

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА¹

Ю. ЛЕБЕДЕВА

I

ВОПРОС об иллюстрациях к произведениям А. С. Пушкина является актуальнейшей проблемой, стоящей перед советской книжной графикой. Помимо большой широты диапазона и тематического богатства, творчество Пушкина привлекает нас остротой восприятия действительности, реалистическим методом, дающим не только конкретный быт, но и психологические, социальные характеристики, типические образы, в большинстве случаев являющиеся крупными художественными обобщениями. Пушкин в своих произведениях правдиво отражает реальную действительность, показывая картину русского дворянского общества конца XVIII, первой трети XIX века. Пушкин ставит в своих произведениях проблемы освобождения личности от феодальных оков, проблемы творчества, дружбы, чести, долга, любви, ревности и измены и разрешает их на уровне самых передовых идей своего времени. Глубокая гуманность, уважение к достоинству человека, интерес к социальным движениям эпохи, к истории и быту, к социальной психологии, критическое отношение к действительности и глубокий анализ противоречий дворянского сознания сочетаются в творчестве Пушкина с оптимизмом, жизнерадостностью и образуют единое целое, исключительное по своей гармоничности и художественному воздействию.

Перед иллюстраторами А. С. Пушкина, на ряду с задачей конкретизации центральных образов его творчества и освещения главных моментов развития фабулы, стоит трудная задача создания художественных произведений, созвучных простому, чеканному стилю нашего гениального мастера слова. Исторический анализ пушкинских иллюстраций показывает, что эти проблемы до сегодняшнего дня остаются, по существу, не только не разрешенными, но и не поставленными: отдельные удачи и приближения к творческому замыслу пушкинских произведений носят характер скорее случайных решений и никак не использованы в нашей художественной практике. С другой стороны, многочисленные ошибки и искажения пушкинских произведений, особенно ярко выступающие в попытках интерпретации главных реалистических произведений Пушкина („Евгений Онегин“, „Борис Годунов“, „Капитанская дочка“), также до сих пор не осмыслены и не проанализированы.

Вопрос о графическом воплощении образов Пушкина, взятый в историческом разрезе, сводится в основном к вопросу об освоении и пере-

работке пушкинского наследия различными социальными группами в течение последнего столетия. Понимание художниками пушкинского творчества, его образов и стиля тесно связано с борьбой различных идейных и художественных течений в русском искусстве XIX—XX веков.

II

Восприятие творчества А. С. Пушкина наиболее реакционными группами феодально-крепостнического общества и использование его наследия как оружия для идеологической борьбы нашло наиболее яркое отражение в иллюстрациях, исполненных художниками академического лагеря. Само собой разумеется, что характер интерпретации творчества Пушкина на различных этапах развития академического искусства принимал различные формы.

Рисунки И. Иванова к „Кавказскому пленнику“ (1824 г.)¹⁾ и А. В. Нотбека к „Евгению Онегину“ (1829 г.)²⁾ выполненные в академическом условном стиле и показывающие идеализированные, лишенные выражения и психологии лица, срисованные с античных слепков головы, позирющие, статичные фигуры—говорят о неизжитых феодальных традициях. Черты наивного реализма в передаче костюмов и деталей интерьера и элементы сентиментальной идеализации, идиллической трактовки помещичьего быта у А. В. Нотбека отражают своеобразное восприятие романтических настроений 20-х годов. Гравюры к „Евгению Онегину“ являются одним из ранних проявлений блока академизма с перерождающимся романтизмом и ранним образцом академической трактовки жанровых сцен. Эти слащавые и условные иллюстрации так исказили образы поэта, что он обрушился на них злыми эпиграммами, высмеивающими главным образом жеманную трактовку Татьяны и неудачную попытку изобразить друга Онегина в образе самого Пушкина.³⁾

Совсем иное явление, чрезвычайно типичное для эпохи сороковых годов, представляют рисунки к „Борису Годунову“ некоего К. Шрейдера (1842 г.)⁴⁾ являющиеся образным выражением уваровского лозунга „православия, самодержавия и народности“... Линейные псевдо-классические иллюстрации этого мало известного художника являются образцом реакционного, академического толкования „Бориса Годунова“. Уже первый рисунок, показывающий молодых красавцев — бояр Шуйского и Воротынского в театральных, тщательно вырисованных костюмах, в богатой палате классического, ренессансного стиля, обнаруживает одновременно и полное незнание, и приторную идеализацию допетровской русской старины. Главные персонажи „романтической“ трагедии Пушкина даны в таком же прикрашенном, слащавом облике. Чрезвычайно характерна трактовка духовенства: даже бродяги Варлаам и Мисаил в корчме превращены в благообразных, почтенных монахов. Народ представлен схематической безликой и покорной массой, стрельцы — римскими воинами. Национальная характеристика персонажей ограничивается лишь деталями костюмов, шубами и окладистыми бородами. Отсутствие выражения лиц заменено условной, однообразной жестикующей, характерной для феодально-крепостнического искусства. Незнание перспективы, неумение справиться с ракурсами, даже рисовать лица в профиль — говорят об отсутствии профессиональной выучки у художника, являющегося своеобразным проводником тенденций „охранительного“ национализма.

Из рисунков к А. С. Пушкину академика А. Шарлеманя наиболее интересны для нас иллюстрации к „Капитанской дочке“ и к „Евгению



А. В. Потбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
„Невский альманах“
1829 г.

Онегину“ в „Русском художественном листке“ Тимма за 1861 и 1862 гг.,⁵⁾ также тенденциозно искажающие реалистическое содержание этих произведений. В иллюстрациях к „Капитанской дочке“ внимание зрителя фиксируется на центральной композиции — верноподданнически, патриотически трактованной сцене приема скромной Марии Ивановны Екатериной II. Самым основным, существенным в романе — для художника — является момент милостивого прощения императрицей „изменника“ Гринёва.

С патриотической концепцией „Капитанской дочки“ гармонирует нереальная, оторванная от конкретного социального фона трактовка образов „Евгения Онегина“. Художник показывает в своих иллюстрациях только „изящную“ сторону действительности, тему любви и ревности, поданную в „салонном“ духе. Воздушный неземной облик Татьяны дается в соответствующей обстановке: она в бальном платье и перчатках мечтает на балконе, в то время как Онегин позирует в „гарольдовом“ плаще.⁶⁾ Тонкие рисунки Шарлеманя, показывающие академическую культуру ливии, прекрасно характеризуют восприятие Пушкина консервативной верхушкой помещичье-дворянского общества 60-х годов XIX века.

Репродуцированные в журналах 70-х—80-х годов картины и рисунки близких к академизму и академических художников 60-х—80-х годов (К. Маковского, Венига, К. В. Лебедева, Р. Штейна и др.),⁷⁾ иллюстрирующие „Бориса Годунова“, продолжают ту же линию псевдо-романтической интерпретации А. С. Пушкина. Шаблонная красивость персо-

нажей, театральные, эффектные костюмы и обстановка, ложный историзм и иногда внешняя драматизация действия сочетаются в них с поверхностно воспринятыми от передвижников моментами эмпиризма, натуральности и с внешними живописными приемами, образуя эклектичный и условный стиль...

Своеобразную форму перерождения академизма представляют рисунки М. Микешина к „Капитанской дочке“.

В 1861 г М. Микешин исполнил 2 иллюстрации к „Евгению Онегину“, рисующие романтический образ задумчивой, миловидной девушки у окна, в реальной обстановке 60-х годов. В сцене с няней этих реалистических моментов еще больше: о них говорит облик Татьяны, измученной бессонной ночью, характеристика няни, скромная, обыденная обстановка комнаты. ⁸⁾ Но эти реалистические тенденции были случайным единичным явлением в творчестве Микешина, обусловленным всей обстановкой и либеральными настроениями 60-х годов. Иллюстрации к „Капитанской дочке“ 1881 года ⁹⁾ гораздо больше соответствуют творческой физиономии этого художника — автора национально-патриотического памятника 1000-летия России. В его незаконченных, черновых рисунках пером и карандашом черты зарождающегося модернизма — изломанные, рваные линии — сочетаются со странной символикой содержания. Первый набросок — рисунок фронтисписа — задуман как апофеоз Екатерины II, бюст которой доминирует над схематичными фигурками действующих лиц романа. В центре даны эстетизированные, утонченные облики Марьи Ивановны и Гринева, окруженные второстепенными пер-



А. В. Нотбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“,
1829 г.

сонажами. За ними виселицы, силуэты пугачевцев и мрачная таинственная фигура самого Пугачева на белом коне. Второй рисунок повторяет с небольшими изменениями первый вариант: изображение Пугачева с сатанинской улыбкой и аллегория смерти (скелет с косой) за его спиной еще более подчеркивают реакционную символику образов Микешина.

Разобранный материал показывает характер восприятия пушкинского творчества академическим искусством 20-х—60-х годов XIX века. Оно отрицало реалистическое содержание произведений А. С. Пушкина, брало из них только „изящную“ сторону действительности, облакало его героев в псевдо-классические и псевдо-русские одежды, превращая в некоторых случаях произведения поэта в своеобразную форму борьбы за принципы „охранительного“ национализма.

Академические иллюстрации 70-х—80-х годов сочетают внешнюю эффектность, театральность и условность композиции с бутафорией костюмов и обстановки, поверхностно воспринятыми элементами натурализма, живописными приемами и, в некоторых случаях, с отдельными моментами зарождающегося модернизма.

III

Другую группу иллюстраций XIX века представляют наивно-эмпирические рисунки К. А. Зеленцова (1828 г.) и К. А. Трутовского (1862 г.) к „Борису Годунову“, рисунки Трутовского 60-х годов к „Графу Нулину“, „Русалке“, „Полтаве“ и „Жениху“.



А. В. Нотбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Татьяна. 1829 г.

К. Шрейдер.
Иллюстрация
к „Борису Годунову“.
Шуйский и Воротынский
1842 г.



Из них наибольший интерес представляет рисунок ученика известного художника первой половины XIX века А. Г. Венецианова — К. А. Зеленцова к „Борису Годунову“¹⁰) (награвированный С. Галактионовым для „Невского альманаха“ 1828 г.), являющийся первой попыткой конкретизации образов пушкинской трагедии. Сцена в келье Чудова монастыря Зеленцовым показана как жанровая бытовая картинка. Художник дает несколько суховатую и робкую трактовку Пимена и спящего Тригория. Его маленький старичок-монах ничего общего не имеет с монументальным образом Пимена, в котором поэт хотел изобразить идеального представителя народного духа, воплощение „мирского суда“. Тщательно нарисованные детали обстановки бедной кельи занимали внимание художника в той же степени, как и персонажи трагедии. Стремление к самобытности, к народности, характерное для передовой художественной мысли 20-х годов, нашло различное выражение у Пушкина и иллюстрировавшего его художника. Поэт создал обобщенный, монументальный образ боярина, ушедшего от своего класса, от политической борьбы, в созерцание. Скромный ученик Венецианова, стремясь показать „народные“ типы, дал эмпирические, невыразительные характеристики.

