



*Из неопубликованного
наследия
Б. В. Томашевского*

АВТОПОРТРЕТЫ ПУШКИНА *

Значительную часть рисунков Пушкина, испещряющих его рукописи, составляют портреты — зарисовки лиц, ему знакомых. Портреты, как и все рисунки Пушкина, очень для него характерны: в них есть свой «почерк», и узнать руку Пушкина в рисунке почти так же легко, как и в его рукописном тексте. Это очерки пером или твердым карандашом, с своеобразной остротой и жесткостью контурной линии. Именно перо и карандаш, а не тушь, не акварель свойственны графике Пушкина. И не только потому, что Пушкин, далекий от всяких профессиональных претензий, не обращался к специальному материалу художника, а набрасывал свои рисунки орудием писателя на полях своих произведений. Самый характер пушкинской графики неразрывно связан с представлением о пере. Если бы Пушкин развил в себе искусство рисования до профессиональной высоты, он бы, вероятно, пошел по пути экспрессивного рисунка, граничащего с карикатурой. Элементы шаржа, намеренной утрировки, комического осмысления присутствуют в набросках Пушкина. По большей части это профили, повернутые влево, — обычное расположение любительских портретных зарисовок.¹ Эти профили чаще всего карикатурны. Однако — в откровенную

* Настоящая статья была написана в 1936 г. и предназначалась в качестве введения к специальному изданию автопортретов Пушкина. Издание это осталось не осуществленным, и статья не была опубликована. Несмотря на то, что в послевоенные годы появились новые исследования, посвященные автопортретам Пушкина (в том числе книга А. М. Эфроса, выпущенная в 1945 г.), статья Б. В. Томашевского не потеряла своего значения и заслуживает быть напечатанной в том виде, в каком она сохранилась в архиве ученого. — *Ред.*

¹ См. об этом замечания И. Линдемана: «В А. С. Пушкине слабый рисовальщик сказывается еще в его шаблонной манере рисовать фигуры и профили в одну лишь правую (по-видимому — обмолвка автора; следует читать: в левую) сторону. Фигур и профилей, рисованных в обратную сторону, а так же en face, у него почти не встречается» (А. С. Пушкин как художник-рисовальщик. — Отчет о состоянии Московской XI гимназии, 1913—14 учебный год, стр. 41).

карикатуру они переходят относительно редко, оставаясь на пороге портрета и шаржа. Пушкин усиливает наиболее характерные черты изображенного лица, особенно утрируя его мимику. И здесь Пушкин проявил незаурядное для любителя умение схватывать основные черты человека. По-видимому, он обладал острой зрительной памятью, умея мысленно схематизировать и удерживать в воображении черты человеческого лица. Его изображения, насколько мы можем судить на основании известной иконографии лиц, рисованных Пушкиным, отличались большим сходством.¹

При этом сходство сохранялось и тогда, когда Пушкин рисовал заочно, по памяти. Многочисленные профили на полях его черновиков, органически связанные с текстом, свидетельствуют о его способности вызывать в воображении тот или иной образ и немедленно фиксировать его в форме быстрого профиля, набросанного легким штрихом. Так, в Кишиневе он рисовал портрет Чаадаева, в 1826 г. — декабристов. Воспоминание о человеке вызывало в его памяти четкий зрительный образ, который он без труда зарисовывал. Лица людей и составляют главную тему рисунков Пушкина и наиболее интересное в его графике. Ни пейзажи, ни изображения вещей не вышаются над уровнем среднего любительского рисунка. Но его портретные зарисовки несколько превышают своим качеством средние любительские зарисовки, превышают не столько художественной техникой или знанием мастерства, сколько экспрессивностью и умением видеть, художественной зоркостью.

Среди многочисленных профилей, рисованных Пушкиным, часто встречаются его собственные профили. В сохранившемся фонде рукописей Пушкина их находится свыше 50. Автопортреты Пушкина отличаются всеми свойствами его портретов. Они так же экспрессивны и в большинстве случаев окрашены ироническим отношением к своей внешности.

Автопортреты Пушкина являются ценным историческим документом, по которому мы можем судить о внешности поэта. Они, пожалуй, в своей совокупности равноценны с прочим иконографическим материалом, с портретами Пушкина, исполненными профессиональными художниками и рисовальщиками. Известные нам портреты Пушкина почти не дают представления об изменении его облика на протяжении его жизни. Эти портреты, за исключением гравюры, приложенной к «Кавказскому пленнику», относятся уже к сравнительно позднему периоду — к последнему десятилетию жизни Пушкина. Среди них доминируют портреты 1826—28 гг. (Тропинин, Кипренский, Гиппиус, Вивьен, Ванькович), определившие собой

¹ Эти свойства пушкинского рисунка стали уже общим местом в литературе о Пушкине. Н. О. Лернер писал: «Потомок негров безобразных», Пушкин не считал себя красивым, но и не относился пренебрежительно к своей наружности и свое лицо, хранившее некоторую печать экзотизма, справедливо находил оригинальным и интересным. Он любил рисовать себя, и среди набросков, которыми испещрены страницы его черновых тетрадей, часто мелькает его собственный характерный профиль. Сходство он вообще умел передавать мастерски; об этом свидетельствуют и показания современников, и множество дошедших до нас набросанных им портретов близких ему людей и исторических лиц» (Пушкин. Статьи и материалы, I, Одесса, 1925, стр. 5. «Один из Одесских автопортретов Пушкина»).

художественную трактовку облика Пушкина на долгие годы. Между тем автопортреты представляют почти непрерывную сюиту, отражающую облик Пушкина на всем протяжении жизни поэта. Для периода 1820—1836 гг. это единственный источник, по которому мы можем составить себе представление о его внешности.

Первый известный нам автопортрет Пушкина внушает некоторые сомнения. Он найден одновременно с тетрадью Всеволожского и приобретен вместе с ней как предмет из того же собрания. Принадлежность рисунка руке Пушкина удостоверяется подписью лицеиста XXIII курса А. Олхина. Однако эта подпись — очень поздняя. Она относится к 1858 году. Тем не менее она могла основываться на твердой традиции.

У нас нет никаких данных, чтобы судить о лицейской графике Пушкина. В то время как мы располагаем большим фондом карикатур Илличевского, лицейского товарища Пушкина, из рисунков самого поэта дошли лишь его упражнения классного порядка, по которым никак нельзя судить о том, каковы были его свободные рисунки. Известно только свидетельство первого директора Лицея Малиновского о способностях Пушкина к рисованию.

Поэтому очень трудно судить по внутреннему анализу рисунка как о принадлежности рисунка Пушкину, так и о степени сходства. Однако, достаточно сличить этот профиль с автопортретами 20-х годов, чтобы заметить некоторое, по-видимому не случайное, сходство в трактовке верхней губы и углов рта. Несколькими неестественная выпуклая губа эта присутствует на ранних автопортретах Пушкина. По-видимому, эта надутая губа была характерным признаком облика Пушкина. Недаром С. Д. Ковровский писал об нем: «Набрасывая мысли свои на бумагу, он удалялся всегда в самый уединенный угол комнаты, от нетерпения грыз обыкновенное перо и насупя брови, надувши губы, с огненным взором читал про себя написанное». ¹ Точно также — трактовка волос совпадает с одним из позднейших автопортретов на листе с черновым текстом XXX—XXXII строфы 2-й главы «Евгения Онегина». Кудрявые волосы Пушкина-лицеиста также упоминаются в воспоминаниях товарищей и современников. Сам Пушкин, характеризуя себя, упоминал «la tête bouclée».

Однако, особенно доверять сходству этого портрета, пожалуй, нельзя. В его штрихах еще видна детская нетвердая рука, некоторая выписанность, довольно тяжелая. ²

¹ Я. Грот. «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники». 1899, стр. 219.

