

**К ИСТОРИИ КОММЕНТИРОВАНИЯ
СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА
«НЕДОКОНЧЕННАЯ КАРТИНА»**

I

Это маленькое стихотворение (всего два четверостишия), датированное Пушкиным 1819 г., комментировалось неоднократно. Впервые в 1887 г. Л. И. Поливановым,¹ вторично в 1936 г. Б. В. Томашевским,² затем в 1962 г. М. Я. Варшавской,³ несколько позже, в том же 1962 г., появилась книга Г. М. Коки «Пушкин об искусстве»,⁴ и, наконец, в 1983 г. была напечатана во «Временнике Пушкинской комиссии» статья Г. М. Коки, которая содержала наиболее развернутый комментарий.⁵

Какие же причины заставляют нас вновь обращаться к этому стихотворению? Есть ли в этом необходимость?

Содержание стихотворения Пушкина ставит перед исследователем два главных вопроса: имя художника и название картины. Ни Поливанов, ни Томашевский этих вопросов не касались.⁶ Таким образом, М. Я. Варшавская и Г. М. Кока явились первыми и единственными авторами развернутых гипотез, создававшихся совершенно независимо от предшественников. Эти гипотезы настолько разнятся между собой, что взаимно исключают одна другую. Поэтому сосуществование их обеих на равных правах невозможно. И в дальнейшем, при подготовке нового академического издания собрания сочинений Пушкина, только одна из них должна войти в комментарий как основная, прошедшая научную апробацию.

Впервые имя художника и название его картины Г. М. Кока указывает в своей книге «Пушкин об искусстве».

Одна из главок этой книги (восьмая по порядку изложения) посвящена стихотворению Пушкина «Недоконченная картина». Комментируя это стихотворение и углубляя анализ его во вступительной статье, автор пишет: «Пушкин рассказал о гениальном художнике, не закончившем свое последнее гениальное творение и умершем потому, что „любви страдания его сразили“. Этот сю-

¹ См.: Сочинения А. С. Пушкина / Изд. Льва Поливанова. М., 1887, т. 1, с. 74.

² См.: Пушкин А. С. Соч. Л., 1936, с. 866.

³ Варшавская М. Я. О стихотворении Пушкина «Недоконченная картина». — В кн.: Пушкин и его время. Л., 1962, с. 363—368 (в дальнейшем: Варшавская М. Я. Пушкин и его время).

⁴ Кока Г. М. Пушкин об искусстве. М., 1962.

⁵ Кока Г. М. Стихотворение Пушкина «Недоконченная картина» (Послел. Е. А. Ковалевской). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1980. Л., 1983, с. 6—20 (в дальнейшем: Кока Г. М. Временник, 1980).

⁶ См. подробнее: Кока Г. М. Временник, 1980, с. 6—8.

жет напоминал современникам о ранней кончине Рафаэля, который ушел из жизни в расцвете творческих сил, не окончив, как тогда считалось, самое значительное из своих творений — картину „Преображение“».⁷

Параллельно с этой книгой Г. М. Кока работал и над исследованием, касающимся тех же вопросов, но на значительно более широкой и глубокой историко-культурной основе. В этом труде стихотворению «Недоконченная картина» посвящено уже семь глав, а не одна. Первую главу автор заключает своей основной посылкой: «Но нельзя забывать, что произведения Пушкина, предназначенные им для печати, если исключить вынужденное умолчание по цензурным соображениям, всегда общедоступны и общепонятны. Вероятно, и в данном случае говорится о таком явлении в искусстве, которое в то время было всем известно и лишь впоследствии оказалось забыто. Следует полагать, что в интересующем нас стихотворении речь идет об *известных современникам имени, событиях, картине* (курсив мой. — Е. К.)».⁸