Из более поздних иллюстраторов Пушкина в том же плане интерпретировал его произведения эпигон правого крыла „натуральной“¹¹) школы К. А. Трутовский, впоследствии (в 70-х годах) выставившийся на передвижных выставках. К. А. Трутовский — автор не лишенных слащавости „народных“ сцен из малороссийской жизни, в редких случаях дающий в своих иллюстрациях и жанровых картинках моменты обличения помещичьих нравов. В своей „Сцене в корчме“ 1862 г. К. А. Трутовский так же эмпирически, пассивно-созерцательно подошел к своей задаче, как и К. А. Зеленцов. Натуралистически вырисовывая отбитую штукатурку на стене и бедную утварь корчмы, худож-

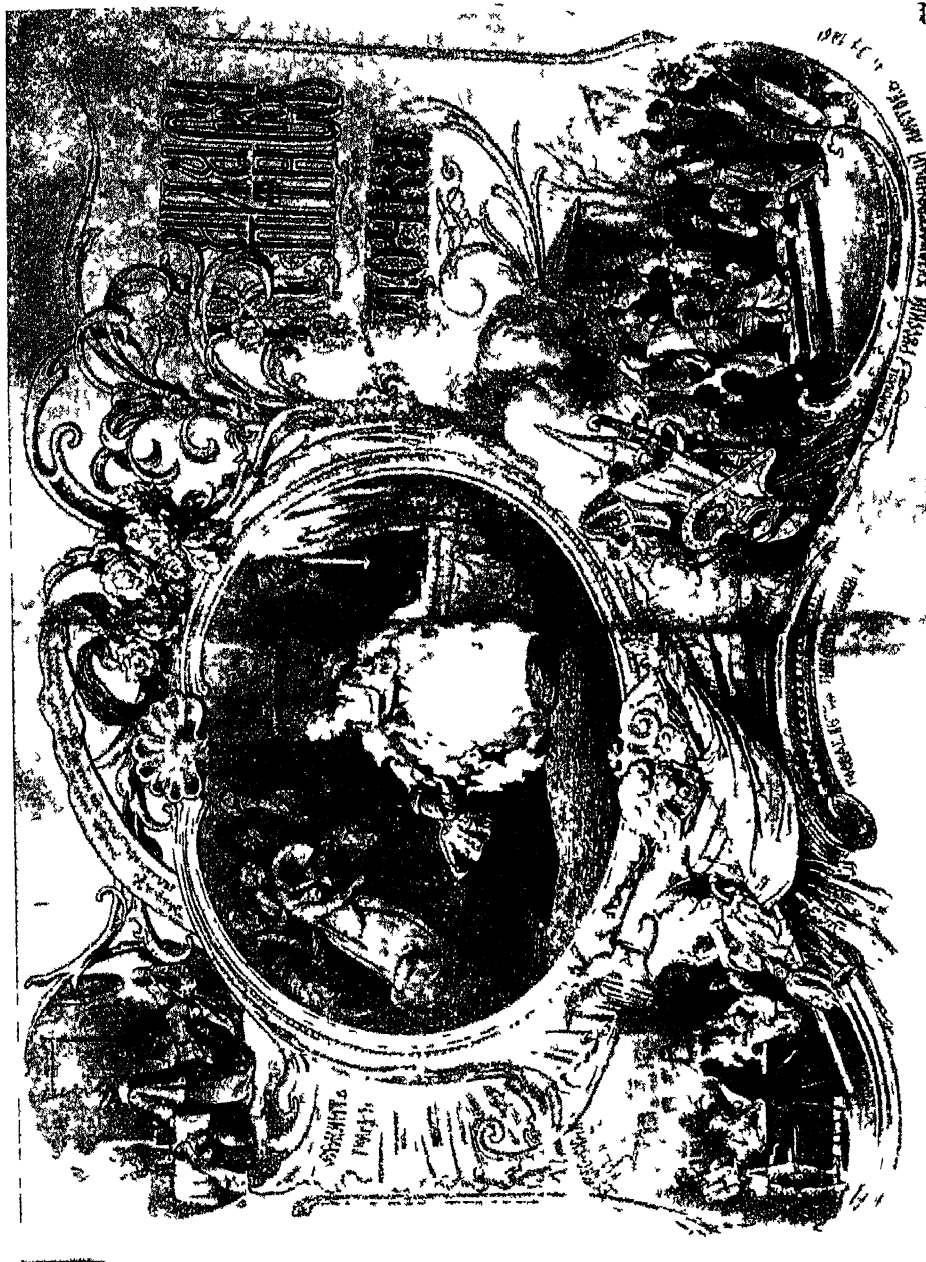


К. Е. Маковский. Эскиз к картине „Убиение Федора Годунова“. 1862 г.

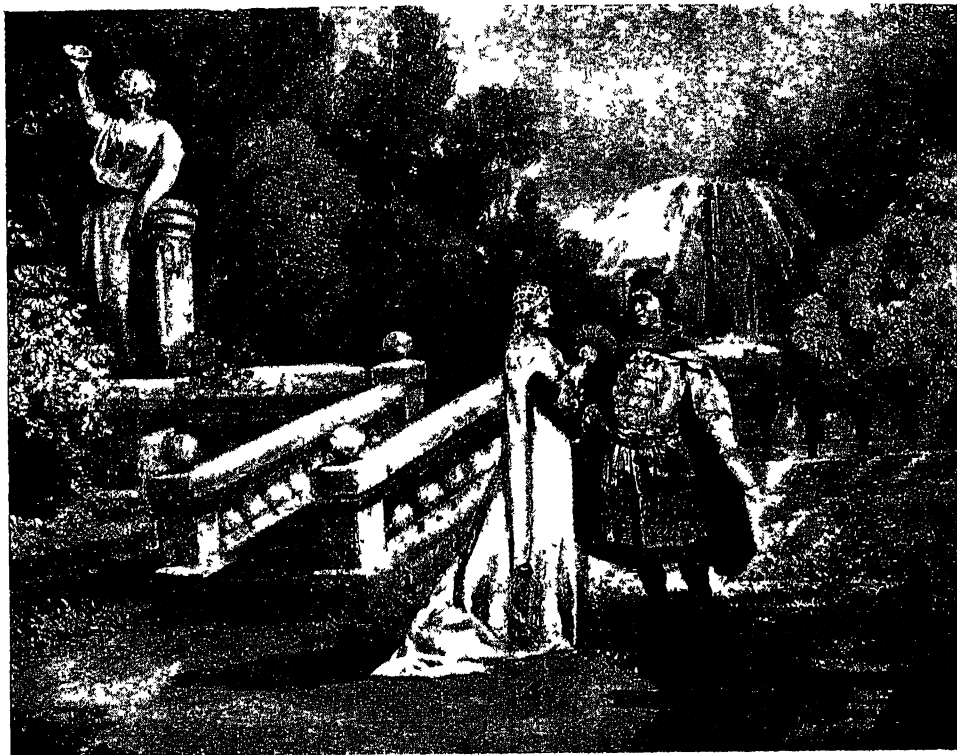
ник дал малосодержательные, однообразные характеристики действующих лиц трагедии.¹²⁾

Другая серия иллюстраций демонстрирует попытки романтической интерпретации произведений А. С. Пушкина.

Романтические настроения начала XIX века нашли яркое отражение в коллективном труде А. Н. Оленина — И. Иванова, рисунке-виньетке к 1-му изданию „Руслана и Людмилы“.¹³⁾ В этом легком, очень свободно построенном в композиционном отношении, простом и лаконичном рисунке даны условные, идеализированные персонажи поэмы, одетые в русские костюмы и напоминающие изображения крестьян на картинах Венецианова. Внимание зрителя фиксируется на сентиментальной, чувствительной сцене пробуждения Людмилы. В окружающих эту сцену мелких рисунках тонко намечены характеристики Финна и



А. Шарлемань. Иллюстрация к „Капитанской дочке“. 1861 г



К. В. Лебедев Иллюстрация к „Борису Годуну“ Самозванец и Марина Мнишек. 1880 г.

Наины и показаны наиболее фантастичные, сказочные моменты поэмы В романтическом духе исполнены гравюры С. Ф. Галактионова к „Братьям-разбойникам“¹⁴⁾ и к „Бахчисарайскому фонтану“.¹⁵⁾ Иллюстрация к „Братьям-разбойникам“ представляет таинственную сцену лунной ночью у костра, показывает фантастических, театральных разбойников и условный пейзаж фона В гравюрах к „Бахчисарайскому фонтану“ художник рисует облики Заремы, Марии и Гирея на фоне экзотической обстановки ханского дворца. В этих иллюстрациях Галактионов, поверхностно воспринявший романтику пушкинской поэмы, подменяет показ больших страстей и ярких образов сентиментальной, условно-красивой и статичной трактовкой персонажей. В этом отношении особенно характерен облик тоскующего Гирея. В том же романтическом плане выполнен рисунок А. П. Брюллова 1839 г. к „Каменному гостю“, воспроизведенный в гравюре в сборнике „Сто русских литераторов“, т. I. Трактовка Дон-Жуана у А. Брюллова отличается некоторой слащавостью, более убедителен лирический, чистый облик Донны-Анны, и удачно найден освещенный луной архитектурный пейзаж в стиле итальянского ренессанса с конной статуей Командора.

