



НОТАБЕНЕ

The Pushkin Commission of the Russian Academy of Sciences

Sergei Denisenko
Sergei Fomichev

PUSHKIN DRAWS
The Sketches of Pushkin

Notabene Publishers
St.-Petersburg



Пушкинская комиссия Российской Академии наук

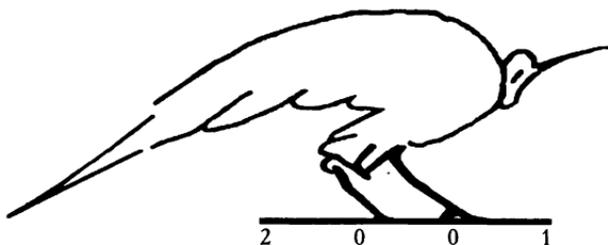
С. В. ДЕНИСЕНКО

С. А. ФОМИЧЕВ

ПУШКИН РИСУЕТ

— ■ —

ГРАФИКА ПУШКИНА



НОТАБЕНЕ

С.-Петербург

ТУМАНОВ & К°

Нью-Йорк



Д 33 ББК 84(0)5

ISBN 5-87170-116-7

Издание осуществлено при поддержке
Института «Открытое общество» (Фонд Сороса)
в рамках конкурса «Пушкинист»

Издатель
Л. И. Захаров

Авторы
доктор филологических наук
С. А. Фомичев,
кандидат филологических наук
С. В. Денисенко

Рецензенты
кандидат исторических наук
Р. Г. Жуйкова,
кандидат филологических наук
Т. И. Краснобородько

Редактор
О. Э. Карпеева

Макет книги
В. Г. Бахтин

Дизайн книги
А. Ю. Кобяк

Редакционно-издательская подготовка
Г. Э. Алексеева, Е. О. Вережкина, Н. Е. Каратаева,
И. С. Миляева, Н. В. Пивоваренок, Е. В. Сокольская

NB!

Издательство «Нотабене»

191023, С.-Петербург, наб.р.Фонтанки, 59; тел./факс: 311-9475
E-mail: notabene@mail.admiral.ru

© Издательство «Нотабене», 2001 © С.А. Фомичев, 2001 © С.В. Денисенко, 2001

lib.pushkinskijdom.ru

В нашем исследовании мы попытались еще раз проникнуть в «творческую лабораторию» поэта, анализируя его графическое наследие. Несмотря на достаточно большое количество работ о пушкинских рисунках, Пушкин-рисовальщик так до сих пор и остается для нас «неизвестным» Пушкиным. Дело в том, что как таковой науки о рисунках писателя нет. И исследователи охотливо искали пути подхода к этой теме, что продемонстрировано в главе «История изучения пушкинских рисунков». Авторы *этой книги*, как, впрочем, и каждый исследователь, имеют право на свою позицию: мы пытались сначала определить не «что» нарисовано (как это делалось всеми до нас), а «почему» нарисовано. А после решения этого вопроса — «зачем» нарисовано. Поэтому мы привлекали графический контекст пушкинской эпохи, изобразительную традицию этого времени.

Анализ композиции листов пушкинских рукописей мы производим в соотнесении с литературным наследием поэта.

Одним из важнейших аспектов в изучении пушкинских рисунков представляется исследование копий и подражаний поэта. Впервые в этой книге демонстрируются в таком объеме копии рисунков Пушкина и оригиналы, с которых делались перерисовки (глава «Копии и подражания Пушкина»).

Часть первая написана С. А. Фомичевым, вторая — С. В. Денисенко. В некоторых случаях наши трактовки рисунков расходились, но мы намеренно не снимали этих противоречий в рамках одной книги.

Мы благодарим *Татьяну Ивановну Краснобородько* и *Рэдмону Георгиевну Жуйкову*, любезно согласившихся прочитать нашу книгу в рукописи, за ценные замечания.

Благодарим Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса), отметивший нашу работу в конкурсе «Пушкинист», за финансовую поддержку.

Авторы



Часть I

«Воспоминание, _____
_____ рисуи передо мной...»



Рукописи Пушкина недаром называют стенограммой творческого процесса. Графические знаки (собственно рисунки) в этой стенограмме позволяют зримо представить ход поэтической ассоциации, оставшейся в подтексте.

Черновой автограф Пушкина — будь то скопление перечеркнутых строк или же вереница портретов, деталей пейзажа, арабесок и т. п. — это в первую очередь попытка найти наиболее адекватное выражение зреющего художественного образа.

Глава 1

Начальный этап: Лицейская тетрадь

К сожалению, нам почти неизвестны черновики ранних произведений Пушкина. Тем больший интерес приобретает первая из сохранившихся его рабочих тетрадей (так называемая Лицейская тетрадь — ПД 829¹).

Первые сорок два листа в ней заполнены копиями стихотворений Пушкина, по большей части переписанных его лицейскими товарищами, но позднее неоднократно подвергавшихся авторской правке. Первый рисунок в тетради и появляется во время переделки строк стихотворения «Усы». Просматривая эту «Философическую оду» и сделав несколько исправлений на л. 26, Пушкин на обороте этого листа справа от строфы:

На долгих ужинах веселых,
В кругу гусаров поседелых
И черноусых удалцов,
Веселый гость, любовник пылкий,

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 829. Шифры рукописей Пушкина, хранящихся в этом фонде, в дальнейшем будут указываться сокращенно. Следует иметь в виду, что восемнадцать рабочих тетрадей поэта ныне факсимильно опубликованы — см.: *Пушкин А. С. Рабочие тетради: В 8 т. СПб.; Лондон, 1995—1997.* Произведения Пушкина цитируются по Большому академическому изданию Полного собрания сочинений Пушкина (М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. 1—16) с указанием в тексте тома (римскими цифрами) и страницы. Произведения лицейских лет приводятся по новому академическому изданию: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Наука, 1999. Т. 1.*

~~у суровых и суровых~~
живи в дре в помянуи рязь
твоя устань криво ^{аки}

~~но в и суров в дуба~~

иавь не носию покал; 32.

В: „не вичи е рязь ука
сти цюснть вьскв в рязь.

а в фетавь поточеть мука,
встривавь сука

ука приавь не помянть

ав укавья мука вьстривавь

а и друговь твоя вьскв

и солодой укавь обьстивавь

~~Твоя суров в рязь~~

~~Вававь в рязь~~

~~в рязь не прилогеть~~

~~Вававь в рязь~~

~~в рязь не прилогеть~~

онь за снго гора,

ночь в цюкнго цюкно

прилеткой друвь, ищю;

ишв • твою ^{в рязь} вьскв

невармань ваву савь

невовакв призывавь,

твой головь авь..... 4



Какая е суров
в рязь
О твоя суров

За чье здоровье бьешь бутылки? —
Коня, красавиц и усов. —
(I, 170)

прорисовывает голову коня.

Это иллюстрация к стихотворению.

Нетрудно заметить, что в лицейских текстах Пушкина образ коня неизменно возникает как знак героической темы. Так, на л. 12 ПД 829 подверглись правке строки стихотворения «Наездники»:

Да слышен издали глухой
Булата звон и конский топот.
.....
Дубравы кров покинув зыбкий,
Коней ласкают и смиряют.
(I, 200)

На л. 17 в балладе «Сраженный рыцарь» сделаны два подчеркивания в строфе:

Вкруг холма обходит друг сильного — конь;
В очах горделивых померкнул огонь —
Он бранную голову клонит,
Беспечным копытом бьет камень долин —
И смотрит на латы — конь верной один,
И дико трепещет и стонет.
(I, 164)

Возможно, так Пушкин отметил строки, ожидающие переделки. Приступив же к правке «Философической оды», он задерживается у строк с упоминанием коня, но оставляет их без исправления (отмечает иллюстрацией, однако), а позже на л. 33, занявшись правкой элегии «Разлука» (в окончательной редакции «Уныние»), на полях тоже рисует конскую голову, но рядом ставит помету «pardon» (никакой героической темы в этом стихотворении не намечено).

По-видимому, поначалу рисунки у Пушкина возникали как автоиллюстрации и лишь постепенно приобретали все более сложный ассоциативный смысл. Это, как нам кажется, подтвер-

ждает третья зарисовка коня (взнузданного и под попоной), которую мы находим на л. 45 об., под черновиком неоконченной элегии «Позволь душе моей открыться пред тобою...». В процессе обработки ее последних строк появляются зарисовки сабли и пистолета, но прежде Пушкин чуть ниже обвел чернилами контур офицера-кавалериста (только им разрешалось носить усы) по проступившей с лицевой стороны листа прориси этого изображения, выполненного там карандашом. Рядом с портретом на л. 45 об. нарисован конь. Вся отмеченная здесь группа рисунков с текстом элегии не связана. Ключ к этой графической сюите нужно искать на предыдущей странице.

Сначала там (л. 45) изображаются лира и цевница, украшенные ветвями (позже сюда же пририсовывается еще и свирель). Все эти три эмблемы поэзии в другой композиции помещаются чуть ниже. Справа же намечается другой сюжет: на холме (наверное, могильном) рисуется увитая цветами урна, покоящаяся под широко раскинувшейся кроной дерева, на одной из ветвей которого помещена лира. Тот же сюжет (дерево с лирой) повторяется чуть ниже.

Известно, что в графических ассоциациях Пушкина часто рождались образы, развитые им позже (иногда значительно позже). Так, третья зарисовка откликнется эхом в концовке стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...»:

Наместо праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

(III, 423)

След четвертой зарисовки мы обнаружим в «Путешествии Онегина»:

Но там и я свой след оставил,
Там ветру в дар на темну ель
Повесил звонкую свирель...

(VI, 506)

Лицейская тетрадь, как уже упоминалось выше, была заведена в процессе подготовки задуманной Пушкиным книги своих

стихотворений. Очевидно, на л. 45 он и намечает виньетки для этой книги.

Вполне проясняется ассоциация, пришедшая Пушкину на ум в связи с последними рисунками — из стихотворения Жуковского «Певец»:

В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя,
Чуть ветерок там дышит меж листьями;
На ветвях лира и венец...
Увы, друзья, сей холм могила;
Здесь прах певца земля сокрыла;
Бедный певец!²

В. С. Листов, проясняя подспудный смысл приведенных выше строк из «Путешествия Онегина», справедливо обратил внимание на другой подразумеваемый поэтом источник — 136-й Псалом Давида³:

«При реках Вавилона — там сидели мы и плакали, вспоминая о Сионе;
на вербах, среди его, повесили мы наши арфы.
Там, пленившие нас, требовали от нас песней, и притеснили наши — веселья: пропойте нам из песен Сионских...
Как нам петь песнь Господню на земле чужой...»

Концовка Псалма призывала к битве с поработителями. Думается, размышления об этом Псалме нашли графическое и вербальное отражение в черновике л. 45 об.:

В кругу чужих, на чуждой стороне
Я мало жил и наслаждался мало! —

С другой стороны, обогащенная псалмодической ассоциацией графическая сюита на л. 45 продолжена рисунком воина и

² Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 32.

³ Листов В. С. Из комментария к «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С. 122—125.



Лицейская тетрадь. Л. 45.

воительницы в шлемах с развевающимися перьями. А далее рисуется в фас усатый офицер-кавалерист — это едва ли не воспоминание о лирическом герое Дениса Давыдова, чья муза действительно была музой-воительницей.

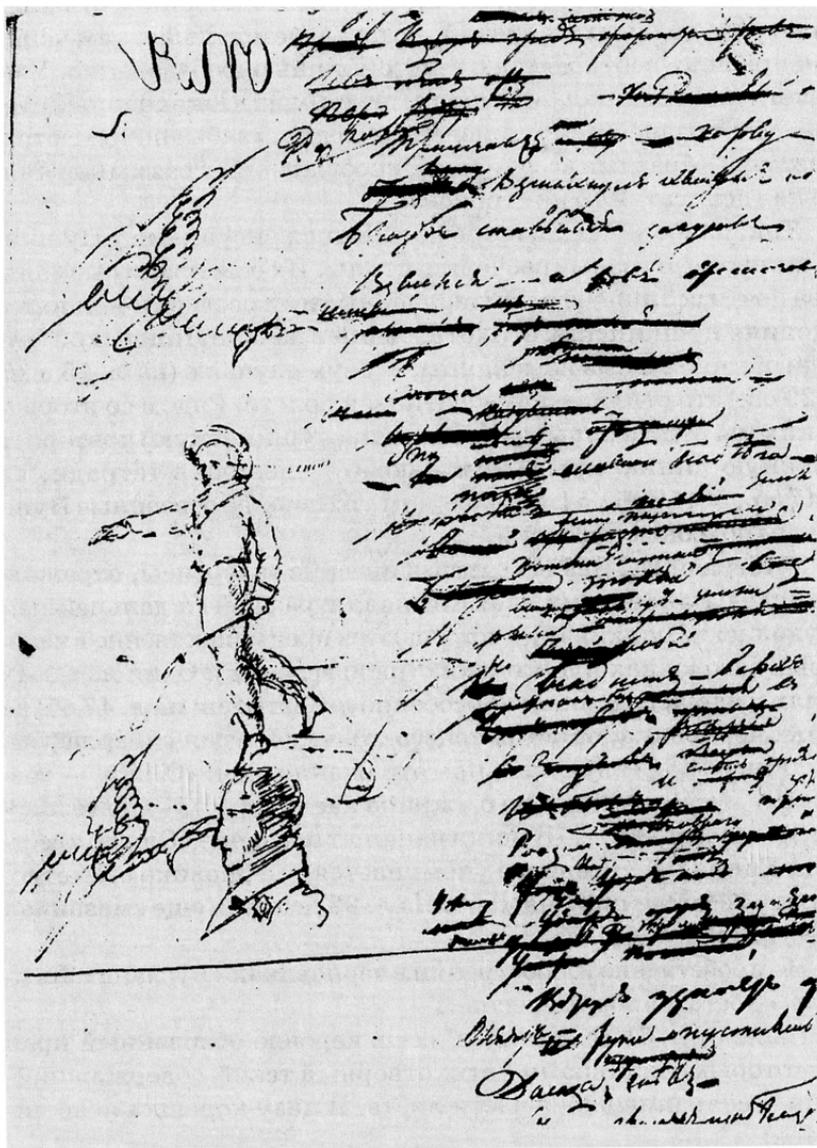
Завершается же сюита изображением крылатой античной музы с лирой в руках. Этот рисунок охватывается линией, как бы подводящей итог поискам виньетки к собранию стихотворений.

В свою очередь, многочисленные беглые зарисовки в Лицейской тетради копий, луков и стрел, пик, сабель, кинжалов, боевых топориков и пр., которые обычно считают своеобразными иллюстрациями к поэме «Руслан и Людмила», было бы, на наш взгляд, корректно связывать и со стремлением юного Пушкина выйти за пределы господствовавшей в его творчестве элегической темы — вслед музе Дениса Давыдова. И эта тенденция, постепенно нарастая, реализуется в сюжете самой поэмы — особенно ярко в ее заключительной батальной главе. В лирике же Пушкина такая тема звучит как предощущение — в частности, в послании к А. Ф. Орлову, беловик которого (ныне это отдельный лист ПД 880) был записан в Лицейской тетради, на следующем листе за черновиком на л. 56 об.:

...Я буду ждать... Когда ж восстанет
С одра покоя Бог мечей
И новой брани вызов грянет,
Тогда покину мир полей —
Любимец пламенной Беллоны,
Орлов! я стану под знамены
Твоих воинственных дружин;
В шатрах, среди сечи, среди пожаров
С мечом и лирой боевой
Рубиться буду пред тобой
И славу петь твоих ударов.

Уроки давыдовской лиры тут самоочевидны.

Прослеживая динамику графических эскизов в Лицейской тетради, мы замечаем, что рисунки поэта становятся увереннее и экспрессивнее. Однако не менее важно другое. Иллюстративный смысл рисунков постепенно усложняется: все с большей свободой овладевая графическим языком и приобретая



в нем устойчивые навыки, Пушкин непосредственной отдается полету зрительных фантазий, которые чем дальше, тем чаще, как правило, соотносятся с текстом лишь опосредованно. Уже не поглощая целиком внимания, перо «близ неоконченных стихов», по позднему признанию поэта, «забывшись», отражает цепь образных ассоциаций, пробужденных размышлениями над неподатливыми строками.

Так, наиболее часто встречающимися рисунками у Пушкина станут виртуозные росчерки-птицы. Их осваивали сызмальства почти все лицеисты. Выполненные ими росчерки-концовки в копиях пушкинских стихотворений в начале Лицейской тетради обычно весьма изысканны; в двух случаях (на л. 15 и на л. 29 об.) это стилизованные птицы в полете. Рядом со вторым из них мы видим попытку (наверняка пушкинскую) повторить сложную линию крыльев и клюва. Далее же в тетради, на л. 47 об., 53, 53 об., 54, мы находим уже вполне освоенные Пушкиным подобные росчерки.

В тетради ПД 829 есть и графические эзерсисы, отражавшие следы лицейских занятий каллиграфией (в дальнейшем в рукописях Пушкина они встречаются преимущественно в некоторых заголовках пушкинских произведений). Один из таких каллиграфических опытов особенно любопытен: на л. 47 об. на полях черновика, описывающего стычку Рогдая с Фарлафом, Пушкин выводит в зеркальном отражении имя: «ОЛЯ», — возможно, это воспоминание о «жрице наслаждения» Ольге Массон, которой в 1819 г. Пушкин напишет послание «Ольга, крестница Киприды...»; она же упоминается в черновике стихотворения «Веселый пир» на л. 54. На л. 92 имеется еще смазанная помета: «*chère Olinka*».

Но и собственно иллюстрации в черновиках «Руслана и Людмилы» достаточно интересны.

Ныне от л. 51 сохранился лишь неровно оборванный край с некоторыми вставками в стихотворный текст, содержащий на несохранившейся части листа. В низу корешка ясно читается:

пристекающей
против
боясь обеспокоить
мирный сон почтенного
невежи

(сначала было записано: «боясь обеспокоить сон», потом добавлено: «почтенного невежи» и вписано наверху: «мирный»). Эта запись расценивалась как «отрывок иронического письма к неизвестному»⁴. Нельзя не заметить, однако, что такой «отрывок» был бы здесь не на месте; продолжить его было негде: слева остались заглавные буквы начал стихотворных строк, в самом же низу страницы нарисован профиль улыбающегося дурака. Тот же типаж воспроизведен и на л. 54, где предпринята обработка эпизода «Руслана и Людмилы», в котором намечается описание «великолепной русской бани» в замке двенадцати дев, куда попадает Ратмир.

Осмыслить эти рисунки помогает корректирующий план поэмы на л. 63, который намечает композиционную перекомповку написанных эпизодов. Лишь один незачеркнутый пункт здесь «не обеспечен» дошедшим до нас текстом поэмы: «Фарлаф в загородной даче».

По-видимому, на л. 51 и намечался первоначально этот эпизод, проиллюстрированный портретом Фарлафа. На л. 52 Пушкин также намеревался было продолжить рассказ о Фарлафе, записав: «Фарлаф без <нрзб>», а рядом появляются рисунки кошки и головы какого-то зверька (возможно, кошки) — это, по тексту поэмы, одно из превращений злой волшебницы Наины (ср.: «И ведьма кошкой обратилась...» — IV, 72), постоянной помощницы Фарлафа.

Впоследствии описание русской бани было перенесено в эпизод замка двенадцати спящих дев, но надо признать, что оно было бы уместнее на «загородной даче Фарлафа» (замок же дев в поэме представлен экзотичным, лишенным национального русского колорита). Намечая этот перенос на л. 54, Пушкин зарисовывает Фарлафа — в процессе переработки эпизода, связанного ранее с комическим героем. В свою очередь, описание утех в замке двенадцати дев вызывает лирический отклик: вверху л. 54 делается первый набросок стихотворения «Вечерний пир», а внизу — зарисовка, по-видимому, участников этого пира.

Мы рассмотрели случай (в рукописях Пушкина, особенно в его рабочих тетрадях, можно найти еще подобные), когда ри-

⁴ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1997. Т. 17 (дополнительный): Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., перераб. С. 137—138.



Лицейская тетрадь. Л. 53.

сунок-иллюстрация отчасти компенсирует утраченные в беловике пушкинские строки.

Но графика может прояснять не только текст, но и подтекст.

На л. 52, как уже говорилось ранее, Пушкин начал обработку эпизода «Ратмир в замке двенадцати дев». На л. 53 Лицейской тетради стихи складывались особенно трудно. В конечном счете, после многих наметок и исправлений, в верхней половине листа осталось всего десять строк:

Он ехал мимо черных скал,
Угрюмым бором осененных.
В глуши пещер уединенных
Ревел Днепра мятежный вал
И свет последний догорал
Над ярко позлащенным бором.
Хазарский хан бродящим <?> взором
Ночлега вокруг себя искал,
Вдруг — выезжает на долину
И видит — замок пред собой
(IV, 238—239)

Для четвертой из этих строк последовательно были перебраны следующие варианты:

- а. Широкий Дне<пр>
- б. Днепровский берег
- в. грозно над Днепром
- г. ревел Днепровский вал
- д. Шумел Днепра широкий вал
- е. Шумел Днепровский вал

Найдя окончательную редакцию этого стиха, Пушкин рядом с ним, справа, делает несколько штрихов и пытается продолжить рассказ, но последовательно зачеркивает одну за другой намечающиеся строки; под ними, слева, он начинает тщательно прорисовывать Тритона, вынырнувшего из волн (ср. позднее в «Медном всаднике»: «И всплыл Петрополь, как Тритон, / По пояс в воду погружен...» — V, 140), трубящего в раковину и бьющего по воде хвостом, оперение которого получилось похожим на царскую корону. Возможно, отдельные детали рисунка

(раковина и хвост, тщательно проработанные, в отличие от полуфигуры и волн) добавлялись постепенно, в процессе окончательной отделки строк, следующих после упоминания о «Днепра мятежном вале»; две последние строки данного эпизода появились, несомненно, позже рисунка и потому несколько смещены вправо; характерно, что, в отличие от всех предыдущих, эти две записаны сразу набело: по-видимому, были продуманы в ходе рисования, которое у Пушкина вовсе не мешало поэтическому процессу.

Справившись с неподатливым описанием, Пушкин, кажется, не собирается далее писать стихи. Рядом с Тритоном, среди листа, лихо, с завитушками и росчерками, он ставит подпись «Н. Кошанский», стилизуя факсимиле своего лицейского профессора.

Чуть ниже появляется новый рисунок: обнаженная полуфигура лысоватого мужчины с крылышками за спиной, играющего на почтовом рожке, в позе нарисованного выше Тритона.

Рядом, справа, по инерции делаются еще три росписи Кошанского, а ниже и левее, также один под другим, последовательно записываются даты. Если присмотреться внимательно, можно увидеть, что сначала было начертано «1812», а далее — в сужающийся столбик (каждая цифра отдельно и ряд за рядом все меньше) — «1813», «1814», «1815», «1816», «1817», «1818», «1819» (текущий год). Далее, справа от столбика годов, рисуется профиль мужчины, словно вглядывающегося в эти годы (по наблюдению Н. Н. Петруниной, это портрет В. Кюхельбекера). Слева от портрета — великолепный росчерк птичьего крыла — словно в противовес «игрушечному» крылу мужчины (А. Эфрос заметил, что хронологически в рукописях Пушкина это первый росчерк такого рода, впоследствии поэтом особенно любимый).

Потом, в левом нижнем углу страницы, тщательно прорисовываются два мужских профиля (как будто слушающих нечто любопытно-веселое), а выше — полуфигура человека в полумаске, замахвающегося палашом на столбик годов. Возможно, тогда же справа, в середине листа, рядом с первой «подписью» Кошанского и поверх двух других, рисуется портрет военного со странно косящим взглядом.

Но и это еще не все. Над столбиком годов записываются один над другим еще два: «1811», «1810» (теперь цифры начертаны бегло и слитно), и чуть наискосок, в центре страницы и несколько ниже справа, дважды пишется: «un comega»; в обоих случаях слова сразу же смазываются то ли пальцем, то ли ребром пера (отчасти смазанными получаются также цифры «1810» и «1811», к этому времени еще не просохшие).

После этого слева, также в столбик, записываются годы: «1807», «1808», «1809» (два последних несколько смещены вправо, чтобы не налезать на рисунок крыла; последняя цифра «9» оказалась без хвостика, иначе пришлось бы налезать на ранее записанное французское слово).

И наконец, прямо по изображениям крыла и профиля Кюхельбекера один под другим записываются дважды год «1015» и чуть правее — «1016», а чуть правее еще одна дата: «181...», не дописанная до конца и сразу же зачеркнутая.

Такова последовательность заполнения л. 53, которую необходимо иметь в виду, если мы хотим проникнуть в смысл причудливых ассоциаций, графические следы которых запечатлены в рисунках и пометах.

Самый ответственный момент анализа рукописи — это выявление связи между оборванным текстом и последующей графической скупой, далеко отходящей, на первый взгляд, от сюжетных перипетий поэмы.

Первым рисунком на странице стало изображение Тритона, трубящего в рог. Мы уже отмечали связь этого рисунка со строкой «Ревел Днепра мятежный вал». Ассоциация здесь, возможно, шла по такому руслу: согласно мифу, Тритон, трубя в раковину, успокаивает или, наоборот, возбуждает водную стихию. «Роспись» лицейского профессора рядом с рисунком на мифологическую тему тоже легко объяснима: Кошанский читал курс античной литературы.

«В истории Нептуна, — рассказывал лицеистам профессор, — сказано о Тритоне, что он сын бога морей Нептуна и Амфитриты. От него, как начальника, низшие мужские божества морей получили имя Тритонов. Их представляли, как и начальника, вполовину людьми и вполовину рыбами; с телом, совершенно покрытым чешуею. Обыкновенно составляли они свиту Нептуна, коего прибытие возвещал сам Тритон, издавая звуки и трубя в морскую раковину»⁵.

В рисунке мужчины с крылышками и почтовым рожком урки Кошанского тоже заметны. Он толковал и о женских морских существах — сиренах: «Они представляли полженщины и полрыбы; но художники любят их изображать в первом виде превращения, то есть вполовину или совершенно птицами»⁶. Птица-росчерк действительно появляется из-под пера Пушкина еще ниже.

Но почему сирена у него превратилась в мужчину? К тому же, вглядываясь в ее черты, мы узнаем здесь... Александра II (Атрибуция А. Ю. Чернова.) Может быть, мысль Пушкина, выраженная графически, была такова: царь сладкозвучен и смертельно опасен, как сирена. Что же касается почтового рожка у «царственной Сирены», то он был предвосхищен еще в «Noël» (1818):

Ура! В Россию скачет
Кочующий деспот...
(II, 69)

Отметим, что на смежной странице (л. 52 об.) среди черновигов начала четвертой песни «Руслана и Людмилы» уже появилось изображение Александра I.

Столбик годов под фигурой царя тоже становится понятным: это размышления о грозном годе царствования Александра I (1812) и о последующих его деяний, все более и более мелких, — не о том ли свидетельствует графика постепенно уменьшающихся цифр?

Появление портрета Кюхельбекера, «вглядывающегося» в столбик годов, — возможно, отражение каких-то бесед Пушкина с пылким вольнолюбом. Возможно, аналогичная ассоциативная связь закреплена Пушкиным и позже, в 1824 г., в тетради ПД 835, где на л. 6 об. рядом с черновиком стихотворения «Зачем ты послан был и кто тебя послал...» лицейский товарищ изображен с кием в руках, целящимся в лузу, словно загоняя в нее записанные выше слова: «Всех царств и всех <царей>».

⁵ Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1817. Т. 2. С. 86.

⁶ Там же. С. 87.

Другие три профиля на л. 53 тетради ПД 829 — возможные собеседники Пушкина, рассказчики многочисленных анекдотов об Александре I.

Фигура же человека в карнавальной полумаске, замахивающегося палашом на годы правления Александра I, — графический эквивалент дважды повторенного (и смазанного) французского словечка «un comeraage».

Перечень годов, записанных на л. 53, пытались истолковать как отражение замысла пушкинских автобиографических записок. Впервые мысль об этом походя обронил А. Эфрос, анализируя рисунки над этим листом: «...столбики с датами годов: 1807—1809 и 1810—1819, означающими, может быть, условное деление на два периода, приблизительно от смерти младшего брата, Н. С. Пушкина, до учреждения Лицея, и от учреждения Лицея до времени, когда заполнялась страница»⁷. В последнее время этот тезис был дополнительно аргументирован в статье Н. Н. Петруниной, связавшей с перечнем годов дважды повторенное слово «un comeraage»⁸.

Однако в словаре Пушкина слово «комераж» значило не просто «сплетни», но «светское злословие»: ср. в письме к жене от 3 октября 1832 г.: «Хочешь комеражей? Горскина вчера вышла за к<нязя> Щербатова, за младенца. Красавец Безобразов кружит здешние головки, причесанные а la Ninon домашними парикмахерами» (XV, 34). И на л. 53 ПД 829 особый оттенок значения заставляет Пушкина прибегать к французскому слову, а не пользоваться русским — «сплетни». Здесь мы имеем дело с пушкинской смысловой дифференциацией сходных значений — о подобных вещах он писал в одной из своих заметок, напечатанных в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях»: «Cocette, prude. Слово кокетка обрусело, но prude не переведено и не вошло еще в употребление. Слово это означает женщину, чрезмерно щекотливую в своих понятиях о чести (женской) — недотрогу. Таковое свойство предполагает нечистоту воображения, отвратительную в женщине, особенно молодой» (XI, 56).

«Комеражи» в Лицейской тетради — это, вероятно, отражение изустных преданий о самодержце, о его грехах и промахах.

⁷ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 194.

⁸ Петрунина Н. Н. Из наблюдений над «Лицейской тетрадь» // Русская литература. 1991. № 3. С. 82—85.

Недаром, начиная обдумывать этот замысел, Пушкин расширяет его хронологические границы до года Тильзита (1807), позорного для будущего победителя Наполеона. Едва ли в конце 1810-х гг. Пушкин приступил к записи таких анекдотов, — они появились много позже. Цикл «Table-talk» и был такого рода «комеражами», хронологически вышедшими, однако, за рамки александровского времени (самому Александру I здесь посвящено непосредственно лишь два сюжета). Отзвук тех же «комеражей» мы слышим в дошедших до нас осколках десятой онегинской главы, где Александр I предстает «властителем слабым и лукавым».

При описаниях данной страницы Лицейской тетради никогда не отмечалось, что здесь рядом с перечнем годов, относящихся к современности, имеются пометы, свидетельствующие о том, что мысль поэта от текущих лет перенеслась на восемьсот лет назад. Год 1015-й — это дата смерти князя Владимира, ко времени правления которого относится сюжет поэмы «Руслан и Людмила» и который является одним из ее персонажей. То есть, отвлекшись на л. 53 от текста поэмы на темы вполне злободневные, Пушкин в конце графической скиты возвращается к мысли о своей поэме. Вероятно, точнее было бы сказать, что мысль о ней подспудно продолжала биться во время размышлений, следы которых сохранились в пушкинских рисунках и пометах.

Дело в том, что аналогия между Александром I и Владимиром Красное Солнышко в русле размышлений, обозначенных словом «комераж», несомненно, существовала. Основатель христианства на Руси, канонизированный церковью Владимир Святой был отменно женолюбив в молодости, о чем не мог умолчать в своей «Истории» и Карамзин.

Это вовсе не значит, конечно, что в пушкинском Владимире запечатлены черты современного правителя России. Но весь тон юношеской поэмы — это вызов официально утверждающемуся на рубеже 1820-х гг. духу мистицизма и религиозного фарисейства (недаром впоследствии Пушкин удивлялся благосклонности цензуры, не увидевшей вольнолюбивого пафоса поэмы). Особенно рискованной была, конечно, первая половина четвертой песни поэмы, в период работы над которой и возникли анализируемые нами рисунки и пометы. Прямо подчеркивая ее пародийное травести, выворачивающее наизнанку сюжет баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев», Пушкин целит вовсе не

в своего «побеждаемого учителя», а выше — в высочайшего покровителя насаждаемого в обществе ханжества. Собственно, пародийность эпизода в замке дев была своеобразной маскировкой. Здесь воскрешалась ситуация лицейской скабрёзной поэмы «Тень Баркова», в которой монастырь превращался в дом свиданий; ср. в первом издании поэмы «Руслан и Людмила»:

Дерзну ли ясно описать
Не монастырь уединенный,
Не робких инокинь собор,
Но... трепещу! в душе смущенный,
Дивлюсь — и потупляю взор.

(IV, 279)

И в этом отношении следует снова вернуться к толкованию запева четвертой песни, в которой уже усматривался выпад против царя:

Я каждый день, восстав от сна,
Благодарю сердечно Бога
За то, что в наши времена
Волшебников не так уж много.
К тому же — честь и слава им! —
Женитьбы наши безопасны...
Мужьям, девицам молодым
Их замыслы не так ужасны.
Не прав Фернейский злой крикун!
Все к лучшему: теперь колдун
Иль магнетизмом лечит бедных
И девушек худых и бледных,
Пророчит, издает журнал —
Дела достойные похвал!
Но есть волшебники другие,
Которых ненавижу я:
Улыбка, очи голубые
И голос милый — о друзья!
Не верьте им: они лукавы!
Страшитесь, подражая мне,

Их упоительной отравы,
И почивайте в тишине.
(IV, 50, 279)

Черновики этих строк до нас не дошло: возможно, они были на одном из вырванных из тетради ПД 829 листов, где столь опасный намек мог быть выражен гораздо откровеннее. Во всяком случае, едва ли правомерно определение Б. В. Томашевского «рискованная интерпретация», отнесенное к попыткам истолковать запев четвертой песни как целящий в Александра I. «В действительности, речь идет о красавицах», — считает Томашевский⁹. Почему? Очевидно, имеются в виду «Улыбка, очи голубые и голос милый...» — но все эти детали не противоречат и портрету Александра, который был «женоподобен личиной». В любом случае Пушкин прямо пишет о «волшебниках других», а не о волшебницах.

Здесь важно отметить и еще одну выразительную деталь. В описании замка в четвертой песне поэмы Пушкин вроде бы точно следует тексту баллады Жуковского:

...уединен
На груди скал мохнатых,
Над черным бором обнесен
Оградой стен зубчатых,
Стоит там замок <... >
И башни по углам стоят...¹⁰

То же в пушкинской поэме:

Мы с ними плакали, бродили
Вокруг зубчатых замка стен
И сердцем тронутым любили
Их тихий сон, их тихий плен...
(IV, 51)

⁹ Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 339.

¹⁰ Жуковский В. А. Сочинения. С. 160.

И видит: замок на скалах
Зубчаты стены возвышает;
Чернеют башни на углах...

(IV, 52)

Но в этом пушкинском описании проглядывают, как нам кажется, и живые царскосельские впечатления: в средневековом стиле (с «зубчатыми стенами» и «башнями на углах») был построен Баболовский дворец, в котором Александр I предавался любовным утехам. Известно лицейское стихотворение Пушкина «На Баболовский дворец»:

Прекрасная! пускай восторгом насладится
В объятиях твоих российский полубог.
Что с участью твоей сравнится?
Весь мир у ног его — здесь у твоих он ног.

(I, 292)

Здесь имеется в виду старшая дочь царскосельского банкира Вельо, Софья. Ей и ее сестре Целине посвящено и другое пушкинское четверостишие:

И останешься с вопросом
На берегу замерзлых вод:
«Мамзель Шредер с красным носом
Милых Вельо не ведет?»

(I, 282)

Как видим, любовница императора пользовалась успехом и у лицейстов.

Не с этим ли сюжетом связана программа ненаписанного стихотворения конца 1820-х гг.:

«Я посетил твою могилу — но там тесно, les morts m'en distrai<en>t¹¹ — теперь иду на поклонение в Ц<арское> С<ело> и в Баб<олово>».

Ц<арское> С<ело>!.. (Gray) les jeux du Lycée; nos leçons... Delvig et Kuchel<becker>, la poésie¹². Баб<олово>» (III, 477).

¹¹ Мертвые меня отвлекают (франц.).

¹² Грей, лицейские игры, наши уроки... Дельвиг и Кюхельбекер, поэзия (франц.).

Уже отмечалось выше, что в графических эскизах, возникающих в черновиках Пушкина, зачастую намечались темы его будущих произведений, реализованные иногда спустя много лет.

Может быть, и пометы на л. 53 Лицейской тетради не только проясняют актуальный смысл поэмы «Руслан и Людмила», в которой эхом отозвались «комеражи» о «властителе слабом и лукавом», но и помогают расшифровать позднейшую программу загадочного стихотворения?

Культ радостей живых, противопоставляемых аскезе и ханжеству, воспевается и в лирике Пушкина ранних петербургских лет. Черновик стихотворения «Веселый пир» обрывается на л. 54 не до конца обработанными строками:

Я люблю, чтобы заря
За столом меня застала,
Чтоб желанием горя
Лила сладостно дремала.
Я люблю молодых повес...
(II, 577)

На следующем листе (л. 55) делается карандашом зарисовка, которая, как оказывается, представляет собою эскиз к рисунку на л. 57, изображающему сцену дебоша. Может быть, это своеобразная «предыллюстрация» начатой несколькими листами ниже повести «Надинька» (первоначальное название — «Эльвина», л. 60). В свою очередь, возможно, сохранившийся на оборванномверху л. 69 об. план

.....карты; продан; женат — дядька
.....солдатство — делает¹³ офицером
(VIII, 429)

намечал продолжение повести «Надинька».

Ниже этого плана идет черновик послания «Всеволожскому» со строки «Но вспомни, милый, здесь одна», которой в окончательном тексте стихотворения предшествует:

¹³ Обычно это слово читается как «делается», что, на наш взгляд, неточно.

Я вижу мысленно тебя:
Кипит в бокале опененном
Аи холодная струя;
В густом дыму ленивых трубок,
В халатах новые друзья
Шумят и пьют — задорный кубок
Обходит их безумный круг,
И мчится в радостях досуг;
А там египетские девы
Летают, вьются пред тобой;
Я слышу звонкие напевы,
Стон неги, вопли, дикий вой;
Их иступленные движенья,
Огонь неистовых очей,
И все, мой друг, в душе твоей
Рождает трепет упоенья...

(II, 579)

Это описание корреспондирует с зарисовкой на л. 57, inferнальные детали которой (хвост и копыто сидящего за столом офицера; череп и скелет в плаще и со шпагой), в свою очередь, откликаются в плане: «делает (именно делает, а не делается! — С. Ф.) офицером», — очевидно, это тоже деяние нечистого. Первый из сохранившихся пунктов плана («карты») соотносится с зачином повести «Надинька»:

«Несколько молодых людей, по большей части военных, проиграли свое имение поляку Ясунскому <... >

— Неужто два часа ночи? Боже мой, как мы засиделись, — сказал Виктор Н. молодым своим товарищам. — Не пора ли оставить игру...

— Не хочешь ли вместе отужинать, — спросил Виктора ветреный Вельверов, — я познакомлю тебя с очень милой девочкой, ты будешь меня благодарить.

Оба сели на дрожки и полетели по мертвым улицам Петербурга...»

Далее, вероятно, предполагалось рассказать о пьяном дебоше, зарисованном на л. 57, и о дальнейших злключениях Виктора, связавшегося с бесом.

Вторжение фантастики в эпикурейскую тему, сначала

графическое, а затем, возможно, и вербальное, очевидно, провозирировалось сюжетом поэмы «Руслан и Людмила», черновики которой занимают доминирующее положение в Лицейской тетради. Впрочем, преувеличивать серьезность демонических мотивов у Пушкина в ту пору не следует. Они и в самой поэме соседствуют с шуткой, что оттенено последней серией рисунков, которую мы находим в черновом тексте поэмы — на л. 74 об. Здесь описываются страдания Руслана над усыпленной Людмилой и приближение Фарлафа, ведомого кошкой Наиной: «Изменник едет на коне...»

Вверху следующей страницы намечается план дальнейшего рассказа:

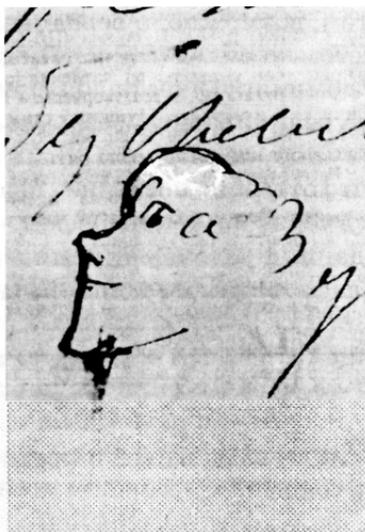
Источн<ики> воды живой и мертв<ой>
Воскреш<ение>
Битва
Заклучение.

(IV, 213)

Несколько раньше своеобразный «план» был намечен на оставшемся свободном правом поле л. 74 об. — графически.

Здесь записывается слово «Едет», над которым рисуется профиль старца (очевидно, Финна), а внизу — два «пляшущих» могильных креста и меч (ср.: «Источники воды живой и мертвой», «битва»).





Портрет Павла I в авторизованном списке стихотворения «Вольность».
(ПД 33).

Глава 2

Взаимосвязь графики и текста: автограф стихотворения «Осень»

В ходе изложенных выше наблюдений мы обращали внимание на разнообразие сюжетов графики Пушкина. Всякое осмысление материала начинается с хотя бы предварительной систематизации, которая в дальнейшем — в связи с накоплением новых данных — может, конечно, и уточняться.

Для начала приведем классификацию А. Эфроса¹, имеющую в виду функциональную связь пушкинских графики и текста. Он различал следующие виды такого соотношения:

- 1) краткую заминку в стихе — любую из многочисленных «ножек» или «голов»;
- 2) для больших пауз между строфами: пауза перехода заполнена очерками полуфигур;

¹ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 18—22.

3) скопление рисунков в основных паузах, в финалах всех типов — полное окончание вещи, отказ от продолжения вещи, короткая программная запись и пр.; пример — декабристские рисунки (в их числе изображения повешенных декабристов под строкой «И я бы мог как шут, ви<сеть>»; ПД 836, л. 37);

4) группу заглавных рисунков — иллюстрируется завитками, растительным орнаментом, профилями и пр.; пример — автограф «Странника» (ПД 981).

В дополнение к этой классификации приведем наблюдение К. А. Баршта, который заметил: «В ряде случаев Пушкин использовал рисунки буквально как „рисованные слова“, заменяя изображение словом, а слово — рисунком, читающимся как запись»². В качестве примера такой пушкинской «пиктограммы» приведем профиль Павла I в списке оды «Вольность», законченном рукою Пушкина (ПД 33).

Однако при таком перечне, охватывающем действительно все виды рисунков, создается впечатление того, что графика для Пушкина — лишь остановка в его творческом процессе. На самом деле графические экзерсисы Пушкина стимулировали его поэтическую мысль. Именно в этом и заключается их особая ценность в качестве наглядного информационного ряда.

Рассмотрим в этой связи конкретное соотношение текста и графики в черновой рукописи одного из шедевров лирики Пушкина — стихотворения «Осень» («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...»).

Стихотворение пишется стальным пером (на л. 82 об. — 86 тетради ПД 838) осенью 1833 г. в Болдине.

Работа над ним начата наиболее привычным для Пушкина размером — четырехстопным ямбом. После характерных исправлений, зачеркиваний, наметок новых вариантов строки стихотворения первоначально предстают в таком виде:

Уж осень холодом дохнула
На обнаженные поля —
Уже дубрава отряхнула
Последний лист — уже земля
Белеет утренней порою

² Баршт К. А. Рисунки Пушкина (рукопись).



Рисунок в рукописи стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 83).

Еще прозрачною корою
Промерзли колеи
И стынет пруд.

Три последние строки зачеркиваются, и после короткого отчеркивания Пушкин пробует новый вариант:

Недавно топкая дорога
Замерзла глыбами; по ней
Гремят копыта лошадей.

Далее следует новое отчеркивание, но уже длинной линией, равной по размеру всей строке, а чуть выше этой линии появляется нечто вроде скобки, охватывающей последнюю строку. Это еще не рисунок, но уже графика — функционально «неэкономное» движение пера. Теперь испытывается несколько иной размер:

Промерзла глыбами
В глубоких колеях под колесом.

Это двестише обрабатывается и принимает следующий вид:

Промерзла глыбами — и тонкий лед стеклом
В глубоких колеях хрустит под колесом.

Так был найден наконец размер стихотворения — шести-
стопный ямб, что вызывало необходимость отбросить все на-
чальные строки и подумать заново, как и о чем пойдет речь.

И пауза в воплощении начатого замысла разрешается на пра-
вом поле листа жанровой картинкой, — как обычно у Пушки-
на, слегка юмористичной.

Это сценка в гостиной. На диване, вытянув положенные одна
на другую ножки (из-под платья видны только носки туфелек),
сидит девушка. Сзади нее, опираясь на спинку дивана, ей что-то
говорит молодой человек во фраке. К беседе с любопытством
прислушивается молодая беременная женщина — в чепце, со сло-
женными руками на выступающем животе. На переднем плане,
слева от них, лицом к нам стоит третья женщина; левую руку
она приложила к груди, в правой что-то держит — может быть,
письмо.

В. Е. Якушкин, описывая тетрадь ПД 838, высказал пред-
положение, что стихи, начатые на этой странице, напомнили
Пушкину об аналогичных строках в четвертой главе «Евгения
Онегина»:

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу...

(VI, 89—90)

А потому, предполагал Якушкин, рисунок ассоциативно
воскрешает в памяти поэта онегинскую картину («Может быть,
это Татьяна, ее мать, сестра и Ленский, сообщающий о приезде

Онегина»³). Н. В. Измайлов, учитывая возражение Б. С. Мейлаха на этот счет («...достаточно взглядеться в рисунок и, в частности, в фигуру молодой беременной женщины, чтобы отвергнуть подобное предположение»⁴), все же констатирует: «Но как бы то ни было, этот рисунок связан с мыслями поэта об „уездных барышнях“, его любимицах»⁵. В самом деле, в тексте «Осени» далее не раз мелькнет перекличка с онегинским текстом. Поэтому замеченная Якушкиным ассоциативная связь вполне правдоподобна. Не следует только считать, что поэт здесь дает точную иллюстрацию к своему роману: скорее, он свободно импровизирует, отталкиваясь от него.

После того как в процессе рисования окрепло решение писать стихотворение шестистопным ямбом, Пушкин на л. 82 об. начинает все сначала:

Октябрь уж наступил — с нагих своих ветвей
Последний лист уже дубравы отряхают —
По небу хладные предвестники дождей —
Туманы стелются — и солнце затмевают —
Журчит еще под мельницу ручей...
застывают.

Получалось шестистишие с двумя попеременно чередующимися рифмовками — в сущности, октава, без последних двух строк (коды), и они намечаются двумя параллельными рядами прерывистых штрихов, а далее пишется начало следующей строфы:

Теперь моя пора. Мороз
Полезен русскому здоровью.

Опять наступает пауза: знаком ее становится прорисованный внизу профиль мужика с волосами, обрезанными в кружок, бородой и усами (очевидно, ассоциация к последней пока написанной строке). А далее, обдумывая заново ход удачно начатого

³ Русская старина. 1884. Т. 13. С. 49—50.

⁴ Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 227.

⁵ Измайлов Н. В. «Осень. (Отрывок)» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 229.

стихотворения, Пушкин чертит один за другим росчерки в виде летящих клином птиц (ср.: «гусей крикливых караван тянулся к югу»). Рядом с росчерками на правом поле прорисовываются две пары ножек в туфельках с перевязью, а слева между строфами — еще одна пара: это вариации на тему жанрового рисунка на смежном поле (там из-под платья сидящей красавицы были видны туфельки: они и рисуются сейчас несколько в иных ракурсах). И наконец, прямо по написанному тексту прорисовывается оголенная от бедра женская ножка в ботинке, присогнутая в коленке, — как у сидящей женщины на жанровой картинке; там нога скрыта под платьем, видны только носки обуви, — может быть, это вовсе не туфельки, а ботинки? Последним рисунком текст как бы перечеркивается — сигнал того, что его следует заново переписать. Что Пушкин и делает на л. 83 об., записывая тут в два, уже не столь размашистых, столбика четыре октавы.

Штрихи и рисунки на л. 82 об. — вовсе не отвлечение Пушкина от складывающегося замысла, они след его обдумывания. Все эти графические наброски делаются поэтом почти машинально, но мысль его продолжает свой бег, предугадывая ряд будущих мотивов стихотворного текста. Потом вспомнится и мужичок с бородой — вчерне Пушкин долго будет биться над двумя строчками:

- а. И жалуется мне мой староста брадатый,
 Что топчет озими он скачкой

- б. И жалуется мне мой староста лукавый,
 Что терпят озими от бешеной забавы

- в. И терпят озими от бешеной забавы,
 Тревожит лай собак пустынные дубравы.

И наконец:

И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

Голова мужика, появившись на л. 82 об. подобно пиктограмме, в дальнейшем — на л. 83 об. — «переводится в слова»,



Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 82 об.).

которые варьируются, теряя, в конечном счете, связь с рисунком. Но рисунок был отправной точкой в полете творческой фантазии и тем самым выполнил свою роль.

Что касается ножек, то они намечают тему, которая не раз прозвучит в вариантах черновой рукописи, в постоянных воспоминаниях о «души царицах».

