

## ПРОБЛЕМЫ ИКОНОГРАФИИ ПУШКИНА

Искусство портрета — одна из наиболее актуальных тем художественной критики, истории и теории искусств. Портрет, как произведение искусства, выявляет индивидуальность не только изображенного, но и изобразителя. Художник вкладывает в портрет очень многое от самого себя. Портреты разных лиц, выполненные одним и тем же художником, имеют нечто общее между собою. Это общее не сводится к формальным особенностям, к излюбленным художником техническим приемам, к практикуемым им позам и к используемым им аксессуарам. Общее, то, что вносит художник в различные портреты, им исполняемые, может быть прослежено гораздо глубже. Портрет является таким же продуктом идеологического творчества, как и все иные произведения искусства. И, как и всякий идеологический факт, он социально обусловлен.

Портрет есть всегда явление стиля. История искусства изучает вопросы о характере, смысле и о назначении каждого отдельного портрета. Наука различает стиль репрезентативно-официального и интимно-камерного портрета. Большое значение приобретает вопрос о реализме в портретном искусстве, о правдивости характеристики изображенного человека. Изучение портрета — одна из ответственных и интереснейших глав истории искусства. История портрета еще не написана. Имеется только ряд отдельных работ по этому вопросу<sup>1</sup>.

Интересы иконографии иные. Там, где искусствоведа интересовала, скажем, проблема эстетического качества данного изображения человека, исследователь иконографии,

---

<sup>1</sup> Waetzoldt W. «Die Kunst des Porträts». Berlin, 1908; Piegel A. «Das holländische Gruppen-Porträt», Wien, 1902, и другие работы.

наоборот, изучал материалы, касающиеся данного индивидуального лица, безотносительно к эстетическим качествам портрета. Для искусствоведа портрет неизвестного, написанный Рембрандтом, столько же ценен и интересен, как и автопортрет художника, мастера. Иконография же на первый план выдвигает проблему личности изображенных в портрете людей. Основной проблемой для нее являлось сходство портрета с оригиналом. Портрет оценивался в зависимости от степени совпадения с данными о наружности изучаемого лица, которые черпались в воспоминаниях современников или в официальных документах. К художественному портрету подходили тоже как к документу. Иконографически точным и важным считалось установление деталей портрета, которые с точки зрения искусствоведения не имели важного значения: какая-нибудь родинка на лице, форма прически, деталь обстановки. С точки зрения иконографии наличие в портрете черт, привнесенных индивидуальностью художника, воспринимается как неизбежная доля искажения. Портрет определенного лица трактуется как факт его биографии. Важно установить, где, когда и почему создан был тот или иной портрет,—это дает возможность сделать те или иные выводы об изучаемом герое.

Эти предварительные замечания следует учесть при изучении вопросов иконографии Пушкина. Портреты Пушкина давно взяты на учет. О них существует целая литература. Каждое новое открытие портрета Пушкина расценивается как событие. Вместе с тем приходится констатировать, что при наличии порою внимательнейших исследований об отдельных портретах Пушкина, в их изучении нередко преобладали черты «биографизма» или «иконаграфичности», которые можно определить как «ползучий эмпиризм», натуралистически окрашенный. Изучение портретов Пушкина пока еще не вышло из стадии собирания материалов. Заслуги многих пушкинистов здесь несомненны. С. Либрович, написавший первую книгу о портретах Пушкина<sup>1</sup>, В. Я. Адарюков<sup>2</sup>, в наши дни М. Д. Беляев<sup>3</sup>, Б. Борский<sup>4</sup>, Э. Ф. Гол-

<sup>1</sup> Либрович С., «Пушкин в портретах», СПб. 1890.

<sup>2</sup> Адарюков В. Я., «Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина», М. 1926. ГМИИ.

<sup>3</sup> Беляев М. Д., «Заметки на полях книги С. Либровича «Пушкин в портретах». «Лит. наследство». Сборник «Пушкин», стр. 970 сл.; ср. «Летописи» Гос. Лит. музея, 1936 и др.

<sup>4</sup> Борский Б., «Иконография Пушкина до портретов Кширенского и Тропинина». «Лит. наследство». Сборник «Пушкин», стр. 962 сл.

лербах<sup>1</sup> и другие установили ряд фактов, проверенных детальным изучением мемуарной литературы и истории портретов — истории фактической судьбы портретов Пушкина за сто лет со дня смерти поэта. Можно напомнить также исследования Н. Лернера<sup>2</sup>, В. Згуры<sup>3</sup>, П. Д. Эттингера<sup>4</sup>.

В разработке этих вопросов принимали участие также и историки искусства Н. Н. Врангель<sup>5</sup> и Н. Н. Коваленская<sup>6</sup>, изучавшие деятельность художников, писавших портреты Пушкина. «Пушкинисты» за последнее время все больше сосредоточивают свое внимание на прижизненных портретах Пушкина, которые, естественно, в первую очередь имеют документальное значение. Отдельные исследователи в свое время интересовались вопросом о наружности Пушкина даже с антропологической точки зрения<sup>7</sup>. Однако для пушкиноведения в целом остается в высшей мере актуальным вопрос и о том, как изображали Пушкина художники позднейших поколений. Это помогает понять, как воспринимался образ Пушкина в разное время. Наша задача состоит в том, чтобы уяснить, что именно каждый из обоих методов — искусствоведческий и иконографический — дает не только для исследования портретов Пушкина, но и для их понимания.

Изучение прижизненных портретов Пушкина далеко еще не окончено. Некоторые из портретов, считавшиеся долгое время пушкинскими, теперь «отводятся» как не настоящие. Таков, например, выполненный Гейденом портрет молодого человека во фраке, державшего в руке «Руслана и Людмилу»<sup>8</sup>, или так называемый «лицейский» портрет Пушкина и некоторые другие. Кроме того, остается спорным авторство некоторых портретов. Вместе с тем необходимо отметить, что как раз прижизненные портреты Пушкина вопло-

---

<sup>1</sup> См. ряд его статей о портретах Пушкина в газете «Литературный Ленинград», IX—X, 1936 г.

<sup>2</sup> Лернер Н. О., «Лже-брюлловский портрет Пушкина», «Старые годы», 1914, апрель, стр. 27 сл.

<sup>3</sup> Згура В. В., «Портреты Пушкина работы Тропинина», сборник «Московский пушкинист», П. (1930).

<sup>4</sup> Эттингер П. Д., «Записка д-ра Ст. Моравского», сборник «Московский пушкинист», П. (1930).

<sup>5</sup> Врангель Н. Н., «О А. Кипренский в частных собраниях». П.б.г.

<sup>6</sup> Коваленская Н. Н., «Тропинин», М. 1931, изд. ГТГ.

<sup>7</sup> Ануцин Д. Н., «А. С. Пушкин, Антропологический эскиз». «Русские ведомости», 1899.

<sup>8</sup> См. Борский о. с.

тиль лучше всего его образ. Их различие и сходство помогают уяснить и задачи портретного искусства вообще. И хотя портреты Пушкина иконографически разработаны достаточно тщательно, они приобретают в свете истории искусства принципиальный интерес, если мы сумеем в каждом из них увидеть не только любимого поэта и человека, но и факт социального образотворчества, пример того, каким хотели видеть Пушкина его современники.

Все портреты Пушкина могут быть распределены на две группы по их происхождению. С одной стороны, Пушкина изображали друзья для друзей: мы знаем, как настойчиво добивался, например, П. В. Нащокин портрета Пушкина в начале 30-х гг.<sup>1</sup>; знаменитый портрет Пушкина работы Тропинина был выполнен по частному заказу С. А. Соболевского. С другой стороны, целый ряд прижизненных портретов выполнялся для различных изданий. Так, первый опубликованный портрет Пушкина — гравюра Гейтмана — был приложен в 1822 г. издателем Н. И. Гнедичем к первому изданию «Кавказского пленника» без ведома Пушкина. Портрет Пушкина работы Кипренского 1827 г. был тогда же гравирован Уткиным для «Северных цветов». По этому портрету Пушкина порою узнавали на улице незнакомые<sup>2</sup>.

В первую группу интимных портретов, изображающих Пушкина-человека, Александра Сергеевича, горячего, милого, некрасивого, имеющего «2 аршина и 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> вершков» роста<sup>3</sup>, входит прежде всего портрет Тропинина (1827); сюда же можно отнести такие работы, как скромный портрет Чернецова — Пушкин среди группы писателей, присутствующих на параде Марсова Поля (1832); портрет работы Мазера из Государственного Театрального музея им. Бахрушина, автентичность которого в последнее время отвергнута, «Пушкин в халате»; некоторые автопортреты Пушкина, выполненные необычайно живым росчерком пера на страницах его рукописей и в дружеских альбомах. Что же касается тех автопортретов, где поэт изображает себя в лавровом венке или в костюме эпохи французской буржуазной революции, то, хотя эти наброски и сделаны поэтом «для самого себя», в них явно отсутствует та интимизация,

<sup>1</sup> См. Лернер, о. с.

<sup>2</sup> Панаев И. И., «Литературные воспоминания» — ср. Лернер, прим. 28.

<sup>3</sup> Надпись на обратной стороне рисунка Г. Г. Чернецова, эскиза к портрету Пушкина на картине 1832 г. — Ленинград, Русский музей.

«очеловечение» образа, которые характерны для всей первой группы пушкинских портретов.

Вторая группа многочисленна. В нее необходимо включить упомянутую гравюру Гейтмана, изображающую Пушкина-юношу. Рисунок черным карандашом с инициалами художника «J. V.», который атрибуирован В. Я. Адарюковым как работа Ж. Вивьена (1826)<sup>1</sup>; литография Г. Гиппиуса из серии «Современников» (очевидно, 1828 г.). Особенно в этой группе выделяется всемирно-известный портрет работы Кипренского (1827). К этой же группе относится портрет работы П. Ф. Соколова 30-х гг. Широко распространенная гравюра Райта, относящаяся к последнему году жизни Пушкина, еще усиливает «официозность» образа, сквозящую в работе Кипренского.

Как уже сказано, среди портретов Пушкина немало подделок. Таков, например, известный «лже-брюлловский» портрет; карикатурный портрет Пушкина с камергерским ключом, опубликованный Л. П. Гроссманом<sup>2</sup>; напечатанный в «Известиях» от 27 февраля 1937 г. портрет Пушкина, который едва ли может быть признан прижизненным и относится, очевидно, к 40-м гг.