В 50-х годах представитель дворянского течения натуральной школы В. Ф. Тимм, иллюстрируя „Братьев-разбойников“,¹⁶⁾ повторяет схему Галактионова, несколько усиливая живописные эффекты и натуралистические моменты в трактовке персонажей. Его иллюстрация к одному из мелких эпизодов „Евгения Онегина“ — описанию зимы

в деревне: „в избушке, распевая, дева прядет, и, зимних друг ночей, трещит лучина перед ней“ — показывает идеализированный облик миловидной, приодетой крестьянской девушки с традиционной прялкой — образ, опять-таки очень близкий к „венециановским“ крестьянкам.¹⁷⁾

Более значительное событие в истории русской иллюстрации XIX века представляют рисунки Павла Петровича Соколова к „Евгению Онегину“ и „Капитанской дочке“, в которых черты романтизма тесно переплетаются с моментами эмпирического отношения к действительности. По имеющимся архивным данным можно установить, что первая серия иллюстраций П. П. Соколова к „Капитанской дочке“ была выполнена в 40-х годах.¹⁸⁾ Местонахождение этого варианта не известно, но зато известны его иллюстрации к „Евгению Онегину“ — 50-х, 60-х, 80-х и 90-х годов, к „Капитанской дочке“ — 50-х, 60-х и 90-х годов. Таким образом, на иллюстрациях П. П. Соколова можно проследить эволюцию понимания произведений Пушкина одним художником в течение 40 лет. Первые иллюстрации к „Евгению Онегину“, исполненные в 1855—1860 годах, но изданные значительно позже, в 90-х годах,¹⁹⁾ очень своеобразно отражают развитие главной сюжетной линии романа. Поэтизация центральных образов, большое количество портретов, наряду с интересом к жанру, являются их главной особенностью. Художник фиксирует внимание не на взаимоотношениях героев романа, а на их



К. А. Зеленцов.
Иллюстрация
к „Борису Годуну“.
Пимен и Григорий Отрепьев
1828 г.



К А. Трутовский. Иллюстрация к „Борису Годунову“. Сцена в корчме. 1862 г.

портретных характеристиках, с явным преобладанием темы Татьяны. Центральные фигуры романа даны крупным планом, их идеализированные, опоэтизированные облики, выполненные в мягкой, тонкой светотеневой манере, очень привлекательны, но они не передают всей сложности пушкинских образов. П. П. Соколов, показывая эти романтические образы, не раскрывает их характеров и переживаний, не дает представления о людях 20-х годов. Кроме того, он несколько осовременивает их: его Татьяна напоминает скорее девушку 50-х годов, тургеневскую героиню, нежели пушкинскую Татьяну.

В этой серии рисунков особенно интересен подбор второстепенных, не связанных с основной фабулой романа сцен, в которых отражен, правда, в слабой степени, интерес к „народной“ тематике и намечается выход из круга дворянских образов. Художник показывает дворовых и крестьян: спящих лакеев в передней, кучеров, ожидающих господ у театра, охтянку, спешащую с кувшином, крестьянскую девушку за прялкой, мальчиков на коньках и т. д. Могила Ленского дана с жанровой сценкой — отдыхающим пахарем и жницами, пришедшими за водой. В трактовке этих „народных“ типов преобладают черты идеализации и приукрашивания действительности. Это — идиллические поселяне, а не реальные образы крепостных крестьян и дворовых. В большинстве случаев они едва намечены, даны схематично, и только иногда художник более остро и реалистично подает такую „народную“ сценку, как, например, в эпизоде с сонными лакеями. Но ни жанровые сценки, ни портретные характеристики в итоге не дают ни правдивого показа

помещичьего быта 20-х годов, ни ярких запоминающихся образов и стиля эпохи. Они скорее отражают, и то неполно, помещичий быт и типы 50-х годов.

Относящиеся приблизительно к тому же периоду иллюстрации П. Соколова к „Капитанской дочке“²⁰) исполненные в эпоху крестьянских волнений, предшествовавших „освобождению“ крестьян, отражают в основном семейную линию романа — детство Гринёва и любовь его к Марье Ивановне. Все моменты, связанные с восстанием Пугачёва, с социальным движением эпохи, в этих иллюстрациях совершенно опущены. Самого Пугачёва художник показывает только один раз, совершенно не характеризуя его, и заканчивает иллюстрации моментом осады Белогорской крепости.

Сцены детства Гринёва, иллюстрирующие проказы хорошенького кудрявого мальчика и его друзей — дворовых ребятишек, рисуют повитическими чертами патриархальный быт. Свойственная П. Соколову мягкая, светотеневая манера карандашного рисунка легко намечает округлые линии фигур и пейзажей. Характеристики действующих лиц в этих иллюстрациях очень смягчены и расплывчаты. Это особенно ясно видно на трактовке образа отца Гринёва — властного, крутого старика, так мастерски нарисованного Пушкиным и слишком смягченного и обезличенного художником. Только в отдельных, редких случаях П. Соколов даёт более реальные, конкретные характеристики (например, Ивана Игнатьевича) и моменты иронии в трактовке отдельных сцен



С Ф. Галактионов.
Иллюстрация
к „Братьям-разбойникам“
1825 г.



С. Ф. Галактионов,
Иллюстрация
„Бахчисарайскому фонтану“. Зарема 1827 г.

(ученье солдат). Облики Марьи Ивановны и Гринева, показанные в романтическом, опоэтизированном плане, очень близки к трактовке героев „Евгения Онегина“. Фигура Швабрина дана в мелодраматическом плане, с скрещенными на груди руками и мрачным трагическим выражением лица.

Для иллюстраций П. Соколова 50-х годов, на ряду с чертами поэтизации действительности, сглаживания ее противоречий, характерны наличие моментов бытового реализма, пассивно-созерцательного, поверхностного и статичного, и свойственный этой эпохе интерес к жанру, пейзажу, портрету и к „народной“ тематике.

Работы того же художника 60-х годов говорят о любопытных сдвигах в его мироотношении, внесших изменения и в восприятие пушкинского творчества. В иллюстрациях к „Капитанской дочке“, ²¹⁾ на ряду с углублением и развитием семейной темы романа (в рисунках, показывающих нежную любовь матери к Петруше, добродушие его отца и взаимоотношения молодого Гринева с Марьей Ивановной), намечаются новые, „либеральные“ тенденции. Художник, прежде всего, дает в этих иллюстрациях более полное отражение фабулы романа и показывает взятие Белогорской крепости, суд Пугачева, пирушку у Пугачева и т. д. Все эти эпизоды преподносятся как мирные жанровые сценки; даже такие трагические сюжеты, как снятый с виселицы, покрытый простыней капитан Миронов, или сцена голода в Оренбурге, с мертвой женщиной на первом плане, даны так спокойно и невыра-

С. Ф. Галяктионов.
Иллюстрация
к „Бахчисарайскому фонтану“.
Зарема и Мария
1827 г.



зительно, что не производят никакого впечатления на зрителя. Образы главных героев романа — Марьи Ивановны и Гринева — показаны более реально и обыденно. Марья Ивановна здесь действительно скромная провинциальная девушка, а не романтическая героиня. В трактовке других персонажей, в частности Пугачева и его сподвижников, художник дает или бессодержательную схему или неглубокую этнографическую характеристику, рисуя Пугачева добродушным русским мужичком, а его товарищей — почти одноликими башкирами и калмыками. Одним из наиболее интересных моментов в этой серии рисунков является очень оригинально трактованный тип Швабрина-пугачевца с энергичным, незаурядным лицом мятежника и революционера. Но трактовка Швабрина — почти единичное, исключительное явление; остальные характеристики бесцветны и совсем не конкретизируют образов пушкинского романа. В результате, даже при сравнительной полноте отражения фабулы, и эта серия иллюстраций к „Капитанской дочке“ не дает ее широкого социального и бытового фона.

Следующий по времени акварельный рисунок П. Соколова 1866 г.,²²⁾ показывающий сцену последнего свидания Онегина и Татьяны, на ряду с романтической трактовкой Татьяны, также дает ряд реалистических моментов, характеризующих своеобразный процесс обуржуазивания художника. Эти моменты сказываются в натуралистической передаче обстановки и особенно в трактовке Евгения Онегина типичным помещиком-англоманом и заводчиком 60-х годов.



А. Брюллов.
Иллюстрация
к „Каменному гостю“.
1839 г.

В интерпретации П. Соколовым образа „Евгения Онегина“ в 80-е годы еще заметно влияние буржуазного натурализма, сказывающееся в трактовке Татьяны в более „земном“ плане.²³⁾

В 90-х годах резко намечается новый перелом, и художник снова возвращается к своей первоначальной романтической концепции „Евгения Онегина“ и „Капитанской дочки“. В иллюстрациях к „Евгению Онегину“ он повторяет часть иллюстраций 50-х годов,²⁴⁾ дополняя их двумя новыми поэтичными рисунками. Особенно характерна сцена Татьяны с няней, дающая лирический образ хрупкой, юной девушки с широко раскрытыми мечтательными глазами.

Иллюстрации 90-х годов к „Капитанской дочке“, гравированные Ламоттом в Париже²⁵⁾ и сильно искаженные гравером, дают в несколько измененном виде первоначальную семейную концепцию романа. Основной акцент здесь также сделан на любви Гринева и Марьи Ивановны. Центральной фигурой романа является опоэтизированная Марья Ивановна; все остальные персонажи и события интересуют художника только в связи с ее судьбой. Поэтому интерпретация текста начинается только с приезда Гринева в Белогорскую крепость; социальные моменты романа, несколько выдвинутые в иллюстрациях 60-х годов, снимаются почти целиком.

Пугачев и его сподвижники показываются только в редких случаях и тракуются какими-то романтическим разбойниками из старинных романов.

Пейзажный и бытовой фон романа в этой серии разработан больше, чем в предыдущих рисунках, но он мало характерен и почти ничего

не говорит о русской природе и провинциальном быте екатерининской эпохи.

Полная неспособность художника передать психологические переживания и драматические коллизии особенно ярко видна в сцене суда Пугачева, где Марья Ивановна спокойно плачет, в то время как мать ее ведут на виселицу. В этих иллюстрациях художник стоит на более реакционных позициях. Тенденция эстетизации реалистических образов Пушкина в них выражена особенно ярко.

Пушкинские иллюстрации П. Соколова довольно четко показывают путь художника от романтических настроений и элементов бытовизма 50-х годов к либеральным увлечениям и социальным моментам 60-х годов и затем к поправлению 90-х годов, к эстетству, принесшему разрыв с реальностью. Этот путь, отражающий в основном эволюцию мировоззрения либерального помещика, типичен для дворянского романтизма второй половины XIX века. Из других художников в том же романтическом духе иллюстрировал Пушкина А. И. Лебедев, давший в 70-х годах ряд изображений Татьяны в уже известном нам облике тургеневской героини. Восприятие Пушкина через призму тургеневских романов чрезвычайно характерно для дворянского искусства 50-х—70-х годов.²⁶⁾

Таким образом, течение дворянского романтизма, развивающееся параллельно с академическим искусством, связанное с правым крылом „натуральной“ школы, очень ограниченно воспринимало реализм Пушкина. Оно давало пассивные, эмпирические бытовые сценки и фикса-



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
50-е годы.



