

CANONIZATION OF THE VISUAL IMAGE OF RUSSIAN WRITERS IN PORTRAITURE OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Morozova Praskovya Ilyinichna^{1*}

Student, Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia

(date of receiving: January, 2023; date of acceptance: July, 2023)

Abstract

This article is devoted to the consideration of the artistic images of classical Russian writers in the painting of the XIX - XX centuries. Despite the wide popularity of the portraits, a detailed analysis of the visual images directly embedded in them, apart from their own works, was not fully carried out. Through a comparative analysis of artistic means, we will build the evolution of the images of Russian writers in portraits of both individual artists and in the general context of painting of the 19th-20th centuries. This topic is of considerable relevance, since in many ways the image of writers and poets is formed not only and not so much by emphasizing their own works, but by means of pictorial representation, which to a large extent has a much stronger impact. We will draw direct parallels with the literary works of the writers in order to identify relationships or differences with their visual images in painting.

Keywords: Painting of the 19th Century, Painting of the 20th Century, Russian Writers, Portraits, Poets of the Silver Age, Pictorial Image.

1. E-mail: morozova_praskovya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6471-4382>

* Corresponding author

КАНОНИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XIX-XX ВВ.

Морозова Прасковья Ильинична^{1*}

Студентка, МГУ им. Ломоносова,

Москва, Россия.

(дата получения: январь 2023 г.; дата принятия: июль 2023 г.)

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению художественных образов классических русских писателей в живописи XIX – XX веков. Несмотря на широкую известность представленных портретов, детальный разбор непосредственно заложенных в них визуальных образов вне отрыва от их собственных произведений в полной мере проведен не был. За счет сравнительного анализа художественных средств нами будет выстроена эволюция образов русских писателей в портретах как отдельно взятых художников, так и в общем контексте живописи XIX – XX веков. Данная тема имеет значительную актуальность, так как во многом образ писателей и поэтов складывается не только и не столько за счет акцентирования их собственных произведений, сколько с помощью живописной репрезентации, которая в значительной степени имеет куда более сильное воздействие. Мы проведем прямые параллели с литературными произведениями писателей с целью выявления взаимосвязей или отличий с их визуальными образами в живописи.

Ключевые слова: Живопись XIX Века, Живопись XX Века, Русские Писатели, Портреты, Поэты Серебряного Века, Живописный Образ.

1. E-mail: morozova_praskovya@mail.ru: <https://orcid.org/0000-0002-6471-4382>

* Ответственный автор

Введение

«Обращение русского художника к настоящей правде и жизни,
в том числе и в портрете, началось со времени зарождения
в русском искусстве той самой национальности,
правдивости и оригинальности, которые уже давно
существовали в русской литературе»

В.В. Стасов

Данное исследование посвящено рассмотрению художественных образов классических русских писателей в живописи XIX – XX веков. Заявленная тематика имеет значительную актуальность, так как во многом образ писателей и поэтов складывается не только и не столько за счет акцентирования их собственных произведений, сколько с помощью живописной репрезентации, которая в значительной степени имеет куда более сильное воздействие. С помощью описания и сравнительного анализа нами будет выявлена эволюция портретного жанра и образа поэта в целом в живописи XIX – XX веков. Мы рассмотрим сложение канонов визуальных образов поэтов, причины этих явлений, а также их бытование и репрезентацию в последующих культурных традициях. А также, что немаловажно в данном контексте, мы проведем прямые параллели с литературными произведениями представленных на докладе писателей с целью выявления взаимосвязей или отличий с их визуальными образами в живописи.

Основная часть

Одним из самых выдающихся и известных на весь мир русских писателей XIX века безусловно был и остается Александр Сергеевич Пушкин. Как метко выразился И.С. Тургенев в конце 70-х годов XIX века, «Отличительная черта поэзии Пушкина – изящная и умная простота, и эта именно простота должна