Эволюция восприятия картины Рафаэля «Преображение» современниками Пушкина и более поздними зрителями от первоначального безудержного восторга, граничащего с мифологизацией самого процесса ее создания,⁹ и до более объективного анализа ее несомненных достоинств и столь же несомненных недостатков, эта эволюция происходила чрезвычайно медленно. Во всяком случае, в 1830, 1840 и даже 1850-е гг. слава картины еще не была поколеблена. Приведем только один пример из многих возможных. В 1829 г. известный русский гравёр — впоследствии ректор Академии художеств, профессор, академик с 1844 г. — Ф. И. Иордан по окончании курса в Академии художеств был послан в заграничную командировку для усовершенствования в своем искусстве. Он долго колебался в выборе живописного оригинала для гравирования. «По приезде в Рим, по настоятельному требованию всеисильного в то время К. П. Брюллова, Иордан <...> принял за гравирование Ватиканского „Преображения“ Рафаэля. На эту работу употреблено было им 15 лет (1835—1850). В 1850 г. были получены отпечатки с его гравюр „Преображения“ и, по постановлению Академии художеств, он признан профессором».¹⁰

«„Русская Старина“, представляя пантеон достопамятных деятелей, потрудившихся на всевозможных поприщах для славы и величия России, — представила между прочим длинный ряд художников, прославивших наше отечество в различных областях

⁷ Кока Г. М. Пушкин об искусстве, с. 22, 87—88.

⁸ Кока Г. М. Временник 1980, с. 8; см. также редакционное вступление к статье — с. 5.

⁹ В стихотворении С. Шевырева «Преображение» говорится о небесном происхождении искусства. Впервые опубликовано: Московский вестник, 1830, ч. 1, с. 126—130.

¹⁰ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравёров. СПб., 1895, стб. 440, № 5.

искусства. <...> С величайшим удовольствием мы помещаем ныне на страницах нашего издания, собственноручно написанные, записки славной, доброй памяти художника Федора Ивановича Иордана. Превосходный гравер на меди, профессор, ректор Императорской академии художеств, этот благородный труженик беспредельно любил искусство. Он трудился для него с редким, ныне неведомым, самоотвержением, обрекая себя в годы молодости, ради любви к искусству, многолетним, едва вероятным лишениям». ¹¹

Интересно привести здесь и воспоминания самого Ф. И. Иордана об осмотре сокровищ Ватикана и выборе оригинала для гравирования: «Между этими картинами хранится *лучшая картина по рисунку и сочинению*, которую смело можно назвать бессмертной картиною Рафаэля, это „Преображение“ <...> (курсив мой. — Е. К.). Осмотрел превосходное произведение Рафаэля Санцио и капеллу Сикстинскую с страшным судом и всем плафоном Микель-Анджело <...> я нашел в Ватикане картину „Неверие Фомы“, работы Гверчино — поясные фигуры, но К. П. Брюллов, услышав от меня, что я остановил свой выбор на Гверчино, рассердился и начал советовать взять для гравирования то, что есть *лучшее в Риме по части живописи*, — „поэтому советую вам приступить прямо к рисунку с «Преображения» Рафаэля“ (курсив мой. — Е. К.), — говорил он. Я удивился его неуместному совету, — совету даже несбыточному, что с моей стороны было бы дерзостью, „а так как *около оригинала имеется масса копировальщиков* (курсив мой. — Е. К.), то мне придется ждать год или более“, — возразил я. „Это мое дело, — отвечал К. П. Брюллов, — через два дня вы получите позволение“». ¹² «В то время, когда я рисовал копию с „Преображения“, некоторые приезжие иностранцы желали приобрести этот рисунок. Итальянцы не могли разгадать цели моей работы, отнюдь не предполагая, что я буду гравировать этот рисунок, особенно будучи русским гравером. Из Петербурга же В. И. Григорович то и дело напоминал мне, что, сделав копию, я должен буду [начать] гравировать». ¹³ <...> Итак, к удивлению всех художников, русский гравер начал гравировать «Преображение» Рафаэля, гравюру такой величины, какой с этой картины еще не существовало. ¹⁴ (Размер гравировальной доски 83.5×57 см; несколько оттисков с гравюры хранится в Государственном Русском музее).

