

# ЭСТЕТИКА ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

(Estética de una imagen visual en la obra de A. Pushkin: hacia el  
problema de la relación entre la literatura y la pintura)

*Ксения А. Поташова*

*Московский государственный областной университет (Россия)*

Ksenia A. Potashova

Universidad Regional Estatal de Moscú (Rusia)

ISSN: 1698-322X. ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 24.03.2013

Fecha de evaluación: 8.06.2013

*Cuadernos de Rusística Española nº 9 (2013), 91 - 99*

## ABSTRACT

The appeal of verbal art to painting elements, display in literature of graphic works can be defined as characteristic of creative process of the beginning of the XIX century. The analysis of means and methods of painting in their literary refraction reveals that the correlation between verbal and visual sides in an image is significant for A. Pushkin's poetics. Disconnecting the text to the world of an imitative art, the poet expands the influence of a verbal image, created by him, to reader's feelings and mind, considers his impressions of plastic arts. The development of the poet's art skills and the forms of presence of imitative arts in Pushkin's creativity kept changing at different stages. All these modifications are associated with the evolution of the poet's world views, with expansion of his interests in the field of comprehension of the historical process and a personality's role in the history. The picturesque beginning noted in article, characteristic for works of the poet, allows to reveal borders between the word and image art, to define verbal and visual Pushkin's relation in poetics. Correlation of the art's esthetics with Pushkin's poetics of creativity allows to newly comprehend the formation of the poet's skill and to reveal the peculiarities of his literary images.

*Key words:* visual image, interaction of art forms, A. Pushkin, K. Brullov, Raphael, Rembrandt.

## РЕЗЮМЕ

Обращение словесного искусства к элементам живописи, отображение в литературе изобразительных произведений можно определить как характерную особенность творческого процесса начала XIX века. Анализ средств, приёмов, техники живописного искусства в их литературном преломлении показывает, что для произведений А.С. Пушкина является значимым соотношение вербального и визуального в художественном образе. Размыкая свой текст в мир пространственной изобразительности, поэт расширяет границы воздействия созданных им словесных художественных образов на чувства и разум читателя, задействует его опыт впечатлений от произведений пластического искусства. На разных этапах развития художественного мастерства поэта формы присутствия изобразительного искусства в его творчестве менялись, что связано, прежде всего, с эволюцией мирозерцания Пушкина, с расширением интересов поэта в области постижения смысла исторического процесса и роли личности в истории. Отмеченное в статье живописное начало, характерное для произведений поэта, позволяет выявить границы между словом и искусством изображения, определить отношение вербального и визуального в поэтике Пушкина. Соотнесение эстетики изобразительного искусства с поэтикой творчества Пушкина позволяет по-новому осмыслить становление мастерства поэта и выявить особенности его художественных образов.

*Ключевые слова:* визуальный образ, взаимодействие видов искусства, А.С.Пушкин, К.П. Брюллов, Рафаэль Санти, Рембрандт.

Самого А.С. Пушкина неоднократно сравнивали с живописцем. Особенно ярко близость поэта к миру изобразительного искусства была отмечена И.А. Гончаровым в статье «Лучше поздно, чем никогда» (Гончаров, 1952-1955). Связи литературы и изобразительного искусства становятся центральными в работах представителей культурно-исторической и психологической школ в литературоведении. Литературоведами XX века проблема изобразительного искусства в творчестве Пушкина раскрывается в двух направлениях: создаются работы о портретах и скульптурах с изображением поэта. Проблемы иконографии Пушкина рассматривались в статьях А.А. Сидорова (Сидров, 1981), А.И. Мининой (Минина, 1990), Е.В. Павловой (Павлова 1983). Исследуются графические работы самого Пушкина, представленные в черновых рукописях и альбомах. Это направление в отечественной пушкинистике развивалось особенно успешно – атрибуции посвящены работы Н.О. Лернера (Лернер, 1910), А.И. Эфроса (Эфрос, 1933), И.С. Зильбернштейна (Зильбернштейн, 1926), Т.Г. Цявловской (Цявловская, 1970), Б.В.Томашевского (Томашевский, 1937), Н.В. Измайлова (Измайлов, 1975), Л.Ф. Керцелли (Керцелли, 1983).

