанку поэтесса Е.И. Дмитриева (1887–1928). «Культурно-личностный» миф раскрылся «как в пространстве поэтического творчества, так и в пространстве реальной судьбы» [Палачева, 2008, с. 3]. Заметим, что М.А. Волошин стихи за свою протее не писал и темы для них не выбирал. Но он написал «Гороскоп Черубины де Габриак» и «Историю Черубины». Согласно этому мифу, Черубина была по матери – с Россией, по отцу – с Францией, с Испанией (Толедо) связано полученное ею католическое воспитание (отсюда «объяснение имени-маски: "черубим" – испанское произношение слова "херувим"» [Палачева, 2008, с. 9-10]); творчество испанской монахини-кармелитки Терезы Авильской «привлекло ее как творение собственной судьбы» [Палачева, 2008, с. 10].

Впрочем, контакт Черубины де Габриак с испанской живописью скуден. Прописывая себя в испанской культурной сфере, она в стихотворении «Пророк» (1909) задает соответствующий знаковый антураж: «Инфант Веласкеса тяжелый шелк», мерцает «со стен сияньем бледным»; в этом же пространстве «ждал развернутый том Дон Кихота» [Габриак Ч. де, 2011, с. 94–95]. Как и М.А. Волошин, поэтесса использует имя испанского живописца и его образы в иллюстративных целях, декоративно создавая испанский культурный ретро-контекст.

Оригинальным стало обращение поэтессы и художницы Е.Г. Гуро (1877–1913) к *синхронным* творческим поискам Пикассо, впервые в русской литературе (опережая и философов-критиков). Е.Г. Гуро утверждала, что «современные люди должны привыкнуть к новым формам искусства, потому что самые современные прогрессивные идеи вырастают в этих новых формах, то есть новые души невольно

творяют на новом живом языке, а не на ветхом» [Цит. по: Шаронова, 2009, с. 135]. Она работает не с ретро-контекстами испанского мифа, а с тем, как этот *миф в персональном ракурсе* творится «здесь и теперь».

В стихотворении «Скрипка Пикассо» (1913) Е.Г. Гуро реагирует на кубистские полотна художника, «произведшего революцию в современном искусстве» [Gikandi, 2003, p. 459]. Е.Г. Гуро пытается передать словами содержание революции Пикассо: «королевство тени», «трепет люстры», «мрамор», «дощечка с золотым блеском» [Гуро, 2011, с. 138]. Новым изобразительным языком теперь становится «королевство тени нервными углами» [Гуро, 2011, с. 138]. Е.Г. Гуро угадывает на картине не только скрипку, но и скрипача, слившегося с ней, это момент прозрения того, что скрыто. Музыканта она называет «счастливый полустрадалец» [Гуро, 2011, с. 138]. Скрипка тоже является одушевленным существом, одним целым с музыкантом: его «длинный корпус» является продолжением ее «истомленного грифа» [Гуро, 2011, с. 138]. Образ музыканта амбивалентен – он «избалованный страдалец с лицом иссиня-бледным», его «длинный подбородок» тянется к свету, подобно цветку [Гуро, 2011, с. 138]. «И как он, почти умирали цветы в хрустальном бокале с водой» [Гуро, 2011, с. 138] – это авторский мотив Е.Г. Гуро, характерный для декаданса: любование страданием и смертью, соединение болезненности и красоты.

В новой живописи поэт угадывает звуки музыки. «Мрамор», «туман белой музыки», «страна белых стен», «мир немоты» [Гуро, 2011, с. 138] – посвященная музыке картина нема. Но «Изворотиком гениальным скрипки очаровано скрытое духа» [Гуро, 2011, с. 138] – возникает мотив избранности, позволяющей слышать музыку, которая, очаровывая, уводит дух из «мира вещей» в «мир идей», трансцендентный и сверхреальный. Это «субъективное и интуитивное видение, оправданное и усиленное аккомодацией бессознательных побуждений и первичных влечений» [Leighen, 2013, p.86].

По спорному утверждению А. Флакера, в стихотворении «едва ли надо искать словесный пересказ иконографии Пикассо» [Флакер, 2008, с. 271]. Сонг Чжон Су и Ким Се Ил указывают на тематически и хронологически близкую серию картин Пикассо – «Мужчина со скрипкой» (1911–1912), «Скрипка» (1912, 1915), «Скрипка (Я люблю Еву)» (1912), «Скрипка и гитара» (1913), «Кларнет и скрипка» (1913) – и

обоснованно предполагают, что стихотворение Е. Гуро является не только вербализованным визуальным впечатлением, но и постижением «самого творческого процесса и тех психологических состояний, которые испытывает художник, в данном случае исполнитель-скрипач» [Сонг Чжон Су, Ким Се Ил, 2014, с. 296]. В целом, рецепция живописи Пикассо вписывается Е. Гуро в культурный контекст кризисной эпохи.

В особом персонализирующем аспекте мифотворчества, связанном с магией слова, притом максимально субъективно использовал материал испанской живописи В. Хлебников (1885–1922). Испанские мастера здесь – своего рода помощники в магических процедурах. Поэт строит собственный мир-семиосферу, объединяя разнокультурные компоненты, одним из которых выступают образы испанской живописи. О связи творчества В. Хлебникова с живописью писали Н.И. Харджиев и Х. Баран. Как указывает последний, «Хлебников сам обладал незаурядным художественным талантом, что проявляется в его сохранившихся рисунках и в особом живописном качестве многих его произведений, но также и потому, что отличительной чертой кубофутуризма в целом было теснейшее взаимодействие художников и поэтов» [Баран, 2002, с. 170].

Имя модного в богемной среде Гойи мы встречаем в стихотворении «Усадьба ночью, чингисхань!..», скорее всего представляющем собой магическое заклятие: «И, сумрак облака, будь Гойя!» [Хлебников, 2000, т. 1, с. 326]. К.А. Жабинский рассуждает об отраженной в стихотворении неудачной влюбленности В. Хлебникова в К. Богуславскую, которая, по-видимому, и воспринималась поэтом как мавка, поэтому влюбленному поэту-чародею «требуется поистине колоссальное, титаническое напряжение его волшебных сил» [Жабинский, 2013, с. 78], чем и объясняются заклятия в стихотворении. В заклятиях имя Гойи употребляется вместе с именами Чингисхана, Моцарта, Заратустры и бельгийского художника Ропса, переделанными в глаголы: «чингисхань», «моцарть», «роопсь», «заратустрь».

С.Н. Толстой указывает, что стихотворение написано в тот же период (1912–1913), что и цикл произведений, где «фигурируют мавки (ведьмы)» [Толстой]. Имя Гойи представляется исследователю неслучайным, так как художник изображал ведьм, чертей, шабаши и прочее. При этом В. Хлебников определил для каждого имени свой объект художественного пространства, где Ропсу досталось облако

ночью, а Гойе – «сумрак облака»; в версии К.А. Жабинского, «"сумрачные" или "ночные облака" Гойи и Ропса ассоциируются с "кошмарными видениями", пробуждающими человеческое сознание к трезвому и критичному восприятию действительности (ведь именно "сон разума", внушаемый оболстительницей-мавой, "рождает чудовищ"!))» [Жабинский, 2013, с. 80]. По мнению Х. Барана, со стихотворением корреспондирует также серия Гойи «Ужасы войны»: «военные – точнее, антивоенные – ассоциации соответствуют семантике имен полководцев» [Баран, 2002, с. 211-212]. Персональный мифообраз Гойи у В. Хлебникова в целом созвучен трактовке К.Д. Бальмонта и связан с эстетикой ужасного, ночного. Также отметим, что образ Риберы у К.Д. Бальмонта и Гойи у В. Хлебникова роднит «магический» мотив, то есть творчество испанских художников интерпретируется русскими авторами как некое волшебство, чародейство.

К образу Мурильо В. Хлебников обращается в стихотворении 1915–1916 годов «Бегство от себя»: «Котенку шепчешь: "Не кусай". Когда умру, свои дам крылья, писал устало Хокусай, а брови – матери Мурильо» [Хлебников, 2000, т. 1, с. 359] (в другой редакции: «Кровавит ротик Хокусай» [Хлебников, 2000, т. 1, с. 425]). Этот же стих в слегка измененном виде вошел уже в советскую поэму «Война в мышеловке» (1918–1921): «Котенку шепчешь: "Не кусай". Когда умру, тебе дам крылья, уста напишет Хокусай, а брови – девушки Мурильо» [Хлебников, 2002, т. 3, с. 184]. В поэме, утверждал сам автор произведения, «поэт стремится восстановить нити, связующие близкую ему футуристическую и кубистскую живопись с традициями классического искусства» [Хлебников, 2011, с. 181]. Рядом оказываются имена японского художника Хokusая и Мурильо. При этом задается образ поэта-чародея, поэта-творца, который даст крылья после смерти, а также в созданном им мире присутствуют всемирно известные личности (в данном случае, Хокусай и Мурильо), которые будут творить. В более раннем стихе поэт намеревается дать свои крылья после своей смерти. То есть образ поэта-творца еще не окончательно оформился, он в контексте этого мира хотя и смертен, но крылат. «Матери Мурильо» отсылают нас к мадоннам испанского художника. В советской поэме они превращаются в девушек.

Возможно, в рассматриваемом нами отрывке речь идет о преодолении смерти, когда появляются крылья, а новый облик творят гениальные художники, творчество

которых есть вечность. Это контекст богоуподобления, о котором писал Г. Импости как о сравнении В. Хлебниковым в «Войне в мышеловке» самого себя с Христом [Импости, 2016, с. 106].

Мурильо упоминается В. Хлебниковым и второй раз в стихотворении «Бегство от себя»: «Двины рукою речи вышиты. Мурильо ротик нежный пишет» [Хлебников, 2000, т. 1, с. 360]. Здесь Мурильо в одном ряду с Суворовым, который «Приносит дерзости дары» [Хлебников, 2000, т. 1, с. 360]. Н. Перцова утверждает, что в те годы В. Хлебников был увлечен Н. Николаевой, и «Бегство от себя» было посвящено ей: «в самом названии приговор их отношениям: к ней – это значит "от себя"» [Перцова, 2017]. Таким образом, поэт стремится передать крылья возлюбленной и сравнивает ее лик с мурильевскими мадоннами.

По В.Н. Альфонсову, «ротик нежный» Мурильо – это не обязательно ирония футуриста, ведь в стихотворении «Азия» (1921) он пишет, что «Юнона с Цинтекуатлем смотрят Корреджио и восхищены Мурильо» [Хлебников, 2002, т. 3, с. 281]. Поэт имя художника ставит рядом с именами богов, тем самым утверждая художника-творца, художника-бога. Также здесь просматривается идея В. Хлебникова об объединении стран, религий и культур [Лукьянова, 2009].

Мир испанской живописи как часть мирового наследия продолжает оставаться востребованным в отечественной поэзии и в новую эпоху, после 1917 года, хотя этот мир входит в новые контексты. Диалог поэта и художника в подцензурной советской литературе теряет остро личный характер, испанская тема может использоваться как аргумент в идеологических конструкциях, так или иначе связанных с политическим официозом, но она может появляться и в неконформистской и эмигрантской поэзии.

Альтернативой поэзии советского официоза можно считать глубоко *личный*, даже интимный, полузашифрованный, едва ли менее субъективный, чем у В. Хлебникова, *диалог* с испанским мифом в текстах А.А. Ахматовой (1889–1966). К тайнописи диалога автора с испанской культурой подступались Р.Д. Тименчик, О.Е. Рубинчик. По оценке К. Миллер, поэт воспринимала историю синхронически, что выражалось в «тенденции слить прошлые эпохи с настоящим и показать повторяющиеся темы и события в истории культуры» [Miller, 2002, p. 3].

О.Е. Рубинчик рассуждала про «испанизированный образ Ахматовой»,

сформировавшийся в молодые ее годы [Рубинчик, 2006]. Можно считать, что он являлся в каком-то смысле параллелью к испанизированной творческой автохарактеристике К.Д. Бальмонта. Ахматовский образ не обходился без живописных цитат, опираясь главным образом на мифообраз Кармен, но предполагая и ассоциации с махами Гойи. Этим мифообразом, реализованным как своего рода творческий автопортрет, подспудно вдохновляется поэзия А.А. Ахматовой – в одном из ракурсов поэзия, созданная любящей и страстной махой.

Этот суммарный подтекст характеризует, думается, раннюю поэзию А.А. Ахматовой. В поздней поэзии советского времени он становится предметом ретро-рефлексии. Сам же Гойя появляется в ней не в связи с его махами, а в связи с графическими гротесками. В контексте нашей темы отметим возникновение имени Гойи в полной насыщенности смыслов «Поэме без героя», в первой части «Тысяча девятьсот тринадцатый год» (1942): «...Я надеюсь, Владыку Мрака Вы не смели сюда ввести? Маска это, череп, лицо ли – выражение злобной боли, что лишь Гойя смел передать...» [Ахматова, 2016, с. 362]. Образ апеллирует к досоветским контекстам, к культурным кодам начала XX века; «чертовщина» Гойи перекликается вообще с «петербургской чертовней» [Ахматова, 2016, с. 364] и атмосферой маскарада с ряжеными. Но прежде всего образ задает, думается, самый, с точки зрения поэта, актуальный контекст восприятия Гойи в XX веке: это гротески и чудовища, порожденные сном разума.

В главе «Решка» А.А. Ахматова упоминает Эль Греко в загадочном шестистишии, включенном в контекст истолкования автором своего метода («Я зеркальным письмом пишу...»): «Чтоб посланец давнего века из заветнейших снов Эль Греко объяснил мне совсем без слов...» [Ахматова, 2016, с. 382]. «Заветнейшие сны Эль Греко» у А.А. Ахматовой, по мнению исследовательницы, могли означать визионерство живописца, «то, что Бенуа обозначает как "религиозные экстазы" художника» [Рубинчик, 2006]. Иными словами, упомянутым посланцем мог быть ангел, например, О.Е. Рубинчик видит возможность более прямо ассоциировать с «посланцем давнего века» героя «Портрета неизвестного дворянина с рукой на груди» Эль Греко (его жест означает приветствие или объяснение в любви). Есть и ощущение, что у А.А. Ахматовой речь идет о каком-то ее реальном давнем знакомом. Кроме того, отметим переключку мотива сна в связи с рецепцией образа

Эль Греко у К.Д. Бальмонта и А.А. Ахматовой. Оба автора вводят в данный мифообраз интерпретацию испанского художника как сновидца.

В контексте диаспоры именно личная мотивация обращения к испанской живописи оказывается практически неизбежной. У русского поэта второй волны эмиграции И.В. Елагина (1918–1987) она продиктована не созвучием в судьбе или образном строе, а поиском прописки в буквальном, географическом смысле. В стихотворении «Все города похожи на Толедо...» (1976) лирический герой утверждает ему самому непонятную связь с данным локусом. По сути, непостижимым образом Толедо, город, где лирический герой стихотворения никогда не был, становится родным для странника-эмигранта, сменившего за свою жизнь немало мест: «я с Толедо... связан домашним чем-то, будничным, привычным, как будто половину жизни прожил я в городе, который нарисован» [Елагин, 2011, с. 424]. «Сперва я это в Киеве [город, откуда поэт покинул СССР. – И.Г.] заметил, а много лет спустя увидел в Бронксе. Теперь таким же показался Питсбург» [Елагин, 2011, с. 424]. Очевидно, что Толедо здесь – место мечты, имагинальный локус, не имеющий связи с действительностью. В гораздо большей мере этот город связан с реальностью художественной, с картиной Эль Греко «Вид Толедо», причем даже не самой картиной, а «репродукцией» из «альбома»: «Все города похожи на Толедо, когда глядишь на них с горы сквозь рощу, как будтоходишь в полотно Эль Греко» [Елагин, 2011, с. 424]. Здесь реальности перемешиваются. Созерцание реального города в «3D» становится статичным, как будто это картина, и наоборот, созерцание картины становится динамичным – наблюдатель проникает-«входит» в пространство картины. При этом созерцание «Вида Толедо» отправляет наблюдателя в онирическое путешествие, в грезу о доме-пристанище.

Испанская живопись была пунктирной темой П.Г. Антокольского (1896-1978), который в отличие от А.А. Ахматовой всегда рассчитывал на публикацию своих стихов, то есть на прохождение ими идеологической цензуры. Это в первую очередь поиск личных созвучий в размышлениях о месте художника в мире. Значимый образчик подцензурной поэзии с испанской нотой – стихотворение «Портрет инфанты» (1928). Поэт рассуждает о портрете инфанты Маргариты в Лувре и о художнике Веласкесе, настаивая на том, что художник способен обессмертить. Искусство Веласкеса делает смертного ребенка бессмертным, неподвластным

времени: «Потом прошли века. Один. Другой. И третий. И смотрит мимо глаз, как он ей приказал, инфанта-девочка на пасмурном портрете» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78]. Художник «был горяч, приветлив, чист, умен» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78], и картина его сохраняет свежесть. Инфанта переходит в живописное пространство, превращаясь из реального исторического лица в бессмертное существо. Мир портрета зафиксирован, лишен изменчивости, смерти, что, в свою очередь, делает бессмертной и инфанту. В противоположность этому королевский ребенок «давно уж сух и желт, как выжатый лимон», и существует за счет гибели других: «не сосчитать смертей, которыми жива десятилетняя»; П.Г. Антокольский также называет ее «ублюдок божества», намекая, возможно, на божественный ореол королевской власти, но при этом отрицает саму эту божественность [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78].

Заметим, что стихотворение реvizует у П.Г. Антокольского «тему инфанты». В его дореволюционной пьесе «Кукла инфанты» (1916) инфанта – страдающий одинокий ребенок, окруженный лицемерными и жестокими взрослыми, изображенными в духе «черной легенды». Поэтому ребенок одновременно и воплощение монархии, и ее жертва. Если в пьесе образ инфанты представляет собой контраст с образами большинства других героев, то в стихотворении антитеза заключается в самом образе инфанты, в котором сочетаются черты детскости («розовый застенчивый ребенок») и старости и даже смерти («в пульсе этих вен – сны многих погребенных», «пред ним метался полог безжизненной души» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78]). Мотив смерти усиливается изображением фигуры отца как мертвеца: «Оскалив черный рот и став еще бледней...» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78]. «Адская пляска» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78], которая в стихотворении является характеристикой жизни Веласкеса, также может быть соотнесена с образом «пляски смерти». Советский поэт подчеркивает, что для Веласкеса инфанта – «итог истории страны» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78], и оксюморонный образ «старого» ребенка соотносится с историческим моментом, когда Испания времен «Золотого века» уже потеряла бывшее политическое могущество. При этом презрительной (и совершенно антиисторичной) фразой от лица короля «Внизу накормят вас, Веласкец» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78] поэт маркирует положение художника-слуги при испанском дворе.

В финале стихотворения П.Г. Антокольский продолжает тему смерти и бессмертия, живого и неживого. Уже и веласкесовская инфанта наделяется амбивалентными чертами: она «безмозгла, как божок», то есть как истукан, идол, и в то же время «бесспорна, как трава во рвах кладбищенских» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 79] (трава относится к миру живого и одновременно связана с миром мертвых – кладбищем). Также «девочка» «старей отца и деда»: имеется в виду, что изображение увековеченной Веласкесом инфанты продолжает жить, и «сильна тем, что мертва» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 79] (соединение мотивов смерти и бессмертия).

Можно согласиться с Т.В. Зверевой, что П.Г. Антокольский в новой советской России пытается в рамках тогдашних идеологем создать образ несправедливо гонимого глубоко порочной королевской властью гения, чья жизнь летела «в адской пляске» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 78]. Эта тема могла быть прочитана и в актуальных координатах. В стихотворении создается героический и мученический образ творца в конфликте с властью и образ самой этой власти, сниженный и скомпрометированный. Поэт совершает переход от исторической реальности (с ее довольно четкой идеологической оценкой) к реальности искусства, а посредником между ними является фигура художника-творца. Именно искусство Веласкеса, которое делает смертное бессмертным, а мертвое – живым, объявляется преображающей силой. При этом П.Г. Антокольский, как до него в XIX веке А.А. Григорьев в связи с рецепцией живописи Мурильо, обращается к сюжету ожившего портрета, с которым наблюдатель может вступить в диалог.

Отметим, что образ инфанты Веласкеса в 20-х годах возник и вне советского официоза, в эмиграции создано стихотворение «Атлас и шелк и мертвая рука...» (1928) В.Л. Андреева (1902–1976), которое имеет момент сходства со стихотворением П.Г. Антокольского, но в целом явно беднее смыслами. В стихотворении инфанта мертва «задолго до рожденья» [Андреев, 2011, с. 240]. Ее и все, что с нею связано, характеризует эпитет «сухой»: «сухая кисть», «сухое вдохновенье» [Андреев, 2011, с. 240] соотносится с тягостной тоской, царящей в мастерской. Далее автор переходит к судьбе Испании, поражению Непобедимой Армады, и завершает стихотворение образом молящегося короля-католика Филиппа: «Молитва – долг безумного Филиппа» [Андреев, 2011, с. 241]. Мертвеющая Испания

обозначена образами безумного короля-фанатика и «мертвой» инфанты, создающими общий тон безумия и смерти.

Другие опыты 1920-х годов у П.Г. Антокольского в сфере диалога с испанской живописью менее принципиальны: в стихотворениях сборника «Запад» (1926) он дважды вскользь упоминает Пикассо. В стихотворении «Экспрессионисты» поэт иронизирует над представителями этого направления, упрекая их в претензии на всеведение: «...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» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 44–45]. По мнению поэта, экспрессионисты однобоко воспринимают творчество Пикассо, видя в нем художника смерти⁷.

В стихотворении «Химеры» имя художника связывается с химеричным пространством Парижа: «мы... просмотрели все: курс европейских бирж, виденья Пикассо, слышали шепоты любой любовной ночи, остроты кабаре и стуки одиночек» [Антокольский, 1971, т. 1, с. 50]. Слово «химеры» может иметь не одно значение. С одной стороны, это химеры собора Парижской Богоматери, с другой стороны, химера как соединение несоединимого – это и сам Париж, где соединяются искусство и проза жизни, любовь и похоть. Образ химер собора Парижской Богоматери и творчество Пикассо объединяет мотив ирреальности, поэтому здесь употребляется слово «виденья»: испанский художник в кубистский период создавал свою реальность, разлагая окружающий мир на плоскости и произвольно соединяя их. Связь мифообраза Пикассо с локусом Парижа придает этому образу у П.Г. Антокольского как романтические, так и божественные коннотации. Последние роднят данную трактовку с «декадентской» рецепцией творчества Пикассо у Е.Г. Гуро.

Далее после огромного перерыва Пикассо появляется у П.Г. Антокольского в более важном для поэта цикле баллад (1962). Причем весь цикл, состоящий из трех баллад и заключения, назван именем этого художника. Это попытка в контексте персонализации мифа суммировать понимание миссии великого художника в XX

⁷ Примечательной деталью связи мифообраза Пикассо и России является подмечаемое современниками П.Г. Антокольского его сходство с «тезкой» – Пабло Пикассо, – о чем пишет внук П.Г. Антокольского в воспоминаниях «Снова о моем дед»; в то же время сам П.Г. Антокольский иронизировал над этим сравнением, травестируя свой образ по сравнению с образом гениального художника: «Сходство действительно было, но дед на это сочинил ответ: "Je suis pipi, je suis casa, je suis encore très sot, mais je ne suis pas Pablo Picasso!"...» [Тоом, 2008].

веке, каким стал Пикассо.

Особенно значимы мотивы Пикассо как современника – демиурга XX века, смешения божественного и inferнального в судьбе гения: «Может быть, такое свиданье нам подстроил и впрямь Нечистый в голубом раю мироздания!» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 399]; «Спорь <...> с самим господом, с самим чертом иль с любым другим абсолютом» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 400]. Образ Пикассо у П.Г. Антокольского предвосхищает образ испанского художника в аксеновской прозе, рассмотренной нами в предыдущем параграфе. Даже портретная характеристика Пикассо у П.Г. Антокольского и В.П. Аксенова совпадает. Первый называет испанца «силач коренастый» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 402], а второй – «коренастый кривоногий юноша» [Аксенов, 2000]. Отчасти аксеновский текст смотрится прозаическим парафразом произведения П.Г. Антокольского.

В «Балладе времени» молодой Пикассо, арлекины и девочка-проститутка (персонажи раннего периода живописи художника) сидят в харчевне. В их перебранку вмешивается Время, обращающееся к Пикассо. Оно предлагает художнику вступить с ним в спор. Время предсказывает, что Пикассо будет помнить о нем и обязательно отразит его «шум» в своих творениях: «В день тревожнейший из тревожных ты мой шум на холсте напишешь. <...> Как трехмерная рухнет форма для сердец, на куски разбитых!» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 401]. Время говорит и о разрушении Герники, и о голубке, которую нарисует Пикассо, предсказывая испанскому художнику бессмертие: «Твоей жизни хватит лет на сто, а бессмертью не надо срока» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 402].

Первый заход к реализации миссии – в «голубой период» творчества Пикассо, по П.Г. Антокольскому, оказался связан с запечатлением испанцем хаоса жизни, ее контрастов («А кругом веселье и гибель <...> Это жизнь во всем неохватном, бестолковом ее прибое»), а также низов общества («Дым очажный в тесных жилищах <...> голубиная кротость нищих <...> надо смело вместиť на ватман грязных брызгов лицо рябое») [Антокольский, 1971, т. 2, с. 399].

У поэта появляются «поющие скрипки», апеллирующие к одному из наиболее частых образов Пикассо ранних периодов. О кубистской скрипке, напомним, писала Е.Г. Гуро. П.Г. Антокольский, в сравнении с нею, усилил мотив бунтарства в искусстве Пикассо: краски, которые Время дает художнику, могут выйти из-под

контроля, пропороть потолки «в жилищах, прочно стоящих» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 400].

В «Балладе кануна» чердак Пикассо изображается как место ургии-труда, сочетающего в себе черты созидания и разрушения: там вставшая на дыбы стена, «разбитые гитары, торс Венеры...», а сам Пикассо выступает как «земляк, наследник, правнук Дон-Кихота» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 403], то есть продолжатель традиции испанского визионерства, иного взгляда на реальность. Художник в указанный момент уже кубист. П.Г. Антокольский фиксирует неоднозначную тревожность образов, созданных Пикассо: «...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?» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 404]. В итоге мотивацией значимости этого периода оказывается предвидение образа разрушенной Герники.

Здесь поэт вводит тему диалога Пикассо и России, которая была отмечена нами еще в текстах В.В. Маяковского и широко развернута в романе В.П. Аксенова. При этом он говорит об особой, открывающей будущее роли русской культуры в XX веке как источнике духовного родства участников диалога: «Я русский! ...Это значит, что я не начат. Я заглавный лист. В той книге, что тебя переиначит!» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 403]. Описана встреча на французской земле. Меценат Сергей Иванович (Щукин) приехал в Париж, на Монмартр, в пристанище художников, в поисках «первейшей марки» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 402]. У П.Г. Антокольского этот эпизод представляет собой ироническое описание встречи покупателя, который переводит искусство в деньги, и гения. Если Пикассо – это воплощение XX века в высоком смысле, то Сергей Иванович – это травестийный образ: «к обеду в черный смокинг облачась, шагает он с двадцатым веком в ногу» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 403], пытается приблизиться к гению. Травестия образа Сергея Ивановича выражается и в сравнении его с инквизитором как ироническим отзвуком «черной легенды». Русский коллекционер созерцает искусство Пикассо так, как «инквизитор, может быть, глядел сквозь пламя на горящую колдунью. Глядел! Рыдал!» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 404]. Можно сравнить сюжет с аксеновской сценой встречи Пикассо с Татлиным, но в целом в балладе тема решена более мелко.