II

Мы вполне разделяем убеждение М. Я. Варшавской, заключающееся в том, что «стихотворение „Недоконченная картина“

¹¹ Редакционная вступительная статья к публикуемым «Запискам Ф. И. Иордана». — Русская старина, 1891, т. 69, март, с. 604.

¹² Там же, т. 70, июнь, с. 579—580.

¹³ Там же, т. 71, июль, с. 39.

¹⁴ Там же, с. 44.

несомненно имеет в виду конкретное художественное произведение». ¹⁵ Этим произведением является, по ее мнению, картина «Смерть Мазаччо» французского живописца Шарля Огюста Кудера (1790—1873). Однако с таким утверждением согласиться нельзя.

Нам уже приходилось писать о непримлемости этой гипотезы. ¹⁶ Однако в контексте послесловия к статье Г. М. Коки мы не имели возможности проанализировать эту атрибуцию и вынуждены были обойтись лишь замечанием о ее недостаточной обоснованности. Полагая, что было бы неправильно этим ограничиться, мы сочли необходимым вернуться к этому вопросу. Это важно еще и потому, что никакого отзыва в пушкиноведческой литературе так и не появилось, если не считать кратко отклика Э. Э. Найдича на книгу «Пушкин и его время», где упомянута эта статья. Однако ни положительной, ни отрицательной оценки там нет, а только констатация факта: «В статье М. Варшавской высказано предположение о связи стихотворения Пушкина „Недоконченная картина“ с картиной Кудера „Смерть Мазаччо“ (Пушкин мог знать ее по гравюре Нормана)». ¹⁷

Посмотрим, на каких предпосылках основана эта гипотеза.

Приведем несколько фактических справок. «Луи Шарль Огюст Кудер (Couder, Lois Charles Auguste, 1790, Париж — 1873, Париж) — живописец и рисовальщик. Учился с 1813 г. у Ж.-Б. Реньо и Ж.-Л. Давида. Выставлялся в Салоне (1814—1848). В 1832 г. избран членом Института Франции. Писал картины на исторические и библейские темы, портреты и эскизы для гобеленовой мануфактуры; выполнил также несколько фресок в парижских церквях». ¹⁸

«Смерть Мазаччо»: холст, масло. 45×38 см. Справа внизу надпись: Aug-te Couder. Поступила в 1920 г. из ГМФ (Гос. муз. фонд). Происходит из собрания герцогов Лейхтенбергских. Исполнена около 1817 г. На обороте холста имеется старая наклейка с надписью: «Уменьшенное повторение картины, которая принадлежит королю». Эта картина, выставленная в Салоне в 1817 г. и, видимо, сразу же приобретенная королем, упоминается при распродаже собрания Луи Филиппа в 1851 г.

Мазаччо (1401—1428) — знаменитый итальянский художник (настоящее имя — Томазо ди Джовани ди Симоне Гвиди) эпохи

¹⁵ Варшавская М. Я. Пушкин и его время, с. 363. Напомним, что М. Я. Варшавская — научный сотрудник Гос. Эрмитажа, искусствовед. Она является автором безупречной атрибуции стихотворения Пушкина «Возрождение». В этой работе автор доказывает, что поэт имел в виду картину Рафаэля «Святое семейство» (или, иначе, «Мадонна с безбородым Иосифом»), хранящуюся в Эрмитаже (Варшавская М. Я. Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля. Л., 1949). Г. М. Кока знал эту работу и ссылался на нее в своей книге «Пушкин об искусстве» (см. гл. 7, с. 86), 1980, с. 265.

¹⁶ Ковалевская Е. А. Послесловие (Временник, 1980, с. 20, спуска).