проявляться в самом изображении поэта» (Русское прошлое 1923. 149). В действительности, сам Пушкин никогда не был склонен к тому, чтобы преувеличивать свою красоту, и, как бы то ни было, восхвалять свою внешность. Так, к примеру, в одном из первых стихотворений Пушкина на французском языке, написанном в 1814 году, есть следующие строки: «Настоящий демон в шалостях, настоящая обезьяна по виду, я ветреник большой и даже чересчур» (Ашукин 1934. 24). Несмотря на это, изображения Пушкина занимают важную часть в истории портретирования. Наиболее знаменитые портреты поэта безусловно принадлежат кисти Ореста Кипренского и Василия Тропинина. Оба были выполнены в 1827 году совершенно независимо друг от друга. В портрете Тропинина Пушкин представлен в домашней обстановке сидящим за письменным столом. Поэт одет в домашний халат и небрежно обмотанный вокруг шеи шарф. На правой руке Александра Сергеевича красуется золотой перстень, который представляет собой золотую витую печатку с восьмиугольным сердоликом темно-красного цвета. Это отнюдь не случайная деталь, так как это кольцо – подарок Елизаветы Воронцовой. Известно, что Пушкин относился к нему особенно трепетно, и считается, что знаменитое его стихотворение «Храни меня, мой талисман» воспекает именно этот перстень. Тропинин демонстрирует великого поэта в задумчивом состоянии, как будто складывающим в уме какие-то строчки очередного стихотворения. При этом, что немаловажно, задумчивость Пушкина на этом портрете является легкой и неглубокой, что тем самым дает зрителю потенциальную возможность вступить в диалог с поэтом.

Кипренский же демонстрирует зрителю совершенно иной образ Пушкина. Он располагает поэта по центру холста с повернутой в сторону головой и скрещенными на груди руками. Сама поза уже задает определенную степень отстранения героя от зрителя и тем самым создает дистанцию между поэтом и

нами. Кипренский накидывает клетчатый шотландский шарф на правое плечо Пушкина, что является важной отсылкой к Байрону – кумиру эпохи романтизма. То есть, если Тропинин демонстрирует нам Пушкина реального, открытого к диалогу со зрителем и находящегося здесь и сейчас в данном конкретном пространстве, то Кипренский напротив создает романтизированный и гораздо более отвлеченный образ, который является скорее абстракцией, нежели натуралистичным запечатлением конкретного человека. Кроме того, Кипренский добавляет за спиной поэта статуэтку музы, играющей на арфе, что с одной стороны делает композицию более завершенной и гармоничной, с другой же, что куда более принципиально, подчеркивает род деятельности героя. Либрович отмечает, что знавшие Пушкина считали этот портрет неправдоподобным, однако «работа Кипренского наиболее приближается к тому идеальному изображению, какового <...> ищут обыкновенно поклонники поэта» (Либрович 1890. 28). Большинство исследователей отдельно отмечают правую руку Пушкина. Кипренский (возможно, случайно) удлинняет ногти на правой руке Александра Сергеевича, что делает руку более похожей на птичью лапу, а самому портрету добавляет некоторый звериный агрессивный характер. Таким образом, если с героем Тропинина, хоть он и отстранен от зрителя и пребывает в собственных размышлениях, можно вступить в диалог, то Пушкин Кипренского к диалогу не располагает совершенно.

Однако, существуют и другие – менее известные – портреты Александра Сергеевича Пушкина. Так, к примеру, в частном собрании находится портрет юного поэта кисти Франсуа Ксавье де Местра, датируемый 1801 – 1803 годами. С холста на нас немного испуганными глазами смотрит маленький мальчик в небрежно расстегнутой рубашке. Изображение вписано в овал и выполнено на нейтральном голубоватом фоне. В целом, данный портрет находится в рамках канонов детского парадного портрета конца XVIII –

начала XIX века и не является чем-то новаторским в живописном плане. Однако, в данном контексте гораздо важнее оказывается существование непривычного для нашего глаза изображения великого поэта. Здесь нет ни кучерявых волос – визитной карточки визуального образа Пушкина, ни устремленного вдаль задумчивого взгляда. Франсуа Ксавье де Местр демонстрирует живого мальчика, еще не обладающего каноничными визуальными маркерами, еще не романтизированный образ поэта.