Обращение Пушкина к эстетике живописи были отмечены Б.В. Томашевским (Томашевский, 1934), К.В. Пигарёвым (Пигарёв, 1972). Вопрос о привлечении Пушкиным визуальных образов в поэтику произведений отмечался и в статьях Ю.М. Лотмана (Лотман, 1999). Лингвистические особенности изобразительного мастерства поэта были отмечены в монографии В.В. Башкеевой «От живописного портрета к литературному. Русская поэзия и проза конца XVIII – первой трети XIX века» (Башкеева, 1999). Особенный интерес при рассмотрении предложенной темы – соотношении вербального и визуального в поэтике литературного произведения – представляет исследование К.А. Баршта «О типологических взаимосвязях литературы и живописи» (Баршт, 1988), в основе которого лежит идея о необходимой систематизации взаимодействия литературы и живописи.

Художественно-критические и искусствоведческие суждения о живописцах, картинах, скульптурах встречаются уже в литературном наследии Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова. Но в творчестве и эстетической системе А.С. Пушкина изобразительное искусство стало играть особую роль. Уже в ранней лирике поэта встречаются многочисленные упоминания картин Тициана, Корреджо, Рубенса, Альбани, Верне. Среди беглых упоминаний живописцев в стихах и прозе можно выделить ряд имён художников, чьи живописные произведения вызывали особый интерес Пушкина и оставили определённый след в его творчестве.

Самое частое упоминание художников и отдельных картин приходится на лицейский период пушкинского творчества. Курс эстетики Н.Ф. Кошанского, уроки рисования под наставничеством С.Г. Чирикова способствовали формированию и развитию художественного вкуса поэта.

Впервые образы пластического искусства появились в ранней поэме Пушкина «Монах» (1813). В третьей песни поэмы есть вставной эпизод, посвящённый сравнению работы художника слова с живописцем:

Стихи писать не сел бы я никак.  
Я кисти б взял бестрепетной рукою,  
И, выпив вмиг шампанского стакан,  
Трудиться б стал я жаркой головою.  
«Монах», 1813  
(Пушкин 1937-1959: I; 17.)

В системе эстетических взглядов Пушкина живопись – это не только искусство изображения предметов красками, сочетание красок на картине, но и изобразительная манера писателя. Художником поэт называл любого человека, «творчески работающего в какой-либо области искусства» (Бернштейн 2000: Т.4, 289), кого отличают душевные качества, присущие людям искусства. Для Пушкина художник – это мастер, который может свободно «переходить» с одного языка искусства на другой. Понимание художника с точки зрения «универсальности» было особенно близким эстетике романтизма. Мастерство поэта, меткость слова Пушкин сравнивал с талантом живописца, яркостью красок на картине. На протяжении всего творчества поэт не раз обращался к подобному сравнению:

Хотелось в роде мне Альбана  
Бал петербургский описать.  
«Евгений Онегин», 1823-1831  
(Пушкин 1937-1959:VI; 114)

С позиции близости художника слова и живописца можно рассмотреть и упоминание в том же вставном эпизоде в поэме «Монах» картин Тициана Вечелли (1490-1576) и Франческо Альбани (1578-1660) с изображением Венеры (богини плодородия, цветущих садов и весны):

Трудиться б стал я жаркой головою,  
Как Цициан иль пламенный Альбан.  
Представил бы все прелести Натальи,  
На полну грудь спустил бы прядь волос,  
Вкруг головы венок душистых роз,  
Вкруг милых ног одежду резвой Тальи,  
Стан обхватил Киприды б пояс злат.  
И кистью б был счастливей я стократ!  
«Монах», 1813  
(Пушкин 1937-1959: I; 17)