¹⁷ Вопросы литературы, 1962, № 12, с. 188.

¹⁸ Березина В. Н. Французская живопись XIX века. М., 1980, с. 265.

Возрождения, по преданию, был отравлен. Эта версия, приведенная Джорджо Вазари во втором томе его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» и отвергнутая в настоящее время, была очень популярна в начале XIX в.; видимо, ее-то и использовал Кудер при создании данного произведения.

На картине изображен интерьер базилики Сан-Клименте в Риме; слева (от зрителя) — часть фрески «Чудо с колесом», справа — часть композиции «Голгофа». Эти росписи, как теперь установлено, исполнены Мазолино, но в XIX в. они приписывались Мазаччо, поэтому Кудер и изобразил итальянского мастера на лесах в этой церкви, застигнутого смертью в момент работы (около него два ученика и монах).¹⁹

В качестве исходного момента своего анализа М. Я. Варшавская сообщает, что картина Кудера «Смерть Мазаччо», выставленная в 1817 г. в Парижском Салоне, где она имела успех, была в том же году воспроизведена в издании Шарля-Поля Ландона «Анналы Музея и современной школы изящных искусств». Это издание было известно и в России и, следовательно, могло привлечь внимание Пушкина.²⁰ Это вполне возможно. Но что дало бы Пушкину знакомство со скушыми штрихами очерковой гравюры Ш. Нормана с оригинала Кудера? Соответствует ли эта гравюра (хотя бы отчасти) впечатлению, полученному Пушкиным?

Вот как описывает исследователь картину Кудера: «Молодой художник сидит, *запрокинув голову* (курсив мой. — Е. К.), на подмостках перед начатыми фресками; двое мальчиков-учеников с жестами отчаяния склонились над учителем; старик-монах за его спиной горестно сжимает руки. На фреске прямо перед художником изображена, по-видимому, молящаяся святая; на фреске в глубине помещения намечена фреска „Голгофа“. На полу брошены кисти и палитра, с другой стороны виден полуразвернутый картон с эскизом росписи».²¹

В общих чертах это описание передает композицию гравюры. Однако несколько важных, на наш взгляд, моментов или неточны, или опущены. Прежде всего фреска с изображением святой («Чудо с колесом») находится не прямо перед художником, а с его правой стороны и несколько глубже переднего плана — центральной мизансцены с умирающим художником и другими действующими лицами. Один из учеников, поддерживающий голову умирающего, стоит так, что загоразживает собой фреску от художника. Он не мог бы увидеть ее, находясь в таком положении, даже если бы захотел. Но на лице художника выражено

¹⁹ Там же.

²⁰ Варшавская М. Я. Пушкин и его время, с. 364, сноска 1: *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux Arts: Salon de 1817: Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peintures et de sculpture, exposés au Louvre, le 24 avril 1817 ... / Par C. P. Landon. A Paris, 1817, p. 56, pl. 38.*

²¹ См. вклейку в кн. «Пушкин и его время» между с. 364—367.

только застывшее страдание, сопровождающее уход человека из жизни. Сама поза умирающего — запрокинутая голова, полузакрытые глаза — подтверждает, что именно такое впечатление и хотел создать художник.

Но, может быть, это только на гравюре Нормана так? Оригинал же (или автокопии, которой только с 1920 г. располагает Эрмитаж) Пушкин не видел. Нет, никаких отклонений от оригинала в композиции гравюры нет. Можно убедиться в этом, взглянув на цветное воспроизведение картины в книге В. Н. Березиной, уже упомянутой выше.²² Упрекнуть гравера нам не в чем — художник Кудер изобразил именно внезапную мучительную смерть от яда, а не тихое угасание, о котором идет речь в стихотворении Пушкина. Напомним, что стихотворение называется «Недоконченная картина», а не «Смерть художника». Это ко многому обязывает.