П. П. Соколов. Иллюстрация к «Евгению Онегину». Могила Ленского. 50-е годы.

ровало внимание на романтических моментах фабулы, поэтизируя образы поэта и идеализируя помещичий быт.

Для этой группы художников характерен также интерес к «народной» тематике, выразившийся в выдвигании прикрашенного крестьянского типажа, идиллического поселян, являвшийся в дореформенную эпоху своеобразной формой смягчения, замазывания социальных противоречий действительности.

IV

Необходимо отметить, что ни прогрессивное, разночинское крыло «натуральной» школы, ни идейные реалисты 60-х годов, ни радикально-демократическая группа передвижников, т. е. ни одно передовое художественное течение XIX века не ставило серьезно проблемы интерпретации пушкинского творчества. Отдельные случайные работы, вроде рисунков Агина к «Гусару»²⁷⁾ и «Братьям-разбойникам»²⁸⁾ не вносят ничего нового и существенного в собрание пушкинских иллюстраций.²⁹⁾ То же можно сказать о рисунке П. Федотова «Татьяна и няня»³⁰⁾ стилистически очень близком к лирическим, условно-сентиментальным вещам этого художника, выполненным в эпоху реакции после 1848 г. Идеализированные облики Татьяны, напоминающей мадонну, и слащавой старухи-няни ничем по существу не отличаются от дворянской интерпретации этих образов. Они говорят о социальном перерождении художника в той же мере, как задуманная им картина «Приезд Николая I в Институт».³¹⁾

Причину такой недооценки и игнорирования творчества Пушкина представителями радикально-демократических художественных течений вскрывает Д. Благой на анализе параллельных явлений в области литературной критики.⁸²⁾

Благой показывает, как относилась к Пушкину, с одной стороны, радикальная, разночинская интеллигенция 60-х годов во главе с Писаревым, отрицавшая дворянскую культуру, и представители дворянской эстетики — с другой. Первые не ценили художественности Пушкина и считали устарелым содержание его поэзии. Вторые, борясь за лозунг „чистого“ искусства против тенденциозной, обличительной литературы, использовали Пушкина как орудие в этой борьбе, провозгласив его чистым художником, ничего общего не имеющим с низменной, грязной действительностью.

Борьба Писарева с дворянской идеологией в литературе была борьбой с чистой эстетикой, т. е. отрицанием дворянской концепции Пушкина. Это отношение к Пушкину находит самое яркое выражение в критических статьях Писарева.

В связи с данной обстановкой становится понятным, с одной стороны, отношение к Пушкину художников, живописцев и графиков, сторонников демократического искусства, которые хотя и не соглашались целиком с Писаревым, но все же часто проходили мимо Пушкина, недооценивая реалистические стороны его творчества.

П. П. Соколов
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
Марья Ивановна
60-е годы.





П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
Швабрин. 60-е годы.

Из представителей передвижничества иллюстрировал Пушкина Г. Г. Мясоедов, еще в допередвижнический период своей деятельности изобразивший сцену в корчме из „Бориса Годунова“, много раз репродуцированную в журналах 60-х—80-х годов.⁸³⁾ Эта картина, получившая одобрительный отзыв В. В. Стасова,⁸⁴⁾ носит уже черты буржуазного реализма. Попытка драматизации действия и психологической трактовки персонажей, более конкретные, жизненные, хотя и однообразные характеристики монахов и приставов дают право говорить о восприятии художником новых реалистических тенденций, на ряду с непреодоленными еще чертами академизма, элементами театральности и условности в построении композиции и в мелодраматической трактовке образа Димитрия.

Из других передвижников Перов сделал два эскиза к „Борису Годунову“ (в 1879 г.),⁸⁵⁾ из которых один показывает выразительный строгий образ Пимена, набросанный резкими, энергичными штрихами.

Крамской, взявшись в том же 1879 году, по заказу, иллюстрировать пушкинские произведения, выбрал „Руслана и Людмилу“ и писал об этом издателю К. А. Шеллеру:⁸⁶⁾ „два слова в оправдание рисунков: иллюстрировать такого поэта, как Пушкин, вовсе не легко (да уже я это знал раньше). Что делать? Вы предоставили на мой выбор, но ведь это значит взвалить на человека огромную ответственность. И вот, как видите, я нарисовал банальные вещи и на банальные поэмы; впрочем, „У лукоморья“ поэма не банальная, но невозможная“. Эти рисунки к „Руслану и Людмиле“ очень неравноценны. Встреча Руслана с головой⁸⁷⁾ сделана в тяжелой натуралистической манере, напоминающей

относящиеся приблизительно к тому же времени иллюстрации Г. К. Са-вицкого⁸⁸⁾ к той же поэме. Рисунок „У лукоморья“, сильно искаженный воспроизведением в деревянной гравюре, при буквально-точной и детальной интерпретации пушкинского текста, носит уже черты импрессионизма в обобщенной трактовке пейзажа и в мягкой дымке, окутывающей предметы.

V

Восьмидесятые годы, в связи с открытием памятника Пушкину в 1880 г. и с 50-летней годовщиной смерти поэта, вызвавшей усиление интереса к нему, а также отчасти в связи с окончанием в 1887 г. 50-летнего срока авторского права его семьи на издание сочинений, более богаты изданиями Пушкина и иллюстрациями к его произведениям. Об этом „признании“ Пушкина, много говорилось в связи с юбилеем 1880 г.⁸⁹⁾

Иллюстрации этого периода показывают, как воспринималось творчество Пушкина поправевшей буржуазией и омещанившейся мелкой буржуазией 80-х годов.

Из передвижников и близких к ним художников в 80-х годах Пушкина иллюстрировали В. Маковский, М. П. Клодт, В. Пукирев, М. Ма-



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Онегин и Татьяна.
1866 г.



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“. Татьяна
и няня. 90-е годы.

лышев и др.⁴⁰) Иллюстрации к „Евгению Онегину“ и „Борису Годунову“, останавливающиеся главным образом на моментах любовной фабулы („Евгений Онегин“) или на сентиментальных семейных сценах („Борис Годунов“), представляют полунатуралистиче-полусхематичные невыразительные сцены, показывают безжизненный, без всякого признака эмоциональности, неубедительный типаж, сухо и протокольно передают обстановку и костюмы изображаемой эпохи. В некоторых случаях, в особенности у М. Клодта и у наиболее плодотворных иллюстраторов Пушкина — В. Маковского и М. Малышева, черты натурализма сочетаются с элементами слащавой идеализации, прикрашивания действительности. Попытки изображения „народных сцен“ в иллюстрациях к „Борису Годунову“ отличаются той же статичностью, протокольностью, подчеркнутой вульгаризацией и шаблонным однообразием типажа.

Более интересна передвижническая интерпретация „Капитанской дочки“. Рисунки М. Нестерова 1886 г.,⁴¹) целиком еще связанные с бытовым передвижническим реализмом, дают в некоторых случаях яркие жизненные сценки (военный совет в Белогорской крепости, Марья Ивановна в гостях у жены зрителя). В них следует отметить, на ряду с реалистической трактовкой второстепенных персонажей и обстановки, схематизм и бесцветность характеристик главных действующих лиц романа (Гринева, слащавой „Гретхен“ — Марьи Ивановны) и прикрашивание облика Пугачева.

В 90-х годах М. В. Нестеров дает ряд новых иллюстраций к А. С. Пушкину. Для характеристики его восприятия пушкинского творчества в этот период достаточно посмотреть рисунки к „Евгению Онегину“, показывающие пассивные, неврастенические образы со свойственным нестеровским типам этого периода углубленным взглядом широко раскрытых глаз. Художник, отошедший от бытового реализма 80-х годов, вместо конкретизации творческих замыслов поэта, дает свой привычный круг образов, не имеющих ничего общего с персонажами романа.⁴²⁾

В других образцах передвижнической иллюстрации „Капитанской дочки“ 80-х годов, у В. Маковского и М. Малышева, мы встречаемся с тем же прикрашенным образом вождя народного восстания. У Малышева в серии иллюстраций 1889 г. подчеркиваются социальные моменты фабулы, например, эпизод с изувеченным башкиром, и при очень полном, детальном комментировании романа совершенно опущена концовка с Екатериной II. Эти черты „народничества“ у М. Малышева не случайны, как показывает дальнейшая идейная эволюция художника, приведшая его к апологии эсеров.

В 80-е годы начал иллюстрировать А. С. Пушкина крупнейший представитель русского реализма—И. Е. Репин, создавший ряд интересных рисунков к произведениям Гоголя, Л. Толстого, Чехова, Л. Андреева и т. д. Репинская интерпретация произведений Гоголя



П. П. Соколов
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
1891 г.



П. П. Соколов. Иллюстрация к „Скупому рыцарю“. Без даты.

и Л. Толстого говорит об исключительно глубоком понимании их творчества (работа над образом Поприщина,⁴⁸) иллюстрации к рассказу Л. Толстого „Чем люди живы“⁴⁴) и т. п.). Задача воплощения образов Пушкина оказалась гораздо более трудной для Репина; поэтому идейная и художественная ценность его пушкинских иллюстраций далеко не одинакова.

Наиболее удачными надо признать два ранних рисунка (1884 г.) к „Каменному гостю“, изображающих в двух вариантах сцену у Лауры.⁴⁵) Жизненность и правдивость композиционного решения, яркость и разнообразие характеристик, поз и жестов соединяются в этих рисунках с мастерской передачей богатой градации оттенков одного и того же переживания на лицах слегка окарикатуренных гостей Лауры. Художник для выполнения своей задачи мобилизует разнообразные графические средства — четкий контур, рваную и мятую линию, мягкую дымку светотени.

Другие иллюстрации к „Каменному гостю“ интересны характером интерпретации образа Дон-Жуана. В более раннем натуралистическом рисунке (1880 г.)⁴⁶) образ Дон-Жуана показывает довольно узкое понимание этого персонажа как „коварного обольстителя“, лукавого обманщика. Во втором варианте, 1896 г.⁴⁷) (акварель и карандаш), более импрессионистичном по общей концепции, лицу Дон-Жуана придано исступленное выражение фанатика и безумца (отчасти сохраненное в картине маслом на ту же тему). То и другое толкование, конечно, никак не объясняет обаяния этого глубокооптимистичного, яркого, чисторенессансного образа и отнюдь не решает проблемы интерпретации „Каменного гостя“.



П. Федотов Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Татьяна и няня. 40-е годы.