Куда более каноничной является гравюра с изображением Пушкина в возрасте 12 – 14 лет работы Гейтмана. На ней поэт представлен в профиль в рубашке с открытой шеей à la Вугон. Здесь уже можно отметить и характерные визуальные черты – курчавые волосы, взгляд, устремленный вдаль и подпертая рукой голова, подчеркивающая задумчивое состояние поэта. Этот портрет принципиально важен для нас в контексте разговора о сложении канонического образа писателя, так как именно он был приложен в 1822 году к изданию «Кавказского пленника» со следующим замечанием: «Издатели присовокупляют портретъ автора, въ молодости съ него рисованный. Они думаютъ, что пріятно сохранить юныя черты поэта, котораго первыя произведенія ознаменованы даромъ необыкновеннымъ» (Пушкин 1926. 255). Таким образом, можно констатировать, что именно гравюра Гейтмана стала прообразом для всех последующих портретов Пушкина.

В число наиболее часто портретируемых писателей входит и Лев Николаевич Толстой. Истоки канона визуального образа Толстого, по всей вероятности, берут начало в портрете 1873 года работы Крамского. Еще в 1860-е годы Третьяков замыслил создать портретную галерею деятелей русской культуры, с целью чего и заказал у Крамского портрет Льва Николаевича. На данном портрете писатель представлен на три четверти развернутым к зрителю. Крамской выполняет портрет в сдержанной цветовой гамме без ярких колористических акцентов. Руки писателя сложены на

колених, глаза смотрят немного вверх зрителя. Подчеркнутая простота и гармоничность портрета были положительно встречены и самим Толстым, и критиками, что безусловно стало толчком для последующей истории сложения канонического визуального образа писателя.

В 1884 году Николай Николаевич Ге пишет портрет Толстого за работой. На первый план художник выносит письменный стол, сплошь заваленный бумагой, подчеркивая тем самым литературную значимость героя. Толстой представлен у Ге полностью погруженным в рабочий процесс. Важными художественным приемом здесь оказывается игра с цветом. Как и Крамской, Ге использует сдержанную однотонную колористическую гамму, однако применяет ее более практично. Так, у Ге черная рубашка Толстого, темный фон и письменный стол практически полностью сливаются воедино, оставляя в качестве светлых цветовых акцентов только руки писателя, его лицо и разбросанные хаотично бумаги. Таким образом, Ге создает очень важную переключку между творцом и творениями, делая их практически единым неразрывным целым. Позже схожий в композиционном плане портрет в карандашном наброске сделает Репин.

Репин воспринимал Толстого как некий идеал, мифологизировал его личность и бесконечно гордился тесной дружбой с великим писателем. В письме Стасову от 8 октября 1880 года он пишет про Толстого следующее: «Ах, все бы, что он говорил, я желал бы записать золотыми словами на мраморных скрижалях и читать эти заповеди поутру и перед сном» (Л.Н. Толстой и художники 1978. 70). Первый портрет писателя, однако, Репин напишет лишь через 7 лет после их знакомства. Вероятно, только спустя 7 лет их тесного общения художник понял, что наконец «дорос» до этой великой миссии. В отличие от Крамского и Ге, Репин сажает Толстого чуть дальше, продлевая тем самым дистанцию между зрителем и писателем, и указывая одновременно на статусность последнего. Кроме того, в данном портрете мы

смотрим на писателя немного снизу, что также играет важную роль в формировании визуального образа. Действительно, образ Толстого как гордого величественного бородатого человека был создан именно Репиным.

Войдя во вкус, Репин создает еще огромное множество портретов Льва Николаевича. Пожалуй, самым примечательным из них является портрет Толстого на пашне. На холсте писатель изображен за работой, в простой повседневной атмосфере на фоне полевого пейзажа. Однако, несмотря на все стремления Репина приблизить величественный образ Толстого к реальности, сам писатель портрет не одобрил. В письме Стасову от 26 сентября 1887 года он отзывался следующим образом: «Картинка вызвала бы внимание ко мне и последствия его — брань. А всё лучше без нее» (Страхов 2003. 81). Репин не хотел останавливаться на достигнутом и тратить время в обществе великого русского писателя зря, что привело к тому, что он оставил целый ряд графических зарисовок Толстого за различными повседневными занятиями: за работой, за шахматами, за роялем, в дедовском кресле. Этот же ряд зарисовок и картин и послужил визуальным прообразом канонического Льва Толстого. Именно частные сцены из жизни Льва Николаевича зажили своей жизнью и вошли в массовую культуру. Широко известна народная песня:

«Жил-был великий писатель
Граф Лев Николаич Толстой,
Не ел он ни рыбы, ни мяса,
Ходил по деревне босой».