² Трудно разделить мнение П. В. Анненкова, видевшего самое раннее изображение Пушкина в его рисунке из тетради № 2364, л. 45. Вот что писал он: «Между этими изображениями мы встречаем и голову самого Пушкина, сливающуюся в один поцелуй с другой неизвестной женской головкой: импровизированный художник так дорожил подобного рода воспоминаниями, что под рисунком сделал подпись: Le baiser, 1818, 15 Déc. (П. В. Анненков. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874, стр. 134).

Рисунок Пушкина достаточно хорошо известен. В нем невозможно уловить сходства с самим Пушкиным, тем более, что в манере еще сильны следы классовых уроков с их специфическим академизмом, а это лишает данную композицию всякой экспрессивности.

Первые неоспоримо подлинные автопортреты относят к периоду ссылки на юг, к 1820—1821 гг. Все эти автопортреты имеют большое сходство между собой. Это — юное бритое лицо, окаймленное длинной кудрявой шевелюрой. Кудри, падающие на воротник, неизбежно появляются, когда Пушкин вырисовывает голову полностью, не ограничиваясь лишь схематическим контуром лица.

Для этих автопортретов характерна явная утрировка в трактовке носа, губ и подбородка. Нос, несколько удлинённый, нарочито приплюснут к лицу; губы выпячены, особенно верхняя, подбородок срезан. По-видимому, Пушкин уловил какое-то излюбленное выражение своего лица, выражающееся в особенной мимике губ. Этой утрировкой Пушкин, вероятно, не нарушал сходства и, кроме того, добивался наиболее экспрессивной передачи своего облика.

Любопытно, что в фрагментарных профилях этой эпохи Пушкин зарисовывает именно нос и губы, опуская лоб и глаза. По-видимому, он упорно искал верной передачи мимики своих губ (см., напр., два автопортрета на полях черновика «Кинжала», 22 июня 1822 г.). Глаза Пушкин рисовал стандартно на большинстве портретов и не добивался передачи характерных особенностей взгляда.

Все эти автопортреты миниатюрны. К сожалению, попыткой разработки своего профиля в больших размерах Пушкин остался неудовлетворен и зачеркнул его (профиль на рукописи «Кавказского Пленника»).¹

¹ Первый из этой серии южных автопортретов, к сожалению, сильно подпорчен тем, что по карандашу обведен чернилами. При этом пропала всякая выразительность профиля и уничтожено сходство: нос обострен, срезан, губы искажены. Характерна лишь меховая шапка — свидетельство о кавказском костюме Пушкина. (На отдельном листе).

Следующий автопортрет, относящийся, вероятно, к сентябрю 1821 г. (на рукописи «Кавказского Пленника»), дает нам наиболее юное изображение лица Пушкина. Выражение лица еще ребяческое. Можно думать, что портрет этот ретроспективен не потому, что Пушкин хотел себя изобразить моложе, чем он был на самом деле, а в силу привычки. Уже набив руку на изображении собственного профиля в предыдущие годы, Пушкин мог, сам того не замечая, повторять привычный рисунок вопреки действительности, не учитывая собственной возмужалости.

Наоборот, другой автопортрет на полях «Кавказского Пленника» отмечен заботливой старательностью передать себя именно таким, каким Пушкин был в это время (1821—1822 гг.). Здесь уже выступают и детали костюма: сюртук, шейный платок, из-под которого видны углы воротника.

Не приходится считаться как с документами с верхним автопортретом на полях черновика «Кинжала» (дата 22 июня 1822). Здесь совершенно искажены пропорции лица, неверно поставлен глаз, сокращен лоб. Даже выражение губ необычное (ср. на том же листе характерные зарисовки носа и губ). Можно даже высказать подозрение, что Пушкин хотел изобразить здесь не себя, а кого-то другого. Однако сходство этого изображения с автопортретом на полях чернового текста XI—XII строф второй главы «Евгения Онегина» 1823 г. несколько колеблет наш скептицизм.

Автопортреты на незаполненной текстом странице Записной Книжки 1820—1822 г. и на полях чернового текста 212—217 стихов «Бахчисарайского фонтана», 1822—1823 гг. зачеркнуты Пушкиным как неудовлетворившие его. Любопытно, что даже в маргиналиях, в автоматически возникавших на полях черновиков рисунках, Пушкин был требователен к сходству изображаемого (но отнюдь не к качеству художественной отделки) и сплошь и рядом зачеркивал нарисованное. Так, рядом с автопортретом на полях чернового тек-

К этому же периоду относятся и зарисовки профиля Пушкина, в которых он, отступая от действительности, как бы играет схемой своего лица, создавая воображаемые портреты. Об игре Пушкина с своим профилем рассказывает П. Бартенев со слов В. Горчакова: говоря о Крупянской, жене кишиневского губернатора, он пишет: «Пушкин между прочим забавлялся сходством своего лица с ее восточной физиономией. (Бывало, рассказывает В. П. Горчаков, нарисует Крупянскую — похожа; расчертит он вокруг лица волосы — выйдет сам он; на ту же голову накинет карандашом чепчик — опять Крупянская)» («Пушкин в южной России», 1914, стр. 94).

Это свидетельство заставляет рассматривать зарисовки Крупянской как автопортретный материал. Зарисовки узнаются по действительному сходству женского профиля с собственным профилем Пушкина. Один из таких профилей мы находим на одном листке с автопортретом.

Кроме подобной пары, мы встречаем еще и другую — изображение своего профиля в воображаемых условиях — то в фантастическом костюме, то в измененном возрасте.

ста 212—217 стихов «Бахчисарайского фонтана» зачернен чей-то профиль, повернутый вправо, и понятно почему: Пушкин не умел изображать профили вправо и потому этот рисунок ему не удался. (Ср. замазанные профили на листе с черновым текстом XVI строфы первой главы «Евгения Онегина», 1823). Но по отношению к собственным изображениям Пушкин был особенно строг и зачеркнутых автопортретов мы у него встречаем больше. Зачеркивал он не только явно неудачные, но и такие, где сходство совершенно достаточное. Очевидно, он добивался передачи какого-то выражения, которое ускользало от него.

Автопортрет среди текста первой главы (строфа XLV) «Евгения Онегина» имеет сходство с автопортретом на полях «Кавказского Пленника», но именно это сходство дает возможность судить об изменениях в облике поэта. Уже нет растрепанных, вьющихся кудрей, спадающих на шею и на плечи, здесь уже Пушкин более приглаженный, более «светский», менее романтический. Автопортрет этот часто воспроизводится, что свидетельствует о его популярности.

Наоборот, автопортрет около строфы XI второй главы «Евгения Онегина» снова изображает Пушкина юным, с кудрями, в романтической трактовке. Именно об этом автопортрете Н. О. Лернер восторженно писал, публикуя его в Одесском сборнике: «Вот каков он был, тогдашний Пушкин, одесский Пушкин, наш Пушкин! Романтическая восторженность видна в этом благодушном, задумчивом профиле, весь он дышит «гордой юностью». Взгляните на его вдохновенное лицо, и вы никогда не забудете его, вы будете видеть его перед собою всякий раз, когда придут Вам на память чудные онегинские строфы, в которых прославил он и молодость нашего города и свою собственную молодость» (Пушкин. Статьи и материалы, I, Одесса, 1925, стр. 5).

Все перечисленные автопортреты, равно как и другие, о которых здесь не упоминалось, являются маргиналиями, быстрыми очерками на полях, возникавшими в творческой паузе, когда поэт задумывался над той или иной строчкой. Но к этому же периоду относятся и портрет-картинка, нарисованная на особом листке, портрет, в котором заметна забота о композиции. Он помещен в заштрихованный круг и густо отделан штриховкой около волос и по складкам костюма (характерно, что самый профиль оставлен без всякой штриховки). Это автопортрет, лишь недавно найденный и опубликованный, и тем не менее ставший весьма популярным. Это явно портрет, сделанный не для себя, а для показа. Очевидно, у Пушкина была какая-то уверенность рисовальщика и рисунки свои он не считал интимной паклотней черновых тетрадей, а часто обращался с этими рисунками к друзьям. По-видимому, он отдавал себе отчет в их экспрессивности, хотя никогда и нигде не выступал в качестве профессионального художника.