Более поздние по времени рисунки к „Евгению Онегину“ — Татьяна (1889 г.),⁴⁸⁾ Онегин и Ленский (1893 г.),⁴⁹⁾ Дуэль (1899 г.)⁵⁰⁾ — упрощают, схематизируют образы героев романа. Курносая, круглолицая Татьяна, ходульный, неестественный Ленский и надменный барин — Онегин повторяют, по существу, созданные либерально-буржуазной группой передвижников шаблоны и схемы этих персонажей. В „Дуэли“ (акварель) художник дает великолепно сделанный, в тонких отношениях белых и серых тонов, зимний пейзаж с мельницей и совершенно убедительные, поверхностные образы Онегина и Ленского. В рисунках к Пушкину, за исключением некоторых рисунков к „Каменному гостю“, реализм



В. Г. Перов. Иллюстрация к „Борису Годунову“. Пимен, 1879 г.

Репина не достигает той обобщающей силы, которой отличаются его иллюстрации других классиков русской литературы. Характерно, что большая часть репинских попыток иллюстрировать Пушкина осталась незаконченной, в виде карандашных эскизных набросков.

Наиболее интересными иллюстрациями 80-х годов, на ряду с репинскими (при всем их „станковизме“), являются рисунки молодого Врубеля к „Моцарту и Сальери“, исполненные в 1884 г., но изданные только в 1917 г.⁵¹⁾

Врубель четко поставил проблему центрального образа в книжной иллюстрации и разрешил ее в плане глубокой психологической характеристики действующих лиц. Простота и жизненность композиции, необычайно скудная и в то же время убедительная трактовка бытового фона прекрасно соответствуют стилю трагедии Пушкина, построенной на противопоставлении двух типов художественного мышления. Более поздние (90-х годов) символические иллюстрации к „Пророку“,⁵²⁾ проникнутые экзальтацией и мистикой, и эстетизированный рисунок к „Египетским ночам“⁵³⁾ (для издания Кончаловского) показывают дальнейшую эволюцию художника и необычайную противоречивость его творческого метода.

VI

Девяностые годы дают еще больший количественный рост иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина, объясняющийся празднованием его столетнего юбилея в 1899 г. К этому периоду, в особенности,



М. В. Нестеров. Иллюстрация к «Капитанской дочке». Марья Ивановна у жены смотрюля. 1886 г.



И. Е. Репин, Иллюстрация к „Каменному гостю“. 1884 г.

к концу 90-х годов, можно отнести действительно серьезное усиление интереса к иллюстрированию произведений поэта, к которому, на ряду с второстепенными рисовальщиками, привлекается ряд крупных художников этого времени, как К. А. Коровин, В. А. Серов, С. В. Иванов, В. И. Суриков, В. М. Васнецов. Для этого периода характерна большая дифференциация графического истолкования пушкинских произведений, дающая ряд оттенков и переходов от натуралистического к импрессионистическому восприятию его творчества (К. Коровин, В. Серов и др.), моменты стилизаторства в ранних иллюстрациях „миriskуссников“, символизма у Врубеля и т. п.

Новые импрессионистические тенденции нашли наиболее яркое выражение в рисунках к „Евгению Онегину“⁶⁴) К. А. Коровина. Выполненные в мягкой живописной манере, в отдельных случаях переходящей в чисто импрессионистические приемы, эти иллюстрации иногда сохраняют известную четкость очертаний (Онегин, Татьяна на балконе, гаданье и сон Татьяны); в других случаях художник дает полуимпрессионистическую, расплывчатую форму, нечеткие образы (свидание в саду, бал). Наиболее импрессионистично дана сцена бала у Лариных, представляющая как бы вырванный кусок интерьера со срезанной фигурой Ленского на первом плане. Это — единственный сравнительно четкий облик; все остальные персонажи — туманные расплывающиеся пятна с неопределенными очертаниями. Передача искусственного вечернего освещения — тонкими градациями серых тонов — единственная задача, интересующая здесь художника.



И. Е. Репин. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Татьяна, 1889 г.

Из других рисунков К. Коровина, принимавшего участие в иллюстрировании издания Кончаловского 1899 г., интересны пейзажи, в которых он, наряду с Левитаном и Серовым, пытался в импрессионистической форме воплотить настроения пушкинских стихотворений. Это тяготение к интимному полуимпрессионистическому пейзажу чрезвычайно характерно для пушкинских иллюстраций конца 90-х годов.

Рисунки В. А. Серова к „Евгению Онегину“,⁵⁶⁾ в сущности, представляют собой лишь эскизные наброски. Выполненные пером раздельными штрихами, они почти не дают четких образов и предметов. Очертания фигур тонут в потоке этих штрихов. Рисунки эти создают впечатление дробности и расплывчатости: сюжетный смысл их трудно уловим, не осязаем. В одном рисунке намечен облик мужской фигуры на скамейке в саду, в другом—интерьер с трудно различаемой фигурой женщины; наиболее четкий рисунок, изображающий приезд Лариных в Москву, хорошо передает московский зимний пейзаж со старинным возком и силуэтами закутанных в шубы фигур, но никак не ассоциируется с пушкинским романом.

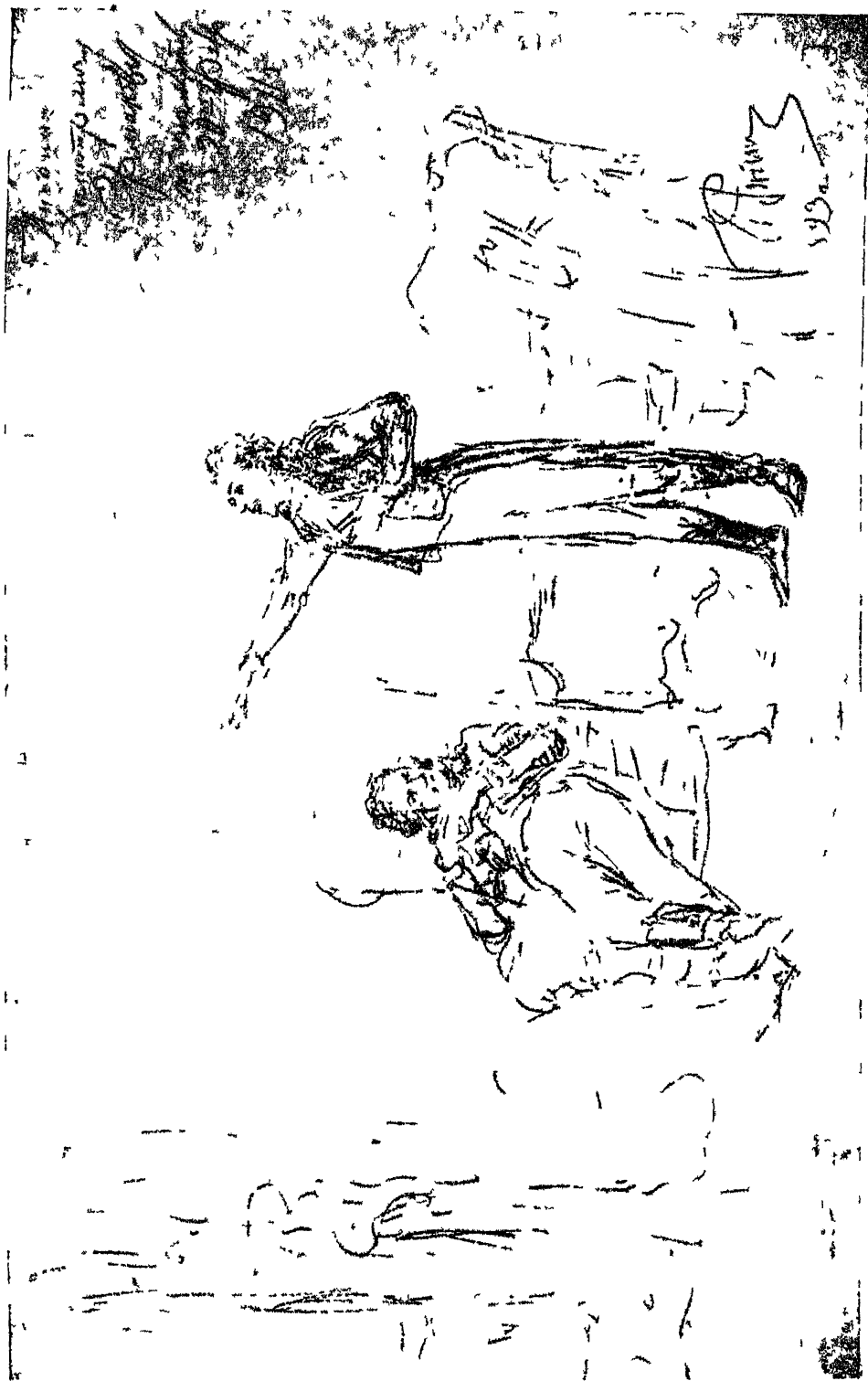
Данные приемы особенно ярко показывают полную непригодность попыток импрессионистического истолкования пушкинских произведений, которые приводят к замене четкой формы расплывающимися пятнами и к растворению образов поэта.

С. В. Иванов, иллюстрировавший Лермонтова, Гоголя и Пушкина, из произведений последнего выбрал три вещи—„Братьев-разбойников“, „Капитанскую дочку“ и „Песнь о вещем Олеге“.⁵⁶⁾ Самым удачным является его рисунок к „Братьям-разбойникам“, очень простой и лаконичный, с выразительно трактованными обликами двух братьев в тюрьме. Эти образы были больше всего связаны с кругом любимых тем С. Иванова, отразившего в своем творчестве жизнь пореформенного крестьянства. Менее удачны рисунки к „Капитанской дочке“. Эти иллюстрации, соединяющие импрессионистическую случайность композиции с натуралистической проработкой формы, показывают, что образы романа не были глубоко продуманы художником. Особенно ярко это сказывается в трактовке Пугачева. Художник как будто колеблется, характеризуя его, и показывает в смежных рисунках свирепое страшилище (суд Пугачева) и добродушного человека купеческого склада (в сцене освобождения Марьи Ивановны). Понятно, что при таких условиях он не создает убедительного, правдивого образа. Демократические настроения, характерные для С. Иванова, выразились в снижении образа Гринёва, жалкого, испуганного офицера.

Совсем особняком стоящую и более значительную группу иллюстраций к произведениям Пушкина дали такие выросшие из передвижничества крупные мастера, как В. И. Суриков, В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, работавшие в основном в области „национально-исторического“ жанра. Различие творческих обликов этих художников нашло отражение и в их рисунках.