Изображения Пушкина в общих картинных композициях — «Встреча нового года у Одоевского» (Ленинская Публичная библиотека), «Новоселье у Смирдина», «Собрание у Жуковского» — вряд ли можно отнести к намеченным двум группам. Пушкин здесь, как и другие его современники, явно рисован «кое-как», порою лишен всякого сходства и узнается только по своим бакенбардам. Для иконографии все эти маленькие изображения, выполненные любительской рукой, не дают чего-либо нового. То же можно сказать и о недавно открытом наброске Куртейля, изображающем Пушкина и Вяземского в гостях у Юсупова в Архангельском<sup>3</sup>.

Официозен облик Пушкина на иллюстративном листочке, гравированном Гейтманом с рисунка Нотбека для «Невского альманаха», где Пушкин изображен рядом с Онегиным на берегу Невы, согласно композиционному наброску, данному самим Пушкиным. Чтобы исчерпать, наконец, спи-

<sup>1</sup> Адарюков В. Я., «Портрет А. С. Пушкина, приписываемый Вивьену». «Казанский музейный вестник», 1920, № 7—8.

<sup>2</sup> Гроссман Л., «Неизвестное изображение Пушкина», «Лит. наследство», 1934 г., № 16—18.

<sup>3</sup> Бессонов С. В., «Пушкин и Вяземский на рисунке де Куртейля». «Лит. наследство», 1934 г., № 16—18.

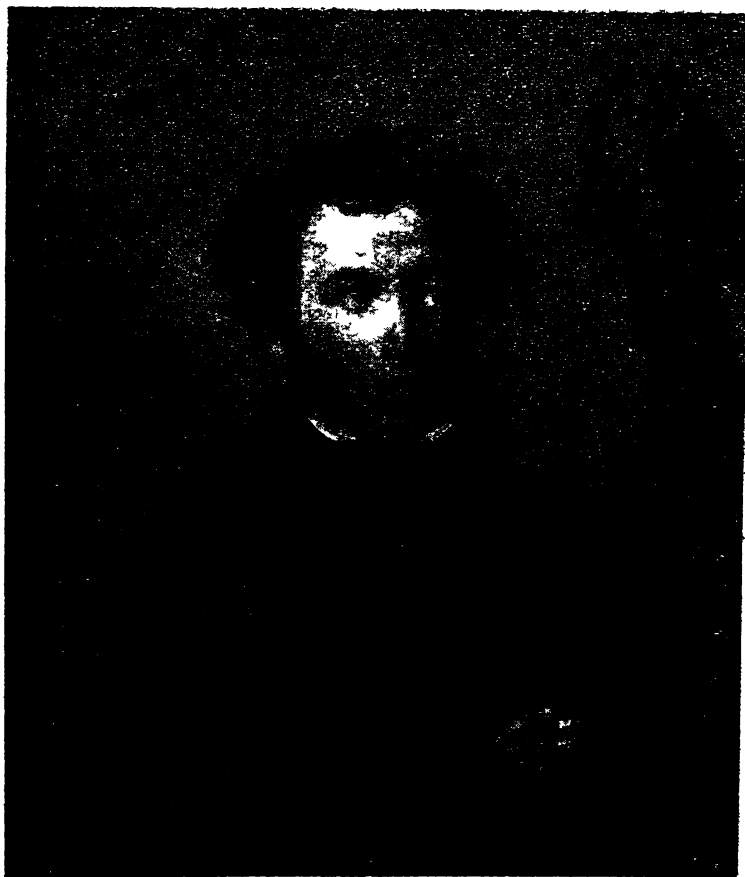
ски прижизненных живописно-графических портретов Пушкина, надо здесь же остановиться на двух его изображениях, относительно которых трудно решить, в каком цикле их поместить. Портрет работы В. М. Ваньковича, относимый теперь к 1827—1828 гг.<sup>1</sup>, раньше по малообоснованным соображениям считался автопортретом Пушкина времени крымского путешествия. Карандашный рисунок является только эскизным наброском к портрету, изображавшему Пушкина у фонтана; самый этот портрет не дошел до нас; им открывается совершенно новая серия композиций на тему «Пушкин и природа». Так называемый «Линевский портрет» Пушкина в Институте русской литературы Академии наук считается пушкинистами «изумительно схожим». Он наиболее натуралистичен. Здесь Пушкин изображен лысым, с морщинами; усугубились все детали человеческого облика. Этот портрет может быть отнесен и к первой и ко второй группе, так как он в известной мере интимен, а с другой стороны, характеристика его «суммарна» и тем самым официозна. На обратной стороне портрета отыскана надпись, указывающая, что он написан с натуры в 1836 г. Но она неубедительна: лицо Пушкина настолько мертвенно, что это объясняется скорее не неумелостью неизвестного специалиста художника, а тем, что портрет, очевидно, выполнен уже с маски мертвого Пушкина<sup>2</sup>.

Прижизненных портретов Пушкина в скульптуре нет, вообще. Маска с мертвого лица Пушкина снята была известным скульптором. С. И. Гальбергом; бюст Пушкина его работы, продававшийся в 1837 году по 50 рублей ассигнациями, считался лучшим из всех; близкий по времени к нему бюст работы Витали, очевидно, уже посмертен; если первый вариант этого бюста и относится к 1836 г., то вряд ли все же он сделан с натуры; прижизненная статуэтка работы Терebeneва настолько мало портретна, что, очевидно, тоже сделана не с натуры. Пять рисунков сделаны были с Пушкина, лежавшего в гробу. Это — особая группа, которая не прибавляет чего-либо принципиально нового к образам живого Пушкина.

На основании анализа этих групп мы могли бы установить не столько, каким был Пушкин в действительности, сколько то — каким видели Пушкина его современники:

<sup>1</sup> О портретах Ваньковича см. Эттингер, о. с.

<sup>2</sup> См. Либрович, о. с., стр. 61 сл., ср.; Беляев М. Д., о. с.; защитником подлинности и высоких качеств линеевского портрета выступал Э. Ф. Голлербах.



*Кипренский О. А. А. С. Пушкин. 1827 г. Масло*

Гейтман, Вивьен, Гиппиус, Тропинин, Соколов, Кипренский, Чернецов. Наш анализ поможет осознать также и некоторые важные черты русского искусства начала XIX в.

Русское изобразительное искусство пушкинской эпохи, то есть 20—30 гг. XIX в., не было на той высоте, которой достигла к тому времени русская литература. Блеск пушкинского гения не имел себе эквивалента в живописи или пластике. В архитектуре царил декоративный классицизм, оставивший ряд первоклассных памятников, разработавший общий вид ленинградских строительных ансамблей. Господствующим стилем в живописи оставался классицизм — стройный, упорядоченный, умеренный, введенный в строгие рамки. Академия художеств заботилась о его сохранении. Строго организованная выучка, ставка на форму и на самодовлеющее мастерство определяли практику ведущих мастеров изобразительного искусства. Исключительно высоко стоял культ рисунка. Самодовлеющая линия — это стиль такого характерного мастера данной эпохи, как Ф. П. Толстой, рисунки которого пленяли Пушкина. Но вместе с тем как раз те мастера, имена которых мы встречаем в числе портретистов поэта, Кипренский и Тропинин, несмотря на всю их четко-академическую выучку, стали представителями новых художественных течений. К замечательным ранним портретам Ореста Кипренского применяли термин «романтизм». Живопись Кипренского, сохраняя отчетливость изумительного рисунка, становится предельно насыщенной по краскам. Кипренский вырабатывает определенный прием красочной композиции, по которой можно всегда изучить его «руку». Он противопоставляет в живописи темную густую тень яркой светлости и вносит в качестве оживляющей энергии в это контрастное противопоставление сильные удары красного, оранжевого, порою зеленого. Его палитра напряжена и менее всего академически успокоена.

Лучший мастер московской живописи, недавний крепостной, В. А. Тропинин, в ряде своих портретных этюдов выявляет себя как мастер, стоящий ближе к сознательному реализму. Стиль требовал от обоих мастеров некоего зрелищного благородства. Оно было, однако, по отношению к господствующему языку Академии в известной мере прогрессивным. Люди Кипренского уже «мыслят». Кипренский первый изобразил в живописи женщину, которая думает, у которой есть известная внутренняя содержательность. Тропинин еще больше приближает портретную жи-



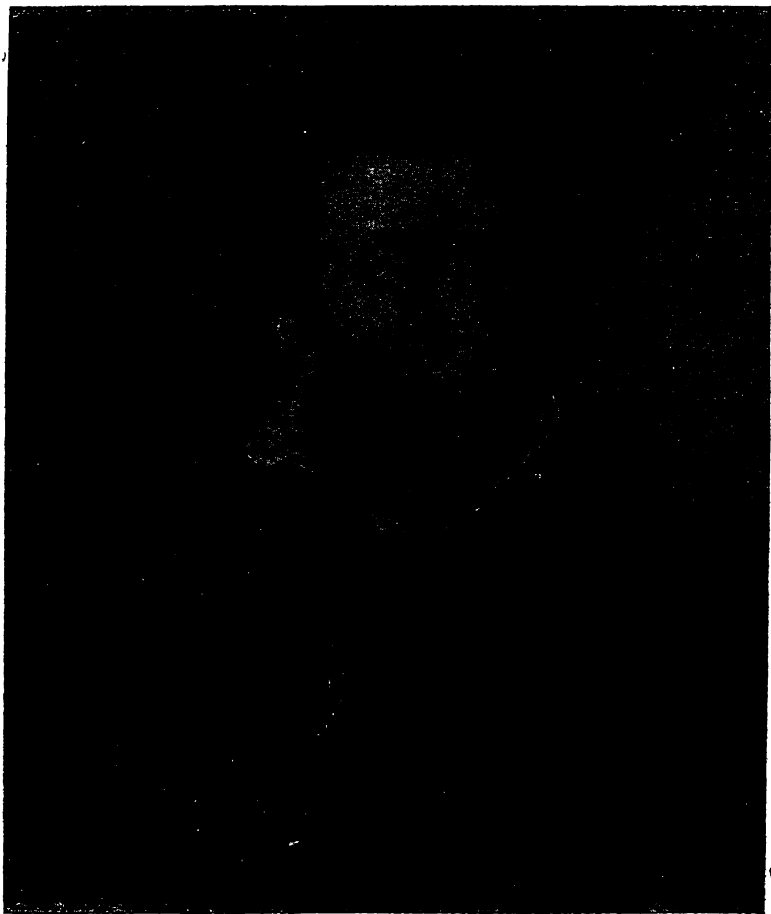
вопись к действительности, выводя свои персонажи на открытый фон, ставя их в конкретно-реальное освещение, характеризую их в бытовом плане.