В «Балладе молнии» представлен итог пути. Пикассо восьмидесятилетний старик, главные достижения которого – упомянутая «Герника» и «Голубка», хаос и космос в наглядных образах. Образ голубя распространяется по всему миру, через образ голубки Пикассо становится вестником мира: «Был голубок изображен <...> и на косынках юных жен, и на шелках знамен. <...> Он облетал материки, он жил во всех домах» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 409]. Поэт говорит о том, что Пикассо – порождение своего времени: это художник, ждавший солнца, а дождавшийся молнии: «Такая в мирозданье мгла и время таково что только молния могла обрадовать его» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 407]. В мифологическом плане Пикассо выступает как бог-громовержец – хозяин молнии. Его кисть уподобляется молнии и в то же время голубю: «И, белым турманом влетя на белый грунт холста, резвилась Молния-Дитя, смеялась неспроста» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 409]. Творчество Пикассо подобно грозе, в которой смешались краски – кобальт, краплак, ультрамарин, хром. Пикассо видел «чудовищ и божеств» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 407]. Одним из таких чудовищ выступает «свирепый человекобык, голодный минотавр», он же «фашистский капрал» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 408].

Поэт говорит и об этнических влияниях на творчество Пикассо, который в грозе увидел «весь евразийский материк, от Эбро до Янцзы <...> за плеском средиземных волн весь африканский зной <...> Услышал слитный тарарам всех языков и стран» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 407-408]. В то же время данные строки можно трактовать в качестве приема мифологизации. В мифообраз Пикассо введен мотив всевидения.

В «Заключении» поэт обращается к теме бессмертия художника и его искусства. Этот мотив присутствует в других произведениях П.Г. Антокольского – и в рассказе «Парижские встречи», и, например, в стихотворении «Портрет инфанты». П.Г. Антокольский создает мифообраз Пикассо, наделяя фигуру реального художника мифологическими чертами некоего божества: Пикассо выступает воплощением света и одновременно гонцом – носителем этого света, под которым, по всей видимости, понимается искусство: «вся световая эстафета в руках художника-гонца» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 410]. Также художник обладает, согласно мысли П.Г. Антокольского, творческой мощной энергией, что является повторением мотива молнии: «От оголенных проводов бьет, как бывало, сила тока»

[Антокольский, 1971, т. 2, с. 410]. При этом движение «гонца» мыслится бесконечным: «здесь не может быть конца» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 410]. Соответственно, сам Пикассо становится бессмертным: «Он должен ... брать барьеры, пропасти, преграды <...> и никогда не умирать» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 410]. Поскольку искусство как движение бесконечно, то оно не имеет окончательной формы и не может быть полностью осознанно, рационализировано: «Здесь на подрамниках еще так много непросохших пятен. Не завершен и непонятен весь мир, увиденный общо. <...> Здесь нет конца и нет итога. Художник в дальний путь готов» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 410].

К образу Пикассо П.Г. Антокольский обращается и в стихотворении «Встань, Прометей!» (1962), содержащем обращение к испанскому художнику в ряду других творцов и титанов в прямом и переносном смысле: Прометею, Леонардо да Винчи, Ч. Чаплину, А. Эйнштейну, Бетховену, Гомеру. Как и в стихотворении «Портрет инфанты», здесь поэт раскрывает тему бессмертия человеческого духа. Творцы, и в том числе Пикассо, не умирают окончательно, но возрождаются, по мысли поэта. Эта мысль заключена, например, в ряде обращений: «Встань, Чаплин! Встань, Эйнштейн! Встань, Пикассо! Встань, Следующий! Всем пора родиться!» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 450]. Прометей в этом ряду упоминается как культурный герой, который первым принес людям огонь, изменив их жизнь и уподобив их богам. Соответственно, люди искусства и науки также возвышают человечество, преображают их жизнь. Все перечисленные в стихотворении деятели находятся в едином пространстве духа. Таким образом, П.Г. Антокольский исподволь вводит тему диалога культур. Обращения поэта к «титанам» духа напоминают до некоторой степени заклинание-призыв из стихотворения В. Хлебникова «Усадьба ночью, чингисхань!...».

Сближение образов Пикассо и Эйнштейна встречается и в другом тексте П.Г. Антокольского «Венок сонетов» (1920–1967), где четырехмерному миру «Пикассо и Эйнштейн сродни» [Антокольский, 1971, т. 2, с. 547]. Пикассо и Эйнштейн, по мысли П.Г. Антокольского, являются воплощением XX века. Также они – те фигуры, которые делают мир сложным, открывают его неизвестные грани. Эйнштейн – в науке с теорией относительности, Пикассо – в искусстве.

Особенность П.Г. Антокольского в трактовке образов испанских художников

– она формально почти не идеологизирована, социальный аспект уходит на второй план по сравнению с общекультурным, с темой миссии художника, которая решается не конъюнктурно.

После длительного затишья с 50-х годов XX века происходит новый всплеск внимания русских поэтов к испанской живописи.

В 1951 году писавший в СССР в стол, без расчета на публикацию поэт С.Н. Толстой (1908–1977) создал стихотворный цикл «Художники». Два стихотворения цикла посвящены Пикассо и Эль Греко. Это попытки, персонализируя испанский миф, дать личный словесный образ творчества мастеров. В стихотворении «Пикассо» мифообраз художника отмечен амбивалентностью, как и в трактовке П.Г. Антокольского. В мифологическом плане испанский художник выступает как властитель жизни и смерти, «отважный мастер», который претворяет «испепеленный мир в создание живое» [Толстой, 2011, с. 329]. Пикассо С.Н. Толстого – это демиург абстрактного мира своих картин («Секущих плоскостей смещенный ритм... Там снимет контур, здесь его удвоит, В стремительном вращенье синусоид»), творящий и разрушающий одновременно: именно в разрушении, деконструкции привычных визуальных форм кроется сила испанца («в распаде форм здесь творчество царит» [Толстой, 2011, с. 329]). Эта двойственность творчества Пикассо проявляется также в двух векторах движения, связанных с миром художника: взлета («Ввысь стремя упругих линий взлет») и падения («все грузы удалив, он знает наперед: всевластное вернет их притяженье») [Толстой, 2011, с. 329]. Образ творчества Пикассо как противостояния верха и низа, небесного (творческого и бессмертного) и земного (плотского и смертного) подытожен обращением к стереотипному образу Испании, смертной корриде: «...посреди разъятых ног и плеч [как травестийное отражение на земле «небесного» стремления Пикассо к преодолению формы – *И.Г.*] на залитый мочой песок арены лечь, где слышится быков предсмертное хрипенье» [Толстой, 2011, с. 329].

В стихотворении «Эль Греко» мифообраз художника выстраивается С.Н. Толстым традиционно для русской культуры, с акцентированием метафизичности образов испанца. Поэт остраниет их за счет вегетативной метафоры («гибкие стебли удлиненных тел»), показывая, что странность, гротескность данных образов есть указатель на неизобразенное, метафизически-сакральное начало, выведенное за

рамки картины: «За гранью рамы *некто* пролетел» [Толстой, 2011, с. 329]. При этом это угадывание незримого диалогично: сначала зрители («мы») не замечают того «некто», кто по идее находится за нами, доступный взгляду лишь персонажей Эль Греко, но затем вовлекаются в этот безмолвный диалог с изображенным и, что главное, неизображенным, но подразумеваемым, приобщаясь к трансцендентному: «Мы соучастниками делаемся сами и оставляем здесь земле в удел лишь прах, истоптанный напрасными следами, да суету не нужных больше дел» [Толстой, 2011, с. 330]. С.Н. Толстой акцентирует мотив возвышающего бессмертного и святого искусства, противопоставленного миру земному и смертному. Образ живописи Эль Греко в трактовке С.Н. Толстого в целом отмечен чертой таинственности: «таинственное блистание», «немыслимые палитры» [Толстой, 2011, с. 330].

В стихотворение поэт вписывает элементом «черной легенды» (с отсылкой к творчеству Ф.М. Достоевского) образ великого инквизитора «в одежде темно-винной», который «из-под очков следит за жертвою невинной» [Толстой, 2011, с. 330]. Этот демонический образ противопоставлен неназываемому напрямую ангелу, «вестнику крылатому» [Толстой, 2011, с. 330], уводящему за собой зрителя. Таким образом, С.Н. Толстой стремится подчеркнуть единство религиозного и живописного начал в своей интерпретации творчества Эль Греко.

Подцензурные поэты нового поколения во второй половине XX века начинают интерпретировать испанский миф часто без опоры на традиции, но используя актуальные подходы к советской заграничной тематике и шаблоны внешнеполитической пропаганды. Они, однако, слабо мотивированы злобой дня, что позволяет выходить за пределы откровенно пропагандистской конъюнктуры.

В 1956 году С.С. Орлов (1921–1977) в стихотворении «У берегов Испании» дает довольно банальный мифообраз страны, перечислительно составленный из множества расхожих знаков иной 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» [Орлов, 2011, с. 319]. Имя Веласкеса – это элемент заочного, книжного знакомства с Испанией, являющейся местом, где историческое и вымышленное существуют на равных правах: «...рог Роланда обливается тоской и Филипп Испанский правит суд жестокий. А по рыжей сьерре скачет Дон Кихот...» [Орлов, 2011, с. 318-319].

Также обзорно представлен испанский миф в русской культуре, одним из элементов которого выступает и испанская живопись, у Е.А. Долматовского (1915–1994). В стихотворении «К берегу века» (1980) он пишет о стране «мореходов, художников, рыцарской чести» [Долматовский, 1982]. Оказавшуюся под властью фашистов Испанию поэт сравнивает с пропавшим без вести воином, с певцом с кляпом во рту, с ослепленным орлом. Франко, хоть и не называя имени, он сравнивает с карликом, который «грязью измазал ее красоту» [Долматовский, 1982]. Восстановление былой красоты связывается поэтом с силой народа, который, в свою очередь, в силу эстетической установки текста имеет в своем облике черты, связанные с испанской живописью: «на каждом углу можно здесь повстречать удлинённые лица с портретов Эль Греко» («удлинённые лица», выражающие стремление вверх, здесь можно рассматривать как антитезу карлика-Франко [Долматовский, 1982]). Образы испанской живописи изображаются неразрывно слитыми с образами самой страны, ее людей; инациональная повседневность оказывается проникнутой искусством и осмысляется через последнее, что напоминает вариант рецепции испанской живописи в травелоге Л.В. Никулина. Также мы встречаем здесь традиционное для советской культуры противопоставление образов искусства фашистскому неоварварству.

Поляризация образов испанской живописи и западной повседневности в стандартном советском формате «искусство и чистоган» задана в стихотворении Н.П. Кончаловской «Палаццо Дория» (1960) [Кончаловская, 2011, с. 352]. Один полюс – шедевры искусства, неутилитарный мир искусства. «Рафаэль, Рибейра, Рубенс, Питер Брейгель... И Тициана Саломея... Но лучшее в собрании этом Веласкес – "Папа Иннокентий". Это совершенство» [Кончаловская, 2011, с. 351]. Другой – их владелица, хозяйка палаццо, оценивающая шедевры с точки зрения приносимой от туризма прибыли. Описание картины перекликается с прозой Н.П. Кончаловской «Дар бесценный», проанализированной в предыдущем параграфе, и связано с «боткинским каноном», характеризующим Веласкеса как гуманиста-реалиста, причем бичующего своим творчеством пороки: «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» [Кончаловская, 2011, с. 351].

Довольно оригинально была развернута испанская тема в творчестве А.А. Вознесенского (1933–2010), актуализирующего гротески Гойи в контексте XX века. В стихотворении «Гойя» (1959) поэт отсылкой к офортам Гойи «Ужасы войны» актуализирует тему войны недавней, создавая емкий экспрессионистский образ военного ада XX века. Имя художника соотносится с изображаемыми им ужасами, ставя в один ряд: Гойя, Горе, Голод. С одной стороны, мы имеем персонализацию испанского мифа. С другой стороны, произведен эффектный перенос его темы в современный контекст. Гойя прочитан как иллюстратор недавних на тот момент военных бедствий.

В стихотворении поэт «отдал себя... "в аренду" "вселенскому Горю", чтобы оно заголосило в его "пустотах" (или сотах), забирая все выше и все безумнее, – Гойя, Горе, Голод» [Марченко]. Важным для понимания стихотворения является упоминание Гойи в автобиографической прозе А.А. Вознесенского «Мне четырнадцать лет». Поэт вспоминает, как во время войны отец, вернувшийся из блокадного Ленинграда, привез сборник «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]. Таким образом, в сознании поэта тема войны у Гойи переплелась с Великой Отечественной войной, прошлое – с настоящим, Испания – с СССР, а «акустические ассоциации» [Максимова, 2008, с. 112], вызванные у поэта, воплотились в стихотворении: «Я – Гойя! <...> Я – Горе. Я – голос войны, городов головы на снегу сорок первого года. Я – голод» [Вознесенский, 2015, с. 60].

И.В. Бурдиным и Н.С. Бочкаревой проведены параллели между изображениями на офортах Гойи и содержанием стихотворения. В частности, на одной из работ испанского художника изображен повешенный в белой рубахе, чье тело «действительно напоминает раскачивающийся колокол» [Бурдин, Бочкарева, 2012, с. 240]. Это изображение коррелирует со строками А.А. Вознесенского: «Я – горло повешенной бабы, чье тело, как колокол, било над площадью голой»

[Вознесенский, 2015, с. 60].

Схематичнее реализован антивоенный пафос Е.А. Долматовским в стихотворении «Герника» (1980), где трагедия уничтоженного фашистами испанского города связывается с тематикой одноименной картины Пикассо. Поэт предостерегает от опасности превращения планеты в Гернику и возможности заново испытать ужасы мировой войны. Тема испанской живописи в поэзии Е.А. Долматовского слита с антивоенной темой. Разрушение Герники поэт сравнивает с Хиросимой и гибелью русских «девчонок»: «Сначала Герника была, потом уж – Хиросима. <...> Сначала Герника. Потом – девчонки наши у зенитки» [Долматовский, 1982]. При этом поэт оперирует многозначностью слова «картина», то есть живописного произведения, открывающегося вида и словесного изображения: Пикассо, потрясенный картиной разрушенной Герники, пишет свою картину («Как будто порохом в бою Писал одною черной краской» [Долматовский, 1982]), которую, в свою очередь, описывает Е.А. Долматовский.

Многие поэты обращаются к образам и персоналиям испанской живописи ситуативно, разово. В итоге мы видим полуслучайные репортажи в стихах о случившихся встречах. Испанский миф при этом чаще всего персонализируется, но о глубине и оригинальности говорить можно редко.

Так, стихотворение «Пикассо» (1961) А.И. Гитовича (1909–1966) описывает восприятие автором творений испанского художника. Встреча с ними маркируется как инициация героя при вхождении в мир искусства: «Когда мне было восемнадцать лет и я увидел мир его полотен, – с тех пор в искусстве я не беззаботен и душу мне пронзает жесткий свет» [Гитович, 2011, с. 354]. Пикассо в произведении характеризуется как «добрый гений», а его живопись – как «могучих замыслов лавина», «красок и раздумий пятна» [Гитович, 2011, с. 354] (смешение материального и духовного начал). Лирический герой признается, что «половина» творчества Пикассо для него «непонятна», но поскольку та «прекрасная» половина, что повествователь понимает, создана «добрым гением» [Гитович, 2011, с. 354], то и другую половину лирическое «Я» поэта принимает без оговорок.

Эль Греко упоминается в стихотворении В.С. Шефнера (1915–2002) «Ты в былое свое оглянись...» (1971): «все – от камня до человека – торжествующе тянется ввысь, как в возвышенном мире Эль Греко» [Шефнер, 2011, с. 409]. Стихотворение

посвящено памяти, которая «строит свои города» [Шефнер, 2011, с. 409], властвует над человеком, жизнью и смертью. Человек умирает в одном мире, но продолжает жить в другом измерении – измерении памяти. Мир Эль Греко поэт характеризует как «возвышенный»: это можно интерпретировать и в стилевом, и в содержательном аспектах – вытянутость композиции и содержание, связанное с божественным началом. И с этим миром Эль Греко поэт сравнивает человека и окружающую его реальность. Получается некая утопическая картина: мир лирического героя стихотворения постоянно стремится к лучшему, и выражением этого стремления становится творчество Эль Греко.

У крупных мастеров испанская живопись может попадать в орбиту внимания и почти случайно. К имени Веласкеса как одного из представителей мирового искусства (наряду с другими мастерами) обращается и И.А. Бродский (1940–1996) в стихотворении 1994 года, юбилейном посвящении Надежде Филипповне Крамовой – актрисе из Бостона. «При мысли о Вас достижения Веласкеса чудятся мне, Учелло картина "Сражение" и "Завтрак на травке" Мане» [Бродский, 1995, с. 131]. Поэт ставит Веласкеса в ряд с Крамовой, Учелло и Мане, тем самым подчеркивая вненациональное значение его творчества.

Б.А. Ахмадулина (1937–2010) в поэме «Наслаждения в Куоккале» (1996) странным образом уподобляет себя Эль Греко: «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» [Ахмадулина, 2011, с. 449]. К произведению природы («сбывшемуся рассвету») поэтесса отношения не имеет, в отличие от создавшего картину Эль Греко. Вероятно, именно эту странность Б.А. Ахмадулина и хотела зафиксировать как душевный казус. Эль Греко тут пришелся к рифме. В то же время в этих строках фиксируется «демиургическая» коннотация мифообраза художника-творца, которую мы не раз встречаем при анализе рецепции испанской живописи в русской литературе.

На общем фоне выделяется диалог с испанским мифом А.С. Кушнера (род. 1936) и З.М. Вальшонка (род. 1934).

У А.С. Кушнера это тот же перевод испанских тем в сферу личного опыта, который отличал поэтов Серебряного века, А.А. Ахматову. Его стихотворение «Эль Греко. Погребение графа Оргаса» (1969) посвящено одноименной картине, причем

поэт переводит разговор в план главных для себя лирических тем (в контексте которых он и выбрал картину для размышлений). Как и С.Н. Толстой, А.С. Кушнер обращается к проблематике вечности и смертности человека: «Что он [Эль Греко – И.Г.] делает с графом Оргасом? В гроб кладет его к небу лицом» [Кушнер, 2011, с. 399]. Описывая изображенное на картине, автор задается экзистенциальным вопросом: «Где он, с нами? <...> Но скорее всего, улетел!» [Кушнер, 2011, с. 399]. Далее степень экзистенциальности нарастает, так как А.С. Кушнер, говоря об общей эмоции боли от картины, обобщает: «Объясните, кого мы хороним?» – и отвечает на свой вопрос: «В каждом мертвом хороним себя!» [Кушнер, 2011, с. 399-400].

В кушнеровском тексте есть и элементы травестии, нарочитого снижения пафоса, знакомые нам по другим произведениям XX века. Это происходит, например, за счет сравнения мертвого тела графа с бытовым предметом, что снимает пиетет перед темой смерти: «Два священника с графом Оргасом обращаются как с керогазом...» [Кушнер, 2011, с. 399]. Образ умершего тела раскрывается в развернутой метафоре «закрученного фитиля» [Кушнер, 2011, с. 399] этого самого «керогаза». Кладбищенский юмор проблематизирует смысл и ценность процедур.

Образы Веласкеса подвергаются рецепции в пейзажном описании в стихотворении А.С. Кушнера «Ты мне елочки пышные хвалишь...» (2005). Здесь поэт прибегает к сравнению растущих в лесу елочек, которые вскоре попадут на новогодние торжества, с инфантами, образами испанского художника: «зеленые, в платьях до пят, выступают гуськом перед нами, как инфанты Веласкеса, в ряд» [Кушнер, 2011, с. 400]. А.С. Кушнер смешивает в неразделимое единство русский зимний локус леса и мир полотен испанского живописца. Из этой контаминации рождается новое онирическое пространство диалога культур, где новогодние елочки равны инфантам на балу: «Вот пригладят им брови и челки, поведут, безупречных, на бал» [Кушнер, 2011, с. 401]. Сближению образов служит здесь как мотив детства, так и восприятие А.С. Кушнером живописи Веласкеса, видящим в «полупризрачности», «полупрозрачности», «полудикости», «врожденной мрачности» инфант Веласкеса общее звено, роднящее их с образами зимних елей.

Испанцы и судьба Испании дают уроки поэту З.М. Вальшонку (род. 1934) в цикле «От сиесты до фиесты» (1988), в стихотворении «Учу испанский». Перебирая привычные мифообразы, автор мотивирует их значимостью свой интерес к

испанскому языку, ничего не добавляя к их сложившемуся в культуре той эпохи содержанию. Он расширяет изучение языка до изучения культуры, упоминая наиболее выдающиеся достижения Испании. Шедевры испанского искусства становятся «ключом» к инациональной культуре. «По сокрушительным холстам Франсиско Гойи. <...> Учю испанский по святым полотнам Прадо <...> по боли Герник и Гранад учю испанский» [Вальшонок, 2011, с. 450-451]. Эстетика Гойи называется «сокрушительной», то есть поражающей воображение, разрушающей привычное восприятие реальности. Сакрализация искусства, что позднее встретится, в частности, и у Ю.И. Малецкого, выражена в эпитете «святые» применительно к полотнам Прадо. В словосочетании «боль Герник» содержится намек на эмоциональную выразительность полотна Пикассо, связанную с передачей исторической травмы народа.

Спустя несколько лет одним из первых в русской поэзии З.М. Вальшонок в стихотворении «Кисть Сальвадора Дали» (1994) попытался вступить в коммуникацию с современником, Дали. Причем последний у поэта выступает в той же роли, что и Пикассо когда-то у П.Г. Антокольского и позднее у В.П. Аксенова: как «провидец»-«оракул», воплощением духа своего времени, нового мировидения XX века: «Прозренье оракула – в бреде фантазий, в клочках подсознания – вещая мысль» [Вальшонок, 2011, с. 455]. Это альтернативный Пикассо испанский гений, который объял своим искусством век. Произведения художника определяются как провозвестие конца мира: «В библейских мистериях спятивший Космос набух ожиданьем грядущих угроз. <...> Беззвучно кричит о вселенском распаде разорванный мир Сальвадора Дали» [Вальшонок, 2011, с. 456]. Здесь присутствуют мотивы возвышения («мускулы времени тянутся ввысь») и борьбы божественного и дьявольского начал («в смуте мирской... Божья гармония сдвинута с места и век расчленен сатанинской рукой») [Вальшонок, 2011, с. 455]. Дали представляется З.М. Вальшонком разрушителем застывших форм, частично трикстером, бросающим вызов мирозданию: «Безумие гения вздыбило косность, земные предметы швыряя вразброс. <...> Фантомы провидца! В их дерзкой бравате гримасы уставшей от боли земли» [Вальшонок, 2011, с. 456]. Творчество Дали характеризуется автором как «изысканный хлеб элитарных натур. Шарады – рассудку» [Вальшонок, 2011, с. 455]. В стихотворении З.М. Вальшонка, как и в более позднем аксеновском романе о

Пикассо, присутствует мотив слепоты, которая приводит к новому духовному прозрению и вписана в сюрреалистический образный ряд испанского художника: «Кривой циферблат, как незрячее око, с холста источает трагический свет и дух потрясенный доводит до шока...» [Вальшонок, 2011, с. 455]. В принципе созданный З.М. Вальшонок мифообраз Дали мало чем отличается от образа Пикассо в интерпретации других русских авторов, но ситуативно важен: как заполняющий лакуну в русской литературной рефлексии об Испании.

Пожалуй, впервые в русской поэзии З.М. Вальшонок вводит в рецепцию испанской живописи и мотив скитаний и скитальцев. Стихотворение «Улица Гойи» (2003) посвящено тем, кого можно назвать «отверженными» – это «скитальцы, диссиденты, чей взор блажен и лют, лишенцы, декаденты и прочий вздорный люд» [Вальшонок, 2011, с. 456]. Они «творцы державной смуты», «провидцы мятежей», «потомка Агасфера», «духовные бомжи» [Вальшонок, 2011, с. 456]. И при этом их окружает «гордый ореол», они предстают некими атлантами, без которых «земля давно бы впала в дремоту и маразм» [Вальшонок, 2011, с. 457]. Их-то автор и сравнивает с «призраками из Гойи» [Вальшонок, 2011, с. 456]. Мотив скитания связывается с образами испанских художников и в стихотворении «Дождь в Барселоне» (2008). Здесь дождь в испанском городе уподоблен страннику, который «стучится» своим «посохом» «в дома больших художников – Дали и Пикассо» [Вальшонок, 2011, с. 460].

Почти синхронно эту тему взяла М.Б. Тарасова (род. 1939), в стихотворении «Этюд к картине» (2000). Оттолкнувшись от русскоязычного фонетического созвучия *Гойя – изгой*, она соединяет художника с изгоями не только по созвучию, но и по внутреннему значению неприкаянности, волнения, что, в свою очередь, в сознании поэтессы актуализирует ассоциативную связь с образом беспокойных осенних вод: «...отчуждение формы от громкого голоса вод и растений, всегда неразлучных в осеннем прибое, ...седой амальгаме мгновений, сурово роднящих изгоя и Гойю» [Тарасова, 2011, с. 437].

Выводы к параграфу 2.3.

Отечественная поэзия гораздо разнообразнее, чем проза, представляет персонализирующие мифообразы испанских художников. Последовательность важности тех или иных культурных героев здесь примерно та же, что и в прозе. В поэзии XIX в. господствовал мурильевский миф. Мурильо стал одним из воплощений светлой стороны испанского мифа. Востребованными (например, у А.А. Григорьева) оказались образы мурильевских мадонн как воплощения красоты и возвышенности. Использовался и прием живописной цитаты, например, в стихотворении А.Н. Майкова. Позднее, в начале XX века, к этому приему прибегают М.А. Волошин, В. Хлебников.

Всплеск внимания к образам испанской живописи в культуре Серебряного века связан с расширением культурного горизонта, поисками нового художественного языка, с культурной установкой на синтез искусств. Мотивации обращения к испанской живописи приобретают сугубо личный характер, но в целом создают ситуацию перманентного диалога культур и интенсивной рецепции «чужого». В результате образы испанской живописи могут с разной личной мотивацией связывать живописные образы с литературными (М.А. Волошин, Е.И. Дмитриева), мифологические образы с историческими (К.Д. Бальмонт, В. Хлебников) и служить созданию экзотического антуража (Е.И. Дмитриева, А.Н. Вертинский, М.А. Волошин).

Традиционная поляризация испанского мифа претерпевает изменения. Веласкес ассоциируется с солнечной стороной (у К.Д. Бальмонта), и это не новость. Но при рецепции творчества Гойи «черная легенда» становится синонимом экзистенциального ужаса бытия в целом. Эстетика ужасного (Гойя, Рибера) может в контексте декаданса вызывать восхищение.

В русской поэзии образ Пикассо у Е.Г. Гуро семиотизируется раньше, чем в художественной прозе, объединяя смыслы поиска нового художественного языка и освобождения форм от оков реальности. При этом данный мифообраз испанского художника вписан в некий декадентский контекст Серебряного века, который мы встречаем и у А.Н. Вертинского в образе Гойи.