„Верю в Бориса Годунова и самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано. А вот у Пушкина не верю: очень у него красиво, точно сказка“—писал В. И. Суриков в 1879 г.⁵⁷⁾ Это замечание, характеризующее по существу отношение к Пушкину представителей реалистической школы 60-х—80-х годов, снова говорит о непонимании специфичности пушкинского реализма, являющегося ранней формой русского реализма, несомненно, во многом отличающейся от реализма 60-х—80-х годов.

Первая попытка Сурикова иллюстрировать Пушкина относится к 1881 г., когда им был сделан этюд масляными красками, представля-



И. Е. Репин, Иллюстрация к «Евгению Онегину». Онегин и Ленская. 1893 г.



М. А. Врубель. Иллюстрация к «Модарту и Салверн», 1884 г.



В. А. Серов. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Приезд Лариных в Москву. 90-е годы

ющий Ксению Годунову, склонившуюся над портретом умершего жениха. Этот замысел так и не нашел завершения в законченной картине. Для Сурикова 80-х годов, занятого такими монументальными полотнами, как „Стрельцы“ и „Боярыня Морозова“, данная тема была слишком узка и мелка. В 1899 г. художник снова обращается к Пушкину и иллюстрирует „Бориса Годунова“, „Метель“ и „Полтаву“ для издания Кончаловского. 90-е годы были сложным периодом в творчестве Сурикова, перешедшего от монументальных полотен, рисующих в мощных реалистических образах народные трагедии, к индивидуальным психологическим характеристикам, к лирической трактовке жанровых сцен, к восприятию элементов импрессионизма. Все эти моменты нашли отражение в иллюстрациях к Пушкину. В качественном отношении резко выделяется только один рисунок — „Борис и Федор“, показывающий выразительный образ измученного Бориса в момент прощания с сыном. Этот рисунок является интересной попыткой психологической характеристики и представляет наиболее верную трактовку трагического облика Бориса Годунова, резко отличающуюся от обычной идеализированной и эстетизированной. Менее значительна иллюстрация к „Метели“, в композиции и светотеневой живописной трактовке которой более ярко выражены импрессионистические моменты. Иллюстрация к „Полтаве“, рисующая идеализированный образ Петра I во время боя, является образцом поверхностной, националистической трактовки поэмы.

Совершенно по-иному истолковывает Пушкина В. М. Васнецов. Его сцена в Чудовом монастыре, изображающая сгорбленного, дряхлого старца Пимена, задумавшегося над летописью в полутемной, мрачной келье, дает проникнутый глубоким религиозно-мистическим настроением образ. Бледный облик Григория на затемненном фоне кажется видением, а не реальностью. Трактовка этих образов прекрасно гармонирует с националистической интерпретацией „Песни о вещем Олеге“, очень близкой к васнецовским былинным картинам.⁶⁸⁾



С. В. Иванов. Иллюстрация к „Капитанской дочке“. 1899 г.

VII

В первое десятилетие XX века натуралистическая линия в иллюстрации пушкинских произведений продолжает жить в рисунках эпигона передвижничества И. В. Симакова. Его тяжелые, вялые иллюстрации соединяют натуралистическую выписанность деталей со стилевыми моментами модернизма и импрессионизма в трактовке пейзажа, с узором травы и листьев на первом плане и живописными массами деревьев на втором. Наиболее интересна в этих иллюстрациях сцена петербургского бала из „Евгения Онегина“, в которой Татьяна, неизвестно почему, показана в облике жены поэта, Натальи Николаевны Гончаровой.⁵⁹⁾

Апогеем мещанского, слащавого опошления пушкинских произведений являются иллюстрации Е. Самокиш-Судковской 1908 г. Они носят еще более ярко выраженные черты модернизма в узорчатости пейзажа, раздробленности линий, условности цвета и вырождающегося импрессионизма в грубых цветных тенях и обобщенных цветовых пятнах деревьев. Поверхностная подделка под александровский стиль в обстановке, неверная трактовка отдельных сцен, например, сцены провинциального бала Лариных в пышном дворцовом зале, шаблонное освещение опошленных сюжетов, вульгарная символика орнамента (например, в сцене дуэли—рамка из крестов, траурных венков, черепов и пистолетов), подача главных героев романа в обликах, напоминающих парикмахерские куклы,—все это граничит с издевательством над творчеством Пушкина.⁶⁰⁾

Занимавшая доминирующее положение в русском искусстве первого десятилетия XX века группа „Мир искусства“ очень мало внимания уделяла реалистическим произведениям Пушкина.

В специальном номере журнала „Мир искусства“, выпущенном в связи со столетним юбилеем поэта, Н. Минский прекрасно сформулировал понимание Пушкина, характерное для представителей этой группы: „преклонение перед красотой, победа эстетического идеала над этическим — одна из творческих идей Пушкина... Он верит только богу и богом в нас зажженному инстинкту... Первый завет (Пушкина) заключается в том, что художник должен воспринимать жизнь не в свете рассудка или морали, а эстетически...“⁶¹)

Таким образом, эстетическое восприятие жизни, свойственное самой группе „Мир искусства“, идеологи ее приписывали Пушкину, делая его, как и представители идеалистической эстетики XIX века, символом борьбы за чистое искусство.



В. И. Суриков. Иллюстрация к „Борису Годунову“. Борис и Федор. 1899 г.



Е. Самокиш-Судковская.
Иллюстрация к „Евгению
Онегину“. Смерть
Ленского. 1908 г.

Художественная практика „Мира искусства“ вполне соответствовала этим теоретическим высказываниям.

Отдельные иллюстрации к пушкинским произведениям представителей этой группы и близких к ней художников говорят о том, что основное внимание их было обращено на романтику дворянского быта (Сомов, Лансере, Кардовский)⁶²⁾ и на эстетическое восприятие древнерусских художественных форм (Билибин).⁶³⁾ Знание эпохи, тонкая стилизация костюмов и аксессуаров соединяются в этих рисунках с холодной эстетизацией и апсихологизмом образов, с отсутствием выразительных эмоциональных характеристик. Из этой группы выделяются иллюстрации работы А. Бенуа, давшего несколько серий рисунков к „Медному всаднику“,⁶⁴⁾ к „Пиковой даме“⁶⁵⁾ и „Капитанской дочке“.⁶⁶⁾

В этих иллюстрациях, особенно в вариантах 1905—1916 годов, нашли наиболее полное выражение и своеобразное сочетание реализма и символизма.

Рисунки А. Бенуа к „Медному всаднику“ вскрывают ход его работы над образным воплощением поэмы.

Первая группа рисунков, 1903 г., посвящена в основном изображению Петербурга и постигшего его наводнения, вторая и третья группы, 1905—1916 гг. акцентируют внимание на образе Медного всадника и дают наиболее яркие и патетические решения символических мест поэмы. Более поздние рисунки, 1923 г., не вносят ничего нового и интересного по сравнению с ранними вариантами.

Иллюстрации к „Пиковой даме“ 1911 г. чрезвычайно перегружены аллегорическими моментами. Они не характеризуют главных персонажей повести и только в некоторых случаях, например, в сцене появления призрака перед Германом, дают интересно задуманную выразительную композицию. Из второстепенных эпизодов интересна сделанная совсем

в духе Менцеля сцена (изображающая графиню за карточным столом в Париже), передающая быт и типы XVIII века.

Сохранившиеся в секции рисунков Государственного Русского музея эскизы иллюстраций к „Пиковой даме“ 1905 г. стоят на уровне иллюстраций к „Медному всаднику“.



Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. 900-е годы.

Представляют интерес и рисунки А. Бенуа к „Капитанской дочке“, начатые в 1904 г. и законченные в 1919 г.

Поучительно проследить отношение художника к этому произведению Пушкина и к отраженному в нем социальному движению эпохи. А. Бенуа не идеализирует дворянского и придворного быта екатерининского времени, а подает его в своих рисунках в несколько окарикатуренном ироническом плане. Эти моменты гротескового порядка особенно ярко выступают в сцене свидания Марьи Ивановны с Екатериной II во дворце (1904 г.). Рядом с подобострастно склонившейся

к ногам императрицы Марьей Ивановной показаны ухмыляющиеся придворные и сама Екатерина — старая, увядшая, глуповатая женщина. Этот „либерализм“ художника получает свое настоящее освещение при сопоставлении с трактовкой темы Пугачева. Художник дает два рисунка, в которых совершенно исчерпывающе показывает свое отношение к народному движению XVIII века. Эти два рисунка — казнь Пугачева, с палачом на высоком помосте, показывающим его отрубленную голову испуганной толпе обывателей, выполненная в 1904 г., и концовка 1919 г. — маленький рисунок, изображающий „страшного“ разбойника, отрубаящего топором голову дворянину среди трупов убитых и ждущих избиения. Указующая десница в небесах еще более подчеркивает отношение художника к изображаемому. В этом схематичном, небрежном рисунке, чрезвычайно ярко выражено понимание А. Бенуа пугачевского восстания как бессмысленного стихийного бунта а отсюда и Великой Пролетарской революции, от которой он бежал в белую эмиграцию.

Анализ наиболее значительных попыток графического истолкования произведений А. С. Пушкина дает возможность, в рамках данной статьи, охарактеризовать восприятие его творчества различными художественными течениями XIX—XX веков.

Мы видим, что академическое искусство XIX века целиком отрицало реалистическое содержание пушкинского творчества и тенденциозно искажало его образы, в то время как более либеральное течение дворянского романтизма „венециановской школы“ и правого крыла „натуральной“ школы, с примыкающими к этому течению художниками, очень ограниченно воспринимало реализм и романтику пушкинских образов, переводя их в план пассивного и сентиментального романтизма. Игнорирование Пушкина большинством представителей радикально-демократического течения писаревского толка и поверхностное натуралистическое восприятие его творчества либеральной группой передвижников в 90-х и 900-х годах сменяются тенденцией к импрессионистическому растворению его образов, акцентировкой символических моментов его творчества и ретроспективным стилизаторством „Мира искусства“.

Отдельные удачные решения проблемы иллюстрации пушкинских произведений — рисунки к „Каменному гостю“ Репина, „Борис и Федор“ Сурикова, „Моцарт и Сальери“ Врубеля, представляют единичные явления и тонут в общей массе посредственных и неудачных иллюстраций.