Оба художника, как и раньше, обслуживают своими портретами господствующий класс, чиновную знать, помещиков. Но оба — в отличие от Лампи с мундирным блеском его портретов и от Боровиковского с его сентиментальными героинями — подчеркивают в своих портретах интеллектуальные или интимно-человеческие переживания изображаемых ими лиц. Оба вводят в портретное искусство понятие «человека у себя дома», культивируют стиль камерного портрета. Кипренский пользуется чрезвычайно часто позою, чтобы подчеркнуть индивидуальную одиночку своих героев. Тропинин изображает их «нараспашку». Среди заказчиков Кипренского и Тропинина все чаще встречаются «частные лица», интеллигенты. Их современники пойдут по их стопам. Венецианов оставит исключительно типичные портреты купцов. Брюллов станет признанным изобразителем литературно-художественных кругов тогдашнего Петербурга.

Вместе с тем чрезвычайно существенно подчеркнуть, что русское портретное искусство этого времени проходит вместе со всею остальной русской культурой школу европеизации. Невозможно понять приемы русских портретистов данного времени, не зная, что из себя представляли их западноевропейские образцы. За Кипренским стоят англичане — Джордж Дау и Томас Лоуренс. Лоуренс в Англии и Давид во Франции выступали замечательными создателями нового стиля, новых тем. Акцентирование трагического начала в изображаемой личности было приемом противопоставления образа человека новой эры, пережившего великую буржуазную революцию, образам прежних эпох. Простота, строгость, уверенность характеризуют членов Конвента у Давида. Пафос действия является отличительной чертой аналогичных портретов Гойи и Жерико<sup>1</sup>. Но так как за эпохой революционных войн и войн Империи последовала Реставрация и 20-е гг., наиболее важные для художественной иконографии Пушкина, совпадают с исключительно мрачной политической реакцией, этот патетический элемент исчезает из портретного искусства, вернее, перерождается в театральную аффектацию мундирного во-

<sup>1</sup> См. Замятина А. Н., «Давид», М. 1935 г.; Сидоров А. А., «Гойя», М. 1936.

енного геройства или в условную драматику человека, драпирующегося в театральный плащ одинокого, несчастного, но великого избранника. Ученик Лоуренса, Джордж Дау сыграл роль очень большого, недостаточно оцененного, значения в деле внедрения новых приемов в русское портретное искусство. Портретная галлерей Зимнего дворца предопределила во многом стиль О. А. Кипренского. Известно, что живопись Дау производила сильное впечатление и на самого Пушкина. До нас не дошел его профильный рисунок, который, по словам самого поэта, делал с него знаменитый английский живописец. Следует, конечно, сделать еще одну оговорку. С английским портретным искусством русские культурные круги эпохи Пушкина знакомились не только по оригинальной живописи Дау и Лоуренса. К сочинениям английских писателей и поэтов, Байрона и В. Скотта, приложены были их портреты, гравированные на металле, в которых игре и блеску красок предпочитается суховато-строгая комбинация линий. Но поза, плащи, небрежно завязанные галстуки, повернутый к небу взор, сложенные на груди руки — все это было необходимым реквизитом романтических гравюр, изображавших деятелей искусства начала XIX века. Тип «поэта» или «художника» становится международным; таким как раз оказывается тот облик, который придан Пушкину у Кипренского. Интерес этих «масок поэта», кто бы он ни был — Байрон, Шатобриан или Пушкин, — в том, что именно на них можно наблюдать необычайно наглядно, как переводится живой портретный образ конкретного человека «из одной группы в другую», из круга «интимного», индивидуального в круг официальных образов, на которые предъявляла запрос господствующая классовая эстетика. Сравняя любой портрет, выполненный Лоуренсом или Дау, с гравюрами, сделанными по этим портретам, поражаешься, насколько живописный образ становится в гравюре безразличным, нежизненным, подчиненным схеме. Но эта схема исключительно характерна. Она подчеркивает «благородность», «поэтичность», «красивость». В гравюрах нескончаемого количества «галлерей», как обычно назывались тогда серии портретов, выпускаемых предприимчивыми издателями, все изображаемые персонажи начинают приобретать фамильное сходство. Оно являлось результатом определенной переработки общего портретного облика деятеля литературы, переработки, продиктованной вкусом господствующего класса. Чтобы не идти далеко, стоит сравнить пушкинский



*Тропинин В. А. Эюад к портрету А. С. Пушкина. 1827 г, Масло*

портрет Кипренского с рисунком и гравюрами, выполненными с него Уткиным в 1828 и в 1838 гг.<sup>1</sup>, еще лучше с тою анонимной пунктирной гравюрой, которую в 1839 г. с того же портрета выполнил один из английских граверов по заказу Смирдина<sup>2</sup>. В гравюре образ Пушкина последовательно «охорашивается», теряет индивидуальную остроту, нивелируется, становится приемлемым в великосветском салоне и в богатой буржуазной гостиной.

Пример этот вполне показателен, но надо иметь в виду, что сам Кипренский, когда писал портрет Пушкина с натуры, был уже «отравлен» множеством виденных им гравюр, изображавших В. Скотта, Кольриджа, Уордсуорта, Бернса, Байрона с плащами и пледом через плечо, в широких галстуках и с «поэтическим» выражением на челе. Влияние этих гравированных трафаретов не следует преуменьшать.

Кроме того, в портрете Кипренского налицо еще статуя «гения поэзии», написанная на основе известных античных изображений Музы. Здесь нам приходится вспомнить не английские, а французские портретно-композиционные схемы. На память приходит великий вульгаризатор классицизма Энгр. Портрет музыканта Керубини, где рядом с романтически-мрачным героем изображена фигура богини, написан значительно позднее пушкинского портрета Кипренского, в 1839 — 1842 гг. Но в том же 1827 году, к которому относится портрет Кипренского, был окончен Энгром его знаменитый «Апофеоз Гомера», где фигуру поэта венчают лаврами крылатая богиня победы или славы. Кипренский был в Париже в начале 20-х годов, когда Энгр уже работал над «Апофеозом Гомера». Мотив «музы» част и у старых мастеров, у французов XVII в. Остается несомненным факт, что в образе Пушкина у Кипренского налицо не только «романтизм», но и «классицизм».

Приступая к более детальному анализу портретов Пушкина, мы должны, таким образом, отмечать, наряду с индивидуальными проблемами каждого из них, очень существенные общие моменты стиля. Проблема портретов Пушкина, — в сущности, одно из слагаемых в проблематике общей истории портретного искусства.

Уже первый из портретов Пушкина, гравюра, пунктиром

---

<sup>1</sup> Адарюков В. Я., «Указатель...», №№ 8 и 12; ср. Ровинский Д. А., «Подробный словарь русских гравированных портретов». II. 1889, столб. 1576, № 6 и 7.

<sup>2</sup> Адарюков В. Я., о. с., № 14; Ровинский, о. с., № 8.

Е. Гейтмана, вводит образ Пушкина в орбиту общеевропейской портретной композиции. Пушкин-подросток (пушкинсты по-разному определяют его возраст: от 12 до 18 лет) облокотился на руку, смотрит перед собою оживленным и в то же время задумчивым взглядом больших глаз. Он явно «позирует». Костюм его с широким плащом и с воротником «à la Vugon» и общее «поэтическое» выражение лица дают право относить портрет к той же группе, что и портрет Кипренского. Гравюра Гейтмана выполнена художником-репродуктором в эпоху, когда Пушкин был в южной ссылке. Однако автор гравюры Гейтман не является автором портретного рисунка, с которого гравюра была сделана. Он ответственен только за технику. Гейтмана-гравера мы знаем по другому изображению Пушкина: он гравировал сценку, где Пушкин стоит рядом с Онегиным на берегу Невы, в 1828 году. Оригинал сценки рисован А. В. Нотбеком на основании сохранившегося наброска Пушкина. Сопоставляя гравюры любого мастера данной эпохи с рисунками, которые они гравируют, мы видим, как точно они передают оригинал. Гейтман — посредственный гравёр; но автор портрета Пушкина-подростка, без сомнения, был незаурядным мастером. Кто же он? Проблема этого оригинала много волновала пушкинистов. Современник Пушкина Кукольник в 1837 году назвал автором рисунка, гравированного Гейтманом в 1822 году, некоего «К. Б.»: «Сей портрет нарисован наизусть, без натуры»<sup>1</sup>... Нет сомнений, что под инициалами «К. Б.» мог бы подразумеваться Карл Брюллов, наиболее знаменитый из всех современных Пушкину русских мастеров. Но почему было скрывать авторство под инициалами? Кукольник был ближайшим другом Брюллова. Какие причины заставили художника скрывать свое авторство? Портрет был без сомнения хорошим. Сам Пушкин оставил о нем отзыв, что он «мастерски литографирован». В обозначении техники Пушкин ошибся, Гейтман выполнил портрет пунктирной гравюрой на меди. Но ошибка по существу простительна. Выполняемая карандашом на камне литография передает фактуру «зернистого» карандашного штриха. Пунктирная гравюра следует тому же приему. Линии ее складываются из множества точек. Оригиналом гравюры Гейтмана без сомнения был рисунок карандашом. Гравюра эта передает все росчерки уверенного

---

<sup>1</sup> «Художественная газета», 1837, № 3—10, Либрович, о. с., стр. 6 и сл., Беляев, о. с.

штрихования «итальянского карандаша» и обличает в художнике опытного специалиста по рисунку.

Им ни в коем случае не был и С. Г. Чириков, гувернер и учитель рисования Лицея, где учился Пушкин. Племянник поэта Павлищев уже после смерти Пушкина назвал именно Чирикова автором рисунка, гравированного Гейтманом. Опубликованные достоверные рисунки Чирикова никоим образом не подходят по стилю и качеству на гравюру Гейтмана. Сторонниками авторства Брюллова поэтому было высказано предположение, что Брюллов «переработал», прорисовал рисунок Чирикова, прежде чем он поступил к граверу<sup>1</sup>. Но гравюра представляется созданной с рисунка, выполненного быстро, уверенно, целостно. Композиция портрета, лица, опирающегося на руку, имеет в себе художественную завершенность многих западноевропейских поэтических образов. Пушкин явно сделан «под Байрона». Широко переброшенный через плечо плащ вошел в моду после войны 1812—1814 гг. В 1822 г. Пушкин писал, что «своего портрета у него нет». Гнедич, издатель Пушкина, определял портрет, как «в молодости с него (Пушкина) рисованный». Молодость Пушкина совпадает с молодостью родившегося в один год с ним Брюллова. У последнего есть великолепные портретные акварели, выполненные около 1820 года. Все же, если бы не указания Кукольника на то, что автором портрета, гравированного Гейтманом, является «К. Б.», любой историк русского искусства счел бы, что этим автором является Кипренский. Характерны лепка лица, моделировка, косая штриховка фона, завитки волос, попадающиеся во всех портретных рисунках Кипренского эпохи 1813 и последующих годов. Портрет поэта Батюшкова, сделанный Кипренским в 1815 г., портреты подростка Гурко и ребенка Дризен (1815) поразительны по стилистическому и техническому сходству с гравюрой Гейтмана. Кипренский был близок к кругам Пушкина. В 1814 г. именно Кипренский выполняет портрет одноклассника Пушкина по Лицею — Бакунина. Пушкин в том же году пишет известное свое французское стихотворение «Мой портрет». Не находится ли самая тема стихотворения в связи с тем, что Кипренский сделал в это время портрет также и Пушкина? В письме к А. И. Тургеневу (1 дек. 1823 г.) Пушкин говорит о Кипренском, как о знакомом;

---

<sup>1</sup> См. Борский Б. и Беляев М. Д., в «Литературном наследстве», о. с.