Схожий визуальный образ присущ и Достоевскому. Наибольшую популярность он приобрел за счет портрета 1872 года кисти Василия Григорьевича Перова. Как и Крамскому, портрет писателя был заказан Перову Павлом Третьяковым в целях создания галереи деятелей русской культуры. Достоевский сам определил ценность портрета: он считал, что главное –

передать в портрете не внешнее сходство, но характер и духовный мир портретируемого. Для выполнения этой задачи Перов прежде, чем приступить к написанию портрета, неделю беседовал с писателем на различные темы, чтобы как можно точнее уловить выражение его лица в моменты философских размышлений. Важную роль в создании этого портрета сыграл роман «Преступление и наказание». Перов высоко ценил эту книгу, и потому хотел передать именно тот образ Достоевского, который складывался у читателя по мере прочтения романа. Перов изображает писателя на черном однотонном фоне в три четверти повернутым к зрителю – прием, схожий с тем, который Ге использовал в ранее описанном нами портрете Толстого. Однако здесь нет ни бумаг, ни каких-либо других визуальных маркеров, указывающих на конкретную личность. Перов концентрирует все внимание зрителя на душевном состоянии портретируемого героя. Руки Достоевского сложены на коленях, голова слегка опущена и взгляд направлен в сторону. Таким образом, Перов передает задумчивость и замкнутость писателя в собственных мыслях. Созданный Перовым образ был высоко оценен критиками, а некоторые даже сочли этот портрет лучшим из когда-либо написанных художником.

Позже созданный Перовым образ Достоевского станет настолько каноничным, что последующие художники будут его копировать практически полностью, внося лишь композиционные изменения. Так, к примеру, на портрете Ильи Глазунова «Достоевский. Белая ночь» 1983 года писатель предстает перед нами все тем же задумчивым бородатым мужчиной в пальто немного болезненного изможденного вида. Глазунов помещает Достоевского на фоне Петербурга, где происходят действия романа «Преступление и наказание», тем самым подкрепляя связь литературы с живописью. Если Перову хватило одного взгляда и позы писателя, чтобы передать нужный образ, то Глазунову этого оказалось недостаточно. Однако в данном контексте мы имеем дело не с художественным талантом, а с сложением каноничных

визуальных черт писателей. Так или иначе, важно отметить прямую связь портретов двух разных веков, демонстрирующую наглядно линию преемственности художественного образа.

Для галереи Третьякова Перов также создает и портрет Александра Николаевича Островского. Как и в случае с Достоевским, Островского Перов пишет на темном фоне. Однако здесь перед зрителем предстает совершенно иной по энергетике и психологическому состоянию образ. Островский Перова не утопает в бесконечной темноте, как это было с Достоевским, но, напротив, как будто вырывается из нее ярким светлым пятном. Перов пишет Островского в халате, обитом беличьим мехом, который, однако, не скрывает некоторую грузность фигуры писателя. Перов никому не льстит, ему интересна реальная личность со всеми ее достоинствами и недостатками. Он не скрывает и морщины, и залысину Александра Николаевича. Ярким колористическим акцентом Перов делает рыжую бороду писателя, сквозь которую пробиваются редкие седые пряди. При всех явных недостатках внешности, Островский кажется более добродушным и открытым, чем Достоевский. Такой образ создается за счет светлых глаз, устремленных прямо на зрителя. Перов сажает Островского в открытую позу, наклоняя немного драматурга вперед. Таким образом, человек, смотрящий на нас с портрета оказывается в прямом диалоге с нами. А рыжая борода добавляет портрету некоторое добродушие. Все эти черты имеют непосредственную связь с литературным творчеством писателя, значительную часть которого составляют забавные пьесы о быте русских людей. Таким образом, Перов оказывается очень тонким психологом, способным чутко и точно передать душевное состояние человека с помощью таких простых художественных средств как поза, жест или взгляд.