Большое внимание, уделявшееся партией и правительством после Великой пролетарской революции вопросам классического наследия в области искусства, вызвало, прежде всего, громадный количественный рост иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина. Над воплощением образов поэта в графике работали и работают художники самых разнообразных направлений.⁶⁷⁾

VIII

Для лучших советских иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина, даже в тех случаях, когда они связаны с дореволюционными творческими традициями, характерно стремление подойти к Пушкину с новых позиций, осмыслить его по-новому.

Натуралистическая линия в интерпретации Пушкина отражена в иллюстрациях И. В. Симакова, причем уже в рисунках к „Гробовщику“ и „Станционному зрителю“ 1919 г. Симаков преодолевает до известной степени натуралистическую детализацию и мелкий бытовизм и обнаруживает тенденцию к реалистическому истолкованию „Повестей Бел-



А. Бенуа. Иллюстрация к „Медному всаднику“. 1905 г.

кина". Его композиция становится скупей и лаконичней, характеристики — конкретнее и жизненнее. ⁶⁸⁾

Об эволюции художников, связанных с традициями „Мира искусства“, можно судить по иллюстрациям Д. Н. Кардовского, давшего в 1935 г. миниатюрные рисунки к либретто оперы „Евгений Онегин“. ⁶⁹⁾ В этих рисунках художник в значительной мере отошел от старых творческих установок. Сравнение с его рисунком начала 90-х годов говорит об изживании внешней холодной стилизации костюмов и аксессуаров, о новом, более правильном, хотя и узком, понимании и отражении эпохи 20-х годов.

Художник не дает ярких характеристик и развернутого показа жизни и людей пушкинской эпохи, самый размер и характер иллюстраций к либретто оперы, а не к роману, делают эту проблему особенно трудной и сложной. Но он знает эту эпоху, серьезно работал над ней, изучал ее и дал в своих рисунках отражение помещичьей жизни своеобразным методом, соединяющим черты бытового реализма и импрессионизма. В лучших его рисунках — приезде Онегина и Ленского к Лариным и сцене на балу у Лариных — метко схвачен и правдиво передан быт 20-х годов.

Ту же эволюцию от ретроспективизма к бытовому реализму можно проследить в иллюстрациях М. Добужинского к „Скупому рыцарю“ и „Станционному зрителю“. ⁷⁰⁾ На ряду с этим мы имеем большую группу иллюстраций, сохраняющих до сих пор творческие установки „мирисукусничества“.

Явления другого порядка представляют рисунки Н. Н. Куприянова к „Борису Годунову“ 1923 г., ⁷¹⁾ связанные с дореволюционными „левыми“ течениями. Эти рисунки, яркие, типичные образцы мелкобуржуазного новаторства и формалистического толкования Бориса Годунова, показывают, что Куприянов не справился с проблемой образного воплощения „характеров и страстей“ пушкинской трагедии. Его заставки к отдельным ее сценам, выполненные в живописной манере, основанной на контрастном противопоставлении черных и белых пятен, очень редко дают реалистические конкретные характеристики персонажей трагедии (Шуйский, Воротынский, юродивый). В ряде случаев художник подражает лубку или дает почти беспредметную, кубистическую трактовку человеческих фигур, похожих на деревянные куклы, на застывшие манекены. Элементы кубизма встречаются и в условно и скупо трактованном архитектурном фоне. В серии небольших заставок художник дает иллюстрации к каждой сцене драмы, но эти иллюстрации не конкретизируют образов Пушкина, а подменяют их безжизненными схемами. Композиция заставок осложнена тяжелым „мирисукусническим“ орнаментом, часто затрудняющим восприятие иллюстраций. Перевод реалистических образов Пушкина на язык формального экспериментаторства связан у Куприянова с общим непониманием трагедии, со смазыванием роли народа, с акцентировкой незначительных моментов и в большинстве случаев с искажением образов поэта.

В итоге приходится констатировать, что проблема реалистического истолкования „Бориса Годунова“ до сих пор не поставлена в советском изобразительном искусстве, значительно отставшем в этом отношении от театра. Перед советскими художниками стоит серьезная задача иллюстрирования „Бориса Годунова“, требующая громадной работы творческой мысли на основе серьезного изучения трагедии, ее образов и отраженной в ней эпохи.

Говоря о формалистической интерпретации пушкинских произведений, нельзя не сказать о „Домике в Коломне“ В. Фаворского. ⁷²⁾ При всем



А. Кравченко. Иллюстрация к „Египетским ночам“. 1933 г.



Н. Кузьмин.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
1933 г.

исключительном мастерстве декоративного оформления этой книги, остроте и предметности графического языка художника, продуманности организации пространства и композиции, его сухие, условные и схематичные гравюры, с застывшими деревянными фигурами, даже при наличии отдельных удачных моментов, не конкретизируют образного содержания шуточной поэмы Пушкина и не отвечают ее стилю.

Мастерски сделанные гравюры А. Кравченко к „Египетским ночам“⁷⁸⁾, с их экспрессионистической деформацией пушкинских образов, стилистически ничем не отличаются от иллюстраций того же художника к Гофману. Такой перевод литературного образа на чуждый ему графический язык нельзя считать удачным решением проблемы иллюстрации пушкинского творчества.

Наиболее крупной, хотя и очень спорной, попыткой иллюстрации „Евгения Онегина“ в последние годы являются рисунки Кузьмина.⁷⁴⁾ Основным достоинством этих рисунков, исполненных акварелью и пером, является то, что Кузьмин резко порывает со старыми шаблонными иллюстрациями романа и стремится более полно истолковать его. Однако в своих поисках реалистического графического языка художник идет по неправильному пути. Первой его ошибкой является подражание недурно схваченной манере пушкинских рисунков пером, по существу являющееся какой-то фальсификацией, подделкой. Вторая ошибка в том, что Кузьмин придает Онегину облик самого Пушкина, используя материал его автопортретов, что по существу неверно и противоречит высказываниям самого поэта. В ряде рисунков, помимо схематизма в трактовке центральных образов романа, можно отметить на-

рочитую манерность, угловатость поз и жестов. В передаче фабулы, очень детально, внимательно освещенной, играют большую роль второстепенные, незначительные моменты. Онегин с утомительным однообразием показывается за картами, в балете, в театре, гуляющим с приятелями по улицам Петербурга, пирующим с друзьями, в обществе двух балерин, „блистательной дамы“, „черноокой белянки“, дома в халате, на берегу моря и т. д. И, несмотря на это, художник не раскрывает его образа в плане социально-психологической характеристики, так же как не раскрывает образов других героев романа. Социального фона романа он почти не дает, только пейзажи иногда ему удаются, например, акварельный пейзаж „николаевского“ Петербурга, с желто-зелеными зданиями унылых казарм и свинцовой водой каналов, или скупое и выразительно поданный зимний пейзаж в сцене дуэли. К положительным моментам этих иллюстраций относится не всегда доведенная до конца тенденция дать конкретные характеристики второстепенных персонажей в обликах современников и друзей Пушкина — Дельвига, Вяземского и др. Совсем новой интересной особенностью этих иллюстраций, никогда не встречавшейся в дореволюционной графике, являются рисунки к X главе, показывающие — правда, довольно схематично — декабристов. Ряд побочных, мелких эпизодов романа, как, например, „негоцианка“ в ложе, заслоняют главную линию развития фабулы и отвлекают от нее внимание читателя.

Работа Кузьмина не решает проблемы интерпретации „Евгения Онегина“, но некоторые ее положительные моменты и многие ошибки



Н. Кузьмин.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Декабристы.
1933 г.



А. Ф. Гахов. Иллюстрация к „Дубровскому“. 1935 г



Клементьева. Иллюстрация к „Цыганам“. 1935 г.



А. Н. Самохвалов. Иллюстрация
к „Анжело“. 1935 г.

могут служить отправной точкой для дальнейших исканий нового типа иллюстраций романа.

Законченные в последнее время новые работы советских художников в области иллюстрации произведений А. С. Пушкина, при всей спорности, ошибочности и непродуманности отдельных решений, наличии в них моментов формализма и „мирискуснического“ стилизаторства, говорят в ряде случаев о значительных сдвигах в сторону осмысления его творчества.

Особенно интересны в этих работах попытки углубить и расширить круг образов Пушкина, показать социальный фон его произведений.

На ряду с главной линией фабулы у Пушкина часто встречаются темы побочного характера, не раскрытые им в достаточной мере по различным причинам. Таковы темы крестьянства, крепостного быта, пугачевщины, критики отрицательных сторон феодальных отношений. Эти социальнозначимые моменты в творчестве Пушкина, данные в скупых намеках, брошенные как будто невзначай, необходимо раскрыть, акцентировать и тем самым актуализировать Пушкина, приблизить его к нам.

Эту задачу впервые поставил А. Ф. Пахомов, в своих иллюстрациях к „Дубровскому“ попытавшийся раскрыть крестьянскую тему романа и дать образы взбунтовавшихся крестьян.

Помимо чрезвычайно спорной трактовки крестьян, осовремененных и данных в несколько деформированном экспрессионистическом плане, нельзя согласиться с его отношением к главным действующим лицам

романа, почти не показанным или трактованным в очень далеком от Пушкина аспекте (Владимир Дубровский).

Из работ ленинградских художников необходимо отметить еще иллюстрации А. Н. Самохвалова к поэмам Пушкина, в которых художник интересно решает проблему противопоставления центральных образов литературного произведения. Художник совершенно не дает бытового и пейзажного фона, сосредоточивая внимание на психологической характеристике и взаимоотношениях изображаемых персонажей.

Лучшие его литографии к „Галубу“ и „Анджело“ восполняют имеющийся пробел в иллюстрации этих произведений Пушкина.

Отдельные удачи можно отметить в острой и динамичной трактовке „Скупого рыцаря“ у Лапшина, в „Цыганах“ Клементьевой, в „Пиковой даме“ Тырсы (при несомненной близости некоторых рисунков к Бенуа), в сказках Кибрика.

Скромные офорты Хигера к „Капитанской дочке“, показанные на выставке ленинградских графиков 1936 г., говорят о больших сдвигах в его творческом методе и о серьезной попытке реалистически осмыслить образы Пушкина.⁷⁵⁾

Многие советские художники начали работать над проблемой реалистического воплощения образов Пушкина. Некоторые из работ этих художников говорят о сдвигах в творческих установках даже старых художников, другие показывают, наоборот, что формалистические и стилизаторские традиции еще продолжают жить в творчестве советских иллюстраторов, мешая им создать полноценные реалистические произведения. Развернувшаяся по инициативе ЦО партии „Правда“ борьба против формалистического экспериментаторства и грубого натурализма за социалистический реализм во всех областях изобразительного искусства, несомненно, приведет к тому, что в ближайшее время, в результате коллективной творческой работы лучших художественных сил Советского союза, мы получим действительно полноценные иллюстрации, конгенитальные по содержанию и форме пушкинским произведениям.⁷⁶⁾

ПРИМЕЧАНИЯ

1) „Полярная звезда“, 1824 г., гравировали С. Ф. Галактионов и И. Чесский.