*Е. Гейтман.* А. С. Пушкин

это единственное имя художника, упомянутое Пушкиным в эти годы; знакомство Пушкина и Кипренского могло состояться только в годы до ссылки поэта. Если бы не было свидетельства Кукольника о мастере «К. Б.», то мы на основании не только стилистического анализа всех приемов и «почерка» рисовальщика, склонны были бы утверждать, что автором рисунка Пушкина, гравированного Гейтманом, был Кипренский, самый популярный тогда автор рисованных портретов.

Вопрос усложнен наличием недавно найденной акварели, изображающей Пушкина в том же возрасте, в той же почти позе, как и гравюра Гейтмана, но явно не совпадающей с последнею в такой мере, чтобы мы признали эту акварель оригиналом гравюры или непосредственной копией с нее. Решить авторство акварели до сих пор не удалось<sup>1</sup>. Она по своему низкому художественному уровню не может быть работой Брюллова или Кипренского. Ее можно было бы считать всего скорее копией не дошедшего до нас оригинала гравюры Гейтмана или воспоминанием об этом утерянном рисунке, выполненном в цвете. (Мы настаиваем, что гравюра Гейтмана воспроизводит рисунок итальянским карандашом.) Акварель изображает Пушкина повернутым влево, в ту же сторону, как повернут он у Гейтмана. Как известно, при передаче в гравюре рисунка поворот его меняется зеркально, что обусловлено техникой получения печатного оттиска; только наиболее опытные репродукторы умели избегать этого. Акварель является скорее всего любительской переработкой готовой гравюры, изданной в 1822 г. Вопрос о ее достоверности можно оставить открытым.

Так называемый «лицейский» портрет Пушкина-юноши в мундире — явно является «контрафакцией» портрета Кипренского 1827 года<sup>2</sup>. Если бы он существовал в 1822 г., Гнедич, вне сомнения, использовал бы его, а не оригинал гейтмановской гравюры для публикации при «Кавказском пленнике». «Лицейский» портрет — промежуточное звено между гравюрой Гейтмана и образами взрослого Пушкина; он входил в серию портретов воспитанников Лицея, которую подбирал директор Лицея — Энгельгардт.

Тропинин и Кипренский стоят в своих портретах Пушкина на голову выше всех художников, изображавших Пушкина при жизни. Портрет Вивьена безразлично офи-

<sup>1</sup> См. Вересаев В. В., «Пушкин в жизни», т. I; Борский Б., о. с.

<sup>2</sup> Либрович, о. с., стр. 12, и сл. Борский Б., о. с.



циален, фотографичен и наряжен. Это — великосветский Пушкин; художник сумел сохранить умный взгляд, чувственный рот, но не больше. Столь же безразличен для нашей темы и литографированный портрет Гиппиуса: резкая морщина на щеке делает лицо Пушкина старообразным; представляются слишком большими бакенбарды. Художники, бравшиеся за ответственную тему портретов поэта, редко справлялись с нею.

Между портретами Пушкина Тропинина и Кипренского — знаменательная противоположность. Интимный, «расстегнутый» Пушкин у Тропинина и Пушкин — строго подтянутый у Кипренского; Москва и «С-Петербург»; халат и сюртук; добрый «барин» у Тропинина и изысканный европеец у Кипренского; акцент на интимном реализме в одном случае, и на шаблонизированном образе поэта-художника в другом. Долго и упорно работал над своим портретом Тропинин. Сравнение предварительных рисунков и набросков с готовым портретом Пушкина показательно. За первым чисто беглым композиционным эскизом портрета Тропинин создает более законченный рисунок, передающий свободную широту позы Пушкина, намечающий несколько усталое выражение его лица. Этюд красками, находящийся, как и все другие варианты портрета, в Третьяковской галерее, представляется уже вполне реалистическим<sup>1</sup>. Но между ним и законченным портретом — колоссальная дистанция. В готовом полотне сдержаны блики на лице, оно сделалось живописно спокойнее, вместе с тем «симпатичнее», значительнее и красивее. Необыкновенно тщательно переданный рот, живой, красноречивый, как бы змеящийся от внутреннего сдержанного волнения. На портрете Тропинина рот, на портрете Кипренского глаза определяют наше впечатление от лица Пушкина. Но это два «разных человека». И поскольку мы знаем, что Пушкин был самим собою оба раза, эта разница переключается из плоскости биографической и иконографической в узком смысле в более широкую область стиля. Тропинин, конечно, более реалистичен, чем Кипренский. Но его Пушкин в халате похож на изображенных художником других москвичей, позирующих в халатах и в небрежно завязанных галстуках. Сравнивая портрет Пушкина, написанный Тропининым, с его же работы

---

<sup>1</sup> Бакушанский А. В., «Живопись и рисунки XVIII и XIX веков в Цветковской галерее». М. 1925, табл. 42; «А. С. Пушкин в государственной Третьяковской галерее», М. 1936, №№ 2—4. Згура В., о. с.

портретом Равича в Третьяковской галерее, мы отмечаем, что Пушкин и Равич оба надевали себе на шею один и тот же галстук с бахромою по краю. Пушкин у Тропинина явно «омосквичен» и «упрощен» в том же смысле, в котором «опрощалось» русское барство в стороне от николаевской столицы. Когда Пушкин писал «я во дворянстве мещанин», он мог бы в качестве иллюстрации смело вызвать перед глазами своими образ тропининского портрета. Портрет и был заказан Соболевским Тропинину как живой, «непричесанный» интимный облик, поправка к официальному петербургскому облику поэта.

Портрет Пушкина в интерпретации Кипренского остается высшей точкой художественной иконографии Пушкина, хотя это многими и оспаривается<sup>1</sup>. В нашей личной практике был такой случай: показывая этот портрет экскурсии иностранных туристов, мы поставили вопрос, кто, по их мнению, изображен на этом портрете. Единодушный ответ был: «поэт или музыкант». И меньше всего этот ответ был подсказан статуей музы на заднем плане. На нее почти не обращают внимания. Необычайное выражение лица являлось решающим.

Судьба образа Пушкина в интерпретации Кипренского примечательна. Кипренский отправлялся в своей композиции от французов и англичан. Любопытно, что в своих стихах к художнику по поводу этого портрета Пушкин очень прозорливо видит эту связь Кипренского с Европой: «хоть не британец, не француз», но художник для него — все же именно тот, который сумеет популяризировать его образ в Лондоне и Париже. Портрет работы Кипренского, заимствовавшего для Пушкина шотландский плед, с определенной геральдикой, расцветкой и узором «тартаны» определенного клана, «с плеча Вальтера Скотта», со сложенными руками на груди, как обычно изображались Байрон и Альфред де Виньи (кстати сказать, и у Виньи были бакенбарды), должен был бы невольно вызывать в памяти множество литературных гравюр. Но победа Кипренского в том, что он заставляет полностью забывать о них. А недостаток его в том, что образ Пушкина в его передаче смог «опуститься» в нескончаемом множестве копий, контрафакций, подделок, опознаний. Уже гравюра Уткина

---

<sup>1</sup> В том числе Кукольников, который постоянно противопоставляет Кипренскому Брюллова — см. Либрович, о. с., стр. 28, сл.; Лернер, о. с., прим. 28 и пр.

начинает этот путь. Рисунок Уткина с портрета работы Кипренского дает один только контур и остается интересным скорее технически, нежели принципиально. Гравюра заполняет контур сеткою тесных, уверенных штрихов; живая живопись Кипренского механизмуется. Сделанная под очевидным влиянием портрета Кипренского, гравюра Райта одна в известной мере может быть поставлена рядом с образом, данным Кипренским. В акварели П. Ф. Соколова Пушкин полностью сделался «великосветским». Так называемый «лже-брюлловский» портрет или гризайль Института русской литературы и реплика портрета Кипренского пастелью из Болдина — дают меньше, чем основной портрет Кипренского. Это потому, что в портрете Кипренского изумительно воплощен синтез между индивидуальным и общим, между образом личности и образом поэта. Портрет Кипренского «вне биографии». Он дает образ Пушкина, принадлежащего столетиям. Его слабость может быть в другом: в том, что Пушкины здесь как бы слишком «отгорожены» от современности жестом, обликом шотландского барда, сенью музы. -

Наличие этой черты объясняется стремлением художников последующих времен постоянно возвращаться к портретированию Пушкина, к темам его биографии, к попыткам воссоздания образа Пушкина, который был бы более близким и понятным людям другого времени. Мы считаем это стремление совершенно правомерным и, поскольку образотворчество, а не механическая передача сходства остается основной спецификой портретного искусства, не видим основания ограничивать изучение проблем иконографии Пушкина только прижизненным его портретом.

Портрет Мазера означает по существу попытку установить среднюю линию между образами Кипренского и Тропинина<sup>1</sup>. Пушкин изображается в интимнейшей обстановке, но ему придается «высокопоэтическое» выражение, результат оказывается двойственным и неудовлетворяющим. Новейшие изыскания пушкинистов вводят этот портрет в число тех композитных контрафакций, которые созидались после смерти поэта на основании уже существовавших раньше изображений для друзей Пушкина. Широким массам читателей были доступны лишь гравюры и литографии Гейтмана, Уткина, Гиппиуса.

---

<sup>1</sup> Портрету Мазера посвящена особая статья М. Д. Беляева в «Летописи Государственного Литературного музея», М. 1936 г.