Анна Андреевна Ахматова – одна из наиболее значимых фигур в русской литературе XX века, также часто фигурирует на портретах

различных художников. Портретировали ее не только русские, но и зарубежные живописцы, что достаточно интересно как в контексте разговора о сложении канона визуального образа, так и в искусствоведческом контексте. Так, один из наиболее ранних по времени и наиболее знаменитых портретов с изображением Анны Ахматовой выполнил Натан Альтман в 1915 году. Впервые Альтман увидел знаменитую поэтессу в Париже, и был сражен как ее красотой, так и ее творчеством. Композицию портрета Альтман строит по принципу сложения различных геометрических фигур – сезаннизмов. Так он добивается важного впечатления одновременной строгости и хрупкости поэтессы. Благодаря сочетаниям острых углов, фигура Ахматовой кажется более похожей на хрусталь. Этот образ усиливает к тому же колористическое решение, построенное на сочетании ярких оттенков синего, зеленого и желтого цветов. Кроме того, важна сама постановка фигуры: Альтман сажает Анну Ахматову в профиль на небольшом возвышении. Так, резкий и экзотичный профиль поэтессы становится визитной карточкой ее визуального образа, а возвышение придает ей необходимую степень отдаленности и отстраненности от зрителя, которая гармонично выражается и в ее поэзии. Как годом ранее точно описал Ахматову Мандельштам: «В пол-оборота, о, печаль! / На равнодушных поглядела. / Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль» (Мандельштам 1990. 93).

Более 16 портретов Ахматовой принадлежат кисти знаменитого французского художника Парижской школы – Амадео Модильяни. Был ли между ними роман, или же их связывали лишь крепкие дружеские узы – остается загадкой для биографов Анны Андреевны. Однако так или иначе, именно благодаря творчеству бедного парижского художника визуальный образ великой поэтессы закрепился в качестве канона. Наибольший интерес для нас в данном случае представляют небольшие карандашные наброски

Модильяни, в которых вся фигура Ахматовой выполнена буквально одной линией. Модильяни пишет поэтессу непропорционально длинной, что подчеркивает ее нетипичную красоту и утонченность – при чем, речь здесь идет не только о физической внешности, но и о душевном состоянии, поскольку Модильяни был искренне впечатлен стихами Анны Андреевны. В масляных работах Модильяни пишет Ахматову исключительно в темных одеяниях, что подчеркивает также строгость ее натуры и чуткость ума, которой Модильяни восторгался в период общения с поэтессой.

Строгость натуры Анны Андреевны проявлялась и в работах других художников XX века – Анненкова, Петрова-Водкина, Тырса. Все последующие портреты достаточно схожи и по композиции (погрудный портрет в профиль или в три четверти), и по эмоциональному наполнению – вслед за Альтманом и Модильяни все художники стремятся передать строгость Ахматовой и наполненные грустью устремленные вдаль глаза. Искусствовед Эрих Голлербах писал: «В портретах Ахматовой больше правды о ней, чем в книгах десяти критиков» (Голлербах).

Из этого ряда выгодно выделяется портрет работы Зинаиды Серебряковой 1922 года. Анна Ахматова была одной из самых любимых поэтесс Серебряковой – художницу вдохновляли ее внутренний свет и искренняя вера в любовь. Ахматова на портрете Серебряковой мечтательно подпирает голову рукой. Весь портрет сделан в очень минималистичном стиле несколькими уверенными пастельными линиями. Серебрякова сохраняет характерный изгиб носа великой поэтессы, при этом он не бросается в глаза как на предыдущих рассмотренных нами портретах, и не является центральным маркером, вокруг которого строится весь визуальный образ, но остается просто портретной чертой. В данном контексте важно отметить, что Ахматова Серебряковой смотрит прямо на зрителя без какого-либо намека на грусть или отстраненность – она находится в непосредственном контакте со смотрящим.

Безусловно, такой образ является отражением личного впечатления Серебряковой от творчества Анны Андреевны.