В раннем творчестве Пушкина пластичность образа достигается введением в поэтический текст имени художника или элемента живописного произведения. В лицейской лирике поэт особое внимание уделял миру природы, что отвечало настроениям общества начала XIX века. Создавая романтический пейзаж, Пушкин привлекал типичные для эстетики романтизма образы-символы. Луна, буря, скалы

являются характерными элементами пейзажа того времени, что поэт и отражает в своем тексте:

Иль краски б взял Вернета иль Пуссина;  
 Волной реки струилась бы холстина;  
 На небосклон палящих южных стран  
 Возведши ночь с задумчивой луною,  
 Представил бы над серою скалою,  
 Вкруг коей бьет шумящий океан,  
 Высокие, покрыты мохом стены;  
 И там в волнах, где дышит ветерок,  
 На серебре, вкруг скал блестящей пены,  
 Зефирами колеблемый челнок.  
 «Монах», 1813

(Пушкин 1937-1959: I; 18)

С развитием художественного мастерства Пушкина, изменениями в миропонимании, становлением философских взглядов структура визуальных образов, их значение и приемы создания стали иными. В 1820-х годах особенно интересным для поэта было искусство эпохи Возрождения. Пушкину стал внутренне близок гениальный итальянский живописец Рафаэль Санти (1483-1520) – их творчество протекало в сходном ритме, даже прожили они одинаковое количество лет.

В лирике Пушкина 1827-1830-х годов не раз упоминаются живописные полотна художника. Картины Рафаэля вдохновили поэта на создание целого ряда глубоко лирических стихотворений, воспевающих женскую красоту: «Кто знает край...» (1828), «Её глаза» (1828), «Мадонна» (1830). В этих стихотворениях визуальные образы создаются несколько иначе, чем в произведениях лицейского периода, – вместо описания картины можно говорить о мотиве пластического искусства. Поэт завуалировано упоминает живописное произведение, лишь косвенно намекает на него. Так в стихотворении «Её глаза» Пушкин сравнивает глаза своей возлюбленной А.А. Олениной с глазами ангела на картине «Сикстинская Мадонна» Рафаэля:

Потупит их с улыбкой Леля –  
 В них скромных граций торжество;  
 Поднимет – ангел Рафаэля  
 Так созерцает божество.  
 «Её глаза», 1828

(Пушкин 1937-1959: III; 108)

Имя Рафаэля Санти появилось в творчестве поэта в годы духовного кризиса. Само обращение Пушкина именно в период духовных поисков к эстетике Возрождения неслучайно. Н.А. Бердяев, отмечая мировое значение этой эпохи в культуре, писал (1994: Т.1, 367): «Италия – настоящее паломничество к святыням воплощённой красоты, божественной радости». С обращением поэта к эстетике Возрождения

связана эволюция в размышлениях о красоте. Чистоту земной женщины Пушкин передаёт через сравнение с небесной красотой Мадонны на картине Рафаэля Санти:

Исполнились мои желания. Творец  
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,  
Чистейшей прелести чистейший образец.  
«Мадонна», 1830

(Пушкин 1937-1959: III; 224)

И.Е. Данилова в работе «Картина как общая формула мироустройства» (2005: 25) отметила: «Сикстинская Мадонна Рафаэля обращена не к оценивающему взгляду зрителя, не к его интеллектуальному любопытству; зритель при этом оказывается как бы внутри сюжетной сферы картины». С этой искусствоведческой позиции можно объяснить структуру и значение картины Рафаэля в творчестве Пушкина. Если в лицейской лирике изображение на картине представлено как объект рассмотрения, то произведение Рафаэля в сонете обращено к сопереживанию зрителя. В словах поэта ощущается сопричастность, приобщение к созерцанию момента святости:

В простом углу моем, среди медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный Спаситель –  
Она с величием, Он с разумом в очах –  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах...  
«Мадонна», 1830

(Пушкин 1937-1959: III; 224)