Остальных прижизненных портретов Пушкина можно коснуться более бегло. Жанровым и представляющим только узко иконографический интерес оказывается «Пушкин» Чернецова. Автопортретные рисунки Пушкина заслуживают монографического изучения; ибо они показывают, как сам себя видел и знал великий поэт. Как рисовальщик Пушкин определенно «романтик», недаром и не напрасно он копирует виньетки с обложек французских романов 30-х гг.<sup>1</sup> Пушкин никогда не заботился о зеркальной точности передачи своего лица, хотя хорошо знал свои черты: выражение рта, изломанную линию профиля и т. д. Он одевает себя в своих рисунках в костюмы революционеров Франции, помещает свой автопортрет среди декабристов или рядом с Вольтером, увенчивает себя лавровым венком. Но все это, конечно, не «иконография». Портретные рисунки Пушкина, конечно, не «шаржи», хотя элементов карикатурности в них отрицать нельзя. Но в них не поставлена проблема синтетической характеристики, которая останется в наших глазах специфичной для портретного искусства. В тех случаях, когда рисунки Пушкина проходили в широкую публику, они претерпевали изменения, теряли спонтанность и остроту, блекли и переставали быть для нашего изучения интересными. Так это было с наброском «Пушкин и Онегин», превратившимся в упомянутый уже рисунок Нотбека и гравюру Гейтмана в «Невском альманахе». Для нашей темы вовсе не обязательна исчерпывающая полнота охвата всего материала иконографии Пушкина. Образ Пушкина в многофигурных сценах (к этой группе можно присоединить и рисунок, изображающий низкорослого Пушкина и Хвостова) только у Чернецова интересен, как бытовой документ.

Посмертные изображения Пушкина на первый взгляд необозримы. Вместе с тем в них также можно установить последовательные группировки. Натуралистически точны, порою бережны рисунки, изображающие Пушкина в гробу; они преследуют ту же цель точной передачи образа, как самая маска, снятая с мертвого лица Пушкина Гальбергом. Посмертная художественная иконография Пушкина отправлялась, как и раньше, от двух основных потребностей: воскресить образ Пушкина-человека и дать новое, свое истолкование образа Пушкина-поэта. Обе задачи порою

---

<sup>1</sup> См. «Литературное наследство», сборник «Пушкин», статья Б. Томашевского.

сливались в неразборчивое единство; но посмертная иконография Пушкина говорила о Пушкине на языке различных поколений. Так, вторая половина XIX в. разрабатывает в области иконографии Пушкина две основные ответственные темы: проблему памятника Пушкину и проблему исторической характеристики его жизни. Для искусства конца XIX в., эпохи кризисной во многих отношениях, выдвинувшей на первое место приемы эстетического формализма, характерным оказывалось возвращение к портрету Пушкина, к попыткам воссоздать образ поэта по новым, чисто вкусовым данным. Весь диапазон пушкинских тем раскрывается в советском искусстве — искусстве народа, который любит поэта, как никогда его никто не любил.

С самого же начала приходится констатировать многие неудачи на тех путях, которыми шла посмертная художественная иконография Пушкина. Посмертная маска Пушкина должна была стать для натуралистических тенденций эпохи заменой лица Пушкина. Явно сделан с маски офорт Н. Е. Дмитриева-Кавказского (1880)<sup>1</sup>; он настолько вызывает в памяти портрет Пушкина, написанный И. Линевым, что самое это сходство становится аргументом за такое же, как у Дмитриева, происхождение ливневского портрета.

Художники следовавших за Пушкиным поколений могли или фантазировать, или повторять до бесконечности, в последнем счете искажая их до неузнаваемости, образы портрета Кипренского или Тропинина. Один лишь В. В. Матэ сумел в своем офорте дать вариант портрета работы Кипренского, в котором воплощается выразительная жизненность. Спускаясь со ступеньки на ступеньку, портреты Пушкина, вплоть до изображений поэта на конфетных обертках и на обертках печенья, заставляют вспомнить грустно-гневное замечание другого большого поэта, — В. В. Маяковского: «Милые, не обращайтесь с нами фамильярно».

Памятники Пушкину вряд ли стоят на большой художественной высоте. Официальный Опекушинский Пушкин в Москве из всех прижизненных портретов поэта более других напоминает литографию Гиппиуса. Красивый бюст Рамазанова бессодержателен. Лучшие скульптурные портреты Пушкина выполнены в более позднее время; импрессионистически выразителен и жив Пушкин в трактовке

<sup>1</sup> Адарюков В. Я., о. с., № 43; Ровинский, о. с., № 163.

Трубечкого. Потерпели неудачу, в сущности, все проекты памятника Пушкину: Антокольского, изобразившего лестницу или горную тропинку вокруг скалы, где сидит поэт, фигура которого менее заметна, чем фигуры его героев, весьма идеализированные; Забелло, Бока, Баха, Шредера, С. И. Иванова, которые чередовали сложнейшие аллегории с банальнейшими скульптурными портретами поэта. Лаверецкий и Пименов, стоявшие по времени близко к Пушкину, также не удержались от аллегоризма и иллюстративности, лишивших образ необходимой для памятника монументальности<sup>1</sup>. Вопрос о памятнике Пушкину стоит и перед нашей современностью.

Исторические картины из жизни Пушкина могли бы быть нами отброшены полностью. Иллюстрация к биографии Пушкина, акцентирующая то или иное событие его жизни, не имеет большой ценности для характеристики его образа. В пятидесятых годах XIX в. А. Волков своей работой начал ряд изображений дуэли Пушкина (см. рисунки и картины Наумова, Чичагова, Соколова, Федорова) до гравюры П. Я. Павлинова и картины А. А. Горбова. Биографический элемент во всех этих изображениях превалирует над художественным. Художников интересует, как происходит событие, а не смысл последнего. Силография Павлинова принадлежит, конечно, к числу превосходных достижений искусства черного и белого. Но продукция Волкова, Наумова и других мастеров второй половины XIX в. оставила бы полностью равнодушным зрителя и была бы забыта, если бы не интерес к Пушкину. Зрителю, знавшему его, приходится вкладывать в свое восприятие значительную долю личного творческого воображения. Отрадным исключением среди рассматриваемых картин из жизни Пушкина являются картины, выполненные такими крупными мастерами русской живописи, как Н. Н. Ге и И. Е. Репин.

Ге оставил интереснейшую копию с портрета Пушкина работы Кипренского. Эта копия стремится «оживить», «очеловечить» знаменитый портрет<sup>2</sup>. В течение всей своей жизни Ге ставил интересы «содержания» на первое место. В своей известной картине он изображает Пушкина читаю-

<sup>1</sup> См. Лябрович, ю. с., стр. 153 сл.

<sup>2</sup> Копия Ге с портрета Кипренского показана была на выставке «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галерее», 1936, № 1.

щим другу своему Пушкину «Бориса Годунова», стремясь дать больше, нежели простую биографическую иллюстрацию. Внимательно слушающая Пушкина фигура его друга Пушкина становилась в восприятии современников Ге олицетворением постоянного растущего внимания к творчеству гениального поэта.

В портретной фигуре Пушкина Ге дал достаточно убедительный образ поэта, отправляясь от портрета Кипренского, незначительно омоложив его. Но картине Ге присущ внешне жанровый налет, она недостаточно полновесна. Этот пробел восполняет Репин.

Творчество Репина было полностью оценено только после выставки 1936 года в Москве. Репина приветствовали как первоклассного мастера-реалиста, великолепного живописца, отзывчивого на все общественные темы его времени. Репин любил Пушкина настоящей и преданной любовью, возвращаясь не один раз к образам поэта<sup>1</sup>. Образ Пушкина на берегу моря, созданный Репиным совместно с Айвазовским, представляется новым развитием темы, которая при жизни поэта была затронута разве только рисунком Ваньковича. Задача, которую ставил себе Репин, конечно, не является узко биографической. Образ Репина синтетичен. Прощающийся с морем поэт создан внимательно, «узнается» по сходству с портретами 1827 г. и замечателен несомненной убедительностью и жизненной динамикой. Известно, что море на этой картине написано И. К. Айвазовским. Прославленный маринист до того несколько раз пытался воплотить образ Пушкина на берегу моря. Образ Пушкина у Репина от этих попыток Айвазовского отличается повышением художественного красноречия. То же надо сказать и о композиции Репина «Пушкин на берегу Невы».

«Пушкин на экзамене» Репина, где молодой подросток-лицейщик изображен читающим стихи в присутствии старика Державина и целого синклита сановников, не принадлежит к числу лучших произведений Репина. Картина относится к поре упадка его таланта. Она написана поспешно и сбивчиво и существует в нескольких вариантах. Ее техника не совершенна. Но образ Пушкина сделан, как и вся его среда, на основании весьма тщательного изучения эпохи, ее быта. Нам представляется именно последнее наиболее цен-

---

<sup>1</sup> О репинских образах Пушкина см. Либрович., о. с., стр. 143 сл.; Голубев В., «Пушкин в изображении Репина», М.-Л., 1936.

ным в картине Репина. Молодой поэт оказывается окруженным карикатурной важностью и внешним блеском. Среда молодого Пушкина полна неких чудовищ, порою добродушных, порою надутно-злых. Самый образ Пушкина-лицеиста у Репина не очень убедителен. В нем нет волевой сосредоточенности, одинаково характерной для Пушкина-отрока в гравюре Гейтмана и для зрелого Пушкина портрета Кипренского. И вместе с тем внутреннее живое и сочувственное отношение художника к своему молодому герою заражает и зрителя. Этого чувства, живой заражающей силы нет, например, в образе Пушкина на картине Г. Г. Мясоедова, изображающей его среди других представителей русской литературы, слушающих чтение стихов Мицкевича; нет у В. Е. Маковского; нет этого и у самого Репина в тех его рисунках, где он «окарикатуривает» Пушкина, изображая поэта на коленях перед Брюлловым, выпрашивающим у последнего рисунок.

Изобразить Пушкина живым, активным, реалистически убеждающим, значительным хотели многие художники истекшего столетия. И. Н. Крамской, один из умнейших и наиболее чутких художников второй половины XIX в., высказал мнение, господствовавшее, очевидно, в его время, что «вообще портреты Пушкина никуда не годятся»<sup>1</sup>. Он сам в своем фантастическом рисунке, иллюстрирующем пролог к «Руслану и Людмиле», изображает Пушкина, но делает это, конечно, вне какой-либо портретной заданности.