Остро личный диалог с испанцами в XX веке ведут А.А. Ахматова, А.С. Кушнер. Личные повороты темы характерны для эмигрантов В.Л. Андреева, И.В. Елагина, И.А. Бродского (и внутреннего эмигранта С.Н. Толстого).

Основное внимание поэтов привлекают персональные мифообразы художников. Важный новый сюжет – попытка соотнести мифообраз испанского художника и его образность с современностью, с проблемами века, найти в испанском художнике центральную фигуру эпохи, ее главного культурного героя (довольно ярко у П.Г. Антокольского, А.А. Вознесенского, З.М. Вальшонка; более шаблонно Е.А. Долматовским в 80-е годы для разработки антивоенной темы).

Отметим также мифообраз Эль Греко, который возникает формируется еще в Серебряном веке в творчестве К.Д. Бальмонта, затем встречается в творчестве А.А. Ахматовой но получает новую жизнь в советской поэзии второй половины XX века (С.Н. Толстой, А.С. Шефнер, Б.А. Ахмадулина, А.С. Кушнер и другие). Основные черты данного мифообраза – странность, трансцендентность и экзистенциальность живописи испанца, которая подается как сон, видение или намек на незримое, сакральное, провоцируя одновременно рефлексии темы жизни и смерти.

У П.Г. Антокольского, звучит мотив всеобъемлющей гениальности Пикассо, сопрягающего в себе Европу, Азию и Африку и беседующего со Временем. Испанский художник у П.Г. Антокольского предстает не только как творец и одновременно на мифопоэтическом уровне как демиург-громовержец, чье творчество – молния, но и человек из плоти и крови. Пикассо многозначен – это и коррида (С.Н. Толстой), и Герника (тесно связанная с антивоенной темой), и голубка, и связь с Дон Кихотом (П.Г. Антокольский). П.Г. Антокольский и С.Н. Толстой подчеркивают в образе испанского художника мотив деконструкции реальности, освобождения форм от диктата действительности.

З.М. Вальшонка представляет Дали как центральную фигуру века. В русской поэзии образ последнего явлен весьма слабо и в целом мало чем отличается по составляющим его элементам от образа Пикассо. Дали изображается провидцем, разрывающим своим особым зрением пространство и время, преобразующим их формы в своем творчестве.

Гойя в новой рецепции продолжает быть частью «черной легенды», при этом амбивалентен: вскрывая зло и ужас, он провозглашает идеи гуманизма и пацифизма. Эль Греко – однозначно трансцендентен, его религиозность противопоставляется образу инквизитора как части «черной легенды». Созданный П.Г. Антокольским образ Веласкеса, с одной стороны, получает идеологические коннотации, когда

бессмертный испанский художник противопоставляется имперской мертвечине. С другой – сам образ испанского живописца становится частью испанского мифа.

В рецепции испанской живописи появляются новые мотивы. Отметим связанную не только с эмигрантской литературой примечательную связь между образами испанских художников и темой странничества: созвучные на фонетическом уровне образы Гойи и изгоев (З.М. Вальшонок, М.Б. Тарасова), Дали и Пикассо и дождя-странника (З.М. Вальшонок); своя версия у И.В. Елагина. Возможно, актуализация данной связи в русской культуре провоцируется заложенной в ней тяге к «чужому», выходу за границы «своего».

Выводы к главе 2

Во второй главе мы рассмотрели особенности рецепции образов испанской живописи в русской литературе. Материалом для рассмотрения послужила путевая и художественная проза и поэзия.

Путевая проза выступает посредником между «чужой», испанской, культурой и «своей», русской. «Письма об Испании» В.П. Боткина задали норму, своего рода канон, на который ориентируются последующие авторы. Для «боткинского канона» характерна поляризация светлого и темного элементов в мифообразах испанской живописи, в характеристике которой проявляется просветительская оценочность с акцентированием гуманистических ценностей и реализма как положительного смыслового полюса, обнаруживаемого у разных испанских живописцев. Этот канон не является неизменным: он трансформируется и, в итоге, уходит из путевых текстов.

Активная рецепция образов испанской живописи в поэзии начинается ранее (середина 40-х годов XIX века), чем в художественной прозе, которая осваивает тему во второй трети XIX века. И в прозе, и поэзии вплоть до Серебряного века ощущается присутствие «боткинского канона». В его контексте происходит выстраивание персонального мифообраза Мурильо. Образы, созданные Мурильо, связываются с темой «маленького человека», встраиваясь в парадигму гуманизма и реализма, заданную В.П. Боткиным. Позднее в литературе начинает выстраиваться персональный мифообраз Веласкеса, воспринимаемого как эталон гения-реалиста.

На рубеже XIX–XX веков трактовка образов испанской живописи и испанских художников входит в прозе в контексты противопоставления модернистского и традиционного искусства, гибели искусства и цивилизации, частью и олицетворением которой они являются. В литературе появляется образ «массового», «усредненного» человека, для которого искусство – не сакральный феномен, а продукт потребления. Нами выделено три ракурса рецепции образов испанской живописи: размышления о художнике, искусство в опыте профана и искусство в момент социального кризиса.

В литературе Серебряного века намечаются отход от «боткинского канона», который особенно заметен в русской поэзии, в то время как в художественной прозе глубокая и оригинальная рецепция испанской живописи выпадает на конец XX – начало XXI веков. Символистская поэзия активно обращается к мифотворчеству, создавая персональные мифообразы испанских художников – прежде всего, Веласкеса, Гойи. Возникают трактовки образов Риберы, Эль Греко. Популярность Мурильо как объекта рецепции, наоборот, идет на спад. Хотя поляризация образов испанской живописи сохраняется, например, у К.Д. Бальмонта, ее характер осложняется, лишившись однозначной оценочности, присущей литературе предыдущей эпохи. Реабилитируются гротеск и эстетика ужасного, вызывавшие у русских авторов ранее критическое отношение. Характерен рост интереса к Гойе и его живописи, оказавшимся созвучными новой кризисной эпохе культуры. Темное начало признается, по сути, равносущным и оправданным, наряду со светлым. У В.В. Маяковского, в поэзии Е.Г. Гуро подвергается рецепции творчество Пикассо как модернистского художника-новатора.

В советскую эпоху в рамках официальной культуры происходит частичная трансформация «боткинского канона». В трактовку мифообразов испанских художников вносятся коррективы в связи с идеологическими установками. Изменяется формат поляризации, дихотомии светлого и темного начал в испанской живописи. Теперь вся она недифференцированно относится многими советскими авторами к «светлой» стороне культуры, тогда как «темную» сторону представляет фашистское неоварварство.

Интерес к испанской теме в травелогах приходится на период, связанный с гражданской войной в Испании. Начиная с 60-х годов в поэзии широко трактуется

тематика испанской живописи. Отметим обращение к мифообразам Эль Греко, причем оказывается важна не связь с «черной легендой», с фанатичной религиозностью, а экзистенциальный ракурс творчества, и Пикассо-новатора и демиурга – созидателя и разрушителя.

Мифообразы испанской живописи и испанских художников раскрываются в постсоветской культуре, появляются значительные по объему и содержанию прозаические тексты: травелог П. Вайля, романы В.П. Аксенова и Ю.И. Малецкого. Обращение к «боткинскому канону» здесь сочетается с его деконструкцией, травестией.

Актуальное явление – трэвел-блоги, в которых происходит рецепция испанского искусства по раннему, доботкинскому способу.

Глава 3. Особенности рецепции испанской живописи в изобразительном искусстве и синтетических видах искусства России XX – начала XXI веков

В третьей главе исследуются яркие феномены рецепции испанских живописных образов в русском изобразительном искусстве и синтетических видах искусства – театре, киноискусстве, перформансах. Порядок осмысления следующий: анализ живописи, графики, коллажей в Internet-пространстве составляет первый параграф главы, анализу театральных постановок, кинокартин и перформансов посвящен второй параграф. Такое деление обусловлено спецификой видов искусства. Если в первом параграфе образы испанской живописи предстают в статичном виде, то во втором их рецепция связана с динамикой.

Анализируемые произведения располагаются в работе преимущественно по хронологическому принципу, что аналогично порядку изложения анализируемого материала во второй главе и позволяет рассмотреть особенности рецепции испанской живописи в контексте разных культурных эпох.

За рамки анализа выведен вопрос влияния испанской живописи и испанских художников на художественную манеру русских живописцев, так как эта проблема подробно рассмотрена, в частности, в диссертации Х. Лопеса Круса [Лопес Крус, 2001]. Нашей задачей было выявление трансформаций испанских живописных образов в русском искусстве в аспекте диалога культур.

3.1. Способы рецепции образов испанской живописи в русском изобразительном искусстве

Первым этапом рецепции непосредственно живописных испанских образов было цитатное копирование. Так, в 1811 году А.Г. Венецианов написал копию картины Мурильо «Бегство в Египет». В 1827 году Г.К. Крылов сделал копию полотна Мурильо «Иоанн Креститель с ягненком». К.П. Брюллов копировал портрет папы Иннокентия X работы Веласкеса, в котором Х. Лопес Крус видит

стилистическое сходство с портретом археолога Ланчи работы позднего К.П. Брюллова [Лопес Крус, 2001, с. 55-56]. Ученик К.П. Брюллова Ф.А. Горецкий копировал «Зачатие» Мурильо, К. Григорович – картину «Христос с Иоанном Крестителем». К. Михайлов копировал Мурильо и Веласкеса. Фигура монахини на картине С.И. Грибкова «Испанская монахиня в храме» «взята с картины «Святой Ильдефонсо»» [Лопес Крус, 2001, с. 80]. Н.С. Мосолов считается автором офортов этюда, изображающего папу Иннокентия X, и «Мужского портрета» Веласкеса. Много копировал Веласкеса и других мастеров в Прадо И.Е. Репин. Делала копии Веласкеса М.К. Башкирцева. В.А. Серов также копировал портрет папы Иннокентия X. Изготавливал копии с картин Веласкеса в Мадриде Б.М. Кустодиев. В этом контексте следует упомянуть армянского художника В.А. Сурьеньянца, оформлявшего в 1900–1910 годах книги. Его рисунки для книги О. Уайльда «День рождения инфанты», по замечанию Х. Лопеса Круса, являются повторением изображения инфанты Маргариты из «Менин» Веласкеса [Лопес Крус, 2001, с. 237].

Суммируя опыты копирования, отметим, что самыми популярными, «образцовыми», прецедентными живописными текстами являлись произведения Мурильо и Веласкеса, что коррелирует с популярностью художников и их живописных работ в литературе.

Характерным случаем рецепции испанской культуры в русской живописи была работа с испанским мифом как таковым, в готовом мифообразном контексте, без особых авторских новшеств, на уровне живописной цитаты. Художники использовали расхожие испанские сюжеты и образы, связанные с испанским мифом, даже если писали с натуры. При рецепции испанских образов художников привлекают экзотические элементы (танцы, коррида, пейзажи испанской южной природы) и элементы испанской персониферы, прежде всего, донкихотовского мифа. Особенность живописи в том, что художник брал для визуализации какой-то один ракурс мифообраза.

В этом ряду: графика П.М. Боклевского (тематически – бой быков), полотна Е.С. Сорокина «Испанские цыгане», Г.Г. Мясоедова «Испанец» (1866; тематически – образ разбойника), акварели И.Е. Репина «Дон Жуан и донна

Анна» (1887–1896) и В.А. Серова «Дон Кихот и Санчо Панса» (1885). К.А. Коровиным были созданы картина «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888–1889) и декорации и костюмы для балета Л. Минкуса «Дон Кихот». К испанской теме в творчестве М.А. Врубеля относятся картина «Испания» (1894), а также портрет испанской танцовщицы Каролины Августы Отеро (1898). Также испанский миф в русской живописи предьявлен деталью в картинах А.А. Арапова «Карнавал в Испании» (1911), П.А. Сведомского «Испанская танцовщица» (1900), С.А. Виноградова «Испанская танцовщица (Отэро)» (1903), А.П. Остроумовой-Лебедевой «Развалины монастыря в Испании. Сеговия» (1916).

Воспроизводили детали испанского мифа мастера объединения «Мир искусства» (у А.Я. Головина была серия работ на испанскую тематику: портреты в национальных костюмах, любовная сцена с серенадой, пейзажи городов), В.И. Суриков (акварели «Севилья. Бой быков» (1910) и «Севилья. Алькасар» (1910), картина «Площадь Сан-Фернандо в Севилье» (1910)), П.П. Кончаловский (испанский цикл 1910 года, куда входят портреты «Матадор», «Матадор Мануэль Гарта», «Испанка», «Бой быков», «Испанский танец», натюрморт «Комната в Испании», «Испанский пейзаж», «Севилья», «Гренада»); Н.С. Гончарова (работы «Испанка» (1916), полиптих «Испанки» (1923–24), «Танцующая испанка», «Испанки» (1928), «Осенний вечер (Испанки)» (1922–28), эскиз испанского костюма (1919).

В советское время этой логике цитации подчинены декорации к балету «Кармен» В.В. Федоровского, испанский цикл Е.Е. Моисеенко «Испания. Гончары», (1975), «Продавцы кувшинов», (1975), «Дон Кихот», (1975), «В парке Мадрида», (1975). В наше время посвящает свои работы образам Испании доцент НГУАДИ М.А. Карнаев. В 2009–2010 годах он написал цикл пейзажей побережий Коста-Брава и Коста-Дорада.

Иным вариантом рецепции стала *активная авторская интерпретация* образов испанской живописи. Отметим позднее начало этого этапа по сравнению с литературой.

Особый аспект на грани литературы и живописи – синтез литературных текстов и образов испанской живописи, используемых в качестве иллюстраций.

Как иллюстративный материал на рубеже XIX–XX веков русские писатели брали творчество Гойи, которое стало, как показано во второй главе, популярным в это время. Офорты Гойи занимали Л.Н. Андреева, который был не только писателем, но и художником, чувствовавшим связь с испанским живописцем в контексте момента. В 1904 году он мечтал выпустить свой антивоенный рассказ «Красный смех» в разгар русско-японской войны, «отдельным изданием, иллюстрированным офортами Гойи» [Бабичева, 1969, с. 69]. По словам писателя, он видел альбом Гойи «Ужасы войны», который показался ему подходящим «к рассказу», поскольку создавал «в совокупности с ним» «нечто единственное» [Цит. по: Бабичева, 1969, с. 69]. Выступал Л.Н. Андреев и как копиист inferнальных образов Гойи, причем не просто перерисовывал их, но жизнетворчески встраивал в интерьер собственного дома на Черной речке, делал их частью своего жизненного пространства. Для оформления интерьера кабинета он углем и карандашом рисует «увеличенные копии с офортов Франциско Гойи: черти, стригущие ногти (офорт «Прихорашивающиеся»... («Иметь длинные когти настолько предосудительно, что запрещается даже нечистой силе»), лист 51 из цикла «Капричос»)), и демона («Крылатый демон сидит на скале и пишет в книгу судеб или книгу зла (из цикла «Бедствия войны», лист 71 «Против общественного блага...»))» [Боева, 2013, с. 185]. По мнению исследовательницы, писатель превращал свое жилище «в семиотический локус» посредством «мифологизации», «театрализации», «артистического "расцветивания" домашнего пространства», которое насыщалось «предельной экспрессией» и проявляло установку на «эстетизм» [Боева, 2013, с. 187]. В этом плане любой элемент интерьера, в том числе копии офортов Гойи, тем более помещенные в таком «ургическом» месте как кабинет писателя, является семиотически значимым элементом и свидетельствует о важности образов испанского художника для Л.Н. Андреева, в творчестве которого гойевская тема проникновения демонизма в повседневность играет существенную роль.

Этот игровой подход к реальности предполагает также определенную долю иронии. Возможно, в качестве ее проявления можно рассматривать известное фото Л.Н. Андреева, сделанное им самим, где писатель запечатлен повернутым в

профиль на фоне своей же копии офорта Гойи [Прил. 1, 29]. Это уже упомянутая картина «Прихорашивающиеся». Композиция выстроена так, что Л.Н. Андреев фактически повернут лицом к черту, стригущему ногти своему собрату, чье изображение, за исключением части ноги, закрыто фигурой писателя. Одна из возможных трактовок этого фото заключается в ироническом обыгрывании-остранении мотива тщеславия, желания выглядеть лучше, заключенного в офорте Гойи, но также касающегося самого Л.Н. Андреева.

Д.С. Мережковский (1865–1941), опубликовав в «Мире искусства» исследование о Толстом и Достоевском, покрыл, по воспоминаниям З.Н. Гиппиус, страницы «поверх текста, прозрачными, иногда цветными рисунками того или иного художника»: «По тексту "Льва Толстого и Достоевского" гуляли, помнится мне, и бредовые тени Гойя» [Гиппиус].

Трактовка живописных образов Гойи в контексте иллюстративного материала тесно связана с общим для культуры Серебряного века восприятием творчества испанского живописца в рамках эстетики ужасного, а также парадоксального сочетания реального и гротескного как видения, бреда.

В сфере живописи как таковой характерный путь – творческий диалог российского мастера с испанцем-классиком. Одним из живописцев-зачинателей такого диалога испанской и русской культур в живописной сфере был Е.Е. Моисеенко (1916–1988). С 1960-х годов художник апеллирует к прошедшим эпохам. Это обращение происходило, по мнению исследователя, в русле формирования «историчности общественного сознания», связанного с наступлением «оттепели» [Дмитренко, 2018, с. 100-101]. Е.Е. Моисеенко заводил многоракурсный творческий диалог с разведенными во времени и пространстве персонажами.

Его работа «В мастерской Эль Греко» (1975) входит в испанский цикл. Однозначного, легко считываемого смысла картина не имеет, она создает для зрителя пространство свободных ассоциаций, уводящих далеко от злобы дня, в сферу нерядовых событий и к значительным персонажам. По мнению А.Ф. Дмитренко, историзм Е.Е. Моисеенко имеет два уровня: внешний (связанный с обращением к событиям и фигурам прошлого) и уровень «иконографических

мотивов, имеющих бытийное измерение» [Дмитренко, 2018, с. 110]. В данном случае второй уровень – это фигура уходящего католического монаха и образы, связанные с романтической частью испанского мифа: женщина в испанском платье с веером; мандолина, прислоненная к ее креслу. Изображен и сам испанский художник. Изображение цитатно стилизовано «в манере» Эль Греко, причем манера взята как прием и лишена существенного смыслового содержания. Пластическое решение руки Эль Греко, в которой он держит кисть, взято у испанского художника. Стилизацию также можно усмотреть в заостренных композиционных и цветовых решениях, в удлинённой пластике фигур, графичности контуров, светотени.

Художник отрезает рамой часть изображаемого (это холст Эль Греко), что, по определению М.Г. Кудреватого, создает эффект фотографии и усиливает динамику [Кудреватый, 2016, с. 25-26]. По нашему мнению, такой эффект создает у зрителя иллюзию совмещения времен, актуализируя изображаемое. Испанец «изображен перед чистым холстом, в котором может скрываться целый мир образов» [Дмитренко, 2018, с. 105], идея чистого холста может содержать в себе намек на творческую свободу и открытость к диалогу. Содержание диалога остается, однако, неясным; он, возможно, сводится к обмену ремесленными секретами. Эль Греко у Е.Е. Моисеенко, несмотря на конкретный антураж, предстает скорее метафорой художника как такового, чуждого суевериям и преданного своим задачам.

Идет от цитаты к концепту один из основоположников «сурового стиля» Т.Т. Салахов (род. в 1928 году). В глубокой старости, в начале нового тысячелетия, Т.Т. Салахов начал обращаться к испанской теме, концентрируя ее вокруг Пикассо [Саламзаде, 2019, с. 6]. Апелляции мастера к Пикассо выглядят как любовные признания. Образ Пикассо присутствует у Т.Т. Салахова на парадного стиля гобелене «Пабло Пикассо. Посвящение» (2014). Центр композиции занимает портрет испанского художника, причем стилизованный: этот образ в парике и жабо – из прошлого, из времени Гойи. На полях – образы, созданные Пикассо, перемежающиеся с геометрическими фигурами. Верх и низ занимают флаги и гербы Испании и Франции – двух стран, где жил Пикассо.

Образ петуха, заимствованный у Пикассо, символизирует Францию и, шире, диалог культур.

По оценке искусствоведа, у Т.Т. Салахова «мы находим прямые обращения к наследию Пикассо, воплотившиеся в таких работах, как «Стул. Палитра Пикассо», «Портрет Варвары в платье Пикассо», где аура незримого присутствия гения *tempore* и *loci* ощущается с удивительной эмоциональной силой и живописно-пластической остротой» [Ильина, 2018, с. 23-28]. По факту это, как было и у Е.Е. Моисеенко с Эль Греко, диалог с Пикассо на уровне художественного приема, концептуально бессодержательного: подражая Пикассо, Т.Т. Салахов не становится кубистом.

В натюрмортах художника можно встретить стул «как подиум для других предметов», а также ваноговский стул, являющийся отсылкой к творчеству Пикассо, для которого он был «характерным и важным образным объектом» [Рожин, 2018, с. 19]. Стул располагается по центру композиции, на нем находятся кисти и чаши, а слева на стене – фрагмент рисунка Пикассо с его подписью. Таким образом, Т.Т. Салахов запечатлел творческий процесс то ли самого Пикассо, то ли свой собственный с отсылкой, парафразом, к испанскому художнику. Рисунок Пикассо мы видим в данном случае через исполнение Т.Т. Салахова, прибегшего к образной «цитате» для соединения своей работы с живописью Пикассо. Т.Т. Салахов выступает, таким образом, странным посредником, факультативным медиатором между нами и Пикассо. Впрочем, можно искать здесь и более содержательные смысловые акценты. По комплиментарной искусствоведческой оценке, он тем самым дарит «искушенному и заинтересованному зрителю счастливую возможность проявить собственную индивидуальность в понимании выстроенного художником ассоциативного ряда, в истолковании содержательных, смысловых, эмоциональных доминант созданных живописцем образов» [Рожин, 2018, с. 19].

Наиболее внятно концептуализация образа художника и его окружения выражается в творчестве Т.Т. Салахова, когда в связи с испанцами возникает тема Музы. Решается она простодушно. Лучшая Муза – это законная жена. «Портрет Варвары в платье Пикассо» (2005) представляет собой эффектный портрет жены

художника, знойной южной красавицы, похожей на испанку. На сером фоне красным пятном выделяется платье с профилем в стиле Пикассо. Профиль женщины и профиль на платье образуют визуальную рифму. Этот параллелизм можно рассматривать как выражение идеи музыки художника, маркером которой служат гротескный профиль в стиле Пикассо и профиль красавицы-супруги отечественного живописца. Супруга в этом состязании явно выигрывает за счет миловидности, но проигрывает в аспекте живописного обобщения формы.

Тема жены-Музы продолжена обращением Т.Т. Салахова и к другому испанцу – Дали. Триптих «Мир Сальвадора Дали» (2009) – это образ рая художника. Он посвящен «скорее личности гениального мастера, нежели непосредственно его художественному наследию» [Ильина, 2018, с. 28]. Центральная часть представляет собой написанный по воображению портрет Дали. Он празднично полулежит с кистью в руке на кушетке в мастерской в Кадакесе в шортах в позе натурщика, ее некоторая эпатажность коррелируется со сложившимся в культуре образом Дали как художника-provokatora. Поза натурщика содержит в себе намек на то, что испанский художник – персонаж на картине. Учитывая, что Дали принимал участие в эпатажных перформансах собственного авторства и фактически сделал театральное представление из своей жизни, представляется логичным предположение, что в работе он представлен в качестве персонажа собственного мира.

А в левой и правой частях триптиха изображена жена Дали – Гала – в двух ипостасях. Левая часть – «Гала-Муза». Женщина расположена прямо к зрителю, в закрытой позе, но с обнаженной грудью, как кормящая мать или сексуальный объект. На голове у нее странная конструкция. Правая часть триптиха – «Гала-Вдохновение». Жена художника изображена в профиль. Отметим, что взгляды обеих муз устремлены на Дали. Он – хозяин этого мира, где все к его услугам. Плоскостность изображений создает эффект сценической коробки, ящика, который, если вспомнить Г. Башляра, скрывает секретное, сокровенное. И в то же время сходство с балаганом должно намекать на искусственность, театральность этого мира. Можно считать, что Т.Т. Салахов воплотил утопию блаженства художника, праздного гедониста наедине с идеальной супругой-Музой.

По мнению А. Ильиной, Т.Т. Салахов интерпретирует и актуализирует наследие Гойи в созвучной знаменитой картине «Маха одетая» картине «Айдан – Звезда Востока» (2002), где изображена его дочь. Причем искусствовед предельно сближает два этих образа. Эта гипотеза имеет право на существование, но с оговорками. Айдан не маха, а профессор живописи; на полотне – скорее строгая ученая дама, чем одалиска. Близость позы, но в зеркальном повороте должна подчеркнуть, может быть, различия, а не сходства. Испанский живописец изобразил маху на темном фоне в белом, Айдан же, наоборот, изображена на светлом фоне в черном одеянии. Маха Гойи пленяет наивной женственностью, Айдан похожа на восточную волшебницу.

В целом образные переключки с испанской темой у Т.Т. Салахова больше говорят о самом художнике, чем о реалиях, с которыми он вступает в общение.

Наиболее продуктивный концептуальный диалог с испанской живописью вел М.М. Шемякин (род. в 1943 году). Он говорил, что идеалом художника для него является Пикассо [Прил. 1, 6]. При этом берет у Пикассо то, что характеризует последнего скорее как художника-космополита. Диалог ведется не по поводу испанской темы, а по поводу искусства как такового и общечеловеческих вопросов.

У М.М. Шемякина много работ «по мотивам» Пикассо, как он их сам называет – трансформаций. Трансформации создавались в 1980-е годы и разошлись по коллекциям, в 2014 году они все были воссозданы для выставки. Художник применял аналитический метод осмысления творчества Пикассо. Осмысливая логику линий Пикассо, он в своих трансформациях продолжил ее [Прил. 1, 36]. Но мы здесь не рассматриваем этот искусствоведческий ракурс темы, обозначим разве что оригинальность подхода, которая связана с переводом образного ряда Пикассо (причем главным образом кубиста) в контекст авторской версии метафизического сюрреализма. Нам важно оценить рождающиеся в этом эксперименте смыслы диалогического характера.

По всей видимости, перед нами чисто артистический игровой диалог, отчасти творческое состязание, основанное на пиетете, но не препятствующее попыткам предложить более яркие решения. Предмет такой игры – в основном

женщина (как персонаж). Новации М.М. Шемякина остроумны, но сугубо факультативны.

«Трансформация Пикассо №3» является соединением двух работ Пикассо – «Портрет женщины» 1923 года и «Кот раздирающий птицу» 1939 года. Создавая эту работу, М.М. Шемякин сохранил кубистическую логику Пикассо. Кот у М.М. Шемякина получился прозрачным: внутри него, в животе, мы видим съеденную рыбку. Женщина и у Пикассо, и у М.М. Шемякина кокетливо поправляет сережку. Кот на ее шляпе в работе М.М. Шемякина дополняет образ кокетливой, коварной и хищной красавицы. «Трансформация Пикассо №5» представляет собой вариацию на тему картины «Портрет Сильветт Давид в зеленом кресле» 1954 года. М.М. Шемякин сохраняет кубистическую направленность работы Пикассо, оставляет характерную черту внешности Сильветт Давид – высокий хвост из волос. Трансформация М.М. Шемякина выглядит более декоративной за счет активности цвета. В «Трансформации Пикассо №36» художник переосмысливает «Портрет женщины» 1938 года. Если работа Пикассо выдержана в приглушенных светлых тонах, то М.М. Шемякин придает ей динамики.