В поэтике произведений Пушкина конца 1820-1830-х годов сложилась новая структура визуального образа и при создании пейзажа – непосредственное восприятие поэт часто заменяет впечатлением от живописных картин. Значение этого художественного приёма отметила Л.И. Вольперт в книге «Пушкинская Франция» (2007: 249): «Особую роль в процессе оживления памяти играет живопись, она часто оттесняет непосредственное восприятие». Наиболее ярко такой приём визуализации художественного образа наблюдается в путевом очерке «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» (1829). Здесь поэт неоднократно приводит описания реальных природы, которые по своей реалистичности и точности приближаются к произведениям изобразительного искусства. Так, описание ландшафта вокруг реки Подкума повторяет пейзаж В.И. Мошкова «Осетинский аул» (1828), а описание калмыцких лошадей соответствует изображениям на пейзажных зарисовках А.О. Орловского.

При описании в путевом очерке Дарьяльского ущелья Пушкин первым в русской литературе упомянул имя Рембрандта и его картину «Похищение Ганимеда» (1635): «Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминают мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено в его вкусе. В иных местах Терек подмывает самую подошву скал, и на дороге, в виде плотины, навалены камни. Недалеко от поста мостик

смело переброшен через реку» (Т.VIII; 451). Стены скал, разбросанные камни, развалины крепости, бурные воды Терека, через которые переброшен мостик, – «рембрандтовские элементы» пейзажа, взятые Пушкиным для описания Дарьяльского ущелья. Сопоставление природы Кавказа с картиной Рембрандта позволило поэту выразить идею бренности человека и созданий его рук.

Об интересе Пушкина к живописи Рембрандта свидетельствуют воспоминания современницы поэта Е.И. Философовой – сестры генерала, ценителя поэзии А.И. Философова: «Кажется, Пушкин сошёлся с братцем и просил, чтобы ему назначили день, прийти посмотреть Рембрандта, которого он очень любит» (март 1832 г.) (Тархова, 1999: 457). Предположительно, в этих воспоминаниях речь идёт о коллекции А.Р. Томилова. Нет точных сведений о том, что Пушкин видел это собрание картин Рембрандта. Но из черновиков «Путешествия в Арзрум» известно, что в это время поэт и работал над описанием Дарьяльского ущелья.

Обращение Пушкина к картинам голландского художника свидетельствует о динамике эстетической системы поэта. В творчестве Пушкина начала 1830-х годов пейзаж не совпадает с привычным пониманием прекрасного. Излишнее восхищение природой в творческом сознании поэта ассоциировалось с лживостью, бесчувственностью. Изображение природы и привлечение для этого детализации, взятой из живописи, направлено на новое понимание творчества – истинной поэзией стало изображение простоты, увиденных реалий. Такой пейзаж – своеобразное противопоставление пышности и искусственной торжественности Петербурга.

Нередко в поэзии и прозе Пушкина образным стержнем пейзажей становилась стихия, разыгравшаяся над мирной землей. Интерес к изображению бурных состояний природы, грозящих катастрофой, сближают эти работы с эстетикой пейзажа Рембрандта. Наиболее ярко это связь заметна в поэме Пушкина «Медный всадник» (1833).

В портретах и пейзажах, созданных в «Медном всаднике», поэт неоднократно использовал главные художественные приёмы Рембрандта – особое освещение значимых действующих лиц и создание световых контрастов. Неоднократно Пушкин использовал контраст темноты и света: «омрачённому Петрограду» противопоставлена бледность Евгения, «ночной мгле» и темноте – «бледный день» и «луч утра». Анализ подобных световых решений позволяет глубже постигнуть художественный замысел поэта. Как и Рембрандт, поэт сосредоточил свет на немногих, но главных частях произведения, отдельных героях. Путём введения в эстетику пейзажа или портрета световых эффектов Пушкин создал иллюзию пластических образов, выразил то, что не в силах передать только через собственно повествовательное начало речи.