Новую характеристику портрета Пушкина мы можем отметить только в самом конце XIX столетия в кругу художников так называемого «Мира искусства». Здесь царил эстетски-специализованный «пушкинизм». Детальнейшее любование эпохой Пушкина должно было увести современников в «романтику» дорогою «ретроспективного мечтательства». Издание сочинений Пушкина в юбилейном 1899 г. сделалось предлогом создания ряда образов Пушкина. Пушкина, весьма мало похожего, красивого и томного, изобразил в своей монохромной картинке К. А. Коровин, давший вариант темы «Пушкин у моря» в иллюстрации к стихотворению «Погасло дневное светило». «Пушкин» Александра Бенуа, Д. Н. Кардовского, более поздний «Пушкин» трех рисунков Б. М. Кустодиева относится к этой же группе эстетизованных или романтизо-

<sup>1</sup> Крамской И. Н., «Переписка». П. 1888, стр. 429.



ванных изображений поэта. Пушкин здесь те́ряет убедительность живого человека и дорогого для нас поэта. Но к числу художников поколения «Мира искусства» принадлежит В. А. Серов, один из замечательнейших реалистов нашего прошлого. Два образа Пушкина — Серова и К. А. Сомова — стоят друг против друга, объединенные одной эпохой приблизительно так же, как были в свое время объединены одним временем создания портреты Пушкина работы Тропинина и Кипренского. Серов и Сомов оба создают свои образы Пушкина на основании прижизненных портретов поэта. Оба художника вполне свободны от упрека в каком-либо механистическом копировании того или иного старого изображения. Серов, в одном рисунке изобразивший Пушкина в деревне, в другом портрете — Пушкина, сидящего на скамье в парке, дал замечательную интерпретацию темы «Пушкин в природе». Портреты Серова превосходны именно как портреты. В «Пушкине на скамье» налицо убедительная живость индивидуального человека; значительность «внутреннего мира» его передана реалистически выразительно и просто<sup>1</sup>. Сомов пишет небольшую изысканную миниатюру, стилизуя образ Пушкина до пределов неузнаваемости. Энгр говорил в свое время, что всякий портрет должен в себя включать «нечто от карикатуры»; Сомов как бы следует этому мнению. Его «Пушкин» — это эстетски изысканный денди с невероятно взбитой прической, до предела изощренный и манерный. Мастерство акварельной техники здесь только усугубляет внутреннюю неправду.

Вопросам послеоктябрьской пушкинской художественной иконографии надо бы посвятить особое исследование. Почти каждый новый день приносит новые примеры увлечения образом любимого поэта. Юбилейные даты 1937 года ознаменованы целой серией картин на темы о Пушкине. Время для сколько-нибудь исчерпывающего охвата всего этого иконографического материала еще не настало; здесь можно только выделить примеры, имеющие принципиальное значение.

Советская живопись в годы до юбилея дала в «Пушкине» П. П. Кончаловского портретную картину необычайного интереса. Художник, как говорили, решил «перетропинить Тропинина». Пушкин у Кончаловского изобра-

---

<sup>1</sup> Грабарь И. Э. («Серов», М. 1914, стр. 231) указывает на чрезвычайно строгое и даже предубежденное отношение Серова к данной работе.

жен вскочившим с постели в одной рубашке, «сочиняющим стихи», охваченным радостью творчества. Художник как бы стремился синтезировать черты и официального и интимного портрета. Но достиг ли он успеха? Живопись имеет определенные пределы в «интимизации» облика своих героев. Пушкин не одетый и чересчур «домашний» мало интересен. Нижнее белье Пушкина не помогает нам сосредоточить внимание на основных процессах его творчества. Художник ошибается, если думает, что он так приближает к нам Пушкина-человека. Но вместе с тем лицо Пушкина у Кончаловского живо и выразительно. Художник-реалист держится ближе к Тропинину, нежели к Кипренскому. Он хотел дать в своем портрете живописный эквивалент труда В. В. Вересаева: «Пушкин в жизни».

«Пушкин» Кончаловского — не единственный и не наиболее значительный из портретных образов великого поэта в советском искусстве. Бюст Пушкина работы В. Н. Домогацкого, выполненный также до юбилейных дат, представляется в художественной иконографии Пушкина примером совершенно противоположного подхода. «Пушкин» Домогацкого — это синтез многих прежних образов поэта и синтез очень большой силы. Поэт неспокоен и нервен, это — Пушкин стремления и порыва. В выражении его лица менее всего внутренней радости творчества.

Можно ли сказать, что в советском искусстве создан уже портрет Пушкина, который бы отразил наше понимание его искусства и его времени? Это должен быть правдивый, реалистический образ, потому что никакая иная эпоха не приближалась так близко к подлинному пониманию поэта, к настоящему точному знанию его времени, как наша. Портрет всегда и везде дает большее, нежели простое механическое отражение внешности определенного человека. Мы именно поэтому и говорим о портретном образе и отмечаем, что в создании портретного образа Пушкина советским искусством вложено много творческого труда.

Советская графика сделала это, может быть, больше других видов искусства. В гравюре на дереве мы имели за годы революции целый ряд портретов Пушкина. Их выполняли Масютин, Павлинов, Дмитриевский, Фаворский, Пискарев, Суворов, Константинов, Касиян, Н. А. Павлов, Аверин, Добронравов, И. Айзеншер, Сипин. В рисунке карандашом и пером образ Пушкина проходил перед советским зрителем в интерпретации Оболенской, Ульянова,



*Серов В. А. А. С. Пушкин. 1899 г. Пера. Кисть*

Кузьмина, Рерберга, Чернецова. Индивидуалистический в условный «Пушкин» Масютина, пишущий на свитке слова: «Ты сам свой высший суд»; монументальный черно-белый Пушкин Павлинова; сцены из жизни или быта Пушкина у тех же мастеров, А. А. Суворова и Н. И. Пискарева, «Пушкин с женою» Н. П. Ульянова, целая серия образов «Пушкина в жизни» у Н. В. Кузьмина, отправляющегося в своей графике исключительно от автопортретных рисунков самого Пушкина; молодой Пушкин в рисунках В. Чернецова и нашедший себе новую более строгую интерпретацию в рисунке и гравюре самого глубокого мастера советской графики, В. А. Фаворского — вот некоторый неполный перечень тех образов, которые мы находим в советской графике.

Смотром достижений нашего искусства стала Всесоюзная Пушкинская выставка 1937 г. Здесь мы можем дать не подробный анализ, а только краткий обзор ее образов — в том принципиальном плане, в котором нам хотелось бы выдержать всю нашу работу.

Скульптура подходила к образу Пушкина с двух сторон. Бюст — подобно упомянутой выше работе В. Н. Домогацкого — ставил перед художником проблему характеристики лица; эскизные фигуры памятника в противовес этому выдвигали задачу монументализации образа. Брошается сразу в глаза, что вся предшествующая иконография Пушкина не оставила нам ни одного подлинно монументального в этом смысле образа поэта. Скажем сразу же, что этот образ еще не найден. Статуя Меркулова, очень интересный эскиз памятника Пушкину Б. Д. Королева — это только первые шаги к монументальному «Пушкину», который мыслится величественным в простоте и ясности, не в эффектности и позе, в реализм которого не определен жанровой трактовкой костюма. Бюсты М. Л. Рындзюнской («Пушкин-мальчик», напоминающий гравюру Фаворского), Кудряшева, Гаврилова, Айзенштадта, Н. В. Крандиевской имеют каждый свои достоинства. Вместе с тем основным для нас является сейчас установление ряда пожеланий общего характера, вытекающих из всего сказанного выше.

Образ Пушкина должен быть правдив и прост. Первое, от чего следует предостеречь, это от излишней «героизации» или «театрализации» Пушкина. К великому сожалению, многое на выставке не было свободным от этого. С первым предостережением этим тесно связано и второе,

Образу Пушкина должна быть менее всего свойственна «эстетизация», нарядность, «прихорашивание». Этим грешили многие из ранних портретистов Пушкина. На Всесоюзной Пушкинской выставке были, к сожалению, и такие примеры. Пушкин «подслащенный» — это не наш, не советский Пушкин. И еще: «символизация» Пушкина, «повышение» его образа до каких-либо невероятных размеров и масштабов, то есть, по существу, идеализированный Пушкин нам тоже не нужен. И такой Пушкин встречался в портретах и картинах Всесоюзной выставки.

Вместе с тем материалы выставки указали еще на одну опасность. Образ Пушкина — великого народного поэта — заслонен у некоторых художников его бытом, костюмом, средой; Пушкина начинает как бы оттеснять «пушкинизм». Современные советские художники очень хорошо изучили эпоху поэта. Но не детали костюма и не точность воспроизведения аксессуаров окружения определяют правдивость портретного образа. «Пушкин с женою у зеркала» Н. П. Ульянова не так убедителен, как «Пушкин за рабочим столом» того же мастера. Попытка характеризовать поэтический подъем Пушкина, дать образное выражение состоянию «рождения поэм» противопоставляет внутреннюю правду образа внешней точности костюмного облика. Образ Пушкина, даваемый С. В. Герасимовым, в силу этого убедительнее, нежели тот, который воплощен А. М. Герасимовым. Выставка дала очень много удачных деталей, сберегла «повадку» Пушкина (статуэтка быстрого идущего Пушкина у В. В. Козлова), попыталась осветить ряд моментов биографии Пушкина (Пушкин в Каменке среди декабристов, Пушкин на Кавказе и др.). Но образ Пушкина все еще «задан» советскому искусству. В его создании принимают участие массы. Представители нашей самостоятельности, советские дети, художники колхозов, мастера братских республик нашего многонационального Союза — все вкладывают свою долю в создание образа великого народного поэта. Пушкина любят и знают все. Его иконография становится поэтому областью актуальной и интересной не только для специалистов.

## ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА

(Список составлен под редакцией проф. А. А. Сидорова сотрудницей Лит. музея М. Н. Задемиджо.)

I. Гравюра Е. Гейтмана; грав. пункт; по грудь,  $\frac{3}{4}$  влево. При 1-м изд. «Кавказского пленника», СПб, 1822.

Оригинал этой гравюры не установлен.

В настоящее время в Пушкинском Доме хранятся два предполагаемых «оригинала»: акварель, подписанная именем Соколова, и другая акварель, более старого происхождения, без подписи.

По этой гравюре: бюст раб. Веры Штейн; бронза.

Пушкинский Дом.

II. Портрет раб. В. А. Тропинина — холст, масло; по пояс;  $\frac{3}{4}$  вправо; сидит, положив правую руку на стол; на большом пальце правой руки перстень, на указательном — кольцо; в халате с отложным расстегнутым воротником. 1827 г. Гос. Третьяковская галерея.

По этому оригиналу: 1) Офорт Рундальцова (1901, Соч. Пушкина в изд. Суворина). 2) Офорт Н. М. Чернышева (1913). 3) Гравюра на дереве Л. Серякова (Полевой. «История русской словесности», 1872); то же («Живописное обозрение» 1887). 4) Гравюра на дереве А. И. Усачева, 1922 г.