Черновые автографы и первоначальная редакция стихотворения, как об этом уже говорилось в статье Г. М. Кюки и нашем послесловии к ней, к которым мы отсылаем читателя,²³ дают возможность заключить, что центром картины было чье-то лицо, поразившее Пушкина значительностью своего выражения, важностью и пламенностью взгляда. Исследователь не имеет права игнорировать эти факты при определении картины.

Сравнивая завершенное стихотворение с его первоначальной редакцией, можно сделать и другие наблюдения, немаловажные для достижения поставленной нами цели. В обеих редакциях прослеживается несколько сплетенных между собой мотивов: хвала гению, постигнутому силой творческого воображения «тайну красоты», восторг, вызванный последним созданием художника, и скорбь о его безвременном расставании с жизнью.

Окончательная редакция состоит, как известно, из двух четверостиший:

Чья мысль восторгом угадала,
Постигла тайну красоты?
Чья кисть, о небо, означала
Сии небесные черты?

Ты гений!.. Но любви страданья
Его сразили. Взор немой
Вперил он на свое созданье
И гаснет пламенной душой.²⁴

Сравнивая последнее четверостишие завершенного стихотворения с заключительным четверостишием первоначальной редакции, можно убедиться в том, что изменения, внесенные Пушкиным, придают стихотворению другой смысловой оттенок.

В первоначальной редакции было:

²² Французская живопись XIX в. М., 1980, дв. табл. 66.

²³ Кюка Г. М. Временник, 1980, с. 7, с. 16.

²⁴ Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 16-ти т. М.; Л., 1947, т. 2, ч. 1. с. 98.

Любовь!.. Но где поэта пламень,
Кто держит кисть любимца муз,
Бесчувствен он, как холодный камень,
Расторгнут с жизнью союз.²⁵

Вместо неопределенного восклицания «Любовь!.. Но где поэта пламень...» появилось уточненное «Но любви страданья его сразили» — вполне реалистическое разъяснение, заимствованное из версии Дж. Вазари, принятой и в пушкинское время. Вместо стихов: «Бесчувствен он, как холодный камень, расторгнут с жизнью союз» (т. е. художник умер) появилось «Взор немой вперил он на свое созданье и гаснет пламенной душой» (т. е. не умер скоропостижно, а только угасает, и не «бесчувствен он как холодный камень», а смотрит неотрывно на свое созданье, словно хочет запомнить его). Исключен из окончательной редакции стих «Кто держит кисть любимца муз». М. Я. Варшавская полагает, что эта строка явно передает впечатление от одного из моментов картины Кудера, на которой изображена кисть, выпавшая из рук художника и лежащая на полу рядом с креслом. Однако думается, что это не так. Мотив выпавшей (или брошенной) кисти был употреблен Пушкиным не в буквальном, бытовом смысле, а в переносном значении. Очевидно, что Пушкин стремился к предельной лаконичности и точности выражения своей мысли.

После всего сказанного о стихотворении Пушкина и картине Огюста Кудера следует заключить, что сравнение их возможно только в одном направлении — изображении умирающего художника. Но и этот аспект приводит нас к негативному выводу. В самом деле, ни одно из действующих лиц, изображенных на картине Кудера, окружающих художника Мазаччо в момент его смерти, никакого отношения к содержанию стихотворения Пушкина не имеет. Нет на полотне Кудера и такого образа, который мог бы вызвать у Пушкина столь яркую поэтическую реакцию. Нельзя полагать, что фреска с изображением молящейся святой, облик которой едва намечен и загорожен от умирающего одним из учеников, склонившимся над художником, и есть та самая, искомая «недоконченная картина».

Итак, имя художника, не названного Пушкиным, — Рафаэль, его картина, о которой идет речь в стихотворении, — «Преображение».

²⁵ Там же, с. 575.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И ЗАРУБЕЖНОЕ
ИСКУССТВО

Сборник
исследований и материалов

Ответственные редакторы
академик М. П. АЛЕКСЕЕВ и Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986