Но не только особенности символики и световые решения роднят творчество Пушкина с эстетикой голландского художника. Живописная манера Рембрандта вообще была близка настроению 1830-х годов. Искусствоведы (Данилова 2005: 36) так определяли эстетическую и философскую систему изобразительного искусства XVII века: «Человек соотносил себя с бездной, с космосом, с мировым пространством, противопоставляя ему внутреннее пространство своего одиночества». Идея бренности человека, торжества стихии над силой материи роднят живопись Рембрандта и творчество Пушкина 1830-х годов. В «Медном всаднике» Санкт-Петербург – рукотворное создание, которое является свидетельством одоления

материей духа. Силе материи, рукотворности в поэме противопоставлена природная стихия, на фоне которой представлена судьба Евгения:

Он также думал, что погода  
Не унималась; что река  
Всё прибывала; что едва ли  
С Невы мостов уже не сняли  
И что с Парашей будет он  
Дни на два, на три разлучен.  
«Медный всадник», 1833

(Пушкин 1937-1959: V; 139)

Через пластический образ – оживший памятник Петру Великому работы М. Фальконе – Пушкин сумел создать в поэме символ мощи имперской власти. Из всех изображений правителя в «Медном всаднике» нельзя составить определённого портрета – всё соединено в нечто устрашающее и безмерное. В.Я. Брюсов отметил (1929: 70): «Чтобы сделать своего героя чистым воплощением самодержавной мощи, чтобы и во внешнем отличить его ото всех людей, Пушкин заменил самого Петра – его изваянием, его идеальным образом». С помощью введения в текст скульптуры поэт создал гиперболизированный образ императора – покорителя стихии, «мощного властелина судьбы», сверхчеловека.

С шедеврами изобразительного искусства, привлекающих внимание к особым событиям в мировой истории, связаны размышления поэта о судьбах народов. Использование пластического образа в контексте политических событий наиболее ярко проявилось в творчестве Пушкина в связи с картиной «Последний день Помпеи» (1830) К.П. Брюллова. На фоне ощущения общей гибели и разрушения, неизбежности крупных общественных перемен, грозных исторических потрясений эта картина стала «явлением искусства, и в большей степени явлением общественной жизни» (Данилова 2005: 54). В 1834 году на это произведение художника Пушкин откликнулся стихотворением «Везувий зев открыл...»:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя  
Широко резвилось, как боевое знамя.  
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн  
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,  
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,  
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.  
«Везувий зев открыл...», 1834

(Пушкин 1937-1959: III; 945-946)

Везувий как символ общего разрушения и гибели, грозных исторических потрясений уже появлялся у поэта в X главе «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиринеи,  
Вулкан Неаполя пылал,

Безрукий князь друзьям Морен  
 Из Кишинева уж мигал...  
 «Я всех уйму с моим народом!»  
 Наш царь в покое говорил...  
 «Евгений Онегин», 1823-1831  
 (Томашевский 1934: 382)

В этих строках образ пылающего Везувия приводится Пушкиным в контексте политических событий – при перечислении революционных потрясений в Европе начала 1820-х годов. Доминирующий в пейзажной живописи Неаполя образ дымящегося или извергающегося вулкана не ассоциировался с реальными историческими событиями в Помпеях. По мнению искусствоведов (Маркина 2011: 10) Везувий стал символом конфликта между властью и народом, «символом политических коллизий в России». С помощью введения в стихотворение визуального образа – картины К.П. Брюллова – поэт представил катастрофу прошлого в качестве метафорического образа настоящего.

Соотношение вербального и визуального в художественных образах Пушкина многообразно, позиция наблюдателя, воспринимающего мир при помощи зрения, для его эстетики имела особое значение. Визуальный образ в пушкинском творчестве мог проявляться и в развернутом описании ландшафта или портрета персонажа; оттенок пластичности также придавало образам простое упоминание имени художника или отдельного произведения изобразительного искусства.