III. Этюд В. А. Тропинина к его же портрету 1827 г.; дерево, масло. По грудь;  $\frac{3}{4}$  вправо. Гос. Третьяковская галерея.

IV. Рисунок В. А. Тропинина к тому же портрету; бумага, итальянский карандаш; на обороте схематический набросок того же портрета итальянским карандашом (с проработанной деталью драпировки). Гос. Третьяковская галерея.

V. Портрет, приписываемый В. А. Тропинину; бумага, акварель; по пояс;  $\frac{3}{4}$  вправо. Правая рука лежит на столе. Принадлежность этого портрета Тропинину сомнительна. Гос. Исторический музей.

VI. Этюд маслом («грязиль»); по грудь;  $\frac{3}{4}$  вправо; можно предполагать карандашный набросок В. А. Тропинина, по которому прошел маслом другой художник в совершенно чуждой Тропинину манере. Пушкинский Дом.

VII. Портрет раб. О. А. Кипренского; холст, масло; по пояс;  $\frac{3}{4}$  вправо; на правом плече клетчатый плед; руки скрещены. 1827. Гос. Третьяковская галерея.

С него выполнены: рисунок Н. И. Уткина карандашом на тонкой бумаге для: 1) Гравюры резцом Н. И. Уткина, 1827 г.,

отличающейся от оригинала отсутствием рук, а также многими отступлениями в передаче черт лица и подробностями костюма (приложена к альманаху «Северные цветы» на 1828 г., ко 2-му изданию поэмы «Руслан и Людмила», СПб, 1828; к альманаху «Подснежник» на 1829 г.). 2) Гравюры на стали Н. И. Уткина 1838 г. (том I сочинений Пушкина, СПб, 1838), выполненной с большой близостью к оригиналу; гравюры на стали: 3) А. Е. Lemaitre (1859). 4) F. Eisenhardt (1869). 5) На меди П. Константинова. 6) Офорт В. Матэ (1899). 7) Офорт М. Рундальцова (1902). 8) Гравюры на дереве: Даугеля (1874). 9) Неймана (1877). 10) С рис. Панова Паннемакера (1880). 11) В. Матэ (1881). 12) Иерике (1899). 13) Автолитография Кипренского (по сведениям В. Я. Адарюкова). 14) Литография Л. Безлюдного. 15) Кляндера (в подписи добавлено: «погас огонь на алтаре»). 16) Шертле. 17) Калашникова и многие другие.

VIII. Портрет раб. Ж. Вивьена; карандаш; по грудь,  $\frac{3}{4}$  вправо, 1826. Пушкинский Дом и Гос. Литературный музей.

IX. Портрет раб. В. М. Ваньковича; карандаш, ниже колен;  $\frac{3}{4}$  влево; сидит под деревом у фонтана со шляпой в руке. 1827. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.

X. Автолитография Г. Гиппиуса; по грудь;  $\frac{3}{4}$  вправо, 1828.

XI. А. С. Пушкин с Онегиным на набережной Невы. Стоит, прислонившись спиной к парапету. С рис. А. Нотбека гравировал Е. Гейтман («Невский альманах» на 1829 г.). Оригинал проектанаброска для этой гравюры, сделанный собственноручно А. С. Пушкиным, хранится во Всесоюзной Библиотеке им. В. И. Ленина.

Редкая литография с этого рисунка хранится в последней квартире А. С. Пушкина в Ленинграде.

XII. А. С. Пушкин в имении кн. Юсупова Архангельском; рис. Н. де Куртейля, сепия, 1830. Рядом с А. С. Пушкиным П. А. Вяземский («Лит. насл.», т. 16—18. «Пушкин», М., 1936).

XIII. А. С. Пушкин на Невском; рис. свинцовым карандашом неизвестного художника из альбома Челищева. 1830—1831. На заднем плане фигура графа Хвостова. Под рисунком подпись: «Пушкин и граф Хвостов», а сверху: «Невский проспект». Пушкинский Дом.

XIV. А. С. Пушкин в группе с писателями Н. И. Гнедичем, В. А. Жуковским, И. А. Крыловым. В картине Г. Г. Чернецова «Парад на Марсовом поле». Масло; в 1832 г. Все в рост, в цилиндрах. Гос. Русский музей в Ленинграде.

По этой картине: литография в контурах Чернецова, изданная Прево в 30-х гг.; литография в изд. «Русский художественный листок», 1861, № 32.

XV. А. С. Пушкин, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский и И. А. Крылов на пристани в Летнем саду или на Большом озере в Царском Селе, в рост, в цилиндрах.

Этюд маслом Г. Г. Чернецова к его картине «Парад на Марсовом поле». 1832. Гос. Третьяковская галерея.

XVI. А. С. Пушкин в той же позе и в том же костюме, что и на предыдущих изображениях, рисунок Г. Г. Чернецова. Свинцовый карандаш. Гос. Русский музей.

XVII. Портрет маслом Г. Г. Чернецова: А. С. Пушкин у Фонтана Слез в Бахчисарайском дворце; фигура А. С. Пушкина вполне тождественна с изображениями его Чернецовым в 1832 г. (1837 г.).

XVIII. А. С. Пушкин в группе писателей на обеде у

Смирдина. С рис. А. Брюлова гравировал С. Галактионов. Кроме А. С. Пушкина, изображены: И. А. Крылов, Д. И. Хвостов, Н. И. Греч, А. А. Шаховской, Ф. В. Булгарин, А. Ф. Смирдин и другие, лица которых не видны. Виньетка к первому выпуску сборника «Новоселье». 1833 г.

XIX. А. С. Пушкин в книжной лавке Смирдина. С рисунка А. П. Сапожникова гравировал С. Галактионов. А. С. Пушкин разговаривает с П. А. Вяземским. Далее приказчик Ножевщиков, Смирдин, Сенковский, приказчик Цветков и публика. Виньетка ко 2-му выпуску сборника «Новоселье». 1834 г.

XX. Портрет работы П. Ф. Соколова; акварель; по поясу;  $\frac{3}{4}$  вправо. Сидит со скрещенными руками. 1830. Гос. Лит. музей, вторая авторская акварель в Пушкинском Доме.

С него: литография Шертле (Портретная и Биографическая галерея словесности, наук, художеств и искусства в России. СПб, 1841). Гравюра на стали пунктиром и резцом. В изд. Мейера: «Conversations-Lexikon».

XXI. Портрет, рисованный и гравированный Томасом Райтом; гравюра на стали (пунктиром); до плеч;  $\frac{3}{4}$  вправо. 1836. (Собр. сочинений Пушкина, изд. 1859).

С него: гравюра резцом А. Lamotte («Капитанская дочка», изд. Готье), гравюры на дереве: А. Даугеля (1874); с перерисовки Панова Паннемакера (1890) и другие; литография в изд. Мюнстера, СПб. (Ошибочно приписана: «Дж. Дау в рисунке Бореля».)

XXII. А. С. Пушкин в группе с писателями на картине «Субботнее собрание у Жуковского». Работа неизвестного художника. Масло. Кроме А. С. Пушкина, изображены: И. А. Крылов, В. Ф. Одоевский, Н. В. Гоголь, А. В. Кольцов, В. А. Жуковский, П. А. Плетнев, В. А. Перовский, М. Ю. Вильгорский, Ф. Ф. Вигель, А. Н. Карамзин. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.

XXIII. А. С. Пушкин в группе на картине «Встреча нового года у Одоевского». Рис. карандашом неизвестного художника. Ленинградская Публичная библиотека.

XXIV. А. С. Пушкин, портрет, в рост,  $\frac{1}{2}$  вправо. Сидит на камне, в роще, под деревом, прислонившись к нему спиной. Руки скрещены; в правой руке книга. Масло, неизвестного художника. Пушкинский Дом.

## ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА НА СМЕРТНОМ ОДРЕ

1. Пушкин в гробу. Рис. А. П. Мокрицкого. Свинцовый карандаш. 29/I 1837 г. Пушкинский Дом.
2. Пушкин в гробу. Рис. Ф. А. Бруни. Карандаш. 30/I 1837 г. С него: автолитография Бруни 1837 г.
3. Пушкин в гробу. Масло А. А. Козлова. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.
4. Пушкин в гробу. Рис. А. А. Козлова. Тушь, черный и белый карандаш. 30/I 1837 г. Пушкинский Дом.
5. Пушкин в гробу. Рис. В. А. Жуковского. Карандаш. 1837 г. Пушкинский Дом.
6. Мертвый Пушкин. Рис. А. И. Струговщикова. Карандаш; собственность В. А. Десницкого в Ленинграде.
7. Маска с мертвого Пушкина. Раб. С. И. Гальберга.



8. Рисунок Э. Жуковской с маски работы Палацци. Карандаш. 1837 г.

С него: литография 1837 г.

9. Литография Н. Герардова с маски, принадлежавшей секунданту Пушкина Данзасу.

10. Рисунок А. В. Малиновского с той же маски. Карандаш. 1880.

## ПОСМЕРТНЫЕ ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА

I. Так называемый лицейский портрет; до плеч,  $\frac{3}{4}$  вправо. Считалось, что он был написан в 1817 г. В настоящее время установлено, что этот портрет написан значительно позднее и не с натуры. Оригинал утрачен.

С него: 1) Офорт М. Рундальцова. 2) Офорт Н. Д. Чечулина. 3) Офорт Е. Ф. Клемм.

II. Бюст раб. С. И. Гальберга; гипс; по грудь; прямоличный. 1837. Гос. Русск. музей и Пушкинский Дом.

III. Бюст раб. И. П. Витали; мрамор; по грудь;  $\frac{3}{4}$  вправо, голову обвивает лавровый венок, сделанный из одной ветки, связанной на затылке длинной лентой, концы которой спускаются на плечи. 1837 г. Пушкинский Дом.

IV. Литография Р. Коношенко; по грудь;  $\frac{3}{4}$  вправо; наверху месяц и женская фигура, несущая лиру в облаках. 1837 г. Воспроизведено в книге: «А. С. Пушкин». Изд. «Русского библиофила». СПб, 1911. Экземпляр с подписью цензора хранится в Пушкинском Доме.

V. Статуэтка раб. А. И. Теребенева; воск, в рост; со скрещенными руками, с опущенной головой. 1837 г. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина. Эта статуэтка в гипсе проработана автором и носит его печать (Пушкинский Дом и Гос. Лит. музей); имеется отлив из чугуна (Гос. Русский музей).

VI. Бюст его же работы; бронза; Гос. Лит. музей и Пушкинский Дом.

VII. Портрет раб. К. П. Мазера; масло; в рост;  $\frac{3}{4}$  вправо, полулежит на диване, с книгой на коленях; в клетчатом халате с расстегнутым воротником. 1839. Гос. Лит. музей.