Интересны также и портреты Анны Ахматовой работы Сарьяна и Лянглебена. Оба этих портрета являются репрезентацией уже пожилой Ахматовой. При этом, что важно отметить, Лянглебен в своей работе хоть и запечатлевает с натуры некоторые старческие черты, все же оставляет каноничный поворот головы в профиль, чтобы подчеркнуть характерный изломанный нос Анны Андреевны. Юзеф Чапский писал про Ахматову 60-х годов XX века так: «Анна Андреевна в большом кресле, внушительная, спокойная, полная, чуть глуховатая. Невольно вспоминаются идеализированные портреты русских цариц XVIII века». Вероятно, именно этот образ спокойствия и наполненности жизненным опытом и стремился передать в своей работе Лянглебен. Сарьян же пишет свой портрет Ахматовой несколькими годами ранее, когда вышло постановление ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», и Ахматова стала опальной поэтессой. При этом, на самом портрете в лице Анны Андреевны нет ни тени грусти или сожаления. Ахматова выглядит самодостаточной пожилой дамой. Ее руки скрещены на груди, она не смотрит на зрителя, и на лице ее даже присутствует полуулыбка. Интересно, что Сарьян, как и Лянглебен, сохраняет характерный изгиб носа, и даже старается отделить Ахматову от зрителя путем более высокой постановки модели и отведенного в сторону взгляда. Однако эти каноничные черты визуального образа поэтессы уже радикально отличаются от той утонченной и строгой молодой женщины, которая смотрела на зрителя с ранних портретов.

Следует констатировать, что, несмотря на идею Эриха Голлербаха о том, что «образ поэта, единый и цельный в своей внутренней сущности, дробится в восприятии читателей на множество разнородных отражений» (Голлербах), мы четко прослеживаем существование определенных визуальных канонов, вполне конкретных для каждого отдельного писателя.

Заключение

Нами были подробно рассмотрены различные портреты таких великих русских писателей как Александра Сергеевича Пушкина, Федора Михайловича Достоевского, Льва Николаевича Толстого, Александра Николаевича Островского и Анны Андреевны Ахматовой. Конечно, несмотря на всю тщательность проведенного нами анализа, данная статья не может ни в коей мере претендовать на звание полноценного обзора всех портретов русских писателей. Однако, нами были наглядно продемонстрированы основные принципы канонов художественных образов перечисленных выше деятелей культуры, а также проанализированы пути сложения этих канонов, из чего можно заключить, что в хронологическом плане в большинстве случаев визуальные маркеры портретируемого героя проявляются и закрепляются в период наивысшего расцвета творчества писателя. В художественном же плане эти маркеры преимущественно являются характерными физиогномическими чертами. Кроме того, важно отметить, что все рассмотренные нами в данной статье художники стремились так или иначе добиться не только наиболее натуралистичного запечатления персонажа, но и передачи конкретных черт характера или конкретных собственных впечатлений от творчества того или иного писателя. Так, к примеру, задумчивость и отстраненность являются характерными художественными чертами Анны Андреевны Ахматовой и Александра Сергеевича Пушкина. При этом, если в случае с Пушкиным эта отстраненность романтизируется живописцами, то в случае с Анной Андреевной она призвана отразить ее строгий и стойкий нрав. Для Александра Николаевича Островского в силу специфики его литературного творчества характерны открытость и доброжелательность. Для Льва Николаевича Толстого Репин создал мифологизированный идеализированный образ несмотря на все стремления запечатлеть его в бытовых сценах. Визуальный образ Федора Михайловича

Достоевского же благодаря Перову вошел в историю как замкнутый в себе и даже несколько болезненный. Так или иначе, следует заключить, что литературное творчество, а также личный характер каждого писателя безусловно играют значительную роль в формировании их канонического визуального образа.

Литература

- 1- Ашукин Н. (1934). *Живой Пушкин*. М. : Московское Товарищество Писателей. 244 с.
- 2- Голлербах Э. *Образ Ахматовой*. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/gollerbah-erih-obraz-ahmatovoj.htm> (Дата обращения: 17.12.22).
- 3- *Л.Н. Толстой и художники. Толстой об искусстве: Письма, дневники, воспоминания* (1978). М. : Искусство. 375 с.
- 4- Либрович С.Ф. (1890). *Пушкин в портретах*. СПб. : Типография М.М. Стасюлевича. 254 с.
- 5- Мандельштам О.Э. (1990). *Собрание сочинений в 2 т.* М. : Художественная литература, Том 1.
- 6- Пушкин А.С. (1926). *Письма*. Т. 1. Москва, Л. : Гос. изд-во. 594 с.
- 7- *Русское прошлое. Исторические сборники* (1923). Л. : Издательство «Петроград».
- 8- Страхов Н.Н. (2003). *Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов: Полное собрание переписки*. Том II Группа славянских исследований при Оттавском университете и Государственный музей Л.Н. Толстого, М. : 668 с., 2003.