Так, на полях первой главы «Евгения Онегина» мы находим рядом с обычным изображением — без усов и бороды, с длинными курчавыми волосами — старческое изображение — с лысой головой, с баками. Этот воображаемый портрет он сперва начал рисовать в непосредственном соседстве с первым автопортретом, но зачеркнул после первых штрихов — затем набросал его полностью уже в другом месте листа (июнь 1823 г.). К такому же роду относится и другой автопортрет, на полях второй главы «Евгения Онегина» (октябрь 1823 г.), где Пушкин изображен с глубокими морщинами, лысый, с пушистыми прядями редких волос на затылке, без усов и без бороды.¹

Наряду с нарочитым изменением своего возраста Пушкин переносит себя в другие эпохи и изображает в непривычном костюме. Так, на полях стихотворения «Зачем ты послан был», посвященного теме Наполеона и революции, мы находим три автопортрета Пушкина в костюмах эпохи Революции и Империи. На одном из этих автопортретов Пушкин изобразил себя коротко остриженным, с длинными углами выступающего воротничка, что, по-видимому, должно соответствовать костюму эпохи Империи. На двух других автопортретах шейные платки, высоко покрывающие шею, соответствуют костюмам до Термидора (левый автопортрет с жабо) и Директории (правый автопортрет с высоким воротом).

Любопытно, что в данном случае костюмы вызваны, несомненно, текстом стихотворения, на полях которого находятся автопортреты. Пушкин воображает себя свидетелем, а может быть и деятелем, той эпохи, о которой он пишет.

Иного порядка изображения во весь рост в фантастическом восточном костюме скорохода, находящиеся на полях второй главы «Евгения Онегина».

К этому времени относится замысел Пушкина написать биографию Ибрагима Аннибала, своего предка. Этот замысел им отчасти приведен в исполнение примечанием к I строфе первой главы «Онегина». Данное изображение, по-видимому, связано с этим замыслом. Воображая своего предка при константинопольском дворе, Пушкин, естественно, мог его нарисовать, придавая ему собственные свои черты. Таким образом, вероятно, имеем здесь соединение автопортрета с исторической фантазией. Это подтверждается наличием в рукописи «Арапа Петра Великого» профиля Ибрагима, построенного, несомненно, на основе самоизображения.²

¹ Необходимо, видимо, учитывать возможность позднейшего нанесения этих рисунков в Михайловском, когда Пушкин обращался к тексту первых глав «Онегина» для переписки набело.

² Здесь уместно упомянуть еще об одном рисунке Пушкина, имеющем в себе элементы автопортрета. Это проект рисунка к «Евгению Онегину», посланный брату при письме начала ноября 1824 г. Пушкин изобразил себя вместе с Онегиным, таким, каким он был в Петербурге в 1819 г. Рисунок сделан со спины и лица не видно. Но фигура, по-видимому, схвачена точно. Недаоом именно по отношению к своей фигуре Пушкин приписал под рисунком: «хорош». Рисунок интересен как документ: он дает нам сведения о костюме Пушкина, о его длинных, вьющихся волосах, спускающихся на плечи отдельными прядями, о его излюбленной позе.

Серия безусых и безбородых автопортретов южного периода сменяется в период пребывания Пушкина в Михайловском автопортретами с баками и бородой, более привычными благодаря тому, что именно с баками облик Пушкина зафиксирован на популярных его портретах Кипренского, Тропинина и др.

По-видимому, в Михайловском Пушкин перестал бриться и отпустил усы и бороду. Так с усами и бородой мы видим его на автопортрете, рисованном во второй половине 1825 г. на черновике статьи «О поэзии классической и романтической». Вероятно, вскоре Пушкин сбрил себе усы, оставив одну бороду. На полях четвертой главы «Евгения Онегина» мы уже встречаем автопортрет с бородой без усов.

Вряд ли свидетельствуют появляющиеся в это время безусые и безбородые портреты о том, что Пушкин сбривал и бороду. Вернее всего, что это — ретроспективные автопортреты, повторение привычного профиля, уже столько раз рисованного Пушкиным. Наличие таких ретроспективных автопортретов констатируется существованием двух параллельных автопортретов на одном листке, сделанных одинаковой манерой (очень редкой для Пушкина — разведенной тушью) и относящихся к 1826 г. Один из них, нижний, изображает Пушкина таким, каким он был в то время. Другой — южного типа, с длинными кудрями, без бороды.

Для портретов этого периода характерно не только изменение шевелюры. Постепенно меняется уклад губ и соответственно срез подбородка (который должен был подчеркивать уклад губ). Вместо выпяченных губ мы видим их в более естественном не напряженном положении, скорей поднятыми. Этот новый уклад губ придает лицу Пушкина несколько ироническое выражение, намечая легкую улыбку.

Особенно интересны в этой серии автопортретов два: один из них набросан на полях XXXIV строфы четвертой главы «Евгения Онегина» и является погрудным портретом. Здесь мы видим наиболее законченное из изображений этого времени. Выражение лица спокойное, даже строгое, не имеет элементов карикатурной напряженности или комической насмешливости, характерных для большинства автопортретов Пушкина. По-видимому, этот портрет лучше всего передает портреты Пушкина в спокойном состоянии. Здесь Пушкин не шаржирует своего облика.

Другой автопортрет на полях III и IV строф пятой главы «Евгения Онегина» является изображением в рост. Здесь дана в несколько шаржированном виде вся фигура Пушкина. По этому автопортрету мы можем судить о полном внешнем облике Пушкина. Этот автопортрет пополняется известным карикатурным изображением Пушкина и Хвостова и гармонирует с ним. Во всяком случае это изображение правдивее позднейшего чернецовского (Парад на Марсовом поле), где Пушкин дан в официальной трактовке, в натянутой позе человека, предоставляющего свой облик наблюдению художника.

Что касается до автопортрета на обороте этого листа, то его следует рассматривать лишь как предполагаемый. Мы имеем длинный профиль с поджатыми губами, в воротнике с жабо, не то с длинными волосами, не

то в парике эпохи Людовика XV или XVI. Если это ретроспективный портрет, то он, несомненно, относится к разряду «ряженных». Наличие на той же странице профиля Мирабо вызывало предположение, что здесь Пушкин изобразил себя в костюме Робеспьера. Однако следует признать, что портрет этот не похож ни на Робеспьера, ни на Пушкина — по крайней мере на того Пушкина, которого мы знаем по другим его автопортретам. На сходство с этим портретом не менее, чем Пушкин и Робеспьер, могли бы претендовать Сийес, Байи или Баррер.

К тому же периоду пребывания в Михайловском относится автопортрет, нарисованный среди набросков профилей декабристов. Этот автопортрет имеет одну особенность, не повторяющуюся в других автопортретах: Пушкин изобразил здесь себя не в профиль, а в три четверти, почти в фас.

Великолепно отражает пушкинский иронизм портрет в альбоме Киселева 1827 г., до сих пор не пользовавшийся известностью. Между тем, он отличается точностью штриха и законченностью. Его неизвестность объясняется исключительно тем, что альбом Киселева не попадался на глаза исследователям. Следующим этапом в истории автопортретов Пушкина является 1829 г. — его поездка на Кавказ.

Первый из кавказских автопортретов находился на черновике стихотворения «Благословен и день и час» (25 мая, Коби) среди кавказских зарисовок рядом с несколькими неожиданным профилем Александра I и Наполеона. Это ничем не замечательный автопортрет, похожий на многие другие и отличающийся от них только кавказской меховой шапкой, признаком пребывания на Кавказе. С такой же меховой шапкой Пушкин изобразил себя на первом известном нам юном автопортрете 1820 г., к сожалению испорченном позднейшей подрисовкой.

Следующий автопортрет приближается к карикатуре. Здесь Пушкин изобразил себя с отпущенными усами. Комическая надпись соответствует типу рисунка. Портрет датирован Гумрами 28 июня 1829 г.