Не без дела появились на л. 82 об. и росчерки-птицы. Это, по начальной ассоциации, как мы помним, «гусей крикливых караван», который тянется «к югу». Размышляя в конце стихотворения, куда направить свою творческую фантазию, поэт недаром вспомнит вначале о юге —

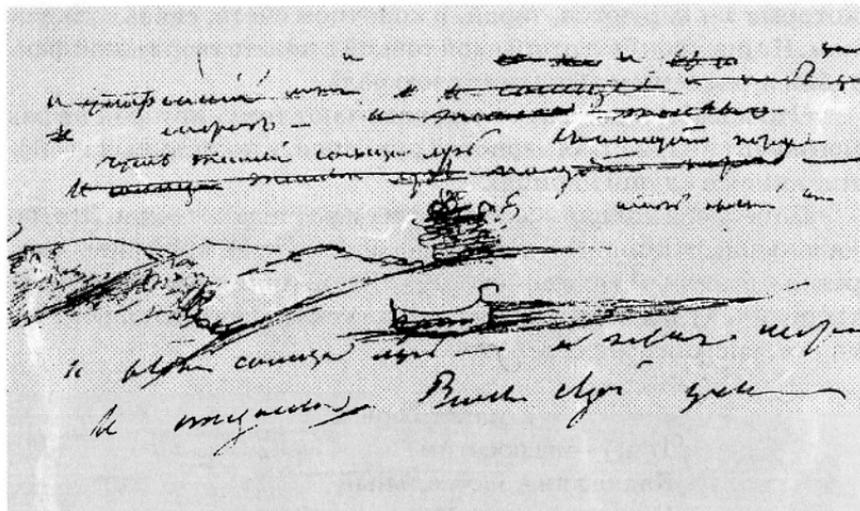
...какие берега
Теперь мы посетим?
Кавказ ли колоссальный
Иль опаленные Молдавии брега...

(а в черновиках был «Египет колоссальный», «где дремлют вечности символы, пирамиды»).

Так, подготовив в раздумьях свой «поэтический побег» (а первоначальные рисунки — это прежде всего настрой на творчество), Пушкин далее пишет сосредоточенно, почти не отвлекаясь. Только однажды на л. 83 об., в короткой паузе, он между двумя колонками текста штрихами наметит правую часть кроны дерева и еще раз на л. 84 слева на поле тоже почиркает немного, изобразив нечто вроде улитки, выползающей из раковины, да внизу, начиная править слово, нарисует кустик, а в правой колонке еще вспомнит дорогую ему дату: «19 окт. <ября>». Но чем ближе к концу идет стихотворение, тем нужнее становятся паузы-рисования приуставшему поэту. На л. 84 об. справа, прежде чем записать окончательный вариант трудно давшейся коды:

И первый солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные Зимы седой угрозы, —

он займется достаточно подробно прорисованным пейзажем: холмы, куст, протока — и у крутого берега лодка... Отметим также на этой странице, в левой колонке, зачеркнутое рисунком (изображение стального пера) слово «Мила».



Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 84 об.).

На следующей странице — л. 85, написав без отвлечений одну строку, Пушкин опять в начале следующей на секунду задумается: «И забываю...» — и вместо того, чтобы написать слово, прорисует раскидистый куст, а уж только после этого выстроит строку:

И забываю мир и в сладкой тишине.

В конце левой колонки также начнет: «И тут идет...» — и попытается рисовать, но бросит неформившийся рисунок, перейдет на правую сторону листа; запишет еще одну октаву и, отчеркивая ее от следующей, займется штриховкой; потом начнет еще одну строфу, но, зачеркивая очередное требующее исправления слово, нарисует лодочку с флагом на корме.

На следующей странице (л. 85 об.) работа будет продолжена, но на полях появится какой-то подсчет, густо — в виде куста — заштрихованный. Перечисляя воображаемых гостей, Пушкин запишет последнюю строку в этой октаве:

С надутой грудью — с открытыми плечами —

и, словно проверяя точность описания, нарисует дамочку, а поверх написанной строфы еще изобразит шпагу (это иллюстрация к «испанцам в епанчах», которые прописаны в данной октаве); как и на л. 82 об., он рисунком как бы перечеркивает строфу, в данном случае явно недовольный ею (в окончательную редакцию эта октава не попадет).

Правую колонку на л. 85 об. Пушкин начнет не строками, а опять картинкой (ладья, плывущая к крутому берегу, — вариант рисунка на л. 84 об.). Под рисунком запишет строфу:

И тут беру перо. — Друзья мои Поэты
(Не вам я говорю — *** и **
И не тебе ** — живая жертва Леты
И даже не тебе —)

Строки получились вялыми, и Пушкин почти не правит их, попросту подчеркивает подобием рисунка со штриховкой в центре, и начинает заново:

И пальцы просятся к перу — перо к бумаге.

Затем перечеркиваются один за другим малоудачные варианты, пока не появляется нужная строка:

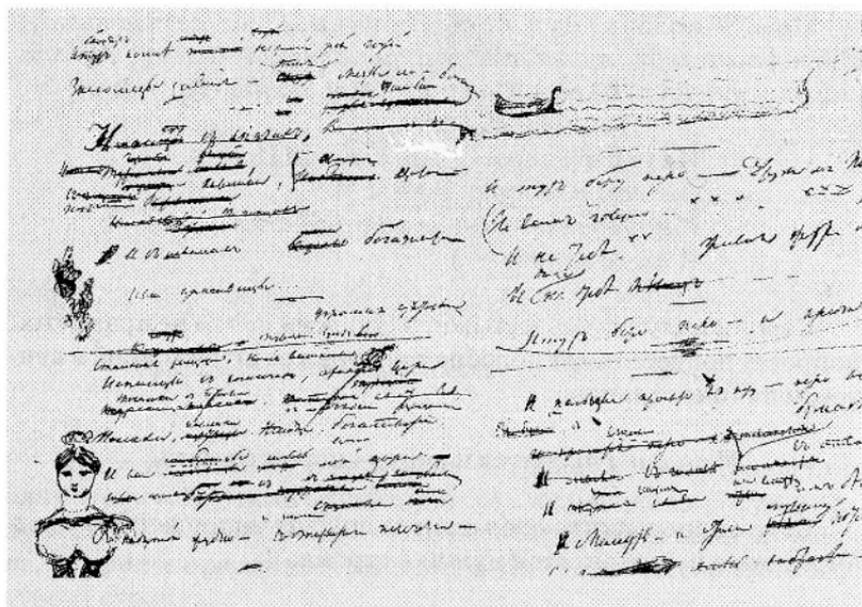
Минута — и стихи струею потекут.

Далее пробуетеся:

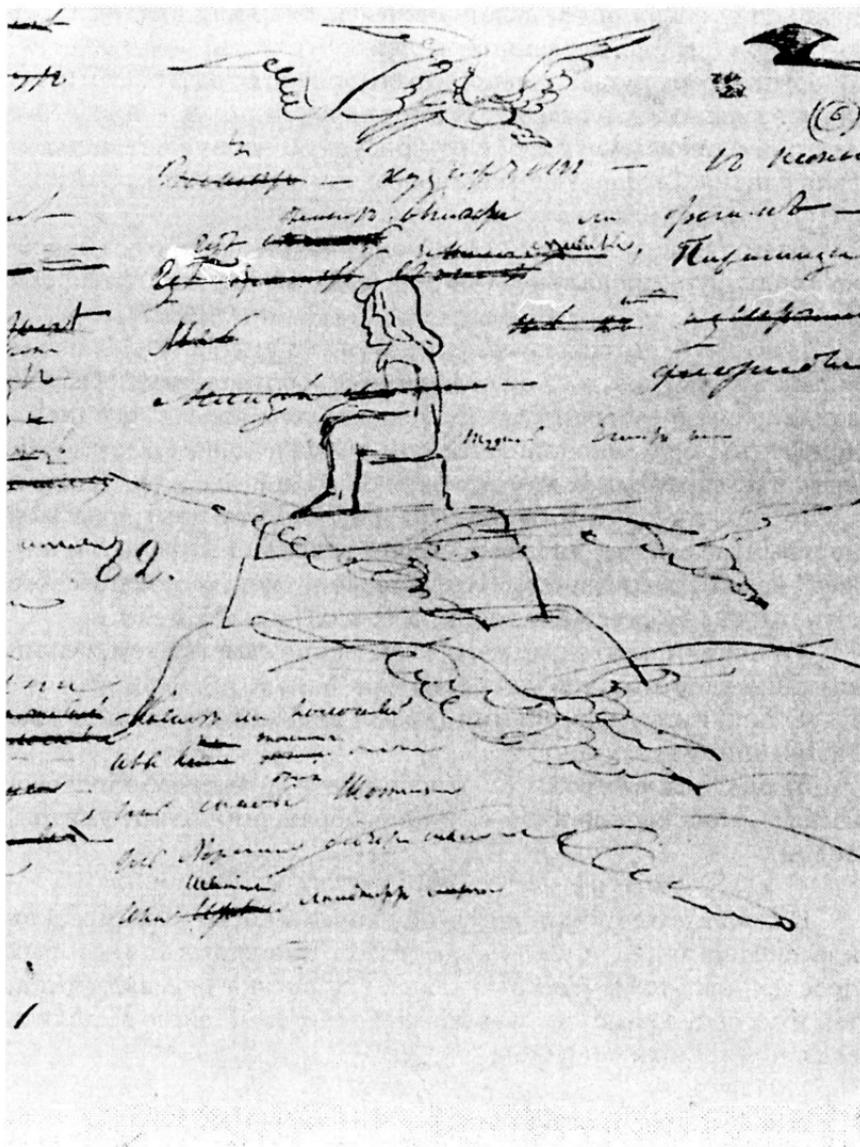
Сейчас... — Так хмель во браге.

Строка Пушкина не удовлетворяет, он начинает ее зачеркивать, но слишком старательно, снова прорисовывая стальное перо, а потом зачеркивает линией и конец строки.

Работа переходит на смежную страницу — л. 86. Последние строфы Пушкину даются особенно трудно, впоследствии он выбросит их, оставив одну — о тружениках-матросах и корабле (ср. неоднократные рисунки лодок). Пока же он пытается завершить тему, намеченную графически на л. 82 об. Опять вперемежку с черновыми строками, в которых перечисляются дальние страны (в том числе и Египет), появляются росчерки-



Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 85 об.).



Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 86).

птицы, но теперь они не взлетают ввысь, а спускаются — вплоть до подножия величественной египетской статуи.

Стихотворение закончено, оно исчерпано и графически (птицы улетали на юг — туда и прилетели); вероятно, как знак этого в верхнем правом углу страницы рисуется свернувшаяся в спираль улитка. Выше — еще какой-то густо заштрихованный подсчет и рисунок секиры.

Итак, черновая рукопись «Осени» являет собою все основные виды функциональной взаимосвязи пушкинской графики и текста:

1) штрихи (это основа графики Пушкина: штрих может и не перейти в рисунок, но может в процессе обдумывания сразу не дающегося слова или же зачеркивания слова, уже записанного, получить графическое воплощение; он может даже стать сюжетным, как в росчерках-птицах на л. 82 об. и 86);

2) графические интермеццо (обычно это портреты или портретные сюиты, иногда жанровые сцены, как на л. 83, или же пейзажи, как на л. 84 об.; отдельные элементы графического интермеццо могут потом варьироваться — см. № 3—5);

3) рисунки-пиктограммы (графические наметки тем, реализующихся в дальнейшем тексте);

4) рисунки-иллюстрации (графическая параллель к уже записанному тексту);

5) рисунки-символы (соотносящиеся с текстом опосредованно — таковы в данном случае изображения птиц, улиток, лодок).

Как нам представляется, необходима и чисто тематическая классификация пушкинских рисунков, в каждом типе которых прослеживаются как особые навыки Пушкина-рисовальщика, так и особые формы связи графики с текстом. Можно выделить следующие типы рисунков:

1. Портреты:

1.1. автопортреты;

1.2. портреты знакомых;

1.3. портреты исторических лиц (как правило, перерисовки с гравюр);

1.4. портреты-фантазии, не имеющие определенных прототипов.

2. Жанровые сцены (обычно сюжетные карикатуры).

3. Автоиллюстрации:

3.1. в черновых рукописях;

3.2. в беловых рукописях;

3.3. оформленные титульные листы собственных произведений.

4. Перерисовки:

4.1. с картин и гравюр;

4.2. зарисовки скульптур;

4.3. топографические планы.

5. Пейзажи и интерьерные зарисовки:

5.1. памятные поэту места;

5.2. интерьерные зарисовки;

5.3. пейзажи, передающие состояние природы (не привязанные к определенной местности).

6. Отдельные детали, предметы, животные и пр.:

6.1. росчерки-птицы;

6.2. ножки;

6.3. оружие (пистолеты, сабли, топорики, луки и пр.);

6.4. кони и другие живые существа (кошки, змеи и пр.);

6.5. бесы;

6.6. растения (например, пирамидальные тополя и пр.);

6.7. корабли (а также ладьи, лодки и пр.)

и т. п.

7. Алл бомные рисунки.

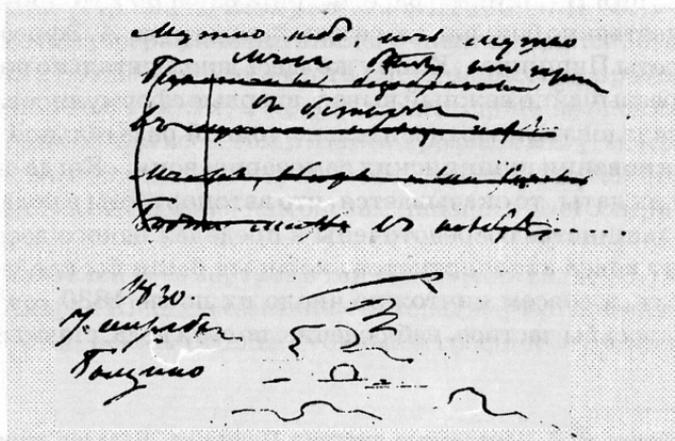


Рисунок-концовка стихотворения «Бесы» (ПД 125, л. 2 об.).



Автопортрет (ПД 1715, л. 1 об.).

Глава 3 Автопортреты

В появившейся в 1996 г. книге Р. Г. Жуйковой «Портретные рисунки Пушкина»¹ зарегистрированы 96 автопортретов, что существенно больше, чем в известном труде А. Эфроса «Автопортреты Пушкина». К тому же здесь документально подтвержден чрезвычайно важный вывод, впервые сформулированный этим исследователем относительно «одной разительной черты в возникновении пушкинских самозарисовок»: «Когда определяются их даты, то оказывается, что автопортреты в подавляющем большинстве сосредоточены в пределах одного десятилетия. Нет вовсе автопортретов, которые были бы сделаны до 1820 года, и совсем ничтожно число их после 1830-го»². Уже это, казалось бы частное, наблюдение, по сути дела, ставит общую

¹ Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 32—67.

² Эфрос А. Автопортреты Пушкина. М., 1945. С. 41.

проблему — проблему осмысления динамики пушкинских рисунков. Это наверняка поможет выявить общие закономерности творческого процесса поэта.

Рассмотрим в этой связи некоторые из пушкинских автопортретов.

В тетради ПД 835 (л. 6 об.) мы находим три зарисовки, в которых поэт, по наблюдению А. Эфроса, «переносит себя в другую эпоху и другую страну: эти автопортреты даны в костюме и причёске французского финала XVIII века. Объяснение такой трансформации находится на той же странице: набросанное, перечеркнутое и не доведенное до конца стихотворение имеет темой французскую революцию и Наполеона: „Вещали книжники, тревожились цари... — Свободы буря подымалась... — И вдруг нагрянула... Явился муж земных судеб... — Рабы затихли вновь...” и т. п. Соответственно этому травести Пушкина получает определенный смысл: он вообразил себя современником и участником великой революции: автопортреты изображают „Пушкина-жирондиста” и „Пушкина-якобинца”»³.

Далее исследователь отмечает неслучайное соседство на той же странице рукописи изображений Наполеона, а также повторение Пушкиным подобного «травести» в той же тетради (л. 80 об.), в рукописи пятой главы «Евгения Онегина», среди портретов декабристов, Мирабо и Вольтера.

Столь же иллюстративен смысл необычного автопортрета Пушкина в черновике последнего из «Подражаний Корану» — «И путник усталый на Бога роптал» (ПД 835, л. 39 об.), — здесь наброски иконографически аналогичных профилей, старика и молодого; позже в верхней части листа нарисован профиль старого человека, в очках, с залысинами, с дряблыми складками кожи; однако при всем том в линии профиля мы угадываем характерные пушкинские черты — в сущности, это тоже иллюстрация к стихотворению, как бы намекающая на его лирический подтекст.

Удивителен автопортрет в той же тетради (л. 60 об.) в черновике «Андрея Шенья в темнице» — «среди артистически непринужденных, исключительно точных и графически выразитель-

³Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 298.



Рисунки в рукописи стихотворения «Андрей Шенья» (ПД 835, л. 60 об.).

ных набросков конских голов — в разных ракурсах, с разным „лица выраженьем” — поэт рисует себя в конском облике, но со своими кудрявыми „арапскими” бакенбардами, с носом лошади и маленьким глазом, самым поразительным и непостижимым образом глядящим на нас его собственным, Александра Сергеевича, взглядом»⁴.

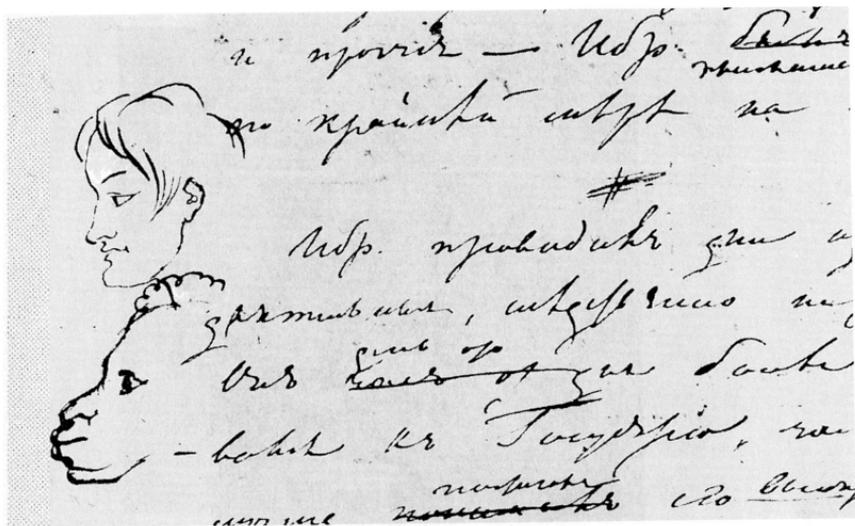
Рисунки эти появляются после строки «Так буря мрачная минет», в момент раздумья над дальнейшим ходом стихотворения:

Но я не узрю вас, дни славы, дни блаженства,
Я плахе обречен...

Ниже появятся строки, подготовленные рисунками:

...Что делать было мне,
Мне, верному любви, стихам и тишине,

⁴ Керцелли Л. Мир Пушкина в его рисунках. 1820-е годы. М., 1983. С. 16.



Рисунки в рукописи «Арапа Петра Великого» (ПД 836, л. 22 об.).

На низком поприще с презренными бойцами!
Мне ль управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?

В пушкиноведении уже отмечено, что весь монолог А. Шенье у Пушкина соткан из мотивов элегий французского поэта. Образ же коня (или колесницы), вызывающий поэтические ассоциации, неоднократно возникал в стихах А. Шенье — ср., например:

Летающих колесниц блистающая медь
Велит поэзии в смятенье умереть.
(Элегия XIV)

Мне славы от коня крылатого не надо.
Безвестность и покой мне во сто крат милей.
(Элегия XXXII)⁵

⁵ Шенье А. Сочинения. 1819. М., 1995. С. 82, 104.



Рисунки в черновике стихотворения «Странник» (ПД 982).

Именно подобные строчки, вероятно, вспоминаются Пушкину в графическом интермеццо черновика, которое уподобляет автора герою стихотворения через посредствующие строки А. Шенье.

Надо заметить, что, воссоздавая нередко в автопортретах (особенно ранних) романтический облик вдохновенного поэта, Пушкин чем дальше, тем менее церемонится в воспроизведении собственных черт.

Так возникает в черновике «Арапа Петра Великого» (ПД 836, л. 22 об.) «арапская рожка» Ганнибала (ср. в письме Пушкина брату в 1825 г.: «Присоветуй Рылееву в новой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожка произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы» — XIII, 143), вбирающая, несомненно, собственно пушкинские черты и похожая на «лошадиный» его автопортрет.

Столь же непрезентабелен профиль юродивого (с чертами автопортретного сходства) в черновике стихотворения «Странник» (1835) (ПД 982).

Интересен автопортрет на обороте автографа двух (вторая не закончена) октав (1829), намечающих замысел, годом позже развившийся в «Домик в Коломне» (ПД 134):



Автопортрет и портрет Торквато Тассо на обороте черного наброска
«Пока меня словесники бранят...» («Домик в Коломне») (ПД 134).

Пока меня словесники бранят
За цель стихов моих — иль за бесцелье, —
И журналисты строго мне твердят,
Что ремесло поэта — не безделье,
Что славы громкой мне добиться вряд,
Что в желтый дом могу на новоселье
Как раз попасть — и что пора давно
Мне сочинять прилично и умно,

Пока серьезно требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян,
А русские Камиллы, Аннибалы
Вперед идут...

(V, 371)

Строки эти были непосредственным откликом на первый резкий выпад критики конца 1820-х гг. по адресу Пушкина (вскоре брань станет для него привычной); они — прямой ответ Никодиму Надоумко (Н. Надеждину), который в связи с выхо-



Автопортрет в женском облике (ПД 835, л. 23 об.).

дом из печати «Полтавы» заявил, что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир не в копейку. Ее стихия — пере- смехать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина... Поэзия Пушкина — есть просто пародия».

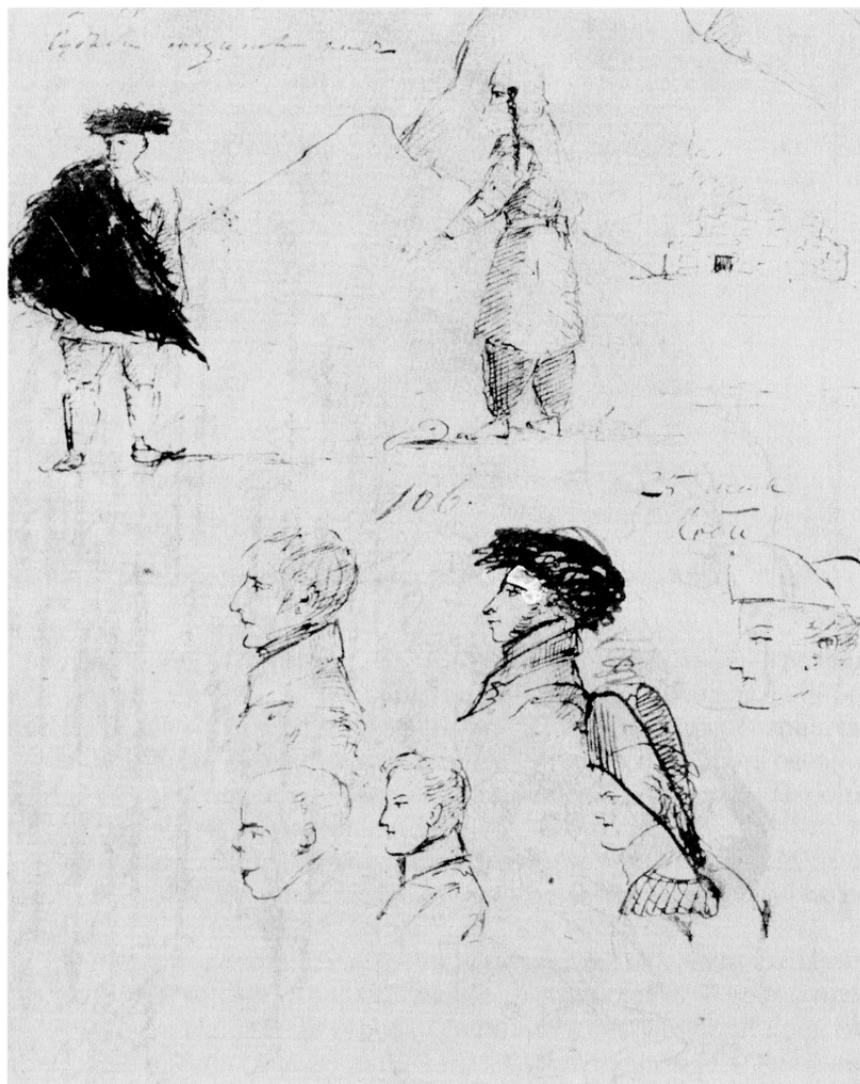
Здесь же мы находим и следующий пассаж: «Бедная Матрена — Мария!.. Ее сумасшествие возбуждает сожаление — но не об ней, а о... Поэте!..»⁶

Строки о желтом доме были в черновике исправлены Пушкиным («Что хмель хорош, а какво похмелъ?») — возможно, потому, что избранная строфа (октава) в литературной практике того времени обязательно напоминала об авторе «Освобожденного Иерусалима»; такое сближение было в данном контексте для Пушкина неприятно: согласно легенде, Торквато Тассо в свое время был заключен в сумасшедший дом из-за любви к графине д'Эсте; Пушкин же в 1829 г. был занят трудно для него складывающимся сватовством к Наталии Гончаровой.

⁶ Вестник Европы. 1829. № 9. С. 30—31.



Рисунки в рукописи стихотворения «Кинжал» (ПД 830, л. 64).



Автопортрет в автографе стихотворения «Фазиль-хану»
(ПД 841, л. 127).



Автопортрет в автографе четвертой главы «Евгения Онегина» (ПД 835, л. 41).



Автопортрет в автографе поэмы «Полтава» (ПД 838, л. 84 об.).

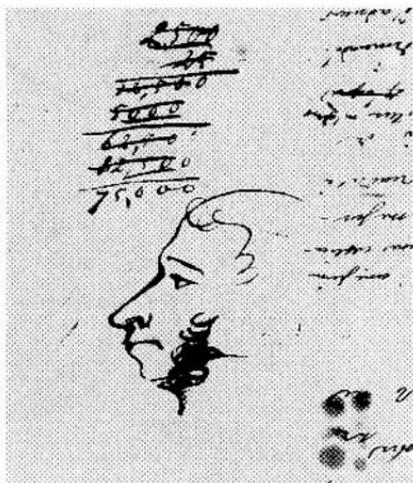
О том, что мысль о Торквато Тассо тревожила в данный момент воображение Пушкина, свидетельствует рисунок на обороте автографа, где мы находим изображение самого поэта, напряженно всматривающегося в лицо великого итальянца. Показательно, однако, что, в отличие от шутливости тона черновых строк, автопортрет прорабатывается не шаржированно — поэт предстает здесь вполне серьезным и, пожалуй, грустным.

Своеобразными масками является также ряд других автопортретов Пушкина, иконографически сближенных с иными лицами. Это и К. Занд (в черновике «Кинжала» — ПД 830, л. 64), и Вольтер (ПД 835, л. 41), и автопортрет в женском облике (в черновике «Клеопатры» — ПД 835, л. 23 об.) или в облике малоросса (в черновике «Полтавы» — ПД 838, л. 43 об.), в бараньей папаше (в черновике стихотворения «Фазиль-хану» — ПД 841, л. 127) и в лавровом венке «под Данте» (один — в черновике «Тазита», рядом с портретом Мицкевича, — ПД 842, л. 8, другой — ПД 1732, л. 59).

Все эти «ролевые» изображения по-своему характеризуют творческий метод Пушкина 1820-х гг. с его всепроникающим лиризмом. В 1830-е гг. метод Пушкина становится объективным, преимущественно отстраненным от личной биографии



Автопортрет, стилизованный под Данте (ПД 1732, л. 59).



Автопортрет в черновике письма к В. А. Соллогубу (ПД 343).

и судьбы. Поэтому и автопортреты почти исчезают из его черновиков; во всяком случае, теряют обычный, ранее игровой характер.

Своеобразной графической вехой здесь служит автопортрет, обнаруженный Л. А. Краваль⁷ в иллюстрации к повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 3 об.), в образе зрителя похоронной процессии (см. об этом рисунке ниже).

Следует вообще отметить, что в 1830-е гг. портретные сюиты почти исчезают из черновиков Пушкина, словно он перестает в своих творениях ориентироваться на суд современников. Характерна последняя по времени автопортретная зарисовка Пушкина.

31 января 1836 г. сестра Пушкина О. С. Павлицева писала мужу: «...он на днях начинает издавать журнал, который ему приносить будет, не меньше, он надеется, 60.000! Хорошо и завидно!»⁸

⁷ Краваль Л. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997. С. 125.

⁸ Письма О. С. Павлицевой к мужу и отцу. 1831—1837//Фамильные бумаги Пушкиных—Ганнибалов. СПб., 1994. Т. 2. С. 148.

«Я богат через мою торговлю стишистую», — как-то пошутил Пушкин (ХІІІ, 354). Богатства он, конечно, не нажил. Но до конца жизни надеялся обрести твердое финансовое благополучие.

Надежда эта отражена и в подсчете на полях пушкинской рецензии на комедию М. Н. Загоскина «Недовольные»; ниже шел черновик письма к В. А. Соллогубу, отправленного в конце февраля 1836 г. (ПД 343). Очевидно, тогда же, перевернув лист верхом вниз, Пушкин занялся вычислениями предполагаемой прибыли от журнала «Современник»:

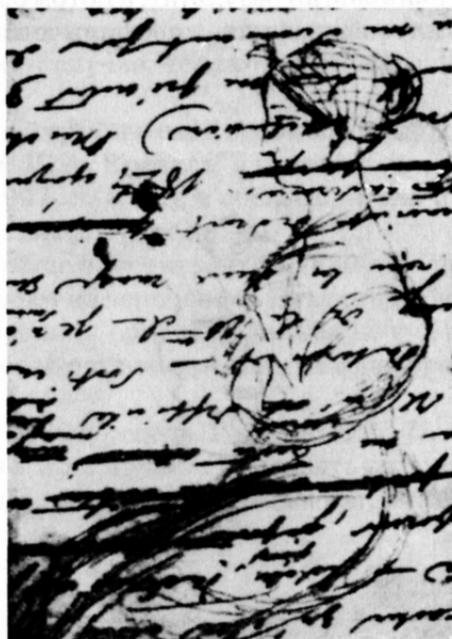
$$\begin{array}{r} 2.500 \\ \underline{25} \\ 12.500 \\ 5000 \\ \underline{62.500} \\ 12.500 \\ \underline{75.000} \end{array}$$

Закончив их, он зачеркнул одну за другой все промежуточные цифры, оставив общий результат, а потом быстрым движением пера очертил свой профиль — профиль человека немолодого и усталого.





Портрет К. Вельяшевой в черновике стихотворения «Подъезжая под Ижоры...» (ПД 841, л. 112).



Портрет Н. Гончаровой в черновике письма к А. Х. Бенкендорфу (ПД 1212).

Глава 4

Автоиллюстрации

Мы не будем подробно останавливаться на портретной графике Пушкина, так как она уже достаточно полно описана в пушкиноведении. Отметим только, что зачастую Пушкин делает беглую зарисовку того лица, которое упоминается в данной рукописи. Так возникают профили Наталии Гончаровой в наброске письма к Бенкендорфу о предстоящей женитьбе, Катерины Вельяшевой — в стихотворении «Подъезжая под Ижоры...», Евгения Баратынского — в статье о нем, Отто Коцебу — в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый...», Александры Римской-Корсаковой — в плане «Романа на Кавказских водах» и т. д. Здесь, по-видимому, действует закономерность, выявленная С. М. Бонди при анализе черновиков пушкинской лирики: доказано, что нижний слой текста (первоначальные варианты строк), как правило, насыщен прямыми автобиографическими реалиями, которые при окончательной отделке стихотворения зачастую скрадываются, переводятся из дневникового ряда в высокий лирический¹. Зарисовки в пушкинских черновых автографах часто равны по значению нижнему слою чернового текста.

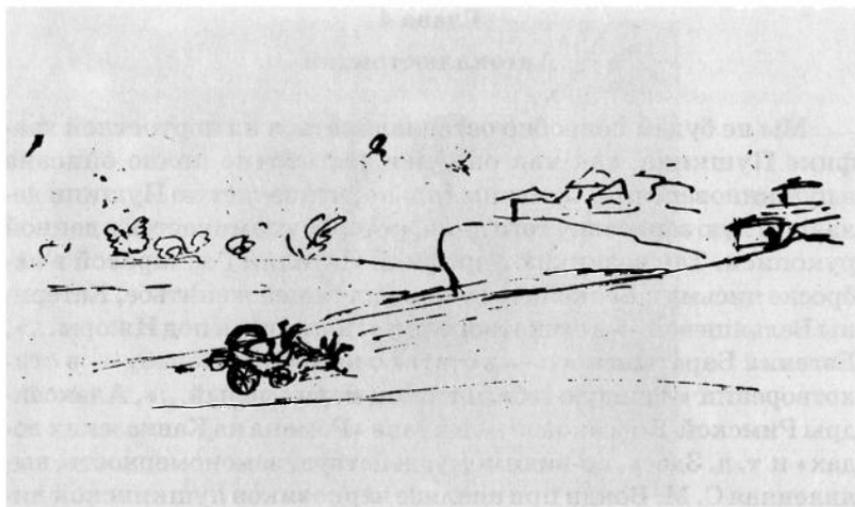
Иногда эта связь между графикой и текстом приобретает более сложные формы, намечая перспективу складывающегося замысла.

Так, на л. 2 тетради ПД 845 прикидывается год рождения восемнадцатилетнего героя в задуманной повести о восстании Пугачева:

$$\begin{array}{r} 1773 \\ \underline{18} \\ 1755 \end{array}$$

Корректность такой трактовки подсчета подтверждается сохранившимися первоначальными планами на л. 4 об. — 5 той же тетради. Необходимо, однако, обратить внимание и на контекст той страницы, где сохранился подсчет. Он был выполнен позже имевшейся здесь записи (по-древнегречески) начальных

¹ Бонди С. М. Черновики Пушкина. М., 1978. С. 152—157.



«Пейзаж с дорожным экипажем» (ПД 845, л. 2).

строк «Одиссеи» и пушкинскими же наметками перевода этих строк на русский.

Вот о чем повествовали переписанные Пушкиным строки: «Поведай мне, муза, о многоопытном муже, который очень долго скитался, после того как разрушил священный город Трои; многих людей, города он видел и изучил их образ жизни; много страданий перенес он в своей душе на море, заботясь о спасении своей жизни и о возвращении товарищей. Но и таким образом он не спас своих друзей, как ни желал»².

Думается, вовсе не случайно вновь задержался над этим текстом Пушкин, намечая судьбу героя новой повести. Особой лирической скрепой, соединяющей цитату из «Одиссеи» с подсчетом, относящимся к раннему замыслу «Капитанской дочки», служит появившийся на той же странице, еще позже, рисунок. Это так называемый «Пейзаж с дорожным экипажем», который А. Эфрос справедливо связывает с группой других зарисовок, относящихся к оренбургской поездке 1833 г.³ Можно сказать те-

² Пушкин. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1997. Т. 17 (дополнительный): Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., перераб. С. 89—90, 330.

³ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 449.



Рисунки в рукописи (ПД 831, л. 46).

перь на этот счет определеннее: на рисунке изображена дорожная повозка, приближающаяся к Белогорской крепости.

Так сухие цифры в совокупности с пробой перевода из «Одиссеи» и рисунком хранят раздумья писателя о трудной судьбе и долгих странствиях, предстоящих юному герою.

Обратимся к л. 46 Первой кишиневской тетради (ПД 831). Здесь вначале Пушкин приступил было к какому-то стихотворению:

Одна черта руки моей
И ты довольна, друг мой нежный...

Речь здесь идет, по-видимому, не о записке, а о рисунке (профильные портреты Пушкин часто набрасывал именно «одной чертой»). Стихотворение дальше не пошло, Пушкин занялся планом предполагаемой поэмы («Олег — в Византию — Игорь и Ольга — Поход»), но начатый стихотворный набросок его томит — и весь лист рабочей тетради заполняется рисунками. В нижней части листа — Марат (два портрета), Занд, Лувель, женщина в короне (в рост), позже прямо по текстам еще зарисовываются А. Ипсиланти, А. Кантакузин с женой (определение

Г. Ф. Богача), а сверху — портрет в фас мужчины с бородой и буйной шевелюрой и несколько набросков портрета юноши. Над головой Марата и выше несколько раз прорисован треугольный нож гильотины (замечено А. Ю. Черновым).

Ход мысли поэта здесь просматривается вполне отчетливо. Основой столь разнообразной по темам графической сюиты является, несомненно, план произведения (поэмы?) об Олеге и Игоре. Именно их лица зарисованы сверху, фигура же женщины в рост — несомненно Ольга. Но сам замысел о походе на Византию возник в представлении Пушкина в прямой связи с актуальными событиями 1821 г., с ожиданием похода за освобождение Греции от турецкого ига (такой параллелизм будет прямо выражен в позднейшем стихотворении Пушкина «Олегов щит»). Отсюда в черновике 1821 г. изображение этеристов (Ипсиланти, Кантакузин). От них — прямой шаг к раздумьям о законности революционного насилия, о лицах, дерзнувших на него (Занд, Лувель) или же павших под «кинжалом Немезиды» (Марат), — воспоминание о гильотине в связи с этим тоже понятно. Так графически нащупывается замысел, который годом позже отразится в стихотворении «Кинжал» (вспомним, что в черновике его (см. выше) появится автопортрет, стилизованный под Занда).

В большинстве же случаев ход пушкинских ассоциаций в его графических сюитах определить значительно сложнее. Тем не менее всегда, как нам представляется, в попытках определения такого хода необходимо обнаружить некие смысловые скрепы с прерванным текстом и между разными по теме группами рисунков на данном листе, а также учесть более широкий контекст пушкинского творчества (например, темы как будущих, так и прошлых его произведений).

Подчеркнем одно чрезвычайно важное обстоятельство, определяющее своеобразие графики Пушкина: он обладал, так сказать, абсолютным зрением, обуславливавшим точность его зарисовок, сделанных, как правило, по памяти, подчас спустя много лет после того, как он реально мог видеть модель. Об этом много написано применительно к его портретной графике. Однако в такого рода рисунках есть ряд привычных для пушкинской манеры черт, которые отчасти скрадывают остроту его глаза рисовальщика (нередкое совмещение в одном портрете деталей сразу двух лиц — их уподобление; обычную для Пушкина

шаржированность портретов). Полезно поэтому рассмотреть в данной связи его пейзажные рисунки, обратившись к наблюдениям, уже накопленным в пушкиноведческих исследованиях.

Так, в тетради ПД 834 (л. 18) появляется рисунок горы, который был атрибутирован прекрасным знатоком Крыма Б. В. Томашевским: «В черновых тетрадах около наброска XLVI строфы первой главы „Евгения Онегина“ (октябрь 1823 г.) сохранился сделанный по памяти рисунок скалы, стоящей в море, в которой нельзя не узнать известных Золотых ворот Карадага. Настолько были сильны впечатления Пушкина о виденных им берегах Крыма, что он не забыл очертания скал и через три года»⁴.

Важные дополнения к этому наблюдению Б. В. Томашевского сделали А. Е. Тархов и В. Джунь. «„Золотые ворота“, — отметили они, — название случайное, позднейшее, а исконное название, отражающее дух этого ландшафтного памятника, „Шайтан капу“, „Чертовы ворота“ Карадага <...>. Поэт XX века⁵ писал об этих местах:

Спустись в базальтовые гроты,
Вглядись в провалы и в пустоты,
Похожие на вход в Аид...

„Вход в Аид“ — это не плод фантазии М. Волошина: это исконная легенда этих мест, идущая с глубокой древности»⁶.

Очевидно, Пушкину данная легенда была знакома, что объясняет общую композицию рисунка на л. 18 Второй масонской тетради (ПД 835): под Чертовыми воротами изображается преисподняя, из которой вырываются наружу бесы и ведьмы. И это опосредованно соотносится со смыслом онегинских строф, над которыми работает в то время поэт:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:

⁴ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 483.

⁵ Речь идет о М. Волошине и его стихотворении «Карадаг».

⁶ Тархов А. Е., Джунь В. «Там колыбель моего Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 20—21.

Тому уж нет очарований,
Того змея воспоминаний,
Того раскаянье гнетет.

(VI, 24)

«Стихи имеют прямое соответствие в черновой редакции „Демона”», — справедливо заметил Ю. М. Лотман⁷.

Таким образом, в рисунке Пушкина нашло отражение то, что творилось в душе не только героя романа, но и самого автора.

Приведенные примеры показывают, что иллюстрирование собственных произведений в процессе черновой их разработки зачастую носило достаточно сложный характер, отражая их подспудный смысл.

В то же время нельзя не отметить и приверженность Пушкина попыткам зримо представить своеобразие колоритных типов, намеченных в его произведениях. Так появляются изображения Головы (лист с этим рисунком оборван), Руслана и Людмилы в Лицейской тетради (ПД 829, л. 65), Черкешенки — в Записной книжке (ПД 830, л. 42), охтинки («с кувшином охтинка спешит») — в Первой масонской тетради (ПД 834, л. 15), Старого Цыгана — там же (ПД 834, л. 46), Гришки Отрепьева — во Второй масонской тетради (ПД 835, л. 50) и т. п.

Из зарисовок подобного рода отметим карандашные иллюстрации к начатому Пушкиным в Первой кишиневской тетради (ПД 831) переводу-переделке сказки Сенесе «Утерянное доверие, или Змей, любитель каймака, и турок, его поставщик». Рисунки эти находятся на листке, ныне хранящемся под отдельным архивным номером ПД 38, и почти неразличимы, так как поверх их записан чернилами черновик послания к Вяземскому. Присмотревшись внимательно, можно, однако, увидеть и изображение женщины с распущенными волосами (Фатимы), и дважды повторенное изображение (со спины) идущего мужчины, за плечами которого — котомка (с каймаком). Давно замечено, что лист этот изначально входил в состав Первой кишиневской тетради (ПД 831). Обнаруженные рисунки позволяют ныне точно найти место этого листка в тетради: он шел некогда

⁷ Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 582.

вслед за л. 35 (здесь обрывается перевод сказки), на л. 36 Пушкин начал перебеливать послание к Вяземскому, но не закончил эту работу, увлекшись рисунками, отчасти отражающими содержание сказки о каймаке.

Иногда пушкинский рисунок-иллюстрация (в совокупности с текстом черновика) позволяет прояснить некоторые существенные текстологические проблемы. Так обстоит дело, например, с датировкой стихотворения «Элегия» («Воспоминанием смущенный...»).

Второй черновой автограф под названием «К Кагульскому памятнику. 1819. 30 mars» записан на л. 91 об. Лицейской тетради:

Победы памятник надменный,
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,
Воспомианьем оживленный, —
Не стыд турецкого Султана,
Не задунайский Великан
Тревожит

(II, 553—554)

Стихотворение это обычно помещается среди произведений Пушкина 1819 г. Но дата в заголовке у Пушкина всегда означала не время создания, а памятный день, которому произведение посвящено, — в данном случае Вербное воскресенье 1819 г., когда у Кагульского обелиска произошло, очевидно, некое событие, пробудившее сладостное воспоминание. Доказано, что 12 апреля 1821 г. Пушкин перебелил «Элегию» в Третьей кишиневской тетради (ПД 833). Очевидно, второй черновик ее был записан незадолго до стихотворения «Царское Село», автографом которого замыкалась Лицейская тетрадь. Два эти стихотворения здесь разделены лишь одним заполненным листом (л. 92), оба написаны сходным почерком, а главное сходство — в положении тетради, перевернутой верхом вниз. В содержании обоих произведений — один и тот же ход:

Другой пускай поет героев и войну,
Я скромно возлюбил живую тишину...

Эти стихотворения связывают воедино рисунки в черновике элегии: вверху изображена голова лебедя, внизу — лодочка. Фактически это иллюстрации к стихотворению «Царское Село», которое завершается картиной царскосельского Большого озера, где «среди блестящих зыбей» плывет «станция гордая спокойных лебедей». Там же были и прогулочные лодочки.

Любопытную автоиллюстрацию мы находим на л. 76 об. Второго альбома (ПД 838) — автопортрет с выражением тоскливого недоумения. Рядом — черновые онегинские строки из седьмой главы романа:

А глаз меж тем с нее не сводит
Какой-то старый Генерал, —
Друг с другом тетушки мигнули,
И обе девушку толкнули,
И каждая шепнула ей —
Взгляни налево поскорей,
Налево, где же, что такое,
Ну, что бы ни было, гляди —
Пред этой самой — впереди —
Там, где стоят в мундирах двое, —
Вот отошел, вот боком стал,
Кто, старый этот Генерал.

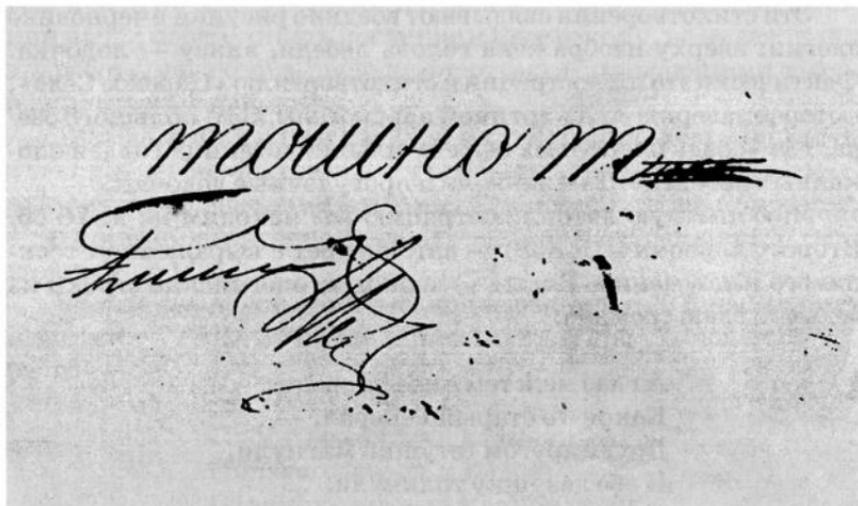
(VI, 462)

Вспомним в этой связи позднейшее признание Пушкина о том, как удивила его Татьяна, вышедшая замуж за генерала...

Думается, с этим автопортретом связан и пушкинский инскрипт на смежной странице. Здесь на оставшемся свободном крае листа Пушкин значительно позже (седьмая онегинская глава окончена была в 1828 г.), осенью 1833 г., пробует стальное перо (стальным пером на л. 82 об. — 86 в альбоме записан черновик стихотворения «Осень» — о нем см. гл. 2). Очевидно, взглянув на свой автопортрет, Пушкин тщательно выписывает:

ТОШНО Так —

а ниже красивой скорописью со сложным росчерком пишет еще какое-то слово, начинающееся заглавным «А». На первый



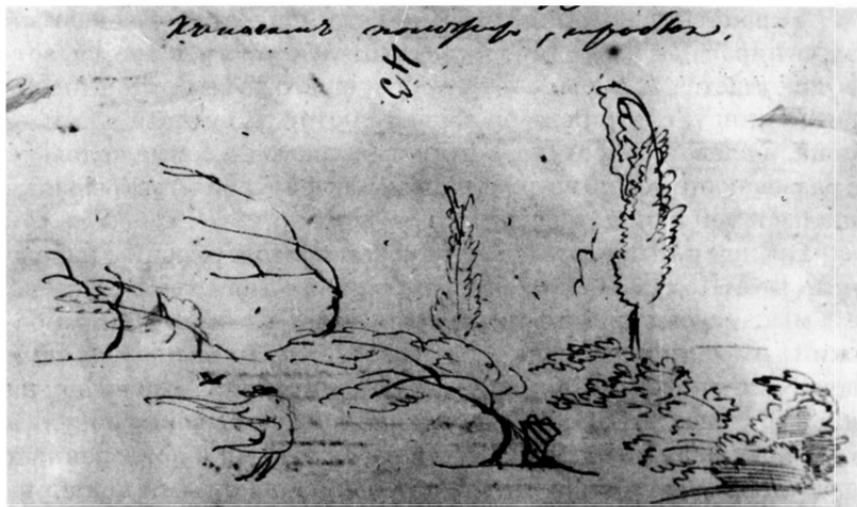
Каллиграфическая запись (ПД 838, л. 59).

взгляд это криптоним «Анинело» (то есть Оленина, глубокое чувство к которой Пушкин пережил в 1828 г.). На л. 58 об. (рядом — черновик «Полтавы») Пушкин изобретает этот криптоним:

А. О.
А. О.
Aninelo
А. О.
Anin Elo
Aninelo

В левом верхнем углу смежной страницы он с красивым росчерком повторяет данный криптоним, но здесь он более похож на слово «Аминь» (как известно, попытка сватовства к Анне Олениной окончилась неудачей). Еще более на «Аминь» (то есть «кончено») похож росчерк под записью «ТОШНО Так».

Знакомый по юношеским впечатлениям украинский пейзаж Пушкин зарисовывает в 1828 г. Он появляется на л. 44 тетради ПД 838. Здесь обрабатываются вчерне строки из первой песни «Полтавы»:



Пейзаж с фигурой. Пейзаж (ПД 838, л. 44).

Удар обдуман. С Кочубеем
Бесстрашный Искра заодно.
И мыслят: верно одолеем:
Врага паденье решено.
Но кто ж, усердьем пламенея,
Ревнуя к общему добру —
Донос на мощного злодея
Предубежденному Петру —
К ногам положит, не робея?
(V, 211)

На той же странице был намечен первый план поэмы «Полтава»:

Мария, [Мазепа][Чуйкевич]
Донос [казнь] — ночь перед казнью —
Мать и Мария — казнь — сумасшедшая
Измена — Полтава

На оставшейся после записей нижней трети страницы Пушкин и рисует так называемый «Пейзаж с фигурой».

Украинский колорит этому пейзажу придает изображенный здесь пирамидальный тополь, верхушка которого, кажется, вот-вот сломается от порыва ветра, согнувшего до земли тонкие деревца внизу, с которых он сорвал листву. В нижней части — урна, а слева нарисована фигура лежащего на земле человека с развевающимся по ветру плащом; над фигурой — устремляющаяся к ней птица.

Прежде чем приступить к толкованию этого рисунка, напомним, что «Полтава», по собственному свидетельству Пушкина, в замысле своем прямо связана с рылеевской поэмой «Войнаровский» и эмоционально наполнена воспоминаниями о трагедии декабристского восстания (несколькими страницами выше, на л. 39 об. тетради ПД 838, уже появились пушкинские рисунки трех повешенных со связанными назад руками и повторенный дважды рисунок виселицы с пятью повешенными декабристами).

Это позволяет наметить графически запечатленную Пушкиным ассоциативную связь с рылеевской поэмой и на рисунке «Пейзаж с фигурой». Нам представляется, что это род иллюстрации Пушкина к следующим строкам из «Войнаровского»:

*Один, вблизи степной могилы,
С конем издохнувшим своим,
Под сводом неба голубым
Лежал я мрачный и унылый.
.....
Все было тихо... Лишь могила
Уныло с ветром говорила.
И одинока, и бледна,
Плыла двурогая луна
И озаряла сумрак ночи.
Я без движения лежал:
Уж я, казалось, замирал;
Уже заглядывая в очи,
Над мною хищный вран летал...⁸*

⁸ Рылеев К. Ф. Сочинения. Л., 1987. С. 176.



Иллюстрация в черновике поэмы «Цыганы» (ПД 834, л. 46).

Конечно, Пушкин не дает здесь точной иллюстрации к рылевскому тексту, держа в памяти лишь некоторые существенные его детали, выделенные нами курсивом.

Обратим внимание в пушкинском рисунке, в частности, на каменную надгробную урну (случайно ли она отмечена двумя бугорками? не о казненных ли Кочубее и Искре, упомянутых в пушкинском черновике на том же л. 44, она напоминает?).

В графике Пушкина исключительно важна роль детали, приобретающей концептуальное, а подчас и символическое значение. В этом отношении рисунок аналогичен пушкинскому тексту, чрезвычайно экономному обычно в изобразительных средствах, где точно намеченная деталь часто заменяет пространное описание и стимулирует воображение внимательного читателя, вынужденного по детали восстанавливать всю картину.

Вот, например, две типичные для Пушкина пейзажные зарисовки из «Капитанской дочки»:

«Прямая дорога занесена была снегом; но по всей степи видны были конские следы, ежедневно обновляемые» (VIII, 345);

«Я приехал в Казань, опустошенную и погорелую. По улицам, наместо домов, лежали груды углей и торчали закопченные стены без крыш и окон» (VIII, 366).

Это обуславливает «бездну пространства» (Н. В. Гоголь), или, по определению А. А. Ахматовой, «головокружительную краткость» пушкинского повествования.

То же мы, по сути дела, обнаруживаем в автоиллюстрациях Пушкина.

Так, на л. 46 тетради ПД 834 в черновике «Цыган» Пушкин делает зарисовку цыганского табора и отдельно рисует медведя в ошейнике.

Оказывается, это настолько важная деталь цыганского быта, что Пушкин специально отмечает ее в кратком предварительном плане поэмы, где обозначены лишь главные герои и основные эпизоды произведения (ПД 834, л. 50 об.):

Старик
Дева
Алеко и Мариула
Утро, Медведь, селенье опустелое
Ревность
Признание
Убийство
Изгнание

О медведе Пушкин будет постоянно помнить, не забывая подчеркнуть эту деталь цыганского быта и в первоначальном описании табора: «Ручной медведь лежит на воле», и в сцене цыганского утра: «Крик, шум, цыганские припевы, / Медведя рев, его цепей / Нетерпеливое бряцанье...», и, наконец, в рассказе о новой жизни Алеко:

Медведь — беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра,
В селеньях, вдоль степной дороги,
Близ молдаванского двора
Перед толпою осторожной
И тяжело пляшет, и ревет,
И цепь докучную грызет;
На посох опершись дорожный,
Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит,

Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет.
(IV, 188)

Позже, в «<Опровержении на критики>» (1830), Пушкин вспоминает: «О „Цыганах” одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Р<ылеев> негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. В<яземский> повторил то же замечание. (Р<ылеев> просил меня сделать из Алека хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 к<ласса> или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы, *ma tanto meglio*⁹» (XI, 153).

Как видим, медведь в поэме «Цыганы» не только выразителен и колоритен — это и важная смысловая деталь, и потому появление такого рисунка в черновике поэмы закономерно: это иллюстрация, которая могла быть вынесена хоть на фронтиспис издания «Цыган».

Здесь был, очевидно, важен смысловой контрапункт: вольный табор — и зверь на цепи (ср. в Эпиллоге поэмы: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!..» — IV, 203).

В рукописях Пушкина заметно пристрастие к однородным рисункам, например к изображениям ноги военного. В частности, такой рисунок мы находим в Первой кишиневской тетради. Здесь, на л. 38, Пушкин в 1821 г. работал над посланием к Денису Давыдову. Сначала были записаны две шестистопные строки:

Я слушаю тебя — и сердцем молодею,
Пиров и радости блистательный певец.

Оставив место для двух не сложившихся пока строк, Пушкин сразу же дальше намечает своеобразный конспект следующего четверостишия:

⁹ «но тем лучше» (итал.).



Рисунок ноги (ПД 835, л. 33).

Ты пел войну, ты пел биваки
Любви красы
И пылкую забаву драки
усы.

В результате тщательной обработки этого фрагмента получилось следующее:

Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров,
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов...
(II, 202)

Обратим внимание на то, как в четвертой строке исправлено последнее слово — лихим *завитком* внизу, своеобразно иллюстрирующим данное слово.

Внизу этой же страницы в процессе обдумывания очередных строк прорисовывается нога военного (лампасы!). На обороте листа, закончив работу над черновиком, Пушкин рисует два мужских профиля (оба с усами!), ноги в «гражданских» брю-

ках, дважды подписывается «Кошанский» и начинает заниматься какими-то подсчетами.

Подпись лицейского профессора (она нередко появляется в черновиках поэта), следившего за стихотворными опытами своих воспитанников, по-видимому, отражала какие-то царскосельские воспоминания. Различие в зарисовках «военных» и «гражданских» ног помогает понять, о чем размышлял поэт.

Накануне выпуска он просил у отца разрешения вступить в гусарский полк, но Сергей Львович, ссылаясь на дороговизну экипировки, дал согласие только на определение в пехоту. Несостоявшийся усач (усы в те времена разрешалось носить только в кавалерии) излил тогда же жалобы на судьбу в послании к своему дяде В. Л. Пушкину:

Скажи, парнасский мой отец,
Неужто верных муз любовник
Не может нежный быть певец
И вместе гвардии полковник?

Уже в этом зачине возникла тень Давыдова, ниже «Денисхрабрец» прямо назывался, а дальше шел явный перепев из него:

Но что прелестней и живей
Войны, сражений и пожаров,
Кровавых и пустых полей,
Бивака, рыцарских ударов?
И что завидней бранных дней
Не слишком мудрых усачей,
Но сердцем истинных гусаров?
(I, 250—251)

Между прочим, эта явная перекличка с лицейским стихотворением помогает прокомментировать строки из послания к Д. Давыдову 1821 г.: «Живей я в грусти пламенею / Воспоминаньем прежних дней» и «Но пожалей, счастливец, обо мне». Речь тут шла все о той же несбывшейся юношеской мечте.

Об этом поэт вспоминал часто и на протяжении многих лет. Может быть, в ходе таких размышлений и выработался у него навык быстрого и уверенного (почти механического) рисунка ноги военного. Характерно, что первый из известных нам таких

№ 2.

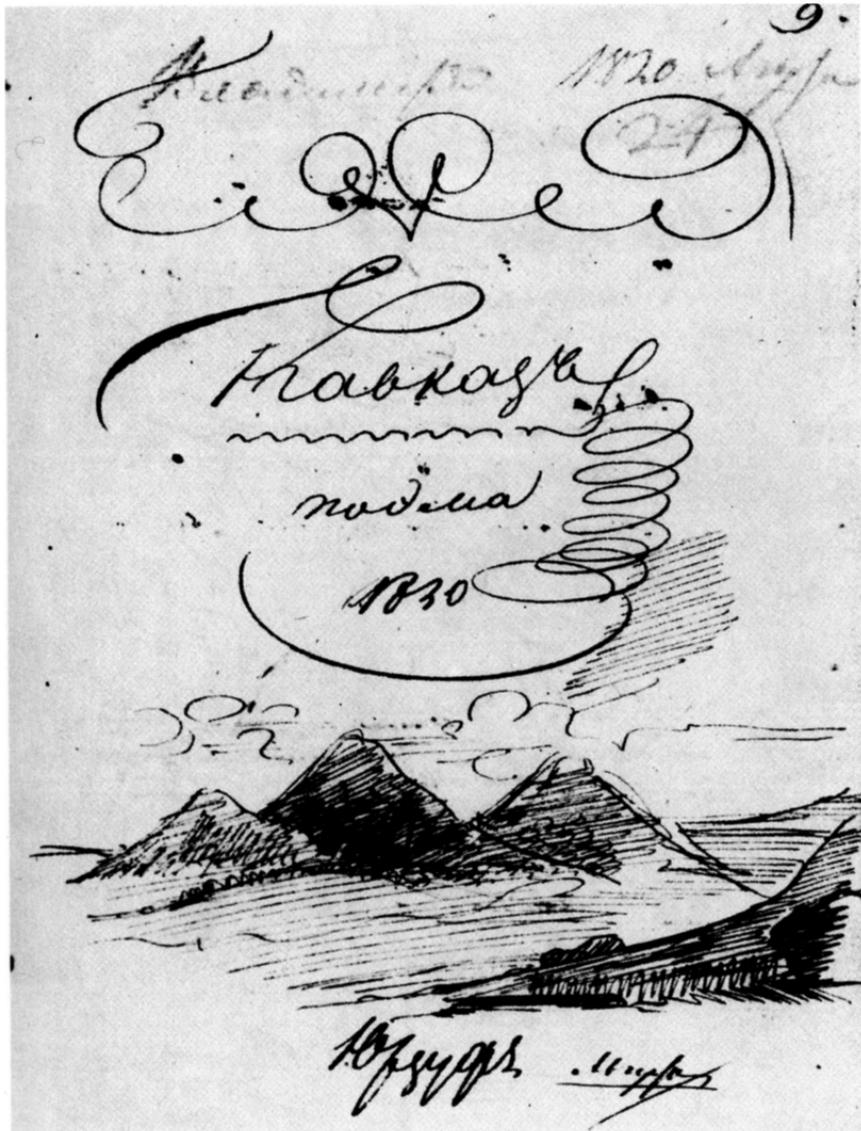
Публикация

Александра Пушкина.

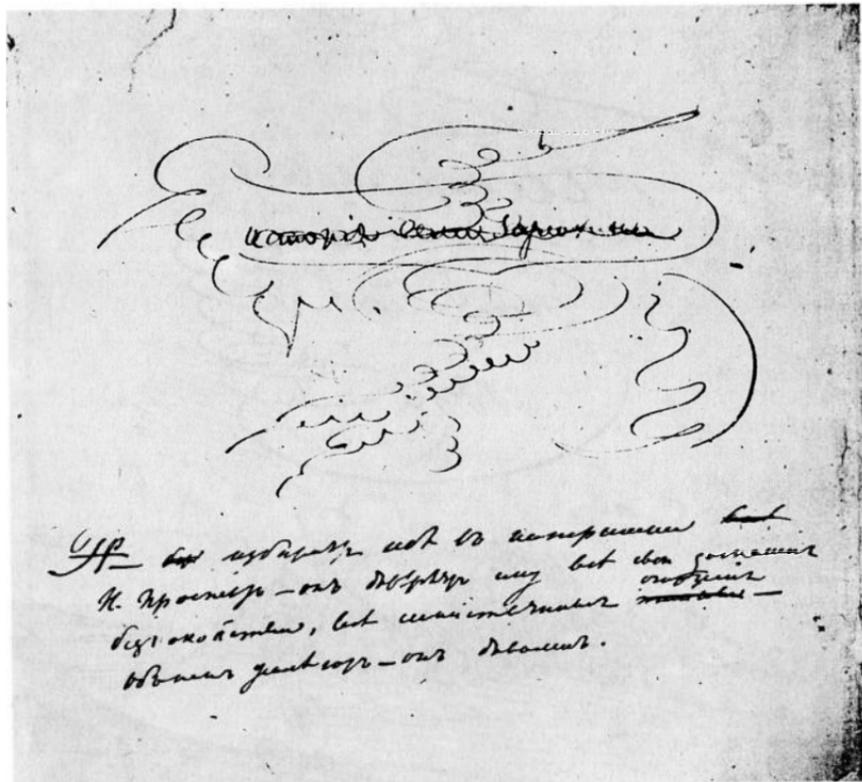
1817

1817

Титульный лист к собранию стихотворений (ПД 829, л. 1).



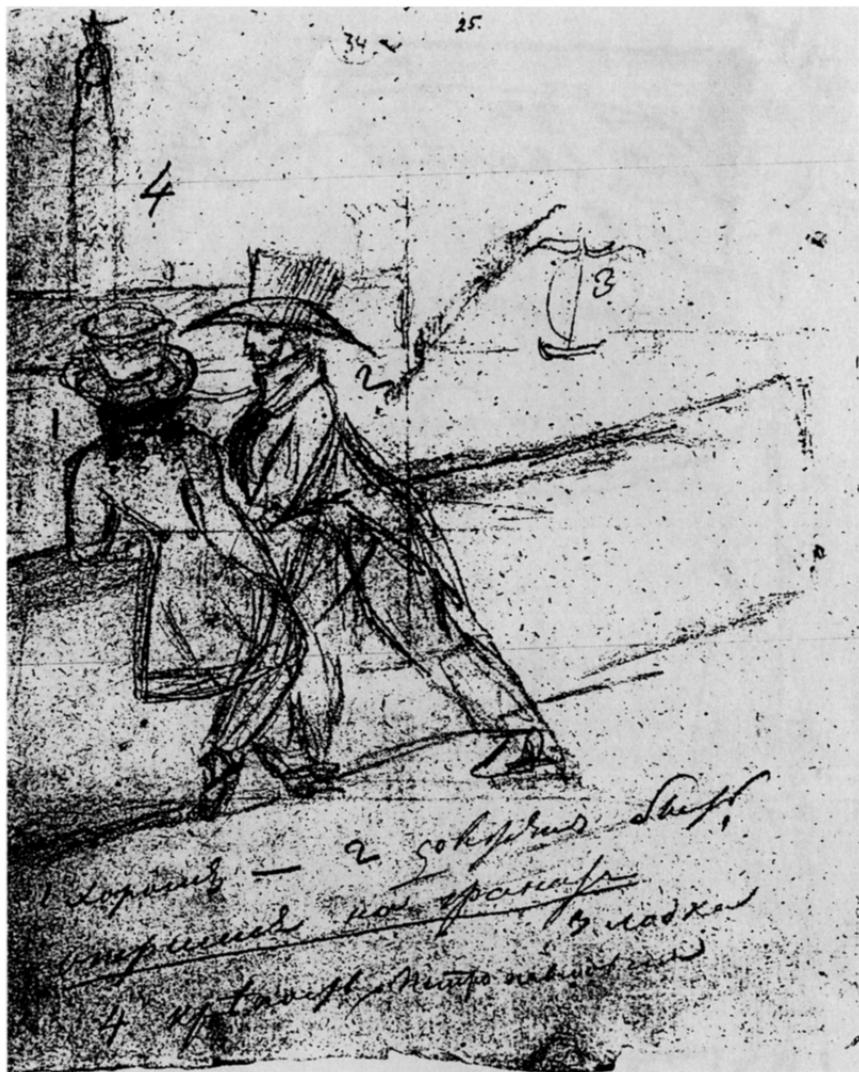
Титульный лист «Кавказ. Поэма» (ПД 830, л. 9).



Титульный лист «Истории села Горюхина» (ПД 1059, л. 2).



Титульный лист «Сказки о золотом петушке» (ПД 972, л. 1).



Автопортрет (спиной) с Онегиным на фоне Петропавловской крепости
(ПД 1261, л. 34).

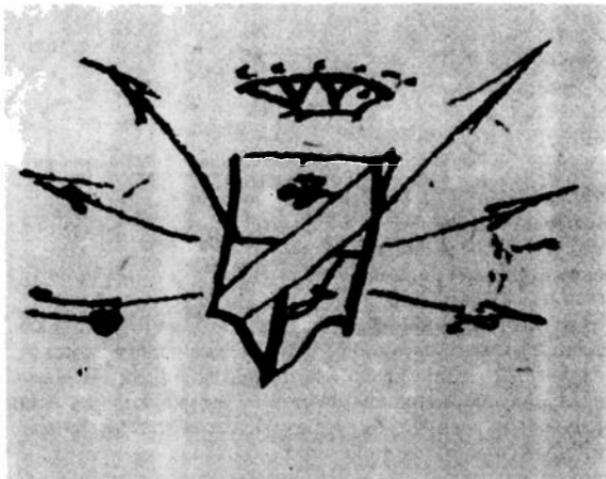


Рисунок герба в беловике поэмы «Домик в Коломне»
(ПД 915, л. 9).

рисунков возникает еще в Лицейской тетради, в рукописи «Руслана и Людмилы» (л. 64), а рядом с ним, на свободном левом поле, значительно позже (другие чернила и почерк) набрасываются строки:

Красноречивый забияка,
Повеса, пламенный поэт.
(II, 466)

То есть — тоже о Денисе Давыдове. Не было ли это первым наброском кишиневского послания к «певцу-гусару», о котором шла речь выше?

Уже столь характерные оформления титульных листов пушкинских произведений (начиная со скромного — «Стихотворения Александра Пушкина. 1817» на первом листе Лицейской тетради, ПД 829, а позже — иллюстрированные «Кавказ» («Кавказский пленник»), «Драматические сцены» («Маленькие трагедии»), «История села Горюхина», «Сказка о золотом петушке» и пр.) свидетельствуют о профессиональном отношении к своему творчеству, предощущении будущего издания подчас



Рисунок бреющей кухарки в беловике поэмы «Домик в Коломне»
(ПД 915, л. 9 об.).



Рисунок Мавруши в беловике поэмы «Домик в Коломне»
(ПД 915, л. 7 об.).

только что начатого вчерне произведения. Тот же профессиональный подход — в иллюстрациях на полях беловой рукописи «Кавказского пленника», поэмы, принесшей поэту всеобщее признание. Подготавливая издание первой главы «Евгения Онегина», Пушкин сочтет необходимым снабдить книгу иллюстрацией по собственному эскизу, а позднее откликнется язвительной эпиграммой («Вот перешедши мост Кукушкин») на появившуюся в альманахе иллюстрацию, сходную по сюжету, но существенно искажившую его собственный замысел. Именно в 1830-е гг. (опыт «Кавказского пленника» в этом отношении на целое десятилетие был словно забыт) Пушкин обращается к автоиллюстрациям в беловых текстах («Домик в Коломне», «Каменный гость», «Сказка о попе и о работнике его Балде», послание «К вельможе», «Отцы пустынноики и жены непорочны...»), но теперь это вовсе не эскизы к изданиям, которые он надеялся бы увидеть, а вполне завершенные рисунки. Ему, конечно, понятно, что «Сказка о попе...» современную цензуру не пройдет, но с тем большим увлечением он прорабатывает мастерские иллюстрации к ней — для себя? для потомков? Думается, что само обращение Пушкина к такого рода автоиллюстрациям оттеняло наступивший разлад писателя с современника-

ми. Показателен в этой связи рисунок, венчающий беловой автограф «Домика в Коломне» (ПД 915) и помещенный под характерным пушкинским росчерком. Эта иллюстрация имеет, на наш взгляд, иносказательный смысл, проясняющий общий замысел поэмы, читателя которой Пушкин дразнит в заключительной октаве («...ничего / Не выжмешь из рассказа моего»). Вот после этого Пушкин (для себя) рисует герб: французский щит, оперенный стрелами и под короной, с перевязью слева; в верхнем поле щита обозначен крест, в нижнем — схематическое изображение руки с мечом. Рисунок не имеет никакого отношения к событиям поэмы. Если бы мы нашли его в черновой рукописи, мы могли бы расценить его как арабеск, графический экзерсис, возникший в творческой паузе. Но здесь он венчает беловую рукопись.

Однако вспомним, что замысел шутовой поэмы возник в ответ на упреки критики, обвинявшей Пушкина в нежелании (или неумении) откликнуться на первые военные победы николаевского царствования. В самых первых приступах к поэме, написанной октавами, поэт вспоминал об авторе «Освобожденного Иерусалима», и поэтому рисунок-концовка наполняется смыслом: атрибуты крестоносцев (о которых повествовала поэма Т. Тассо), изображенные в геральдических символах щита, здесь вполне очевидны. Следовательно, весь рисунок вполне соответствует издевке над читателем («Так вот куда октавы нас вели! / К чему такую подняли тревогу, / Скликали рать и с похвалюбою шли?» — V, 93) и обнаруживает (опять же «для себя») ее пародийный смысл, подобно тому как это было уже в «Графе Нулине», о котором поэт впоследствии свидетельствовал: «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Любопытна также иллюстрация в том же беловом автографе — «бреющая Мавруша». В этом рисунке неожиданно обнаруживается подспудная связь с нереализованным замыслом Пушкина о «влюбленном бесе»: план такого произведения он наметил в начале 1820-х гг., тогда же обдумывал и развитие данного сюжета в форме поэмы, что, между прочим, получило отражение в его графике. В конце же 1820-х гг. Пушкин неоднократно рассказывал эту историю в различных салонах. Один из таких рассказов услышал В. П. Титов, записал его и, с одоб-

рения Пушкина, напечатал в «Северных цветах на 1829 год» под названием «Уединенный домик на Васильевском» и под псевдонимом «Тит Космократов». Замечено, что «...в „Домике в Коломне” мы встречаем ту же обстановку, что в „Уединенном домике”. Здесь тот же скромный домик в уединенной части города, бедная вдова с молодой хорошенькой дочерью и старухой кухаркой, их единственной прислугой; те же интересы и мечты; мелькает даже образ гордой графини, противопоставленной скромной Параше, правда, в совершенно другой обстановке — в церкви <... >, наконец, появляется и молодой человек под видом кухарки, для чего — так и остается неясным; вынут только главный стержень, вокруг которого вращается все действие в программе и в „Уединенном домике”, исчез влюбленный бес, и вместе с ним исчезло все трагическое и романтическое в повести <... >. Но и после того, как он был использован в „Домике в Коломне”, сюжет этот не окончательно исчез из пушкинского творчества: черты его мелькнули еще раз — и на этот раз вновь в трагической, хотя и вполне реальной обстановке, а именно в „Медном всаднике”»¹⁰.

О том, что мысль о «влюбленном бесе» занимала Пушкина в процессе работы над октавами, несколько неожиданно свидетельствует один из рисунков в рукописи ПД 915. Еще М. В. Добужинский обратил внимание на то, что зарисовка «бреющейся Мавруши» находится в разительном несоответствии с текстом только что законченной поэмы Пушкина: он словно «забывает, что у него старуха входит в комнату и на пороге видит бреющуюся Маврушу, а рисует эту старуху, появившуюся в окне»¹¹. Причину этой «ошибки» Пушкина убедительно раскрывает Р. Шульц, обращаясь к иллюстрированному изданию романа Казота «Влюбленный дьявол» (во многом послужившего образцом для подобного же пушкинского замысла): «Сцена разоблачения у Пушкина весьма эффектна и соответствует сцене разоблачения Бьондетты (героини романа Казота. — С. Ф.). Здесь Пушкиным использован прием трагедии: во „Влюбленном дьяволе” разоблачается паж, оказавшийся женщиной, а у Пушкина — прислуга, оказавшаяся мужчиной. Сходство обеих сцен

¹⁰ Писная В. Фабула «Уединенного дома на Васильевском»//Пушкин и его современники. Вып. 31—32. Л., 1927. С. 23.

¹¹ Добужинский М. В. О рисунках Пушкина//Novyi Zhurnal. 1976. № 25.

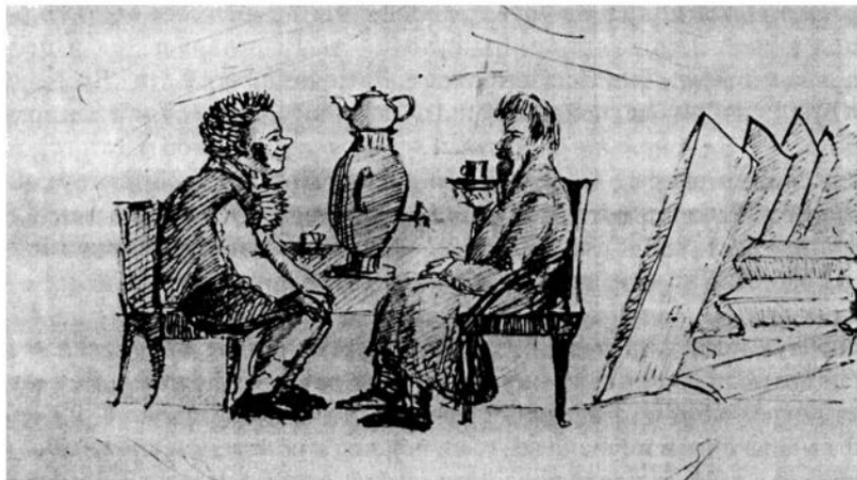


Рисунок в черновике повести «Гробовщик»
(ПД 997, л. 31 об.).

становится особенно очевидным, если сопоставить пушкинскую иллюстрацию с гравюрой романа Казота. Как видим, на гравюре „Сцена разоблачения Бьондетты” слева у столика сидит до половины обнаженная девушка и, подбирая шпильками волосы, смотрится в зеркало, стоящее перед ней; а в окно заглядывает человек. Любопытно здесь то, что это графическое изображение (выполненное самим Казотом. — С. Ф.) в действительности отклоняется от текста в романе. Олимпия, соперница Бьондетты, описывает эту сцену следующим образом: „Один из моих доверенных видел сквозь замочную скважину, как она одевалась”¹².

Конечно, большинство автоиллюстраций мы находим в черновых автографах Пушкина; о их разнообразии, прямом или косвенном отношении к тексту можно судить хотя бы по проанализированному выше автографу стихотворения «Осень».

Несколько особняком в этом отношении стоит черновая рукопись «Гробовщика» с превосходными по выразительности и мастерству иллюстрациями. Вообще прозу Пушкин писал обычно легко — конечно, не без зачеркиваний и исправлений, но не

¹² Шульц Р. Пушкин и Казот. Вашингтон, 1987. С. 159. Здесь же (на с. 160) воспроизведение гравюры Казота.



Рисунок рюмки в черновике повести «Гробовщик»
(ПД 997, л. 32 об.).

отвлекаясь на длительные графические паузы-раздумья. Но с «Гробовщиком» был особый случай — хронологически это было первое законченное произведение художественной прозы, вышедшее из-под пера Пушкина.

«Авторские рисунки, — замечает об автоиллюстрациях «Гробовщика» Ю. И. Левина, — как бы дополняют и уточняют сам текст, добавляя к сжатому и лаконичному пушкинскому описанию конкретные зримые детали; но значение этих рисунков-концовок шире. Заклучая собою часть текста, каждый раз представляющего законченный отрывок, развивающий сюжетное действие, они выявляют авторское композиционное членение повести. Своими рисунками Пушкин фактически делит произведение на главы, как роман. В отличие от обычных иллюстраций концовка как бы символизирует основную мысль, основную тему той части (главы), которую она завершила. Помещенные в книге, концовки направляли бы внимание читателей на предметы и события, наиболее важные для развития повествования, помогая выделить самое существенное из прочитанного»¹³.

¹³ Левина Ю. И. Болдинские рисунки А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1976. С. 12.

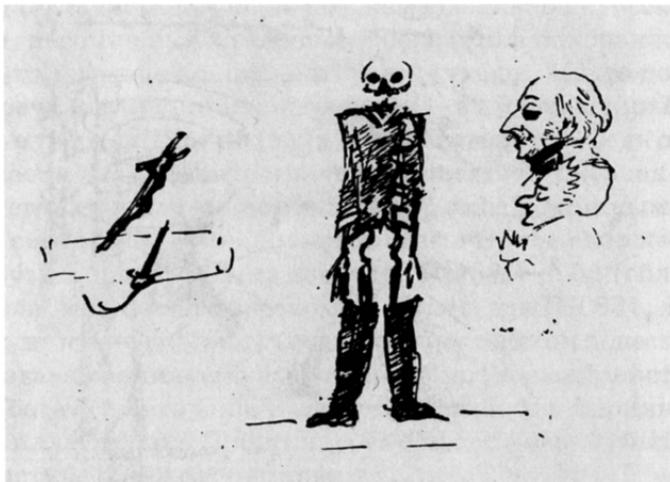


Рисунок похоронной процессии в черновике повести «Гробовщик»
(ПД 997, л. 34 об.).

Рассмотрим, как соотносятся иллюстрации с текстом повести.

Первая из них проявляется после слов: «...наконец сапожник встал и простился с гробовщиком, возобновляя свое приглашение» (VIII, 90). Это сцена в гостиной: улыбающийся Готлиб Шульц и сумрачный Адриан Прохоров сидят за самоваром, за ними виднеется окно комнаты, справа навалены гробы, что вполне соответствует описанию обстановки в новом доме гробовщика: «Вскоре порядок установился; кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами» (VIII, 89). Сапожника-немца Адриан, конечно, принимает в гостиной (а не в «задней», более подробно описанной комнате), и то, что гостевая комната наполнена «изделиями» (так в тексте и на рисунке), уже предвосхищает фантастическую сцену появления гостей-мертвецов.

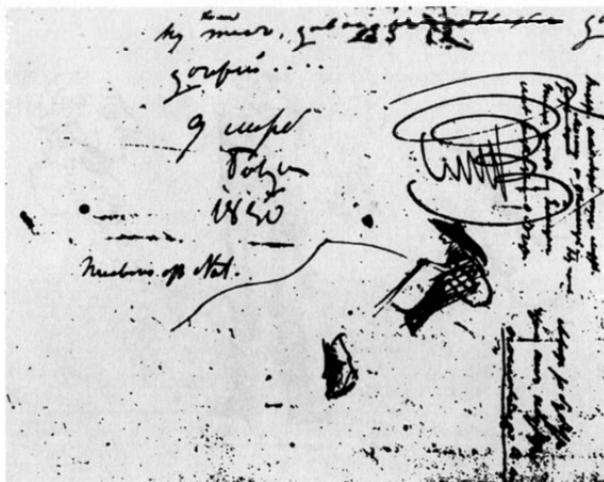
Вторая иллюстрация — яркий пример значимой по смыслу детали: это большая рюмка с недопитым вином, — конечно же, рюмка обиженного Адриана, как это ясно из текста, предшествующего рисунку: «Юрко, посреди сих взаимных поклонов,



Рисунки в черновике повести «Гробовщик»
(ПД 997, л. 35).

закричал, обратясь к своему соседу: „Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов”. Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил, гости продолжали пить, и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола» (VIII, 92). Заметим, что в тексте прямо не сказано, что Адриан не допил последней своей рюмки, и иллюстрация конкретизирует изложенную ситуацию, дополняя текст: внушительных размеров сосуд, который до того не раз уже осушал гробовщик, свидетельствует о неизбежности его кошмарного видения (ср.: «Гробовщик пришел домой пьян и сердит»).

Третья иллюстрация еще дальше отходит от текста. Она появляется после описания сновидения Адриана (приводим черновую редакцию, существенно отличающуюся от окончательной): «Целый день разъезжал от Никитских ворот до Разгуляя и обратно и приехал домой уже поздно. В светлице не было огня; дочери его давно уже спали. Он долго стучался у калитки, пока сонный дворник его не услышал. Адриан разбил его по своему обыкновению и отправил его дрыхнуть; но в сенях гробовщик остановился — ему показалось, что люди ходят по комнатам. „Воры!” — была первая мысль гробовщика; он был не трусливого десятка, первым его движением было войти как можно



Рисунки в черновике повести «Гробовщик»
(ПД 997, л. 37).

скорее. — Но тут ноги его подкосились и он от ужаса остолбенел» (VIII, 633).

Далее изображается похоронная процессия (о которой и слова нет в повествовании), прорисованная с большой тщательностью.

Опишем еще раз этот рисунок, неоднократно уже отмеченный в пушкиноведческой литературе, акцентируя внимание на некоторых важных, на наш взгляд, деталях, не привлекавших внимания ранее. Рисунок располагается вдоль всего листа, подчеркивая тем самым протяженность процессии: лошади под темными попонами, громадный катафалк с возницею на облучке и могильщиками на подножке, далее поп в рясе и наследник покойной с непокрытой головой, со шляпой в одной руке и большим белым платком в другой; стоящий на тротуаре и пропускающий процессию Пушкин в плаще; дама в широкой шляпе и щупленький господин со вздетыми в горести руками; и, наконец, последняя пара: лысый человек на заднем плане и некий мужчина — слева от него. Казалось бы, вполне реалистически прорисованная сцена с мастерски (при предельной экономии изобразительных средств) намеченными характерами лиц в похоронной процессии. Но вот последняя из фигур — все ли здесь

в порядке? Мужчина в коротком камзоле (явно нерусского покроя) и, несомненно, в головном уборе (это в похоронной процессии-то!), да еще каком! — в берете с пером. Нечто подобное мы встречали в пушкинской графике — в изображении Мефистофеля в тетради ПД 835 (л. 74 об.). А возница — ведь он тоже смахивает на некое фантастическое существо: траурная шляпа делает его похожим на какое-то насекомое с длинным хоботком. И снова у Пушкина имеются графические аналоги этому рисунку: изображение беса в тетради ПД 835, л. 56 (обликом и позой напоминающего насекомое) и в тетради ПД 831, л. 35.

Так, не находя прямого соответствия с текстом повести, хотя и воссоздавая неминуемо подразумеваемое по ходу действия событие (богатые похороны — своего рода триумф Адриянова ремесла), иллюстрация Пушкина совмещает по-своему бытийный и фантастический колорит повести.

Четвертая иллюстрация подытоживает «страшную сцену»: «бедный хозяин <...> потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта и лишился чувств» (VIII, 94). В сущности, тут три рисунка, три детали подразумеваемой сцены: в центре — улыбающийся скелет («В эту минуту маленький скелет прорвался сквозь толпу и приблизился к Адрияну. Череп его ласково улыбался гробовщику. Ключки светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах» — VIII, 93—94), справа — головы двух мертвецов («бригадир, похороненный во время проливного дождя» и «покойница в чепце»), слева — виньетка: распятие и свеча.

Но и это еще не все. Под черновой рукописью повести — характерный пушкинский росчерк, рядом с ним помета:

9 сентяб<ря>

Болди<но>

1830

Письмо от Nat. —

а ниже снова фигура возницы и профиль невесты (то и другое перечеркнуто). Поперек листа едва ли не в тот же день записывается план еще одной повести, «Станционный смотритель».

Выясняется, что повесть «Гробовщик» Пушкин написал после получения первого письма от невесты, — судя по почерку, в один присест. В тот же день он напишет ответ, где, в частно-

сти, заметит: «У нас в окрестностях — Cholera morbus (очень миленькая особа)» (XIV, 416; пер. с франц.). В письме к ней же от 4 ноября мы неожиданно находим след замысла повести «Гробовщик». Беспokoясь о невесте, оставшейся в Москве, где уже бушевала холера, он пишет: «Как вам не стыдно было оставаться на Никитской во время эпидемии? Так мог поступать ваш сосед Адриян, который обделывает выгодные дела <...> но вы! — право, я вас не понимаю» (XIV, 418; пер. с франц.). Таким образом, в третьей иллюстрации к повести вполне могли отразиться живые впечатления самого Пушкина, посещавшего невесту «на Никитской» (не потому ли он и изобразил себя зрителем похоронной процессии?).

Что же касается первой виньетки под росчерком — она тоже значима. На третьей иллюстрации возница представлен в фантастическом облике (что предвосхищало «страшный» колорит дальнейшего повествования). Теперь же он вполне реален: траурная шляпа сдвинута почти на затылок, открывая его вполне земное, отнюдь не скорбное лицо. Фантазмагория повести оказалась лишь сном хмельного Адрияна, и в заключительной виньетке словно проглядывает улыбка самого писателя. Улыбается и Натали, изображенная чуть ниже. Не для нее ли придумал свой «страшный рассказ» Пушкин?

Еще одно замечание об автопортрете на иллюстрации к «Гробовщику». Графически Пушкин здесь нащупал прием, использованный в тексте десятой онегинской главы, над которой он будет работать в ближайшие дни:

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Луин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои Ноэли Пушкин,
Меланхолический Якушкин,
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал...
(VI, 524)

Здесь также автор увиден в толпе других лиц, со стороны — словно кем-то посторонним...



Глава 5

Ушаковский альбом

Любопытные графические розыгрыши Пушкина мы находим в альбоме московской приятельницы поэта Елизаветы Ушаковой. Внешне альбом во многом соответствует определению, которое дал П. Л. Яковлев «альбому девиц»: «В 8-ку. Переплет обвернут веленовою бумажкой. На первом листе советы от матери, стихи французские, английские, итальянские, из Жуковского, много рисунков карандашом. Травки и сушеные цветы между листов»¹. Так и начинал заполняться альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой (ПД 1723). И здесь «властвовал забытый ныне язык цветов <... >. Альбомные толкователи, русские и французские, объясняли значение тех или иных цветов: мирт обозначал твердость духа, барвинок — верность своему чувству, шиповник — неспособность противиться чувству любви, иммортель (бессмертник) — верность своему чувству навечно, или „наша любовь так же бессмертна, как наши души“, настур-

¹ Яковлев П. Л. Записки москвича. Ч. 1. М., 1828. С. 125.

ция — умение хранить тайны влюбленных <... >. Имя автора либо зашифровывалось цифрами, обозначающими номер буквы в алфавите, либо облекалось в форму витиеватой монограммы»². Словом, девичий альбом дышал тайной.

Несколько нарушали эту заманчивую тайну обычные словесные банальности, своеобразный «альбомный фольклор». Увы, образцы его сохранились и в Ушаковском альбоме в записях ныне безвестных посетителей гостеприимного дома:

Без щоту мне стихов ты сделать приказала;
Что ж, милая, могу я в скорости сказать?
Скажу ли, что тебя всяк должен обожать?
Давно и без меня сама ты это знала.

А. Смирнов

(л. 7)

Нет счастья лучше в мире
Как любить — и в порфире
Весь век несчастно жил,
Когда он никого на свете не любил.

И. Куньев

(л. 25 об.)

Прости, любезна Кира,
Не мне тобой владеть.
Где нет тебя, Темира,
Так нечего и петь.

Г. П. Дорионзини

(л. 38)

В конце 1828 г. альбом впервые попадает в руки Пушкина и, кажется, впредь уже предназначен для него одного. Понятно, почему здесь нет мадригалных стихов поэта — записанные ранее банальности провоцировали лишь на шуточки и розыгрыши. И, нарисовав в слегка шаржированном виде Екатерину Ушакову, Пушкин сбоку припишет:

² Корнилова А. В. Картинные книги. Л., 1982. С. 52—55.

Трудясь над образом прелестной У<шаковой>
И проч. и проч. и пр.

Обычно считается, что в данном случае Пушкин записал первую строку стихотворения, до нас не дошедшего. Это совершенно невероятное допущение. Все пушкинские стихотворения, ей посвященные, она бережно сохранила, прекрасно сознавая не только эстетическую, но и мемориальную их ценность. Вторая строка данной шуточной надписи Пушкина содержит каламбур: как «образ» — не только «изображение», но и «икона», так и «проч.» — не только сокращенное «прочее», но, может быть, и воспроизведение возгласа девушки («прочь!»), занявшейся исправлением шаржированного рисунка. В том же стиле и дата внизу листа: «1 апреля» — день обманов и розыгрышей.

Второй стихотворный набросок Пушкина, очевидно, также связан с рисунком, вклеенным в альбом. Изображения могилы и окружающих ее деревьев (кроме одного) достаточно примитивны. По чужому рисунку на постаменте надгробия Пушкин сначала начертал

+ ЛАПТЕВЪ + ,

а внизу приписал: «et son amante ne vint pas!!!» — заключительную строку знаменитой элегии Мильвуа «Падение листьев», — ср.:

И часто зрелась там у древа
Мать безутешная в слезах;
И с милой лаской на устах
Туда не приходила дева³.

(Перевод В. И. Туманского)

Кажется, Пушкиным же пририсован и надгробный кипарис, упомянутый у Мильвуа. Ниже пушкинской записи Ел. Ушакова приписала: «Ce n'est pas vrai»⁴, — и, возможно, она же неумело дорисовала у могилы коленопреклоненную деву. Очевидно, уже после этого Пушкин вписал в могильный камень эпитафию:

³ Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 478.

⁴ «Это неправда!» (франц.)



Ушаковский альбом. Л. 47.

Пленился он смазливой рожей.
Он умер, мы умрем,
И вы умрете тоже.

Уже предложенные здесь трактовки отдельных листов Ушаковского альбома проясняют атмосферу живого общения поэта с сестрами-проказницами, что и придает непередаваемую прелесть этому шедевру салонной культуры. Общение велось в альбоме преимущественно на графическом языке, а чередующиеся пушкинские и ушаковские словесные пояснения сохранили следы шутиливой перепалки, и именно изобразительная наглядность воскрешает остроумные разговоры с постоянными розыгрышами, которые часто вертелись вокруг матримониальных планов собеседников.

Такая форма «альбомных приношений» для Пушкина не была новой. Из письма Пушкина к некоей Мейган мы знаем, что и в южной ссылке он делился своими зарисовками со знакомыми девицами.

Но только Ушаковскому альбому Пушкин столь щедро отдал свой дар рисовальщика, по сути дела взрывая жанр традиционного салонного развлечения.



Ушаковский альбом. Л. 77 об.

Конечно, как всегда, и эти занятия были не бесполезны для его художественного творчества. Давно замечено, что многие зарисовки в рабочих тетрадях поэта таят зерна позднейших его замыслов. Так и здесь.

На двух разных листах альбома изображены турок с огромной кривой саблей и казак с длинной пикой. Здесь «герои» существуют порознь. Однако оба образа сольются позже в стихотворении «Делибаш»:

Мчатся, сшиблись в общем крике...
Посмотрите! Каковы?..
Делибаш уже на пике,
А казак без головы.

(III, 199)

Задолго до того, как в 1835 г. в «Путешествии в Арзрум» в нескольких точных словах будет дано описание Арзрума (увиденного впервые сверху), Пушкин графически воплотит свое первое впечатление от города в рисунке, внесенном в Ушаковский альбом, и здесь же припишет: «Арзрум взятый помощью Божией и молитвами Екатерины Николаевны 27 июня 1829 года



Ушаковский альбом. Л. 74 об.

о<т> Р<ождества> Х<ристов>». Одна из сестер Ушаковых над словом «взятый» уточнила: «мною А<лександром> П<ушкиным>». По-видимому, здесь подразумевался не только Арзрум... В шутовском лексиконе ушаковского дома неприступный «Карс» обозначал Наталию Гончарову, сватовство к которой у поэта складывалось непросто. Как бы по этому поводу ни шутили сестры, Екатерина за шутками скрывала сердечные страдания. Возможно, под «Арзрумом» в данном случае почудился намек Пушкина на нее и потому была уточнена подпись?

Мы вглядываемся в зарисовки Пушкина, пытаемся вслушаться в шутовской, со взаимным поддразниванием, разговор Пушкина с сестрами. Вот Пушкин набрасывает свой автопортрет с вьющимися волосами и ставит над ним «№ 1». Одна из Ушаковых приписывает рядом с цифрой: «и последний». Тогда поэт «надевает» на голову монашеский клобук и взывает: «Не искушай (сай) меня без нужды», а слева пририсовывает бесенка с рогами (см. с. 213 наст. изд.). Девушка под этим рисунком призывает: «кусай его». И тогда поэт добавляет бесу высунутый язык: пусть, мол, измывается, но не кровожадно.

Такая трактовка альбомной страницы отчасти подтверждается стихотворением Пушкина, адресованным Ек. Ушаковой еще в 1827 г.:

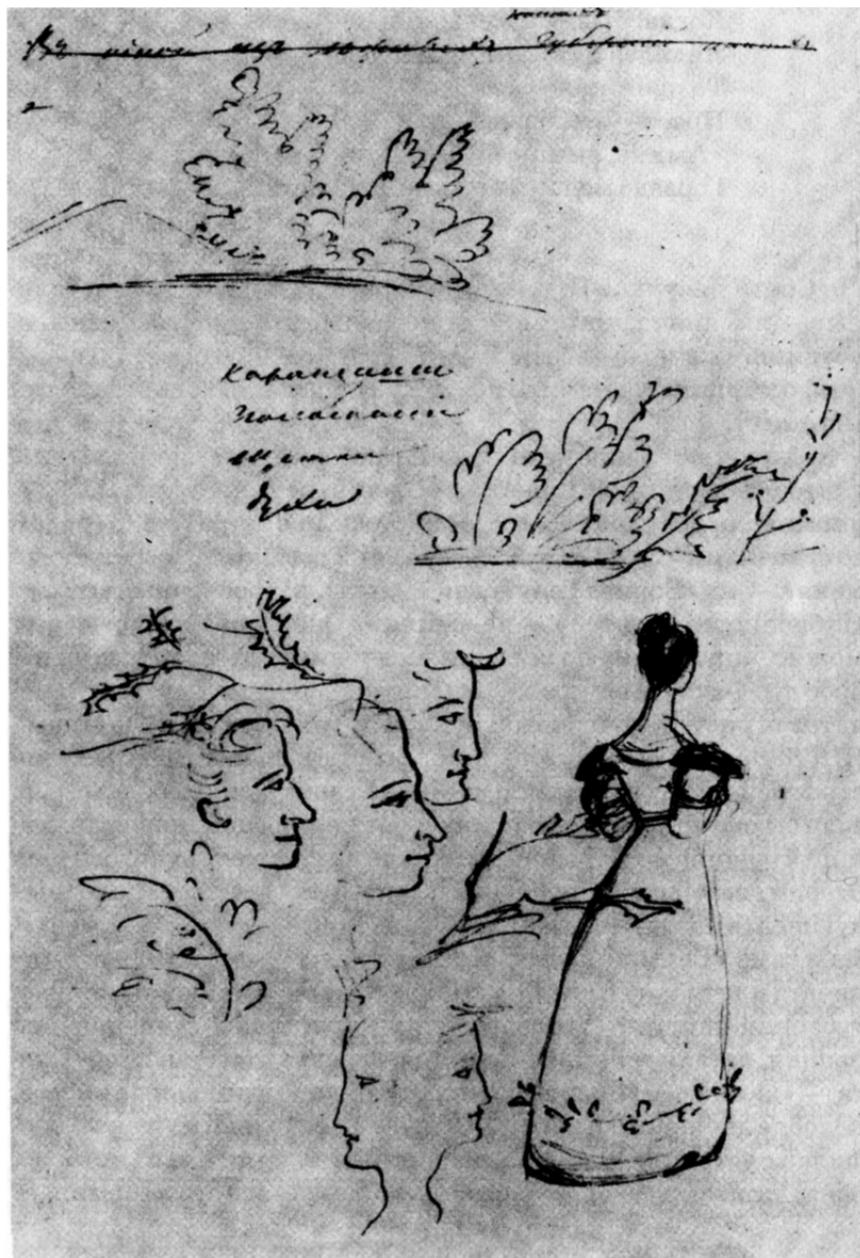
Когда, бывало, в старину
Являлся дух иль привиденье,
То прогоняло сатану
Простое это изречение:
«Аминь, аминь, рассыпья!» В наши дни
Гораздо менее бесов и привидений...

(III, 53)

Среди рисунков Пушкина, может быть, самые замечательные — именно те, которые таят в себе зерна будущих замыслов, возникших в ходе работы над черновиком другого произведения, оставшихся в памяти поэта и реализованных порой спустя много лет.

Мы уже обращали внимание на графические подступы к стихотворениям «Кинжал» и «Олегов щит» в тетради ПД 831, упоминали рисунок бесов и Мефистофеля в тетради 835 (рядом со строчками «...бесовское мечтание / Тревожило, и враг мутил меня» — из «Бориса Годунова» и «А вы, разрозненные томы, / Из библиотеки чертей» — из «Евгения Онегина»), которые, возможно, «проросли» позже в незаконченный драматический набросок о Фаусте в аду и в законченную «Сцену из Фауста». Замечателен рисунок в черновой рукописи второй песни «Полтавы» (ПД 838, л. 52 об.), который мог бы быть превосходной иллюстрацией к стихотворению «Жил на свете рыцарь бедный...», если бы оно не было создано годом позже. Любопытен мелькнувший в рукописи «Барышни-крестьянки» портрет руководителя Этерии Александра Ипсиланти, который предвещает эпилог следующей (в порядке создания) болдинской повести — «Выстрел». Да и сама «Барышня-крестьянка» в начале марта 1829 г. была начата в тетради ПД 841 (л. 81 об.) фразой «В одной из южных губерний наших...», а далее будут нарисованы гуляющая барышня, детали сельского пейзажа, деревья и кусты, внизу листа — «два идентичных женских профиля, соединенные вместе, подобие двуликого Януса»⁵, а выше — несколько мужских профилей с устремленными на девушку взглядами, два из которых обнаруживают автопортретное сходство, — все это напоминает

⁵ См.: Керцелли Л. Тверской край в рисунках Пушкина. М., 1976. С. 83.



Рисунки, связанные с замыслом повести «Барышня-крестьянка»
(ПД 841, л. 81 об.).



Рисунок памятника «Медный всадник» без фигуры Петра I
(ПД 842, л. 6).



Ушаковский альбом. Л. 46.



Изображение статуи летящего Меркурия
(ПД 835, л. 2).

своеобразный план, род графической программы повести «Барышня-крестьянка», которая будет исполнена, однако, лишь год спустя⁶.

Давно замечен также рисунок в черновике «Тазита» (1829) (ПД 842, л. 6): Фальконетов памятник Петру I... без самого Медного всадника — несомненный след замысла поэмы «Медный всадник» (1833). А. Ю. Чернов добавил к этому наблюдению важный штрих: он рассмотрел на этом рисунке означенную Пушкиным трещину в скале, служащей подножием памятника, — след тяжелой поступи покинувшей седло статуи героя.

На л. 2 тетради ПД 835 среди других рисунков мы находим изображение статуи летящего Меркурия работы Дж. Болоньи (1563—1564). Обычно этот рисунок связывали с помещенным на этой же странице окончанием письма к А. И. Казначееву с просьбой об отставке или же со следующей ниже строфой XXIX третьей главы «Евгения Онегина», где автор рассуждает о письме Татьяны. Это казалось несомненным, так как Меркурий был посланцем, «почтальоном» богов.

⁶ Левкович Я. Л. Из наблюдений над «Арзрумской» тетрадью Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. С. 29—30.

В. Э. Вацуро обратил внимание на то, что эта статуэтка была известна Пушкину по антологическому стихотворению А. А. Дельвига «Надпись на статую флорентийского Меркурия», напечатанному в 1820 г. в «Невском зрителе»:

Перст указывает на даль, на главе развилися крылья,
Дышит свободою грудь, с легкостью дивною он,
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух...
Миг — и умчится! Таков полный восторга певец⁷.

Уподобляя Меркурия поэту, А. А. Дельвиг вполне корректен: среди многих обязанностей этого бога, весьма разнообразных (он был, между прочим, покровителем и купцов, и плутов), была и забота о ремеслах, а стало быть, о художниках. Но в пушкинское время артистическая ипостась Меркурия уже не ощущалась — он остался прежде всего божеством низких ремесел и торговли.

Вот эта двусмысленность, отмечает исследователь, стала зерном, из которого вылез замысел одного из принципиальнейших стихотворений Пушкина, его поэтического кредо тех лет, «Разговора книгопродавца с поэтом» («Не продается вдохновение, / Но можно рукопись продать»). Пушкин, изображая Меркурия, вспомнил по случаю антологическую пьесу Дельвига.

И все это вместе высекает искру нового замысла: черновые наброски «Разговора...» мы находим на л. 2 об. той же тетради, а беловик его помечен там же (л. 17) датой «26 сентября», перенесенной, вероятно, по обыкновению, из черновика.

Так графика Пушкина помогает уловить самое раннее зарождение его замыслов, давая, по сути дела, уникальную возможность проникнуть в тайное тайных «творческой лаборатории» поэта⁸.

С. А. Фомичев

⁷ Дельвиг А. Сочинения. Л., 1986. С. 385.

⁸ Подробнее о рисунках в Ушаковском альбоме см.: Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой. Факсимильное воспроизведение. СПб., 1999.

Часть II

**«Я сладко усыплен
моим воображеньем...»**



Рисование в творческом процессе¹

Творчество — процесс, трудно поддающийся исследованию и определению, — остается для нас закрытой, тайной сферой человеческой деятельности. Мы можем лишь попытаться проникнуть в «творческую лабораторию» Пушкина, анализируя его черновики со множеством рисунков.

Выбор той или иной изобразительной формы, как давно было отмечено в литературе², определяется характерными свойствами личности и лишь в небольшой степени зависит от культурных и социокультурных особенностей.

Творчество можно рассматривать как один из способов сублимирования, как вариант социальной адаптации и/или особого состояния психики. Необходимым его условием считается чрезвычайная подвижность ассоциаций, порождающая их неожиданные комбинации. Творческая личность — это индивид с повышенной социально-психической чувствительностью, нуждающийся в дополнительных способах самозащиты, одним из которых для него и служит творчество. Попытки анализа рисунков детей и душевнобольных, исследования в области арт-терапии помогают приподнять завесу над таинством рождения рисунка в творческом процессе личности с различной степенью характера психической адаптации. Ибо патология часто помогает нам понять то, что происходит в нормальном организме. Творческий акт, как отмечают психологи и как его часто комментируют сами художники, нередко проходит бурно, в виде кризиса, и напоминает «безумие». И у Пушкина в «Египетских

¹ Благодарю за консультации в работе над этой главой психиатра В. Н. Южанинова.

² См.: *Бехтерев В. М.* Первоначальная эволюция детского рисунка в объективном изучении // Вестник психологии. СПб., 1910. Вып. 1. С. 1—50. О рисовании как о способе самовыражения творческой личности см., например: *Завгородняя Е. В.* Психология формирования художественного замысла: На материале изобразительной деятельности: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Киев, 1992; *Марков В. А.* Творческий процесс и функции бессознательного // Семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь, 1986. С. 67—70; *Яньшин П. В.* Психосемантические механизмы рисуночной проекции: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 1990.

ночах» описаны проявления «вдохновенья-безумия»: «Но уже импровизатор чувствовал приближение Бога... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою чудные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота...» (VIII, 274). Вдохновение следует рассматривать как одно из особых состояний человека, в котором наряду с изменением поля сознания, самочувствия, эмоционального напряжения возникает и стремление к творчеству. Связь между чувством и деятельностью у художников осознанна, находится в пределах профессионального мастерства и навыков, их творчество реализуется в социально приемлемых формах, а у больных — в формах непродуктивных, патологических. Существует мнение, что творческое состояние художника по своим проявлениям можно сравнить с микросихозом. Оно сопровождается высоким эмоциональным напряжением, расстройством сна, аппетита и пр. и является, таким образом, психофизическим кризом. «Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению. Оно подобно вихрю, который овладевает всеми встречаемыми предметами и, вовлекая их в свой порыв, через них приобретает свой зримый образ»³. Биологически творческая деятельность может рассматриваться как защитная реакция организма, направленная на достижение компромиссного равновесия. В таком осмыслении «конечный продукт» — художественное произведение, а вместе с ним и рукопись писателя (с «непрофессиональными» рисунками) — является отражением внутреннего конфликта и приобретает свою разрешительную значимость для художника по выходе его из творческого состояния.

В пушкинской биографии весьма показателен в этом аспекте период Болдинской осени 1830 г. Депрессивное, подавленное состояние, вызванное неурядицами личной жизни (расстройством помолвки, денежными затруднениями и пр.), в течение трех месяцев усугублялось соответствующими негативными обстоятельствами (холерой, смертями вокруг, беспокойством за жизнь близких и за свою, неопределенностью будущего). «Знаю, что не так страшен черт, як его малюют; знаю, что холера не опаснее

³ Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. М., 1979. С. 170—197.

турецкой перестрелки, да отдаленность, да неизвестность — вот что мучительно», — писал Пушкин П. А. Плетневу около 29 октября. И тут же добавлял: «Хоть я и не из иных прочих, так сказать, но до того доходит, что хоть в петлю» (XIV, 117).

Уезжая в Болдино, Пушкин не взял с собой тетрадей, в которых обычно работал, — не предполагал писать: «Бог весть, буду ли там иметь время заниматься, и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь...» (XIV, 110). Однако это время оказалось самым плодотворным в пушкинской жизни. Все, что угнетало поэта, он переносил в произведения, проецировал собственные переживания и, таким образом, освобождался от устрашающих мыслей. Характер болдинского творчества зависел от замкнутого и уединенного образа жизни Пушкина, почти не получавшего новостей и ни с кем не общавшегося. В письмах он неоднократно сравнивал Болдино, окруженное холерными карантинами, с островом, а один раз — даже с островом Патмосом, местом, где Иоанну Богослову было Откровение. Темы судьбы и смерти, удавшейся-неудавшейся женитьбы, неопределенности будущего проходят через все болдинские произведения Пушкина. Собственно, в них варьируются мотивы, промелькнувшие в «Бесах», первом стихотворении, написанном этой осенью (неопределенность, похороны, свадьба):

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?
(III, 227)

Любопытно, что душевное состояние поэта отразилось не только в содержании, но и в графическом оформлении рукописных листов. Стремление к завершенности, присущее почти всем болдинским произведениям (в Болдине Пушкин заканчивает «Евгения Онегина», «Бесов», осуществляет замыслы «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Сказки о попе и о работнике его Балде», пишет накопившиеся за многие годы опровержения на критику), отразилось и в рукописных листах: многие черновые тексты сопровождаются рисунками-иллюстрациями и концовками (спиральными росчерками, росчерками в виде птиц). Пушкин не только подписывает и датирует почти каждое болдинское произведение, но зачастую проставляет время окончания работы с точностью до четверти часа! Кроме того, среди

рукописей этой поры встречаются и тщательно разработанные титульные листы. А повести болдинской поры не только завершены, но и объединены в цикл, причем Пушкин, объединяя их, пишет «Предисловие от Издателя» и тем самым ставит точку над *i*. Но расстаться с «покойным» автором повестей все же не может: начинает писать «Историю села Горюхина» и название выносит на титульный лист. Произведение, однако, было оставлено, и надпись на титуле зачеркнута. Но зачеркнута не просто: волнистая линия переросла в росчерк-птицу. Получилось, что птица «проглотила» надпись. Рисунок выступил в привычной для болдинских рукописей роли — «похоронил» текст. Далее автор — «поденщик ненужный», и литературное произведение будет существовать уже помимо его воли...

Известно, что поэт часто прибегал к рисованию во время творческого процесса, помогая себе (иногда бессознательно) в поиске слова, образа, рифмы. Такие рисунки встречаются и на полях текстов, датируемых осенью 1830 г., но их сравнительно немного. Большинство болдинских рисунков — это, мы бы сказали, «излишества» в непосредственно литературном труде, что не совсем обычно для Пушкина. Их возникновение — возможно, осознаваемая автором необходимость полностью освободиться от тяжелого груза «вдохновенья», полностью опустошить себя, исчерпать творческую потенцию. Или просто остановиться?..

Миг вожделенный настал; окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

(III, 230)

Окончив в Болдине «Онегина», Пушкин на одном из листов (ПД 129, л. 1 об.) набрасывает план романа с указанием, где и в каком году писалась каждая глава. Поверх текста чертит фигурку уезжающего всадника, затем все это отчеркивает и записывает:

И жить торопится и чувствовать спешит.

К. В.

Надпись напоминает надгробную, содержащую даты рождения и смерти и краткую эпитафию. (Обозначенные Пушкиным даты — начало и окончание работы над «Онегиным», ниже — эпитафия к роману из стихотворения князя Вяземского.) На этом Пушкин не остановился и подсчитал, сколько «прожил покойник»: 7 лет, 4 месяца и 17 дней.

Можно предположить, что созданием литературного произведения осенью 1830 г. необходимое равновесие в психике поэта не достигается: требуется еще нечто. Нечто для заполнения пустоты по завершении труда, и тревога: «что дальше?». И в этой роли выступает графика, ненужная Пушкину-литератору, но необходимая Пушкину-человеку. Кстати, и рисунки «многословны» для писателя, обычно столь лаконичного и в слове, и в графике.

Рассмотрим графику в рукописи «Гробовщика». В публикациях факсимиле этих рисунков не заметно, что два из них — сцена чаепития и рюмка с вином (см. с. 88 — 89 наст. изд.) — были выполнены в два приема — чернилами и карандашом. Закончив описание визита к гробовщику его соседа-немца, Пушкин рисует героев, расположившихся у самовара за мирной беседой. Над рисунком автору пришлось немало потрудиться — тщательно прорисовать и отштриховать все детали, вплоть до струйки пара над чашкой немца... Затем Пушкин на следующих страницах продолжает писать текст. Трудно сказать, в какой именно момент в руках автора появляется карандаш: во всяком случае, предназначен он был, думается, для правки текста, а не для рисования. Начиная с первой страницы, Пушкин карандашом правит текст, пока не доходит до картинки. Здесь он надолго останавливается: аккуратно заштриховывает фон (пространство комнаты) и рисует окошко... Чем же так привлек Пушкина данный сюжет, к которому поэт неоднократно возвращался в Болдино: «трапеца при гробе» станет лейтмотивом «Маленьких трагедий»? Казалось бы, мирная житейская сценка: чаепитие. Но при гробах!.. Страх смерти вызывает агрессию, которая соответственно выражается «бравадой». Для Адрияна Прохо-

Outsides

<u>Глава Перва</u>	<u>Митинские</u>	
I	ит.аб	<u>Хандра</u> Кабинет, Одесса
II	---	<u>Подомь</u> Одесса 1824
III	---	<u>Барында</u> Двора. Маг. 1824
<u>Глава Вторая</u>		
IV	ит.аб	<u>Деревяно</u> - Магистрат 1825
V	---	<u>Апелляционн.</u> Маг. 1825
VI	---	<u>Полицейск.</u> Маг. 1826
<u>Глава Третья</u>		
VII	ит.аб	<u>Москва</u> 1827
VIII	---	<u>Саратовск.</u> Маг. 1827
IX	---	<u>Большая</u> Маг. 1827

Митинские

1823 год 9 мая Кеммер 1830 25 лет Томск

Митинские митинские и митинские 26 лет 1830

A.P. 25 K.B. 4 17²

24 25 7 ст. 4 ст. 17²

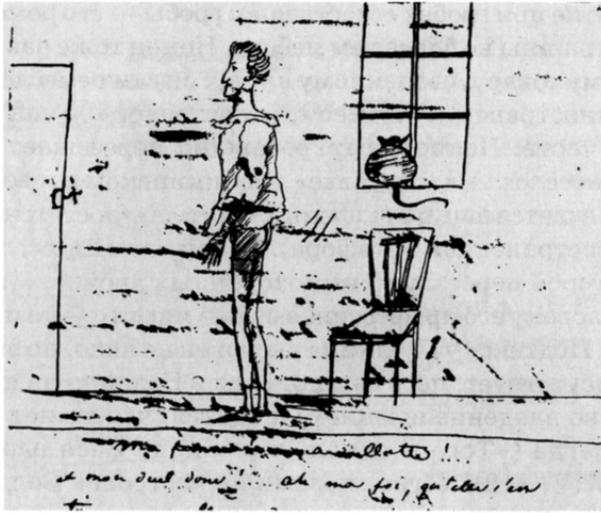
12 24

(И.А.)

План романа «Евгений Онегин» (ПД 129, л. 1 об.).

рова чаепитие при гробах естественно: гробы — его ремесло, для него они страшны не более чем мебель. Немец тоже равнодушен к страшному товару, сваленному в углу: он сам ремесленник, да и вообще иностранец... «Немец», «иностранец» — так в России называли черта. Посмотрим: гробовщик переезжает в новый дом, на *новоселье*. А «новоселье» в пушкинском словоупотреблении встречается еще и в значении «могила» (достаточно, впрочем, распространенная метафора). В свой новый дом, *тесный* и *желтый*, герой переезжает на похоронных дрожках (как и положено человеку его профессии, а если в могилу — то и всякому человеку). Подтекст у Пушкина выражен не явно, но он, конечно же, присутствует: поэт сам приехал в Болдино на новоселье (вступить во владение именем) и боится, что может остаться здесь навсегда («Того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь...» (XIV, 112)). Игра словами на «острове» Болдине, окруженном холерными карантинами: новоселье — могила, немец — черт... Сосед-немец стучится к гробовщику «тремя фран-масонскими ударами» (сначала в рукописи стояло: «тихими»), стучится как к *своему* и приглашает на пиршество, где присутствовать-то будут одни иностранцы (черти?)... Там-то, на боровском сборище, и пригласит герой к себе «мертвецов православных» на *новоселье*. Мертвецов «пригласил» к себе и сам Пушкин: болдинские произведения «населены» бесчисленным количеством покойников, вплоть до «автора» повестей *покойного* И. П. Белкина («умершего», кстати, осенью в своем поместье). А бесы, черти появятся в рукописи «Гробовщика» еще раз, но только в рисунке. На те же похоронные дрожки Пушкин «посадит» несколько фигурок чертей в шляпах (похороны домового?).

Что же, над смертью посмеялись герои, посмеялся автор. Смех, как известно, один из оптимальных способов «отработки» страха. Думается, имеет смысл предположение о глубине депрессии у Пушкина в это время, а творчество Болдинской осени следует рассматривать как единственный (кроме суицида) способ ее преодоления. Это понимал и Пушкин: «Тут все лекарство один courage, courage и больше ничего!..» На одной из иллюстраций к «Гробовщику» он изобразит скелет в полуистлевшей одежде (см. с. 91 наст. изд.). Замечательно, что истлели на нем именно штаны: так, без штанов, был нарисован в свое время в Кишиневе француз Дегильи, отказавшийся драться с Пушки-



Карикатура на Дегильи (ПД 831, л. 42).

ным на дуэли (ПД 831, л. 42). Подпись под рисунком гласит: «Ma femme!.. ma culotte... et mon duel donc!.. ah ma foi, qu'elle s'en tire comme elle voudra, puisque c'est elle qui porte culotte...»⁴ Всегда игра!

В Болдине поэт играет уже со смертью. Играет с чувством превосходства, с сознанием победителя. Вообще, судя по всему, жизнь всегда была для Пушкина дуэльным противником. В конце концов он и свел с нею счеты в 1837 г.

Это так, но пока... «Не хочу, о други, умирать...» Легкая игра, шалость, бравада постоянно соседствуют с трагическим, переплетаются. Здесь на одном листе уживаются шуточный рисунок возницы похоронных дрожек в сдвинутой набекрень траурной шляпе и запись философического присловья святогорского игумена: «А вот то будет, что и нас не будет»...

⁴ «Жена!.. штаны... а дуэль-то моя!.. эх, право, пускай она сама как хочет отыгрывается, раз она играет первую скрипку...» (франц.). Здесь непереводаемая игра слов: *porte culotte* значит *носить штаны*, в переносном смысле применяется к женам, которые верховодят в браке. Лист выполнен в традиционной для английских карикатуристов манере: с легендой под чертой. И стилистика для передачи презренной трусости та же: обнаженные ягоды из-под укороченной рубашки.

«Гробовщик» писался 8—9 сентября, два дня. В середине рукописи — остановка. Текст «не идет», и Пушкин возвращается к написанному, вновь берет в руки карандаш, исправляет, зачеркивает... Внизу листа на свободном пространстве рисует рюмку с вином, затем правит текст уже пером и чернилами. Когда доходит до рисунка рюмки, тщательно прорисовывает ее по второму разу. Возможно, в этот день повесть больше и не писалась, но дата «8 сентября» стоит на другом автографе. Рисунок бокала с вином... и «Элегия», развивающая этот мотив:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее...
(III, 228)

Так, в первые дни Болдинской осени возникает — вначале в рисунке (подобно тому как в рисунке возник мотив трапезы при гробе) — мотив чаши, оставленной на пиру жизни. А через несколько дней, 25 сентября, заканчивая «Онегина», Пушкин запишет:

О много, много Рок умчал!
Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокалов яркого вина,
Кто не дочел Ее романа...
(VI, 190)

А еще позже, 26 октября, чаша с вином (эта?) окажется в руках Моцарта...

Стремление прибегнуть к рисованию во время создания литературного произведения — возможно, неосознаваемое желание найти дополнительный способ конкретизации возникшей ассоциации. У большинства людей это стремление находится в латентном состоянии. Оно либо не проявляется совсем, либо проявляется при особых условиях, когда возникает потребность с помощью процесса изображения обрести гармонию с внешним миром. Клинические исследования показали, что фантазии боль-

ных, будучи изображенными на бумаге, нередко ускоряют и облегчают вербализацию переживаний⁵. Таким образом, рисунок становится промежуточным звеном — и иногда это звено необходимо — в цепочке «образ» — «слово»: *образ* — *рисунок* — *слово*. Это особенно важно учитывать при анализе творчества рисующего писателя, для которого именно «слово» является профессиональным «конечным продуктом». «Именно в рисунке бессознательное легче всего избегает цензуры рассудка и немедленная, непосредственная коммуникация достигается без ее влияния»⁶. Рисунок в рукописи, выполненный неосознанно, является одним из вспомогательных средств вербализации образа для писателя. А для исследователя рисунок писателя становится важным материалом при попытке проникнуть в тайну его творчества.

Согласно экспериментальным данным, рисованием особенно часто увлекаются больные малоразговорчивые, те же, кто говорит много, как правило, не рисуют. Если спроецировать это наблюдение на пушкинское творчество (подчеркнем: не на его личность, а именно на творчество), то мы увидим подобную ситуацию: большинство рисунков появились именно на листах с поэтическими текстами, когда возможность «выговориться» была ограничена формой стихотворного произведения. В процессе работы происходит, таким образом, «овеществление ментального», высказывается все, что хотелось бы, но невозможно выразить в тесных рамках поэтического произведения.

Творческая личность никогда не стремится к полному взаимопониманию с обществом, поддерживая на возможно минимальном уровне свою социальную адаптированность, что ведет к сохранению собственной индивидуальности, однако и к одновременному сохранению конфликтности. (Жизнь и смерть Пушкина тому подтверждение.) В связи с этим понятна почти физиологическая потребность художника освободиться от мучающих его образов и эмоций любым возможным способом (в творчестве) — в данном случае графически и вербально.

⁵ См., например: *Hontoon M. The Creative Arts as Therapy//The Creative Imagination. Chicago, 1965; Langarten H. Clinical Art Therapy. N.Y., 1981.*

⁶ *Хайкин Р. Б. Творчество глазами врача. СПб., 1992. С. 101.*

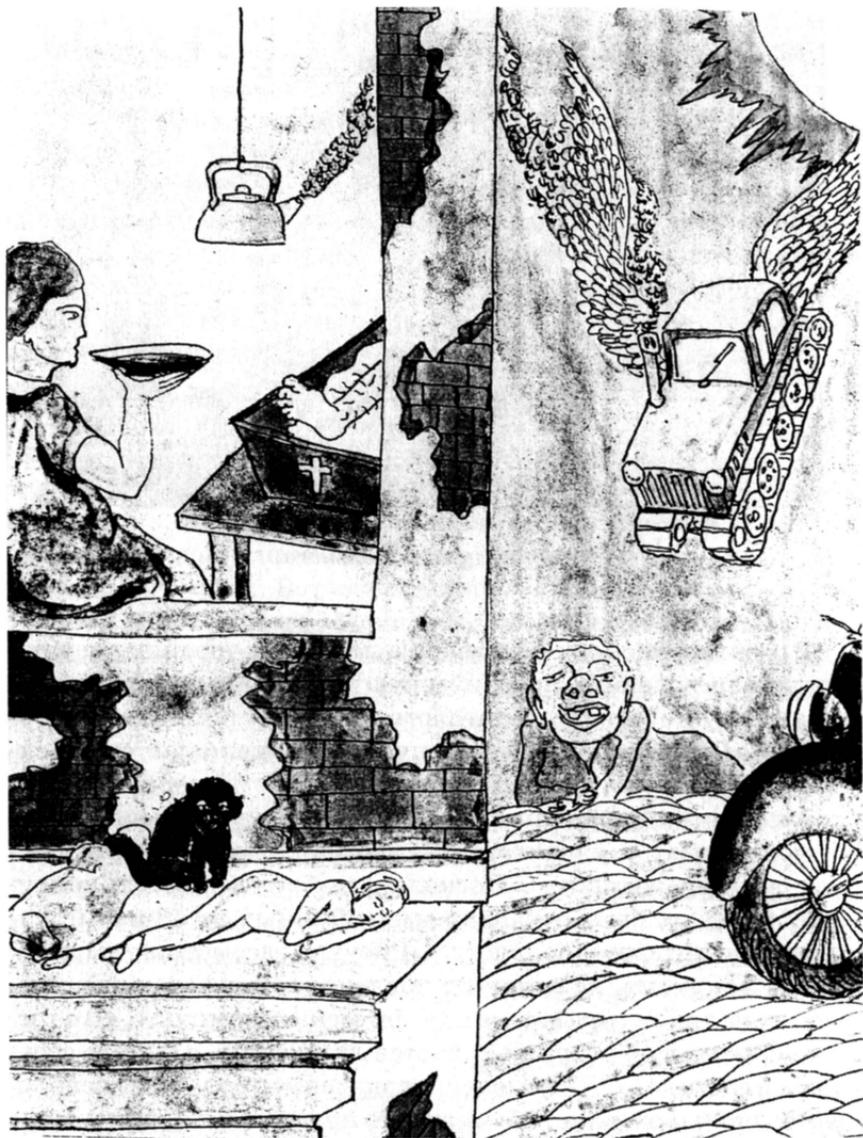


Рисунок душевнобольного. «Чаепитие» при гробе.



Рисунок душевнобольного.

В развивающемся сейчас направлении арт-терапии рисунки играют определенную практическую роль — они помогают в понимании сущности психопатологических состояний и их коррекции. «Содержание и форма служат отражением сторон психической деятельности пациентов, выбор темы зависит от направленности переживаний, а линия, цвет, уравновешенность композиции и т. д. характеризует уровень аффекта, составляющего суть переживания... Поскольку выбор темы всегда не случаен, он может быть отражением необычных ассоциаций, настроений и интересов больного»⁷. Рисунок рассматривается как особый документ, из которого извлекается информация, как «акт трансляции образа тела в графические термины». «В определенном смысле рисунок является личностью, а бумага соотносится со средой»⁸. Определенное значение придается расположению рисунка на листе бумаги, что превращает пространство листа в естественный образ-знак. В изучении психологии твор-

⁷ Хайкин Р. Б. Творчество глазами врача. С. 10.

⁸ Маховер К. Личностная проекция в рисунке человеческой фигуры: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 1990. С. 12.

ческого процесса Пушкина мы обладаем еще большей информацией: рядом с рисунками расположены тексты, которые можно соотносить с графикой и т. д.

Возникновение рисунка во время письма predetermined и во многом подготовлено самим этим процессом. Рисовали многие писатели. Рисовальная подготовка, рисовальная техника, которой владеет писатель, не оказывает решающего влияния на прецедент появления рисунка в творческой рукописи. Графическая традиция, свойственная каждой эпохе, влияет лишь на форму, на манеру писателя-рисовальщика, обладающего или не обладающего профессиональными навыками. Поэтому, естественно, внешний вид рукописей писателей различных эпох будет различен. Но в то же время нечто общее будет проглядываться в листах, скажем, Ли Бо и Поля Валери, Пушкина и Ремизова. Психология возникновения рисунков рядом с текстом написанным (или внутри него), видимо, одна для всех пишущих. Вот как пояснял это А. М. Ремизов: «Написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писатель может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или исамчертногусломит, неважно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию»⁹. Сам Ремизов, сознательно основываясь на психологии рисующего писателя, экспериментировал в области синтеза каллиграфии и рисунка. Известна его графика, сопровождающая текст, в жанре дневниковых записей событий и сновидений, иллюстрации к собственным литературным произведениям, к письмам, его рукописные альбомы и т. п. Весьма интересны опыты в этом роде русских футуристов, их литографированные сборники. Очень близко к этому подходит опыт синтеза шрифта и рисунка французских поэтов круга Г. Аполлинера с использованием рисунчатого построения графики стихотворной строфы. Заметим, что искания в этой области во многом основывались опять же на опыте рисующих писателей, которые осознанно не ставили перед собой такой цели, приходили к этому спонтанно, во время творческого процесса (как это было у Пушкина).

⁹ Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 441.

В анализе пушкинских рукописей нам представляется важным определить психологию возникновения рисунка в каждом конкретном случае. Думается, значимыми для исследования характеристиками каждого рисунка будут следующие:

1. Тип рисунка (техническая характеристика). Он определяется по манере изображения («беловой» и «черновой») и по контексту (отдельное изображение или на листе с текстом).

2. Тема рисунка и соотносённость этой темы с контекстом рукописи (рукописной единицы).

3. Психология возникновения рисунка.

К особой группе следует отнести рисунки, не связанные с творческим процессом (если творческий процесс понимать как непосредственную работу над литературным произведением). Это рисунки «на случай». Обычно они расположены вне текста в рабочих тетрадях или вообще на отдельных листах и в альбомах. Это законченные (завершенные) композиции (пейзажи, жанровые сценки и т. п.). К этой же группе следует отнести и «беловые» автоиллюстрации и титульные листы, чаще всего встречаемые в перебеленных или беловых рукописях. Подобные рисунки выполнены не «машинально», а осознанно, «специально». Сюда следует отнести и случаи перерисовок с гравюр и литографий.

Другая группа рисунков — те, что возникали в творческом процессе. Их большинство. Обычно это графика, сопровождающая черновой текст. Трудность анализа заключается в том, что мы не всегда можем установить, появился ли тот или иной рисунок непосредственно в потоке поэтической мысли.

4. Функция рисунка в рукописном листе: данный пункт весьма важен в текстологическом аспекте изучения пушкинских рукописей. Случаи прямого, так сказать «чистого», соотношения рисунка и текста в пушкинских рукописях не так уж часты. В первую очередь это так называемые автоиллюстрации.

В следующих главах книги мы, конечно же, будем руководствоваться изложенными здесь соображениями. Но главной задачей нам представляется пробуждение того самого «сладостного воображения», — что, впрочем, и вынесено в название этой части.

Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина

Мы полагаем, что именно с проблемы влияния графики на творчество Пушкина можно начать разговор о тесной взаимосвязи графического и вербального в рукописях. В попытке наметить очертания вопроса и дать начало разработке этой темы мы непременно столкнемся с проблемой выхода за пределы собственно текстологии и литературоведения.

Изучение творчества писателя всегда подразумевает знание контекста современной ему эпохи. Учитывая литературный и исторический контекст, литературоведение часто оставляет без внимания традицию изобразительного искусства, и в частности традицию русской и зарубежной книжной графики, ее влияние не только на внешний вид рукописных листов с рисунками, но и на литературное творчество¹. В большей или меньшей степени известны литературные цитаты и реминисценции в текстах пушкинских произведений, но практически никто не задавался целью выявить цитаты и реминисценции графические. Вместе с тем влияние графики XVIII — первой трети XIX в. сказывалось на текстах пушкинских произведений (иногда опосредованно — через рисунок в рукописи).

Вопрос о «графическом влиянии» впервые был поднят М. В. Добужинским в статье «О рисунках Пушкина». «Рисунки Пушкина, — писал Добужинский, — тесно связаны не только с его биографией, но и со множеством явлений в пушкинской современности: одной из самых интересных задач будет выяснение художественных влияний — непосредственных, косвенных и „подпочвенных“, — которые в той или иной мере могли действовать на Пушкина-художника»². И — позволим себе добавить и попытаемся это показать — на Пушкина-литератора.

¹ О влиянии живописи на творчество Пушкина см., например: *Кочка Г. М.*: 1). Пушкин перед Мадонной Рафаэля//Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л., 1967. С. 38—43; 2). Стихотворение Пушкина «Незавершенная картина»//Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 5—16.

² *Добужинский М. В.* О рисунках Пушкина//Novyi Zhurnal. 1976. № 125. С. 159.



Рисунок Пушкина «Продавец кваса» (в центре) и детали гравюр из книги: Cazott J. Oeuvres badines et morales... Londres, 1798. Сопоставление Р. Шульца.



Рисунок Пушкина и гравюра из романа Ж. Казота.
Сопоставление Р. Шульца.



Рисунок Пушкина (слева) и гравюра из романа Ж. Казота.
Сопоставление Р. Шульца.



Рисунок Пушкина (справа) и портрет Казота на одной из гравюр
(фрагмент). Сопоставление Р. Шульца.

Данный тезис Добужинского, к сожалению, не получил развития в пушкиноведении. Однако отмечены несколько рисунков Пушкина, на возникновение которых влияли произведения изобразительного искусства³.

В процессе изучения пушкинских рисунков выявлено около двадцати «перерисовок» в его рукописях, но исследователи отмечали — и мы придерживаемся того же мнения, — что их значительно больше. Некоторые «оригиналы» пушкинских перерисовок на сегодняшний день не обнаружены: таков, например, рисунок книжной виньетки в автографе пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург» — «Летучая мышь» (ПД 1096, л. 4 об.). «Не все они (перерисовки. — С. Д.) так легко разгадываются. Перерисованную иллюстрацию можно распознать по манере рисунка, отличной от приемов собственной графики»⁴. М. Д. Беляев в своей диссертации перечисляет шестнадцать зарисовок, «вернее, перерисовок, частично с произведений станковой живописи и со скульптуры, частично с книжных иллюстраций»⁵.

Графический «первоисточник» иногда может позволить выявить некоторые скрытые приемы творческой работы поэта. Рисунок Пушкина мог выступать в качестве знака-сигнала произведения-оригинала. Р. Шульц сопоставил рисунок в рукописи «Домика в Коломне» с гравюрой Ж. Казота⁶. Приведем здесь еще несколько интересных сопоставлений этого исследователя (см. с. 124—125 наст. изд.). Это изображение на одной из гравюр Казота и рисунок Пушкина «Чаепитие» в повести «Гробовщик»⁷; гравюра «Альвар и витающий женский образ» Казота и

³ См.: Беляев М. Д. Рисунки Пушкина и их роль в пушкиноведении: Дис. ... канд. филол. наук. 1946 (Машинопись). Хранится в РГБ (ДК 48/751 и Ф 8-75/3499); Томашевский Б. В. Пушкин и романы французских писателей: К рисункам Пушкина // Литературное наследство. Т. 16—18. С. 947—960; Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933.

⁴ Томашевский Б. В. Пушкин и романы французских писателей. С. 959.

⁵ Беляев М. Д. Рисунки Пушкина и их роль в пушкиноведении. С. 409—412.

⁶ Шульц Р. О внутренней связи двух «Домиков» Пушкина: К теме «Пушкин и Казот» // Записки русской академической группы в США. Т. 20. New York. С. 137—138. См. также: Шульц Р. Пушкин и Казот. Вашингтон, 1987. С. 160.

⁷ Шульц Р. Пушкин и Казот. С. 173.

один из «бесовских» рисунков Пушкина⁸; детали гравюр из книги Казота⁹ и лицейский рисунок Пушкина «Продавец кваса»¹⁰.

Возникновение определенных сюжетов и мотивов в пушкинской графике, техника рисунка да и сам факт пушкинского рисования (воспринимавшийся современниками поэта естественно) были predeterminedены, как нам представляется, следующим: обучением рисованию в Лицее, знакомством с приемами альбомного рисования и контактами с художниками, а также традицией книжной графики.

1. Обучение рисованию

Техника рисунка, безусловно, была приобретена Пушкиным в Лицее, где основной акцент в преподавании С. Г. Чирикова делался на обучении рисования человеческой фигуры и ландшафта. Преподавание осуществлялось и по популярным рисовальным пособиям, в частности по «Прейслеровой рисовальной книге»¹¹, которая сейчас находится в экспозиции Лицея. Правила построения перспективы, композиция ландшафтного рисунка были хорошо известны Пушкину — он им следовал и в графике, и в литературном творчестве. Если мы ознакомимся с выдержками из правил различных рисовальных пособий (правил, которые отражают состояние преподавания рисунка в начале XIX в.), а потом рассмотрим графические и вербальные пейзажи Пушкина, то увидим полное «подчинение» усвоенным в детстве рисовальным законам:

«Когда нужно будет рисовать ландшафт с натуры, то, ставши на возвышенном месте, откуда открывался бы пространный горизонт, замечай на чертежной доске три отделения сверху до низу. Ландшафт, который срисовать хочешь, раздели в уме на три части»¹².

⁸ Шульц Р. Пушкин и Казот. С. 86.

⁹ Cazotte, J. Oeuvres badines et morales... Londres, 1798.

¹⁰ Шульц Р. Пушкин и Казот. С. 35.

¹¹ Прейслер И. Д. Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству. S-Pb., 1810 (пер. с нем.). Это четвертое переиздание данной книги в России (1734, 1781, 1795). Кроме этого издания можно назвать, например: Станкевич Н. Рисовальная школа. СПб., 1811; Новейший рисовальный учитель, или Основательные правила рисовального художества. М., 1815; Ухтомский А. Школа рисования. М., 1817; Новейшее руководство к рисовальному искусству. М., 1818.

¹² Новейший рисовальный учитель. С. 10.

«Картина ландшафтного художника должна представлять лучше летнее время. Воздух должен быть всех вещей земных легче, облака должны иметь хорошее образование, деревья стоять в красивом положении и местами по нескольку, совокупно <...>, а прочие вещи, как-то камыши, деревцы, раковинки и проч., хотя не очень исправно будут сделаны в сравнении с натурою, но ежели в них найдется лучший манер, приятность и вольность руки, а особливо наперед картины, то рисунок или картина представится весьма богатая и сделает всякое действие на зрение»¹³.

О вербальном пейзаже Пушкина писал Б. В. Томашевский: в нем «отразилось непосредственное знакомство с картинами Верне и, вероятно, с репродукциями Пуссена. Характерен точный отбор существенных признаков пейзажа и умение выразить их словом. Уже видно мастерство словесного „живописания“, которое проявилось позднее в поэтическом изображении пейзажа, написанного с натуры»¹⁴.

Согласно «академическим» рисовальным канонам Пушкин рисовал и детали пейзажа. Один из самых распространенных сюжетов в пушкинской графике — изображение ствола обломанного дерева или пня с торчащей сухой веточкой или веточкой с листвою. Данный сюжет встречается у Пушкина в рукописях различных лет, начиная с лицейской поры. Манера рисования при этом оставалась неизменной: здесь именно «набитая в детстве рука», рисующая хорошо известное легко и блестяще. Многие исследователи сравнивали подобную пушкинскую манеру едва ли не с достижениями графики XX столетия. Все же, если мы познакомимся с образцами классического рисунка, трудно будет не признать приверженность поэта лицейской «классической» выучке. Сравним рисунок из «Ландшафтного живописца»¹⁵ — традиционный изогнутый сломанный ствол дерева с сухими ветками и веткой с листвою и один из пушкинских рисунков (ПД 838, л. 68). Сходна с этим и пушкинская виньетка с могильным крестом к «Страннику» (ПД 981, л. 1). К сожалению

¹³ Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. [Б. м.], 1793. С. 43.

¹⁴ Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1980. Т. 1. С. 42.

¹⁵ Легран А. Ландшафтный живописец. М., 1820.



Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 68).



Рисунок сломанного дерева из «Ландшафтного живописца».



Рисунок Пушкина «Пейзаж с соснами» (ПД 1746).



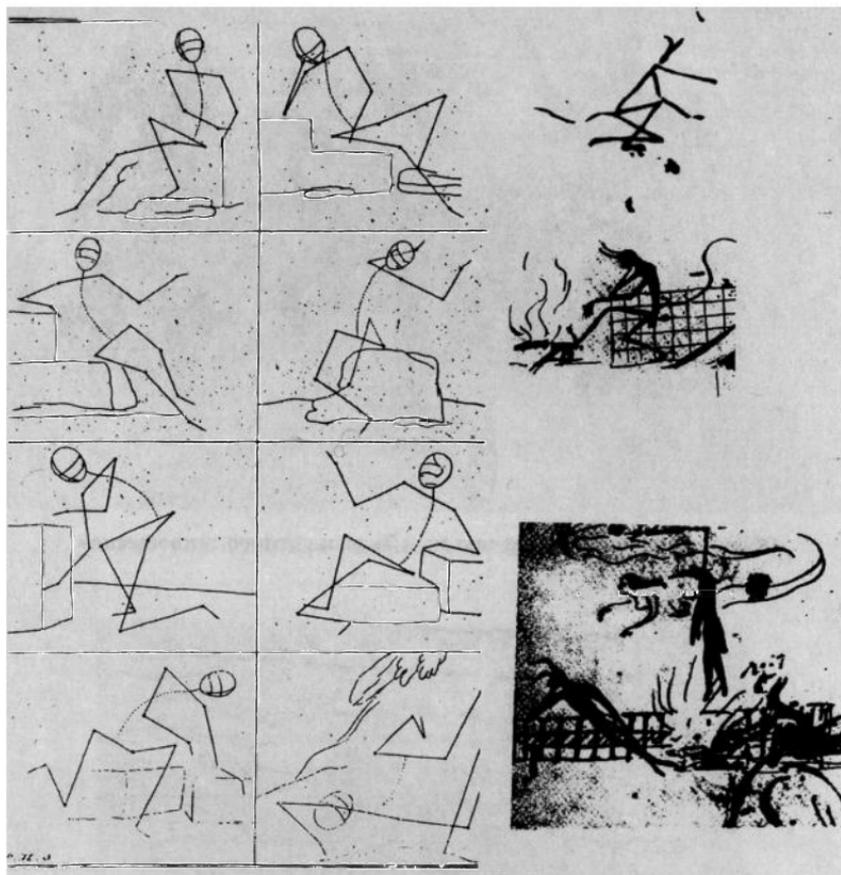
Рисунок из «Ландшафтного живописца».



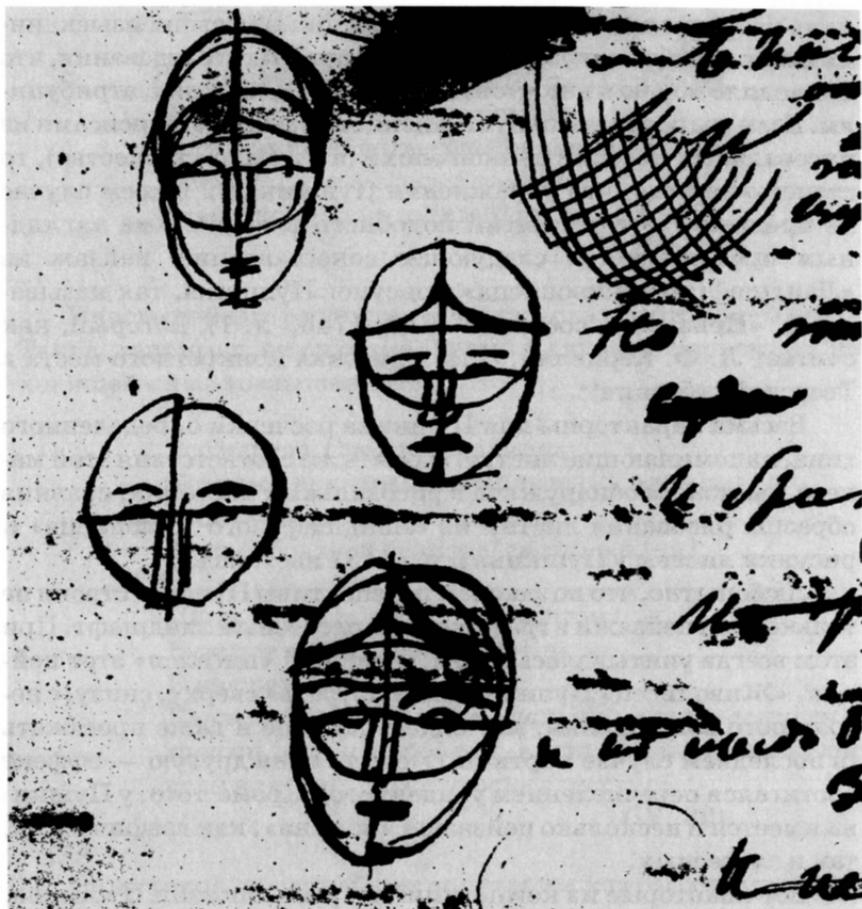
Образцы рисования листвы из «Ландшафтного живописца».



Рисунки Пушкина (ПД 833, л. 83 об.).



Схемы построения фигуры человека из «Прейслеровой рисовальной книги» (слева) и фрагменты «адских» рисунков Пушкина (ПД 834, л. 42 об.).



Пробы построения лица. Рисунки Пушкина (ПД 835, л. 18 об.).

нию, часто исследователи графики Пушкина в своих изысканиях игнорировали искусствоведческие приемы исследования, что приводило порою к несостоятельным, на наш взгляд, атрибуциям. Если мы сопоставим пушкинские пейзажи с экзерсисами из рисовальных пособий данной эпохи (а их было множество), то станет очевидно, что упражнения Пушкина ни в коем случае не предполагают открытий подобного рода. Весьма наглядным представляется следующее сопоставление: пейзаж из «Ландшафтного живописца» и рисунок Пушкина, так называемый «Пейзаж с соснами» (ПД 1746, л. 1), который, как считает Л. Ф. Керцелли, есть зарисовка конкретного места в Тверской губернии¹⁶.

Весьма характерны для Пушкина росчерки определенного типа, напоминающие листву. И опять же соответствия этой манере мы можем обнаружить в рисовальных пособиях, сравнив образцы рисования листвы из «Ландшафтного живописца» и рисунки листвы у Пушкина (см. с. 131 наст. изд.).

Любопытно, что по законам перспективы Пушкин строил не только свои пейзажи в графике, но и словесный ландшафт. При этом всегда учитывалась точка, с которой «писался» этот пейзаж. «Живописец» Пушкин мог «смотреть» сверху, снизу, с небольшого возвышения, мог сидеть на коне и даже проезжать (в последнем случае картины сменяли одна другую — эффект достигался перечислением увиденного). Кроме того, у Пушкина имеется и несколько пейзажей «из окна», как графических, так и словесных.

Вот некоторые из композиций в прозе и поэзии Пушкина, когда линия горизонта простирается на уровне глаз. (Это любимый способ изображения Пушкина.)

«Он ехал берегом широкого озера [*ближний план*], из которого вытекала речка и вдали извивалась между холмами, на одном из них <... > возвышалась зеленая кровля <... > огромного дома [*средний план*], на другом пятиглавая церковь <... > около разбросаны были деревенские избы с их огородами и колодцами [*дальний план*]» (VIII, 175).

¹⁶ Керцелли Л. Ф. Тверской край в рисунках Пушкина. М., 1976. С. 180.

Господский дом уединенный
.....
Стоял над речкою [*ближний план*]. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые [*средний план*],
Мелькали села, здесь и там
Стада бродили по лугам [*дальний план*].
(VI, 31)

Иногда пейзаж располагался ниже глаз смотрящего героя. Таков, например, вид из окна Людмилы в замке Черномора, находящегося на возвышенности:

Все мертво. Снежные равнины
Коврами яркими легли [*ближний план*];
Стоят угрюмых гор вершины
В однообразной белизне [*средний план*]
.....
Лишь изредка с унылым свистом
Бунтует вихорь в поле чистом
И на краю седых небес
Качает обнаженный лес [*дальний план, лес виден за горами, таким образом, глаза героини находятся если не выше, то на уровне этих гор*].
(IV, 30)

Вид из окна, когда пейзаж получается как бы обрамленным, встречается и в графике, и в поэзии Пушкина:

А нынче... погляди в окно:
Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит.
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.
(III, 183)

Или (сравним с известным кишиневским пейзажем из окна (ПД 831, л. 51 об.):

В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром...
(VI, 97)

Часто Пушкин в поэзии прибегает к смене картинок (что невозможно изобразить в одном рисунке): например, в «Обвале» лирический герой сначала поднимает голову:

И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

Затем он смотрит вниз:

И Терек злой под ним бежал...
(III, 197—198)

Эффект ощущения низины достигается посредством расположения глаз «зрителя» ниже линии горизонта:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
(III, 236—237)

Такова и «постановка» Петра во Вступлении к «Медному всаднику»:

...Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко [*ближний план*].
По мшистым топким берегам
Чернели избы здесь и там [*средний план*]
.....

И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел [*дальний план*].
(V, 135)

Иногда пейзаж может быть наблюдаем с коня:

«Начало смеркаться <...>. Прямая дорога занесена была снегом; но по всей степи видны были конские следы, ежедневно обновляемые» (VIII, 345).

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривую, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.
(III, 320)

Рисунок деревьев, склоненных под ветром (ПД 838, л. 44, см. с. 71 наст. изд.), также построен согласно законам рисовального искусства. Обратим внимание на то, что угол наклона деревьев меняется в зависимости от их высоты. Вот что написано в рисовальном пособии: «И всякая вещь должна иметь надлежащее свое движение: ветром потрясаемые деревья, на которых малые ветви должны более гнуться, нежели большие <...>. При сем надлежит не забывать, что все движения, причиняемые ветром, должны устремлены быть в одну сторону»¹⁷.

Заканчивая сопоставление правил рисовальных пособий и графических и литературных приемов, которыми пользовался Пушкин, приведем еще несколько примеров.

В черновой рукописи стихотворения «Виноград» (ПД 835, л. 38) внизу под стихами Пушкин карандашом изображает пять виноградин, которые в тексте сравниваются с «перстами девы молодой». Поэт визуализирует это сравнение. Любопытно, что сравнение виноградин с перстами закреплено не только в литературной традиции, но и в изобразительном искусстве — в частности, в рисовальных пособиях мы встречаем постановку руки, держащей виноград (см., например, рисунок из «Новейшего ру-

¹⁷ Новейший учитель рисовального художества, или Основательные правила, служащие к усовершенствованию юношества. М., 1814. С. 17.

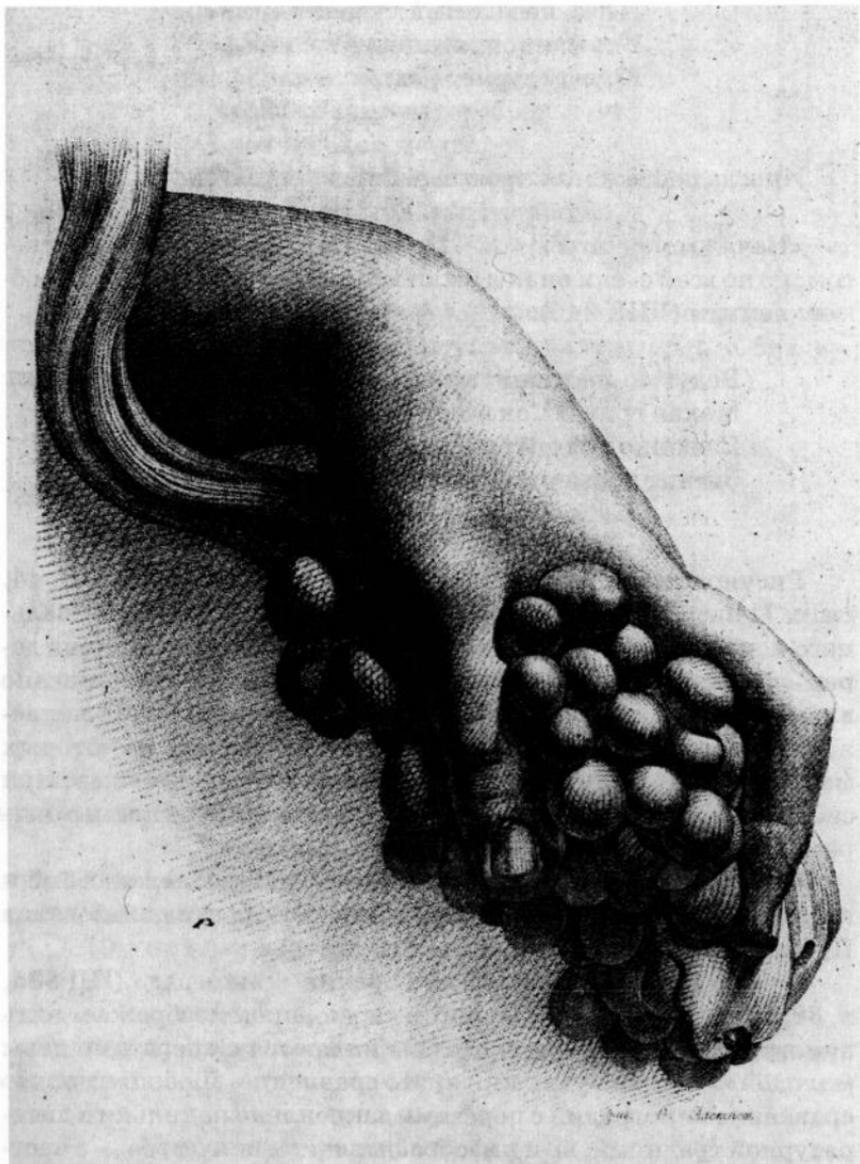
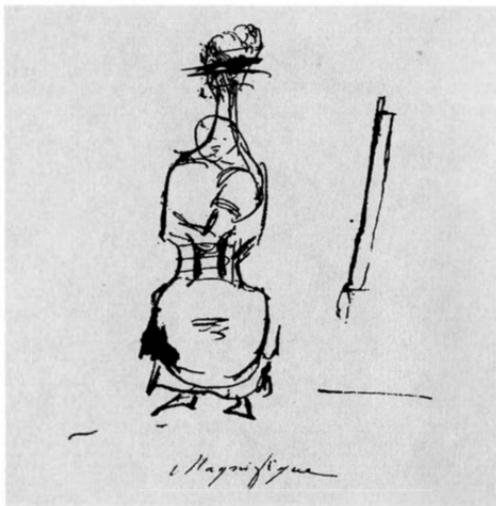


Рисунок из «Новейшего руководства к рисовальному искусству».



Женщина-виолончель. Рисунок Пушкина (ПД 1723, л. 48).

ководства к рисовальному искусству». М., 1818). Таким образом, Пушкин в своем писательском творчестве привлекал не только стихотворную традицию, но и хорошо известную ему рисовальную.

Известные «адские» рисунки Пушкина, которые Т. Г. Цявловская связывала с замыслом повести о «Влюбленном бесе», своим рождением (хотя бы в манере рисунка, в стиле) обязаны опять же основам рисовального обучения (сравним «скелетные» схематические рисунки человека в различных позициях из «Прейслеровой рисовальной книги» и «адские» рисунки Пушкина (ПД 834, л. 42 об.))¹⁸.

Кстати, на одном из листов (ПД 835, л. 18 об.) мы видим пробы построения Пушкиным человеческого лица и штриховки.

Одной из основных методик преподавания рисунка в пушкинское время было копирование. А. М. Эфрос отмечал, что Чириков «не изобретал, а копировал чужие образцы. Он превратил свой класс в универсальную копировочную мастерскую.

¹⁸ О «скелетных» рисунках-схемах у Прейслера читаем: «Того ради сие надобно, чтобы в оных прилежно обучаться, дабы глаз ко всякой косности привыкнуть не мог» (*Прейслер И. Д. Основательные правила... С. 27*).



«Le baiser» («Поцелуй»). Рисунок Пушкина (ПД 829, л. 46).

Лицейсты рисовали с антиков, с эстампов, с рисунков, с народных картинок; они сводили, растушевывали, моделировали головы и фигуры»¹⁹.

Пушкинское графическое наследие позволяет нам проследить эволюцию пушкинских копий, начиная с лицейских штудий. Известны два лицейских рисунка поэта — «Собака» и «Продавец кваса» (ПД 792, ПД 793)²⁰. «Однако это „картинки“, а не рисунки»²¹. Одна из ученических штудий — рисунок карандашом в Лицейской тетради (ПД 829, л. 46) под названием «Le baiser» («Поцелуй»). Скорее всего, это копия с чьего-то рисунка — принадлежавшего, возможно, более успевающему лицеисту.

И позднее Пушкин продолжал копировать. Пушкин «мог перенимать чужую манеру только в том случае, если он непо-

¹⁹ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 122—123.

²⁰ Третий «лицейский» рисунок — «Дворник с метлой и солдат с лопатой» вряд ли принадлежит руке поэта. См. об этом: Краснобородько Т. И. «Третий лицейский рисунок»: Пушкин или псевдо-Пушкин? // Пушкин и другие. Новгород, 1997. С. 120—126.

²¹ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 34.



Голова Давида работы Микеланджело. Рисунок Пушкина
(ПД 286, л. 1 об.)²².

средственно копировал какую-нибудь чужую вещь. Копиист отвлекается от себя, ибо он рисует так же, как идет слепой: чужими глазами и чужим навыком». Такой рисунок «сразу отдает школой»²³. Но эти копии уже нельзя назвать ученическими, в них проявляются особенности Пушкина-рисовальщика: лаконизм изображения, верность руки и т. д. Таковы, например: рисунок головы Давида работы Микеланджело (ПД 286, л. 1 об.), выполненный, скорее всего, с одной из многочисленных гравюр, воспроизводимых в самых различных изданиях; вариации на известные классические сюжеты — карикатурный Самсон (или Геракл?) (ПД 834, л. 24 об.), «Вирсавия» и «Святой Себастьян» (ПД 830, л. 2 об.).

А работая над стихотворением «Везувий зев открыл...», Пушкин зарисовал по памяти фигуры со знаменитой картины «Последний день Помпеи» К. Брюллова (ПД 845, л. 21).

В рукописях Пушкина существуют и немногочисленные зарисовки скульптур. Это подписанная самим поэтом зарисовка

²² Об атрибуциях этого рисунка см.: *Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 145.

²³ *Эфрос А.* Рисунки поэта. С. 34.



Шаржированное изображение Давида (Самсона), разрывающего пасть льва. Рисунок Пушкина (ПД 834, л. 24 об.).

статуи Вольтера работы Ж.-А. Гудона, хранившаяся в Эрмитаже в библиотеке Вольтера. Во время работы там Пушкин делает выписки из книг в свою записную книжку (ПД 840) и на одном из листов — набросок скульптуры, видимо произведшей на него впечатление гротеском и экспрессивностью выражения. Читатель и сейчас может увидеть эту скульптуру в одном из залов Эрмитажа. Внизу наброска поэт подписывает: «10 mars 1832. Bibl. De V». Другая зарисовка скульптуры (ПД 835, л. 2) — со статуи летящего Меркурия работы Дж. Болоньи (об этом см. выше, с. 105).

2. Альбомная традиция, контакт с художниками

Современники знали о любви Пушкина рисовать «на случай» портреты, автопортреты и карикатуры. В. И. Туманский писал 18 сентября 1823 г. А. А. Бестужеву о «славе» Пушкина-художника и посылал портрет Н. И. Гнедича его руки. В. П. Горчаков хранил автопортрет Пушкина. И. П. Липранди вспоминал о сходстве пушкинских портретов с оригиналами: «Александр Сергеевич на ломберном столе мелом, а иногда и особо карандашом, изображал сестру Катакази, Тарсису — Мадонной и на руках у нее младенцем генерала Шульмана, с ориги-



Зарисовка статуи Вольтера работы Ж.-А. Гудона. Рисунок Пушкина
(ПД 840, л. 95 об.).



Набросок фрагмента «Последнего дня Помпеи».
Рисунок Пушкина (ПД 845, л. 21).

нальной большой головой, в больших очках, с поднятыми руками, и пр. Пушкин делал это вдруг с поразительно-уморительным сходством»²⁴.

А. В. Корнилова в монографии «Мир альбомного рисунка» отмечала: «Одним из обязательных признаков альбомной традиции было сочетание словесного текста с изображением <...>. Стихотворение и рисунок к нему, помещенные на альбомной странице, воспринимались не как книжный текст и иллюстрация, а как тема и ее развертывание. Рисунок как бы расширяет ассоциативные рамки восприятия читателем текста»²⁵. Один из таких альбомов с многочисленными рисунками поэта сохранился: это так называемый Ушаковский альбом (ПД 1723)²⁶.

Однако следует отметить, что далеко не все традиционные альбомные «трафареты» Пушкин использует в своих рисунках — так, например, мы никогда не встретим в его рукописях

²⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 327.

²⁵ Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990. С. 71—72.

²⁶ Подробнее о рисунках в Ушаковском альбоме см.: Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой. Факсимильное воспроизведение. СПб., 1999.

рисунков цветов — пожалуй, самого распространенного альбомного мотива!

Рисование в пушкинскую эпоху было занятием любимым и почти неизменным для людей дворянского сословия. Ему обучали, как обучали музыке, пению, танцам, иностранным языкам. Увлекалась рисованием, руководствуясь пособиями, сестра Пушкина Ольга Сергеевна, рисовали знакомые барышни — и все они держали заветные альбомы, в которые гости и знакомцы заносили стихи и рисунки. Мальчики-лицеисты, кроме того, что марали свои бумаги рисунками, увлекались карикатурой. (Из «знаменитых карикатуристов» Лицея самым популярным был А. Д. Илличевский.)

Профессионально занимался рисованием один из близких друзей Пушкина В. А. Жуковский, его рисунки и офорты, выполненные в «академической» манере, хорошо известны. По всей видимости, Жуковский оказал большое влияние на Пушкина-рисовальщика: рисующий писатель, он сам готовил эскизы для своих книг — например, титульные листы к семитомному собранию сочинений гравированы по его рисункам.

Пушкин общался (не так тесно, как с Жуковским) и с художниками-профессионалами — Орловским, Кипренским, Брюлловым. Поэтому основные сюжеты и мотивы, рисовальные графареты и клише Пушкину были хорошо знакомы.

На одном из листов тетради ПД 838 (л. 44 об.) Пушкин набрасывает портрет женщины в полный рост. Как было установлено, это набросок по памяти с живописного портрета А. Ф. Закревской работы Доу. Т. Г. Цявловская писала, что «портрет сделан в зеркальном по отношению к литографии отражении». Литография же была сделана с портрета. Исследовательница пришла к выводу, что портрет был написан не позднее 1825 г., когда Пушкин был в ссылке, и отвела свою первоначальную гипотезу о том, что Пушкин видел позирующую Закревскую. Судя по всему, отмечала Цявловская, Пушкин видел портрет в доме у Закревской в 1828 г.²⁷

3. Графическая традиция

Иногда пушкинское стихотворение — довольно точное описание популярного сюжета в графике. Такова, например, «кар-

²⁷ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 204—205.

тинка» в «Графе Нулине», когда герой проникает в спальню героини:

...лампа чуть горит
И бледно спальню освещает;
Хозяйка мирно поживает
Иль притворяется, что спит.
(V, 10)

Изображение спальни и чувственно раскинувшейся на кровати женщины, которая если и спит, то уж так, словно дожидается героя, было весьма любимо французскими графиками. Пушкину этот сюжет был хорошо известен хотя бы по библиотеке Василия Львовича.

Весьма популярен в графике был и другой куртуазный сюжет — подглядывание женщины за спящим мужчиной (условно назовем его «Амур и Психея»). У Пушкина такая «картинка» «скопирована» в «Руслане и Людмиле» (Ратмир в замке):

Она подходит, он лежит
И в сладострастной неге дремлет;
Покров его с одра скользит,
И жаркий пух чело объемлет.
В молчаньи дева перед ним
Стоит недвижно, бездыханна,
Как лицемерная Диана
Пред милым пастырем своим;
И вот она, на ложе хана
Коленом опершись одним,
Вздохнув, лицо к нему склоняет
С томленьем, с трепетом живым,
И сон счастливец прерывает
Лобзаньем страстным и немым...
(IV, 55)

В «Нереиде» Пушкин использует сюжет «Сусанны» — традиционное изображение купающейся обнаженной (или полубнаженной) женщины, за которой подсматривают из-за кустов:



А. Ф. Закревская. Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 44 об.).



Портрет А. Ф. Закревской.
Литография Е. И. Гейтмана с оригинала Дж. Доу.

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я встретил Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

(II, 156)

У Пушкина встречается и рисунок Сусанны (ПД 830, л. 2 об.).

Использует Пушкин и сюжет о петухе, преследующем курицу, популярный в политической карикатуре в Германии, — но не в графике, а в поэзии. Быть может, это заимствование графического трафарета? В «Руслане и Людмиле» мы читаем:

С порога хижины моей
Так видел я, среди летних дней,
Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивой,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал...

(IV, 27)

На карикатурах петух, преследующий курицу, чаще всего изображался с головой царствующего монарха: у Пушкина он — «султан курятника».

И все же самый непосредственный контакт поэта с миром графики происходил при чтении и просмотре книг. Библиотека А. С. Пушкина, хранящаяся в Пушкинском Доме, разумеется, далеко не исчерпывает всех книг, которые поэт в различное время держал в руках. Однако она в достаточной мере отражает состояние книжной графики пушкинской эпохи, дает представление о читательских пристрастиях и книжных увлечениях поэта. Кроме того, изучение графического оформления книг пушкинской библиотеки позволяет нам делать и более конкретные предположения о графическом влиянии на Пушкина-писателя, Пушкина-рисовальщика, Пушкина-каллиграфа.

Вот что писал о заимствованиях у Пушкина вообще Б. В. Томашевский: «Редко у писателя чтение какого бы то ни было произведения проходит бесследно. Запоминаются отдельные ситу-

ации, сюжетные ходы, характеры, и эти детали затем применяются в собственных произведениях. Это, если угодно, заимствование, но не того порядка, которое входит в общее понятие влияния. Эти заимствования отнюдь не свидетельствуют о близости. Это простое, я бы сказал, техническое использование литературной детали в новой функции, в новой композиции. Такие заимствования не имеют никакого отношения к творческой зависимости писателя от использованного произведения. Иногда это случайный материал в мастерской художника»²⁸. Думается, что было бы справедливо отнести процитированные слова не только к собственно тексту литературного произведения, но и к книге в целом, к ее дизайну. Нами был предпринят просмотр всех изданий пушкинской библиотеки с гравированными и литографированными листами²⁹.

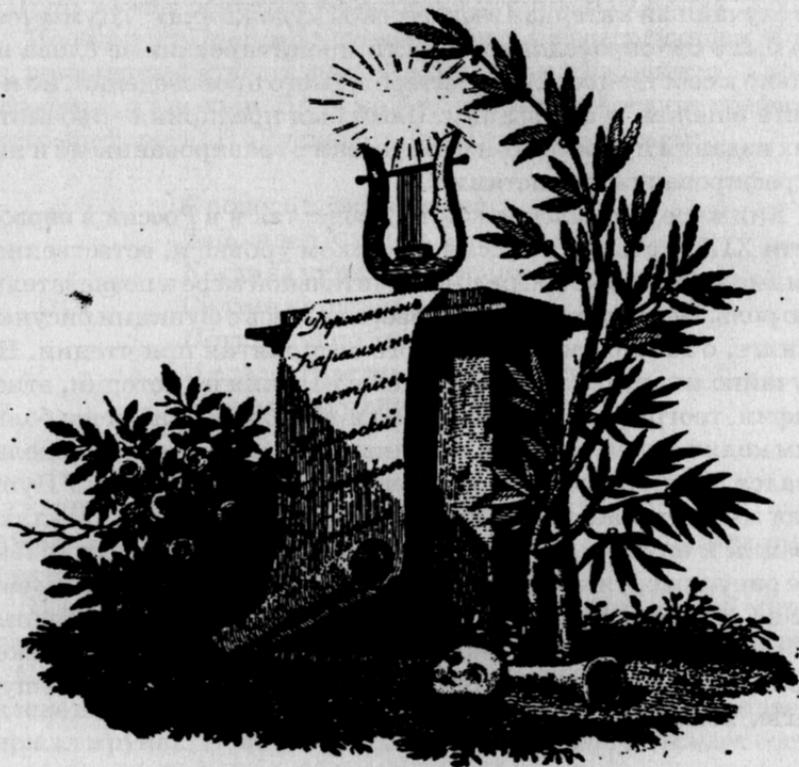
Книжное оформление как в Европе, так и в России в первой трети XIX в. стояло на весьма высоком уровне и, естественно, помимо эстетической играло в значительной мере и познавательную роль. Нет необходимости говорить здесь о функции рисунка в книге, о важности зрительского восприятия при чтении. Не случайно многочисленные научные издания по истории, этнографии, географии, языкознанию и т. д. были снабжены большим количеством таблиц с рисунками. И этот материал использовался Пушкиным как в сочинениях, так и в графике. У Пушкина мы встречаем рисунки, выполненные в традиции иллюстраций к научным трудам. Таковы, например, многочисленные рисунки оружия и статичных фигур в национальных одеждах на фоне экзотического пейзажа, топографические планы. Начертания еврейского и арабского алфавитов могли быть скопированы с «Atlas des oeuvres complètes de J. J. Barthélemy» (Paris, 1822 (№ 582)³⁰).

²⁸ Томашевский Б. В. Пушкин и романы французских писателей. С. 955.

²⁹ Хотим выразить нашу признательность за помощь в этой работе хранителю Пушкинского фонда в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН Татьяна Ивановне Краснобородько.

³⁰ Здесь и далее в тексте указан номер хранения книги, соответствующий описанию Б. Л. Модзалевского «Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание» (СПб., 1910).

ПАМЯТНИКЪ ОТЕЧЕСТВЕННЫХЪ МУЗЪ



С. ПЕТЕРБУРГЪ

1827.

Титульный лист альманаха «Памятник отечественных муз» на 1827 год.



Эскизы книжных вишнеток. Рисунки Пушкина (ПД 829, л. 45).

Некоторые сюжеты в книжном оформлении XVIII — начала XIX в. настойчиво повторялись и становились затем символом: сухая веточка, обломанное деревце³¹.

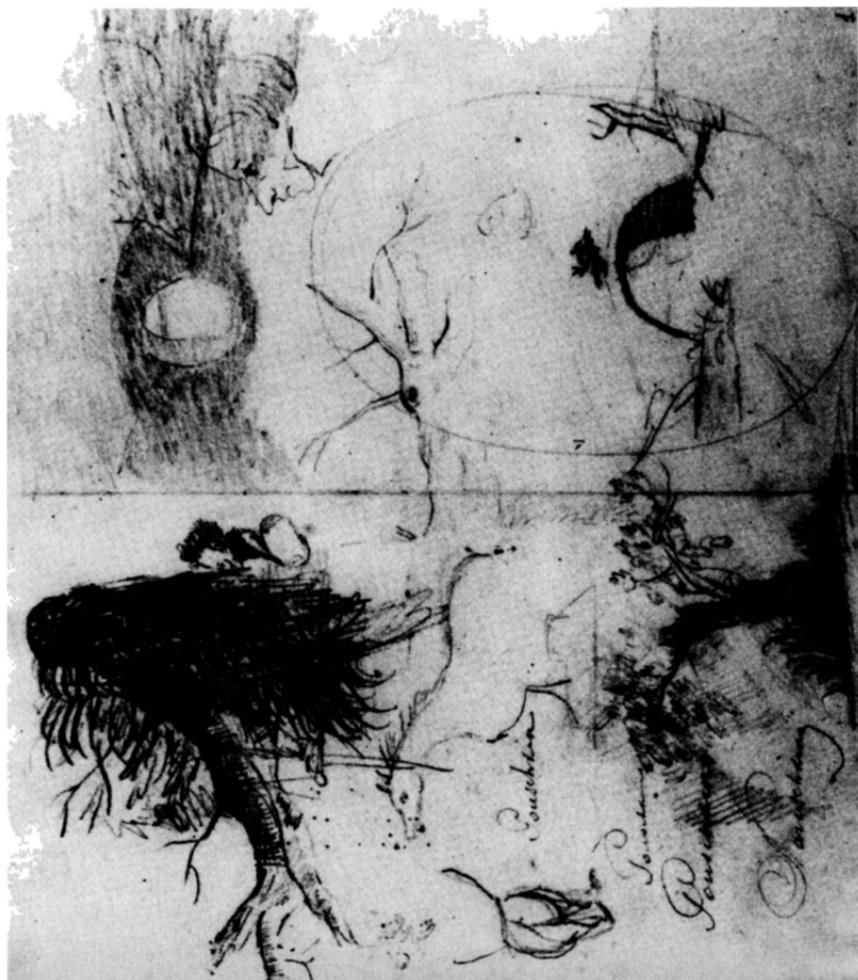
Влияние книжной графики на оформление Пушкиным своих рукописных листов несомненно — пример тому автоиллюстрации и уже упоминавшиеся титульные листы — сложный росчерк, которым украшалось заглавие, картинка на титульном листе, различные эмблематичные рисунки (лира, птица и т. п.), растительный орнамент. В Лицейской тетради (ПД 829, л. 45) Пушкин набрасывает эскизы книжных виньеток. Но мы знаем только один случай «специальной» картинки, предназначенной для дальнейшей работы профессионального художника, — рисунок «Пушкин и Онегин на берегу Невы» (см. с. 82 наст. изд.).

Весьма любопытной представляется серия рисунков Пушкина, почему-то называемая исследователями «Сцены в сумасшедшем доме» (ПД 838, л. 99 об.). Сюжетно эти рисунки перекликаются с карандашными изображениями на отдельном листе (ПД 1729, л. 1—1 об.³²). Мы предполагаем, что все они — копии с иллюстраций к романтическим балладам, в частности к балладе Саути «Суд Божий над епископом» («God's judgment on a bishop»)³³. В пользу нашего предположения свидетельствует и воспоминание А. О. Смирновой-Россет о пребывании Пушкина в Царском Селе летом и осенью 1831 г.: «В это время оба, Жуковский и Пушкин, предполагали издание сочинений Жуковского с виньетками. Пушкин рисовал карандашом на клочках бумаги, и у меня сохранился один рисунок, также и араб-

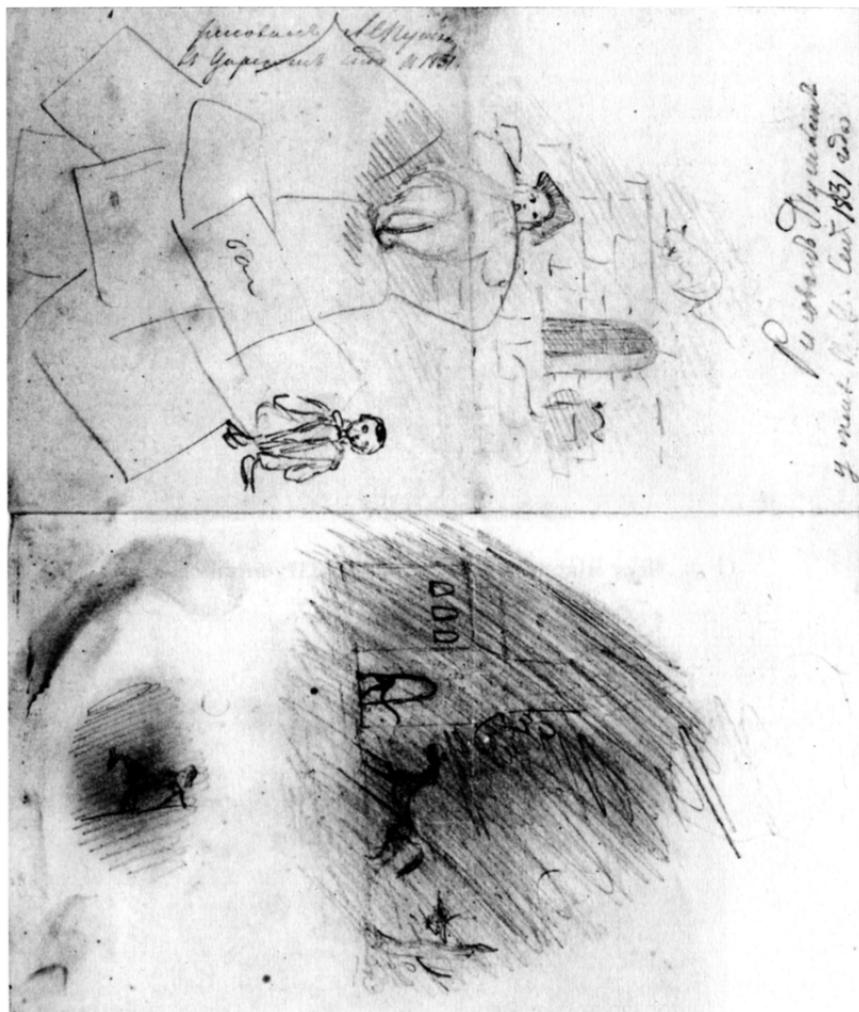
³¹ Ср., например, подобный символ в рисунке к кн.: *Boettiger C. A. Sabine ou matinée d'une Dame Romaine...* Paris, 1813. P. 377 (№ 658).

³² Рисунки атрибутированы неизвестным лицом. На листе две подписи: «Рисовал А. С. Пушкин в Царском Селе в 1831 г.» и «Рисовал Пушкин у меня в Ц. Селе 1831 года». Кому принадлежат эти надписи, на сегодняшний день установить не удалось — но не Жуковскому и не Смирновой-Россет, как показал сравнительный анализ почерков, произведенный Т. И. Красноборошко и автором этих строк. В свое время этой загадкой был занят М. А. Цявловский. «Мы предполагали, что текст принадлежит Жуковскому, однако анализ почерка показал ошибочность этого предположения», — писал исследователь в «Литературной газете» (1938. 20 сентября).

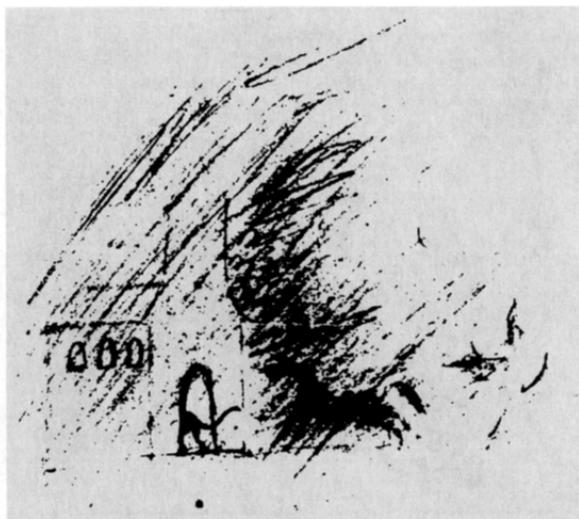
³³ См.: *The Poetical Works of R. Southey*. Paris, 1829.



Рисунки Пушкина (ПД 1729, л. 1).



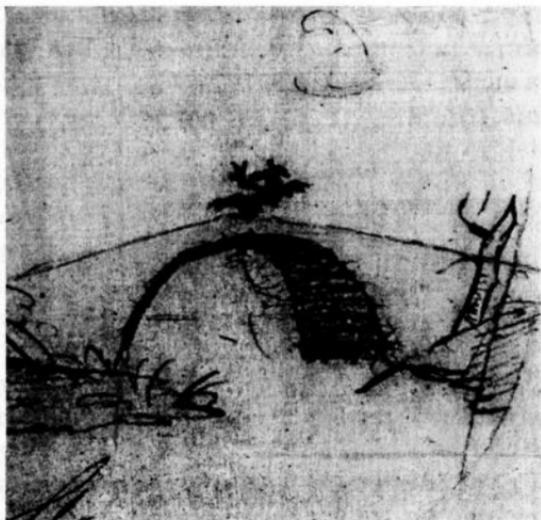
Рисунки Пушкина (ПД 1729, л. 1 об.).



Черт и конь у замка. Рисунок Пушкина
(ПД 1729, л. 1 об.).



Литография из книги «Баллады и повести В. А. Жуковского» (1831).



Всадник на мосту. Рисунок Пушкина (ПД 1729, л. 1).



Литография из книги «Баллады и повести В. А. Жуковского» (1831).

ская головка его руки»³⁴. По-видимому, Пушкин и Жуковский готовили эскизы для титульных листов издания баллад Жуковского (книга вышла в свет в конце 1831 г., цензурное разрешение от 7 июня 1831 г.: Баллады и повести В. А. Жуковского. СПб.: Военная типография Гл. Штаба Е. И. В., 1831). Сюжеты пушкинских рисунков таковы: сидящий человек в сложном головном уборе; кошка на зарешеченном окне; конь на мосту, пытающийся скинуть седока; конь бегущий; конь перед замком. Возможно, что в основе этих рисунков — иллюстрации к бывшему у Жуковского изданию баллад Р. Саути, — на настоящий момент нам не удалось его обнаружить. Во всяком случае, два разрабатываемых Пушкиным сюжета легли в основу гравюр к книге Жуковского (гравюра титульного листа второй части изображает черта и коня, вбегающих в освещенную дверь, — гравировал Клара по рисунку А. И. Заурвейда — иллюстрация к «Балладе о старушке...»; вторая гравюра, к титульному листу первой части книги, — конь на мосту, сбросивший седока, — тех же авторов). Показательно, что на соседней странице тетради ПД 838 (л. 99) находится перерисовка, выявленная Б. В. Томашевским (с титульной виньетки первого тома «*Les Mauvais garçons*» (Paris, 1830), выполненной Тони Жоанно). Впрочем, исследователь отмечал, что Пушкин мог видеть не книгу, а лишь номер «*Revue de Paris*» от 2 мая 1830 г., где помещена заметка о книге и данная виньетка. Добавим, что раскинувшаяся на ложе женщина — распространенная композиция. Американская исследовательница В. Биттнер в устной беседе с автором этих строк сопоставила данный рисунок с известной картиной Анри Фуселя (1741—1825) «Кошмар».

Б. В. Томашевский обнаружил и перерисовки Пушкина (ПД 268, л. 2—2 об.) из книги Александра Гиро «Цезарь» («*Sésaire*», 1830), художник Анри Монье.

Кроме того, нами обнаружено сходство одного из рисунков Пушкина (упомянутого л. 99 об. ПД 838) — двух стоящих пажей — с иллюстрацией к изданию избранных пьес Шекспира³⁵. С этим рисунком сходен рисунок еще одного паж (ПД 838, л. 100).

³⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 150.

³⁵ The Dramatic works of Shakespeare. Leipzig, 1824 (№ 1390).



Титульный лист книги «Les Mauvais garçons».

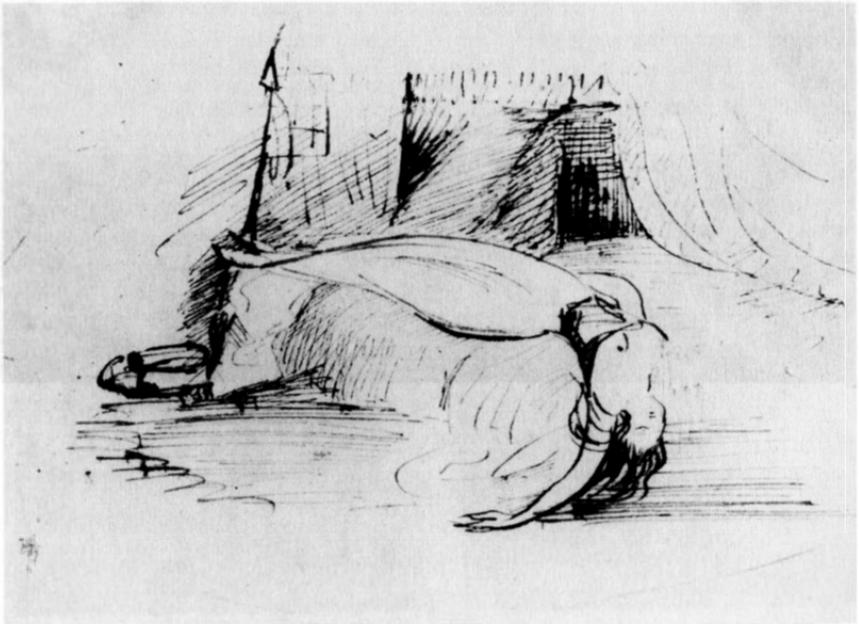


Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 99).



Картина А. Фуселя «Кошмар».



Титульный лист книги «Césaire».



Рисунок Пушкина
(ПД 268, л. 2).



Рисунок Пушкина
(ПД 268, л. 2 об.).



Два паж. Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 99 об.).

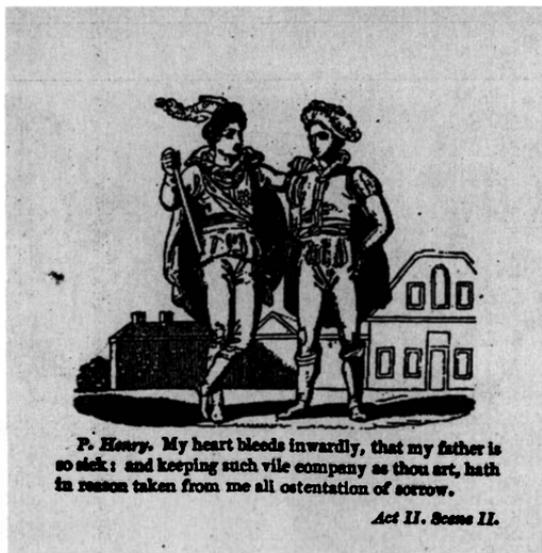


Иллюстрация Дж. Томпсона к книге
«The Dramatic works of Shakespeare».



Автоиллюстрация к поэме «Анджело» (ПД 804).



Иллюстрация Дж. Томпсона к книге
«The Dramatic works of Shakespeare».

ОПЫТЫ
ВЪ СТИХАХЪ И ПРОЗѢ
К. Батюшкова.



А
ВЪ С. ПЕТЕРБУРГѢ

1817.

Титульный лист книги «Опыты в стихах и прозе К. Батюшкова».
Гравюра И. Ческого по рисунку А. Оленина.

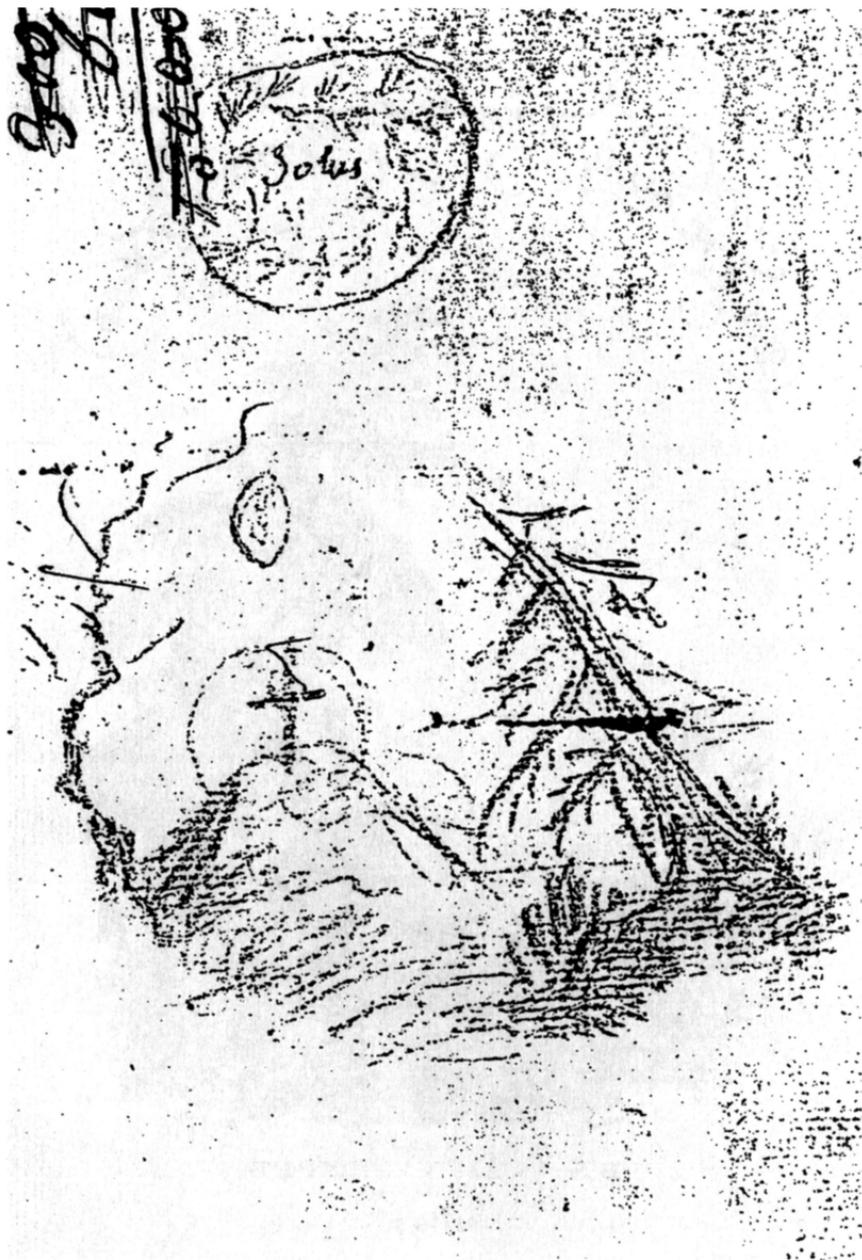
ДВЕНАДЦАТЬ СПЯЩИХ ДЕВЪ



ВЪ С. ПЕТЕРБУРГѢ

1817.

Титульный лист книги «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского.
Рисунок и гравюра И. Ческого.



«Могила». Рисунок Пушкина (ПД 830, л. 57).

Ю. Д. Левин указал на «оригинал» сюжета пушкинского рисунка, который также находится в этом шекспировском издании, — это иллюстрация к «Мере за меру» (гравюра Дж. Томпсона) (см. рисунок Пушкина ПД 804, с. 163 наст. изд.). То, что это перерисовка иллюстрации к данному произведению, предполагал и Б. В. Томашевский³⁶.

Можно назвать еще несколько изданий из библиотеки Пушкина, иллюстрации которых сюжетно и стилистически близки пушкинским рисункам. На титульном листе книги П. Савенко «Кавказские минеральные воды» (СПб., 1828; № 345, гравюра И. Ческого по рис. Ф. Сонцова) мы встречаем композицию с горцем, которую можно сравнить с пушкинскими кавказскими рисунками. Альманах «Памятник отечественных муз» на 1827 г. (СПб., 1827; № 450, гравюра Галактионова) украшен рисунком лиры на пьедестале: точно такие же рисунки мы видим и в начале рабочей тетради ПД 838. В руководстве для путешествующих по Крыму (с дарственной надписью от 8 августа 1834 г.) изображена бричка на дороге, напоминающая такую же бричку у Пушкина (об этом рисунке см. выше, с. 62), но в зеркальном отображении³⁷. Укажем также на книгу «Четыре времени года Русского поселянина. Сельская поэма Федора Слепушкина» (№ 358), на авантитуле которой помещен рисунок, литографированный Шмицдорфом: убогий деревенский двор с покосившимся забором, скотным двором и разгуливающей по нему живностью. Получена в подарок от автора в марте 1830 г. А в поэзии Болдинской осени 1830 г. этот сюжет варьируется уже у Пушкина («прозаические бредни»).

Мы обнаружили еще одну «перерисовку»: это карандашный рисунок на отдельном листе (ПД 830, л. 57) — могила и склоненные над ней деревья, круг с надписью «Solus» («один» — *лат.*). На следующем листе запись Пушкина: «Вадим, в мрачную ночь, сокрытый у гробницы [стоял у гробницы] Гостомысла». Имя «Вадим» связано с Вадимом Новгородским, защитником новгородской вольности. Но в «Спящих девах» Жуковского это имя уже не сохраняет признаков политической оппозиционности. Рисунок Пушкина воспроизводит (возможно, по

³⁶ Томашевский Б. В. Пушкин и романы французских писателей. С. 960.

³⁷ Montandon С. Н. Guide du Voyageur en Crime... Odessa, 1834 (№ 1186, литография А. Брауна).

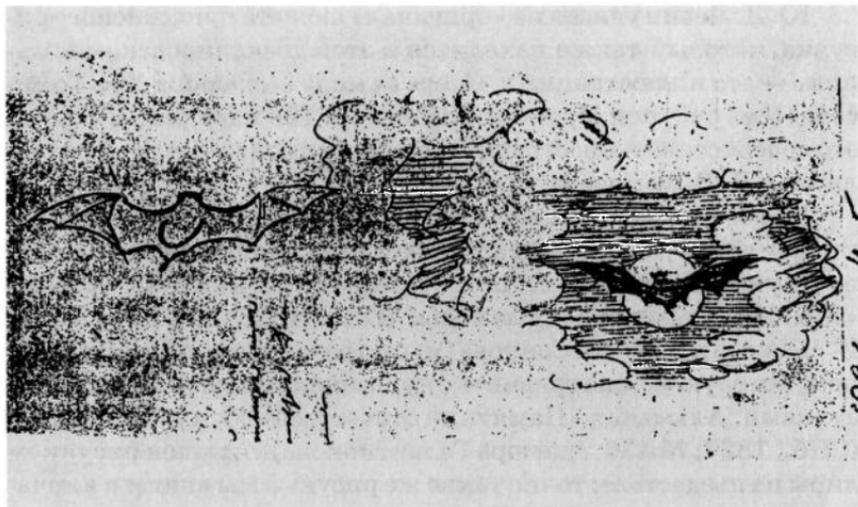


Рисунок Пушкина (ПД 1096, л. 4 об.).

памяти) титульный лист одного из изданий «Двенадцати спящих дев» Жуковского³⁸. Таким образом, соседство записи замысла «Вадима» и воспроизведение титульного рисунка к книге Жуковского вполне оправданно.

Разумеется, не все пушкинские «перерисовки» были сделаны с книг, однако еще раз подчеркнем, что из всех видов искусства именно книжная иллюстрация была для поэта самым доступным материалом. Книжки всегда были у Пушкина под рукой, к ним он постоянно обращался, и книжная иллюстрация могла стать импульсом к созданию графических и литературных образов. Кроме того, постоянное общение с книжной графикой оказывало, помимо прочего, влияние на технику пушкинского рисунка и уровень этой техники.

³⁸ Жуковский В. А. Двенадцать спящих дев. СПб., 1817. Рисунок и гравюра И. Ческого. Весьма близок к этому сюжет еще одной гравюры на титульном листе, того же гравера. Это «Опыты в стихах и прозе К. Батюшкова» (СПб., 1817) по рисунку А. Оленина. Любопытно, что в архиве Е. Баратынского сохранился его карандашный рисунок, весьма близкий к разбираемому нами сюжету. См.: Дубровский А. «Мой неуклюжий карандаш»: Рисунки Е. А. Баратынского // Рисунки писателей. СПб., 2000. С. 190, 194.

Выявление графического оригинала, конечно же, указывает на факт знакомства Пушкина с определенной книгой и позволяет установить источник некоторых заимствований. Кроме того, мы можем осмыслить и функцию такого рисунка в рукописи литературного произведения, и его связь с текстом.



Глава 3

«Метельное пространство» и композиция рукописного листа

В этой главе мы рассмотрим, как Пушкин организует пространство в своем словесном пейзаже и пространство рукописного листа.

Пушкин очень редко рисовал с натуры. Наблюдения над пушкинской графикой позволяют говорить о том, что часто Пушкин руководствовался не «живой натурой», а запомнившимися ему произведениями изобразительного искусства. Восприятие Пушкиным реального мира — это восприятие графика, восприятие писателя, работающего, творящего с пером и чернилами, привыкшего к двухмерной плоскости листа. И потому, думается, толчком к творчеству для него часто служили не живые объекты, а линейные и контурные рисованные образы. Более того, выскажем предположение о том, что визуальное мировосприятие Пушкина было иным, чем у людей нерисующих и непишущих: мир воспринимался им в значительной степени линейно, и, естественно, это откладывало отпечаток на его литературное творчество. А. М. Эфрос писал о том, что Пушкин не изображал действительность, а рассказывал о ней, передавал итоги зрительского опыта; изображал не то, что глаз видел, а то, что глаз знал¹. «Графика — это самая литературная живопись. В графике изобразительное искусство в максимально доступной ему степени сближается с искусством слова <...>. Свобода и условность графического языка: он позволяет выражать впечатления от предметов, при минимальной предметности самого изображения»². Л. С. Выготский отмечал, что рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листа, на который нанесен рисунок. Таким образом, впечатление от рисунка у нас всегда двойственное (это у читателей, а у самого автора рисунка таковым является впечатление от мира): мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное на нем как трехмерное, с другой — игру линий на плоскости. И именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства³.

¹ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 32—34.

² Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962. С. 278.

³ См.: Выготский Л. С. Мышление и речь//Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 301—302.

Графический пейзаж Пушкина обычно выполнен на отдельных листах в манере контурного рисунка с привлечением минимума средств, а именно линии и штриховки (которая либо применяется частично, либо совсем отсутствует). Такой рисунок, как уже указывалось выше, выстроен по законам перспективы и рисовальной композиции и включает в себя два или три плана. Дальний план обозначен либо линией горизонта, либо расположенными вдали строениями, деревьями, горами. Передний план мог оставаться пустым или быть заполненным человеческими фигурами, деревьями, кустарником и т. п. На среднем плане Пушкин иногда изображал реку — две линии берегов, на реке могла появиться и лодочка с рыбаком. Ему было свойственно оставлять большую часть листа незаполненной. Таким образом, линия (след, оставляемый пером или карандашом на бумаге) несла основную нагрузку. Линия ограничивала изображаемое, выделяла его на белом листе. Еще раз подчеркнем, что в графике функцию обозначения гармонии мира несет линия (след, метка, граница), проводимая по белому полю. В стирании, разрушении границы (следа) проявляется разрушительная сила хаоса. Чем больше знаков, реалий, тем упорядоченнее представляется мир. Хаос не в нагромождении знаков, а, напротив, в их отсутствии — в пустоте. Получается, что чем более перемаран пушкинский лист, тем успешнее поэт продвигался в акте творчества.

У изображаемого пространства должна быть граница. Граница неба и земли — линия горизонта. Граница реки — ее берега. (Разлившуюся реку, реку без берегов, данными средствами нарисовать невозможно — это будет белый лист.) Кроме того, пространство (небо, земля, река) может быть отмечено теми или иными знаками-следами. Для неба это будут солнце, луна, звезды, облака; для реки — лодка или плывущий предмет; для земли — строения, растительность и т. п. Все это, помещенное в ограниченное пространство, и составляет упорядоченный и гармоничный мир.

В вербальном пейзаже, равно как и в графике, основной характеристикой реки будут ее берега. Называние реки без употребления характеристики берега у Пушкина не случается:

«Берега <Яика> большей частью глинистые» (IX, 7);

«Свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом» (VIII, 294);

«Блеца средь полей широких,
Вот он льется!.. Здравствуй, Дон!» (III, 176);

«Меж горных стен несется Терек,
Волнами точит дикий берег» (III, 201)

и т. п.

С другой стороны, связь берега и реки подтверждается и традиционным употреблением перифрастического наименования местности как берега реки («берега Невы» и пр.).

Интересно, как Пушкин рисует «мглу» (или — преисподнюю?): он заштриховывает пространство, на котором уже что-то было изображено (см. «адские» рисунки, концовку в автографе «Бесов»).

Земная поверхность отмечена подобными знаками и в словесном пейзаже. Однако отметим, что равнинная земная поверхность, без вертикальных меток, обычно у Пушкина характеризуется эпитетами, близкими по значению к понятию «смерть», и наводит на пушкинского героя тоску, уныние и страх:

«Пустыня мрачная» (II, 218); «в пустыне мертвой» (черновик «Анчара»); «Все мертво. Снежные равнины / Коврами яркими легли» (IV, 30); «Кругом плоское пространство <...>. Какая скука!» (VIII, 404); «Вокруг меня простирались печальные пустыни...» (VIII, 286) и т. д.

Кстати, у Мицкевича в «Дзядях» унылая снежная пустыня напрямую сравнивается с белым листом:

Kraina pusta, biala i otwarta,
Jak zgotowana do pisania karta⁴.

Отсутствие вертикальных знаков, мет реального мира придает равнинной плоскости сходство с миром *иным*. Вертикальный знак, таким образом, несет в себе функцию живого, животворящего начала. Весьма показателен в этом смысле «Медный

⁴ Пустая, белая и открытая равнина,
Словно готовый для письма лист бумаги (польск.).

всадник», где тьму и равнинный пейзаж первой части Вступления сменяет свет и рвущаяся в небо вертикаль города:

...ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла.

(V, 136)

Рассмотрим случаи у Пушкина, когда в пространстве не только отсутствуют знаки-реалии, но и стираются пространственные границы. Это изображения ненастья. Как отмечал В. Ходасевич, «изображение ненастья у Пушкина встречается намного реже, чем описания спокойной природы, они немногочисленны. Исследователи творчества Пушкина обычно видят в изображении ненастья если не аллегория, то символ свободы, мятежа и проч. <...> С дурной погодой, с бурей, с ураганом сравнивает он все, что лежит вне поля воздействий отдельной личности <...>, все, что за стенами дома, — все это — дурная погода. Она же — судьба. От нее можно отгородиться, уйти в себя, „зажечь огня, налить бокалы”, запереться на время, как от чумы, — но побороть и вовсе уйти от нее — нельзя»⁵. К ненастью относятся изображения морской бури («Земля и море», «Кто, волны, вас остановил...», «К морю»), зимней бури («Метель», «Бесы», «Капитанская дочка»), наводнения («Медный всадник»).

Функции ненастья в творчестве Пушкина разнообразны: стихия определяет и мотивирует сюжет, может служить фоном, на котором разворачиваются события, может воплощать настроение героя и его переживания, выступать в качестве символа свободы.

В пушкинском творчестве встречаются две ситуации «взаимодействия» героя и стихии.

Первая: когда герой находится в стенах дома, а стихия пытается разрушить стены (границы), вторгнуться в человеческий вещный мир. Способ изображения здесь — передача шумовых, звуковых эффектов. Например:

То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя,

⁵ Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 59.

То по кровле обветшало
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко постучит.

(II, 439)

Стихия стремится вторгнуться в культурное пространство, созданное человеком⁶, и, прежде всего, разрушить человеческое жилище («Сердито бился дождь в окно» и т. п.). Для пушкинского описания ненастья такое проявление характерно (например: «Зимний вечер», «Зима. Что делать нам в деревне...»).

Вторая ситуация: герой попадает в стихийное пространство. Топография местности, где царит ненастье, всегда одинакова. Как отмечал И. П. Смирнов⁷, она связана с фольклорными «выморочными» местами, к которым относятся лесные чащи, овраги, перекрестки дорог, границы полей («Метель», «Бесы», «Капитанская дочка»), болото, топь («Медный всадник»). Герой Пушкина попадает в такое «выморочное» место, где оказывается свидетелем разрушения границы между небом и землей (или, в случае с наводнением, — между рекой и землей):

«В одно мгновенье темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло <...>, все было мрак и вихорь» (VIII, 287);

«В одну минуту дорогу занесло, окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу, небо слилось с землею» (VIII, 79).

Луна, выполняющая функцию обозначения неба (и освещения земли), исчезает или расплывается в неясное пятно.

Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна.

(III, 226)

⁶ О вторжении стихии в культурное пространство в творчестве Пушкина см.: Минц З. Г., Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин—Достоевский—Блок)//Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983. С. 35—41.

⁷ Смирнов И. П. От сказки к роману. История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1973. С. 309.

На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела...
(III, 183)

Упорядоченное, направленное, векторное движение нарушается. Заносит дороги (дорога — символ векторного движения). Конь героя, воплощающий идею движения (движения векторного, когда им управляют), становится в хаотически кружащемся пространстве частицей хаотичного движения («одичалый» конь ступает «наугад» и т. п.). Герой, попавший в ситуацию «хоть убей, следа не видно», пытается отыскать какой-либо знак реального мира, который смог бы вывести его из «выморочного» места. В белом пространстве этот знак всегда будет черным...

«Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, он увидел рощу» (VIII, 80).

«„Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?“<...> „...Должно быть, или волк, или человек“»
(VIII, 288).

«Что там черно? пень иль... волк?» (III, 226—227).

Можно сказать, что на героя, попавшего в бурю (само по себе это вербальное изображение графично), Пушкин проецирует (осознанно, бессознательно?) свой творческий акт, себя, поэта-творца, находящегося в страхе перед белым пространством листа. Знак, черный знак, поставленный на белом (рисунок или слово написанное), будет попыткой выхода из хаоса к космосу, надеждой на этот выход и началом рождения произведения.

«Не исключено, что символ метели, — пишет И. П. Смирнов, — имеет то же значение, которое, например, в исландском фольклоре в сходном контексте приписано туману (который всегда предшествует появлению чудесных лиц, нечистой силы и проч.)»⁸. И герой Пушкина, попавший в ненастье, непременно

⁸ Смирнов И. П. От сказки к роману. С. 310.

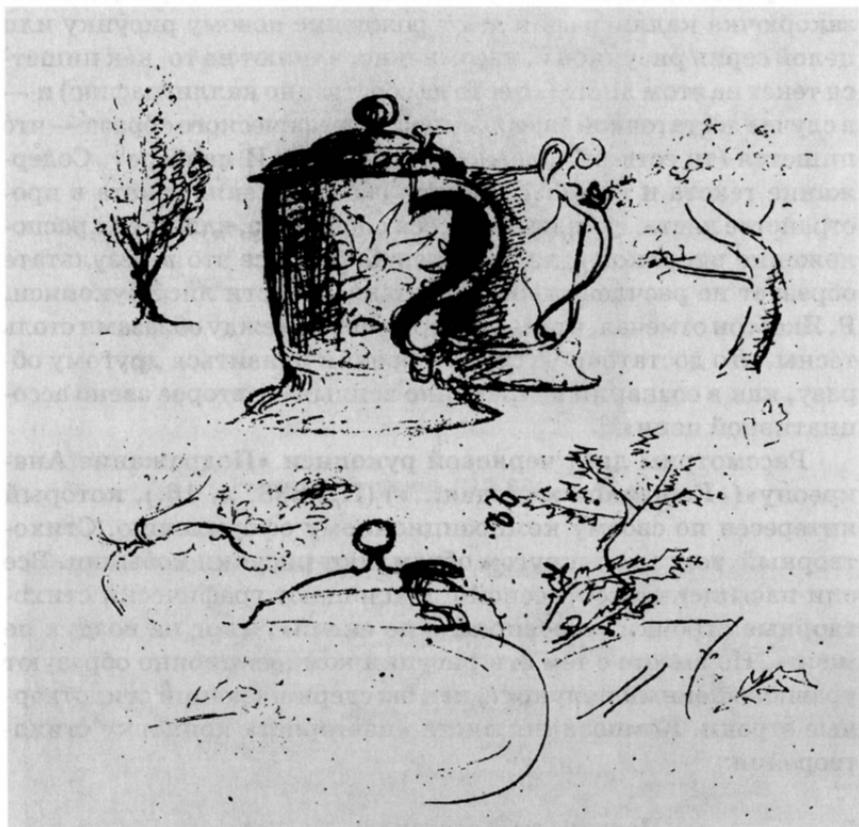
ожидает появления нечисти, которая обязательно появляется. Хаос посылает герою оборотня («пень иль волк», «волк или человек», а пень, напомним, — магический символ обращения волка в человека, и наоборот). В «Бесах» оборотень становится предтечей «бесов разных», в «Капитанской дочке» — «волшебным помощником» — Пугачевым, мужиком-царем; в «Метели» нечистая сила приводит одного из героев в церковь к венчанию, а другому предопределяет раннюю гибель.

Рассматривая пушкинский рукописный лист как синтез рисунка и каллиграфии, можно проследить, как графическая форма соотносится с формой поэтической, графическая композиция рукописного листа (видимо, на подсознательном уровне у автора) влияет на форму и содержание текста, и наоборот.

Рассмотрим, например, лист из Второго альбома (ПД 838, л. 23). Здесь поэт карандашом и, скорее всего, с натуры делает несколько попыток изобразить кубок (бокал? кружку?) с изогнутой ручкой. И именно на изогнутой ручке фиксирует свое внимание. Затем слева и справа возникают стволы деревьев, изогнутая линия которых повторяет форму ручки кубка. От реального конкретного предмета поэт уходит к объектам абстрактным, ассоциативным. Весьма показателен в этом отношении рисунок кота на л. 82 об. ПД 835, «порождающий» другие рисунки: карикатурные человеческие головы с линиями профиля, повторяющими изогнутую линию контура животного. Множество портретов на полях рукописей возникали именно так, по графической ассоциации (и это легко прослеживается), когда форма носа или лба какого-либо человека, портрет которого возник под пером поэта, привлекала его, и Пушкин разрабатывал эту тему со многими вариациями⁹. Любопытен для нас в этом смысле лист с «адскими» рисунками (ПД 834, л. 42 об.), на котором (мы не беремся судить об очередности возникновения

⁹ Вполне в духе профессиональных карикатуристов Пушкин из пухлых щек своего персонажа мог сделать женскую грудь или ягодицы. В поэзии — так же:

Твоя торжественная рожа
На бабье гузно так похожа,
Что только просит киселей.
(II, 239)



Кубки и изогнутые стволы деревьев (ПД 838, л. 23).

этих рисунков) по ассоциации среди прочего появляются рисунки изогнутого декоративного дерева, лошади с наклоненной шеей и женским погрудным изображением с наклоненной же шеей. Линии всех трех рисунков повторяются — и это позволяет говорить не только о графической, но и о содержательной связи этих трех рисунков. Изогнутая линия какого-либо рисунка или закорючка каллиграфии дают рождение новому рисунку или целой серии рисунков и, несомненно, влияют на то, как пишется текст на этом листе (то есть на собственно каллиграфию) и — в случае достаточной завершенности графического образа — что пишется (то есть на содержание текста). И наоборот. Содержание текста и композиционное расположение текста в пространстве листа, складывающееся спонтанно, влияют на расположение рисунков и на их содержание. Все это в результате образует не расчленимый на составные части лист рукописи. Р. Якобсон отмечал, что «некоторые связи между образами столь тесны, что достаточно в стихотворении появиться другому образу, как в сознании непременно всплывает второе звено ассоциативной цепи»¹⁰.

Рассмотрим лист черновой рукописи «Подражание Анакреону» («Кобылица молодая...») (ПД 838, л. 16.), который интересен по своему композиционному оформлению. Стихотворный текст полукругом обрамляют рисунки кобылиц. Все они насыщены экспрессией и воплощают графически стихотворные строчки: «своенравно не скачи», «ног на воздух не мечи». Но вместе с тем эти рисунки композиционно образуют уравновешенный полукруг, как бы сдерживающий стихотворные строки. Композиция листа «повторяет» концовку стихотворения:

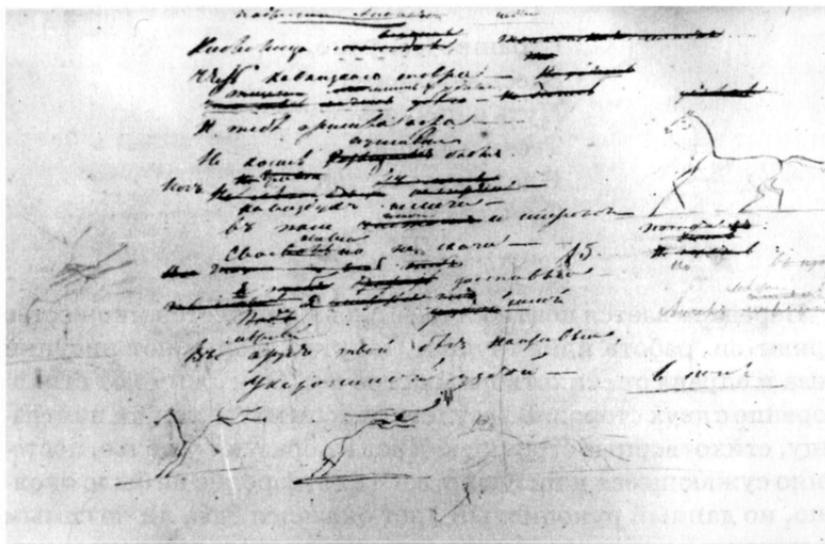
Погоди, тебя заставлю
Я смириться подо мной,
В мерный круг твой бег направлю
Укороченной уздой.

(III, 107)

¹⁰ Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 217.



Рисунки Пушкина (ПД 834, л. 42 об.).



Черновик стихотворения «Подражание Анакреону» (ПД 838, л. 16).

Сюита рисунков сдерживает, направляет в круг «своеравный бег» пушкинского почерка. Текст написанный и графика взаимно дополняют друг друга, предстают неразделимыми частями единого целого — поэтической мысли.

На одном из листов (ПД 841, л. 42 об.) располагается незавершенная черновая рукопись стихотворения о Дарьяльском ущелье. Лейтмотив этого произведения — давящая теснота — складывается из поиска поэтом ритмики стиха и из расположения текста на листе. Первоначально Пушкин разрабатывает четыре стиха:

И вот — ущелье мрачных скал
Пред нами шире становится,
Но тише Терек злой стремится,
Луч солнца ярче засиял.

(III, 202)

Однако поэта не устраивает получившийся ритм стиха: четырехстопный ямб не соответствует его эмоциональному настрою — нет ощущения тесноты. Ямб меняется на хорей, стихи сжимаются не только ритмически, но и визуально (что важно для поэта, работающего с пером в руке).

Страшно и скучно.
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно.
В дальнем ущельи
Тучи да снег...

(III, 203)

Переделывается почти каждое слово, пробуются множество вариантов, работа идет трудно. Попутно возникают рисунки слева и справа от стихотворных строчек. Они сжимают стихотворение с двух сторон. В результате, если мы взглянем на страницу, стихотворные строчки как раз и образуют ущелье, постепенно сужающееся к низу листа. Стихотворение не было окончено, но данный рукописный лист оказался едва ли не самым завершенным по композиции и по эмоционально-экспрессивному настрою.

Иногда Пушкин рисовал на пустых листах своей тетради — карандашом или чернилами, пролистнув несколько страниц вперед. Впоследствии, по мере заполнения, такие изукрашенные листы чаще всего заполнялись текстом. При этом, что замечательно, некоторые рисунки поэт «обходил» и иногда еще раз подчеркивал или дорабатывал (может быть, «машинально»?). Разумеется, такие рисунки (первичные на листе по отношению к тексту) не являлись «иллюстрацией» текста, но могли оказывать влияние на текст, вносимый позднее.

Случай другого рода (влияние первичного текста на позднейший рисунок) демонстрирует нам лист с так называемым «Пейзажем с дорожным экипажем»¹¹ (см. с. 62 наст. изд.), по напряженности линий сравнимый с образцами китайской графики. Первоначально на этом листе Пушкин карандашом делает выписку из «Илиады» на греческом. Строки о «многоопытном муже, который очень долго скитался, города он видел и изучил их образ жизни», как мы полагаем, послужили эмоциональным толчком к созданию рисунка, который можно назвать графическим воплощением идеи скитания, путешествия. Рисунок выполнен в весьма лаконичной манере, несколькими движениями пера; пейзаж предельно условен: строения, стоящие на возвышенности, — только строения, и ничего больше. Таким Пушкин рисовал и Мадрид, и Арзрум. Это те «многие города, которые он видел», в том числе и Белогорская крепость, которая, как полагают, здесь запечатлена.

* * *

Рукописи Пушкина — сложное синтетическое явление, представляющее единство и совокупность каллиграфии, рисунка и литературы. В свое время С. М. Бонди писал об этом: «В них (черновиках. — С. Д.) отражается и темп творческого процесса,

¹¹ «<Этот пейзаж> свидетельствует как о превосходном чувстве композиции и умении передать движение, так, в особенности, о постоянных впечатлениях Пушкина, исколесившего всю Россию в вольных и вынужденных поездках. С прекрасным решением проблемы распределения материала, архитектоники рисунка соединяется удивительное умение обобщенно передать характер того или иного массива — легкие, мгновенно набросанные треугольные крыши домов и т. д.» (Зенгер (Цявловская) Т. Г. Рисунки Пушкина: (Комментарий)//Пушкин А. С. Альбом 1833—1835 гг. Фототипич. издание. М., 1939. С. 69).

его изменения и до известной степени душевное состояние творца <...>. Рисунки, которыми испещрены пушкинские рукописи, которые надо изучать, конечно, только в связи с окружающим их текстом, служат прекрасными иллюстрациями — не к тем или иным произведениям Пушкина, — а к процессу создания этих произведений. Иногда эти рисунки действительно иллюстрируют текст, иногда же они, по-видимому, никак с ним не связаны и волнуют нас загадочными ассоциациями <...>. И рисунки на полях, и вид рукописи, и характер почерка (иногда крайне выразительный) — все это дает прекрасный материал для изучения наиболее глубоких, интимных сторон „творческой истории“, если бы <...> мы умели в ней как следует разбираться»¹².

Отметим, что интерес к авторской графике, к каллиграфии как к искусству выражения экспрессивно-эмоционального значения слова, к «непрофессиональному» авторскому рисунку в русской культуре возникает только в начале XX в. и связан с эстетизацией писательского труда (см., например, работы А. М. Ремизова и представителей футуристической школы). Именно в это время наблюдается осознанный интерес к писательскому рисунку, выпускаются рукописные поэтические сборники, тексты которых переписывались художниками, поскольку, как заявлялось, поэтический текст «собственно меняет свои качества <...> не только в зависимости от того, написано ли оно, или напечатано, или мыслится, но и от того, кем оно написано, так как иные слова никогда нельзя печатать, для них нужен почерк автора»¹³.

В пушкинскую эпоху этот интерес не проявлялся в такой степени, хотя публикации известных литераторов иногда сопровождались факсимиле, воспроизводившими творческий почерк. В знаменитой «Физиогномике» Ж.-Г. Лафатера находились факсимиле писем великих людей различных эпох и давался анализ почерка — интерес к «творческому» почерку в пушкинскую эпоху уже был, хотя изучение каллиграфии традиционно для

¹² Бонди С. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М., 1981. С. 13—14.

¹³ Соколов-Ремизов С. Н. Литература—каллиграфия—живопись. М., 1985. С. 187.

дальневосточной культуры (китайской и японской). Нам кажется, что обращение к дальневосточной традиции, в основе которой лежит принцип соединения каллиграфии, живописи и литературы, к опыту изучения этой традиции может быть полезно в изучении пушкинских рукописей.

Рисунок и слово... Их взаимодействие в литературном тексте заложено в подсознании пишущего человека. Возможность такого подхода к рукописям европейских писателей уже рассматривалась, например, С. Н. Соколовым-Ремизовым, который отмечал: «При всей очевидной разнице дальневосточной (иероглифической) и европейской (построенной на графике латинского алфавита) каллиграфии, все-таки и здесь можно увидеть ряд интересных параллелей и взаимных перекличек»¹⁴.

Характер рисунка во многом зависит от почерка, от расположенного рядом текста. Многие эстетические японские и китайские трактаты затрагивали вопрос общности технических приемов и художественных средств искусства каллиграфии и живописи; материал пушкинских рукописей демонстрирует то же. Очень часто рисунок как бы вырастает из строки, продолжает ее настолько, что невозможно определить, где заканчивается слово и начинается рисунок. «Если живописного языка не хватает, — писал Сун Лян, — выступает каллиграфия, когда же достаточно живописи, то каллиграфия не нужна. Потому я говорю, что каллиграфия и живопись не разнородны, у них общее начало»¹⁵. И рисунок, и каллиграфия отражают эмоциональное состояние поэта в данный момент, даже если это не входило в намерения пишущего. «Строка — подобно музыке — может танцевать, прыгать, скакать галопом, а может тянуться, делать паузы. Наши чувства воспринимают штрихи букв как следы невидимого движения; движение же — подобно бегу лошади, прыжкам серны или полету птицы — должно излучать прелесть и вести глаз за собою. Любой шрифт опосредует эстетические ассоциации»¹⁶.

Любопытно, что у Пушкина мы можем найти некоторые приемы дальневосточного искусства. Например, встречаются листы, выполненные в форме «сикиси» — изукрашенной бумаги,

¹⁴ Соколов-Ремизов С. Н. Литература—каллиграфия—живопись. С. 182.

¹⁵ Цит. по тому же изд. С. 58.

¹⁶ Капр А. Эстетика искусства шрифта. М., 1979. С. 86.

когда живопись являлась фоном для каллиграфии. Пушкинские птицы-росчерки, впрочем традиционные для русской каллиграфии его эпохи, можно сравнить с китайской живописью в стиле птицевидного почерка «няошу»... Думается, пора взглянуть на пушкинские рукописи не только с научной, но и с эстетической позиции, попытаться увидеть красоту каллиграфии и рисунка, их тесное переплетение и взаимосвязь. Кстати, востоковедами общность пушкинских рукописей и дальневосточной традиции была отмечена. «В простом, изящном и как бы парящем стиле каллиграфии пушкинских рукописей — и он сам, и удивительная близость к духу-настрою гениальной каллиграфии Ван Сичжи»¹⁷.

Рассматривая графику Пушкина как синтез рисунка и каллиграфии, мы становимся, естественно, не на позицию пушкинского современника, мы осмыслием ее как феномен, фиксирующий творческий процесс, как явление сверхобъективное, вне данной культуры, данной традиции, данной эпохи.

Творческий процесс, как бы он ни назывался в различных культурах, подчинен одному ассоциативному, резонансному, неуловимому порядку (вернее, НЕ-порядку). То прекрасное, по словам японского поэта Керая, что родится в момент, который важно лишь уловить, в природе едино. Возможность же создавать прекрасное доступна человеку лишь в силу его однородности с природой, включенности в ее ритм. В руках художника «прекрасное» должно произвольно «вырастать», «рождаться», «спонтанно возникать»¹⁸. И Пушкин писал: «Искать вдохновенья всегда мне казалось смешной и нелепой причудой: вдохновенья не сыщешь, оно само должно найти поэта» (VIII, 443). «Вдохновенье» имеет свою логику: «мировой жизненный ритм отзывается в человеке, а внутренние движения человека вызывают отзвук в природе»¹⁹.

К. Г. Юнг называл творческий процесс автономным комплексом, который произрастает в душе человека наподобие живого существа. «Пока мы сами погружены в стихию творчества,

¹⁷ Соколов-Ремизов С. Н. Литература—каллиграфия—живопись. С. 186.

¹⁸ Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986. С. 52.

¹⁹ Кроль Ю. Л. О влиянии ассоциативного мышления на «Записки историка» // Историко-филологические исследования. Памяти Н. И. Конрада. М., 1974. С. 370.

мы ничего не видим и не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание»²⁰. И пушкинские черновики суть материализованное отражение «неосознаваемой области психики», которая приходит в движение, «наполняясь жизнью, развивается и разрастается за счет привлечения родственных ассоциаций»²¹.

«Вихрь поиска» образа Пушкин реализовал двумя путями: графическим и вербальным, с помощью рисунка и слова. При этом два пути могли существовать параллельно, могли взаимодополнять, взаимопродолжать друг друга.

Творческое мышление Пушкина в этом смысле сродни мышлению поэтов-художников направления «вэньжэньхуа» (Китай) — «бундзинга» (Япония). В рамках данного направления в Японии возник живописно-поэтический жанр «хайга», связанный с развитием поэтического жанра «хайку». «Хайга» — простой набросок к написанному стихотворению, выполняющий отчасти служебную роль спутника и комментатора каллиграфии. Он возникал во время работы над стихотворением. Уподобляясь по лаконичности штриха и его формальной выразительности письменным знакам, рисунок приближался к каллиграфии, превращался в своего рода идеограмму, а иероглиф выполнял функцию рисунка. Поэтический образ «выговаривался» одновременно на языке каллиграфии и живописи. «Хайга», как правило, — монохромные рисунки, которые, по словам исследователя этого жанра С. Н. Соколова, «на первый взгляд производят впечатление случайных набросков, выполненных на досуге „разыгравшейся“ кистью дилетанта»²². Самая важная вещь в стихотворении должна быть живописно подана так, чтобы за ней открылся весь поэтический образ. «Каллиграфическая надпись в живописи „хайга“ подчас полностью поглощает вкрап-

²⁰ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, эссе, статьи. М., 1987. С. 226.

²¹ Там же. С. 227.

²² Соколов С. Н. Эстетические основы и художественные традиции живописи «хайга» // Искусство Японии: Сб. статей. М., 1965. С. 98. См. также: French C. L. The poet-painters: Buson and his followers. Michigan, 1974; Atwood A. Haiku-vision in poetry and photography. New York, 1977; Zolbrod L. M. Haiku painting. Tokio; New York; S.-Francisco, 1982.

ленные в нее изобразительные детали <...>. В то же время она может сама как бы раствориться в изображении, дополняя присутствующую в ней недоговоренность»²³. Таким образом, мастер «хайга» должен был сочетать в себе мастерство поэта, художника и каллиграфа, а произведение «хайга» становилось произведением сразу трех видов искусств.

Например, созерцание автографа стихотворения Сикё:

Почтительно ли, свысока ли
Смотрят они. Но все же одиноки
Цветущие лилии, —

способствует восприятию второго смысла, подтекста: на рисунке в круговой композиции изображены трое людей: один — глядящий «почтительно», другой — «свысока». Между ними, обхватив голову, лежит третий, «одинокий». Так, одновременно автор словесным и графическим способами доносит до зрителя-читателя и эстетический, и философский смысл своего произведения.

На рисунке, помещенном под знаменитым текстом в автографе Басё «Старый пруд»:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине²⁴, —

лягушка лишь собирается прыгнуть, что входит в противоречие с поэтическим текстом. Однако волнение на воде (несколько волнистых штрихов на рисунке) указывает на то, что прыжок уже совершен. Момент, который длится вечность... Таким образом, в произведении «хайга» в одном моменте зафиксировано проявление сразу трех времен, что усиливает и расширяет философский смысл этого произведения.

Вопрос о первичности либо слова, либо рисунка в процессе поиска знакового воплощения образа спорен, но думается, что рисунок, подобно слову, является столь же быстрой реакцией

²³ Соколов С. Н. Эстетические основы и художественные принципы живописи «хайга». С. 113.

²⁴ Пер. В. Н. Марковой.



Автограф стихотворения Сикё «Почтительно ли, свысока ли...».



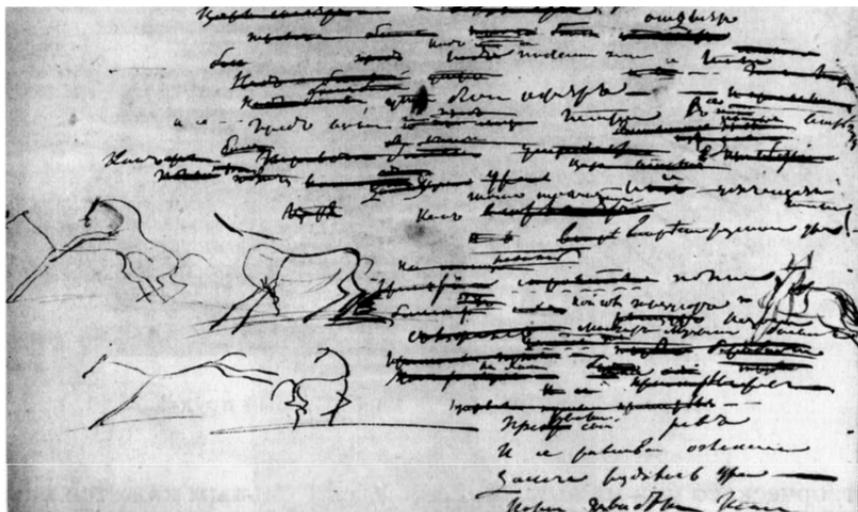
Автограф стихотворения Басё «Старый пруд».

творческого ума на этот процесс. Убедительным кажется нам наблюдение Дж. Роули, исследователя китайской живописи, о том, что в рисунке «господствовало не столько описательное правдоподобие, сколько идеографический образ вещи. Психологическое содержание подобного способа визуализации состоит в опыте, переживаемом нами, когда мы представляем объект как идею. Попробуйте, — пишет исследователь, — вообразить идею любого объекта, например лошади. В следующий миг объект появится как плоский профиль перед вашим умственным взором, прямо здесь, целиком, один на пустом фоне, контурного рисунка достаточно для того, чтобы опознать идею чего бы то ни было. Плоская фигура первичнее пластической формы, цвета, фактуры материала и любого другого качества»²⁵ — и, добавим, словесного описания. (О предпочтительности профильного изображения фасовому — но с иной позиции — пишет А. В. Корнилова: «В профильном изображении с большей легкостью можно было достичь правильности объемно-пространственного решения, миновать сложность перспективного композиционного построения и соблюсти сходство с моделью»²⁶.)

В пушкинской графике основное место занимает именно контурный рисунок. Большинство портретов выполнены им в профиль. Линии профиля было достаточно для передачи наиболее

²⁵ Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., 1989. С. 44—45.

²⁶ Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990. С. 196.



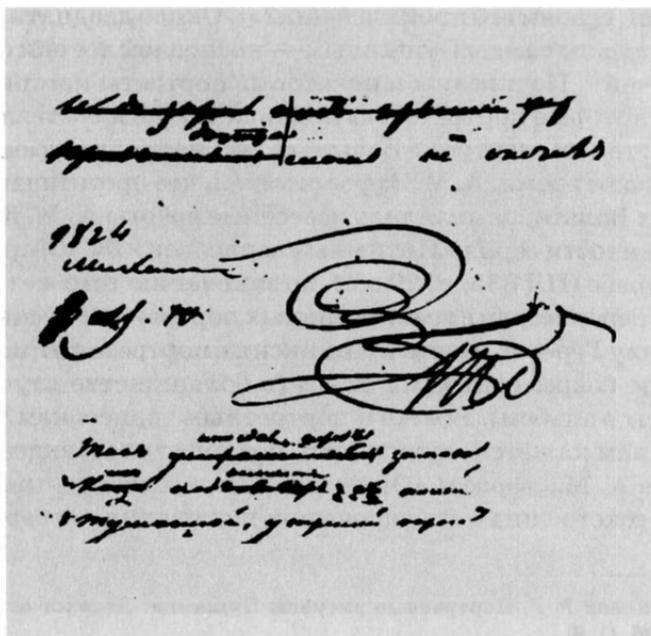
Рисунки лошадей (ПД 838, л. 62 об.).

характерных черт данного человека, для отображения владеющих этим человеком эмоций (мимики лица портретируемого) и для оценки его рисовальщиком. Минимум изобразительных средств (иногда одно касание пера без отрыва от бумаги) предполагает необыкновенную выразительность рисунка. Все живописные средства концентрируются лишь в толщине линии, варьируемой нажимом пера. Заметим, что в случаях проработанных штриховкой рисунков Пушкина выразительность и насыщенность образа во многом теряется, и это, как нам кажется, снижает эстетическую ценность таких работ.

Максимально приближенными к знаку-иероглифу в пушкинской графике можно назвать изображения кошек, сидящих спиной к зрителю, и пушкинские «скелетные» рисунки лошадей и бесов, состоящие из нескольких соединенных между собой штрихов. Объект изображения здесь весьма условен, схематичен, но всегда узнаваем. В таких рисунках для Пушкина, повторим, важен был не сам объект, а его движение, поэтому вербальный эквивалент этим образам можно найти в глагольных формах. Идея уже упоминавшегося на страницах этой книги пушкинского стихотворения «Подражание Анакреону» («Кобылица молодая...») весьма выразительно представлена в его черновом

автографе (ПД 838, л. 16). Любопытно, что здесь мы видим и процесс рождения «скелетного» рисунка: справа от текста изображена лошадь, выполненная в манере контурного рисунка, но сильным нажимом пера выделена та часть, что ляжет в основу остальных рисунков лошади. Мы, еще не читая текст стихотворения, а только рассматривая автограф, уже эмоционально вовлекаемся в ритм движения пушкинской кобылицы.

О почерке пушкинских черновиков мы можем сказать словами Ян-Цзы: «Это живопись сердца». Как для японцев, например, в рисовании бамбука основным считается не показ его внешней формы, а передача внутреннего движения роста (форма же окажется верной, если будет найдена идея движения), так Пушкину важно было передать не фактуру или породу в рисунке склоненных стволов деревьев, а движение, порыв ветра, дуновение осени... А может быть, перо поэта, водимое божественным вдохновением, запечатляло не предмет, а его скрытую сущность? Не бамбук, а тень бамбука?..



Фрагмент рукописи Пушкина с птицей-монограммой (ПД 836, л. 12 об.).

Основные типы рисунков Пушкина

В этой главе мы кратко характеризуем основные типы пушкинских рисунков.

Портреты. Именно портреты в первую очередь привлекали и привлекают внимание. Первый вопрос, которым задаются все: кто эти лица? И нелегко избавиться от искушения начать разгадывать... К настоящему времени мы располагаем множеством атрибуций, при этом некоторые из них противоречат друг другу. Но кто же знает истину? Может быть, сам Пушкин, когда рисовал, не знал, кого он изображает? Как пишет исследовательница пушкинских портретов Р. Г. Жуйкова, «мы ищем конкретные лица, индивидуальные „модели“, реальные прототипы набросанных Пушкиным голов, профилей, лиц. Но насколько верен этот подход, идущий от непосредственного зрительского ощущения? Может быть, рисунки поэта — это создания его фантазии, творческого воображения? Может быть, герои его графики сродни героям его произведений?»¹. Около двадцати портретов подписаны самим Пушкиным — в основном все они сделаны «на случай». Подписаны и некоторые портреты исторических лиц. Некоторые портреты без подписи также не оставляют сомнений: таковы портреты Вольтера, весьма распространенные в пушкинское время. А. М. Эфрос отмечал, что прототипами пушкинских Вольтеров являлись известные работы А.-Ж. Кейлюса и в особенности серия «Интимных зарисовок» Ж. Юбера². Портрет Мирабо (ПД 835, л. 29 об.), по замечанию того же исследователя, перерисован с гравированных портретов Фиссингера по оригиналу Герена³. Часть пушкинских портретов атрибутирована еще современниками поэта (в большинстве случаев это портреты в альбом). Все же к портретным зарисовкам Пушкина, как нам кажется, лучше всего подходит следующее высказывание А. М. Эфроса: «Он любит делать смесь из типизации человеческого лица и его нарочитого искажения. Он берет одну-

¹ Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 9.

² См.: Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 304.

³ Там же. С. 322.



Портреты Вольтера. Рисунки Пушкина
(ПД 835, л. 41; ПД 834, л. 48 об.; ПД 838, л. 105 об.; ПД 1122, л. 1).



Карикатуры на Вольтера, выполненные Ж. Юбером.
Воспроизводятся из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VI).



Профиль (ПД 841, л. 91).

две выдающиеся детали и по ним перестраивает все остальное»⁴. Рисуя, Пушкин, пусть непроизвольно, делает изумительные графические находки. Это переходящие друг в друга профили, «про-растания» портретов из одного в другой, комбинирование в одном портрете сразу нескольких, игра с различными ракурсами одного лица в одном рисунке... Где здесь знакомые, где вымышленные лица? «К миру современников Пушкин прибавлял облики людей, созданных его графической фантазией. Он рисовал „visages imaginaires” <...>. Пушкин, создавая их, интуитивно перетасовывал черты окружающих людей. Ему мало было действительности, и он исправлял ее»⁵. Большинство пушкинских портретов сделаны в профиль левого разворота — они лучше удавались поэту. Обусловлен этот ракурс нашими правилами каллиграфии, письмом слева направо.

В конечном счете, ни рисунок, ни изыски каллиграфии не были самоцелью для Пушкина. Как получалось, так и получалось...

⁴ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. С. 42.

⁵ Там же. С. 43.

Что касается изображений исторических лиц, то их Пушкин, естественно, мог видеть только на портретах — и в первую очередь в книгах. Мы с большой осторожностью относимся к атрибуционному методу и считаем, что в многочисленных исследованиях подобного рода сказываются прежде всего пристрастия исследователя. Однако, думается, нелишним было бы сравнение подписанных Пушкиным портретов с их возможными оригиналами в книгах пушкинской библиотеки. Среди книг имеется и знаменитая десяти томная «Физиогномика» Ж.-Г. Лафатера (№ 1077)⁶ с гравированными таблицами, включающими в себя огромное количество портретов, выполненных в технике контурного рисунка (всего более 600 гравюр). Следует отметить, что по манере исполнения все портреты несколько шаржированы, что, собственно, задано уже самим текстом сочинения. На этом издании следовало бы остановиться более подробно, однако мы, дабы не отступать от нашей темы, только перечислим основные категории иллюстративного материала «Физиогномики». (Вообще, анализ графики этого сочинения применительно к пушкинскому рисованию должен быть весьма продуктивен.)

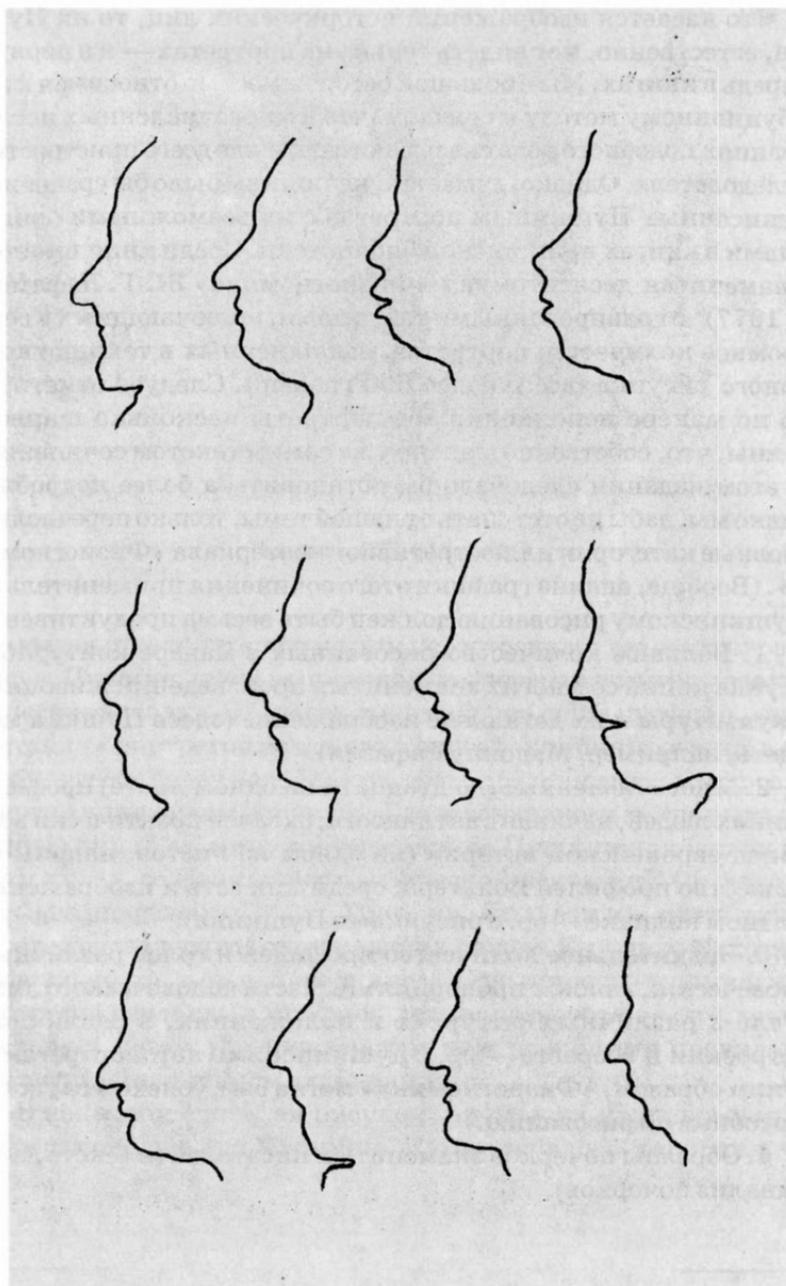
1. Большое количество рисованных в манере контурного рисунка копий со многих знаменитых произведений живописи и скульптуры и их детальное изображение (здесь Пушкин мог видеть, например, Мадонну Рафаэля).

2. Многочисленные (до двадцати на одном листе) профили великих людей, начиная с античности; охвачен практически весь период европейской истории (на одном из листов, например, множество профилей Вольтера, среди них есть и изображения в ночном колпаке — ср. с рисунками Пушкина).

3. Значительное количество профилей и голов различных человеческих типов, с пропорциями. Части человеческого лица и тела в различных ракурсах и положениях, в различном настроении и возрасте — ср. с пушкинскими автопортретами. (Таким образом, «Физиогномика» могла бы с успехом служить и пособием по рисованию.)

4. Образцы почерков знаменитых писателей (в тексте дается анализ почерков).

⁶ *Lavater G. L'Art de connaître les hommes par la physionomie. Paris, 1820.*



Линии профилей. Рисунки из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VIII).

Machine sûre et commode pour tirer des Silhouettes.



Vous le caractère que j'aurois à la Silhouette de cette jeune personne. J'y trouve de la bonté sans beaucoup de finesse; de la clarté dans les idées, et le talent de les concevoir avec facilité; un esprit fort industrieux, mais qui n'est point dominé par une imagination bien vive et qui ne s'attache qu'à une exactitude scrupuleuse. On ne retrouve point dans la copie le caractère de gaieté qui anime l'original, mais le nez a gagné dans la Silhouette — il y exprime plus de finesse.

Аппарат для изготовления силуэтов.
Гравюра из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VIII).



Рисунок Пушкина
(ПД 835, л. 35).



Рисунок из «Физиогномики»
Ж.-Г. Лафатера (т. II).



Портрет мужчины
из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера
(т. II).



Рисунок Пушкина
(ПД 836, л. 49).

5. Таблицы различных типов людей, по своей фактуре восходящих к разным животным (человеческие головы, строение которых напоминает лошадь, льва, оленя и пр., — ср. с «автопортретом в образе лошади» Пушкина).

Пейзажи. Чаще всего они рисованы на листах, не заполненных текстом. Некоторые выполнены пером, некоторые карандашом. Обычно они сделаны с определенной целью: зарисован интересующий поэта пейзаж (иногда по памяти, иногда с натуры), прокомментированы определенные моменты путешествий.

Сложен вопрос о том, отнести ли пейзажи Пушкина к зарисовкам по памяти или с натуры. Что касается техники рисунка пером, то представляется маловероятным рисование с натуры (для этого нужно было бы носить с собой, во-первых, довольно объемистую рабочую тетрадь, во-вторых, еще и перо и чернильницу с чернилами).

Рисование пейзажей было достаточно распространено в пушкинскую эпоху — в частности, в альбомах, — и наряду с изображением конкретных мест (например, вида усадьбы и сада владельца альбома) было модным изображать аллегорические пейзажи. Обратим внимание на три пейзажа на отдельных листах, выполненные карандашом (ПД 839, л. 58 об., 59, 59 об.; эти три карандашных рисунка мы не воспроизводим вследствие их плохой контрастности). Существуют три различные атрибуции этих рисунков, и их связывают с конкретными местами, которые посещал Пушкин. А. М. Эфрос полагал, что река, изображенная Пушкиным, — это Волга, воспроизведенная по памяти после путешествия в Оренбург летом 1833 г., и датировал рисунки, соответственно, второй половиной ноября 1833 г.⁷ Э. Ф. Карлова считала, что здесь изображено Тригорское и рисунок отражал воспоминания Пушкина о пребывании в Михайловском («видимо, это было навязчивое воспоминание, которое захватило Пушкина целиком»⁸). Л. А. Краваль, отводя атрибуцию Эфроса и Карловой, выдвигала свою версию: это река Хопр и имение Беково, а фигуру рыбака на лодке на одном из рисун-

⁷ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 448—449.

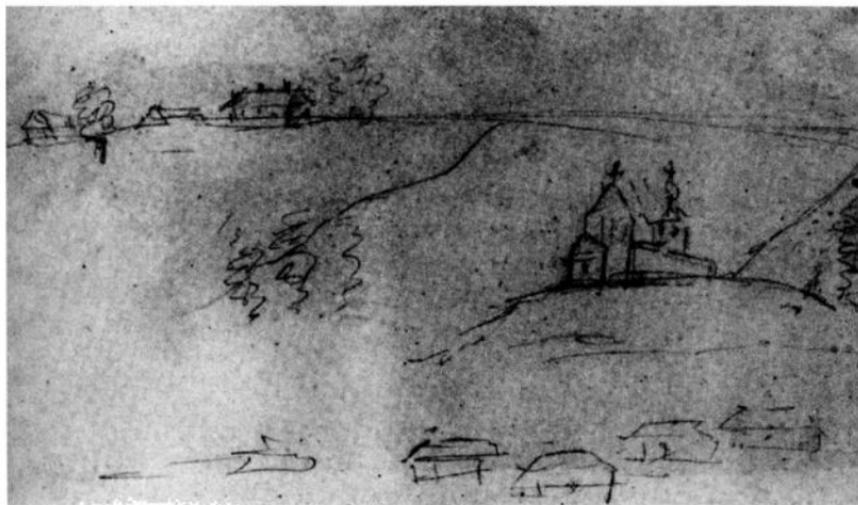
⁸ Карлова Э. Ф. Тригорское в рисунках Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 124—128.

ков интерпретировала как сплавщика леса⁹. Мы не станем опровергать ни одной из этих гипотез, разве что отметим, что такой метод исследования может принести еще немало результатов, — рек, окруженных холмами, в России достаточно. Рабочая тетрадь ПД 839 заполнялась, как это было обычно для Пушкина, с той и с другой стороны. Записи карандашом, сделанные в том же положении, что и пейзажи, велись с обратной стороны тетради. Три пейзажа появились, по-видимому, на свободном месте по мере заполнения тетради — в какой именно момент, сказать не представляется возможным. Причем эти рисунки появились на различных этапах — на это указывает и различная мягкость карандаша, и манера исполнения. Представляется, что первым появился рисунок на л. 59. Все говорит за то, что это зарисовка с натуры, случай весьма редкий для Пушкина: тщательность выполнения и осторожность штриха, явная зависимость от натуры — и потому неуверенность. Этот рисунок впоследствии дал рождение двум другим, находящимся один — на развороте, другой — на обороте листа. Эти рисунки сделаны более мягким карандашом. Рисунок на л. 58 об. повторяет основные черты рисунка с натуры, но выполнен в присущей Пушкину быстрой манере (схематичность, обобщенность линий) и композиционно значительно завершеннее. Рисунок на л. 59 об. — иная композиция, но по сюжету перекликается с предыдущими двумя: река, холмы, прорисован передний план, однако другой ракурс и изображено другое место (церковь и строения на дальнем берегу реки).

Еще один из пейзажей с натуры — на л. 51 об. ПД 831 — сделан, видимо, из окна кишиневского дома Пушкина. Это карандашный рисунок с двумя деревьями на переднем плане, далее — дома, крыши домов, колодец-журавль, на заднем плане тянется контур холмов. Кроме того, что перед нами зарисовка конкретного места, этот пейзаж передает еще и пушкинское уныло-грустное настроение...

Несомненной зарисовкой с натуры является и карандашный пейзаж в дорожной записной книжке 1833 г. (ПД 844, л. 2). Рисунок подписан: «Смоленская гора. Церковь Смол.<енская> и дом Карамзина. 15 сент.<ября> Волга». Зарисовка сделана

⁹ Краваль Л. «Через Саратов и Волгу» // Волга. 1989. № 6. С. 26—31.



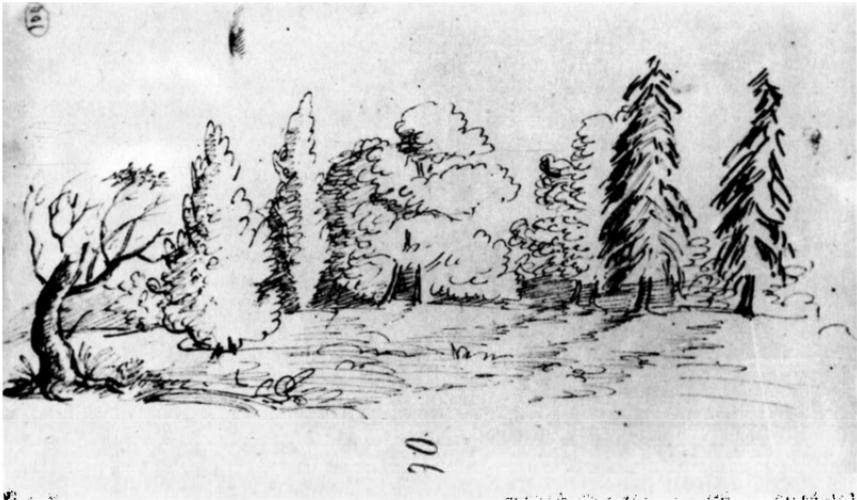
Зарисовка Смоленской горы (ПД 844, л. 2).

явно с целью зафиксировать дом Карамзина — это своеобразная графическая помета в записной книжке. В данном случае Пушкину потребовалось пометить для себя не только место, в котором он был, но и расположение дома (однако Пушкин ошибся: дом не принадлежал Н. М. Карамзину). Видимо, наброском конкретного места является и рисунок «Пейзаж с мельницей» (ПД 1610, л. 1 об.).

Рисунки в Ушаковском альбоме (ПД 1723), уже упоминавшемся на страницах этой книги, выполняют роль графического рассказа или комментария к устным рассказам Пушкина о его путешествии в Арзрум. Таков общий вид Арзрума (схематично дающий представление об общем контуре города) с подписью, выполненной в традиционной для альбома шуточной манере: «Арзрум, взятый мною А. П., помощью Божией и молитвами Екатерины Николаевны 27 июня 1827 о. Р. Х.».

В черновике письма к Н. Н. Гончаровой (ПД 841, л. 33 об.) Пушкин рисует царскосельский Лицей — «единственный у Пушкина пейзаж бесспорного, а не предположительного иконографического значения»¹⁰. Рисунок сделан по памяти. Видимо,

¹⁰ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 425.

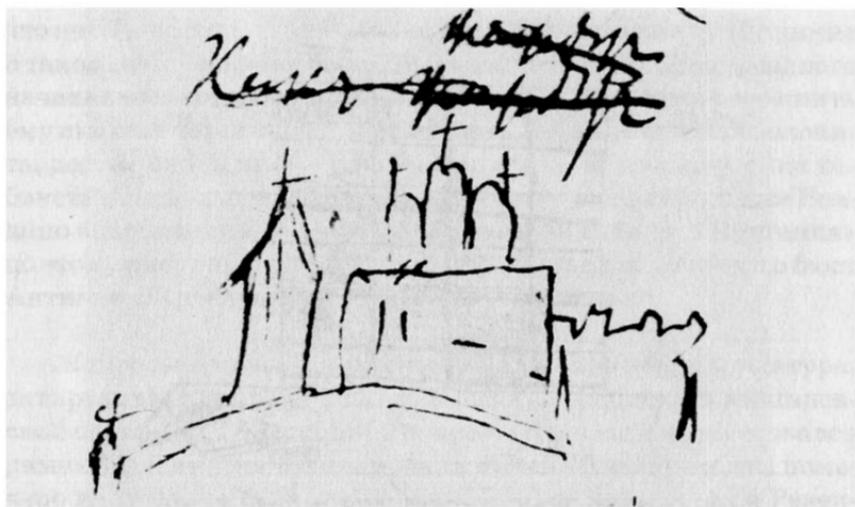


Пейзаж (ПД 838, л. 100).

по памяти сделано еще множество зарисовок, но сказать, какие места рисовал Пушкин, у нас нет возможности. В черновике седьмой главы «Евгения Онегина» рядом со стихами «Москва! Как много в этом звуке...» поэт рисует Московский Кремль (ПД 836, л. 21 об.). А в черновом автографе стихов о Дарьяльском ущелье («Страшно и скучно...») изображает эту местность (ПД 841, л. 42 об.). Еще один пейзаж, который считается изображением моста в Грузинах (ПД 1729, л. 1 об.), мы относим к «копиям и подражаниям» (см. с. 157 наст. изд.).

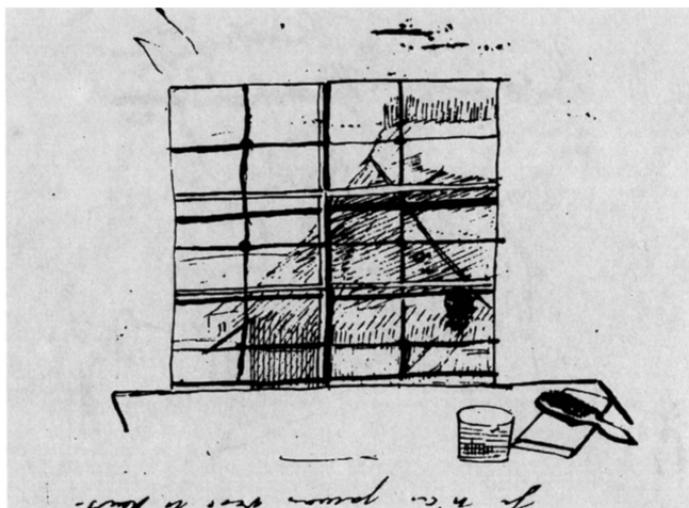
К наиболее законченным и тщательно отделанным пейзажам относится рисунок в рабочей тетради ПД 838 (л. 100), на котором изображен фрагмент леса или парка со стороны поляны. Казалось бы, это зарисовка определенного места — но так ли это? А. М. Эфрос датирует рисунок 1828 г. соответственно тексту «Брадатый староста Авдей» на обороте этого листа, сделанного теми же чернилами и пером, и предполагает, что рисунок является дорожным впечатлением Пушкина от поездки в октябре этого года в Малинники, имение А. Н. Вульфа¹¹. Тех-

¹¹ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. С. 382.



Московский Кремль (ПД 836, л. 21 об.).

ника рисунка характерна для Пушкина, здесь мы видим весь спектр его рисовальных приемов. Фактура лиственных крон деревьев передана волнистыми росчерками и легкой волнообразной, без отрыва пера от бумаги, штриховкой. В этом рисунке как бы собраны воедино наиболее излюбленные Пушкиным фрагменты пейзажа (помимо разве что высоких черных елей): здесь и дерево с пирамидальной кроной, идущей от земли, и дерева с широкой раскидистой кроной, и дерево, похожее на куст, с широкой кроной от земли, постепенно сужающееся кверху. На переднем плане левого края — обломанный ствол сухого дерева с ветками, склоненными к остальным деревьям. Прорисованы и его корни, среди росчерков травы. Этот ствол дерева (также характерный для пушкинской графики) выделяется из общей массы деревьев не только своей вынесенностью на передний план, но и густотой штриховки и более сильным нажимом пера. Однако композиция не «переворачивается» благодаря двум черным елям справа. Нам кажется, что перед нами традиционное для книжной и альбомной графики противопоставление мертвого дерева и живой природы. Именно сухое дерево (похоже, что с него и начинался рисунок) дало толчок к созданию этого «выдуманного» (мы бы даже сказали — «надуманного») пейзажа.



Стол перед окном (ПД 831, л. 68 об.).

Интерьерные зарисовки. Любопытно, что во всех зарисовках Пушкина присутствует письменный стол — необходимая принадлежность писательского труда. Два рисунка из тетради ПД 831 датируются 1820—1821 гг. и сделаны во время пребывания поэта в Кишиневе. С какой целью? Скорее всего, в перерывах писания, когда «мысль нейдет», когда взгляд невольно скользит по окружающим предметам. «Я опять в своих развалинах, в моей темной комнате перед решетчатым окном...» (XIII, 309), — вспоминал о своем заточении Пушкин позднее, в 1826 г., в письме к Н. С. Алексееву. И вот на рисунке мы видим это решетчатое окно в доме генерала Инзова в Кишиневе и столик с нехитрыми предметами пушкинского быта: щеткой, стаканом, салфеткой (ПД 831, л. 68 об.). В другом рисунке на круглом столике — перо с чернильницей и конверт (ПД 831, л. 62 об.). Третий рисунок сделан много позднее, в знаменитую Болдинскую осень 1830 г. (ПД 1621, л. 2 об.). Шкаф с книгами, письменный стол, заваленный лежащими в беспорядке книгами и бумагами, зеркало (или миниатюра?), голова мужчины, выглядывающего из-за какой-то коробки (некоторые исследователи предполагали, что это бюст Наполеона). Кабинет ли это в Болдине, как традиционно считается? Нам представляется,

что нет. Известно, что в болдинском заточении книг у Пушкина в таком количестве не было. Быть может, это кабинет уездного начальника, которого посещал Пушкин с просьбами разрешить ему выехать через карантин в Москву? Канцелярская волокита, долгие ожидания — и вот появляется зарисовка уголка кабинета... Любопытно, что в Пушкинском музее в с. Большое Болдино в экспозиции воспроизведен «уголок кабинета Пушкина» по этому рисунку, где в центре стола поставлен почему-то бюст Антиноя... Красиво, конечно, но не убедительно.

Жанровые сцены. Их немного. Это, например, карикатура, датируемая 12 апреля 1821 г. (Пасха), — сценка в кишиневской церкви (ПД 831, л. 69). Видимо, Пушкин заинтересовался разнообразием типов и национальностей. Тем же числом помечено и шутивное стихотворение «Христос воскрес, моя Ревека...». К кишиневскому периоду творчества относится и карикатура на Дегильи (см. с. 116 наст. изд.). Еще один шутивный рисунок (ПД 1723, л. 8), сделанный позднее, изображает кн. П. А. Вяземского в образе церковного старосты: как и предыдущие, этот шарж выполняет роль иллюстрации к определенному обстоятельству, забавлявшему Пушкина и его знакомых: Вяземский был церковным старостой в приходе церкви Малого Вознесения.

Иллюстрации. Случаи прямого, так сказать «чистого», соотношения рисунка и текста в пушкинских рукописях не так уж часты. В первую очередь это так называемые автоиллюстрации¹².

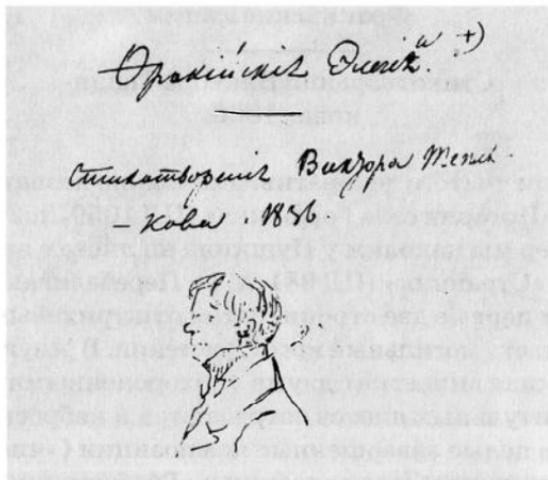
Достаточно большое количество рисунков в пушкинских рукописях являются автоиллюстрациями или носят иллюстративный характер. Иллюстрировал свои произведения Пушкин на протяжении всего творческого пути, хотя, что было отмечено

¹² «Иллюстрации — всегда продолжение работы творческой мысли. Иной раз они уточняют или дополняют какие-то детали, иногда просто закрепляют написанное; бывает, что рисунок не соответствует тексту, а является как бы иным вариантом уже написанной ранее сцены» (Левина Ю. И. Болдинские рисунки А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1976. С. 11).

еще А. М. Эфросом¹³, с возрастом (особенно начиная с Болдинской осени 1830 г.) его рисунки все более и более приближались к тому, что может определяться понятием «авторская иллюстрация». В большинстве случаев «иллюстративность» пушкинских рисунков выявить нетрудно, особенно если это жанровые сценки или детали, предметы, на которые указывает текст.

Отдельно рассмотрим автоиллюстрации, которые находятся в беловых или перебеленных, с правкой, рукописях, то есть «беловые» иллюстрации, созданные по большей части после создания вербальных образов — на сознательном уровне. Они несут на себе нагрузку, скорее, более декоративную, эстетическую, украшательскую. Таковы, безусловно, все титульные листы к произведениям, тяготеющие к традиции книжной графики и обусловленные этой традицией. Любопытно, что в основном все листы подобного рода включают в себя «природную» тематику: либо мы непременно найдем в них деталь (фрагмент) пейзажа (деревца, кусты, пни), либо в «украшательстве» будут участвовать элементы природного декоративного орнамента или «растительные росчерки». Наличие такого рода рисунков позволяет говорить о том, что схожие с ними, встречаемые на полях черновых рукописей, несут, возможно, также чисто декоративную функцию, и поиск некоего символического значения, некоего «иероглифа», потаенного и едва ли не сакрального смысла нам представляется не совсем корректным. Перебеливая поэмы, прозаические вещи, готовя сборники стихов, Пушкин иногда оформлял титульный лист — эта привычка осталась, по-видимому, с лицейских времен, когда лицеисты традиционно «украшали» свои произведения. Одним из первых титульных листов с рисунком Пушкина можно назвать заглавный лист поэмы «Кавказ» (первоначальное заглавие «Кавказского пленника»). Этот лист — законченные в единое целое рисунок, декоративные росчерки и надпись (ПД 830, л. 9). Спиральными и волнистыми росчерками Пушкин оформляет надпись и ниже рисует гористую местность и облака росчерками. Данный лист — редкий случай законченного и тщательно отделанного пейзажа, кстати единственного в таком завершенном виде на титульном листе.

¹³ Эфрос А. Рисунки поэта. С. 44—47.



Титульный лист рецензии на «Фракийские элегии» В. Г. Теплякова (ПД 1107, л. 1).

Рисунок на титульном листе у Пушкина не всегда обязательно был отработан и завершен. Он мог быть выполнен и в скетчевой манере. В конце концов, это рукопись, не предназначенная для показа. Для нас титульные листы интересны прежде всего тем, что на них графика поэта представлена, так сказать, в «чистом виде», выполнена осознанно. Это — синтез рисунка, каллиграфии и семантики слова. Пушкин чувствовал и понимал эту связь. Завиток на букве рождал росчерк, росчерк в свою очередь — рисунок. Переход от одного к другому не вызывал затруднений.

Перебеленный текст — это текст, переписанный с удовольствием, красиво. Появляются спиральные завитки на буквах, в почерке становится значимым элемент декоративности — и в этом проявлялась потребность чисто эстетического свойства. Оформляя титульный лист к рецензии на «Фракийские элегии» Теплякова (ПД 1107, л. 1), Пушкин по центру листа начинает размещать заголовок, однако фамилия «Тепляков», если ее написать полностью, нарушила бы композицию — и Пушкин переносит два последних слога на другую строчку:

Фракийские элегии

Стихотворения Виктора Теплякова. 1836.

Примером чистого декоративизма можно назвать и титульный лист к «Истории села Горюхина» (ПД 1059, л. 2). Еще один такой пример мы находим у Пушкина на листе с началом стихотворения «Странник» (ПД 981, л. 1). Перебеливая текст, поэт зачеркивает первые две строки, затем отштриховывает их. На них «вырастает» могильный крест, растения. В результате получается книжная виньетка с двумя «похороненными» стихами.

Кроме титульных листов встречаются и наброски персонажей, и даже целые завершенные композиции («чистым» примером могут служить иллюстрации к «Гробовщику», «Домику в Коломне», «Кавказскому пленнику»). В начале «Графа Нулина» Пушкин рисует на отдельном листе сцену охоты: всадника на коне и бегущую гончую (ПД 74, л. 2 об.). На смежной странице мы читаем:

Пора, пора! Рога трубят;
Псаря в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах...
(V, 3)

Много иллюстраций и в ранних пушкинских поэмах. В «Кавказском пленнике» на листе со стихами:

И видит: неприступных гор
Над ним воздвигнулась громада,
Гнездо разбойничьих племен —
Черкесской вольности ограда
(IV, 94) —

Пушкин изображает черкеса в национальной одежде на фоне трех гор (ПД 46, л. 3). Один из рисунков в первом беловом автографе этой поэмы — казачий пикет на берегу реки, к которому подплывает дерево, увешанное оружием (ПД 831, л. 21 об.). Рядом — стихи:



Рисунок в черновике
стихотворения «Напрасно
я бегу к Сионским высотам...»
(ПД 237, л. 1 об.).



Рисунок в черновике
стихотворения «Делибаш»
(ПД 911).

Могучий ток его несет
Вдоль берегов уединенных,
Где на курганах возвышенных,
Склонясь на копыта, казаки
Глядят на темный бег реки —
И мимо их, во мгле чернея,
Плывет оружие злодея...

(IV, 101)

Под автографом стихотворения «Делибаш» (ПД 911) поэт рисует всадника, скачущего во весь опор («Делибаш на всем скаку...»). Перечень таких иллюстраций можно было бы продолжить.

Таким образом, иллюстрации в беловых или правленых беловых рукописях — не более как картинка, поясняющая текст, дающая тексту визуальное воплощение. По своей функции автоиллюстрации напоминают картинки к записям в альбом.

Иллюстрации в беловых рукописях настолько связаны с сюжетом, что не нуждаются в дополнительных комментариях и трактовках. Сложнее обстоит дело с иллюстрациями в чер-



Рисунок в черновике «Полтавы»
(ПД 838, л. 46 об.).

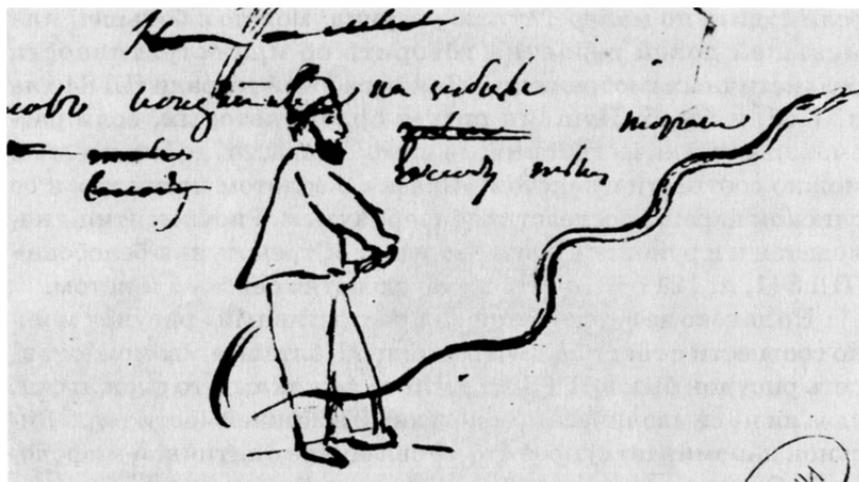


Рисунок в черновике стихотворения «Стамбул гяуры нынче славят...»
(ПД 140).

новых рукописях, выполненных непосредственно во время творческого процесса.

Прежде всего остановимся на тех из них, которые визуально воплощают словесный текст. Это рисунки животных (их немного). В черновике «Анчара» (ПД 102) нарисован бегущий зверек, который появляется и в стихах. «Рисунок связан, по-видимому, ассоциацией со стихами „и мчится прочь” и дальнейшим упоминанием животных»¹⁴. Еще пример — рукопись стихотворения «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (ПД 237, л. 1 об.), где под строками «Голодный лев следит оленя бег пахучий» нарисован лев, бегущий по следу. Автоиллюстрациями, без сомнения, можно назвать и рисунок кота и петуха в «Сказке о медведихе» (ПД 929, л. 1), и рисунок золотого петушка на титульном листе к «Сказке о золотом петушке» (ПД 972, л. 1). Любопытно, что кроме птиц-росчерков в рукописях Пушкина имеются и зарисовки (не декоративные) «реальных» птиц — и чаще всего такие рисунки соотносятся с текстом. Даже

¹⁴ Якубович Д. Заметка об «Анчаре» // Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 874.

если судить по манере, стилю рисунка, можно с большей или меньшей долей вероятия говорить об иллюстративности реалистичных изображений. Так, в рабочей тетради ПД 845 на л. 1 об. и 58 об. Пушкин рисует орлов, которых, если рассматривать в качестве символа царской власти, действительно можно соотнести с текстом «Сказки о золотом петушке» и со списком царей, впоследствии зачеркнутым. Рисунок птицы находится и в рукописи стихотворения «Стрекотунья-белобока» (ПД 841, л. 121 об.), опять же он сюжетно связан с текстом.

Но далеко не всегда такой «иллюстративный» рисунок можно соотнести с текстом. В черновике «Полтавы» мы можем видеть рисунок быка (ПД 838, л. 46 об.) с какими-то сложными, едва ли не символическими деталями в нижней части тела. Рисунок напоминает скорее что-то связанное с античной мифологией. Однако ничего подобного мы не найдем в тексте поэмы и тем более в тексте, расположенном на данном листе. И если мы попытаемся как-то «увязать» этот рисунок с текстом поэмы, то это будет лишь домыслом. Назвать подобный рисунок автоиллюстрацией невозможно, понять психологию его возникновения мы тоже не можем.

В черновиках «Полтавы» находятся и два изображения змеи (ПД 838, л. 13, л. 41 об.). В обоих случаях эти змеи появляются на листах с текстом, имеющим отношение к характеристике Мазепы. «Змея», или «змий», в одном из значений в пушкинском словоупотреблении соответствует характеристике коварства и хитрости. В тексте «Полтавы» в таком значении «змея» встречается также дважды, но не на тех листах, где она изображена графически: «О, ночь мучений! / Но где же гетман? где злодей? / Куда бежал от угрызений / Змеиной совести своей?» (V, 42). И в другом случае: «Мария, бедная Мария! / Краса черкасских дочерей! / Не знаешь ты, какого змия / Ласкаешь на груди своей» (V, 32). Рисунок визуально закрепляет переносное значение слова — и в данном случае его можно считать иллюстрацией (опираясь, однако, на контекст всего творчества Пушкина).

Еще один случай графического изображения змеи — в черновой рукописи «Стамбул гяуры нынче славят...» (ПД 140), где рисунок змеи графически фиксирует поэтическое сравнение:

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,



Автопортрет в образе монаха с бесом.

Подпись: «Не искушай(сай) меня без нужды» (ПД 1723, л. 49).

Как змия спящего раздавят
И прочь пойдут и так оставят.
(III, 247)

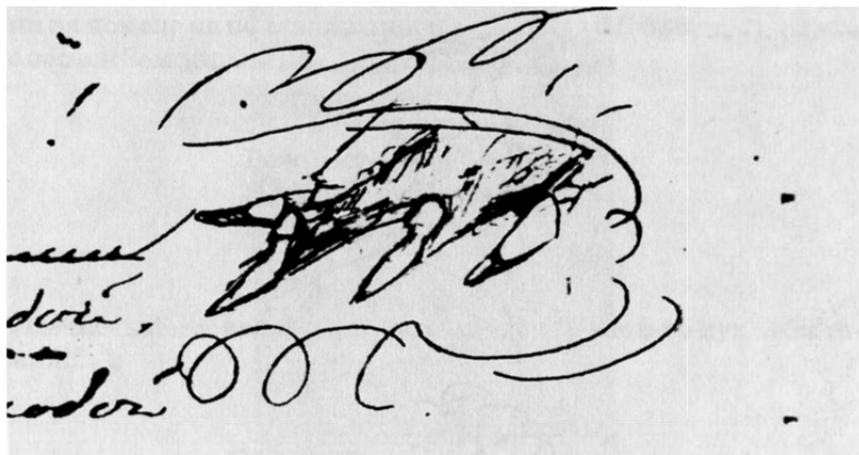
Мы предполагаем, что рисунок турка с саблей под стихами — пушкинский автопортрет «в образе».

Таким образом, в пушкинских рукописях имеются рисунки, фиксирующие образы, выраженные словесно не только в прямом значении, но и в переносном. И связь с текстом устанавливается не только в контексте рукописного листа, но иногда в контексте всей рукописи, а в иных случаях — и всего творчества. Однако, как нам представляется, в анализе рисунков подобного рода следует проявлять большую осторожность и ориентироваться в первую очередь на словесные образы. Кроме того, как уже говорилось выше, следует учитывать и стилистику рисунка: чем он декоративнее по исполнению, тем менее в нем заложено символического значения.

В разные годы в рукописях Пушкина появляются изображения чертей и ведьм — сюжетов, традиционных для того времени. Характерным примером французской карикатуры конца XVIII — начала XIX в. может служить собрание гравюр ле Пуатевена «Les diableries erotiques», всевозможные весьма популярные (перечислим, чтобы читатель зримо представил, сколь их было много) «Bacchanale ou l'enfer en débauche», «Orgie Diabolique», «Charges et décharges diaboliques», «Album diabolique»... В них адские силы выходят из ада, чтобы насадить в человеческом роде похоть, разврат и сладострастие.

И вдруг толпой все черти поднялись,
По воздуху на крыльях понеслись...
(I, 11)

В безудержных плясках и полетах они совокупаются с женщинами, а над всем этим главенствует сатана... «Адские» рисунки Пушкина, конечно, более целомудренны, однако и они производили и производят сильное впечатление. Так, один из первых исследователей пушкинского графического наследия П. В. Анненков дал им следующую характеристику: «Этот род изображения отличается у Пушкина, однако же, совсем не шуткой: некоторые эскизы обнаруживают такую дикую изобретательность, такое горячее, свирепое состояние фантазии, что



«Сцена любви». Виньетка в черновике поэмы «Цыганы»
(ПД 836, л. 14).

приобретают просто значение симптомов какой-то душевной болезни, несомненно завладевшей рисовальщиком»¹⁵. Мы не согласны с этим мнением. Т. Г. Цявловская высказывала предположение о том, что эти рисунки связаны с пушкинским замыслом о «Влюбленном бесе» (герои которого должны были отправиться, помимо прочего, в бордель)¹⁶, а Р. Шульц обнаружил, что многие из них являются перерисовками с гравюр книги «Le Diable amoureux» Казота¹⁷ (см. главу наст. изд. «Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина»). Задумавшийся чертик сидит у огня, над ним витает женский образ (ПД 831, л. 50 об.). Более страшен другой рисунок на ту же тему (ПД 831, л. 42 об.): почти такой же чертик сидит, но другой раздувает огонь под повешенным. Рядом — бесовские пляски...

¹⁵ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 174.

¹⁶ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел Пушкина)//Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 101—130.

¹⁷ Шульц Р. Пушкин и Казот. Вашингтон, 1987. С. 84—90.



Рисунки в черновике поэмы «Цыганы» (ПД 836, л. 7).

Совершенно неожиданно для нас появляется еще одна ведьма на помеле на полях рукописи «Цыган» (ПД 836, л. 7), рядом с песней Земфиры:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда; не боюсь
Ни ножа, ни огня...

(IV, 189)

«Нечистый» появляется в снах Алеко («Какой-то дух тебя томил...»):

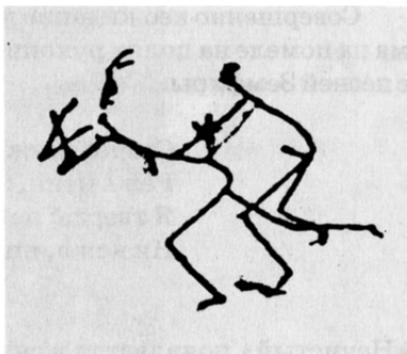
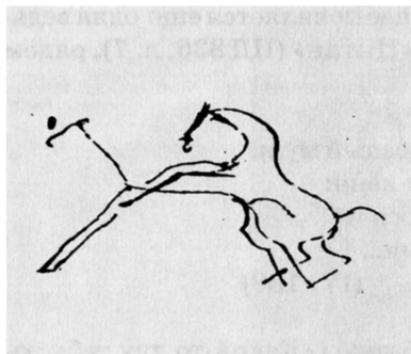
...Мне снилась ты.
Я видел, будто между нами...
Я видел страшные мечты!

(IV, 192)

Кроме того, виньетка «сцена любви» в рукописи «Цыган» весьма напоминает «сцену любви с дьяволом», часто изображаемую графиками начала XIX в. Связь Эроса и Танатоса Пушкин ощущал: Земфира находит Алеко «за курганом», «за курганом над могилой» она назначает свидание своему любовнику («над обесславленной могилой»). Заканчивается любовная история живописной сценой: Алеко «с ножом в руках, окровавленный, / Сидел на камне гробовом» (IV, 201).

Рисунки, напрямую не связанные с текстом. Один из сквозных образов как в графике, так и в литературном творчестве Пушкина — образ коня, лошади¹⁸. Конские изображения встречаются в рукописях, относящихся к различным периодам творчества Пушкина, начиная с 1817 г. (ПД 829). К образу лошади, коня поэт постоянно возвращается.

¹⁸ Об образе зверя см.: *Бицилли П. М. Поэзия Пушкина*//Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 118—122. Эту тему в последние годы разрабатывает и японская исследовательница Ю. Сугино: *Сугино Ю.*: 1) О наводнении в поэме «Медный всадник»// *Japanese Slavic and East European Studies*. Vol. 11. 1990. P. 65—69; 2) Взгляды Пушкина на отверженных//*Японский Пушкинист*. № 21. Токио, 1993. С. 23—28.



«Сцены любви» лошадей (ПД 838, л. 62 об.)
и бесов (ПД 834, л. 36).

Распространенный тип конского изображения у Пушкина — под седлом и в сбруе, без всадника. Символы человеческой власти (седло, узда, сбруя) обычно очень тщательно прорисованы — такой конь был в прошлом подчинен человеку, но отсутствие седока (убит? сброшен?) указывает на выход коня из-под контроля, на то, что ранее направленное (управляемое) движение теперь сменяется диким, стихийным, хаотичным. По-видимому, экипированный конь без всадника — знак временной свободы, выхода дикой природной энергии, возможно враждебной бывшему хозяину. Ср.:

Твой конь побежал
На Дунай-реку —
Бежал твой конь,
Тебя проклинал,
Тебя проклинал.

(III, 412)

По некоторым рукописным листам, по расположению на них текста и рисунка мы можем судить о метафоричности образа коня. На одном из листов второй белой рукописи «Кавказского пленника» (ПД 46, л. 4) Пушкин перечеркивает строки «Свобода! Он одной тебя / Еще искал в подлунном мире» и рисует слева на полях мчащегося экипированного коня. Подобный рисунок появляется и в черновике «Странствия Онегина» (ПД 841,

л. 117 об.) рядом с поэтической характеристикой бурного Терека («Он видит: Терек своенравный / Крутые роет берега...»). Образ бегущего под седлом коня без седока встречается и в поэтическом творчестве:

И тяжело Нева дышала,
Как с битвы прибежавший конь.
(V, 143)

Младой казак в крови валялся,
А конь, весь в пене и пыли,
Почуя волю, дико мчался,
Скрываясь в огненной дали.
(V, 59)

С темой укрощения коня, лошади связано стихотворение «Подражание Анакреону» («Кобылица молодая...»), о котором мы писали выше. Более откровенно мысль об укрощении стихийного начала выражена в варианте строфы XLIII пятой главы «Евгения Онегина», где используется уже прием сравнения:

Как гонит бич в песку манежном
По корде резвых кобылиц,
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц.
(VI, 610)

А в пушкинском переводе отрывка из Анакреона (1835 г.) любовники сравниваются с конями:

Узнают коней ретивых
По их выжженным таврам;
Узнают парфян кичливых
По высоким клобукам;
Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам:
В них сияет пламень томный —
Наслаждений знак нескромный.
(III, 373)



Рисунок в рукописи стихотворения «Гусар» (ПД 189).

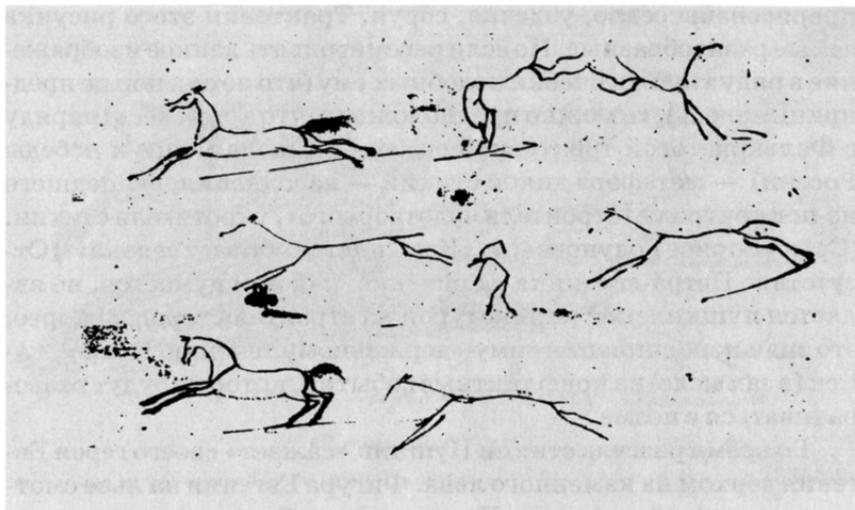
Любопытно, что Пушкин в своей графике постоянно обращается к сюжету ведьмы на помеле (оседланный конь — символ мужской власти и мощи — заменяется помелом). Случай прямого соотнесения данных образов мы встречаем в рукописи стихотворения «Гусар» (ПД 189). Гусару в насмешку (в знак подчинения женщине) вместо коня вручается нечто.

— Чтоб я, я сел на кочергу,
Гусар присяжный! Ах ты, дура!
Или предался я врагу?
Иль у тебя двойная шкура?
Коня!

Идеальный конь:

И точно: конь передо мною,
Скребет копытом, весь огонь,
Дугою шея, хвост трубою... —

подменяется бытовым предметом:



Рисунки лошадей (ПД 1723, л. 76).

Сижу верхом, а подо мною
Не конь, а старая скамья...
(III, 303)

В конце стихотворения в рукописи нарисован, однако, всадник на коне в окружении летящих и кувыркающихся бесов и бесовок на помеле.

Таким образом, конь под всадником становится не только символом власти, но и символом, подтверждающим его мужественность.

В рукописи «Тазита» (1829) находится рисунок, который, как предполагают, являлся своего рода графическим воплощением замысла о «Медном всаднике» (ПД 842, л. 6). Это изображение памятника Фальконе, но без фигуры Петра¹⁹. Тщательно

¹⁹ Известны трактовки этого графического образа: Чернов А. Человек в ботфортах // Литературная Россия. 1983. № 23; Гордин М. Начало поэмы // Аврора. 1973. № 6. С. 72—74. Ю. М. Лотман в статье «К проблеме „Данте и Пушкин“» (Временник Пушкинской комиссии. 1977. СПб., 1980. С. 88—91) в связи с этим рисунком приводит строчки из Данте, где поэт сравнивает Италию со вздернутой на дыбы лошадью императора:

К чему тебе подправил повода,
Юстиниан, когда седло пустует?

прорисованы седло, уздечка, сбруя. Трактовки этого рисунка самые разнообразные. Но если рассматривать данное изображение в ряду типологически подобных ему (что до сих пор не предпринималось), то можно предположить, что конь здесь (наряду с Фальконетовой трактовкой его как символа мощи и победы России) — метафора дикой стихии — наводнения, вышедшего из-под контроля «строителя чудотворного», укротителя стихии. (Ср. в «Борисе Годунове»: «...Конь иногда сбивает седока».) Отсутствие Петра-всадника на рисунке, как нам думается, не является пушкинской карикатурой на строителя города: скорее, это знак неподчинения тому «державному течению Невы», намек (в замысле) на конфликтные события, которые будут разворачиваться в поэме.

Во время разгула стихии Пушкин «сажает» своего героя Евгения верхом на каменного льва. Фигура Евгения на льве сморится пародией на фигуру Петра, что уже было отмечено исследователями поэмы²⁰. Однако в этом видится и попытка обуздать стихию магией действия, «оседлать коня». Зачарованный стихией герой («и он как будто околдован») своей неподвижностью и сидением верхом на звере подсознательно заклинает стихию (подобно Петру, но на сниженном автором уровне — ср. с гусаром на скамье), впрочем тщетно²¹. Евгений во время наводнения в конфликте между человеком и стихией находится на сто-

Д. Д. Благой трактовал это так: седло пустует, потому что Николай не подходит в качестве императора (*Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 219*).

Приведем здесь несколько наблюдений психолога о творческом замысле (*Завгородняя Е. В. Психология формирования художественного замысла: На материале изобразительной деятельности: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Киев, 1992*): «Замысел формируется как символический образ, который выражает целостное отношение субъекта к теме» (с. 3); «Объективно о творческом потенциале замысла можно судить лишь по степени художественной оригинальности его объективированной визуально-образной формы» (с. 7); «Интуитивному решению может предшествовать перерыв в сознательной работе — созревание или инкубация» (с. 8).

²⁰ См.: *Шубин В. Ф. К топографии поэмы «Медный всадник» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 115.*

²¹ В творчестве Пушкина этот прием использован еще дважды: в «Скупом рыцаре» вдова, неподвижно стоя под дождем, пытается вымолить пощаду («Шел дождь, и перестал, и вновь пошел. Притворщица не трогалась»), Германн в «Пиковой даме» столь же неподвижно в непогоду ожи-



Рисунок коня в рукописи поэмы «Кавказский пленник»
(ПД 46, л. 4).

роне Петра, человека. Но во второй части поэмы, когда — объективно — стихии уже не существует, в сознании Евгения происходит сдвиг: в его голове наводнение продолжается, стихия как бы находит свое воплощение в герое (и это очень тонко психологически разработано Пушкиным). «Хотя наводнение и прекратилось, — замечает Ю. Сугино, — оно осталось в душе Евгения в качестве „шума внутренней тревоги“. В сущности говоря, наводнение исчезло вне Евгения, осталось внутри него. Наводнение и Евгений, находящиеся в интимных отношениях, имеют сходство в метафоре зверя»²². Потерпев катастрофу, Евгений перестает существовать как человек, он становится персонифицированным воплощением стихии (подобно коню без седока), своего рода фантомом (ср. с нашими замечаниями о зимнем не-

дает решения своей участи («Германн стоял в одном скюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега»). «Неподвижность есть яркий контрастный мотив, который предстает либо в виде вынужденной неподвижности <...> либо в виде свободного покоя, как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния», — писал Р. Якобсон (Статуя в поэтической мифологии Пушкина//Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 172).

²² Сугино Ю. О наводнении в поэме. С. 61.



Рисунок ножки в стремени
(ПД 834, л. 1 об.).



Рисунок скрещенных ножек
(ПД 834, л. 40 об.).

настье у Пушкина, когда стихия, хаос, непременно рождает фантом):

Ни зверь, ни человек.
Ни то, ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый...
(V, 146)

Его движения хаотичны, подобны движению наводнения:

Он не разбирает дороги
Уж никогда...
(V, 146)

Окружающие его звуки сопровождают и стихию:

Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах...
(V, 145)

Поэтому «угрозу кумиру Евгений произносит от лица той грозной силы, которая уже взметнулась однажды против Медного всадника»²³. И Петр в фантастической картине преследования Евгения в лице последнего укрощает еще раз мятежную стихию. Вновь хаотичное движение («И во всю ночь безумец бедный / Куда стопы ни обращал...») сменяется направленным («И с той поры <...> шел сторонкой»), гармония восстановлена.

Столь же часто, как изображения лошадей, в рукописях Пушкина встречаются рисунки ножек.

Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...
(VI, 30)

Ножки в тувельках и в сапожках, танцующие, отдыхающие, бегущие, ножки в стремях...

Дианы грудь, ланиты Флоры,
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.
Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой
Желаний своевольных рой.
Люблю ее, мой друг Эльвина,
Под длинной скатертью столов,
Весной на мураве лугов,
Зимой на чугуне камина,
На зеркальном паркете зал,
У моря на граните скал.
(VI, 18—19)

В «Каменном госте» на замечание Дон-Гуана:

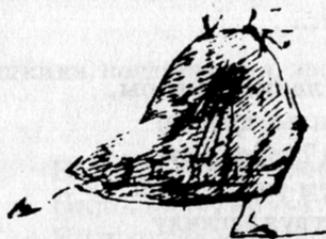
²³ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 201.

jei pui d'opit puiet beati



le hysthe - ^{stual} ~~stual~~
e mpuet hysthe ~~stual~~ ^{stual}

~~stual~~



Рисунки в черновике поэмы «Руслан и Людмила»
(ПД 829, л. 48).



Рисунки-криптограмма (ПД 838, л. 97 об.).

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил... —

Лепорелло отвечает:

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное...
(VII, 143)

«Ножка» (нижняя часть женской ноги, не скрытая длинной одеждой) для поэта — своего рода метонимия понятия «женщина», женского начала.

Однако трудно сказать, всегда ли появление рисунка ножки в рукописях было связано с мыслями о женщине («И всё бы слушал этот лепет, / Всё б эти ножки целовал»), с «желаньями своевольными», или это всего лишь был просто машинальный росчерк пера.

Соотносятся ли такие рисунки с текстами? Иногда — да (в большей или меньшей степени), чаще всего — нет, только разве что с другими рисунками на листе и записями, не относящимися к поэтическому тексту. Вообще рисунки ножек связаны с определенными эмоциями и воспоминаниями поэта — они иллюстрируют именно эти мысли, а не текст, написанный рядом. Так, в черновике «Руслана и Людмилы» (ПД 829, л. 48) над рисунком ножек Пушкин пишет (надпись, как полагают, сделана левой рукой): «J'ai peu d'esprit, peu de beaut» («Я не очень умен и не очень красив»; пер. с франц.). Чуть ниже — «d'esprit». Этот рисунок был выполнен во время дружеской бе-

седы, как предположил В. Э. Вацуро, с В. А. Жуковским (ниже нарисован его профиль).

В рукописи «Цыган» на полях рядом с текстом, повествующим об измене Земфиры (ПД 836, л. 11):

Вдруг видит близкие две тени
И близкий шепот слышит он —
Над обесславленной могилой —
(IV, 198)

Пушкин рисует ножки, и среди них — ножку в стремях.

На одном из листов (ПД 838, л. 97 об.) внизу под текстом Пушкин рисует подобие криптограммы: женская ножка, затем рука, тянущаяся к женским перекрещенным ножкам, далее — рука, показывающая кулак этим ножкам, еще правее — пушкинская рука (с перстнем-талисманом и длинным ногтем на мизинце), дающая щелчок. Судя по всему, сложенные ножки — знак-символ (символ закрытости, непокорности мужской воле). А это вызывает у автора рисунков если не раздражение, то уж, во всяком случае, насмешку. Иногда у Пушкина в рукописях встречаются рисунки всей женской фигуры со скрещенными руками и ногами.

Часто Пушкин рисует и одну ножку в туфельке. Реже — обнаженную женскую ногу целиком (ПД 832, л. 21а). Впрочем, именно нижняя, обнаженная, часть женской ноги («условная краса») считалась наиболее эротичной (в силу требований моды того времени).

Еще один вариант рисунка женской ножки у Пушкина — ножка в стремях. Ножка в стремях — это уже ножка всадницы! Такая ножка часто повторяется рядом с женскими портретами, один раз встречается она и рядом с обнаженной лежащей женской фигурой (ПД 831, л. 46 об.). «Ножка в стремях» как знак отличен по качественной характеристике от остальных рисунков. Возможно, его значение противоположно значению «скрещенных ножек»: это — свобода и доступность отношений.

Множество великолепно выполненных «ножек» встречается в рукописи стихотворения «Анчар» (ПД 838, л. 19). Хотя, казалось бы, зачем они здесь?..

Кроме многочисленных портретов, «ножек», лошадей в рукописях Пушкина встречаются еще два мотива рисунков, не связанных с текстом: это кораблики и кустики/деревца. Таят ли они в себе какой-то смысл? Или это просто машинальное движение руки? Проба пера?..

Знаком вопроса хочется закончить наше исследование. Именно этот знак, думается, поставит каждый, кто размышляет над тайной пушкинских рисунков. Тайной неразгаданной — и потому особенно соблазнительной. Тайной, разрешить которую пытались помимо авторов этой книги множество исследователей. Об этом и пойдет речь в нашей последней главе.

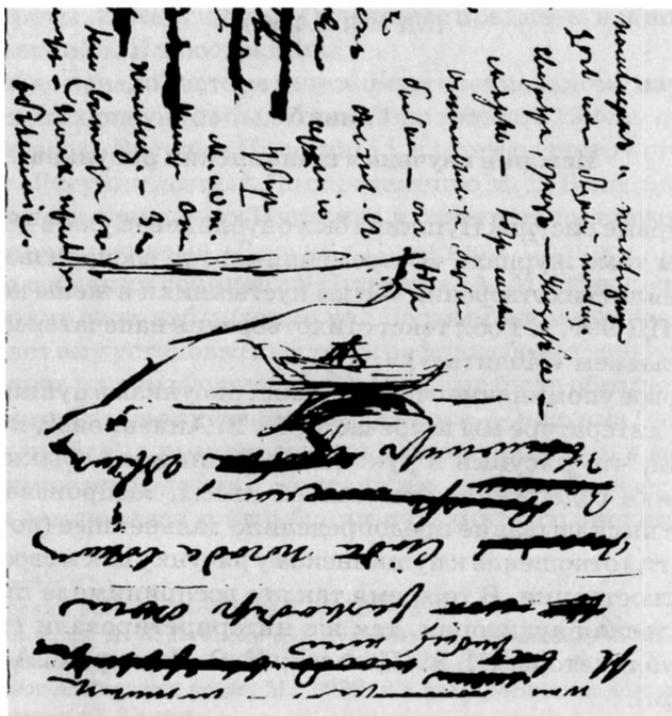


Рисунок лодки в черновике стихотворения
«Когда порой воспоминаешь...» (ПД 138, л. 2).



Рисунок в рукописи стихотворения
«Отцы пустынноики и жены непорочны...»
(ПД 990, л. 1 об.).

Глава 5

История изучения пушкинских рисунков

Впервые рисунок Пушкина был опубликован уже в 1837 г. — в пятом томе журнала «Современник», где воспроизводилось факсимиле стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (ПД 990, л. 1 об.; текст стихотворения напечатан на с. 319 под заглавием «Молитва»).

Первое упоминание о пушкинских рисунках в пушкиноведческой литературе мы встречаем у П. В. Анненкова¹, который заметил, что рисунки в рукописях Пушкина «обыкновенно повторяют содержание написанной пьесы, воспроизводя ее». Данное высказывание предопределило дальнейшее (до начала 1920-х гг.) отношение к пушкинскому рисунку как к своего рода автоиллюстрации. В то время так это воспринимала широкая читательская аудитория, так же интерпретировали графику и ее публикаторы (П. Е. Щеголев, Н. О. Лернер, С. А. Венгеров и др.).

¹ Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855. С. 47.

В 1899 г. в шестом номере «Русского вестника» появилась статья Г. П. Георгиевского «Семь рисунков Пушкина», в которой была предпринята попытка классификации пушкинских рисунков. Автор статьи предложил следующие рубрики: 1. Виды зданий, сооружений и местностей. 2. Более или менее законченные или набросанные портреты, головы, профили, фигуры, бюсты, ножки. 3. Целые картины. 4. Изображения животных и карикатурные (sic!). О перспективах изучения графики Пушкина Г. П. Георгиевский писал следующее: «Не так легко найти связь большинства пушкинских рисунков со словесным творчеством Пушкина, еще труднее приурочить портреты к лицам знакомых поэта <... >. Рисунки Пушкина должны стать самостоятельным предметом для изучения»².

Более точная систематизация позже была предложена И. К. Линдеманом³ в подготовленной им публикации некоторых пушкинских рисунков, вышедшей отдельной брошюрой: 1. Портреты. 2. Картины. 3. Отдельные предметы и животные. 4. Виньетки. 5. Иллюстрации.

Однако начало систематическому и специальному изучению пушкинских рисунков было положено только в 1924 г. очерком А. М. Эфроса «Рисунки Пушкина»⁴, а затем развито в его монографии «Рисунки поэта»⁵. По определению М. Д. Беляева, автора диссертации о рисунках Пушкина и одного из составителей не увидевшего свет тома «Рисунки Пушкина» Полного академического собрания сочинений Пушкина, А. М. Эфрос «первым производит свои наблюдения над целым рядом рисунков, что позволяет ему установить их топографию и более тонко и точно определить их связь с текстом»⁶. Впервые было обращено внимание на связь каллиграфии — росчерка — рисунка (впрочем, данная проблема практически не рассматривалась в дальнейшем в пушкиноведении). Конечно же, основной пафос трудов Эфроса заключался в атрибуции пушкинских рисунков, что

² Русский вестник. 1899. № 6. С. 397—399.

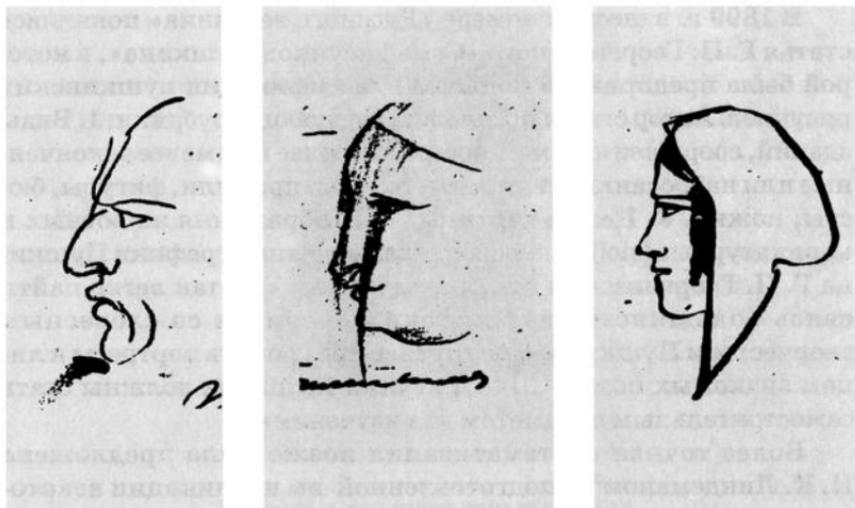
³ Линдеман И. К. Пушкин как художник и рисовальщик. М., 1915.

⁴ Русский современник. 1924. № 2. С. 194—215.

⁵ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1930; 2-е изд., расшир. и доп. М., 1933.

Далее ссылки на 2-е изд.

⁶ Беляев М. Д. Рисунки Пушкина и их роль в пушкиноведении: Дис. ... канд. филол. наук. 1946 (Машинопись). Хранится в РГБ (ДК 48/751 и Ф 8-75/3499).



Образцы «неатрибутированных» пушкинских рисунков.

в свое время вызвало критику С. Я. Гессена. «Портретное сходство в рисунках Пушкина обыкновенно весьма условно. За беглым наброском его можно только, с большей или меньшей долей вероятия, угадывать оригинал». Автор рецензии соглашался с тем, что пушкинскую графику изучать необходимо и «значение ее доказано А. М. Эфросом совершенно бесспорно. Но за ней должно остаться только значение дополнительных иллюстраций (имеются в виду портреты. — С. Д.) к тем документам, к тем письменным материалам, на которых строится творческая или политическая биография поэта. Переоценка значения пушкинской графики влечет за собой ложные и ничем не обоснованные выводы, приводя подчас к подмене документальной биографии поэта продуктами творческого воображения исследователя»⁷.

Отметим, что метод портретной атрибуции, разработанный Эфросом, сразу же нашел сторонников (рецензия Гессена — един-

⁷ Гессен С. Пушкин накануне декабрьских событий 1825 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 361—384 (Рецензия на статью А. М. Эфроса «Декабристы в рисунках Пушкина», напечатанную в «Литературном наследстве» (1934. Т. 16—18. С. 923—946)).

ственная печатная критика). Уже в 1926 г. им воспользовался И. С. Зильберштейн⁸, ему следовали в своей работе над 17-м томом сочинений Пушкина Т. Г. Цявловская и М. Д. Беляев⁹. «Загадки» пушкинских портретов не оставляют в покое и современных исследователей.

Дальнейшее изучение графики Пушкина связано с именами Б. В. Томашевского, Т. Г. Цявловской, Н. В. Измайлова. К этому времени следует отнести первые опыты прочтения рукописных текстов в тесной связи с рисунками в рукописях и начало целенаправленного изучения всего массива пушкинских рисунков, попытку составления их каталога.

17-й том «Рисунки А. С. Пушкина» должен был состоять из двух полутомов. Все пушкинские рисунки исследователи предполагали систематизировать в хронологическом порядке, каждый рисунок снабжался краткой аннотацией, включающей в себя необходимые сведения: дату и место создания, ссылку на текст, находящийся рядом, размеры рисунка, технику исполнения и архивный шифр. В некоторых случаях рисунки предполагалось прокомментировать и атрибутировать. Указывалось также первое воспроизведение рисунка в печати.

Часть пушкинской графики выносилась в отдельные рубрики: автопортреты, портреты, автоиллюстрации. Остальные рисунки располагались просто в хронологическом порядке без тематической рубрикации.

Судя по записям Т. Г. Цявловской, у издателей имелись замыслы печатать этот том в Западной Европе (что было вызвано необходимостью качественного воспроизведения). Кроме того, текст исследователей, сопровождающий рисунки, предполагалось печатать на двух языках, русском и французском. Состояться изданию помешали издательские, финансовые и административные затруднения.

Проделанная Т. Г. Цявловской и М. Д. Беляевым работа по подготовке 17-го тома представляет на сегодняшний день отнюдь не только историографический интерес: множество их цен-

⁸ Зильберштейн И. С. Из бумаг Пушкина. М., 1926. С. 52—59.

⁹ Подготовительные материалы к 17-му тому АПСС хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН: ПД, ф. 373 (архив редакции академического издания ПСС А. С. Пушкина). В дальнейшем приводимые нами сведения о 17-м томе взяты из черновых подготовительных записей в этом архиве.

ных наблюдений учитываются в дальнейшей исследовательской работе. Однако публиковать эту сделанную более полувек назад работу Беляева и Цявловской на сегодняшний день не представляется целесообразным (хотя бы потому, что собранный ими материал находится в достаточно хаотичном состоянии).

По данным материалам была написана диссертация М. Д. Беляева, упоминавшаяся выше. Это фундаментальный труд, отражающий достижения в области изучения пушкинского графического наследия того времени. Своей целью Беляев поставил систематизацию и хронологизацию графики поэта. В начале исследования автор давал обстоятельный обзор изучения рисунков Пушкина, отмечая, что «едва ли не большая часть многочисленных публикаций пушкинских рисунков достаточно мало-содержательна и малозначительна»¹⁰. Говоря о роли изучения рисунков Пушкина в пушкиноведении, исследователь был весьма осторожен и признавал, что многое в определениях и толкованиях рисунков условно и гадательно. Изучение пушкинских рисунков для текстолога вторично по отношению к изучению рукописных текстов, считал Беляев, но это — важный дополняющий и уточняющий материал. «Было бы, конечно, преувеличением думать, что в деле изучения творчества и биографии Пушкина рисунки когда-либо смогут занять место, равнозначное с рукописным материалом, но пополнить и уточнить его они должны и уже, в настоящее время, с успехом выполняют это назначение. Чем шире и глубже будут наши познания в области пушкиноведения, тем углубленнее и тоньше будут наши истолкования сокровенного значения пушкинского рисования»¹¹.

Диссертация Беляева имела прежде всего прикладное значение: основное место в ней занимал систематический каталог рисунков Пушкина. Одним из разделов каталога был раздел «Копии и подражания Пушкина». Однако то, что казалось исследователю несущественным в пушкинской графике, то, в чем он не видел связи с текстом, он не включил в свою систематизацию. Так, оказались неучтенными рисунки животных, всадников, деревьев и т. п.

¹⁰ Беляев М. Д. Рисунки Пушкина и их роль в пушкиноведении. С. 20.

¹¹ Там же. С. 34.

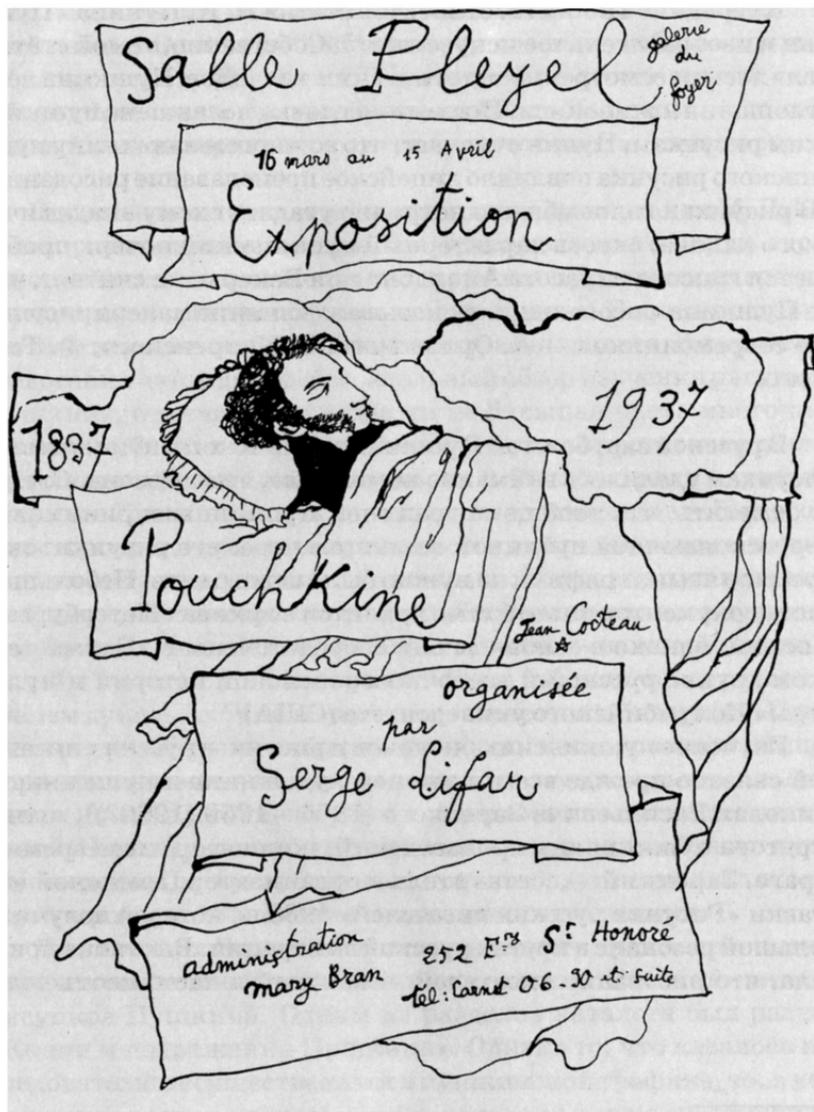
К середине 1930-х гг. относится статья Н. Н. Пунина «Пушкин и изобразительное искусство»¹². Собственно, темой статьи являлось рассмотрение эстетических взглядов Пушкина, его отношения к живописи. Последняя главка посвящена пушкинским рисункам. Пунин отмечает, что во многом на технику пушкинского рисунка повлияло лицейское преподавание рисования: «В рисунках голов обычно нетрудно угадать схему академического канона; сквозь характерный пушкинский почерк пробивается гипсовая красота Аполлона или Венеры», и считает, что на Пушкина-рисовальщика оказывала влияние манера рисунка его современников — А. Орловского, О. Кипренского, Ф. Толстого.

В русской зарубежной Пушкиниане 1930-х гг. пушкинским рисункам уделялось внимание не меньшее, чем в России. Следует отметить, что вообще за границей Пушкин воспринимался нерусскоязычной публикой во многом через его рисунки: экспрессию языка графики не нужно было переводить. Небольшая часть документов по этой теме хранится в архивах Петербурга и Москвы, однако в основном они сосредоточены в «Бахметьевском архиве русской и восточноевропейской истории и культуры» Колумбийского университета (США)¹³.

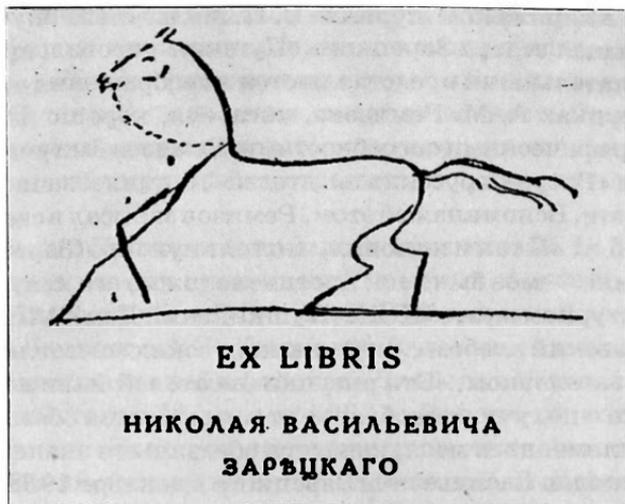
Изучение пушкинских рисунков и рисунков русских писателей связано прежде всего с именем художника и пушкиниста Николая Васильевича Зарецкого (1876—1959 (1960?)), иллюстратора пушкинских произведений, жившего долгое время в Праге. Зарецкий — составитель и организатор Пражской выставки «Рисунки русских писателей» 1933 г., которая получила большой резонанс в кругах русской эмиграции. Выставка показала, что рисование писателей — важный и часто неотъемле-

¹² Статья не опубликована, машинопись хранится в Рукописном отделе ИРЛИ РАН.

¹³ Сведения об этих материалах нам любезно сообщила Ирина Сергеевна Чистова. См. также: Чистова И. С. М. В. Добужинский о Пушкине: (К историографии темы «Пушкин-рисовальщик»)/The Pushkin Journal, 2—3 (1994—1995). С. 33—51. В сборнике «Рисунки писателей» (СПб., 2000. С. 288—363) см. статьи Н. В. Зарецкого «Пушкин-рисовальщик» и «Пушкин и художники» (публ. И. С. Чистовой).



Афиша Пушкинской выставки в Париже (1937 г.).
Рисунок Жана Кокто.



Экслибрис Н. В. Зарецкого.

мый фактор творческого процесса, который может быть осознан даже как необходимость¹⁴. Н. В. Зарецкий составил каталог этой выставки (единственный рукописный экземпляр — 227 страниц и 248 рисунков-клише — хранится в Колумбийском университете; здесь же, среди прочего, — 30 копий с рисунков Пушкина).

Работа над созданием Пушкинской выставки (Прага) велась художником с 1926 г. (окончена к весне 1931 г.). Пресса отмечала, что в таком объеме иконографический материал не был представлен ни на одной из пушкинских выставок ни в России, ни в Европе. На выставке был и отдельный раздел «Пушкин-рисовальщик». В 1932 г. выпущен каталог выставки. В 1937 г. в Праге Зарецкий оформил и издал набор открыток «12 рисунков Пушкина». В аннотации (на чешском языке) Зарецкий дал общую характеристику пушкинских рисунков¹⁵.

¹⁴ Отклики в эмигрантской печати см., например: Молва (Варшава). 1933. 22—25 декабря; Русская правда (Париж). 1953. 21 августа.

¹⁵ См. экземпляр коллекции Л. Варсано в Пушкинском кабинете ИРЛИ РАН, № 32, с дарственной надписью А. М. Ремизову от 18 апреля 1937 г. Любопытно, что один из пушкинских рисунков («Чаепитие у гробовщика»)

В 1957 г. в парижском журнале С. П. Мельгунова опубликована небольшая статья Зарецкого «Пушкин-рисовальщик»¹⁶.

Замечательными представляются и соображения о пушкинских рисунках А. М. Ремизова, писателя, хорошо известного своими графическими способностями. Ремизов был участником выставки «Рисунки русских писателей», организованной Зарецким в Праге. Вспоминая об этом, Ремизов записал в своем дневнике 1956 г.: «Я так и не понял, что толкнуло его (Зарецкого. — С. Д.) ко мне — мое было так противоположно его искусству»¹⁷. В Литературном музее ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН хранится ремизовский альбом с рисунками русских писателей со следующим заголовком: «Эти рисунки писателей были на выставке в Праге и получили одобрение от самого князя обезьяньего и рыцаря пламенного меча, кавалера обезьяньего знака, пушкиниста Николая Васильевича Зарецкого в декабре 1933 года»¹⁸.

Заметка А. М. Ремизова «Рисунки писателей» включена им в сборник «Петербургский буерак. Шурум-бурум. Воспоминания»¹⁹. В этой заметке Ремизов пытается объяснить психологию рисующего писателя: «Говоря о рисунках писателей, следует всегда помнить, что эти рисунки бывают двух типов: рисунки рукописей и те, в которых писатель выступает как художник». О себе Ремизов замечает, что он волею обстоятельств прошел путь от первого ко второму, заплатив за это непосредственностью рисунка. «Рисунки рукописей неотделимы от письма: эти рисунки — продолжение строчек и являют очертания невыразимых мыслей и несказанных слов. В их непосредственности трепет жизни, живость „горячей руки” и отпаль вспаленных мыслей». Рисунки второго типа «любопытны только потому, что их делал или Бодлер, или Лермонтов, или Баратынский». Вслед

Зарецкий взял за основу своей иллюстрации к «Гробовщику», а один из рисунков лошадей из автографа «Подражание Анакреону» поместил в свой собственный *ex libris*.

¹⁶ Возрождение. 1951. Тетр. XV, май—июнь.

¹⁷ Цит. по: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 98.

¹⁸ Литературный музей ИРЛИ РАН. Инв. 86698. Опул. А. М. Грачевой: *Рисунки писателей*. СПб., 2000. С. 230—249.

¹⁹ Машинопись с авторской правкой находится в РГАЛИ (Ф. 420. Оп. 5. № 19. С. 105—109). Впервые опубликовано: *Ремизов А. М.* Встречи: *Петербургский буерак*. Париж, 1981. Перепечатано с этого издания в России: *Ремизов А.* Огонь вещей. М., 1989. С. 441—444.

за Добужинским (и со ссылкой на его статью) Ремизов повторяет, что «природа пушкинских рисунков каллиграфическая, секрет в перо». «Из всех рисунков писателей я больше всего люблю рисунки Пушкина <...> за их непосредственность. Ведь только непосредственность-ненамеренность передает мгновенья в беспрерывном, взблеск жизни в ограниченном окостенелом событии»²⁰.

Рисунками Пушкина занимался и художник М. В. Добужинский, популяризатор пушкинской графики. 4 декабря 1936 г. он читает свою статью «О рисунках Пушкина» в Пушкинском кружке в Лондоне у А. В. Тырковой-Вильямс, затем дорабатывает ее и выступает с ней в фойе зала Плейель в Париже на Пушкинской выставке 14 апреля 1937 г. Вот что пишет об этом А. Даманская: «Накануне закрытия пушкинской выставки талантливейший, культурнейший художник М. В. Добужинский прочел в выставочном зале насыщенный содержанием, пронизанный пиэтетом к поэту доклад о рисунках Пушкина. Оговориться надо, что, рассказывая о том, что открылось ему в рисунках Пушкина, М. В. Добужинский подходит к ним не как к дилетантским упражнениям, а как к подлинно художественным произведениям. В Пушкине, рисунки которого поражают художника совершенством и технической виртуозностью, М. В. Добужинский видит товарища того же братства, в котором он состоит сам. Долгое время о рисунках Пушкина ничего не было известно»²¹. В это же время художник начинает работу над хронологическим списком всех рисунков Пушкина и создает копии с его рисунков (с репродукций). Когда художник делал копии, он пытался проникнуть в психологию Пушкина-рисовальщика. В хранящейся в Бахметьевском архиве тетради отражена попытка общей систематизации графики Пушкина. Здесь росчерки, мелкие наброски, пробы пера, виньетки, обложки, композиции, автоиллюстрации, рисунки с натуры, автопортреты, портреты и карикатуры²².

Статья Добужинского, упоминавшаяся нами выше, опубликована в несколько сокращенном варианте много позднее.

²⁰ Ремизов А. Огонь вещей. С. 442—444.

²¹ Вырезка из газеты. Хранится среди материалов Добужинского в Бахметьевском архиве.

²² *Dobuzhinskiy. Spisok risunkov Pushkina. London, 1936. Dec. 100 p.*

В ней подчеркивается важность и значимость лицейского преподавания рисунка — в этом автор видит основу будущей рисовальной техники Пушкина. Отмечается большое разнообразие технических приемов, которые давались лицеистам. «Несомненно, рисование с антиков привило Пушкину привычку к классическим формам — привычку, с которой он впоследствии очень часто боролся, но к которой часто и возвращался»²³. Весьма ценны и профессиональные замечания о технике пушкинского рисунка. Например: «Он всегда предпочитает свободную технику пера, *al primo*, без всякой предварительной прорисовки карандашом. Перо его любимый и послушный инструмент, и тем же пером, которым он пишет, и теми же чернилами он чертит и свои рисунки»²⁴.

Интерес к пушкинским рисункам в русском зарубежье отразился и на страницах периодических изданий. Материалы о Пушкине иллюстрировались его рисунками — впрочем, чаще всего это были перепечатки с русских дореволюционных периодических изданий. Рисунки обычно снабжались краткой аннотацией. В качестве примера приведем одну из них: «Что эти рисунки: действительность или фантазия?.. Каждый рисунок есть отражение жизни его, его героев. Рисунки его очень ценны. По ним можно разгадать его думы, сомненья, случаи из его жизни, по которым нетрудно восстановить его биографию или выяснить, что в тот момент его интересовало или беспокоило. В его рисунках целая эпоха: в них жизнь в усадьбе, светский Петербург, спокойный Кишинев, Кавказ, Крым»²⁵.

В России итогом исследований рассматриваемого периода можно считать книгу Т. Г. Цявловской «Рисунки Пушкина»²⁶, которая в значительной мере посвящена истолкованию пушкинских рисунков-портретов. Вместе с тем исследовательница ставит и вопросы общетеоретического характера. Анализируя рисунки, Цявловская корректирует некоторые категоричные

²³ Добужинский М. В. О рисунках Пушкина // *Novyi Zhurnal*. 1976. № 25. Р. 127.

²⁴ Там же. Р. 148.

²⁵ А. С. Пушкин и его эпоха // *La Russie illustree (numero special)*. Paris, 1937. Р. 90.

²⁶ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1970; 2-е изд. М., 1980; 3-е изд. М., 1983; 4-е изд. М., 1986.

высказывания Эфроса. Так, по ее мнению, «рисунки, имеющие как будто непосредственное отношение к тексту, являются зрительной фиксацией проходящих в сознании поэта образов, порой еще не воплощенных в слове. Прежде чем найти словесное выражение, поэт иной раз прибегает к рисунку. Возникновение некоторых рисунков кажется малопонятным, настолько далеки они от образа, выраженного в слове»²⁷. В статье о «Влюбленном бесе» исследовательница добавляет, что «психическая творческая организация едина: она создает его поэтические творения и она же направляет его руку, якобы бездумно набрасывающую рисунки. Но пользоваться методом совместного изучения рисунка и текста надо очень осторожно, не поддаваясь искушению безответственной фантазии, которая<...> легко может повести по ложному следу»²⁸.

1950—1970-е гг. характеризуются повышенным интересом к «расшифровке» пушкинских рисунков — в основном портретов. Итог данному направлению подводит каталог портретов и автопортретов Пушкина, составленный Р. Г. Жуйковой²⁹. Как пишет составительница, он «дает возможность представить размах этой работы, ощутить ее сложность, противоречивость, даже драматизм. В самом деле, процесс исследования графики Пушкина характеризуется не только поступательным движением, накоплением новых определений и „узнаванием“ все новых и новых лиц, запечатленных поэтом в его набросках. Характерной чертой картины исследования является и переатрибуция, переосмысливание, а также множественность (до пяти имен) определений одного и того же изображения»³⁰.

Попытка психологического анализа рисунков Пушкина предпринята в 1960-х гг. В. Л. Дранковым³¹. Рисунок, по мне-

²⁷ Цяеловская Т. Г. Рисунки Пушкина. 4-е изд. С. 39—40.

²⁸ Цяеловская Т. Г. «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел Пушкина)//Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 130.

²⁹ Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996.

³⁰ Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций// Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., 1989. С. 70.

³¹ Дранков В. Л. О взаимодействии литературных и изобразительных способностей в поэтическом творчестве А. С. Пушкина//Уч. зап. ЛГУ. № 287. Сер. филол. науки. Л., 1960. С. 49—63. К сожалению, на сегод-

нию исследователя, служил для планирования, конкретизации отдельных образов, закреплял творческое видение изображаемого и тем самым являлся сам опорным образом, служил образным подтекстом настроения, способствовал дальнейшему творческому процессу.

Значительная часть исследований, как мы уже писали, посвящена атрибутированию и расшифровке отдельных пушкинских рисунков. В первую очередь обращались к пушкинским портретам (А. М. Эфрос, Т. Г. Цявловская, М. Д. Беляев, Г. А. Невелев, С. А. Саунин, Р. Г. Жуйкова, Т. Г. Галушко, Л. А. Краваль и многие другие исследователи). Изучение рисунков Пушкина продвигалось в основном в этом направлении. Результаты «расшифровок» мы можем пользоваться, только помня об их предположительном характере.

В 1976 г. вышла в свет книга Л. Ф. Керцелли «Тверской край в рисунках Пушкина»³², в которой была сделана попытка соотнести биографические подробности с некоторыми рисунками.

В последнее время наряду с продолжающимися публикациями пушкинских рисунков, наряду с многочисленными работами, посвященными «расшифровке» и переатрибуции рисунков, появляется ряд исследований, наличие которых позволяет говорить о возникновении новых тенденций в данной области пушкиноведения.

В исследованиях историка Г. А. Невелева³³ пушкинские рисунки интерпретировались как графический текст, эквивалентный тексту словесному. Два этих фактора, по мнению автора, составляли единый творческий акт поэта. Анализируя положение в области изучения рисунков Пушкина, Невелев отмечал, что только сочетание иконографического, текстологического и биографического методов может стать продуктивным.

нышний день данное исследование является едва ли не единственным известным нам психологическим исследованием рисунков Пушкина. Следует упомянуть еще одну работу такого же плана: *Иванов Вичо*. Пушкинъ в своята графика. София, 1937.

³² Керцелли Л. Ф. Тверской край в рисунках Пушкина. М., 1976.

³³ Невелев Г. А.: 1) «Истина сильнее царя...». М., 1985; 2) Еще о графике Пушкина//Пушкин: Проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 119—123; 3) «Эскизы разных лиц...» (Декабристы в рисунках А. С. Пушкина). СПб., 1993.

Рассматривая пушкинские рисунки-портреты, исследователь придавал деталям изображения документальное значение и применял инструментарий, разработанный в искусствоведческой экспертизе.

Ю. М. Лотман выражал сомнение в научности методики дешифровки прототипов портретных рисунков Пушкина. Принятое многими исследователями положение, считающее большинство рисунков портретами реально существующих лиц, по мнению исследователя, во-первых, «нигде никогда не было доказано» и, во-вторых, «игнорирует психологию рисующего поэта»³⁴. Ю. М. Лотман воспринимал рисунки Пушкина как «задумчивую игру», фантазирование, случайное соединение, трансформацию, шаржирование чьих-то знакомых черт. Однако мнение ученого нельзя абсолютизировать: в рукописях Пушкина встречаются и подписанные самим поэтом портреты и автопортреты, зарисовки, пейзажи и автоиллюстрации.

К. А. Баршт в статье «О типологических взаимосвязях литературы и живописи»³⁵ высказывал предположение о том, что в процессе написания литературного произведения писатель «помогает» себе графикой. Отмечалась также приближенность в ряде случаев рисунка к иероглифу.

Еще одно направление, по которому развивалось изучение пушкинской графики, — это текстология. В текстологических исследованиях не ставилась задача акцентированного изучения рисунков: рисунок рассматривался в совокупности с текстом, иногда как часть текста. Исследователи привлекали графику в качестве поясняющего и комментирующего материала, играющего определенную роль в рукописном листе. Впервые такой метод применила Т. Г. Цявловская. «Разобценное изучение литературного произведения по рукописям, без привлечения рисунков поэта, — писала исследовательница, — представляется мне теперь пройденным этапом пушкиноведения, когда исследователь еще не решался думать о поэтическом творчестве Пушкина, разглядывая его рисунки; когда он считал, что его дело —

³⁴ Лотман Ю. М. Пушкин 1999 года: Каким он будет? // Таллинн. 1987. № 1. С. 61—62.

³⁵ Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX в. Л., 1988. С. 5—34. Данные вопросы разрабатывались К. А. Барштом и в его статье «Проблемы и перспективы изучения графики А. С. Пушкина» (Русская литература. 1992. № 3. С. 105—112).

изучать литературное произведение, а дело искусствоведа — изучать рисунки; когда он не отдавал себе отчета в том, что психическая организация писателя едина»³⁶. Метод совместного изучения литературных и графических образов в творчестве Пушкина весьма успешно применяется в текстологии. «Первостепенное значение рисунков поэта для понимания текстов, — читаем мы в одной из текстологических работ, — делает совершенно необходимым рассмотрение всего графического материала не изолированно от общего контекста тетради и возникающих в ней смысловых рядов, а в непосредственной связи с ними»³⁷.

О перспективах изучения рисунков Пушкина писал С. А. Фомичев в статье «Графика Пушкина и творческий процесс»: «...мы <...> находимся еще в начале данного особого направления современного пушкиноведения. Само же это направление чрезвычайно перспективно и <...>, может быть, намечает новые горизонты литературоведения, которое, однако, требует применительно к самому предмету исследования тесного взаимодействия с другими науками»³⁸. Исследователь отмечал, что обнаружена закономерность в графическом материале пушкинских рукописей: «В разнообразных графических сюитах Пушкина выделяется несколько наиболее излюбленных им элементов, как-то: росчерки в виде парящих птиц, женские ножки, кони, элементы пейзажных зарисовок и т. п. В каждом случае, как можно предположить, это графические знаки определенных психологических состояний, направляющих ход ассоциаций»³⁹.

В 1993 г. вышла книга С. А. Фомичева «Графика Пушкина», в которой рисунки поэта поставлены в контекст его творческих замыслов⁴⁰.

³⁶ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес. С. 130.

³⁷ Иезутова Р. Рабочая тетрадь Пушкина ПД 836: История заполнения//Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 123.

³⁸ Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 15.

³⁹ Там же. С. 12. Попыткой наметить пути синтетического подхода к проблеме стал прошедший в июне 1994 г. в Пушкинских Горах международный научный семинар «Графика писателей и творческий процесс». В мае 1999 г. в Петербурге проводилась научная конференция «Рисунки петербургских писателей», материалы которой опубликованы в сборнике «Рисунки писателей» (Сост. С. В. Денисенко; Под ред. С. В. Денисенко, С. А. Фомичева. СПб.: Академический проект, 2000).

⁴⁰ Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993.



Автопортрет (ПД 794).

В 1996 г. появился первый каталог рисунков: «А. С. Пушкин: Рисунки»⁴¹, являющийся приложением (восемнадцатым томом) к репринтному переизданию академического Полного собрания сочинений Пушкина. Он включает около 400 рисунков поэта. Большею частью в него вошли известные широкой читательской аудитории рисунки, публиковавшиеся ранее в статьях и исследованиях. Рисунки размещены по разделам (портреты, автопортреты, пейзажи, зарисовки животных, оружия и т. п.), внутри которых соблюден хронологический принцип. В каталоге кратко обозначены необходимые сведения о каждом рисунке: техника, указание на контекст рукописи, дата создания, ссылка на основные публикации и комментарии данного рисунка. Составители каталога не ставили своей задачей свести под одну обложку все пушкинские рисунки, их целью было показать жанровое многообразие графики Пушкина.

В 1997 г. вышла книга «Эротические рисунки Пушкина»⁴², снабженная каталогом, в который вошли 38 рисунков поэта. В ней предпринята попытка рассмотрения эротических рисунков поэта в контексте эротического искусства пушкинской эпохи.

В том же году появилась книга Л. А. Краваль «Рисунки Пушкина как графический дневник»⁴³. Как написал во вступительном слове В. С. Непомнящий, «слишком часто глубокая убежденность преобладает у Л. А. Краваль над убедительностью, концепция господствует над материалом, логика исследования подчиняется рисунку изложения, эрудиция подыгрывает интуиции; слишком часто женская пристрастность берет верх над правилами корректности, ставя читателя в условия, понуждающие его верить исключительно на слово»⁴⁴.

Изучение графического наследия Пушкина остается актуальной научной проблемой в современном пушкиноведении.

С. В. Денисенко

⁴¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (дополнительный): Рисунки/ Под ред. С. А. Фомичева; Коммент. С. В. Денисенко; Сост. С. В. Денисенко, А. В. Дубровский, Т. И. Краснобородько. М.: Воскресенье, 1996.

⁴² Денисенко С. Эротические рисунки Пушкина. М., 1997.

⁴³ Краваль Л. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997.

⁴⁴ Там же. С. 7.

Список иллюстраций

Часть I

Лицейская тетрадь. Л. 33.	10
Лицейская тетрадь. Л. 45 об.	12
Лицейская тетрадь. Л. 45.	15
Лицейская тетрадь. Л. 47 об.	17
Лицейская тетрадь. Л. 52.	19
Лицейская тетрадь. Л. 53.	21
Портрет Павла I в авторизованном списке стихотворения «Вольность» (ПД 33).	34
Рисунок в рукописи стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 83).	36
Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 82 об.).	40
Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 84 об.).	42
Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 85 об.).	44
Черновик стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 86).	45
Рисунок-концовка стихотворения «Бесы» (ПД 125, л. 2 об.).	47
Автопортрет (ПД 1715, л. 1 об.).	48
Рисунки в рукописи стихотворения «Андрей Шень» (ПД 835, л. 60 об.).	50
Рисунки в рукописи «Арапа Петра Великого» (ПД 836, л. 22 об.).	51
Рисунки в черновике стихотворения «Странник» (ПД 982).	52
Автопортрет и портрет Торквато Тассо на обороте черного наброска «Пока меня словесники бранят...» («Домик в Коломне») (ПД 134).	53
Автопортрет в женском облике (ПД 835, л. 23 об.).	54
Рисунки в рукописи стихотворения «Кинжал» (ПД 830, л. 64).	55
Автопортрет в автографе стихотворения «Фазиль-хану» (ПД 841, л. 127).	56
Автопортрет в автографе четвертой главы «Евгения Онегина» (ПД 835, л. 41).	57
Автопортрет в автографе поэмы «Полтава» (ПД 838, л. 84 об.).	57
Автопортрет, стилизованный под Данте (ПД 1732, л. 59).	58
Автопортрет в черновике письма к В. А. Соллогубу (ПД 343).	58
Портрет К. Вельяшевой в черновике стихотворения «Подъезжая под Ижоры...» (ПД 841, л. 112).	60
Портрет Н. Гончаровой в черновике письма к А. Х. Бенкендорфу (ПД 1212).	60
«Пейзаж с дорожным экипажем» (ПД 845, л. 2).	62
Рисунки в рукописи (ПД 831, л. 46).	63
«Бесовские» рисунки (ПД 835, л. 18).	67
Каллиграфическая запись (ПД 838, л. 59).	70
Пейзаж (ПД 838, л. 44).	71
Иллюстрация в черновике поэмы «Цыганы» (ПД 834, л. 46).	73
Рисунок ноги (ПД 835, л. 33).	76
Титульный лист к собранию стихотворений (ПД 829, л. 1).	78
Титульный лист «Кавказ. Поэма» (ПД 830, л. 9).	79
Титульный лист «Истории села Горюхина» (ПД 1059, л. 2).	80
Титульный лист «Сказки о золотом петушке» (ПД 972, л. 1).	81

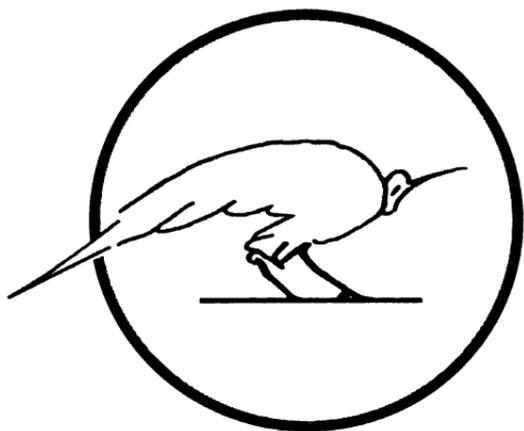
Автопортрет (спиной) с Онегиным на фоне Петропавловской крепости (ПД 1261, л. 34).	82
Рисунок герба в беловике поэмы «Домик в Коломне» (ПД 915, л. 9).	83
Рисунок бреющейся кухарки в беловике поэмы «Домик в Коломне» (ПД 915, л. 9 об.).	84
Рисунок Мавруши в беловике поэмы «Домик в Коломне» (ПД 915, л. 7 об.).	85
Рисунок в черновике повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 31 об.).	88
Рисунок рюмки в черновике повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 32 об.).	89
Рисунок похоронной процессии в черновике повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 34 об.).	90
Рисунки в черновике повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 35).	91
Рисунки в черновике повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 37).	92
Ушаковский альбом. Л. 47.	98
Ушаковский альбом. Л. 77 об.	99
Ушаковский альбом. Л. 74 об.	100
Рисунки, связанные с замыслом повести «Барышня-крестьянка» (ПД 841, л. 81 об.).	102
Рисунок памятника «Медный всадник» без фигуры Петра I (ПД 842, л. 6).	103
Ушаковский альбом. Л. 46.	104
Изображение статуи летящего Меркурия (ПД 835, л. 2).	105

Часть II

План романа «Евгений Онегин» (ПД 129, л. 1 об.).	114
Карикатура на Дегильи (ПД 831, л. 42).	116
Рисунок душевнобольного. «Чаепитие» при гробе.	119
Рисунок душевнобольного.	120
Рисунок Пушкина «Продавец кваса» (в центре) и детали гравюр из книги: Cazott J. Oeuvres badines et morales... Londres, 1798.	124
Рисунок Пушкина и гравюра из романа Ж. Казота.	124
Рисунок Пушкина (слева) и гравюра из романа Ж. Казота.	125
Рисунок Пушкина (справа) и Казот на одной из гравюр (фрагмент).	125
Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 68).	129
Рисунок сломанного дерева из «Ландшафтного живописца».	129
Рисунок Пушкина «Пейзаж с соснами» (ПД 1746).	130
Рисунок из «Ландшафтного живописца».	130
Образцы рисования листвы из «Ландшафтного живописца».	131
Рисунки Пушкина (ПД 833, л. 83 об.).	131
Схемы построения фигуры человека из «Прейслеровой рисовальной книги» (слева) и фрагменты «адских» рисунков Пушкина (ПД 834, л. 42 об.).	132
Пробы построения лица. Рисунки Пушкина (ПД 835, л. 18 об.).	133
Рисунок из «Новейшего руководства к рисовальному искусству».	138
Женщина-виолончель. Рисунок Пушкина (ПД 1723, л. 48).	139
«Le baiser» («Поцелуй»). Рисунок Пушкина (ПД 829, л. 46).	140
Голова Давида работы Микеланджело. Рисунок Пушкина (ПД 286, л. 1 об.).	141
Шаржированное изображение Давида (Самсона), разрывающего пасть льва. Рисунок Пушкина (ПД 834, л. 24 об.).	142

Зарисовка статуи Вольтера работы Ж.-А. Гудона. Рисунок Пушкина (ПД 840, л. 95 об.).	143
Набросок фрагмента «Последнего дня Помпеи». Рисунок Пушкина (ПД 845, л. 21).	144
А. Ф. Закревская. Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 44 об.).	147
Портрет А. Ф. Закревской. Литография Е. И. Гейтмана с оригинала Дж. Доу.	147
Титульный лист альманаха «Памятник отечественных муз» на 1827 год.	150
Эскизы книжных вишенок. Рисунки Пушкина (ПД 829, л. 45).	151
Рисунки Пушкина (ПД 838, л. 99 об.).	153
Рисунки Пушкина (ПД 1729, л. 1).	154
Рисунки Пушкина (ПД 1729, л. 1 об.).	155
Черт и конь у замка. Рисунок Пушкина (ПД 1729, л. 1 об.).	156
Литография из книги «Баллады и повести В. А. Жуковского» (1831).	156
Всадник на мосту. Рисунок Пушкина (ПД 1729, л. 1).	157
Литография из книги «Баллады и повести В. А. Жуковского» (1831).	157
Титульный лист книги «Les Mauvais garçons».	159
Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 99).	159
Картина А. Фуселя «Кошмар».	160
Титульный лист книги «Césaire».	161
Рисунок Пушкина (ПД 268, л. 2).	161
Рисунок Пушкина (ПД 268, л. 2 об.).	161
Два пажа. Рисунок Пушкина (ПД 838, л. 99 об.).	162
Иллюстрация Дж. Томпсона к книге «The Dramatic works of Shakespeare».	162
Автоиллюстрация к поэме «Анджело» (ПД 804).	163
Иллюстрация Дж. Томпсона к книге «The Dramatic works of Shakespeare».	163
Титульный лист книги «Опыты в стихах и прозе К. Батюшкова».	
Гравюра И. Ческого по рисунку А. Оленина.	164
Титульный лист книги «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского. Рисунок и гравюра И. Ческого.	165
«Могила». Рисунок Пушкина (ПД 830, л. 57).	166
Рисунок Пушкина (ПД 1096, л. 4 об.).	168
Кубки и изогнутые стволы деревьев (ПД 838, л. 23).	177
Рисунки Пушкина (ПД 834, л. 42 об.).	179
Черновик стихотворения «Подражание Анакреону» (ПД 838, л. 16).	179
Черновик стихотворения «И вот ущелье мрачных скал...» (ПД 841, л. 42 об.).	181
Автограф стихотворения Сикё «Почтительно ли, свысока ли...».	188
Автограф стихотворения Басё «Старый пруд».	189
Рисунки лошадей (ПД 838, л. 62 об.).	190
Фрагмент рукописи Пушкина с птицей-монограммой (ПД 836, л. 12 об.).	191
Портреты Вольтера. Рисунки Пушкина (ПД 835, л. 41; ПД 834, л. 48 об.; ПД 838, л. 105 об.; ПД 1122, л. 1).	193
Карикатуры на Вольтера, выполненные Ж. Юбером.	
Воспроизводятся из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VI).	193
Профиль (ПД 841, л. 91).	194
Линии профилей. Рисунки из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VIII).	196

Аппарат для изготовления силуэтов. Гравюра из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. VIII).	197
Рисунок Пушкина (ПД 835, л. 35).	198
Рисунок из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. II).	198
Портрет мужчины из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера (т. II).	198
Рисунок Пушкина (ПД 836, л. 49).	198
Зарисовка Смоленской горы (ПД 844, л. 2).	201
Пейзаж (ПД 838, л. 100).	202
Московский Кремль (ПД 836, л. 21 об.).	203
Стол перед окном (ПД 831, л. 68 об.).	204
Титульный лист рецензии на «Фракийские элегии» В. Г. Теплякова (ПД 1107, л. 1).	207
Рисунок в черновике стихотворения «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (ПД 237, л. 1 об.).	209
Рисунок в черновике стихотворения «Делибаш» (ПД 911).	209
Рисунок в черновике «Полтавы» (ПД 838, л. 46 об.).	210
Рисунок в черновике стихотворения «Стамбул гяуры нынче славят...» (ПД 140).	211
Автопортрет в образе монаха с бесом. Подпись: «Не искушай(сай) меня без нужды» (ПД 1723, л. 49).	213
«Сцена любви». Виньетка в черновике поэмы «Цыганы» (ПД 836, л. 14).	215
Рисунки в черновике поэмы «Цыганы» (ПД 836, л. 7).	216
«Сцены любви» лошадей (ПД 838, л. 62 об.) и бесов (ПД 834, л. 36).	218
Рисунок в рукописи стихотворения «Гусар» (ПД 189).	220
Рисунки лошадей (ПД 1723, л. 76).	221
Рисунок коня в рукописи поэмы «Кавказский пленник» (ПД 46, л. 4).	223
Рисунок ножки в стремях (ПД 834, л. 1 об.).	224
Рисунок скрещенных ножек (ПД 834, л. 40 об.).	224
Рисунки в черновике поэмы «Руслан и Людмила» (ПД 829, л. 48).	226
Рисунки-криптограмма (ПД 838, л. 97 об.).	227
Рисунок лодки в черновике стихотворения «Когда порой воспоминанье...» (ПД 138, л. 2).	229
Рисунок в рукописи стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны...» (ПД 990, л. 1 об.).	230
Образцы «неатрибутированных» пушкинских рисунков.	232
Афиша Пушкинской выставки в Париже (1937 г.). Рисунок Жана Кокто.	236
Экслибрис Н. В. Зарецкого.	237
Автопортрет (ПД 794).	245



Summary

Sergei Denisenko, Sergei Fomichev Pushkin Draws. The Sketches of Pushkin.

Pushkin's manuscripts are described, not without reason, as a shorthand record of his creative method. A detailed analysis of Pushkin's manuscripts enables us to enter his creative laboratory, to understand better the associative meaning of his works, and to find in his drawings the seeds of his future plans, which have flashed like summer lightning in his rough drafts.

Pushkin, who received his first lessons in drawing at the Lyceum, improved his skill later. He paid special attention to book illustrations, which he sometimes copied and sometimes transformed, according to the dictates of his own creative work. Pushkin's drawings are very expressive, perfect, even modern, demonstrating the laconic nature of his elegant style.

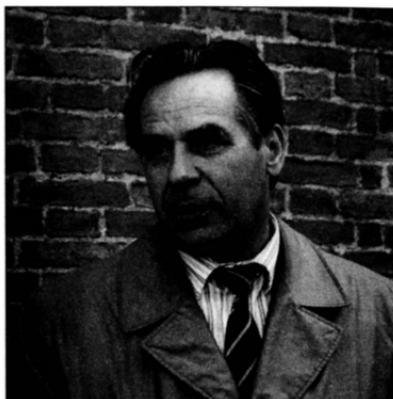
The book "Pushkin Draws" is a piece of modern research based on existing studies by A. M. Efros, T. G. Tsiavlovskia, and others. The authors' aim was not to decode Pushkin's drawings (i.e., to explain who or what is depicted) in the traditional fashion, but to attempt to understand the presence of a drawing in a manuscript, and analyze the associative relation between the drawing and the word.

The book includes many drawings by Pushkin that are being published for the first time. It also contains previously unknown material from the book of graphic arts that Pushkin used for his copies and imitations. The book is ideal for anyone who has an interest in Pushkin.

The authors are philologists from the Institute of Russian Literature (Pushkinskii Dom) of the Russian Academy of Sciences. Professor Sergei Aleksandrovich Fomichev, scientific secretary of the Pushkin Commission of the Russian Academy of Sciences, is the author of books and articles about Pushkin, including the book "Pushkin's Graphic Arts" (St.-Petersburg, 1993). Sergei Viktorovich Denisenko is the author of commentaries and one of the compilers of the catalogue "A. S. Pushkin. Drawings" (Moscow, 1996), as well as the author of the book "Pushkin's Erotic Drawings" (Moscow, 1997) and other articles on Pushkin's drawings.

Сергей Александрович Фомичев

ученый секретарь Пушкинской комиссии Российской Академии наук, заведующий отделом пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, заместитель главного редактора академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина, профессор, доктор филологических наук.



Автор книг: *Поэзия Пушкина. Творческая эволюция.* Л.: Наука, 1986; *Графика Пушкина.* СПб.: Новая литература, 1993; *Праздник жизни: Этюды о Пушкине.* СПб.: Наука, 1995, а также многочисленных статей и публикаций. Главный редактор Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова (СПб.: Нотабене), факсимильного издания рабочих тетрадей А. С. Пушкина в восьми томах (СПб.; Лондон: 1995 – 1998).

Сергей Викторович Денисенко

научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, кандидат филологических наук.



Автор и участник ряда изданий о рисунках в пушкинских рукописях: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (дополнительный): Рисунки.* М.: Воскресенье, 1996 (коммент., статья, сост.); *Эротические рисунки Пушкина.* М.: Независимая газета, 1997; *Рисунки писателей:* Сб. ст. СПб.: Академический проект, 2000 (ред., сост., статьи).

Содержание

От авторов

5

Часть I

«Воспоминание, рисунок передо мной...»

Глава 1

Начальный этап: Лицейская тетрадь

9

Глава 2

Взаимосвязь графики и текста:
автограф стихотворения «Осень»

34

Глава 3

Автопортреты

48

Глава 4

Автоиллюстрации

61

Глава 5

Ушаковский альбом

95

Часть II

«Я сладко усыплен моим воображеньем...»

Глава 1

Рисование в творческом процессе

109

Глава 2

Графическая традиция пушкинской эпохи.

Копии и подражания Пушкина

123

Глава 3

«Метельное пространство»
и композиция рукописного листа

170

Глава 4

Основные типы рисунков Пушкина

192

Глава 5

История изучения пушкинских рисунков

230

Список иллюстраций

247

Summary

252

Сведения об авторах

253



Научно-художественное издание

Денисенко Сергей Викторович
Фомичев Сергей Александрович

Пушкин рисует
Графика Пушкина

Денисенко С. В., Фомичев С. А.

С32

Пушкин рисует. Графика Пушкина. — СПб.: Нотабене; N.Y.: Туманов & К°, 2001. — 256 с., ил.

ISBN 5-87170-116-7

В своем исследовании авторы попытались еще раз проникнуть в «творческую лабораторию» А. С. Пушкина, анализируя его графическое наследие. Несмотря на большое количество работ о пушкинских рисунках, Пушкин-рисовальщик так до сих пор и остается для нас «неизвестным» Пушкиным.

Авторы книги пытаются определить не «что» нарисовано, а «почему» и далее — «зачем» нарисовано. Анализ рукописей А. С. Пушкина проводился в контексте пушкинской эпохи, в соотношении с литературным наследием поэта. В книге представлено более 100 рисунков Пушкина. Работа отмечена грантом Института «Открытое общество» (Фонд Сороса). Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу почитателей творчества русского гения.

В оформлении книги использованы рисунки А.С. Пушкина

ISBN 5-87170-116-7



Лицензия издательства «Нотабене»
ЛП № 000004 от 31.07.1998.

Подписано в печать 17.02.2001.

Формат 60x90 1/16. Печ. л. 16,0. Тираж 3 000 экз. Заказ № 6194.
Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «Иван Федоров»
191119, С.-Петербург, Звенигородская ул., 11