Примечательна концептуализация образа художника у М.М. Шемякина посредством удвоения оптики – рецепция Веласкеса через художественный опыт Пикассо. Более принципиальный сюжет связан с апелляцией и Пикассо, и М.М. Шемякина к картине Веласкеса «Менины». Пикассо создал ряд трансформаций этой картины, М.М. Шемякин в «Трансформации Веласкеса» (1986) продолжил это видоизменение. «Менины» М.М. Шемякина представляют собой вариацию и на тему оригинала Веласкеса, и на тему трансформаций Пикассо. Выделим два принципиальных акцента. И у Пикассо в одной из работ по Веласкесу, и у М.М. Шемякина возвышается над всеми в композиции фигура Веласкеса. Пикассо увеличивает фигуру испанского художника почти до потолка. Вместо изображения отражающейся в зеркале королевской четы М.М. Шемякин поместил в зеркале отражение двух скелетов. В художественное пространство композиции, таким образом, был включен смертельный элемент, помещенный в «зазеркалье».

Трактовки «Менин» Веласкеса предполагают, что на месте короля и королевы находится зритель. Но искривление пространства комнаты и предметов в работе М.М. Шемякина создает иллюзию, что зеркало «смотрит» немного вверх, то есть не отражает то место, где находится наблюдатель. М.М. Шемякин разъединяет пространство комнаты, в которой происходит действие, место расположения скелетов монаршей четы, и пространство, в котором находится зритель, умножая пространственные измерения картины. Персонажи картины смотрят в сторону зрителя, а зритель – единственный здесь – смотрит в зазеркальное пространство и видит призраков, шемякинские «ирреальные объекты» (А. Боске) [Петряков, 2007]. Черный фон, на котором выполнена работа, – это «космическое пространство <...> мир внесоциальный и неисторический» [Головина, 2008, с. 159]. Мотив зеркала можно трактовать как дорогу в потустороннее, где отображается невидимый мир призраков. С другой стороны, в зеркало смотрят, чтобы увидеть будущее: возможно, в работе М.М. Шемякина в зеркале отражается будущее королевской четы – супруги умрут и превратятся в скелетов: «Так проходит слава мирская». В совокупности это можно интерпретировать как идею величия искусства и художника – и бренности земной власти. Заметим, что сходную рефлекссию на данную тему веласкесовские «Менины» породили, как отмечено нами во второй главе, и в поэзии П.Г. Антокольского.

Поиски вышеназванных мастеров можно считать попыткой серьезного диалога, иногда выходящего на уровень интересных смысловых новаций. В целом российский художник все же берет у испанцев то, что хочет, чтобы сказать о чем-то своем. Возможно, шемякинский дискурс о «Менинах» – интересное исключение, когда крайне важным оказывается и первоисточник.

Другой подход к диалогу у Н.С. Сафронова (род. в 1956), которого все иногда называют «русским Дали». Журналист Е. Додолев, сравнивающий художника с Дали, точно назвал Н.С. Сафронова «экстравагантным явлением масскульта» [Додолев, 2011, с. 23]. Эксцентричный образ, который создал себе российский художник, сближает его, по мнению Е. Додолева, с испанским мастером сюрреализма по стилю поведения. Использует он и образы Дали.

В 2000 году вышел его альбом имитирующих сюрреалистическую технику работ. Это удачная попытка коммерциализации популярной стилистики. Метод Н.С. Сафронова – коммерческая по задаче концептуализация путем игровых цитатных манипуляций, многозначительных намеков, не ведущих никуда. Поиски у него осмысленной метафоричности и символичности [Ничипарчук, 2016, с. 60] едва ли продуктивны. Разберем ряд работ Н.С. Сафронова.

В работе «Мудрость времени Дали» старик держит в руках мягкие часы, что является цитатой знаменитого живописного образа, созданного Дали, переходящие в нос Дали со знаменитыми усами. Старик, держащий время в руках, изображен в одеянии частично из круглых пуговиц. Круг может быть солярным символом, таким образом, пуговицы в этом контексте можно рассматривать как символ источника жизни. Сам человек, держащий в руке время, может быть его олицетворением или создателем. При этом он держит в руке предмет, соединяющий в себе изображение тающих часов и часть профиля с усами Дали, известного своими сюжетами о времени и сновидениях. Это в целом напоминает сюрреалистический образный ряд живописи испанского художника. С темой времени также связаны часовые механизмы, изображенные на голове старика, там, где находится мозг.

Фигуру Дали мы встречаем и на картине «Двое», в которой можно найти довольно примитивную рефлексия о диалоге двух художников разных эпох и стран в едином художественном пространстве. Н.С. Сафронов изобразил вместе с Дали себя. Испанский художник изображен на переднем плане и значительно крупнее фигуры выглядывающего из-за его плеча Н.С. Сафронова, который протягивает руку, будто хочет ухватить Дали или дотянуться до него. Иерархические взаимоотношения выражаются в разнице величины фигур. Дали, символизирующий прошлое, выдержан в черно-белой гамме, как на старой фотографии, а Сафронов, символизирующий настоящее, изображен в цвете.

Другой работой, где происходит соединение двух начал в художественном пространстве, причем в одной фигуре, является сафроновская картина «Сон Дали, когда он был цыганкой» (2004), представляющая собой портрет, на котором изображены совмещающиеся фигуры Дали и женщины. Возникший при этом

образ андрогинен: женская фигура сочетается с лицом, одна половина которого принадлежит молодой цыганке, а другая – Дали. При этом половина лица цыганки написана в гиперреалистичной манере, тогда как изображение Дали нарочито живописно. Дали выступает здесь как олицетворение живописи, как сама живопись. Происходит смешение мужского и женского, молодости и старости, а также реальности и сна. Последнее отражено и в названии: непонятно, кто кому снится, цыганка – Дали или Дали – цыганке, кто из них реален, что напоминает то ли сюжет о бабочке Чжуанцзы, то ли кэрролловскую историю о сне Черного Короля.

У этой картины Н.С. Сафронова есть вариация – «Неоконченная история, или сон Дали, когда он был цыганкой». Изображение представляет собой неоконченный пазл с отсутствующими элементами. Сам Дали, хотя лицо его изображено полностью, наполовину в костюме, наполовину в цветастом платье, напоминающем платье цыганки из ранее упомянутого варианта картины. Возможно, изображен процесс распада, деконструкции привычной реальности на отдельные пазлы, при этом сама реальность в постмодернистском ключе показывается абсурдной, соединяющей несоединимое. Также актуализируется игровое начало в восприятии русским художником живописи испанского художника.

Картина Н.С. Сафронова «Мираж вокруг Дали» (2005) вызывает прямую ассоциацию с работой испанца «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», давая вольную интерпретацию ее образов. Кроме того, здесь мы видим также контаминацию с другой картиной Дали «Искушение святого Антония». Присутствуют и обнаженная фигура спящей женщины, и слоны и лошадь на ходулях. При этом добавлены элементы средневековой миниатюры – растительный орнамент, фигуры в средневековых костюмах, напоминающие маргиналии, ленты с надписями, гербы. Фигура спящей женщины повернута к зрителю и напоминает изображение условно-обобщенной Венеры художников эпохи Возрождения. Спящую женщину, таким образом, можно рассматривать как неодолимое искушение саму по себе. В соединении с растительными мотивами и изображениями животных данный образ может

рассматриваться также как воплощение богини любви-плодородия. Таким образом, христианские мотивы встречаются с пантеистическим мировоззрением эпохи Возрождения, средневековым искусством и мотивом сновидения и подсознания, актуализировавшимся в Новое время.

Работа «Дали» представляет собой портрет испанского художника с морскими обитателями и, возможно, отсылает зрителя к изображениям рыб у испанского художника. Также обитатели морских глубин могут служить метафорой глубин подсознания.

В работах Н.С. Сафронова можно встретить и другие живописные цитаты, относящиеся к творчеству Дали: например, человеческие фигуры с дверками, окнами, ящиками, как на картине «Девушка в черной раме на черном фоне с окном на теле, которое является переходом в другое измерение» или «Каменное изваяние в открытом пространстве».

Таким образом, используя фигуру Дали и созданные им живописные образы, Н.С. Сафронов переносит их в сферу массовой культуры.

Заметим, что Н.С. Сафронов в рамках установки на жизнетворчество (и коммерческой эксплуатации первоисточника) очевидно проецирует на себя образ эпатажного Дали. Есть фотография, на которой российский художник запечатлен с приложенными к верхней губе торчащими в разные стороны и вверх кисточками [Прил. 1, 24], что отсылает нас к вздернутым усам как характерной черте облика испанского живописца, это может также рассматриваться как своего рода цитата характерной черты внешнего облика Дали. Как казус отметим, что это, в свою очередь, подвигло украинского художника А. Куличенко на своей картине изобразить Дали и Н.С. Сафронова вместе, причем последнего именно в образе с поднятыми кисточками в качестве усов [Прил. 1, 1]. Здесь мы видим концептуальное заявление Н.С. Сафронова: «Я – Дали!», в принципе имеющее нечто общее с заявлением А.Н. Вознесенского «Я – Гойя!». Однако если у последнего эта самоидентификация усложнена переплетением с судьбой народа и с событиями войны, то самоидентификация Н.С. Сафронова – явление, не выходящее за рамки эпатажного высказывания. Гойя у А.Н. Вознесенского выступал как часть «черной легенды», которая была созвучна ужасам войны.

Н.С. Сафронов капризом игрового вдохновения обращается к визуальным идеям и другого испанского мастера – Эль Греко. На картине «Воспоминания бабочек об Эль Греко, или Личная история Одри Тоту» (2010) на первом плане изображена французская актриса Одри Тоту, на которую садятся бабочки. А фоном идет призрачный пейзаж Толедо, который писал Эль Греко. Связующим звеном между современной французской актрисой и испанским художником являются бабочки, которым доступны оба мира. Бабочки, возможно, являются отсылкой к фильму с Одри Тоту «Взмах крыльев мотылька» о так называемом «эффекте бабочки».

В целом, рецепция Н.С. Сафроновым живописи Дали и Эль Греко и образа самого Дали рассчитана на внешний эффект без глубокой концептуализации.

Образ Дали подвергся рецепции и в российской скульптуре. В Санкт-Петербурге, в Малоохтинском парке, находится скульптура А. Фатхуллиной «Дали созерцающий». Скульптура расположена на небольшом постаменте, она представляет собой предельно обобщенную перевернутую голову, обращенную лицом вверх. Дали смотрит в небо. Характерной деталью являются стальные усы. 2011 год был годом Италии и Испании в России, скульптура победила на II симпозиуме, посвященном этому событию. Дали вписан в природно-культурное пространство, но кроме исторического повода к тому ничем с местом не связан и вообще кажется случайностью.

Цитирование испанских живописных образов в русской рецепции наблюдается в Internet-пространстве, где образы испанской живописи также находят отражение. Пример игровой комической диалогичности между образами испанской живописи и современными иронико-игровыми контекстами на основе неглубокой цитатной концептуализации имеется на сайте Fatcatart.ru [Прил. 1, 39]. Художница Светлана Петрова, продолжая традицию М. Дюшана, перерабатывает знаменитые картины, добавляя в них своего рыжего кота Заратустру и соединяя таким образом известные живописные образы с мемом «котики». Картинки на сайте Fatcatart.ru сопровождаются комментариями от лица кота, описывающего первоначальный замысел картин с собой в главной роли. Образ кота антропоморфизируется, и меняются его масштабы для большего

сходства с человеком. Кот изображен нарочито толстым, что делает акцент на «домашности», «уютности».

Так, стилизации подверглась работа Эль Греко «Рыцарь с рукой на груди». Образ кота появляется здесь не случайно. Именно это животное сидит на руках рыцаря. При этом кот выступает священным атрибутом клятвы. У С. Петровой это является травестией сакрального элемента, традиционно связанного с творчеством Эль Греко. Строгий образ переводится в бытовой план: зритель видит человека с котом на руках. В описании картины в шутливой форме обыгрывается и опровергается стереотип, что только женщины любят кошек. Часто используемый в описании картин рефрен «Так говорит Заратустра, кот» добавляет в диалог ссылку на Ницше.

Этот же Заратустра заменил инфанту Маргариту в работе с названием «Мяунины, или Жертва моды», которое само по себе содержит принцип коллажа – соединения названия картины Веласкеса «Менины» и звукоподражания кошачьему мяуканию. Кот, замененный, согласно описанию, испанской инквизицией (Internet-мем) на инфанту, предстает центральным персонажем при испанском дворе. Заратустра втиснут в платье инфанты. Собака закрыла лапой морду, что намекает на выражение стыда и смущения или негодования («фейспалм»). Описание картины дано в нарочито разговорном тоне, травестирующем высокое содержание полотна. Та же самая травестия, основанная на созвучии, проявляется в названии картины. Сюжет помещен в анахронистический контекст: кот при испанском дворе времен Веласкеса размещает фото в инстаграме. Травестия также проявляется в характерном для постмодернистского дискурса смешении женского и мужского – кот-мальчик в платье инфанты. Также присутствует игра на контрастах – толстый кот и тонкая инфанта. Есть ссылка на изображение картины в музее Прадо.

На картине «Венера перед зеркалом», переименованной в «Венеру в мехах» (отсылка к роману Л. Захер-Мазоха), кот Заратустра присутствует вместо богини. Создается диалог между образами Веласкеса, античности, а также современными мемами. Кроме того, сюда включается еще произведение Л. Захер-Мазоха. Также сюжет «Венеры перед зеркалом» обыгрывается на Internet-странице, где кот

заменяет персонажей на картинах великих художников, а сами эти картины стилизованы под предвыборные плакаты, агитирующие за кота-президента. Лежащий кот смотрит в зеркале на свое отражение в плакатном стиле. Присутствуют и слоганы: «Красота спасет мир» (Ф.М. Достоевский) и «Фотошоп спасет мир» (Котэ). Соединяются в одном пространстве образы испанского художника, мысль русского писателя и пародия на современные политические технологии.

В этих работах мы видим, помимо мема «котики», еще и реакцию на «черную легенду», которая связана с мемом «испанская инквизиция», исходящим от комик-группы «Монти Пайтон». Также ссылка со страницы, содержащей работу «Венера в мехах», ведет на страницу «Коты или бандерлоги?», где создается альтернативный маршрут протестов с участием кота 24 декабря 2012 года в Москве. Таким образом, в рамках игрового дискурса устанавливается связь между картиной Веласкеса и событиями в России 2012 года на проспекте Сахарова, а также президентскими выборами того же времени.

Прием коллажирования с использованием изображения кота, а также встраивания в нарратив Internet-мемов и слоганов, встречается и в других работах. При этом рассказывается «подлинная» история сюжета. В рамках постмодернистской игры изменяются масштабы персонажей (как на стилизованном портрете Филиппа IV, где кот оказывается больше монарха), отменяется подлинная история и замещается фантазией. Даже само понятие игры становится предметом, вовлекаемым в постмодернистскую смысловую игру, как, например, в работе «Забытая соломенная кукла, или С котом играть веселее» по мотивам офорта Гойи.

Не обойдено в этом отношении и творчество Дали («Леда и котэ», «Искушение святого Антония», «Постоянство памяти», «Сон, вызванный полетом пчелы»). Причем рецепция испанского искусства встраивается в интертекст Интернета, уже не имеющий непосредственного отношения к искусству. Так, гиперссылка со страницы «Постоянство памяти» (по одноименной работе Дали) ведет на японский блог, где тоже используется кот в коллаже. Также в рамках данного проекта записано видео, где кот есть специально для него

приготовленный креветочный пирог по рецепту Дали из его кулинарной книги «Ужины Галы» и, по утверждению кота, приготовленный собственноручно Дали. Отметим, что сходные приемы играизация, тривиализации искусства и акцента на развлекательность рассмотрены нами во второй главе в связи с рецепцией испанской живописи в рамках трэвел-журналистики.

Таким образом, фигура толстого рыжего кота в этих коллажах является универсально-травестийной, контаминирующей как с образами классической испанской живописи (Эль Греко, Веласкес, Гойя), так и с сюрреалистическим визионерством Дали. С одной стороны, фигура кота достаточно узнаваема, выступая отсылкой к Internet-мему «котики», с другой стороны, ее помещение в «высокий» контекст испанской живописи создает эффект неожиданности, порождающий комизм. Текстовые пояснения от лица кота дополняют коллажи, также травестируя живописные сюжеты, переводя их на бытовой план. В то же время «мудрости», изрекаемые котом, встраиваются в игру смыслами, вовлекающую в себя как провокационно-философский ницшевский текст («Так говорил Заратустра»), так и, вероятно, гофмановский позднеромантический иронический элемент («Житейские воззрения кота Мурра»). При этом возможны и другие интерпретации и культурные отсылки фигуры кота Заратустры, поскольку постмодернистский текст является открытым и вовлекает бесконечное количество смыслов, что созвучно принципу перманентного диалога. Испанская живопись выступает частью мирового культурного наследия, объединенного вокруг травестийного образа кота, и через него становится прецедентным текстом массовой культуры. Не происходит глубокой концептуализации образов или фигур художников. Собственно, живописные работы являются цитатами, иллюстрирующими постмодернистский процесс деконструкции смыслов.

Выводы к параграфу 3.1.

Рецепция испанской живописи в русском искусстве демонстрирует два направления – цитацию и концептуализацию. Активная творческая рецепция испанских живописных образов является довольно поздним явлением в русском

изобразительном искусстве по сравнению с отечественной литературой. Изначально русские художники оперировали расхожими элементами испанского мифа.

В искусстве Серебряного века значительное место занимает цитирование образов Гойи, который, как было установлено во второй главе на литературном материале, стал одной из излюбленных фигур испанской живописной персониферы для представителей русской культуры рубежа XIX–XX веков, актуализировавшей гойевский гротеск и эстетику ужасного. Это стало началом концептуализации образов испанской живописи.

Образ Эль Греко в творчестве Е.Е. Моисеенко обобщен до размышления о художнике и, в принципе, о творчестве. Аналогично осмысливает образ Пикассо Т.Т. Салахов. Наиболее явно концептуализированной рецепция испанской живописи предстает в работах М.М. Шемякина, который постулирует часть своего творчества как диалог с Пикассо и Веласкесом (в том числе посредством Пикассо). Гораздо более популярной по сравнению с литературой в изобразительном искусстве оказывается фигура Дали (работы Т.Т. Салахова, Н.С. Сафронова), встраиваемая, как и в случае с образом Эль Греко, в рефлексию авторов над темой художника и его музыки.

Цитирование Дали Н.С. Сафроновым может быть интерпретировано как коммерческая задача и как средство конструирования и самопродвижения в маркетинговом смысле слова авторского образа Н.С. Сафронова как «русского Дали».

Дискурс XXI века с его глобальными технологиями и постмодернистской свободой снизили пафос предыдущих эпох в сети Internet, свидетельством чему выступает образ кота Заратустры из электронных коллажей, своей анахроничностью деконструирующий и травестирующий классическое европейское искусство, в том числе в его испанском варианте. Испанская живопись в результате обращается в развлекающий симулякр и один из множества семиотических элементов игры смыслами.

3.2. Специфика рецепции испанской живописи в отечественных синтетических видах искусства

Испанская живопись приходит в русский театр в начале XX века в балетной интерпретации. Стремление эпохи к *синтезу искусств*, переключки искусств сделали реальностью до той поры невозможное: балетные версии живописных образов. Рецепция испанской живописи в рамках русской театральной культуры начинается в начале XX века, в балете С.П. Дягилева, с веласкесовской темы «менин», которая отозвалась в русской культуре Серебряного века и в литературе (вспомним, например, пьесу П.Г. Антокольского «Кукла инфанты»). Балет «Менины» (1916) стал «первым испанским балетом, поставленным Русским балетом» [Мясин, 2017, с. 436]. Хореограф и танцовщик Л.Ф. Мясин писал, что на создание балета «Менины» его вдохновила живопись Веласкеса. В Прадо он изучал полотна Риберы, Эль Греко, Сурбарана, Мурильо. Веласкес восхитил его своей динамикой: «Он казался мне художником, открывающим большой простор воображению, передающим скорее динамику, чем тщательно разработанные детали» [Мясин, 2017, с. 435]. «Скрытая печаль» [Мясин, 2017, с. 436], которую Л.Ф. Мясин уловил в полотнах Веласкеса, воплотилась в плавных движениях. Критика увидела в постановке «выражение церемонного и торжественного духа древней Испании» [Цит. по: Суриц, 2012, с. 51].

Труппа С.П. Дягилева является форпостом русской культуры, вплетающейся в мировой контекст и создающей в нем новые смыслы и образы на основе испанской живописи. Сам «Дягилев приходил в экстаз от красот Испании, и первым результатом этого был его энтузиазм», – писал режиссер С.Л. Григорьев [Цит. по: Гинько, 2017, с. 15]. «Менины» являлись балетом, поставленным русской труппой, в частности, для испанцев. Балет имел успех у публики и у короля Испании Альфонсо XIII, который специально приезжал в Сан-Себастьян, чтобы посмотреть его.

Другой вариант синтеза искусств был предельно близок к современности. Балетный опыт С.П. Дягилева – балет «с элементами цирка и мюзик-холла» [Цит. по: Мясин, 2017, с. 446] «Парад» (1917) оформил Пикассо. Здесь диалог культур реализовался как творческое содружество. Идея создать «образ мира, разъятого на

геометрические элементы» [Нетупская, 2015, с. 123] и костюмы в стиле кубизма принадлежала Пикассо. Пикассо исходил из новой художественной реальности, характеризующейся разомкнутостью, минимализмом, открытостью художественной перспективы [Нетупская, 2015, с. 126]. Балет произвел фурор в Париже, а испанская публика его не восприняла [Григорьев, 2017, с. 421].

Пикассо также работал над балетом «Треуголка» (1919), в котором использовались испанская музыка и танцы. Л.Ф. Мясин пишет о работе Пикассо над созданием балета: «Он сидел в репетиционном зале и делал чудесные зарисовки» [Мясин, 2017, с. 443]. В воспоминаниях Л.Ф. Мясина о работе над «Треуголкой» возникает мотив испанской живописи. Испанская культура вдохновляла Л.Ф. Мясина при постановке балета: «Изучая испанскую музыку и полотна Эль Греко, Гойи, Риберы и Веласкеса, я стал лучше понимать благородный и страстный испанский темперамент» [Мясин, 2017, с. 441]. Здесь мы видим обращение к «светлой» стороне испанского мифа. Внешность композитора Мануэля де Фальи русский хореограф сравнивает с образами Эль Греко [Мясин, 2017, с. 439], то есть художественная реальность живописи накладывается на действительность, влияет на ее восприятие.

Л.Ф. Мясин работал и с Дали. В труппе «Русские балеты в Монте Карло» он с испанским художником создал три балета – «Вакханалия» (1939), «Лабиринт» (1941), «Безумный Тристан» (1944).

Конец XX – начало XXI века – новое время поисков в области синтеза искусств, время интереса деятелей музыкального и театрального искусства к испанской живописи, испанским художникам.

Характерный художественный вектор – обращение к личности Гойи. В 1996 году в Саратовском оперном театре был поставлен богатый элементами синтеза балет на музыку Е.В. Гохман «Гойя» по роману Л. Фейхтвангера. Здесь акцент переносится с живописных образов как таковых на личность художника. Художник в неблагополучном мире – такова тема постановки. Художник берется как средоточие «светлого начала», он противостоит в спектакле окрестной тьме, «черной легенде», теням инквизиции – и в этом противостоянии отчасти становится жертвой тьмы. Гойя в балете проходит «тяжелый путь познания» жизни, который был «отмечен музыкой, несущей в себе благодать

катарсического очищения и передающей восхождение к Вечности» [Демченко, 2015, с. 25]. Причем в балете произошло соединение живописи Гойи (на задник сцены проецировались слайды картин и графики) и поэзии еще одного художника-испанца Гарсиа Лорки (в балет были включены интермеццо на стихи). Примечательно соединение в одном спектакле мотивов творчества Гойи и Гарсиа Лорки. Два испанца объединяются в русском сознании, представляя в сумме образ страдающего художника.

В первом действии основу сюжетной линии представляла собой тема взаимоотношений Гойи с герцогиней Альбой. В контексте отношений между Альбой и Гойей был показан творческий процесс создания картины «Маха обнаженная» как выражение любви и доверия между героями. Происходило переложение сюжета со статичного образа картины на динамический язык танца. Любовно-авантюрный сюжет представляет светлую сторону испанского мифа. Испанский колорит был выражен отдельными музыкальными мотивами, стилизованными под музыку испанских танцев, в том числе с помощью звука кастаньет. Сценические костюмы также были выдержаны в стиле фламенко. Кроме того, в балет был введен романтически-трагический образ торреро, в котором объединяются испанский колорит и экзистенциальная тема борьбы и смерти. В балет вводился романтический элемент испанского мифа посредством испанских танцев (фанданго, хабанера) и образов махо и мах.

Сцены суда инквизиции над Гойей, шабаша, видений Гойи, смерти герцогини Альбы являли «черную легенду» и инфицирование ею сознания художника. Одна из картин называется «Капричос», как и цикл Гойи: в этой картине происходит объединение созданных Гойей образов и образов инквизиторов. К «демоническим» образам Гойи отсылали и маски танцовщиков в одной из сцен балета.

В 2007 году в Челябинском театре оперы и балета состоялась премьера балета на музыку В.В. Бесединой «El mundo de Гойя». По сюжету оглохший Гойя возвращается из Парижа в Мадрид и вспоминает самые яркие моменты своей жизни – встречу с женой, королевский двор, суд инквизиции, герцогиню Альбу. Также на сцене появляются образы из его «Капричос». На сцене оживают видения Гойи. Переплетаются реальное и фантастическое, жизнь художника и его образы

в одном представлении. Сближают балет Е.В. Гохман и челябинскую постановку лирическая линия, которая сопровождается музыкальным рядом, стилизованным под испанскую музыку, и акцент на «темную сторону» личности Гойи, раздираемого изнутри созданными им «демоническими» образами. Как и у Е.В. Гохман, образ Гойи в балете В.В. Бесединой, является амбивалентным, соединяющим «светлую» и «темную» стороны испанского мифа.

По мотивам романа Л. Фейхтвангера «Гойя, или тяжкий путь познания» поставил в 2012 году пластический спектакль «Женщины Гойи» Театр пантомимы и пластики «Ателье» (Санкт-Петербург). Актер, исполняющий роль Гойи, был одет в костюм ростовой куклы. В любовной сцене использовалась ручная кукла, изображающая голову художника. Три «женщины Гойи» не дифференцированы – у них одинаковые костюмы и прически. Их пластические этюды изображают и страсть, и гнев, и вражду, и шабаш. В спектакле была задействована метла как ведьмовской атрибут. Есть маска старухи. Появляется обнаженная маха. Зрителю демонстрировали основные женские образы в творчестве Гойи, соединяющие в себе как романтическую «светлую», так и «темную» сторону его жизни и творчества. В определенный момент женщины срывают куклу с актера-Гойи, который тут же скрывается, и играют ею, что воспринимается как цитата работы Гойи «Соломенная кукла». Также это может восприниматься как метафора взаимодействия художника и созданных им образов, которые в какой-то момент завладевают автором. В постановке, опирающейся на роман Л. Фейхтвангера, делается акцент на взаимоотношениях с герцогиней Альбой, которую, возможно, олицетворяют одинаково одетые актрисы. Это может быть интерпретировано наличием одной – главной – женщины в жизни Гойи, которая вдохновила художника на создание всех остальных образов. При этом сам образ Гойи как куклы может говорить о роли самого художника во взаимоотношениях с герцогиней Альбой, для которой, вероятно, испанский художник выступает в качестве игрушки. Представление выдержано в черно-коричневой гамме, что может соответствовать «темной» стороне испанского мифа и живописи самого Гойи, а также его персонального мифообраза.