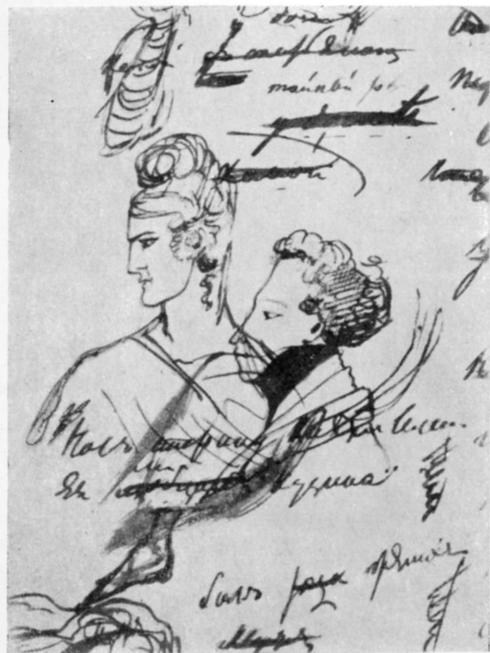
К этому же году относятся автопортреты Ушаковых альбома. Первый из них предшествует поездке на Кавказ. Он является откровенной карикатурой. Пушкин изобразил себя в монашеском платье, лицом к лицу с карикатурным изображением беса, с соответствующей подписью: «Не искушай (сай) меня без нужды». Веселость рисунка, возникшего в обстановке домашних шуток и развлечений дома Ушаковых, отразилась и в переданной здесь мимике автопортрета.

Дальнейшие рисунки альбома Ушаковых относятся к периоду вскоре после возвращения с Кавказа. Первое место по известности занимает автопортрет, который по своей популярности конкурирует с портретами работы Тропинина и Кипренского. Он много раз воспроизводился и в России и за границей. Неоднократно он являлся основой для портретов, рисованных современными нам художниками. Постоянно мы встречаем его как графическое украшение программ, афиш и т. п.

Приближаются к нему по своей популярности и изображения Пушкина верхом на лошади, в бурке, надетой поверх сюртука, в высокой шапке, с пикой в руке. Над портретом карандашная надпись: «А. С. Пушкин во

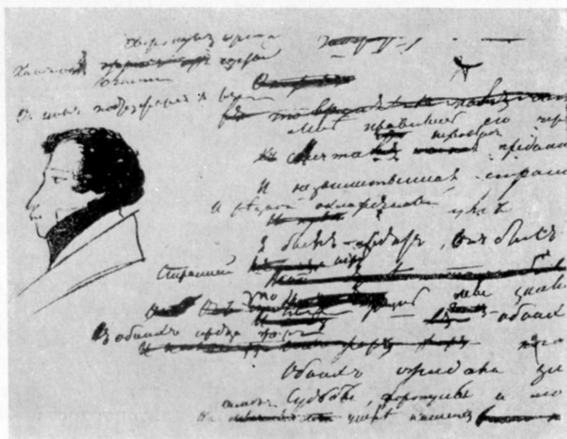


Два автопортрета. 1826.
Институт русской литературы АН СССР,
Ленинград.

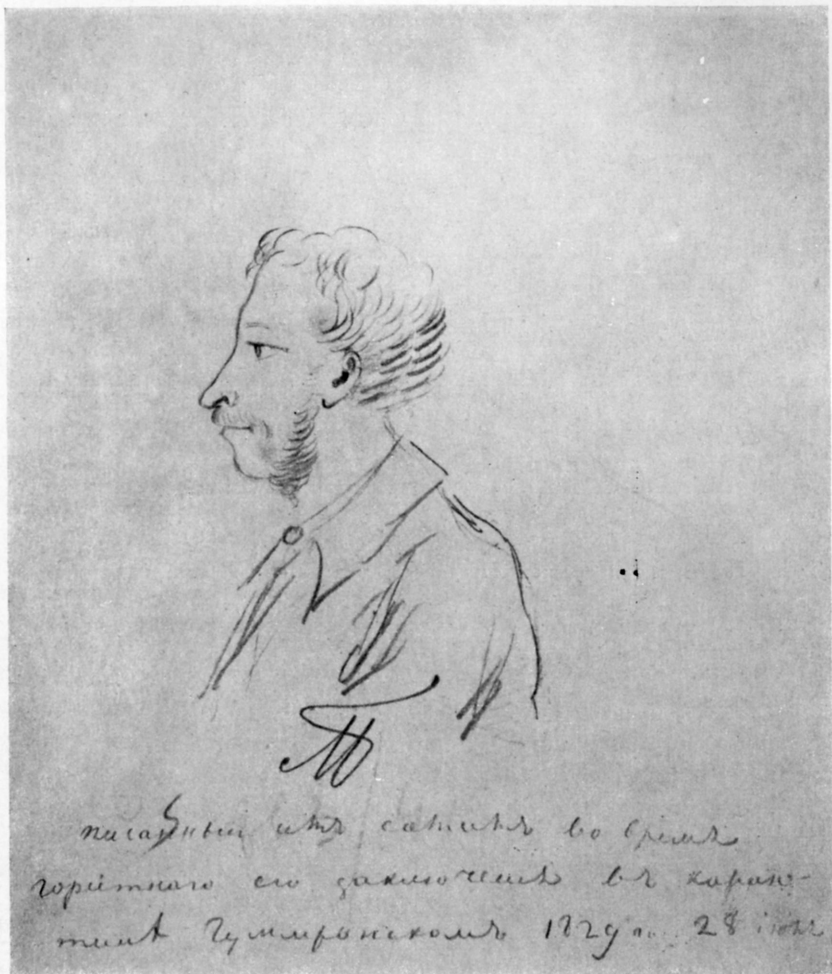


Автопортрет.
Рисунок Пушкина на рукописи черновика XXIX—XX строк второй главы «Евгения Онегина». 1823.

Институт русской литературы
АН СССР, Ленинград.



Автопортрет в черном фуляре.
Рисунок Пушкина на рукописи черновика XV строфы первой главы «Евгения Онегина». 1823.
Институт русской литературы
АН СССР, Ленинград.



писанный им самим во время
горестного заключения в карантине Гумманском
28 июля 1829 года

Автопортрет. 1829.

Под портретом подпись: «писанный им самим во время
горестного заключения в карантине Гумманском
1829 года 28 июля».

Институт русской литературы АН СССР, Ленинград.



Автопортрет. 1827.
Институт русской литературы АН СССР, Ленинград.



Автопортрет в лавровом венке. 1836 (?).
Институт русской литературы АН СССР, Ленинград.

время путешествия в Арзрум». Лицо Пушкина здесь обозначено лишь несколькими штрихами и сходство соблюдено только благодаря густым бакенбардам. Это скорее не автопортрет, а иллюстрация к «Путешествию в Арзрум». Этот рисунок заставляет предполагать, что и всадник, нарисованный на полях стихотворения «Делибаш», может иметь автопортретное происхождение. Однако уверенности в этом никакой быть не может. Если за сходство говорит шляпа, такая же, как и на рисунке Ушаковского альбома, то против — говорят шаровары, ничем не напоминающие штатских брюк Пушкина. Да и местоположение рисунка при стихотворении говорит скорее об автоиллюстрации, чем об автопортрете.¹

В Ушаковском альбоме имеется еще один автопортрет до пояса. Он сделан в необычной для Пушкина манере — мягким карандашом. Поэтому в нем мало характерного для пушкинских рисунков, да и самое сходство, поэтому, сомнительное.

К 1829 г. относятся еще 2 портрета. Трудно что-нибудь сказать про автопортрет на листе с черновым текстом «Тазита», относящийся к ноябрю 1829. Подобно портрету 1826 г. на отдельном листе, он дает изображение в необычном повороте — в три четверти влево, но в то время как рисунок 1826 г., несмотря на это, отличается разительным сходством, здесь это сходство почти совершенно отсутствует. Поэтому законно выразить сомнение в том, что перед нами действительно пушкинский автопортрет. Возможно, что здесь он изобразил кого-нибудь из своих современников и, по-видимому, остался этим изображением недоволен.