2) „Невский альманах“, 1829 г., гравировали Ф. Гейтман, М. Иванов, И. Чесский, С. Галактионов и А. Збруев.

3) А. Эфрос. Рисунки поэта.

4) Очерки к „Борису Годунову“ А. Пушкина, рис. К. Шрейдер, СПб, 1842 г.

5) „Русский художественный листок“, 1861 г., № 33 и 1862 г., № 9.

6) Рисунок А. Шарлеманя к „Руслану и Людмиле“ в „Русском художественном листке“, 1861 г., № 30, акцентирует внимание на фантастических, сказочных моментах повмы.

7) Эскизы к картине К. Маковского „Убиение Федора Годунова“ находятся в Секции рисунков Гос. Русского музея. Картины и рисунки художников этой группы воспроизведены в журналах 70-х—80-х годов: в „Северном сиянии“, 1862 г. (К. Маковский), в „Пчеле“, 1878 г., № 38 (Н. В. Неврев), в „Ниве“, 1883 г., № 43 (Штейн; один из его рисунков находится в Музее ИЛИ), в „Волне“, 1885 г., №№ 2 и 3 (К. В. Лебедев), в „Альбоме памяти А. С. Пушкина“, изд. В. И. Иванова, М. 1880 г. (К. В. Лебедев) и т. д.

8) Рисунки Микешина находятся в секции графики ГТГ и в секции рисунков ГРМ, воспроизведены впервые в „Северном сиянии“, 1862 г.

9) Находятся в Музее ИЛИ.

10) Гравюра воспроизведена в собр. сочин. А. С. Пушкина, изд. Брокгауза и Эфрона, т. II, стр. 324.

11) Вопрос о „натуральной школе в искусстве“ поставлен в неопубликованной работе Э. Н. Адаркиной „Русское искусство периода разложения феодально-крепостнического общества 30-х—40 х гг. XIX в.“.

12) Гравюры с рисунков К. Трутовского помещены в „Северном сиянии“, 1862 г.

13) „Руслан и Людмила“, СПб, тип. Н. Греча, 1820 г., рис. И. А. Иванова, грав. М. Иванов.

- 14) „Полярная звезда“, 1825 г.
 15) „Невский альманах“, 1827 г.
 16) „Русский художественный листок“, 1859 г., № 3.
 17) Музей ИЛИ.
 18) Архив О-ва поощрения художеств. У П. Соколова имеются еще отдельные иллюстрации к „Домике в Коломне“, к „Каменному гостю“ и т. д.
 19) „Евгений Онегин“. Альбом П. Соколова, 48 рис., 1892 г.
 20) Музей ИЛИ.
 21) Секция рисунков ГРМ.
 22) То же.
 23) Альбом „Пушкин в рисунках“, изд. журн. „Стрекоза“, СПб 1885 г.
 24) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“ изд. Готье М. 1893 г.
 25) Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, изд. Готье М. 1891 г.
 26) Журнал „Кругозор“, 1876 г., № 27. Секция рисунков ГРМ.
 27) Кузьминский, К. „Художник-иллюстратор А. А. Агин“, М. 1923 г., стр. 65.
 28) Рисунок находился в Секции рисунков ГРМ и был передан оттуда в один из украинских музеев.
 29) О положении дела с иллюстрированием Пушкина говорит В. В. Стасов в одной из своих статей. См. Собрание сочинений, СПб 1894 г., т. I, отд. I, стр. 876—887.
 30) Секция графики ГТГ.
 31) Ацаркина, Э. Н. „Рисунки П. Федотова“. Журнал „Искусство“, 1934 г., № 3.
 32) Благой, Д. „Критика о Пушкине“. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч., т. VI, изд. „Красной нивы“, 1931 г., стр. 199 и сл.
 33) „Северное сияние“, 1862 г.
 34) Стасов, В. В., цит. соч., т. I, отд. I, стр. 582.
 35) Секция графики ГТГ.
 36) Крамской, И. Н. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Изд. А. Суворина. СПб 1888 г., стр. 415.
 37) Секция графики ГТГ. Рисунки воспроизведены в „Живописном обозрении“, 1880 г., № 21, стр. 393, 396.
 38) Рисунки К. Савицкого воспроизведены в „Альбоме памяти А. С. Пушкина“, М., 1880 г.
 39) Обстановка этого юбилея хорошо охарактеризована Д. Благим в цит. соч., стр. 204 и сл.
 40) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с рис. В. Маковского, изд. Ф. И. Анского, М. 1882 г.
 „Нива“, 1887 г., № 49 (М. Клодт).
 Альбом „Пушкин в рисунках“, изд. журн. „Стрекоза“, СПб 1885 г., (М. Клодт).
 Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. в одном томе, изд. Ф. Павленкова, под ред. А. Скабичевского. СПб 1887 г., с рис. М. Малышева
 Альбом памяти А. С. Пушкина, изд. В. Иванова, М. 1880 г. (Н. Богатов).
 „Живописное обозрение“, 1888 г., № 20 (В. Шварц).
 „Нива“, 1884 г., № 35 (Земцов).
 „Луч“, 1885 г., № 15 (Земцов).
 Пушкин, А. С. Собр. соч., изд. бр. Салаевых, 1884 г., с рис. В. Е. Маковского.
 Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, с рис. М. Е. Малышева, СПб 1889 г. и др.
 41) Секция графики ГТГ.
 42) Пушкин, А. С. Сочинения, изд. А. Ступина. М. 1889 г., с рис. М. В. Нестерова.
 43) И. Е. Репин. Каталог выставки произведений. Изо-Гиз, 1936 г., стр. 75.
 44) Цит. каталог, стр. 91.
 45) Секция рисунков ГРМ и Музей изобразительных искусств.
 46) Альбом памяти А. С. Пушкина. М. 1880 г.
 47) Одесский народный художественный музей.
 48) Секция графики ГТГ.
 49) Секция рисунков ГРМ.
 50) Секция графики ГТГ. Картина маслом и на ту же тему значительно интереснее.
 51) Пушкин, А. С. „Модарт и Сальери“, с илл. Врубеля, 1917 г. (оригиналы находятся в частном собрании).
 52) Одна иллюстрация к „Пророку“ воспроизведена в изд. Кончаловского. Оригиналы рисунков находятся в секции графики ГТГ и секции рисунков ГРМ.
 53) А. С. Пушкин. Сочинения, изд. Кончаловского, М. 1899 г., I—III.
 54) Цит. соч., т. II.
 55) Два рисунка тушью находятся в собрании Серовых и один рисунок пером в секции рисунков ГРМ.
 56) Пушкин, А. С. Сочинения, изд. Кончаловского. М. 1899 г., I—III.
 57) Евдокимов, И. Суриков. М. 1933 г., стр. 55.
 58) Пушкин, А. С., Сочинения, изд. Кончаловского, т. II и III.
 59) Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений, изд. М. О. Вольфа, СПб 1904 г., с илл. И. В. Симакова.

⁶⁰) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с илл. Е. Самокиш-Судковской, изд. т-ва Р. Голяке и Вильборг. СПб 1908 г.

⁶¹) Н. Минский. „Завет Пушкина“, „Мир искусства“, 1899 г., т. II, стр. 21—40.

⁶²) В изд. Кончаловского (Сомов и Лансере). Наиболее интересный рисунок Сомова к „Пиковой даме“ (акварель 1903 г.) воспроизведен в монографии С. Эрнста „К. А. Сомов“, СПб Ранние рисунки А. Бенуа к „Дубровскому“ и „Руслану и Людмиле“ находятся в секции рисунков ГРМ.

Пушкин, А. С. Полное собр. соч., изд. Брокгауза и Эфрона, т. III, илл. к стр. 310 (Кардовский).

⁶³) И. Билибин иллюстрировал сказки о „Царе Салтане“ и о „Золотом петушке“. ⁶⁴) Оригиналы рисунков находятся в секции рисунков ГРМ и в секции графики ГТГ. Первый вариант воспроизведен в журнале „Мир искусства“, 1904 г., последний—в изд. 1923 г.

⁶⁵) Пушкин, А. С. „Пиковая дама“. СПб 1911 г., изд. Голяке и Вильборг. Часть рисунков находится в секции рисунков ГРМ.

⁶⁶) Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, 1919 г., Госиздат.

⁶⁷) Добужинский, Кардовский, Митрохин, Конашевич, Кустодиев, Чехонин, В. Лебедев, Н. Куприянов, А. Кравченко, В. Фаворский, Тырса, Павлинов, Лапшин, Симаков, Н. Алексеев, К. Рудаков, Мочалов, Орлова, Фан-дер-Флит, Самохвалов, Клементьева, Кибрик, Хигер, С. Шор, Каневский, Правосудович и др.

⁶⁸) Пушкин, А. С. „Станционный смотритель“, „Гробовщик“. Гос. изд., 1919 г., с рис. И. Симакова.

⁶⁹) Ремезов, И. Либретто оперы „Евгений Онегин“, с илл. Д. Н. Кардовского, Гослитиздат, 1935 г.

⁷⁰) Пушкин, А. С. „Скупой рыцарь“, 1922 г., „Аквилон“, и Пушкин, А. С., „Станционный смотритель“, 1934 г., „Международная книга“, с илл. Добужинского.

⁷¹) Пушкин, А. С. „Борис Годунов“, с рис. Н. Куприянова. Гослитиздат. М.—П. 1923 г.,

⁷²) Пушкин, А. С. „Домик в Коломне“, 1923—1924 г. „О-во друзей книги“, гравюры В. Фаворского.

⁷³) Пушкин, А. С. „Египетские ночи“, „Академия“, гравюры Кравченко.

⁷⁴) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с рис. Н. Кузьмина. „Академия“, 1933 г.

⁷⁵) Сектор графики Литиздата (за исключением рис. Клементьевой, воспроизведен в изд. „Цыган“, 1936 г.).

⁷⁶) В данной статье, представляющей часть большой работы о пушкинской иллюстрации, использован главным образом наиболее характерный материал по книжной и журнальной иллюстрации „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“ и „Капитанской дочки“