Еще одна версия гоианской демонианы на русской сцене, сопряженная с

уходом от темы художника с его исканиями и судьбой, – спектакль (перформанс) «Гости Гойи из тьмы», который был показан в 2003 году в московском театре «Школа современного искусства». Руководил постановкой японский хореограф Мина Танаки. Здесь мы видим преломление «черной легенды», в соединении со специфическим компонентом японской балетной культуры. Студийцы театра Анатолия Васильева представляли героев офортов Гойи. По первоначальному замыслу спектакль должен был быть в виде японского «танца смерти» – будто (варианта экспрессивного танца модерн). Этот танец в итоге получил переработку с учетом данных русских актеров. Критик [Кузнецова, 2003, с. 22] усмотрела случившееся сходство гойевских образов в спектакле с гоголевскими («Вий»). Когда-то эти два имени соединил в русской культуре С.К. Шамбинаго: «Два величайших живописца – испанский художник Гойя и русский писатель Гоголь – только они сумели увидеть, что ужасное внешнее должно отражать и ужасное внутреннее, что в чертовщине мало видеть плод одного воображения, она уже – сверхвоображение, она – страшная действительность» [Шамбинаго, 1911, с. 13]. Этот взгляд на творчество Гойи созвучен тому, что писал К.Д. Бальмонт в «Поэзии ужаса». Особую связь творчества Н.В. Гоголя с чертовщиной отмечал и Д.С. Мережковский. По его мнению, Н.В. Гоголь борется с чертом посредством смеха, при этом в Гоголе он усматривает помимо христианского и языческое: «Отсюда же, из этой первозданной стихии языческой, – и столь особенное, столь чуждое нашему христианскому "ложу нескверному", иногда для нас прямо жуткое, "демоническое" сладострастие Гоголя» [Мережковский, 2010, с. 217]. С.К. Шамбинаго называет Гоголя живописцем, что еще сильнее семантически сближает его с Гойей. Кроме того, «в ведьмах, чертях и нечисти Гоголь столкнулся с тем, что грезились не романтике, а скорее перепуганному католицизму, – с победоносным шествием враждебной силы» [Шамбинаго, 1911, с. 20]. Это тоже сближает его с католиком Гойей. Можно сказать, что и Гойя, и Гоголь видели «мертвые души». С.К. Шамбинаго называет поэзию Гоголя «поэзией ужаса» [Шамбинаго, 1911, с. 33], что снова отсылает нас к статье К.Д. Бальмонта 1904 года, посвященной Гойе. «Близкородственность» эстетики ужасного у Гоголя и Гойи отмечает и Н.А. Бердяев, сближая творчество русского писателя и испанского художника: «Уродливое может стать художественно

совершенным и вызывать эстетическую эмоцию, а не отталкивание. Например, уродство у Гойи, у Гоголя» [Бердяев, О свободе]. Таким образом, испанская «черная легенда» косвенно сопрягается с творчеством Н.В. Гоголя с его «демоническими» образами.

В спектакле «Школы современного искусства» образы Гойи пришли в русскую культуру через японское опосредование и были усвоены и освоены ею, в результате чего получили знакомые и органичные для русской культуры нюансы [Кузнецова, 2003, с. 22].

Связал Гойю с Гоголем и Московский губернский театр, который в 2015 году выпустил спектакль «Сон разума» (постановка С.В. Безрукова). Литературной основой послужила повесть Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего». Здесь опять видно соединение образов двух мастеров – Н.В. Гоголя и Гойи (в названии спектакля). При этом в спектакле соединена эстетика офортов Гойи и сюрреалистическая интерпретация – зрителя погружают в сны-подсознание Поприщина. Н.В. Гоголь и Гойя здесь объединены в контексте темы безумия. Дополнительный испанский контекст действию придает то, что Поприщин объявляет себя испанским королем, таким образом, тема безумия и тема Испании замыкаются друг на друге в спектакле.

Еще один вариант обращения к опыту испанского художника – воссоздание не образов как таковых и не личности художника (с той или иной степенью укорененности в конкретной исторической ситуации), а его способа воспринимать мир и передавать свои впечатления. Сюрреализм Дали – заманчивый предмет такого рода. В 2000-е годы в петербургском театре «Диклон» были поставлены «Сны Сальвадора Дали», представлявшие собой цикл спектаклей: «Оранжевый сон», «Синий», «Красный». Подход театра, вероятно, близок к следующей характеристике: «Дали возникает в постановках "Диклона" не только как историческая личность, творец, но, в первую очередь, как проводник в мистическое пространство сна для каждого отдельного человека» [Королева, 2004].

Спектакли «Сны Сальвадора Дали» представляли собой пластический сон-фантазию, непредсказуемую, подобно сновидению. Это онирическая реальность, возникающая вокруг Дали и создаваемая им. Пластические образы непостоянны и

изменчивы. Отсутствие текста придает им еще большее сходство с иллюзорными образами, а музыка довершает атмосферу ирреальности и медитативности. В «Оранжевом сне» на сцене вместе с Дали и Галой появляется Гитлер в реальности театрального действия, где происходящее трудно объяснимо. В спектакле «Красный сон Сальвадора Дали, или 10 дней стриптиза, которые потрясли мир», название которого является отсылкой к книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир», возникает образ Ленина, представленный глазами Дали. Вводится в эту иллюзорную реальность и Крупская, приобретающая «бесовскую соблазнительность и потусторонний смысл» [Королева, 2004]. Присутствует и символический ряд: красный – революция – советский флаг – кровь – страсть. Политический смысл сдвигается в сторону эротического начала, занимающего заметное место в творчестве Дали. Образ стриптиза, с одной стороны, несет эротический контекст, с другой, может быть понят как обнажение души, раскрытие глубин внутреннего мира.

Предполагался диалог Дали, режиссера, актеров и зрителя, для которого в этих мистериях есть пространство воображению и погружению в глубины собственного «я», при этом все происходит в режиме реального времени. Трудно сказать, достигался ли при этом убедительный результат, но мы имеем апологетическую оценку работы «ритуально-мистериального» театра: «Спектакли-ритуалы ДИКЛОНа как волны незаметно возникают, накатывают и исчезают в породившей их великой глубине» [Кузютина].

Другая версия сюрреалистической постановки – спектакль «Безумная жизнь Сальвадора Дали» (Театр Сергея Янковского, Санкт-Петербург, 2012). Спектакль поставлен в сюрреалистических декорациях в стиле Дали. Кроме того, на сцене появляются знаменитые образы, созданные Дали, например, слон на ходулях. В этой поставленной С.А. Янковским сюрреалистической фантазии раскрывается личность испанского художника и его взаимоотношения с Галой. Предпринимаются попытки проникнуть в подсознание художника. Метафорическим образом этого проникновения выступает в спектакле водолаз. Надо добавить, что сам Дали явился однажды на одну из парижских лекций по сюрреализму облаченным в скафандр: так он хотел изобразить погружение в себя. Спектакль гастролировал по городам России, в частности, в 2015 году его

привозили в Томск и Новосибирск [Прил. 1, 3].

Мифообраз Дали в координатах искусства развлечений, популярного зрелища был создан в 2013 году в московском «Театре Луны», где поставили спектакль «Дали и испанская королева из Казани». Видеоинсталляции и декорации были созданы Н.С. Сафроновым. Само название спектакля уже декларирует русско-испанский диалог, который имел место в реальной жизни Дали, когда в ней появилась русская жена Гала. Героями спектакля становятся люди, окружавшие Дали в разные периоды его жизни, – Гарсиа Лорка, Бунюэль, Аманда Лир, Поль Элюар. Кроме того, там присутствуют и такие персонажи, как Ангел и Людовик XIV. Реальные и потусторонние образы собираются в вымышленном пространстве спектакля.

Перед премьерой спектакля «Театром Луны» был устроен перформанс: актеры, исполняющие роли Дали и Галы (в молодости и в позднем возрасте), в костюмах прокатились по Москве в красном кабриолете. Также было организовано театрализованное представление у входа в театр и на Болотной площади. Акцент был сделан на эпатажную сторону жизни Дали. Актеры были одеты в меха, на голове у Дали была большая корона. В интерпретации создателей перформанса эпатаж испанского художника напоминал нарочитую «роскошь» 90-х, тогда как в реальности Дали эпатировал публику с помощью метафор, порой безумных, но без педалирования роскошью. Даже знаменитый кадиллак, в котором он разъезжал на фестивале в свою честь в 1971 году в Фигерасе, был не самоцелью, а средством выделиться на фоне общей стилистики процессии в эстетике Гойи. Более того, самая роскошь была для него инструментом: им было придумано «Дождливое такси», когда кадиллак заливало водой внутри. Таким образом, эпатажность мастера претерпела переосмысление по логике массового искусства, развлекательных зрелищ.

Кинематограф, обращаясь к тематике испанской живописи, также обычно акцентирует личность художника как главную задачу. Мифообраз того же Гойи вдохновил еще в 30-х годах эмигранта Е.И. Замятина, который написал киносценарий «Великая любовь Гойи», не экранизированный [Замятин]. В нем образ испанского художника развивается в рамках авантюрной любовной истории. Гойя предстает не столько как художник, сколько как любимец женщин,

отлично владеющий шпагой и обладающий независимым характером, из-за которого наживает себе врагов. Также в сценарии отражена тема социального неравенства и сословных предрассудков, поскольку и возлюбленная, и многие противники художника – аристократы.

В 1971 году К. Вольфом по сценарию драматурга А. Вагенштейна был снят совместный (СССР–ГДР–Болгария–Югославия) фильм «Гойя, или тяжкий путь познания», по роману Л. Фейхтвангера. Это довольно добротная экранизация, идущая в основном в русле замысла писателя-реалиста. Поскольку в нем есть и советская доля, рассмотрим картину подробно.

Гойя (Д.Ю. Банионис) показан как многогранная личность. Он – ремесленник, работающий на заказ. И в то же время он пытается не льстить действительности, а изображает то, что он видит, будь это даже королевская семья. При этом Гойя гибок и прекрасно ориентируется в жизни и перипетиях королевского двора. Одновременно Гойя – сложная страдающая натура, которого обуревают губительная и осуждаемая им самим, католиком, мужем и отцом, страсть к герцогине Альбе. Актуализирована и легенда о том, что именно герцогиня изображена в образе одетой и обнаженной махи. Эту легенду развил Фейхтвангер, который «сотворил убедительную мистификацию, соединив вымысел и те немногие косвенные свидетельства, которые сохранились» [Лыкова, 2007, с. 91]. Кроме того, Гойя – «махо», сын испанского народа, близкий ему. Художник знает и понимает народ, его суеверия и фольклорные образы, которые мучают Гойю во снах. Его «народность» подчеркивается Л. Фейхтвангером, особенно на контрасте с «карнавальным образом» пытающейся одеться и вести себя как маха герцогини во время их «выходов в народ».

Жизнь Гойи в фильме переплетается с историей современной ему Испании. Демонстрируются взаимоотношения Гойи с разными слоями испанского общества – от высшей аристократии до низших слоев. Элемент «черной легенды» в фильме – инквизиция, куда Гойю вызывают на допрос и для того, чтобы продемонстрировать ему томящихся узников с целью острастки. Изменяется внутренний мир Гойи – от аполитичного успешного придворного живописца, приспособляющегося к жизни, до близкого советскому зрителю образа рупора народных страданий, который вынужден скрываться от инквизиции. Королевская

династия и церковь предстают стороной реакции.

Примечателен эпизод путешествия Гойи к матери в Сарагосу, когда он не слышит, как зовут нанимаемого им погонщика мулов, и называет его Санчо Пансо. Таким образом, погонщик на этом пути становится спутником художника Санчо Пансой, а сам Гойя, как подразумевается, оказывается Дон Кихотом – одиноким печальным рыцарем, борющимся за правду. Национальный колорит фильму придают печальные испанские песни, танцы с кастаньетами, составляющие привычный аспект испанского мифа. Атмосферность фильму придает и сцена корриды, которую смотрят Гойя и Альба.

Не обойдена вниманием живопись Гойи. Делается акцент на той ее части, которая вдохновлена испанской народной жизнью и народными типажам. Живописные цитаты в фильме составляют важную часть визуального ряда фильма, сопровождают все повествование и задают смысловые акценты, помогающие интерпретации образа Гойи. Фрагмент картины Гойи «Луг у Сан-Исидро», изображающей Мадрид, появляется в самом начале кинокартины. То есть вхождение зрителя в фильм происходит через картину: через живописную реальность зритель входит в реальность кинематографическую.

Начало кинокартины, связанное с работой Гойи при испанском дворе, сопровождается демонстрацией портретов, но на них не делается акцент, их показывают мельком, под углом, частями. Тем самым подчеркивается, что официальное, парадное искусство Гойи не является важным. Смысловой акцент делается на «Портрете семьи Карла IV», где портретируемые изображены в неприглядном виде. Тем самым проводится мысль, что это и есть истинный, критический взгляд Гойи на правящую семью.

Другой живописный план образуют «Капричос». Они связаны с линией «демонических» видений Гойи, которые порождены, согласно режиссерской трактовке, наблюдением за окружающей реальностью. Офорты представляют собой «критическую» часть творчества Гойи, разоблачающую пороки общества, которая в фильме показана как важный итог его жизненного пути-познания. Акцентируется внимание на офорте «Сон разума рождает чудовищ»: в режиссерской трактовке Гойя выступает против «неразумия», главенствующего в современной ему Испании. Некоторые работы Гойи носят протестную

направленность против инквизиции («Процессия кающихся грешников»).

С другой стороны, картины Гойи на религиозные сюжеты в фильме представлены попыткой примирения с церковью, компромисса, и в то же время неканоничность работ Гойи интерпретирована как тайный бунт против церковников.

В том же критическом по отношению к обществу ракурсе показано антивоенное творчество Гойи – серия офортов «Бедствия войны» и «Третье мая 1808 года в Мадриде». В этой картине, демонстрирующей крупным планом, фрагментами, оператором делаются акценты на лицах, на одном из которых застыл крик, что сопровождается возгласом на испанском «¡Viva la revolución!» и пением. Для советского кинематографа оказывается значимым этот мотив революции, который присутствует на протяжении всего фильма – от разговоров о французской революции до демонстрации национального движения и его подавления в самой Испании.

Перед своим бегством из Мадрида Гойя пирует на фоне картины «Шабаш ведьм» (1819-1823), которая, вероятно, является символом реакционной власти, подавляющей творческие порывы художника. В следующем эпизоде в дом Гойи врываются, чтобы его арестовать, и первое, что видит великий инквизитор, – это роспись на стене «Сатурн, пожирающий своего сына». В кинофильме она символизирует трагедию Испании, когда лучшие люди, патриоты и интеллектуалы, покидают родину или гибнут, убиваемые собственным «отцом»-отечеством. На фоне картины «Шабаш ведьм» великий инквизитор произносит приговор Гойе, что подчеркивает связь инквизиции и демонического начала.

Отдельного упоминания заслуживает связь творчества Гойи с образом герцогини Альбы. С одной стороны, в кинокартине воплощается романтическая линия. Гойя пишет Альбу обнаженной в виде махи. Одновременно здесь есть и общественный вызов запрету на изображение обнаженного тела. Также представлено и стирание сословных границ, когда натурщицей выступает сама герцогиня. Это подчеркивается тем, что Гойя в фильме акцентирует внимание на социальном происхождении натурщицы Веласкеса для картины «Венера с зеркалом»: Гойя сравнивает ее с пряхой на другой картине Веласкеса и говорит о ее низком происхождении. Как видим, Гойе позирует представительница одного

из знатнейших родов Испании. В то же время этот общественный вызов показан в ограниченном объеме, поскольку картина скрывается за другим полотном, — «Маха одетая», — являющимся антитезой той, где маха обнажена. Также и «Венера с зеркалом» Веласкеса в доме герцогини Альбы тоже скрыта за другой картиной и демонстрируется только самым доверенным людям. Возможно, отсылкой к творчеству Веласкеса является введение в сюжет в контексте разговора о Веласкесе образа семейного шута, рассуждающего о Венере.

Однако связь Гойи с Альбой несет в себе и некую демоническую страсть. После того, как Альба оставляет его, уезжая на охоту, Гойю начинают мучить видения, и под влиянием этого личного потрясения он создает офорты. Альба в режиссерской трактовке, маскируясь под маху, является такой же ведьмой, как и высокопоставленные «демоны» из окружающего Гойю мира.

Таким образом, живописные работы в фильме, в силу избирательного их показа, образуют недвусмысленный идеологический контекст, встраиваясь в единый образный ряд, иллюстрирующий эволюцию мировосприятия Гойи в сторону национально-патриотического и революционного духа.

В фильме также проводится идея бессмертия искусства. Когда великий инквизитор приговаривает Гойю к забвению, зритель уже знает, что имя Гойи бессмертно, имена же других люди знают благодаря живописцу.

В эпоху идеологического противостояния положительный западный персонаж в основном появлялся в классическом литературном или историческом контексте: он должен был быть отделен «тем или иным временным интервалом от реалий СССР» [Федоров, 2017, с. 138]. В этом плане выбор фигуры Гойи в версии Л. Фейхтвангера вполне закономерен. Как и в случае с экранизациями пьес испанских драматургов, о которых мы писали ранее, здесь исторический контекст отделен от современности и за основу взято литературное произведение. К тому же Гойя, находившийся в сложных отношениях с королем, преследуемый испанской инквизицией и потрясенный подавлением восстания против французов, создал серию офортов «Бедствия войны», и образ этого художника, являющегося плотью от плоти народа, подходил для воплощения. Кроме того, этот удаленный контекст, вероятно, также позволил данному проекту стать международным.

Роль художника исполнил литовский актер Д.Ю. Банионис. Прибалтика в составе СССР «играла роль» Европы в советских фильмах и воплощала эрзац Европы в жизни. Поэтому прибалтийский, «европейский», советский актер играл роль испанского художника, который одновременно воспринимался и далеким, и близким, «нашим», при посредничестве европейско-советского актера-медиатора, говорящего голосом Г.С. Жженова. Из соединения этих разнокультурных элементов (текста Л. Фейхтвангера, игры Д.Ю. Баниониса, голоса Г.С. Жженова) создается единый образ испанского художника в интерпретации режиссера из соцлагеря. При этом фильм транслирует «миф о Гойе», созданный Л. Фейхтвангером. Гойя, которого увидел советский зритель, – «это сплав мифов, догадок, документальных свидетельств и большой доли авторского вымысла» [Лыкова, 2007, с. 92].

Гойя на уровне упоминания появляется в приключенческом фильме для подростков «Гостья из будущего» (1984) по роману К. Булычева в эпизоде, где робот Вертер предлагает провести досуг случайно попавшему в будущее Коле Герасимову: «Тогда – выставка Гойи?», – на что Коля отвечает: «Гойя у нас свой есть». Здесь, по нашему мнению, заключена мысль, что искусство Гойи вечно и продолжает жить сквозь время и пространство: ведь Коля попадает в 2084 год, на сто лет вперед. При этом Москва будущего предстает неким всекосмическим Вавилоном, куда прилетают туристы с разных планет и из разных галактик. Если туристы с Альфа Центавры спрашивают у Коли дорогу к музею Пушкина, значит, скорее всего, и Гойя тоже пользуется межгалактической популярностью. Кроме того, местоимение «свой», которое употребляет Коля по отношению к Гойе, заключает в себе мотив освоения чужого, когда испанский живописец мыслится советским школьником как «свой». Также транслируется представление о том, что типичный советский школьник, каким был Коля Герасимов, знает, кто такой Гойя. При этом образ Гойи оказывается присвоен советской культурой: Гойя объявляется Колей «своим», и провозглашается обладание им, то есть его художественным наследием.

Рассмотрим далее оригинальные версии рецепции испанской живописи в синтетических видах искусства.

Уже рассмотренная нами работа М.М. Шемякина «Трансформация

Веласкеса» создавалась в 1986 году в рамках мастер-класса в Университете Сан-Франциско в качестве перформанса. Предваряла непосредственно сам перформанс лекция о «Менинах» Веласкеса и о трансформациях этой картины, выполненных Пикассо. Слушателям предлагалось понаблюдать за особой манерой работы М.М. Шемякина: на черной бумаге пастелью и цветным карандашом. Это отличало его от Пикассо, который работал красками по холсту. «Трансформация» М.М. Шемякина представляет собой не живопись, а рисунок. Создание «Трансформации Веласкеса» сопровождалось джазовой музыкой, которая словно задавала ритм рисунка или повторяла его. Есть определенная корреляция между созданием рисунка, которое ограничено во времени, и джазовым исполнением, в основе которого лежит импровизация. Таким образом, перформанс был совместной работой художника и музыкантов. Задача, обозначенная самим М.М. Шемякиным, – столкнуть вместе Пикассо и Веласкеса в своей работе [Прил. 1, 21] – может быть сформулирована шире в контексте диалога культур: как совмещение в работе русского художника творчества двух представителей испанской живописи разных эпох. Слова благодарности М.М. Шемякина Пикассо как своему самому великому учителю [Прил. 1, 21] закрепляли заявленный культурный диалог России и Испании и диалог русских и испанских художников. Работа М.М. Шемякин основывается на принципах аналитического искусства Павла Филонова, что включает в межкультурный полилог еще одно имя и еще одно направление. Таким образом, перформанс, состоявшийся в рамках университетской лекции, носил просветительский характер.

Стремление М.М. Шемякина выявить новые смыслы в творчестве великих испанских живописцев позже нашло продолжение. Проект 2019 года «ШЕМЯКИН. ПИКАССО. ВЕЛАСКЕС. Картины как модели. История трансформаций» представляет серию работ, являющихся трансформацией картин Пикассо (г. Санкт-Петербург). Часть этих трансформаций была рассмотрена нами в предыдущем параграфе. В открытии выставки принимали участие девушки-модели, на лица которых был нанесен грим, повторяющий образы работ М.М. Шемякина, а на футболки были нанесены переводные изображения трансформаций М.М. Шемякина. Таким образом, они представляли собой

«ожившие» портреты. Также на выставке представлены эскизы М.М. Шемякина к созданной в 1986 году «Трансформации Веласкеса». Эта трансформация также рассмотрена нами в предыдущем параграфе. М.М. Шемякин прибегает к аналитическому осмыслению творчества Веласкеса. Одним из экспонатов выставки является коллаж из репродукции «Портрет инфанты Маргариты Терезы в розовом платье» (1653) и высушенных листьев, отражающих сложный колорит испанского художника и демонстрирующих, по словам самого М.М. Шемякина [Прил. 1, 36], красоту засушенных листьев. С их помощью М.М. Шемякин разложил цветовую гамму картины Веласкеса.

Другой фаворит творческих интересов современников – Дали. В 2019 году в Музее изобразительных искусств Комсомольска-на-Амуре на выставке «Сальвадор Дали. Тайнопись», привезенной из Санкт-Петербурга, состоялся перформанс «Сны Сальвадора Дали» в рамках проекта «Ночь музеев». В перформансе появлялись образы самого Дали, Галы, возникали красный диван, оживший глаз с руками и ногами и шагающее яйцо, которое в этом же перформансе в его привычном виде съедал исполнитель роли Дали. Образ глаза также был продублирован с помощью увеличительного стекла, которое подносила Гала к художнику. Знаменитые усы Дали тоже стали частью костюмов наподобие маски. Красная юбка Галы, развевающаяся в танце, призвана была воссоздать атмосферу Испании. Сюрреалистичные образы оживали и вступали во взаимодействие с художником, который в это самое время писал "картину". То есть образы, созданные Дали и связанные с ним, становятся прецедентными текстами и полноправными смысловыми «участниками» перформанса, наряду с людьми. Авторы перформанса попытались создать сон Дали с помощью осколков сотворенных им миров. На стену при этом проецировались кадры с Дали, который, таким образом, «присутствовал» в пространстве перформанса «в оригинале». Перформанс сопровождался лекцией о Дали.

Таким образом, мы видим попытку встраивания образов Дали и самого испанского художника в современную русскую культуру, своеобразный эксперимент осмысления и освоения сюрреалистической реальности. Основные ассоциации, вызываемые Дали и актуализируемые русской культурой, – сон, подсознание и эпатаж. Отметим также, что Дали обогатил испанский миф, так как

в современном представлении его эпатажность и сюрреалистичная живопись являются неотъемлемым элементом нашего представления о культуре Испании.

Выводы к параграфу 3.2.

В синтетических видах искусства в диалог русской культуры с испанской живописью вступает прежде других балет С. Дягилева. Пикассо и Дали оформляют балеты в дягилевских постановках. Этот вид взаимодействия можно назвать сотворчеством, сотрудничеством двух культур. Также есть элемент рецепции как освоения, восприятия испанской живописи в балете «Менины», где осмысляются и воплощаются русским постановщиком образы, созданные Веласкесом.

В синтетических видах искусства можно выделить три ключевые фигуры испанской живописной персониферы, привлекающие деятелей русской культуры – Гойю, Пикассо, Дали. Даже Веласкес у М.М. Шемякина опосредован диалогом с Пикассо. Образы, созданные великими испанцами, оказались созвучны восприятию, мироощущению русской культуры XX – начала XXI веков: Гойю с его темой демонизма и безумия, связанной с темной стороной испанского мифа (тема безумия и демонизма становится основой для раскрытия темы родства образов Гойи и Н.В. Гоголя как особого варианта диалога культур России и Испании), Дали и Пикассо как новаторы в искусстве, выходящие за рамки классического искусства. Также в мифообразе Дали важна его связь с подсознанием, с играми разума, что связывает его с образом Гойи, и тем самым дает современную трактовку творчеству последнего. В сценических постановках о Дали появляются его полуфантастические образы, сосуществующие в сценическом пространстве с реальными персонажами.

В театральных постановках мифообраз Гойи является амбивалентным, соединяющим «светлую» и «темную» стороны испанского мифа.

Киноискусство также акцентировало внимание на персонифере испанской живописи, а конкретно – на фигуре Гойи. В сценарии Е.И. Замятина «Великая любовь Гойи» делается акцент на амурно-авантюрных элементах его мифообраза. Кинофильм «Гойя, или тяжкий путь познания» (по роману Л. Фейхтвангера)

интерпретирует личность Гойи в соответствии с официальными идеологическими установками того времени: на первый план выводятся его конфликтные взаимоотношения с испанским двором и аристократией, проблемы с инквизицией как частью «черной легенды». Акцентируется гражданская позиция художника. При этом мало внимания уделяется религиозной тематике его творчества – оно представляется компромиссом с Церковью, а не одной из сторон творчества верующего католика Гойи. Не обойдена вниманием и тема его отношений с герцогиней Альбой, и фейхтвангеровская легенда о том, что она позировала ему для его знаменитых «Мах». При этом демонстрируемые в фильме живописные работы Гойи, в силу избирательного их показа, получают недвусмысленную идеологическую трактовку, выстраиваясь в единый образный ряд эволюции мировосприятия Гойи в сторону национально-патриотического и даже революционного духа.