Весьма любопытен автопортрет в лавровом венке. В нем характерен не только лавровый венок, но и обрез голой шеи, типичный в изображениях на медальонах. Должно быть автопортрет этот внушен интересом к Данте, отразившемся в следующем 1830 г. в известных терцинах. Вероятно, самую идею увенчанного медальонного изображения Пушкин заимствовал с известных изображений автора «Божественной комедии». В этом изображении есть некоторая пародическая карикатурность, соответствующая его собственным пародиям на «Ад» Данте («И дале мы пошли»). Еще большая карикатурность, уже ничем не прикрываемая, присутствует в позднейшем автопортрете той же формы, находящемся в альбоме, принадлежавшем

¹ Автопортреты Ушаковского альбома одни из первых стали известны в широкой публике. Они были воспроизведены в 1880 г. в «Альбоме Пушкинской Выставки» и долгое время ими ограничивались сведения об автопортретах Пушкина. Только они упоминаются в известной книге Либровича 1890 г. Любопытно суждение о них Либровича, которое характеризует отношение к рисункам Пушкина, установившееся в те годы: «В сущности это не портреты, а карикатуры поэта на самого себя. Несколько таких карикатур сохранилось в альбоме Екатерины Николаевны Ушаковой. Год их происхождения 1829. Наиболее любопытная из этих карикатур — та, на которой Пушкин изобразил одну лишь всю голову в контурах, и то, очевидно, наскоро, без приготовления, несколькими набросанными на бумагу штрихами пера. Тем не менее, и в этой карикатуре настолько удачно и типично переданы строение головы Пушкина, его высокий лоб, бакенбарды, нос и курчавые волосы, что на первый взгляд можно узнать в карикатуре изображение Пушкина» (С. Л и б р о в и ч. Пушкин в портретах. СПб., 1890, стр. 73.) Это мнение характерно для своей эпохи.

неизвестному лицу. Здесь та же медальонность, а сближение с Данте подчеркнуто надписью «Il gran padre. A. P.». Необходимо вспомнить, что эта подпись — цитата из сонета Альфиери, начинающегося словами «Il gran padre Allighieri». Этот сонет был хорошо известен Пушкину: «Dante (il gran Padre Alighieri)», — писал он в 1827 году (Пушкин, т. 11, стр. 67).

Пушкин изобразил себя здесь явно карикатурно, с вытянутым профилем, с усмешкой, но надо признать, что при всей карикатурности автопортрета эта усмешка не является веселой.

После 1829 г. мы знаем сравнительно мало автопортретов Пушкина. В самой трактовке своей наружности он явно начинает менять свою манеру. Если для первого периода до 1825 г. характерна какая-то напряженность в выражении лица, а для второго, с 1826—1829, — иронизм, спокойствие, то для последнего — доминирующими чертами являются признаки старости, усталость, уныние. К 1830 г. относятся автопортреты на черновике французского письма и на наброске строфы, предназначавшейся для «Домика в Коломне». В них уже чувствуются следы усталости.

Очень оригинальную трактовку своего лица Пушкин дает на черновике письма к Бенкендорфу (18 февраля 1832 г.): «Осмеливаюсь просить об одной милости: впредь иметь право с мелкими сочинениями своими относиться к обыкновенной цензуре». Легко представить себе настроение Пушкина, когда он писал эти строки. Никакой иронии, присущей его ранним портретам, особенно портретам 1829 г., мы не заметим в этом изображении. Оно как-то странно выделяется из общей серии автопортретов.

Около того же времени Пушкиным сделана попытка нарисовать себя в три четверти. Попытка эта не привела ни к какому результату. Пушкин не закончил автопортрета (не нанес баки, которые он, по-видимому, рисовал последними) и зачеркнул весь автопортрет (рядом с портретом Натальи Николаевны, на обороте счета издания «Северных Цветов» на 1832 год).

Подчеркнуто старческим является автопортретный набросок на черновике «Юдифи» (1835 г.). Здесь тщательно вырисованы морщины вокруг глаз и на лбу. Даже губы подрисованы, как у глубокого старика, так что возникает сомнение, действительно ли мы имеем здесь дело с автопортретом. Однако сопоставление с рисунком на черновике строф из «Домика в Коломне» как будто бы решает вопрос: линии профиля тождественны. По-видимому, мы имеем дело со стилизованным под старика изображением, подобно старческим портретам на полях «Евгения Онегина».

Последний известный нам портрет относится к февралю 1836 г. Он находится на одном листке с черновиком письма к Соллогубу. В этом письме, обвиняя Соллогуба в неуместных речах, обращенных к Наталье Николаевне, он вызывал его на дуэль. Здесь же мы видим столбец цифр с подсчетом долгов. Естественно, что настроение у Пушкина в эти дни было тяжелое. Печать этого настроения заметна и в автопортрете, который в лучшем случае рисуется притупленное безразличие. Нет никаких следов шутовской или иронии над самим собой. Выражение скорей жесткое, сосредоточенное.

Характерен здесь особый склад губ, совпадающий с карикатурно-утрированным автопортретом — медальоном, где Пушкин изобразил себя в лавровом венке. Возможно, что даты этих двух изображений близки. В обоих изображениях губы слегка вытянуты и сжаты, углы рта опущены. Но в медальоне откровенная карикатура, здесь она совершенно отсутствует.

Автопортреты вносят значительный корректив в прижизненную иконографию Пушкина. Между тем посмертная его иконография лишь в незначительной степени обращалась к этому источнику.

Репин, Айвазовский и многие другие в популярных картинах из жизни Пушкина фиксировали его облик, известный по Кипренскому (реже по Тропинину). Это явилось источником анахронизмов, промахов против элементарной истины. И в последнее время эта традиция не изжита, если не считать того, что в оборот вовлечена гравюра Гейтмана, приложенная к «Кавказскому Пленнику». Пренебрежение, с которым художники относятся к автопортретам Пушкина, вряд ли основательно. Можно различно расценивать их с профессиональной точки зрения (понятно, каждый имеет право иметь свое суждение о художественных достоинствах рисунков Пушкина), но документальное значение их неоспоримо и от них неотъемлемо. Вглядываясь в эти автопортреты, и только в них мы обретаем черты Пушкина почти во все периоды его жизни, черты такого Пушкина, какого не подглядели или не видели вовсе изображавшие его художники.

ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ЕГО ВРЕМЕНИ

Одной из особенностей стиля Пушкина является изобразительная точность. Это проверяется непреодолимым впечатлением, которое остается у всех посетителей Пушкинского заповедника в Михайловском. Пейзаж этой местности воспринимается как «виденный» по произведениям Пушкина. Это пейзаж «Евгения Онегина», пейзаж «Деревни».

Пушкин знал это свойство своего стиля и придавал большое значение точности описания. Недаром в «Кавказском пленнике», первой романтической поэме Пушкина, описание занимает в сравнении с повествованием настолько большое место, что один из критиков того времени назвал поэму описательной, другой находил в ней «прекраснейшие картины, описанные с натуры» и «классические стихотворные описания», а третий решительно ставил «местные описания» выше повествования и назвал их «совершенством поэзии». Относительно «Бахчисарайского фонтана» Пушкин писал Вяземскому 20 декабря 1823 г.: «в моем эпилоге описание дворца в нынешнем его положении подробно и верно». В 30-х годах зрительные представления в творчестве Пушкина присутствовали не в меньшей степени. Характеризуя «Евгения Онегина» в стихотворении «В мои осенние досуги»

(ответ на предложение Плетнева продолжать роман), Пушкин обращается к самому себе:

«Рисуй и франтов городских
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату,
Чердак и келью и харем. . .»

Здесь слово «рисуй» звучит отнюдь не метафорически. Словесный рисунок — одно из характерных свойств поэзии Пушкина. Но было бы преждевременно заключать отсюда, что точные описания Пушкина легко переводить в зрительные образы средствами изобразительного искусства. Было бы неверно заключить, что его стихи и даже проза «подсказывают» художнику темы для иллюстраций и дают достаточный материал для рисунка.