В ранних произведениях поэт сравнивает своё мастерство с ремеслом художника, часто при изображении женской красоты или красот природы вводит в текст точное описание картины или скульптуры, на практике реализуя высказанную им в статье «О поэзии классической и романтической» необходимость взаимодействия различных видов искусства при создании художественного образа: «Но ум не может довольствоваться одними играми гармонии, воображение требует картин и рассказов» (Пушкин 1937-1959: XI, 37). В позднем творчестве при обращении к серьёзным вопросам закономерностей исторического процесса, роли личности в истории поэт также обращается к произведениям изобразительного искусства, с опорой на них осмысляет законы мироустройства, в живописных шедеврах находит поддержку для выражения своих идей и настроений.

Сложившиеся в поэтике Пушкина приемы обращения к миру живописного искусства позволили поэту создать особые словесные художественные образы, которые активно задействуют ум, память и воображения читателя, в высокой степени уподобляя художественный мир произведений слова реальности человеческого бытия.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- БАРШТ, К.А. (1988): О типологических взаимосвязях литературы и живописи. В сб.: *Русская литература и изобразительное искусство*. Наука, Ленинград.
- БАШКЕЕВА, В.В. (1999): *От живописного портрета к литературному: Русская поэзия и проза конца XVIII первой трети XIX в.* Бурятский госуниверситет, Улан-Удэ.

- БЕРДЯЕВ, Н.А. (1994): *Философия творчества, культуры и искусства*. Искусство, Москва.
- БЕРНШТЕЙН, С.И. (2000): *Словарь языка А.С. Пушкина*. Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова, Москва.
- БРЮСОВ, В.Я. (1929): *Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения*. Государственное издательство, Москва, Ленинград.
- ВОЛЬПЕРТ, Л.И. (2007): *Пушкинская Франция*. Алетейя, Санкт-Петербург.
- ГОНЧАРОВ, И.А. (1952-1955): *Собрание сочинений: В 8 т.* Гос. изд-во худож. лит. Москва.
- ДАНИЛОВА, И.Е. (2005): *Судьба картины в европейской живописи*. Искусство-СПб, Санкт-Петербург.
- ЗИЛЬБЕРНШТЕЙН, И.С. (1926): *Из бумаг Пушкин*. Огонёк, Москва.
- ИЗМАЙЛОВ, Н.В. (1975): *Очерки творчества А.С. Пушкина*. Наука, Ленинград.
- КЕРЦЕЛЛИ, Л.Ф. (1983) *Мир Пушкина в его рисунках*. Московский рабочий, Москва.
- ЛЕРНЕР, Н.О. (1910): Труды и дни А.С. Пушкина. Издание Императорской Академии наук, Санкт-Петербург.
- ЛОТМАН, Ю.М. (1999): *Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин»*. Комментарий. Искусство-СПб, Санкт-Петербург.
- МАРКИНА, Л.А. (2011): *O dolce Napoli. Неаполь глазами русских и итальянских художников первой половины XIX века*. Гос. Третьяковская галерея, Москва.
- МИНИНА, А.И. (1990): *Пушкин. Альбом*. Художник РСФСР, Ленинград.
- ПАВЛОВА, Е.И. (1983): *А. С. Пушкин в портретах*. Советский художник, Москва.
- ПИГАРЕВ, К.В. (1972): *Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века*. Наука, Москва.
- ПУШКИН, А.С. (1937-1959): *Полное собрание сочинений: В 16 т.* Издательство АН СССР, Москва, Санкт-Петербург.
- СИДОРОВ, А.А. (1981): *А.С. Пушкин и книжная графика*. Гос. изд-во худож. лит. Москва.
- ТАРХОВА, Н.А. (1999): *Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т.* SLOVO / СЛОВО, Москва.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. (1934): «Десятая глава “Евгения Онегина”»: История разгадки», в сб.: *Литературное наследство*, Наука, Москва. Т.16/18, с. 379- 420.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. (1937): *Рукописи А.С. Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме*. Научное описание, Санкт-Петербург.
- ЦЯВЛОВСКАЯ, Т.Г. (1970): *Рисунки А.С. Пушкина*. Искусство. Москва.
- ЭФРОС, А.И. (1933): *Рисунки поэта*. Academia, Москва, Ленинград.