В перформансной коммуникации акцент делает уже не на личность, а на творческий метод и образы, созданные художниками. В диалог с испанской живописью вступил М.М. Шемякин, создавший «Трансформацию Веласкеса» на основе техники Пикассо. М.М. Шемякин, соединяя Веласкеса и Пикассо в своем перформансе, превратил его в импровизацию, работая в технике рисунка и подключив к процессу джазовых музыкантов. М.М. Шемякин также обращается к анализу живописи Веласкеса и колорита его картин, что было представлено на выставке, открытой в 2019 году.

В целом, можно выделить два направления рецепции образов испанской живописи в синтетических видах искусства. Первое, весьма значительное, связано с осмыслением личности художника и созданных им образов. Второе отражает интерпретацию мировосприятия художника.

Выводы к главе 3

В отличие от литературы, использование образов испанских художников в русском изобразительном, пластическом, театральном искусствах, представленное в виде прямой цитации, происходит несколько позже, приходясь на начало XX века. Обращает на себя внимание относительная избирательность

русских художников в отборе образов. Прежде всего их привлекают фигуры Гойи, Пикассо и Дали, а также образы их творчества. Причем образы Дали гораздо активнее используются русским изобразительным искусством, чем русской литературой.

Как представляется, такая избирательность может быть объяснена установкой на экспрессивность, выразительность образов. Более классические образы, созданные Эль Греко, Веласкесом, оказываются слишком традиционными и менее привлекательными для нового искусства, тогда как эпатажные образы Дали и Пикассо являются весьма востребованными.

Творчество Гойи оказывается созвучным в аспекте эстетики ужасного и уродливого, что также характерно для искусства XX–XXI веков. В рамках театральной и кинематографической трактовок мифообраза Гойи русских авторов привлекает авантюрно-любовная линия, связанная с биографией художника и отсылающая к элементам испанского мифа в целом. Совершается перенос внимания русских интерпретаторов с творчества на образ самого живописца.

Персональные мифообразы художников выходят за рамки общего испанского мифа русской культуры, – это касается прежде всего «демонического» аспекта творчества Гойи и персонального мифа Дали, жизнь и творчество которого имели сознательный элемент мифотворчества.

В русском изобразительном искусстве рецепция образов испанской живописи осуществляется, прежде всего, в рамках цитации и концептуализации, предполагающей более глубокое освоение образов. Что касается синтетических видов искусства, то здесь большое значение имеет обращение к испанской живописной персониферу, где образ художника становится смысловым ядром. Также весьма продуктивным является направление рецепции, предполагающее осмысление способа видения мира испанскими художниками.

Заключение

В результате рассмотрения рецепции образов испанской живописи в русской культуре XIX–XXI веков мы выявили следующие закономерности данного процесса в их историко-культурной динамике.

При анализе испанской живописной образности нами установлена связь формирования образов с двумя исходными элементами общего испанского культурного мифа Испании в России: экзотико-романтическим (национальные танцы, красивые обычаи, праздничность и страстность, Дон Кихот, донкихотство) – и «черной легендой» (религиозный фанатизм, инквизиция, жестокость, в том числе в варианте корриды).

На начальном этапе освоения «чужого» испанское требует в текстах русских нарраторов апологии его значимости. Оно еще нуждается в доказательстве своей оригинальности путем сравнения, например, с итальянской школой, уже признанной к тому времени в русской культуре. Решающую роль играет складывание «боткинского канона» в рецепции испанской живописи, на основе очерков В.П. Боткина «Письма об Испании». В этот канон входит романтическая поляризация испанского мифа в приложении к испанскому искусству: выделение темной и светлой сторон, к которым относят творчество тех или иных испанских художников. Кроме того, в канон входит оценочность в восприятии испанской живописи с маркированием гуманистически ориентированного реализма в качестве безусловно положительного явления и поиском реалистических черт у рассматриваемых испанских художников. Этот канон оказывает существенное влияние на рецепцию образов испанской живописи в русской литературе вплоть до XX столетия. В дальнейшем он трансформируется, в частности, в Серебряном веке исчезает безусловность оценок, происходит апология темного начала как составляющей художественной реальности, переносится акцент с реализма на мифотворческий аспект в образах испанских художников и их живописи.

В советскую эпоху встречаются элементы «боткинского канона», но поляризация реализуется теперь прежде всего как антитеза испанского искусства в целом – и фашистского неоварварства. В постсоветское время элементы «боткинского канона» подвергаются деконструкции, травестии.

Нами была определена персоноцентричность испанского живописного элемента в русской культуре, рецепция строится вокруг образов испанских художников. Нехудожественные травелоги служат одним из источников этих образов. Смысловое ядро данного испанского элемента ограничено фигурами Веласкеса, Мурильо, а также Эль Греко и Риберы, к которым в XX веке добавляются Пикассо и Дали. При этом выявлена смена востребованности образов «культурных героев»: если в начале рассматриваемого нами периода наибольшую популярность имеет «сентиментальный» или «романтизированный» Мурильо, то позднее он сменяется «реалистом» Веласкесом. К 90-м годам XIX века в рассматриваемых нами текстах начинается рецепция «экзистенциального» Эль Греко, образ которого отвечал новым духовным поискам деятелей русской культуры. Культуре Серебряного века созвучен оказывается «ужасный» Гойя, позже – «новатор» Пикассо, хотя и прочие персональные мифообразы испанских художников оказываются востребованы в эту эпоху, ориентированную на синтез и диалог культур. В советский и постсоветский периоды русские авторы продолжают в основном осваивать это ядро персониферы испанской живописи, к которому добавляется Дали. При этом интерес к мифообразам Веласкеса, Гойи, Пикассо остается неизменным, образ Мурильо исчезает из сферы внимания русских авторов, а образ Эль Греко, наоборот, приобретает популярность. Наблюдается также неравномерность в распределении внимания носителей и создателей русской культуры в зависимости от видов искусства. Так, в литературе фигура Дали является периферийной, а вот в живописи, перформансе второй половины XX – начале XXI веков представленность образа испанского сюрреалиста-provokatora весьма широка. В синтетических видах искусства четверка образов великих испанцев – Гойя, Дали, Пикассо, Веласкес (причем последний в том числе через призму творчества Пикассо, как у М.М. Шемякина) – безраздельно доминирует в рецепции иной испанской живописной образности.

Также выявлено, что с течением времени в рецепции испанских живописных образов наблюдается нарастание травестийного и игрового начал. Это особенно заметно в созданных в постмодернистском духе текстах П. Вайля, В.П. Аксенова, частично Ю.И. Малецкого, опытах Н.С. Сафронова или современных перформансах. Особый случай представляют так называемые «Трансформации» М.М. Шемякина,

вовлекающие в свою интертекстуальность работы Веласкеса и Пикассо. В сегментированном свертковом коммуникативном пространстве сети Internet «элитарная» испанская образность способна к еще большей тривиализации, что свойственно, например, трэвел-блогам, посвященным Испании, или игровой контаминации образов котов и шедевров испанской живописи.

Мы пришли к выводу о наличии набора характерных образов, основанных на прецедентных испанских живописных текстах, которые чаще всего актуализируются в русской культуре. К ним относятся мурильевские нищие и мадонны; написанные Веласкесом портреты, из которых самыми часто упоминаемыми являются образ менин; созданные в эстетике ужасного образы из офортов Гойи; «Герника» Пикассо как смягченный, гуманистический вариант «черной легенды», образы голубки и написанных в стиле кубизма музыкальных инструментов того же автора, «Постоянство памяти» Дали.

Проанализировав устойчивую образность, закрепленную за тем или иным культурным героем испанского мифа, мы можем говорить о формировании и развитии персональных мифообразов испанских художников. Эль Греко и его творчество связано с представлениями о трансцендентности, экзистенциальности. Кроме того, вариантом мифообраза испанского художника выступает его трактовка как гения места (города Толедо). Рибера воплощает в себе элементы «черной легенды», представление о страданиях и фанатизме как одной из сторон испанского (в интерпретации носителей русской культуры) варианта христианства. Веласкес зачастую в русской культурной интерпретации – это творец, титан, подобный гениям итальянского Возрождения, знаток человеческой натуры, реалист и одновременно сверхреалист, предтеча чуть ли не всего дальнейшего развития живописи. Зачастую образ Веласкес в текстах русской культуры связан со светлой стороной испанского мифа, что характерно для произведений XIX века. Однако в XX столетии возникают отдельные амбивалентные варианты, в которых в образ испанского художника привнесены мортальные и/или инфернальные мотивы (П.Г. Антокольский, П. Вайль). Мурильо однозначно ассоциируется со светлой стороной испанского мифа – с нежностью, любовью, кротостью, но также и образами нищих (нищенство, скитальчество – весьма важные элементы в русской картине мира, что позднее актуализируется в построенном на звуковом сходстве уподоблении Гойи и

изгоев как не только маргинальных, но и святых странников, носителей истины). Установлено также, что все вышеупомянутые образы при определенной вариативности обладают достаточной цельностью, тогда как образ Гойи отмечен амбивалентностью: с одной стороны, он связан с эстетикой ужасного, отвратительного, травестийно-карнавального, иронического и демонического; с другой – весьма востребован оказывается, например, в авантюрном сюжете русских балетов, а также в пространстве кино, где создается романтический образ Гойи-человека, исполненного сомнений, страстей, борьбы, дуэлянта и любовника, нарушителя сословных границ. Наконец, образы Пикассо и Дали воспринимаются как воплощения современного духа времени. Это в русской культуре деконструкторы и преобразователи реальности, освободители внутренних форм и нарушители социальных запретов.

Относительно степени освоения русской культурой испанских живописных образов мы установили, что это может быть простое упоминание-описание шедевров (случай экфрасиса в травелоге); далее – актуализация в форме живописной цитаты, когда хорошо знакомый аудитории тот или иной испанский элемент используется для пояснения, иллюстрации другого, русского образа (например, в портретном описании автору достаточно упомянуть о сходстве героини с мурильевской Мадонной, чтобы у читателя сформировалось определенное представление). Сюда же относится прием цитации в живописном тексте, когда образы испанской живописи практически неизменными вставляются в контекст произведений русских авторов. Еще одним вариантом освоения испанской живописной образности является ее называние в ряду иных связанных с испанским мифом знаков, то есть имена художников и их шедевров являются здесь метонимией испанского, направленной на создание испанского антуража. Впрочем, поставленные в контекст имен деятелей иных культур образы испанских художников становятся знаками мирового культурного наследия всего человечества. Но иногда этот знак утрачивает свое значение, превращается в симулякр в знаковой системе человека толпы, носителя массовой культуры, который не имеет конкретных представлений о том или ином испанском художнике. Далее, в ряде случаев русские деятели искусства выстраивают свои собственные образы, проецируя на них мифообразные элементы, взятые из испанской живописи и

связанной с ней персониферы. Наконец данные образы испанской живописи встраиваются в текст произведения столь существенно, что актуализируют значимые эстетические интерпретации и элементы «библеровской» диалогической коммуникации русских авторов (а также повествователей, иных героев) с элементами испанской культуры.

Это глубокое освоение инокультурного материала происходит несинхронно: если в поэзии глубокие интерпретации возникают уже в произведениях Серебряного века, то в изобразительном искусстве концептуализация образов испанской живописи и ее персониферы происходит начиная с последней трети XX века (прежде всего, в работах М.М. Шемякина). Что касается художественной прозы, то это тексты рубежа XX – XXI веков (романы В.П. Аксенова и Ю.И. Малецкого). В синтетических видах искусства концептуализация образов художников и осмысление созданных ими образов и способов их мировосприятия приходится на вторую половину XX – начало XXI веков.

Что касается дальнейших перспектив заявленной в нашем исследовании темы, то она может быть развернута как осмысление рецепции русской культуры в Испании, представляющей другую часть диалогической межкультурной коммуникации. Возможен также вариант рассмотрения различных взаимных влияний и отсылок русской и испанской культур в плане восприятия живописных образов. Кроме того, исследование образности испанской живописи в русской культуре может быть продолжено с опорой на эпистолярный и дневниковый материал, искусствоведческую публицистику.

Библиографический список

Источники

1. Аверченко А. Т. Собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 3. Круги по воде / Сост., подг. текста и комментарии С.С. Никоненко / А. Т. Аверченко. Москва : Дмитрий Сечин, 2012. 416 с.
2. Аверченко А. Т. Собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 6. О маленьких – для больших / Сост., подг. текста и комментарии С.С. Никоненко / А. Т. Аверченко. Москва : Дмитрий Сечин, 2014. 480 с.
3. Аверченко А. Т. Собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 9. Позолоченные пилюли / Сост., подг. текста и комментарии С.С. Никоненко / А. Т. Аверченко. Москва : Дмитрий Сечин, 2014. 464 с.
4. Аксенов В. П. Кесарево свечение. Москва: Эксмо, 2000. 640 с. Текст : электронный. URL: <https://e-libra.ru/read/209876-kesarevo-svechenie.html> (дата обращения: 19.08.2019).
5. Андреев В. Л. Вадим Андреев // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 240–242.
6. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : [в 6 томах]. Том 3. Рассказы; Пьесы. 1908–1910 / Л. Н. Андреев; редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков. Москва : Художественная литература, 1994. 655 с.
7. Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. Москва : Изд-во имени Сабашниковых, 1997. 559 с. Текст : электронный. URL: <https://biography.wikireading.ru/198443> (дата обращения: 07.03.2019).
8. Анненский И. Ф. Автобиография. Текст : электронный. URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0308.shtml (дата обращения: 07.05.2019).
9. Антокольский П. Г. Собрание сочинений : [в 4 томах]. Том 1. Стихотворения и поэмы 1915–1940 / П. Г. Антокольский. Москва : Художественная литература, 1971. 528 с.

10. Антокольский П. Г. Собрание сочинений : [в 4 томах]. Том 2. Стихотворения и поэмы 1941–1971 / П. Г. Антокольский. Москва : Художественная литература, 1971. 623 с.
11. Антокольский П. Г. Собрание сочинений : [в 4 томах]. Том 3. Сказки времени. Солнце русской поэзии. Три демона. Святые камни Европы / П. Г. Антокольский. Москва : Художественная литература, 1972. 536 с.
12. Ахмадулина Б. А. Белла Ахмадулина // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 446–449.
13. Ахматова А. А. Поэма без героя // Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 351–390.
14. Бальмонт К. Д. Поэзия ужаса // Горные вершины. Москва : Книгоиздательство «Грифъ», 1904. С. 1–10.
15. Бальмонт К. Д. С Балеарских берегов // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / Сост. и вступ. статья и комм. В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2017. С. 185–198.
16. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений : [в 7 томах]. Том 1 / К. Д. Бальмонт. Москва : Книжный Клуб Книговек, 2010. 504 с.
17. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова. В 2 частях. Часть 1. Проза / К. Н. Батюшков. Санкт-Петербург : Тип. Н. Греча, 1817. 535 с.
18. Башкирцева М. К. Дневник // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 458–468.
19. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 12. Письма 1841–1848 / В. Г. Белинский. Москва : Наука, 1956. 596 с.
20. Бердяев Н. А. О свободе и рабстве человека. Опыт персоналистической философии. Текст : электронный. URL: http://liv.piramidin.com/publ/berdiaiev/Berdiaiev_O_svobode_i_rabstve_cheloveka.htm (дата обращения: 11.11.2019).
21. Бердяев Н. А. Пикассо // София. 1914. № 3. С. 57–62.

22. Боборыкин П. Д. За полвека // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 365–381.
23. Боткин В. П. Письма об Испании. Санкт-Петербург : Типография Эдуарда Праца, 1857. 448 с.
24. Бродский И. А. Надежде Филипповне Крамовой на день ее девяностопятилетия 15 декабря 1994 г. // Звезда. 1995. № 5. С. 131.
25. Булгаков С. Н. Труп красоты // Тихие думы. Из статей 1911–15 гг. Москва : Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. С. 32–52.
26. Бунюэль Л. Мой последний вздох / Пер. с франц. А. Брагинского // Бунюэль о Бунюэле. Москва : Радуга, 1989. Текст : электронный. URL: <https://coollib.net/b/34555-luis-bunuel-moy-posledniy-vzdoh/read> (дата обращения: 20.05.2020).
27. Вайль П. Гений места. Москва : Независимая газета, 1999. 482 с.
28. Вальшонок З. М. Зиновий Вальшонок // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 450–461.
29. Вертинский А. Н. Александр Вертинский // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 155–157.
30. Вознесенский А. А. Мне четырнадцать лет // Прорабы духа. Москва : Советский писатель, 1984. С. 5–58.
31. Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы : [в 2 томах]. Том 1 / А. А. Вознесенский. Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома : Вита Нова, 2015. 536 с.
32. Волошин М. А. Максимилиан Волошин // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 45–51.
33. Волошин М. А. По глухим местам Испании // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало. Москва : Центр книги Рудомино, 2017. С. 33–47.
34. Воронцов А. Р. Записка об Испании // Русские в Испании: Книга первая. Век

XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 67–80.

35. Габриаек Ч. де. Черубина де Габриаек // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 91–96.

36. Герцен А. И. Собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 11. Былое и думы 1852–1868. Части VI–VIII / А. И. Герцен. Москва : Наука, 1957. 808 с.

37. Гиппиус З. Н. Дмитрий Мережковский. Текст : электронный. URL: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml (дата обращения: 11.11.2019).

38. Гитович А. И. Александр Гитович // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 354–355.

39. Глинка М. И. Письма // Русские в Испании: Книга первая: Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 125–154.

40. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем : [в 20 томах]. Том 7. Обрыв / И. А. Гончаров. Санкт-Петербург : Наука, 2004. 773 с.

41. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений : [в 3 томах]. Том 3. Письма. Документы. Служебные бумаги / А. С. Грибоедов. Санкт-Петербург : ИМЛИ РАН, 2006. 688 с.

42. Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан» (Год в Европе и на европейских морях // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 185–254.

43. Григорович Д. В. Переселенцы. Текст : электронный. URL: http://az.lib.ru/g/grigorowich_d_w/text_1856_pereselenty.shtml (дата обращения: 03.02.2020).

44. Григорович Д. В. Прогулка по Эрмитажу. Санкт-Петербург : Тип. В.Н. Майкова, 1865. 153 с.

45. Григорьев А. А. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Санкт-Петербург :

Академический проект, 2001. 760 с.

46. Григорьев С. Л. Балет Дягилева 1909–1929 // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2017. С. 416–433.

47. Гуро Е. Г. Елена Гуро // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 138–140.

48. Де-Воллан Г. А. Испания // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 617–657.

49. Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Москва ; Аугсбург : Im-Werden-Verlag, 2002. 164 с.

50. Долгоруков Д. И. Письма брату // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 100–110.

51. Долматовский Е. А. Испанские сюжеты // Долматовский Е. А. Интерстих. Москва : Молодая гвардия, 1982. Текст : электронный. URL: <http://poezosfera.ru/evgenij-dolmatovskij-ispanskije-syuzhe.html> (дата обращения: 09.06.2019).

52. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : [в 30 томах]. Том 14. Братья Карамазовы. Книжки I–X / Ф. М. Достоевский. Ленинград : Наука, 1976. 512 с.

53. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : [в 30 томах]. Том 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь – август / Ф. М. Достоевский. Ленинград : Наука, 1983. 470 с.

54. Елагин И. В. Иван Елагин // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 424–426.

55. Ерофеев В. В. Собрание сочинений : [в 2 томах]. Том 1 / В. В. Ерофеев. Москва : Вагриус, 2001. 352 с.

56. Замятин Е. И. Киносценарий. Великая любовь Гойи. Текст : электронный. URL: <http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/kinoscenarii/velikaya-lyubov-goji.htm> (дата обращения: 11.11.2019).

57. Записки посланников Петра Потемкина и Семена Румянцева // Русские в Испании : Книга первая. Век XVII – век XIX. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 40-54.
58. Каченовский Д. И. Рассказы об Испании // Русское слово. 1863. № 1. С. 1–53.
59. Кольцов М. Е. Испания в огне : [в 2 томах]. Том 1. Испанский дневник. Кн. 1–2 (7 ноября – 30 дек. 1936 г.) / М. Е. Кольцов. Москва : Политиздат, 1987. 351 с. Текст : электронный. URL: http://militera.lib.ru/db/koltsov_me/index.html (дата обращения: 27.04.2019).
60. Кольцов М. Е. Испания в огне : [в 2 томах]. Том 2. Испанский дневник. Кн. 2 (1 янв. – 10 апр. 1937 г.). Кн. 3. Корреспонденции. Репортажи. Очерки / М. Е. Кольцов. Москва : Политиздат, 1987. 302 с. Текст : электронный. URL: http://militera.lib.ru/db/koltsov_me/index.html (дата обращения: 27.04.2019).
61. Кончаловская Н. П. Дар бесценный. Романтическая быль. Москва : Детская литература, 1969. 336 с.
62. Кончаловская Н. П. Наталья Кончаловская // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 351–353.
63. Коровин К. А. Испания // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 667–678.
64. Кушнер А. С. Александр Кушнер // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 398–401.
65. Лейкин Н. А. Под южными небесами. Юмористическое описание поездки супругов, Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых, в Биариц и Мадрид. Санкт-Петербург: Тов. «Печатня С.П. Яковлева», 1899. 555 с.
66. Лесков Н. С. Собрание сочинений : [в 12 томах]. Том 3 / Н. С. Лесков. Москва : Правда, 1989. 464 с.
67. Лещенко-Сухомлина Т. И. Долгое будущее // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр

книги Рудомино, 2017. С. 560–589.

68. Майков А. Н. Избранные произведения. Ленинград : Советский писатель, 1977. 912 с.

69. Малецкий Ю. И. Улыбнись навсегда: роман и повести. Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. 318 с.

70. Маршак С. Я. Собрание сочинений : [в 8 томах]. Том 5 / С. Я. Маршак. Москва : Художественная литература, 1970. 703 с.

71. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : [в 13 томах]. Том 4. 1922 – февраль 1923. / В. В. Маяковский. Москва : Художественная литература, 1957. 453 с.

72. Мережковский Д. С. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы. Москва : Книжный клуб Книговек, 2010. 384 с.

73. Мережковский Д. С. Чехов и Горький. Текст : электронный. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/kritika/merezhkovskij-chehov-i-gorkij.htm> (дата обращения: 11.11.2019).

74. Мордовцев Д. Л. По Испании // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 492–537.

75. Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2017. С. 434–448.

76. Немирович-Данченко Вас. И. Край Марии Пречистой. Санкт-Петербург : Издание А.С. Суворина, 1902. Текст : электронный. URL: http://az.lib.ru/n/nemirowichdanchenko_w_i/text_1902_kray_marii_prechistoy_oldorfo.shtml (дата обращения: 24.04.2019).

77. Немирович-Данченко Вас. И. Очерки Испании: из путевых воспоминаний : [в 2 томах]. Том 1 / В. И. Немирович-Данченко. Москва : Изд. Е. Гербек, 1888. 549 с.

78. Неплюев И. И. Записки // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 57–66.

79. Никулин Л. В. Письма об Испании // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги

Рудомино, 2017. С. 505–536.

80. Орлов С. С. Сергей Орлов // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 318–321.

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

82. Писемский А. Ф. Собрание сочинений : [в 9 томах]. Том 7 / А. Ф. Писемский. Москва : Правда, 1959. 440 с.

83. Полевой Н. А. Мечты и жизнь. Москва : Советская Россия, 1988. 320 с.

84. Романов В. П. Отрывок из походных записок в Испанию // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 94–99.

85. Салтыков А. Д. Письма об Индии. Второе путешествие 1845–1846 // Русские в Испании: Книга первая: Век XVII – век XIX / Сост., вступ. статья и комментарии В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 116 – 124.

86. Скальковский К. А. Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии 1869–1872 годов. Санкт-Петербург : Тип. тов. «Общественная польза», 1873. 323 с.

87. Сын отечества, исторический и политический журнал : [в 2 частях]. 1812. 2 ч. 258 с. ; 284 с.

88. Тарасова М. Б. Марина Тарасова // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 436–437.

89. Толстой С. Н. Сергей Толстой // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 329–330.

90. Тоом А. Снова о моем деде // Еврейская старина. 2008. №4(57). Текст : электронный. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Starina/Nomer4/Toom1.php> (дата обращения: 20.05.2020).

91. Флоренский П. А. Смысл идеализма / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Сочинения : [в 4 томах]. Том 3 (2). Москва : Мысль, 2000. С. 68–144.

92. Хвоцинская Н. Д. Пансионерка // Повести и рассказы. Москва : Московский

- рабочий, 1984. Текст : электронный. URL: http://az.lib.ru/h/hwoshinskaja_n_d/text_0060.shtml (дата обращения 10.08.2019).
93. Хлебников В. Велимир Хлебников // Испанские мотивы в русской поэзии XX века. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 179-181.
94. Хлебников В. Собрание сочинений : [в 6 томах]. Том 1 / В. Хлебников. Москва : Имли Ран, 2000. 544 с.
95. Хлебников В. Собрание сочинений : [в 6 томах]. Том 3 / В. Хлебников. Москва : Имли Ран, 2002. 504 с.
96. Шамбинаго С. К. Гоголь и Гойя // Шамбинаго С. К. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). Москва : Польза, 1911. С. 7–45.
97. Шефнер В. С. Вадим Шефнер // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 409.
98. Эренбург И. Г. Испанские репортажи 1931–1939. Москва : Издательство АПН, 1986. 398 с. Текст : электронный. URL: http://militera.lib.ru/prose/russian/erenburg_ig1/index.html (дата обращения: 25.04.2019).
99. Эренбург И. Г. Французские тетради. Москва : Азбука-классика, 2012. 320 с. Текст : электронный. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1033460> (дата обращения: 16.08.2019).

Литература

100. Абрамовских Е. В. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 5. С. 57–64.
101. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Новый мир. 1988. № 9. С. 227–239.
102. Аграновская М. А. Диего Веласкес. «Менины» // Партнер. 2007. № 2 (113). Текст : электронный. URL: https://www.maranat.de/agr_02_04.html (дата обращения: 14.06.2019).
103. Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве : [в 2 частях] / Ю. А.

Айхенвальд. Москва : Гендальф ; Минск : ООО «МЕТ», 1996. 2 ч.

104. Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Ленинград : Наука, 1985. 542 с.

105. Альфонсов В. Н. Чтобы слово смело пошло за живописью (В. Хлебников и живопись). Текст : электронный. URL: <https://www.ka2.ru/nauka/alph.html> (дата обращения: 23.05.2019).

106. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке : автореф. дис. ... канд. культурологии / Амельченкова Светлана Александровна. Москва, 2008. 25 с. Текст : непосредственный.

107. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке : дис. ... канд. культурологии / Амельченкова Светлана Александровна. Москва, 2008. 195 с. Текст : электронный. URL: <http://cheloveknauka.com/ispanskoe-vliyanie-na-russkuuyu-kulturu-v-xix-veke> (дата обращения: 12.02.2020).

108. Андреева Е. Ю. Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 142–152.

109. Андреева О. А. Формирование новой картины мира в процессе диалога культур и цивилизаций как условие для современного пространства культуры // Известия Юго-Западного государственного университета. 2014. № 2 (53). С. 131–136.