Конечно, рисовал Пушкин словом по законам словесного мастерства. Зрительные впечатления складывались в картину, построенную по своим законам, далеким от законов живописи. Если обратиться к самим рисункам Пушкина, то бросается в глаза почти полное отсутствие в них композиции. Все это фрагментные зарисовки профилей, отдельных фигур, деталей пейзажа и т. п. «Картинки» у Пушкина единичны: к «Кавказскому пленнику», к «Евгению Онегину», к болдинским произведениям: «Домику в Коломне», «Гробовщику», «Каменному гостю», «Сказке о Балде»; несколько позднее иллюстрации к «Русалке», — вот почти полный перечень иллюстрирующих «композиций» Пушкина. И в них композиционное начало не слишком развито; в большинстве случаев это механическое соединение деталей в нечто логическое, а не живописно, целое. Именно по приемам композиции легко распознаются сделанные Пушкиным копии чужих рисунков, даже в тех случаях, когда исполнение деталей, отступая от подлинника, приближается к манере собственных рисунков Пушкина.

Можно утверждать, что зрительные образы, лежащие в основе пушкинского словесного творчества, не достаточны для воссоздания их в нормах графической иллюстрации. Недостаточно художнику изучить текст Пушкина, чтобы получить указания на то, что и как следует иллюстрировать. Адекватных иллюстраций произведения Пушкина не имеют. Не было таких иллюстраций к Пушкину, которые бы «врастали» в восприятие читателя, подобно тому как мы имеем иллюстрации к Гоголю, обуславливающие наше понимание его типов, или подобно тому как иллюстрации Доре к «Дон-Кихоту» для многих предопределили представление о Рыцаре Печального образа и о его оруженосце.

Иллюстрации к Пушкину всегда были сильной интерпретацией его произведений в меру их понимания художником; а это понимание в свою очередь являлось обязательным только в узких пределах его эпохи. Произведения Пушкина от поколения переходили в поколение. Иллюстрации к ним оставались достоянием уходивших поколений и по наследству не передавались.

Надо сознаться, что при жизни Пушкина его произведениям не повезло с иллюстрациями. Своего иллюстратора Пушкин не нашел.

То, что появилось в печати, случайно. Общей картины определенной художественной интерпретации Пушкина мы не находим.

Однако, уже первая картинка, иллюстрирующая Пушкина, имеет определенную установку и говорит об определенной школе. Приложенный к «Руслану и Людмиле» фронтиспис, рисованный И. Ивановым, помечен, кроме имени художника и гравера, еще и монограммой «АО».

Эта монограмма свидетельствует не только о художественной, но и о литературной группировке. Кружок Оленина объединял определенную партию в литературе, исповедовавшую твердые эстетические убеждения. Эти убеждения разделял и Пушкин. Имена Гнедича, Батюшкова, Крылова, Озерова связаны с кружком Оленина. Эти имена были дороги Пушкину в период создания «Руслана и Людмилы» и лишь позднее он постепенно освободился от влияния этого круга.

То же имя Иванова и ту же монограмму Оленина мы находим на «Опытах» Батюшкова 1817 г., на «Баснях Крылова» 1825 г., на сочинениях Озерова 1828 г.¹ Эти имена иллюстрируемых авторов, равно как и характер рисунков, определяют тот стиль, в котором трактовалась поэма Пушкина. Сочетание псевдорусских мотивов в рисунках Иванова к Крылову, к «Дмитрию Донскому» Озерова свободно и закономерно сочетается с северными настроениями рисунков к «Фингалу», с классицизмом «Эдипа» и «Поликсены», с чистым декоратизмом аллегорического порядка фронтисписов к «Опытам» Батюшкова. А в годы создания «Руслана» Пушкин еще был по-арзамаски предан драматической системе Озерова; Батюшков был для него первым поэтом и в то же время, расходясь в этом с последовательными арзамасцами, Крылова он ставил выше Дмитриева. Эти литературные симпатии были не односторонни: Батюшков из Италии просил выслать «Руслана», поэму, по его словам, «исполненную красот и надежды», Крылов написал эпиграмму на критику «Руслана и Людмилы» в защиту автора поэмы. Рисунок Иванова в самом деле знаменует принадлежность Пушкина к определенной литературной и художественной группе. Отличительные черты этих рисунков — классическая правильность и простота фигур, аллегоризм виньеточного орнамента, «иносказательное изображение» ставило задачей сообщить «догадку» о намерении автора. С этим соединяется и склонность к мечтательности и тяготение к русским мотивам, разрешаемым с простотой геометрического чертежа, словом, весь аппарат русского сентиментального ампира, по-своему трактующего проблему «народности», и который в какой-то мере гармонировал со стилем поэмы Пушкина. «Народность» Руслана была, конечно, той же, что и народность оленинского толка. Эта трактовка народности и отделяла Пушкина в это время от ортодоксальных поклонников европеизированной салонной литературы и сближала с кружком Оленина.

Но иллюстрация Оленина, обрадовавшая Пушкина, фиксировала отнюдь не те черты поэзии Пушкина, которым суждено было развиваться в даль-

¹ Ср. гравюру к «Певцу в стане русских воинов» Жуковского, изд. 1813 г.

нейшем. Поэма его была полнокровнее и обещала развитие по пути боевой молодой поэзии. Между тем, в системе Оленина «романтические» задатки были чахлы и скудны. Конечно, ампи́р Оленина, несмотря на свою старомодность, тяготел к романтизму. Но на основе этих задатков только новое поколение могло вырваться из определившегося замкнутого стиля оленинского кружка. Пушкин быстро освободился от тяготевшего над ним стиля. В 1828 г. Иванов с той же маркой Оленина и в том же стиле иллюстрирует Озерова; между тем для Пушкина вопрос об Озерове был давно решен в отрицательном направлении. Он уже знал, что проблема народности, поставленная Озеровым, им не разрешена («Он попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории»), что «истинного романтизма» (понимаемого как прогрессивное направление в литературе) у него не было («где он не следовал жеманным правилам французского театра? <...> а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение») и произнес ему приговор: «Слава Озерова уже вянет, а лет через 10, — при появлении истинной критики, — совсем исчезнет».

Если в 1828 г. Пушкин еще был близок с Олениным, то лишь в личных отношениях, в период увлечения его дочерью. Достаточно было пройти этому увлечению, и все обаяние Оленина как «учителя» исчезло. Внешний образ Оленина, этого «маленького и очень проворного человечка», слился у Пушкина с формой его анаграммы. В черновиках Онегина, описывая петербургский бал, он в неприглядном виде вывел Оленина под именем Лосина, определив его как «нулек на ножках», а чтобы не было сомнения в происхождении такого определения, здесь же на полях изобразил монограмму, украшавшую когда-то фронтиспис к «Руслану».

Когда этот фронтиспис вручался читателям «Руслана» (книга появилась без рисунка, который раздавался покупателям книги дополнительно), Пушкин уже работал над новыми произведениями, ознаменовавшими новый стиль в его поэзии — романтическую поэму.

Южные поэмы Пушкина — не только литературное, но и историческое явление. Они входят тесно в декабристскую культуру как организующий фактор. Идеологическая и психологическая атмосфера, в которой жила и росла революционная молодежь двадцатых годов, гармонировала и с идеалом волевого характера и с поисками выхода из принятого уклада общественной жизни и преодоления ограниченности сознания светского дворянского круга. Отсюда — стремление к сильным впечатлениям, сильным страстям, к экзотике девственной гармонической природы. И сильные характеры и колоритная природа были основными темами южных поэм Пушкина. Их революционное значение гораздо значительнее, чем кажется на первый взгляд. Этим объясняется безусловный успех поэм у молодого поколения энтузиастов, носителей общественного мнения, подготовлявших события декабря 1825 г.