Bibliography

- 1- Ashukin N. (1934). *Zhivoj Pushkin*. M. : Moskovskoe Tovarishhestvo Pisatelej. 244 s.
- 2- Gollerbah Je. *Obraz Ahmatovoj*. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/gollerbah-erih-obraz-ahmatovoj.htm> (Data obrashhenija: 17.12.22).
- 3- *L.N. Tolstoj i hudozhniki. Tolstoj ob iskusstve: Pis'ma, dnevniki, vospominanija* (1978). M. : Iskusstvo. 375 s.
- 4- Librovich S.F. (1890). *Pushkin v portretah*. SPb. : Tipografija M.M. Stasjulevicha. 254 s.

- 5- Mandel'shtam O.Je. (1990). *Sobranie sochinenij v 2 t.* M. : Hudozhestvennaja literatura, Tom 1.
- 6- Pushkin A.S. (1926). *Pis'ma. T. I.* Moskva, L. : Gos. izd-vo. 594 s.
- 7- Russkoe proshloe. Istoricheskie sborniki (1923). L. : Izdatel'stvo «Petrograd».
- 8- Strahov N.N. (2003). *L. N. Tolstoj i H. H. Strahov: Polnoe sobranie perepiski.* Tom II Gruppy slavjanskih issledovanij pri Ottavskom universitete i Gosudarstvennyj muzej L.N. Tolstogo, M. : 668 s., 2003.

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Morozova Praskovya Ilyinichna (2023). CANONIZATION OF THE VISUAL IMAGE OF RUSSIAN WRITERS IN PORTRAITURE OF THE 19TH-20TH CENTURIES. *Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka I Literatury*, 11(2), 221-237.

DOI: 10.52547/iarll.22.12

URL: <https://www.journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/286>



متعارف‌سازی تصویر بصری نویسندگان روس

در نقاشی پرتره سده‌های نوزدهم و بیستم

پراسکوویا ایلی نیچنا ماروزوا^{*۱}

دانشجو، دانشگاه دولتی لمانوسف مسکو،
مسکو، روسیه.

(تاریخ دریافت: ژانویه ۲۰۲۳؛ تاریخ پذیرش: ژوئیه ۲۰۲۳)

چکیده

این مقاله به بررسی نمادهای هنری نویسندگان روس در نقاشی سده‌های نوزدهم و بیستم می‌پردازد. با وجود شهرت فراوان پرتره‌های ارائه شده، تاکنون تحلیل جزء به جزء نمادهای بصری که به صورت مستقیم در آنها گنجانده شده‌اند، به صورت عمومی و در قالب یک اثر خاص انجام نگرفته‌است. با انجام تحلیل مقایسه‌ای ابزار هنری، تصویر کاملی از تکامل نمادهای نویسندگان روس، هم در پرتره‌های هنرمندان مشخص و هم در بافت کلی آثار نقاشی سده‌های نوزدهم و بیستم ایجاد شده‌است. این موضوع از اهمیت بسیار برخوردار است، زیرا نمادهای نویسندگان و شاعران را نباید فقط و به طور کامل در آثار خود آنها جستجو کرد، بلکه باید به تاثیرگذاری شاید قابل توجه‌تر آنها در دیگر آثار هنری نیز توجه نمود. در این مقاله به بررسی تاثیرگذاری‌های موازی آنها در آثار ادبی با هدف بررسی تقابلی‌ها و تفاوت‌های آنها با نموده‌های بصری آنها در نقاشی پرداخته شده‌است.

واژگان کلیدی: نقاشی سده نوزدهم، نقاشی سده بیستم، نویسندگان روس، پرتره‌ها، شاعران قرن نقره‌ای، نمود نقاشی.

* نویسنده مسئول 1. E-mail: morozova_praskovya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6471-4382> نوع مقاله: علمی - پژوهشی