110. Андросова Э. М. Влияние мастеров западного авангарда на сценографию и костюм «Русских балетов» Сергея Дягилева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2015. № 1. С. 246–256.

111. Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Философско-методологический анализ современных зарубежных концепций. Ленинград : Просвещение, 1967. 268 с.

112. Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. Москва : Наука, 1989. 247 с.

113. Астахова Е. В. Испания как метафора: к перекрестному году России в Испании и Испании в России // Вестник МГИМО. 2011. № 6(21). С. 60–66.

114. Астахова Е. В. Мифология образа Испании // Вестник Московского

- государственного лингвистического университета. 2014. № 24(710). С. 327–336.
115. Астахова Е.В. Цвет в образе Испании // Вестник МГИМО Университета, 2012. № 3(24). С. 142–147.
116. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта (социокультурная динамика России) : [в 3 томах]. Том 1. От прошлого к будущему / А. С. Ахиезер. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1998. 804 с.
117. Ахутин А. В. Культура и культуры : (как возникла и что значит идея множественности культур) // Европейские судьбы концепта культуры (Россия, Германия, Франция, англоязычный мир) : материалы российско-французского colloquium. Москва, 11–12 октября 2007 г. Москва : ИМЛИ РАН, 2011. С. 9–23.
118. Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68–78.
119. Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. Санкт-Петербург : Наука, 2009. 228 с.
120. Багно В. Е. Испания русских писателей XX века // Русская литература. 2004. № 1. С. 199–209. Текст : электронный. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423695&archive=1203491495> (дата обращения: 24.04.2019).
121. Багно В. Е. Россия – Испания: встречные течения // Невский – Рамбла: встречное движение. Санкт-Петербург : ЗАО «Информационное агентство «Росбалт», 2011. С. 10–21.
122. Багно В. Е. Россия и Испания: общая граница. Санкт-Петербург : Наука, 2006. 476 с.
123. Балашова Т. В. Иберийские светотени. Отражения сквозь призму времени // Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Сост. и вступ. статья Т.В. Балашовой. Москва : Центр книги Рудомино, 2011. С. 12–21.
124. Бальестерос Перес Х. Х. Искусство и идентичность: размышления о культурных архетипах и художественном творчестве / Перевод с испанского Е. Ван Поведской. Москва ; Рязань : П. А. Трибунский, 2014. 239 с.
125. Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. Москва : РГГУ, 2002.

416 с.

126. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Перевод с французского Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

127. Бахтин М. М. Антропологистика : Избранные труды. Москва : Лабиринт, 2010. 255 с.

128. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.

129. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1972. 470 с.

130. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

131. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Перевод с французского Н. В. Кислова [и др.]. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.

132. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX в. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Баяхунова Лейла Бакировна. – Москва, 1998. – 25 с. – Текст : непосредственный.

133. Беляева Н. В. Явные и скрытые маски в биографии и творчестве Елизаветы Дмитриевой // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 2. С. 27–33.

134. Белякова И. Г. Межкультурная коммуникация и мультикультурализм. Транснациональная компетентность в эпоху глобализации // Общество: философия, история, культура. 2016. № 3. С. 64–65.

135. Белякова И. Г. Современная межкультурная коммуникация: динамика глобальных преобразований. Москва : Спутник +, 2017. 213 с.

136. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. 209 с.

137. Бердяев Н. А. Персонализм и марксизм // Путь. 1935. № 48. С. 3–19.

138. Бердяев Н. А. Проблема человека // Путь. 1936. № 50. С. 3–26.

139. Бердяев Н. А. Самопознание : Опыт философской автобиографии. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 416 с.

140. Библер В. С. Диалог культур и школа XXI века // Школа диалога культур: Идеи.

Опыт. Проблемы. Кемерово: Алеф, 1993. С. 9–106.

141. Библер В. С. М.М. Бахтин, или поэтика культуры. Москва : Прогресс : Гнозис, 1991а. 169 с.

142. Библер В. С. На гранях логики культуры. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. 423 с. Текст : электронный. URL: http://www.bibler.ru/bim_ng_ot_a.html (дата обращения: 10.03.2019).

143. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. Москва : Политиздат, 1991б. 413 с.

144. Боева Г. Н. Дом Леонида Андреева на Черной речке как репрезентация модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2012 : сборник научных трудов : [в 2 частях]. Часть 1: Книжное дело, культурология. Санкт-Петербург, 2013. С. 183–188.

145. Бонецкая Н. К. Максимилиан Волошин – поэт, мифотворец, маг // Библиотека духовной науки. 2008. Текст : электронный. URL: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=303> (дата обращения: 20.04.2019).

146. Бонецкая Н. К. Эстетика М.А. Волошина // Вопросы философии. 2007. № 1. С. 115–130.

147. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина 19 века) / А. Б. Ботникова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1977. 206 с.

148. Братухина Л. В. Образ «грустного клоуна» в поэзии Александра Вертинского / Л. В. Братухина, А. Ю. Братухин // Хумор и сатира в координатах на XXI век : II Международная научно-практическая конференция: сборник научных статей. Варна (Болгария), 25 декабря 2015 г. Варна : Центр за научни изследвания и информация «Парадигма», 2016. С. 18–22.

149. Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / Перевод с французского Б.А. Ситникова. Москва : Весь мир, 2008. 552 с.

150. Бронич М. К. Рецепция русской литературы и культуры в творчестве Сола Беллоу : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Бронич Марина Карповна. – Нижний Новгород, 2010. – 41 с. – Текст : непосредственный.

151. Брызгалова Е. Н. Игра как способ изображения мира в поэзии А.Н. Вертинского

- // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : литературоведение, журналистика. 2018. Т. 23, № 2. С. 151–158.
152. Бубер М. Я и ты // Бубер М. Два образа веры / Перевод с немецкого В.В. Рынкевича. Москва : Республика, 1995. С. 15–92.
153. Булгаков С. Н. Искусство и теургия. Фрагмент // Русская мысль. 1916. Год тридцать седьмой. Книга XII. С. 1–24.
154. 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.
155. Ваганова Е. О. Советское искусствознание об испанской живописи эпохи Расцвета // Проблемы искусствознания и художественной критики. Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Выпуск 2. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1982. С. 37-50.
156. Вальденфельс Б. Мотив чужого. Минск : ПроPILEI, 1999. 176 с.
157. Васильев А. А. Красота в изгнании. Москва : Слово, 2009. 704 с.
158. Велиева С. И. Зарубежная тематика в творчестве Таира Салахова (постсоветский период) // Traditional and modern culture: history, actual situation, prospects : materials of the VIII international scientific conference. Prague, 20–21 September, 2018. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2018. С. 6–11.
159. Видеркер В. В. Неомифологический текст в культуре символизма // Философия образования. 2011. № 5(38). С. 260–268.
160. Видеркер В. В. Типологические особенности межкультурного диалога в русском символизме // Интерэкспо-Гео-Сибирь-2017. XIII международный научный конгресс. Новосибирск, 17-21 апреля 2017 г. : Международная научная конференция «Геопространство в социогуманитарном дискурсе» : сборник материалов : [в 2 томах]. Том 1. Новосибирск : СГУГиТ, 2017. С. 89–93.
161. Гавриленков А. Ф. Отношение государственной власти к римско-католической церкви в 1721–1917 гг. (на примере архивных материалов Смоленской области) // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2010. № 3. С. 11–18.

162. Гарбер М. Пятое чувство Вадима Андреева. О сыне Леонида Андреева Вадиме, о его судьбе и судьбе его книги // Кругозор. 2013. Ноябрь. Текст : электронный. URL: <http://www.krugozormagazine.com/show/Andreev.1978.html> (дата обращения: 23.08.2019).
163. Гарин И. И. Серебряный век : [в 3 томах]. Том 1 / И. И. Гарин. Москва : Терра, 1999. 720 с.
164. Гаузер И. В. Диалог культур в пространстве коммуникации // Интерэкспо Гео-Сибирь-2018 : XIV Международный научный конгресс. Новосибирск, 23–25 апреля 2018 г. : международная научная конференция «Геопространство в социогуманитарном дискурсе» : сборник материалов [в 2 томах]. Том 1. Новосибирск : СГУГиТ, 2018. С. 143–147.
165. Гаузер И. В. «Желание быть испанцем»: испанские мотивы в русской культуре Серебряного века // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 3(108). С. 186–192.
166. Гаузер И. В. «Испанский миф» в русской культуре в контексте межкультурной коммуникации // Межкультурная коммуникация: лингвистические аспекты : сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции. Новосибирск, 28–29 марта 2019 г. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2019. С. 14–18.
167. Гаузер И. В. Код испанской живописи в русской культуре (на материале отечественной художественной прозы XIX – начала XX веков) // Интерэкспо ГЕО-Сибирь-2020 : XVI Международный научный конгресс, 18 июня – 8 июля 2020 г., Новосибирск : сборник материалов : [в 8 томах]. Том 5. Национальная научная конференция «Геопространственные аспекты исторических и социокультурных процессов». Новосибирск : СГУГиТ, 2020. С. 3–10.
168. Гаузер И. В. Коммуникативное пространство в искусстве (на примере живописи) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 4(78). С. 56–59.
169. Гаузер И. В. Коммуникативное пространство: социальный и семиотико-культурный аспекты // Семиотическое пространство языка. Смыслы и знаки :

материалы 2-й Международной научно-практической конференции. Новосибирск, 14–15 февраля 2018 г. Новосибирск : Издательство НГТУ, 2018. С. 46–53.

170. Гаузер И. В. Коммуникация в рамках социологической и культурологической парадигм // Интерэкспо Гео-Сибирь-2017 : XIII Международный научный конгресс. Новосибирск, 17–21 апреля 2017 г. : международная научная конференция «Геопространство в социогуманитарном дискурсе» : сборник материалов : [в 2 томах]. Том 1. Новосибирск : СГУГиТ, 2017. С. 146–151.

171. Гаузер И. В. Коммуникация в современном гуманитарном знании: теоретические и методологические основы // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1. С. 50–53.

172. Гаузер И. В. Мифообраз гениального художника в художественном опыте К. Бальмонта: рецепция испанского артистизма / И. В. Гаузер, Е. А. Ермолин // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 12–21. DOI: 10.17223/22220836/39/2

173. Гаузер И. В. Паломничество в «страну святых чудес» как актуальный мотив русской культуры (испанская тема в романе Ю.М. Малецкого «Улыбнись навсегда») // Человек. Культура. Образование. 2020. №1(35). С. 33–49.

174. Гаузер И. В. Проблемы коммуникации в современном гуманитарном знании // Межкультурная коммуникация: Запад – Россия – Восток. Материалы международной студенческой научно-практической конференции. Новосибирск, 08–11 ноября 2016 г. Новосибирск : НГПУ, 2017. С. 23–28.

175. Гаузер И. В. Рецепция испанской живописи в русских травелогах XIX в. // Интерэкспо Гео-Сибирь-2019 : XV Международный научный конгресс. Новосибирск, 24–26 апреля 2019 г. : сборник материалов [в 9 томах]. Том 5. Международная научная конференция «Геопространственные аспекты исторических и социокультурных процессов». Новосибирск : СГУГиТ, 2019. С. 167–176.

176. Гаузер И. В. Рецепция образов испанской живописи в творчестве художников «сурового стиля» Е.Е. Моисеенко и Т.Т. Салахова // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2020. Том 11, № 3. Текст : электронный. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/03KLSK320.pdf> (доступ свободный).

177. Генералюк Л. С. Живописно-изобразительное начало в поэзии 1900–1910-х гг. (на материале творчества М.А. Волошина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Генералюк Леся Станиславовна. Киев, 1994. 17 с. Текст : непосредственный.
178. Гильднер А. Авангардный миф о летании или художественная провокация? Летатлин Татлина как симулякр // От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI веков : сборник статей в честь профессора Халины Вашкелевич / Под ред. А. Скотницкой, Я. Свежего. Краков : Scriptum, 2014. С. 337–348.
179. Гинько В. Г. Едете в Испанию? Счастливей!.. // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и вступ. статья и комм. В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2012. С. 7–30.
180. Гинько В. Г. За Пиренеями // Русские в Испании: Книга вторая. XX век / Сост. и вступ. статья и комм. В.Г. Гинько. Москва : Центр книги Рудомино, 2017. С. 7–29.
181. Головина Л. И. Художественный концепт М. Шемякина // Человек.ru. 2008. № 4. С. 156–164.
182. Гранцева Е. О. Россия и Испания в XX веке: специфика культурного взаимодействия // Россия и Европа : исторический опыт взаимодействия и взаимопонимания. XVIII–XX вв. : сборник статей / Отв. ред. М.Ц. Арзаканян. – Москва : Геоинфо, 2017. С. 298–312.
183. Гранцева Е. О. Русские эмигранты в Испании: на службе у литературы // История. 2020. Т. 11, № 2 (88). С. 26.
184. Грякалова Н. Ю. «Бой в лубке». К интерпретации фрагментов «сверхповести» Велимира Хлебникова «Война в мышеловке» // Русская литература. 2014. № 2. С. 63–74.
185. Гуминский В. М. Путь на Запад: русская литература путешествий в послепетровскую эпоху // Новая книга России. 2016. № 3–6. Текст : электронный. URL: <http://www.voskres.ru/literature/library/guminskiy1.htm> (дата обращения: 16.06.2019).
186. Густякова Д. Ю. Принципы присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. 2015. Том 1, № 2. С. 194–200.

187. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Делез Ж. Логика смысла / Перевод с французского Я.И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. С. 395–421.
188. Демченко А. И. Елена Гохман // Композиторы и музыковеды Саратова : сборник статей. Москва : Композитор (Саратов), 2008. С. 202–236. Текст : электронный — URL: http://old.sarcons.ru/tl_files/Publikacii/Demchenko%20Kompozitory/16%20Goxman.pdf (дата обращения: 10.10.2019).
189. Демченко А. И. «Испания в сердце...» : к 80-летию Елены Гохман // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 19–27.
190. Демченко А. И. О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто // Елене Гохман посвящается : к 70-летию со дня рождения : сборник статей. Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2005. Текст : электронный. URL: <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/127-ademchenko-qo-saratovskoj-postanovke-baleta-gojya-i-okonchatelnoj-redaktsii-ego-librettoq> (дата обращения: 10.10.2019).
191. Димитриева В. Н. Мифореализм «без берегов»: к вопросу о наследовании литературой свойств мифа // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира / Под ред. И.И. Бабенко, И.В. Попадейкиной, М.А. Галиевой. Вроцлав : Фонд «Русско-польский институт», 2015. С. 8–22.
192. Дмитренко А. Ф. К проблеме историзма в творчестве Е.Е. Моисеенко и ленинградской живописи 1960–1980-х годов // Научные труды. 2018. № 46. С. 99–116.
193. Доброзракова Г. А. Основные мотивы автопсихологического романа Ю. Малецкого «Улыбнись навсегда» // Художественные текст : проблемы чтения и понимания в современном обществе : сборник статей всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2018. С. 163–167.
194. Довгополова О. А. Амбивалентность как характеристика образа чужого // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 1(2). С. 26–31.

195. Додолев Е. «Чем Никас Сафронов похож на испанца Сальвадора Дали?» // Комсомольская правда. 2011, апр. 2011. С. 23.
196. Доманский В. А. Художественные зеркала романа И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И.А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова : Сборник русских и зарубежных авторов / Сост. : М.Б. Жданова, А.В. Лобкарева, И.В. Смирнова. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. С.146–153.
197. Егоров Б. Ф. Русский западник В.П. Боткин об Испании // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloквиума. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. / Сост. В.Е. Багно. Санкт-Петербург : Общественное объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 210–226.
198. Ермолин Е. А. Антропологические аспекты историко-культурной образовательной парадигмы // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: гуманитарные, общественные, педагогические науки. 2018а. № 1(8). С. 79–83.
199. Ермолин Е. А. Диалогическое самопознание культуры: внешний ракурс // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 5. С. 147–152.
200. Ермолин Е. А. Диалогическое самопознание культуры: внутренний ракурс // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 281–284.
201. Ермолин Е. А. Мифогенез и брендинг города. Текст : электронный. URL: https://www.academia.edu/1497076/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%82%D1%8B_%D0%BC%D0%B8%D1%84_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4_%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4_12_2010 (дата обращения: 11.02.2020).
202. Ермолин Е. А. Мифокритика в актуальном научном горизонте // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 3. С. 152–156.
203. Ермолин Е. А. Мифокритика. Работы 1990-х – 2000-х гг. (опубликованные и неопубликованные). Текст : электронный. URL: <https://www.academia.edu/1508701/%D0%9C%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BA%>

D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0?auto=download (дата обращения: 11.02.2020).

204. Ермолин Е. А. Проза духовного опыта как актуальный творческий эксперимент: трилогия Юрия Малецкого // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 3. С.108–113.

205. Ермолин Е. А. Теоретические основы изучения истории русской культуры в современном образовательном процессе : дисс. ... докт. пед. наук / Ермолин Евгений Анатольевич. Ярославль, 1999. 454 с. Текст : непосредственный.

206. Ермолин Е. А. Чудеса бывают // Новый мир. 2018б. № 1. Текст : электронный. URL:

http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_1/Content/Publication6_6818/Default.aspx (дата обращения: 06.06.2019).

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

208. Жабинский К. А. «Моцартианское заклание в стихотворении Вел. Хлебникова «Усадьба ночью, чингисхань!...»: к проблеме интерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1(12). С. 77–87.

209. Жданов С. С. Амбивалентный образ Германии в юмористическом цикле Н.А. Лейкина «Наши за границей» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 8-1(86). С. 24–29.

210. Загороднева К. В. Живописные и литературные реминисценции в новелле П. Муратова «Морто да Фельтре» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 1. С. 76–88.

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

212. Зильберштейн И. С. Путешествие Репина и Стасова по западной Европе в 1883 году // Репин : [в 2 томах]. Том 1. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1948. С. 429–524.

213. Злотникова Т. С. Планеты «Гамлет» и «Дон Кихот» в космосе русского кино // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 335-342.
214. Иванич Т. Дуэль России и Европы в «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевского // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloквиума. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. Санкт-Петербург : Общественное объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 114–122.
215. Иванова В. Г. Мотив материализации души в ранней лирике Александра Кушнера // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2017. № 5. С. 44–50.
216. Ильина А. Испанские новеллы // Третьяковская галерея: Приложение. Спецвыпуск «Таир Салахов». 2018. № 3 (60). С. 20–31.
217. Импости Г. «Война в мышеловке» Велимира Хлебникова: опыт прочтения // Текст и традиция : альманах, 4. Санкт-Петербург : Росток, 2016. 447 с.
218. Ионин Л. Г. Социология культуры : учебное пособие для вузов. Москва : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. 427 с.
219. Каган М.С. Бытие и время в культурологическом контексте (не по М. Хайдеггеру) // Серия «Мыслители», *Miscellanea humanitaria philosophiae*: Очерки по философии и культуре. Выпуск 5. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.75-82. Текст : электронный. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/kagan-ms/bytie-i-vremya-v-kulturologicheskom-kontekste-ne-po-m-haydeggeru> (дата обращения: 17.08.2019).
220. Каган М. С. К истории формирования и взаимодействия человеческих общностей // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. Выпуск 2. Сборник материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19–20 мая 2004 г.). Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С.104-110. Текст : электронный. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/kagan-ms/k-istorii-formirovaniya-i-vzaimodeystviya-chelovecheskih-obshchnostey> (дата обращения: 17.08.2019).

221. Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. Москва : Политиздат, 1988. 319 с.
222. Каган М. С. Философия культуры : учебное пособие для академического бакалавриата. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 353 с.
223. Каган М.С. Человек как проблема современной философии // Anthropology : web-кафедра философской антропологии : официальный сайт. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/kagan-ms/chelovek-kak-problema-sovremennoy-filosofii> (дата обращения: 17.08.2019).
224. Каганэ Л. Л. Испанская живопись в частных коллекциях Петербурга // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones. Москва : Индрик, 2018. С. 209–215.
225. Казакова Е. А. Теоретические подходы рассмотрения дуальности ‘свое – чужое’ // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 11 (340). Философия. Социология. Культурология, вып. 32. С. 120–125.
226. Калугина Е. О. «Черная легенда» об Испании в русской культуре // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloquium. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. / Сост. В. Е. Багно. Санкт-Петербург : Общественное объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 252–257.
227. Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. 704 с.
228. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 195–207.
229. Катаева-Мякинен Е. В. Образ Испании в записках русских путешественников XIX века : дисс. ... канд. филол. наук / Катаева-Мякинен Екатерина Владимировна. Москва, 1999. 133 с. Текст : непосредственный.
230. Козлова А. А. Образ Испании в исторической и документальной русской прозе XV–XVIII вв. // Новый филологический вестник. 2015. № 4(35). С. 164–173.

231. Кокшаров Н. В. Взаимодействие культур: диалог культур // «Credo new» теоретический журнал. 2003. № 3. Текст : электронный. URL: <http://credonew.ru/content/view/352/> (дата обращения: 20.02.2020).
232. Колобаева Л. А. Символ как хранитель и возмутитель классических традиций (образ Дон Жуана в русской литературе конца XIX – начала XX века) // Классика и современность. Москва : Изд-во МГУ, 1991. С. 207-217.
233. Комлева Г. А. Пространственная композиция фольклорной сказки // Проблемы исторической поэтики. 1992. № 2. С. 67–73.
234. Коненкова А. К. Испания и Россия – основные направления гуманитарного сотрудничества // Вестник славянских культур. 2011. № 2. С. 71–74.
235. Королева Т. Сны Юрия Кротова // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). Текст : электронный. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/35/chronicle-35/sny-yuriya-kretova/> (дата обращения: 04.10.2019).
236. Короткова А. В. Роман В. Аксенова «Кесарево свечение» как гипертекст. Проблемы классификации // Гипертекст как объект лингвистического исследования : материалы всероссийской научно-практической конференции с междунар. участием. Самара, 15–16 марта, 2010 г. Самара : Изд-во ПГСГА, 2010. С. 67–70.
237. Краснов П. С. Примечания // Летопись жизни и творчества А. С. Грибоедова, 1791–1829 / Отв. ред. А.Л. Гришунин. Москва : Наследие, 2000. С. 150–177.
238. Кудреватый М. Г. Композиция в творчестве и преподавательской деятельности Е.Е. Моисеенко : дис. ... канд. искусствоведения / Кудреватый Михаил Георгиевич. Санкт-Петербург, 2016. – 270 с. Текст : непосредственный.
239. Кузина Н. А. Испания XIX века в путевых заметках русских путешественников // Латиноамериканский исторический альманах. 2019. № 21. С. 190–206.
240. Кузнецова Т. Гойя будто бы Гоголь. Школа современного искусства затанцевала по-японски // Коммерсантъ. 2003. № 192. С. 22.
241. Кузютина Т. Маэстро Закройщик. Текст : электронный. URL: https://vk.com/@diclon_kretov-maestro-zakroischik (дата обращения: 04.10.2019).
242. Кулагин А. В. Поэтика парадокса в лирике Александра Кушнера // Вестник государственного социально-гуманитарного университета. 2017. № 2(26). С. 21–26.

243. Лакруа Ж. Избранное: Персонализм / Перевод с французского И. И. Блауберг [и др.]. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 608 с.
244. Лимонченко В. В. Серебряный век русской культуры как реализация творческих установок Модерна // Творчество как национальная идея: медиа и социальная активность : сборник статей / Под ред. Г.Е. Аляева, О.Д. Маслобоевой. Санкт-Петербург : СПбГЭУ, 2018. С. 74–92.
245. Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого (конец XIV – начало XV века). Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР. [Ленингр. отд-ние], 1962. 172 с.
246. Лобзакова Е. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3(20). С. 5–10.
247. Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения / Лопес Крус Хосе. – Москва, 2001. – 312 с. – Текст : непосредственный.
248. Лотман М. Статьи о русской и советской поэзии / М. Лотман, З. Минц. Таллинн: Ээсти раамат, 1989. 160 с.
249. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014а. С. 30–53.
250. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992а. 272 с.
251. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Чему учатся люди : статьи и заметки. Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010а. С. 220–239.
252. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : [в 3 томах]. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992б. С. 407–412.
253. Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Чему учатся люди : статьи и заметки. Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010б. С. 82–109.

254. Лотман Ю. М. Понятие границы // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014б. С. 187–205.
255. Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2002. С. 744–751.
256. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Лотман Ю. М. Чему учатся люди : статьи и заметки. Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010в. С. 35–55.
257. Лукьянова О. А. Идея универсума в поэзии В. Хлебникова: Языковая система, мотивы, источники : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лукьянова Ольга Андреевна. – Москва, 2009. – 32 с. – Текст : непосредственный.
258. Лурье С. В. Историческая этнология. Москва : Аспект Пресс, 1997. 448 с.
259. Лыкова Л. С. Образ художника в романе Лиона Фейхтвангера «Гойя» // Мировая литература в контексте культуры. 2007. № 2. С. 88–92.
260. Максимова В. В. Поэтика имени Гойя в стихотворении А. Вознесенского «Гойя» // Восточноукраинский лингвистический сборник. 2008. Вып. 12. С. 109–121.
261. Марченко А. Ностальгия по настоящему (заметки о поэтике А. Вознесенского). Текст : электронный. URL: <https://ruthenia.ru/60s/voznnes/marchenko.htm> (дата обращения: 26.05.2019).
262. Митюрева Д. С. Теория рецепции и ее применение в области интеллектуальной истории // История и историческая память. 2016. № 13–14. С. 20–27.
263. Михиенко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков : дис. ... канд. филол. наук / Михиенко Светлана Александровна. – Пятигорск, 2001. – 166 с. – Текст : непосредственный.
264. Морозова А. В. Европейский романтизм и испанская живопись: от Рафаэля Санти к «испанскому Рафаэлю» // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 30–35.
265. Морозова А. В. Искусствоведческая испанистика в контексте российских культурных парадигм : дис. ... докт. культурологии / Морозова Анна Валентиновна. – Санкт-Петербург, 2017. – 418 с. – Текст : непосредственный.
266. Морозова А. В. Испанистика в отечественном искусствоведении в 1950-е – 1960-е годы // Вестник Санкт-петербургского университета. История. 2011. № 4. С.

44–50.

267. Морозова А. В. Отечественная искусствоведческая испанистика (1964–1985) // Вестник Санкт-петербургского университета. История. 2013. № 2. С. 115–126.

268. Морозова А. В. Карл Брюлов и Диего Веласкес // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. *Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones*. Москва : Индрик, 2018. С. 216–221.

269. Морозова А. В. Первые труды по испанскому искусству в России // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. *Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones*. Москва : Индрик, 2018. С. 215–216.

270. Морозова А. В. Этапы развития отечественного искусствознания и испанистика (1917–1953 гг.) // Вестник Санкт-петербургского университета. История. 2011. № 2. С. 47–52.

271. Мохначева М. П. Россия и Испания: общие культурные корни и традиции // Материалы Международного научного конгресса «История страны – история народа», состоявшегося в рамках Перекрестного года «Россия и Испания – 2011» в г. Сантьяго-де-Компостела, 23–25 ноября 2011 г. Сантьяго-де-Компостела ; Москва ; Рязань : Издатель П.А. Трибунский, 2012. С. 26–33.

272. Мунье Э. Манифест персонализма / Перевод с французского И. С. Вдовиной и В. М. Володин. Москва : Республика, 1999. 558 с.