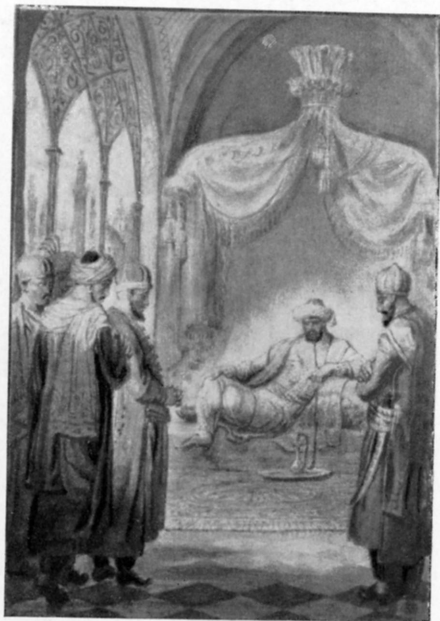
Чтобы перейти к вопросу об отражении этого перехода творчества Пушкина в иллюстрациях, необходимо остановиться на роли «местного колорита» в романтических поэмах Пушкина. Было бы наивным отрицать крупную



Фронтиспис-виньетка к поэме «Руслан и Людмила».
Гравюра М. Иванова с рисунка И. Иванова по наброску А. Н. Оленина. 1820.



«Кавказский пленник». Пленник и черкешенка. Гравюра С. Ф. Галактионова и И. В. Ческого по рисунку И. А. Иванова. 1824.



«Бахчисарайский фонтан». Гирей и его приближенные. Рисунок сепией С. Ф. Галактионова. 1826.

Всесоюзный музей А. С. Пушкина,
Ленинград.



«Бахчисарайский фонтан». Зарема пробирается к Марии. Рисунок сепией С. Ф. Галактионова. 1826.
Всесоюзный музей А. С. Пушкина,
Ленинград.

роль романтической теории «местного колорита» в южных поэмах. Такие явления, как «северная экзотика» сентиментализма и «южная экзотика» романтиков, приобретали в глазах современников Пушкина преувеличенное значение. Но именно Пушкин, испытав на себе эти увлечения, первый преодолел их и в этом опередил эпигонов сентиментализма и романтизма. Но есть одна основная черта, объединяющая трактовку «местного колорита» с его трактовкой «народности». Как известно, проблема «народности» в некоторых кругах трактовалась как частный случай того же «местного колорита». «Русская» тема, «русская археология», «русский» этнографизм — вот в чем видели сущность народности многие современники Пушкина, преимущественно старшие его современники. И оленинская интерпретация «Руслана и Людмилы» в какой-то мере отражает эту линию. Пушкин резко восстает против такого понимания «народности». В заметке о народности в литературе он резко нападает на тех, которые полагают, что «народность» состоит только в выборе предметов из отечественной истории, и указывает на Шекспира, Ариосто, Расина, которые сумели быть народными (национальными), несмотря на выбор сюжетов не из истории своего народа. Он видел «народность» в том, что литература отражает «образ мыслей и чувствований» своего народа, определяемый его культурно-историческими судьбами. Пушкин приближается к романтической теории 20-х гг. о том, что литература есть «отражение общества». Отказавшись от этнографической «ряженой» народности, Пушкин тем не менее во всем своем творчестве преследовал задачу быть поэтом народным в истинном значении этого слова.

Пушкин решительно протестовал против злоупотребления «местным колоритом»; в Муре он видел «чопорного подражателя безобразного восточного воображения» (1822). Любопытно то, что колоритность обстановки у Пушкина обратно пропорциональна степени его знакомства с описываемой средой. Сильнее всего этнографический колорит в «Кавказском пленнике», в то время как о Кавказе он знал ровно столько, сколько мог знать турист, прогуливающийся по сю сторону от «линии», разделявшей русские войска от непокорных горцев. Менее всего восточного колорита в «Цыганах», хотя молдавский колорит Пушкину был лучше всего знаком и, конечно, не был лишен этнографической своеобразной красочности. Зато в «колоритном» «Кавказском пленнике» психология героев едва намечена и, наоборот, в «Цыганах» идеологическая основа центрального сюжета выражена с наибольшей ясностью. Надо признать, что «колорит» понимался Пушкиным лишь как декоративное средство «украшения», лишь как психологическая предпосылка для восприятия центрального действия в необычной «романтической» обстановке, а не как центральная эстетическая проблема, не как самоцель. Конечно, ни черкешенка, ни Земфира не являются плодом изучения быта и нравов горцев и цыган. Поэмы Пушкина писаны о героях, а не об обстановке. Между тем, когда иллюстраторы подошли к этим южным поэмам, то их прельстил в первую очередь «восточный колорит». Они меньше всего думали о том «общечеловеческом», что отразилось в индивидуальных образах пушкинских героев. В их трактовке действующ-

щих лиц заметна забота только об этнографической, а не о психологической верности.

Иллюстрации к южным поэмам связаны с именем Галактионова, который выступает и как гравер и как рисовальщик. Правда, первая картинка, им гравированная, сделана И. Ивановым, автором фронтисписа к «Руслану». Но монограмм Оленина уже нет, а потому и стилистические задания художника иные. Здесь, конечно, больше «романтизма», чем в рисунках к «Руслану». Но здесь господствует уверенность, что верное воспроизведение местных примет достаточно индивидуализирует иллюстрацию. Вопрос другой, насколько эти местные приметы верны, т. е. действительно ли на рисунке к «Кавказскому пленнику» изображен Кавказ, а не просто горная абстракция с двуглавой горой (условно принимаемой за Эльбрус), с абстрактными, невиданными на Кавказе широкими водопадами и проч. Центральные фигурки совершенно нейтральны. Художника заботила в лучшем случае «трогательность» балетно-оперных поз. Все внимание направлено на «местный колорит» деталей, т. е. на нагромождение примет горного пейзажа. Кстати и здесь зрителя не покидает впечатление театральной декорации, принужденной вместить как можно больше материала в пределах узкого поля сцены, зажатой кулисами. Здесь и колючий забор, и уединенный путь (из явной художественной экономии вьющийся по водораздельному хребту горного отрога), и водопад, и «отдаленные громады» гор, и «Эльбрус огромный, величавый», и голубое небо, и здесь же облака ниже гор, расположенные так, что они не заслоняют пейзажа. Целая коллекция деталей, подчиненных чисто графическому заданию совмещения их в одной картинке. Можно догадываться, что это совмещение подсказано стихами:

«... все в ночной тени
Объята негой спокойной;
Вдали сверкает горный ключ,
Сбегая с каменной стремнины;
Оделись пеленою туч
Кавказа спящие вершины...

Луною чуть озарена,
С улыбкой жалости отрадной
Колена преклонив, она
К его устам кумыс прохладный
Подносит тихой рукой...» и т. д.

Так как луны на пейзаже нет, то читателю альманаха для облегчения соотнесения рисунка с текстом предлагается в «Полярной звезде» рядом с картинкой этот именно текст.

Но если намерения иллюстраторов в рисунках к «Кавказскому пленнику» и к «Братьям разбойникам» парализуются неудачей художников, то в сюите Галактионова к «Бахчисарайскому фонтану» автор рисунка, по-видимому, выразил все, что хотел. И здесь забота о «местном колорите» и только о колорите выступает на первый план. В противоположность абстрактному «Кавказу» И. Иванова Галактионов стремится дать настоящий Бахчисарай, хотя у него, конечно, сильно романтизированный (что

сказалось, в частности, в тяготении к готическим сводам). Но в общем минареты, беседки, «тюрье», «тополя» — все это результат кропотливого собирания «местного колорита». Чалмы, кальян, диваны и проч. — вот чем индивидуализировал свои иллюстрации художник. А как только дело доходило до героев, то все сводилось к этнографической точности (грузинский тип Заремы) и к нейтральным балетным позам, приукрашенным развевающимися «покрывалами» героинь.

И здесь иллюстраторы проявляют чрезвычайное стилистическое отставание в сравнении с художественным путем Пушкина. Наиболее зрелая поэма южного периода не нашла себе иллюстратора, может быть потому, что в ней мало условного «Востока».