С него: гравюра на дереве; до плеч;  $\frac{3}{4}$  вправо (Биографическая библиотека Ф. Павленкова. А. С. Пушкин. Биографический очерк Скабичевского. СПб, 1891, 1897, 1910).

VIII. Портрет раб. И. Линева; масло; по грудь;  $\frac{3}{4}$  влево. (1836?) Написан с посмертной маски(?).

С него: хромолитография («Собр. соч. А. С. Пушкина. Изд. Брокгауза, т. IV).

IX. Бюст раб. Н. А. Рамазанова; мрамор, 1860-е гг. Гос. Третьяковская галерея

X. Гравюра по способу Колласа, с барельефа, вылепленного Крынским; одна голова, почти в натуральную величину;  $\frac{3}{4}$  влево. 1876.

XI. Офорт Л. Е. Дмитриева-Кавказского; по грудь; прямоличный. С посмертной маски. Слева. 1880.

XII. Офорт Е. П. Гевяшова; по грудь;  $\frac{1}{2}$  влево.

XIII. Литография Г. Ко-ва; в рост;  $\frac{3}{4}$  вправо; в накинутах на правое плечо шубе; над головой рука держит венок; надпись: «Венок бессмертной славы великому поэту русскому». 1887 г.

XIV. Портрет раб. В. А. Серова; карандаш, тушь, белила, акварель; в рост;  $\frac{3}{4}$  вправо. Сидит на чугунной скамье в парке, облокотясь правой рукой на ручку скамьи. 1899. Иллюстрация для юбилейного издания Сочинений Пушкина П. П. Кончаловского. 1899 г. Гос. Третьяковская галерея.

XV. Портрет раб. К. А. Сомова; акварель, белила; в полроста;  $\frac{3}{4}$  влево; стоит перед конторкою, на которой лежит рукопись; в правой руке держит гусиное перо. 1899. (Соч. Пушкина в изд. Кончаловского). Гос. Третьяковская галерея.

XVI. Портрет работы К. А. Коровина; масло; в рост;  $\frac{3}{4}$  влево; стоит на борту корабля в плаще и в шляпе. 1899. (Соч. Пушкина в изд. Кончаловского.) Собственность А. А. Сидорова.

XVII. А. С. Пушкин, рис. Ф. Райляна; до плеч;  $\frac{3}{4}$  вправо; 1899.

XVIII. Портрет раб. И. Е. Репина. А. С. Пушкин на набережной Невы. Масло; в рост;  $\frac{3}{4}$  вправо; стоит, опершись правой рукой на палку; в левой держит цилиндр. 1897—1911. Гос. Русский музей. Воспроизв. в Соч. Пушкина, изд. Брокгауза, т. VI.

XIX. Скульптура Л. А. Беренштама; в рост. Была выставлена в 1912 г. в салоне французских художников в Париже.

XX. Портрет раб. В. Е. Маковского; карандаш; по грудь;  $\frac{3}{4}$  влево. 1913. Институт Мировой литературы.

XXI. Бюст раб. П. П. Трубецкого;  $\frac{3}{4}$  вправо; бронза, 1899. Гос. Русский музей.

XXII. Бюст раб. Л. В. Шервуда; гипс. Пушкинский Дом.

XXIII. Бюст раб. И. Я. Гинцбурга; гипс. Пушкинский Дом.

XXIV. Силуэты В. В. Гельмерсена из серии к роману «Евгений Онегин». Гос. Лит. музей.

## КАРТИНЫ ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНА

1. Встреча Пушкина с телом А. С. Грибоедова, акварель П. Ф. Бореля, Пушкинский Дом.

2. Кольцов у Пушкина, рис. П. Ф. Бореля («Нива», 1892 г.).

3. Смертельно раненного Пушкина вносят в его квартиру, акварель П. Ф. Бореля, Пушкинский Дом.

4. Поездик Пушкина с бароном Геккерном-Дантесом 27 января 1837 г.; масло, раб. ак. А. Волкова.

5. Перевоз тела Пушкина в Святые Горы; масло. А. А. Наумова.

6. У лукоморья, рис. И. Н. Крамского; сепия и белила. 1879 г. Гос. Третьяковская галерея.

7. Дуэль. Масло, раб. К. И. Чичагова. 1880 г. (альбом «Нивы»).

8. Дуэль Пушкина с Дантесом; масло, раб. А. А. Наумова. 1884. Пушкинский Дом.

9. Дуэль А. С. Пушкина с Дантесом, рис. В. А. Федорова.

10. Мицкевич в салоне кн. Волконской, раб. Г. Г. Мясоедова. Масло; среди слушающих декламацию Мицкевича А. С. Пушкин, П. Я. Чаадаев, Д. В. Веневитинов, И. А. Вяземский. Пушкинский Дом. 1899.

11. Пушкину Гоголя, рис. М. П. Клодта («Нива», 1880-е гг.).

12. Пущан у Пушкина в Михайловском, раб. Н. Н. Ге; масло. Гос. Русский музей. Авторская копия. Оригинал в Харькове.

13. Пушкин в деревне, верхом, рис. В. А. Серова (Все-союзная Пушкинская выставка, 1937).

14. Пушкин у Бахчисарайского фонтана, рис. В. Я. Су-реньянца («Бахчисарайский фонтан», 1899 г., под ред. Ефремова).

15. Пушкин в Бахчисарае, рис. его же (воспроизведен там же).

16. Дуэль Пушкина с Дантесом, рис. П. П. Соколова; карандаш, 1880, Пушкинский Дом.

17. Пушкин на лицейском акте, раб. И. Е. Репина; масло, 1911, Пушкинский Дом.

18. Пушкин и Брюллов, рисунок И. Е. Репина; тушь, 1912. Вариант: Пушкин спрашивает у Брюллова рисунок. Гос. Русский музей.

19. Пушкин на набережной Невы, акварель А. Н. Бенуа, 1924. Гос. Лит. музей.

20. Пушкин на мосту, рис. Д. Н. Кардовского. Все-союзная Пушкинская выставка, 1937.

21. Пушкин на берегу моря («Прощай, свободная стихия!»), раб. И. К. Айвазовского и И. Е. Репина. Масло. Акад. Театр драмы в Ленинграде.

22. Пушкин на берегу моря, карт. И. К. Айвазовского и И. Е. Репина. Масло, 1897. Одесский музей.

23. Пушкин у скал Аю-Дага, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

24. Пушкин с Раевскими на южном берегу Крыма, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

25. Пушкин на Урсufe, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

26. Пушкин у Гурзуфских скал, раб. И. К. Айвазовского. Масло. Феодосийский музей.

27. Пушкин на вершине Ай-Петри при восходе солнца. Раб. И. К. Айвазовского. Масло.

## МОДЕЛИ ПАМЯТНИКОВ

Н. А. Лаврецкого и Л. Бахмана. 1860.

С нее литография, приложенная к «Материалам для биографии А. С. Пушкина» Анненкова.

Модель архитектора Шредера. 1862. М.

Модель Н. С. Пименова. 60-е гг.

Статуя работы П. П. Забелло. 70-е гг.

Модель Антокольского. 1875 г.

Модель Опекушина. 1875 г. (Памятник в Москве.)

Статуя Р. Р. Баха.

Деталь памятника тысячелетия Руси Н. Климковского (в Новгороде).

Кроме указанных в тексте правюр и литографий, существует очень много воспроизведений, опубликованных в иллюстрированных изданиях, — правюр, литографий, полиграфических репродукций, иконографий и др. полиграфических репродукций. Все эти воспроизведения в основном повторяют основные типы, указанные в тексте.

Огромная популярность Пушкина вызвала воспроизведение его портретов на всевозможных предметах быта: почтовой бумаге (рисунки Максимова), календарях, конфетных коробках и обертках, печенках и т. д.

«Пушкин в изображениях советских художников» — эта тема требует особого учета; Всесоюзная выставка Пушкина 1937 г. уже одна дала нескончаемое множество опытов. Пушкина изображали советские живописцы: П. П. Кончаловский, В. Е. Савинский, Г. К. Савицкий, А. А. Горбов, Н. И. Шестопалов, Азовский, П. П. Соколов-Скаля, Г. Ахвердов, О. Л. Делла-Вос Кардовская, А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, М. З. Шерман, В. С. Сварог, К. С. Петров-Водкин, Ю. Л. Оболенская и др.; скульпторы: В. Н. Домогацкий, Кудряшов, Э. Блох, Иванов, Б. Д. Королев, С. Д. Меркуров, Н. В. Крандиевская, М. Л. Рындзюнская, М. Л. Гаврилов, В. В. Козлов, А. А. Суворов и др.; граверы и литографы: Будогосский, А. Д. Гончаров, Г. А. Ечеистов, С. М. Мочалов, П. Я. Павлинов, Н. А. Павлов, Н. И. Пискарев, М. И. Поляков, А. А. Суворов, Л. С. Хижинский, Ф. Константинов, В. А. Фаворский, В. И. Касиян, В. Аверин, М. Добронравов, П. Сипин и др.; в рисунке: Н. П. Ульянов, Б. М. Кустодиев, Н. В. Кузьмин, Н. Н. Вышеславцев и др. Еще новую тему могли бы представить образы Пушкина в самодеятельном и детском творчестве.

Автор хотел бы оговорить, что не имел, к сожалению, возможности в данной работе считаться с теми новыми изданиями на тему «Пушкин и искусство», которые вышли во время печатания сборника. Многие интересные данные (напр., о портрете Пушкина работы Дау) не меняют, впрочем, основных мнений автора. Автор также считает нужным указать, что почти все перечисленные в списке оригинальные портреты А. С. Пушкина принадлежат в настоящее время Гос. Музею А. С. Пушкина.

---

Редактор С. Белевицкий. Тираж 3000. Подписано в печать 6 марта 1941 года. А-27270.  
24 печатных листа. 22,00 авт. листов. В 1 печ. листе 38608 знаков.

Цена в переплете 12 р.

---

17-я фабрика нац. книги Огиза РСФСР треста „Полиграфкнига“.  
Москва, Шлюзовая наб., д. 10. № зак. 2783.

ТРУДЫ МОСКОВСКОГО ИНСТИТУТА  
ИСТОРИИ, ФИЛОСОФИИ  
И ЛИТЕРАТУРЫ имени Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО



# ПУШКИН

СБОРНИК СТАТЕЙ

*под редакцией проф. А. Еголина*

О Г И З  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
*Художественной литературы*  
МОСКВА 1941