273. Мунье Э. Персонализм / Перевод с французского, примечания И. С. Вдовиной. Москва : Искусство, 1992. 143 с.

274. Мунье Э. Что такое персонализм? / Перевод с французского, примечания И. С. Вдовиной. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 1994. 128 с.

275. Мусаева О. Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.) : дисс. ... докт. философии по русской литературе / Мусаева Ольга. – Тарту, 2011. – 217 с. – Текст : непосредственный.

276. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм : автореф. ... докт. филол. наук / Нагорная Наталья Анатольевна. – Москва, 2004. – Текст : электронный. URL: <http://cheloveknauka.com/oneyrosfera-v->

russkoy-proze-xx-veka-modernizm-postmodernizm (дата обращения: 19.06.2019).

277. Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloквиума. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. / Сост. В. Е. Багно. Санкт-Петербург : Общественное объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 227–251.

278. Нетупская О. Н. Художник в антрепризе «Русские сезоны»: новые пути визуальной эстетики в театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 1. С. 117–134.

279. Ничипарчук Л. А. Мир кистью Сафронова // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2016. № 18. С. 59–65.

280. Орлова Н. М. Библиейский текст как прецедентный феномен : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Орлова Надежда Михайловна. – Саратов, 2010. – 50 с. – Текст : непосредственный.

281. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя / Перевод с испанского И.В. Ершовой, М.Б. Смирновой. Москва : Республика, 1997. 351 с.

282. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания / Перевод с испанского. Москва : АСТ : СТ МОСКВА, 2008. 348 с.

283. Палачева В. Родословная Черубины де Габриак // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2008. № 9. С. 3–20.

284. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ // Из истории русской культуры : [в 5 томах]. Том III. XVII – начало XVIII века. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 10–261.

285. Панченко Н. Г. «Волшебная страна великих подъемов и контрастов»: восприятие культуры Испании в России середины XIX – начала XX века // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 3. Текст : электронный. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=9521> (дата обращения: 28.02.2020).

286. Паперный В. З. Культура Два. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 412 с.

287. Перцова Н. О рукописи Хлебникова «Слова разговоров» // Южное сияние.

2017. № 16. Текст : электронный. URL: <https://litbook.ru/article/11016/> (дата обращения: 23.05.2019).
288. Петров В. А. Василий Перов: творческий путь художника. Москва : Трилистник, 1997. 193 с.
289. Петрова Г. В. Иннокентий Анненский: пафос творчества // Литература. 23–30.09.2004. № 36(555). Текст : электронный. URL: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/petrova-pafos-tvorchestva.htm> (дата обращения: 07.11.2019).
290. Петряков А. М. Михаил Шемякин. Зазеркалье Мастера. Москва : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. Текст : электронный. URL: http://ec-dejavu.ru/s-2/Mikhail_Shemyakin.html (дата обращения: 20.05.2020).
291. Пиков Г. Г. Дон Гуан и Дон Хуан: взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала 19 в. // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск : НГК имени М.И. Глинки, 2002. С. 43–93.
292. Писарчик Т. П. Философия повченничества Аполлона Григорьева // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 1 (137). С. 67–73.
293. Плотникова-Лисайчук А. А. Формы проявления авторской субъективности в поэзии А. Вертинского // Актуальные научные исследования в современном мире. № 3–6(35). 2018. С. 78–83.
294. Пожарская С. П. Русско-испанские отношения в конце XVII – первой четверти XIX вв. (факторы интереса) // Россия и Испания: Историческая ретроспектива : сборник статей. Москва : [б. и.], 1987. С. 48–63.
295. Померанц Г. С. Дороги духа и зигзаги истории. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 384 с. Текст : электронный. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2861> (дата обращения: 20.02.2020).
296. Померанц Г. С. Россия на перекрестке культур // Знание – сила. 1989. №7. С. 53–58.
297. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2000. 336 с.
298. Рожин А. Масштаб искусства и личности. Таир Салахов // Третьяковская галерея : Приложение. 2018. № 3(60). С. 4–19.

299. Рожков М. А. Диалог как самоидентификация в культуре // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 330. С. 75–77.
300. Рослый А. Квинтэссенция Шефнера // Prosōdia. 2015. № 2. С. 138–141.
301. Рубинчик О. Е. Об испанской составляющей в «Поэме без героя» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский ахматовский научный сборник. 2006. Вып. 4. С. 56–85. Текст : электронный. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/rubinchik-ob-ispanskoj-sostavlyayuschej.htm> (дата обращения: 05.06.2019).
302. Савельева В. В. «Другой символизм» в драматургии Л. Андреева «Царь Голод» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 1–2. С. 130–134.
303. Саламзаде Э. А. Страны романской культуры в живописи Таира Салахова // Znanstvena Misel. 2019. 1(26). С. 3–10.
304. Салтыков-Щедрин М. Е. Повести, рассказы и драматические сочинения Н. А. Лейкина / М. Е. Салтыков-Щедрин // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений : [в 20 томах]. Том 9. Критика и публицистика (1868–1883). Москва : Художественная литература, 1972. С. 421–425.
305. Санчес Х. Ф. «Я должен был познавать мир заново...» // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloквиума. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. / Отв. ред. В. Е. Багно. Санкт-Петербург : Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 510–521.
306. Семенова Н. М. Россия–Испания: диффузия и диалог культур. Текст : электронный. URL: http://www.tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/vseross/i_vserossijskaya_nauchnaya_studencheskay/rossiya_ispaniya_diffuziya_i_dialog_kultur (дата обращения: 20.02.2020).
307. Серго Ю. Н. Межнациональный культурный диалог в художественном пространстве романов Дины Рубиной // Лингвориторическая парадигма : теоретические и прикладные аспекты. 2015. № 20. С. 133–138.
308. Скубак-Залунина А. В. Идея синтеза искусств в период «Серебряного века»:

генезис и эволюция // Философско-культурные исследования. № 1. апрель 2017. Текст : электронный. URL: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%B1%D0%B0%D0%BA-%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F-%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83/> (дата обращения: 28.04.2019).

309. Сонг Чжон Су. Литературно-эстетический диалог Андрея Платонова с постсимволизмом / Сонг Чжон Су, Ким Се Ил // Русская литература. 2014. № 2. С. 294–304.

310. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Москва : Академический Проект, 2004. 992 с.

311. Суриц Е. Я. Испанские балеты Леонида Мясина // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 49–55.

312. Суханова А. И. Роль имен художников в стихотворении «Аккорды» К. Бальмонта с точки зрения интермедиальных связей // Ярославский текст в пространстве диалога культур. Материалы научной конференции с международным участием. Ярославль, 14–15 апреля 2016 г. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2016. С. 303–308.

313. Терешкина О. Л. Западноевропейское искусство глазами русских путешественников второй половины XVIII века: проблемы художественной интерпретации : дисс....канд. искусствоведения / Терешкина Оксана Леонидовна. – Москва, 2017. – 169 с. – Текст : непосредственный.

314. Тиме Г. А. Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы) // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сборник статей. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. С. 235–246.

315. Тименчик Р. Д. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. Текст : электронный. URL: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2001/52/tim.html> (дата обращения: 27.05.2019).

316. Тихонова Е. П. Диалог как универсальный способ развития культуры и

всеобщая форма понимания личности // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 327. С. 69–73.

317. Толстой Д. А. Римский католицизм в России: историческое исследование графа Дмитрия Толстого : [в 2 томах]. Том 2 / Д. А. Толстой. Санкт-Петербург : Типография В.Ф. Демакова, 1876. 438 с.

318. Толстой С. Н. Велимир Хлебников. Текст : электронный. URL: https://www.ka2.ru/nauka/snt_1.html (дата обращения: 20.05.2019).

319. Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск 4. Москва : Наука, 1989. С. 6–17.

320. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура : сборник статей. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

321. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста : сборник статей. Москва : Наука, 1987. С. 121–132. Текст : электронный. URL : http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Babilon.html (дата обращения: 20.05.2019).

322. Успенский Б.А. Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Успенский Б.А. Историко-филологические очерки. Москва : Языки славянской культуры, 2004. С. 9–26.

323. Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман // Успенский Б. А. Избранные труды : [в 3 томах]. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 338–380.

324. Фарре-и-Педрос Ж. М. Образ Каталонии в России (1847–1915). Заметки русских путешественников // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) : материалы II Международного colloквиума. Санкт-Петербург, 01–30 сентября 2001 г. / Отв. ред. В. Е. Багно. Санкт-Петербург : Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 298–328.

325. Федоров А. В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. Москва : Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 с.

326. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и

семантика. Москва : МИГ, 2004. 368 с.

327. Федоровская М. Айдан Салахова представила новые работы отца // Сноб. 2009. 29 июня. Текст : электронный. URL: <https://snob.ru/selected/entry/4094/> (дата обращения: 31.08.2019).

328. Федотов Г.П. Письма о русской культуре: 1. Русский человек // Русские записки. 1938. № 3. С. 239–260.

329. Фельде В. Г. Оппозиция «свой – чужой» в культуре : автореферат дис. ... кандидата философских наук / Фельде Виктория Геннадьевна. – Омск, 2015. – 19 с.

330. Филиппова О. Н. Елена Гуро – поэт и художник // Искусство Евразии. № 2(5). 2017. С. 71–81.

331. Флакер А. Загадка Скрипки Пикассо // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись / Перевод с хорватского Н. Видмарович, Н. Злыднева. Москва : Три квадрата, 2008. С. 267–277.

332. Флоренский П. А. Моленные иконы Преподобного Сергия / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Сочинения : [в 4 томах]. Том 2. Москва : Мысль, 1996. С. 383–408.

333. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Перевод с французского С. Табачниковой. Москва : Магистериум : Касталь, 1996. 448 с.

334. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Перевод с французского В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Санкт-Петербург : А-сac, 1994. 406 с.

335. Холкин В. И. Откровение на вольные темы: Юрий Малецкий // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 60–72.

336. Чавдарова Д. Путешествие болгарского и русского купцов в Европу в ракурсе национальной идентичности (Алеко Константинов и Николай Лейкин) // Русский травелог XVIII–XX веков. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. С. 355–377.

337. Чанова Т. Ночь длиною XXL // Редакция «ДВК». 2019. Май. 30. Текст : электронный. URL: <http://dvkomsomolsk.ru/2019/05/30/noch-dlinoyu-xxl/> (дата обращения: 04.10.2019).

338. Черкасова Е. Г. Образ Испании в России: прошлое и настоящее // Ибероамериканские тетради. 2016. № 1(11). С. 108–115.

339. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в конце XIX – начале XXI вв.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики : автореферат дис. ... доктора исторических наук / Чиглинцев Евгений Александрович. – Казань, 2009. – 52 с. – Текст : непосредственный.
340. Шакиров С. М. О смысловой парадигме мотива дороги в русской лирике XIX–XX веков // Вестник Челябинского государственного университета. 2001. № 1(2). С. 22–59.
341. Шамарина А. А. Три «Дон-Кихота» Павла Антокольского // Вопросы иберо-романистики. 2017. № 16. С. 39–50.
342. Шарафадина К. И. Отклики европейских путешественников XVIII века на восточный «салам»: присвоение «чужого» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 7(60). С. 123–126.
343. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации // Гуманиатрное знание: теория и методология. 2009. № 3. С. 51–56.
344. Шапинская Е. Н. Экзистенциальный Другой в культуре постсовременности // Моисеевские чтения: Культура и гуманитарные проблемы современной цивилизации : доклады и материалы всероссийской научной конференции. Москва, 26 июня 2018 г. Москва : Издательство МГУ, 2018. С. 229–241.
345. Шапинская Е. Н. Экзистенциальный Другой: рефлексии и репрезентации // Культура культуры. 2019. № 4. С. 5. Текст : электронный. URL: <http://www.cult-cult.ru/the-existential-other-reflections-and-representations/> (дата обращения: 06.03.2020).
346. Шапинская Е. Н. Этнокультурный «Другой» в пространстве реперезентации // Диалог культур и цивилизаций : материалы Международной научно-практической конференции. Москва, 15-16 марта 2019 г. / Под общей редакцией Ч.Б. Далецкого, А.Ю. Платко. Москва : МГЛУ, 2019. С. 221–226
347. Шаронова А. А. Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 7(75). 2009. С. 132–136.
348. Шиновников И. П. Поэтика постреализма в романе В.П. Аксенова «Кесарево

свечение» // Филология и человек. 2010. № 3. С. 98–108.

349. Школа диалога культур: Идеи. Опыт. Проблемы / Под ред. В.С. Библера. Кемерово : Алеф, 1993. 416 с.

350. Шубарт В. Европа и душа Востока / Перевод с немецкого М. В. Назарова, З. Г. Антипенко. Москва : Русская идея, 2000. 446 с.

351. Шукуров Р. М. Введение, или предварительные замечания о Чуждости // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. Москва : Алетейя, 1999. С. 9–30.

352. Шустова Е. Н. «В поисках утраченного...» (пьеса М. Булгакова «Дон Кихот» в свете архивных материалов). Часть первая // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2001. № 1(26). С. 74–78.

353. Элиаде М. Священное и мирское / Перевод с французского Н.К. Грабовского. Москва : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

354. Юрчик Е. Э. Образ Испании в России XVIII в. // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones. Москва : Индрик, 2018. С. 131–139.

355. Acharya A. Global Governance in a Multiplex World // Robert Schuman Centre for Advanced Studies Research Paper. 2017. № 29. Text : electronic. URL: <https://ssrn.com/abstract=2987838> (дата обращения: 04.02.2020).

356. Astakhova E.V. La “España Negra” y la “España Blanca” en el contexto histórico // Ибероамериканские тетради. 2018. № 2(20). С. 40–47.

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

358. Dufour P. La relation peinture/littérature // Neohelicon. 1977. 5(1). P. 141–190.

359. Gandelman C. L'abstrait en peinture et en littérature: dé-iconisation et dé-sémantisation // Neohelicon. 1980. March. 8(1). P. 203–212.

360. García Cárcel R., Mateo Bretos L. La leyenda negra. Madrid: Altamira, 1990. 96 p.

361. Garrido Caballero M. Las relaciones culturales hispano-soviéticas (1931-1939) // Ayer. 2009. № 74. P. 191–217.

362. Gikandi S. Picasso, Africa and the Schemata of Difference // Modernism/Modernity.

2003. Vol. 10, № 3. P. 455–480.

363. Gratchev S. N. Don Quixote in Russia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: The Problem of Perception and Interpretation // *South Atlantic Review*. 2016. Vol. 81, № 4. P. 107–126.

364. Henry K., *Multiplexworld: stepstowardsanewglobalorder* / K. Henry, H. Shuli, E. A. Feigenbaum, A. Acharya // *Eastasiaforum. Economics, Politics and Public Policy in East Asia and the Pacific*. 2013, 14 August. Text : electronic. URL: <http://www.eastasiaforum.org/2013/08/14/multiplex-world-steps-towards-a-new-global-order/> (дата обращения: 04.02.2020).

365. John E. Kunstwerk und Kunstrezeption // *Deutsche Zeitschrift Für Philosophie*. 1976. № 24(2). S. 158–166.

366. Knudson A. C. *The philosophy of personalism. A Study in the Methaphysics of Religion*. New York : The Abingdon Press, 1927. 438 p.

367. Lamo de Espinosa P. *La Mirada del otro: la imagen de España en el extranjero* // *Información Comercial Española*. 1993. Tomo 1. №722. P. 11-25.

368. Leighten P. *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago and London : University of Chicago Press, 2013. 304 p.

369. Levi-Strauss C. *Myth and Meaning*. London and New York : Routlage, 2005. 25 p.

370. Maletzke G. *Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1996. 228 S.

371. Maliavina S. *Rusia y España a través de las cartas de los viajeros (Vasili Botkin y Juan Valera)*. Text : electronic. URL: https://www.researchgate.net/publication/277267143_Rusia_y_Espana_a_traves_de_las_cartas_de_los_viajerosVasili_Botkin_y_Juan_Valera (дата обращения: 05.02.2020).

372. Miller K. E. *Painting and the poetry of Anna Akhmatova : diss. ... PhD (Slavic Languages and Literatures)* / Kelly E. Miller. – Michigan, 2002. – Text : electronic. URL: <https://search.proquest.com/docview/305607123> (дата обращения: 04.02.2020).

373. Tomlinson J. A. *Evolving Concepts: Spain, Painting, and Authentic Goyas in Nineteenth-Century France* // *Metropolitan Museum Journal*. 1996. Vol. 31. P. 189–202.

374. Tomlinson J. A. *Images of Women in Goya's Prints and Drawings* // *Goya: Images of*

Women. Washington : National Gallery of Art, 2002. P. 51–70.

375. Vereycken K. Francisco Goya, the American Revolution, and the Fight Against the Synarchist Beast-Man // *Fidelio*. 2004. Vol. 13, № 4. P. 20–48.

376. Vankhanen N. La imagen de España en el espejo de la literatura rusa // *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1994. № 529–530. P. 223–232.

377. Villareal Escudero I. La Recepción de la literatura rusa en España a través del cine : tesis doctoral / Ilga Itzela Villareal Escudero. Barcelona, 2013. 269 p.

Приложение

Приложение 1. Список Internet-ресурсов

1. Александр Куличенко планировал написать портрет Никаса Сафронова и... написал // Галерея работ А. Куличенко ... и не только : официальный сайт. URL: http://a-kulichenko.com/2019/05/27/potrtaik_safronov/ (дата обращения: 24.04.2019).
2. Анатомия кубизма // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина : официальный сайт. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2018/exhibitions/kubism/> (дата обращения: 24.04.2019).
3. «Безумная жизнь Сальвадора Дали»: спектакль-фантазия в Новосибирске // Мира клуб – проект, который объединяет : официальный сайт. URL: <https://miraman.ru/posts/2244> (дата обращения: 14.12.2019).
4. Будет ли запрещена коррида: споры между сторонниками и защитниками разгораются // Культурология.РФ. 2019. 17 августа. Текст : электронный. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/170819/43921/> (дата обращения: 24.01.2020).
5. Взаимодействие творца и его творения. Женщины Гойи // Музей современного искусства «Эрарта» : официальный сайт. URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/events/detail/f2e9b25e-a1cf-11e2-abea-8920284aa333/> (дата обращения: 24.01.2020).
6. Выставка «Картины как модели. История трансформаций» проходит в центре Михаила Шемякина // Телеканал «Культура» : официальный сайт. 13.11.2019. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/352530 (дата обращения: 25.01.2020).
7. Выставочный проект «ШЕМЯКИН. ПИКАССО. ВЕЛАСКЕС. Картины как модели. История трансформаций» // Социальная сеть ВКонтакте. URL: <https://vk.com/chemiakinvsPICASSO> (дата обращения: 04.02.2020).
8. Год испанского языка в России. Замечательное событие в Музее им. А.С. Пушкина // Вива, Рафаэль : официальный сайт. 05.06.2015. URL: <https://viva->

raphael.com/news/2168/71/god-ispanskogo-yazyka-v-rossii/ (дата обращения: 24.01.2020).

9. Дали и испанская королева из Казани // Театр Луны : официальный сайт. URL: <http://www.lunatheatre.ru/shows/8> (дата обращения: 14.12.2019).

10. Десять эпатажных выходов Сальвадора Дали // Российская газета. 2014, янв. 2014. Текст : электронный. URL: <https://rg.ru/2014/01/23/dali-site.html> (дата обращения: 14.12.2019).

11. Елена Гохман – балет «Гойя» // YouTube : официальный сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BXxFSjX62o> (дата обращения: 14.12.2019).

12. «Записки сумасшедшего» // Дом Гоголя : мемориальный музей и научная библиотека : официальный сайт. URL: <http://www.domgogolya.ru/recital/6354/> (дата обращения: 24.04.2019).

13. Искать гишпанскую сторону [Электронный ресурс] // Маленькие истории : частное собрание фактов и артефактов : официальный сайт. URL: https://little-histories.org/2016/05/21/%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%82%D1%8C_%D0%B3%D0%B8%D1%88%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%8E_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%83/ (дата обращения: 24.04.2019).

14. Испания в русской живописи // Instituto Cervantes : официальный сайт. URL: http://moscu.cervantes.es/FichasCultura/Ficha99670_54_8.htm (дата обращения: 24.12.2019).

15. Испанский и андалузский след в русской литературе и музыке [Электронный ресурс] // Instituto Cervantes : официальный сайт. URL: http://moscu.cervantes.es/FichasCultura/Ficha91117_54_8.htm (дата обращения: 24.12.2019).

16. «Как видим, так и бредим». В Театре Луны показали спектакль о Дали // Аргументы и факты. 2013, нояб. 2013. Текст : электронный. URL: <https://aif.ru/culture/theater/1034310> (дата обращения: 24.12.2019).

17. Как отомстить священнику // Испания: моя, их и наша. 2018. 10 октября. Текст : электронный. URL: <https://aproveche.livejournal.com/70159.html> (дата обращения: 24.12.2019).

24.01.2020).

18. Картины Пикассо 1893-1971 годов // iPicasso.ru. Пабло Пикассо 1881-1971 : сайт. URL: <http://ipicasso.ru/galr.html> (дата обращения: 04.02.2020).

19. Каталония голосует за запрет корриды // Томская городская социальная сеть Город.Томск.Ру : официальный сайт. Томск, 2010. 29 января. URL: <https://www.gorod.tomsk.ru/index-1264682731.php> (дата обращения: 24.01.2020).

20. Композитор Елена Гохман : официальный сайт. URL: <http://gohman-ev.ru/> (дата обращения: 14.12.2019).

21. Мастер-класс Михаила Шемякина «Трансформация "Менины" в Университете Сан-Франциско, 1986 г. // Центр Михаила Шемякина : канал YouTube. URL: <https://youtu.be/18OpqbYcYo4> (дата обращения: 10.07.2020).

22. Мировая звезда фламенко Диего Эль Сигала выступит в Доме музыки // ТАСС. 2018, окт. 2018. Текст : электронный. URL: <https://tass.ru/kultura/5662650> (дата обращения: 24.01.2020).

23. Нет музея хуже Прадо, или Крайне субъективный ТОП европейских музеев // Mishka.Travel. 2015. Текст : электронный. URL: <https://mishka.travel/blog/index/node/id/3965-net-muzeya-huje-prado-ili-kraine-subektivnii-top-evropeiskih-muzeev/> (дата обращения: 24.01.2020).

24. Никас Сафронов: Для прогулок предпочитаю Арбат // Москва. Центр. 2017. 7 декабря. Текст : электронный. URL: <http://caoinform.ru/nikas-safronov-dlya-progulok-predpochitayu-arbat/> (дата обращения: 24.01.2020).

25. Открытие постоянно действующей выставки городской скульптуры в Малоохтинском парке // Правительство Санкт-Петербурга : Комитет по градостроительству и архитектуре : официальный сайт. URL: <http://old.kgainfo.spb.ru/news/686.html> (дата обращения: 14.12.2019).

26. Пикассо & Хохлова // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина : официальный сайт. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2018/exhibitions/picasso/index.php?lang=ru> (дата обращения: 24.01.2020).

27. Прощай, коррида! // Персиковые сны. 2011. 26 сентября. Текст : электронный.

URL: <https://gold-nostalgia.livejournal.com/17533.html> (дата обращения: 24.01.2020).

28. Сальвадор Дали устроил перформанс в центре Москвы // Вести Москвы : Московский информационный портал : официальный сайт. URL: <http://vestimos.ru/?p=3015> (дата обращения: 24.01.2020).

29. «Сон разума» – репортаж ТК Культура // YouTube : официальный сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RP2cN3SSt7Y> (дата обращения: 24.01.2020).

30. Спектакли «Женщины Гойи» и «Эскизы в красках» Театра пантомимы и пластики «АТЕЛЬЕ» // Афиша : официальный сайт. URL: <https://radario.ru/events/118442> (дата обращения: 24.01.2020).

31. «Трансформации Пикассо» и Екатеринбурга: рассказываем об уникальной выставке Михаила Шемякина // Моменты. Агентство ярких новостей. Екатеринбург : официальный сайт. 06.07.2016. URL: <https://momenty.org/afisha/i165292/> (дата обращения: 04.02.2020).

32. Фестиваль фламенко «Viva Espana» // Дом фламенко «Фламенкерия» : официальный сайт. URL: <https://www.flamenqueria.ru/about-us/viva-espana/> (дата обращения: 24.01.2020).

33. Художница из России добавляет своего толстого рыжего кота в известные картины. URL: <http://pandaznaet.ru/hudozhnitsa-iz-rossii-dobavlyaet-svoego-tolstogo-ryzhego-kota-v-izvestnye-kartiny/> (дата обращения: 14.12.2019).

34. Цветные фотографии Леонида Андреева, сделанные более 100 лет назад. Текст : электронный. URL: <https://trinixy.ru/137534-cvetnye-fotografii-leonida-andreeva-sdelannye-bolee-100-let-nazad-31-foto.html> (дата обращения: 20.11.2019).

35. Чем заняться туристу в испанской Малаге? 5 лучших развлечений в столице Коста дель Соль // Хочу везде! 2018. 22 июля. Текст : электронный. URL: <https://zen.yandex.ru/media/xo4uvezde/chem-zaniatsia-turistu-v-ispanskoi-malage-5-luchshih-razvlechenii-v-stolice-kosta-del-sol-5b538a588ad8e000a868e5ae> (дата обращения: 20.11.2019).

36. Шемякин i Пикассо i Веласкес // Яндекс. Эфир. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=4829628306353361328&url=http%3A%2F%2Ffrontend.vh.yandex.ru%2Fplayer%2F10176123031102747597&text=%D0%A8%D0>

%B5%D0%BC%D1%8F%D0%BA%D0%B8%D0%BD%20i%20%D0%9F%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BE%20i%20%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B5%D1%81&path=sharelink (дата обращения: 05.02.2020).

37. ШЕМЯКИН. ПИКАССО. ВЕЛАСКЕС. Картины как модели. История трансформаций // Центр Михаила Шемякина : официальный сайт. URL: <https://mihfond.ru/event/shemyakin-pikasso-velaskes-kartiny-kak-modeli-istoriya-transformaczij> (дата обращения: 10.07.2020).

38. El Mundo De Гойя [Электронный ресурс]. URL: <http://pandaznaet.ru/hudozhnitsa-iz-rossii-dobavlyayet-svoego-tolstogo-ryzhego-kota-v-izvestnye-kartiny/> (дата обращения: 28.02.2020).

39. FatCatArt – Мяуза великих художников : официальный сайт. URL: <https://fatcatart.com/?lang=ru> (дата обращения: 28.02.2020).

40. Natalia A. Год испанского языка в России. Замечательное событие в Музее им. А.С.Пушкина // Вива, Рафаэль : официальный сайт. 05.06.2015. URL: <https://viva-raphael.com/news/2168/71/god-ispanskogo-yazyka-v-rossii/> (дата обращения: 24.12.2019).

41. 20 интересных фактов об Испании. Часть 1 // Блог Олега Халимова об Испании, ее культуре, истории, событиях и людях. 2015. 27 июня. Текст : электронный. URL: <http://oleghalimov.ru/20-interesnyh-faktov-ob-ispanii-chast-1/> (дата обращения: 24.01.2020).

42. 20 интересных фактов об Испании. Часть 2 // Блог Олега Халимова об Испании, ее культуре, истории, событиях и людях. 2015. 30 июня. Текст : электронный. URL: <http://oleghalimov.ru/20-interesnyh-faktov-ob-ispanii-chast-2/> (дата обращения: 24.01.2020).