Иллюстрации Л. Ф. Майделля к «Цыганам» не были изданы при жизни Пушкина и, может быть, были рисованы после 1837 г. Эти иллюстрации отличаются безмятежной декоративной красотой, пластически-сентиментальным спокойствием, так контрастирующим с мятежной трагичностью «Цыган» Пушкина. Конечно Майделль был гораздо более призван иллюстрировать В. Жуковского, с которым был лично связан (с 1816 г., когда Жуковский в Дерпте брал уроки гравирования у Зенфа) и на рисунки которого так похожи эти иллюстрации. И здесь господствует стиль сентиментального романтизма, давно уже не свойственного Пушкину.

Прочие — не галактионовские иллюстрации к южным поэмам не нарушают стиля его картинок и отличаются от него лишь большим или меньшим мастерством. Таковы иллюстрации Шопена, в которых самое замечательное — точное совпадение с Галактионовым в выборе изображаемых моментов; если отказаться от предположения о заимствовании, то совпадение это приходится объяснить выбором сюжетных моментов по линии наименьшего сопротивления. Количество «сцен» в «Бахчисарайском фонтане» незначительно.

Совпадает с рисунками Галактионова и картина К. Брюллова, хотя и писанная после смерти Пушкина (она была написана в 1838—1849 гг. и впервые воспроизведена в альбоме «Северное сияние» 1862 г.), но отражающая восприятие его творчества современником. Основная разница в том, что Брюллов, рассчитывая на одну картину, а не на сюиту, постарался в пределах одного изображения соединить возможно больше указаний на сюжет поэмы. Отсюда жест и взгляд Заремы и фигура Марии в открытом окне. Галактионов, ближе следуя тексту, изобразил одну Зарему с «поникшей» головою.

Если можно говорить о том, что романтический период творчества Пушкина получил какое-то, хотя и неполное, отражение в иллюстрации, выражающее своеобразное отношение художника к своему предмету, то про период его реалистического творчества этого сказать совершенно нельзя.

За этот период трудно даже говорить об иллюстрациях в порядке каких-нибудь обобщений. Совершенно неудачный рисунок к «Борису Годунову», относительно удачный рисунок к «Домику в Коломне» А. Брюллова, где, наконец, художник подумал о характеристике действи-

ющих лиц, и, наконец, сюита Нотбека к «Евгению Онегину» — вот и все, что появилось в печати. По количеству иллюстраций сюита Нотбека и является основным ядром этих иллюстраций. И характерна не она сама по себе, характернее то, что никто другой, кроме Нотбека, с его беспомощными рисунками, не решился иллюстрировать главное произведение Пушкина. Об этой сюите нельзя судить, не касаясь художественного качества рисунка.

Самая беспомощность художника говорит за себя. Во всей сюите только два рисунка действительно иллюстрируют роман: это Пушкин с Онегиным на Неве — рисунок, исполненный по программе самого Пушкина, но отнюдь не тем «искусным и быстрым карандашом», о котором мечтал Пушкин, и Татьяна за письмом, где художник посягнул на изображение героини в одном из центральных эпизодов. Обе эти картины вызвали известную реакцию со стороны Пушкина и его друзей. Популярности этих рисунков содействовали более всего эпиграммы на них Пушкина, печатаемые с пропуском слишком крепких формул. Надо полагать, что по отношению ко второй картинке такая реакция вполне закономерна и справедлива, потому что картинка по своему безобразию выходит за пределы безобидной посредственности. Остальные четыре картинки представляют собой «ряд утомительных картин», поверхностно связанных с произведением Пушкина. Художник иллюстрировал быт, изображенный в романе, а не его действие, не задавался целью отразить в рисунке характеры героев и наиболее драматические положения. В конце концов это явление аналогично «местному колориту» Галактионова, но без экзотичности, без колорита. Чистая декоративность задания споткнулась о бытовой материал, данный Пушкиным. Конечно, и Галактионову и Нотбеку легче было рисовать бестемные виньетки и фронтисписы альманахов. Орнаментальные титулы и марки того времени гораздо интереснее иллюстраций; хотя и в этой области профессионалы ничем не превосходят дилетанта В. Лангера.

При всей случайности иллюстраций к произведениям Пушкина, появившихся при его жизни, они закономерно отразили осмысление его творчества окружавшим его обществом.

Понятнее всего были для современников, по крайней мере в лице критики, романтические его поэмы. Достаточно вспомнить журнальные бури, которыми сопровождалась все романтические поэмы Пушкина. Из них Пушкин всегда выходил победителем. Несомненно значение этих произведений в общественном сознании 20-х гг. И в них иллюстраторы заметили то же, что и журнальная критика: «местные описания», и поставили их выше повествования.

Совершенно иную картину представляет период после 1825 г. Наиболее активная и ведущая группа, на которую опирался Пушкин, выводится из рядов русского общества.

Уцелевшие от разгрома союзники декабристов с недоверием относятся к новым формам в творчестве Пушкина. Для них Пушкин весь в прошлом; отход от романтизма первой половины 20-х гг. они рассматривают как отход от одушевлявших его творчество идей. Критика, господствующая в

журналах, враждебно Пушкину. Несмотря на огромный читательский успех «Онегина», его последние главы настолько враждебно встречены журнальной и газетной критикой, что Пушкин спешит его закончить, сокращая первоначальный план и выбрасывая целые песни из первоначальной схемы романа. В ведущих журналах раздаются голоса, что Пушкин «кончился» и творчество его окончательно «упало».

При такой обстановке нетрудно понять, почему Пушкин конца 20-х и 30-х гг. не встречает никакого отражения в изобразительном искусстве, ибо Нотбек поступил бы гораздо благоразумнее, если бы совсем не пытался иллюстрировать Онегина. Что касается прозы Пушкина, то она встречена таким единодушным осуждением, что даже Нотбек не решился перевести образы Пушкина в иллюстрации.

В книжной графике своего времени Пушкин остался только как роман-тик и это не случайно. Если произведения Пушкина до 1825 г. были достоянием настоящего, то его произведения последнего периода были, конечно, достоянием будущего.

Таковы итоги книжной иллюстрации к произведениям Пушкина при его жизни.

Если обратиться к «неофициальным» иллюстрациям, т. е. к лубку, то и здесь мы не найдем никаких коррективов к сказанному. В подлинно демократическом лубке Пушкин не отразился. Два известные нам лубка — «Под вечер осенью ненастной» и «Талисман» являются, конечно, демократическими в очень ограниченном значении этого слова. Это примитивные по исполнению, но всецело зависящие от господствующего официального стиля, подражательные, мещанские произведения. Меланхолическое «Следствие порочной любви» переключается с иллюстрацией к «Кавказскому пленнику» как своей заботой о соединении в одной рамке всех элементов воспроизводимого текста, так и общей трактовкой, близкой к сентиментально-меланхолическому стилю позднего ампира (упрощенность линий, манерность позы, роль пейзажа), а «Талисман» — с условным ориентализмом иллюстраций к «Бахчисарайскому фонтану».

Эти листы не отражают своего самостоятельного отношения к произведениям Пушкина. Особенно показателен в этом отношении «Талисман». Можно думать, что эта картинка случайно, по прихоти издателя, соединена с текстом Пушкина. Вряд ли даже примитивное сознание исполнившего ее художника могло смешать вручение талисмана с отправлением любовного письма через служанку. Мостиком, связующим текст с картинкой, является декоративный ориентализм. Подчеркнутый эротизм картинки, выразившийся в предельном для цензуры 30-х гг. обнажении женской фигуры, тоже не находит оправдания в стихах Пушкина. Получается впечатление, что не художник иллюстрировал стихи Пушкина, а издатель подыскивал подходящий текст для готового рисунка в популярных «Песенниках» («Талисман» вошел в состав песенников со времени появления в 1829 г. ромansa Титова). Поэтому этот лубок только очень условно можно считать иллюстрирующим Пушкина. Таким образом, лубок, современный Пушкину, свидетельствует о том, что народ еще безмолвствовал.

*Всесоюзный
Музей
А.С. Пушкина*

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ



ЛЕНИНГРАД • 1962

ПУШКИН И ЕГО ВРЕМЯ

Выпуск первый

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЭРМИТАЖА