

Т.Н. Старостенко

АВТОПОРТРЕТЫ А.С. ПУШКИНА В КРИТИКЕ А.М. ЭФРОСА

Образцом литературной взыскательности в мастерстве художественной критики XX века являются «эссеи» А.М. Эфроса. Среди них есть серия работ, посвящённых явлениям, возникшим в результате диффузии двух искусств – словесного и изобразительного. В 1919 году предметом его исследования становятся рисунки А.С. Пушкина, которыми испещрены рукописи поэта. Первое их описание было сделано П.В. Анненковым. Позже идентификацией изображённых на портретах современников поэта в рисунках занималась Т.Г. Цвяловская («Альбомы без переплёта», 1939 г.). Однако именно Эфрос «был первым, кто поставил вопрос об эстетической ценности графики Пушкина» [4, с. 12]. Эфрос связывал появление изображений в рукописях поэта с его творческой деятельностью, трудом над определённым отрывком. «В истории мировой литературы нет второго писателя, у которого работа над художественным словом была бы так неразрывно соединена с потребностью закрепить тут же, на листе, среди создаваемых стихов или прозы, проносящиеся через сознание графические облики людей, зверей, природы, вымышленных существ. У Пушкина это был двуединый процесс; ни у кого другого из его больших и малых собратьев такого не было. – Отмечал критик. – Чьи бы черновики мы не взяли – Бальзака или Толстого, Гёте или Гюго, Флобера или Достоевского, Теккерея или Лермонтова, Гофмана или Бодлера, Мюссе или Гонкура, – ни у одного из них нет этой пушкинской, естественной, самопроизвольной связи между рождением слова и появлением рисунка» [5, с. 110].

В отличие от Анненкова, полагавшего, что графика Пушкина лишь содержательно дублирует им написанное, Эфрос доказывал, что «пушкинские рисунки держатся на тройной связи: они либо повторяют текст, либо дополняют его, либо отталкиваются от него», «перо, искавшее стих, <...> тут же рядом вычерчивало профиль или играло завитком. Слова переливались в зарисовки; зарисовки – в слова» [5, с. 112].

Появление рисунка Эфрос связывал с продолжительностью творческих пауз, которых было выделено четыре группы: краткие (их заполняют множественные изображения ножек – танцующих, бегущих, отдыхающих, в стременах и проч.); значительные паузы между строфами (иллюстрации к произведению, над которым поэт работал в тот момент); скопление рисунков в конце сочинения, иногда неоконченного; заглавные рисунки вокруг названия работы.

Особое место в рисунках Пушкина занимают его автопортреты. «Он сделал с себя в три раза больше изображений, чем все его современники, вместе взятые», – отмечал критик [5, с. 110]. Цель данной статьи – выявить

характерные особенности критического метода эссе А.М. Эфроса, посвящённого автопортретной графике А.С. Пушкина.

Критическое эссе Эфроса, освещающее вопрос пушкинской портретной графики, это не созерцательное описание штрихов и линий изображения или попытка их соотнесения с выведенною рядом стихотворною строфою, чем преимущественно являются множественные статьи о рисунках поэта. Его работы никогда не носили только описательный либо сопоставительный характер. Они значительно глубже. Тем более что критик едва ли не единственный в своём роде, кто уделял такое внимание именно пушкинскому черновому *автопортрету*, скрытому от постороннего внимания.

А.М. Эфрос подходил к автопортретам Пушкина как «автобиографии в рисунках» [5, с. 113] и сердцевине его графики [5, с. 114]. «Его внимание к своему облику было настойчиво, и оно полно огромного смысла», считал критик [5, с. 114]. Во всём наследии мировой живописи Эфрос отыскивал лишь двух мастеров, между самоизображениями которых и автопортретами поэта можно было бы поставить знак равенства – Бодлера и Рембрандта. Их связь, по мнению исследователя, обусловлена природой изображений – настойчивой мыслью о себе. Так, Эфрос выделял два вида пушкинских автопортретов – во время работы над своим внешним обликом (к нему относятся изображения себя с усами, без усов, с бакенбардами, которые затем появлялись в наружности поэта несколькими годами позже) либо – внутренним миром. По мнению Эфроса, «автопортреты Пушкина имеют огромную документальную ценность. Это наиболее надёжные свидетельства примет и особенностей пушкинского облика» [5, с. 117]. Соглашается с Эфросом и Лия Певзнер, полагавшая, что портретные рисунки самого Пушкина – «не просто документ минувшего», но и «часть биографии поэта» [1, с. 135].

Анализ автопортретной графики поэта у критика неизменно сопряжён с тщательным исследованием его биографии, скрупулезной работой с архивными данными. Эфрос не просто сопоставляет самоизображения гения с содержанием созданных рядом с ними строк, но изучает сам жизненный период поэта и связанные с ним настроения и, лишь отталкиваясь от этого, делает попытку *психологического* объяснения появления автопортрета и его графических особенностей, весьма удачную. Так, в ходе своего исследования, он выясняет, что первое пушкинское изображение себя возникает не ранее, как «с роковой даты, с 1820 года, принёсшего ему первую катастрофу» [5, с. 121]. Таким образом, до своей первой ссылки Пушкин, изображавший многочисленные профили актрис, гвардейцев и сотоварищей, не запечатлевает собственную наружность. Внимание к внешнему миру преобладало над вниманием к себе. Настойчивая мысль о себе появляется в период южной ссылки, когда поэт «стал для себя главным предметом волнений» [5, с. 118]. Этот настойчивый интерес к собственной личности продолжается вплоть до 1831 года, до женитьбы поэта и, по мнению Эфроса, является по сути дела

«графической исповедью» и эти самоизображения всегда «сугубо интимны» [5, с. 122].

Характеризуя портреты Пушкина, Эфрос, впервые сделал вывод об их «автокарикатуризме» как способе самооценки и самоутверждения [5, с. 115]. В этом смысле он определяет их как воинственные. Критик считал, что подчёркивая «неказистость отдельных черт», поэт таким образом наступал на своих врагов, бросал вызов свету [5, с. 115]. Другой особенностью пушкинской автопортретной графики, которую подметил Эфрос, было изображение себя в различных временных планах и ролях, костюмирование. «Он изображал, каким был когда-то, и придумывал, каким станет в будущем. Он передавал свой действительный облик и вместе с тем любил переносить себя в какие-нибудь иные времена – в другую жизнь с другим укладом» [5, с. 115]. Нередко поэт рисовал себя в одежде того края, где находился – в шинели, кавказском одеянии. Параллельно Эфрос выделил иную, «фантастическую обработку» пушкинских изображений. «Его автопортретные «травести» не знают удержу», – восторгается критик. – Он преобразует себя даже в женщину. <...> эта кишинёвская композиция «мадам Александр Сергеевич» не единична» [5, с. 128]. Среди фантастических самоизображений Эфрос выделяет «Пушкина-Робеспьера», «придворного арапа», «скорохода», «придворного лакея».

Интерес к собственной личности особенно проявился во время работы над «Евгением Онегиным». Так, из более чем шестидесяти существующих автопортретов Пушкина Эфрос насчитал двадцать на онегиновской рукописи. Это связано с тем, что время создания произведения приходится, как определил критик, на «основную пору сердечных и общественных осложнений в пушкинской жизни» [5, с. 126].

Автопортретам со страниц «Евгения Онегина» присущ контраст: здесь можно найти рядом самоизображения поэта молодого и старого. «Это Пушкин в прошлом и будущем», – определил Эфрос [5, с. 126]. И затем добавил: «Контрасты молодости и старости, реального и вымышленного облика чередуются один за другим. Это основная линия автопортретов данной поры» [5, с. 127]. Это не случайно, всё произведение построено на контрастах («*Они сошлись. Волна и камень, // Стихи и проза, лед и пламень*» [2, с. 34]) и содержат автобиографические детали, а герои нередко списаны со знакомых поэта. Так Пушкин, говоря «*Онегин, добрый мой приятель*» [2, с. 7], рисует в рукописи рядом со своим портретом портрет своего героя, как отмечает Эфрос, «одними карандашными приёмами» [5, с. 130].

Анализируя приёмы самоизображений Пушкина, Эфрос выделил ещё одну их характерную черту – зачёркивание своего профиля, когда поэт считал нужным «расправиться с собой», «отречься» от себя [5, с. 124]. Эфрос обратил внимание, что этот приём применялся лишь к автопортретам: «Среди сотен профилей других лиц не встречается ни одного заштрихованного, вымаранного наброска. Он их доделывал или не доделывал, – но не уничтожал» [5, с. 125]. Это зачёркивание, как отмечал критик, всегда было выполнено особым

образом: «нетерпеливым зигзагом перечёркивалась самая жизненная часть изображения, его центр, те черты, которые определяли сходство» [5, с. 125]. Любопытно, что подобным образом Пушкин затушёвал себя, среди профилей декабристов на листе 81/2, рук. 2369 (РГБ); после XXVI строфы первой главы и в VII строфе второй главы, XXXIV строфе четвёртой главы «Евгения Онегина» (л. 36/1, 76/1, рук. № 2370, РГБ); рядом с профилем Мицкевича (л. 6/1, рук. №2373, РГБ). К сожалению, критику не удалось установить связь между такими зачёркиваниями и пушкинским текстом или событием жизни поэта ни в одном из этих случаев.

Думается, что связь всё-таки существует. Это вызвано размышлениями о себе, возникавшими в результате сравнения себя и своих героев / создаваемых образов, в характере или облике которых нередко присутствовали черты и самого гения. Так, описывая в «Евгении Онегине» Ленского-поэта, Пушкин говорит: *«Поклонник славы и свободы, // В волненье бурных дум своих, // Владимир и писал бы оды, // Да Ольга не читала их. // Случалось ли поэтам слезным // Читать в глаза своим любезным // Свои творенья? Говорят, // Что в мире выше нет наград. // И впрямь блажен любовник скромный, // Читающий мечты свои // Предмету песен и любви, // Красавице приятно-томной! // Блажен... хоть, может быть, она // Совсем иным развлечена»* [2, с. 77]. Затем следует автопортрет и зачёркивание. Здесь, видимо, Пушкин возвращается мыслями к собственной личности. Об этом свидетельствует следующая строфа: *«Но я плоды своих мечтаний // И гармонических затей // Читаю только старой няне, // Подруге юности моей <...>»* [2, с. 77]. Характерно уже это «но» в самом начале строфы. Да, он тоже поэт, также читал свои стихи дамам, *НО* Пушкин – не Ленский! И не желает им быть! Вот к чему этот жест отречения, зачёркивания! И, несмотря на дальнейший сарказм: *«Да после скучного обеда // Ко мне забредшего соседа, Поймав нежданно за полу, // Душу трагедией в углу»* [2, с. 77], поэт внутренне понимает – он другой!

Частота возникновения автопортретов у Пушкина, как заметил Эфрос, колеблется в зависимости от жизненных ситуаций русского гения. «Наблюдения показывают, – пишет критик, – что автопортреты появлялись массой тогда, когда Пушкин стоял перед жизненными осложнениями или внутренними потрясениями. Это вызывало его особенную сосредоточенность. Он примеривался к будущему, размышлял, тревожился, видел себя в новых обстоятельствах, – и его перо, как стрелка сейсмографа, выводила на бумаге черты, принимавшие его облик. Пушкинские автопортреты потому и несут в себе «рембрандтовскую кровь, что они – отражение этих душевных и житейски тревог» [5, с. 119]. Таким образом, опираясь на подсчёты Эфроса, мы представляем следующую кривую автопортретной частотности поэта.



Так, мы видим, что после 1831 года автопортреты практически исчезают. А в 1831 году (год женитьбы поэта) самоизображения вовсе отсутствуют. Все мысли заняла Наталья Николаевна Гончарова и семейные хлопоты. Это отразилось и в переписке той поры. Они все похожего содержания: *«Милый мой друг, ты очень мила, ты пишешь мне часто, одна беда: письма твои меня не радуют. <...> Всё это ужас меня беспокоит»* (Письмо 16 декабря 1831 г.) [3, с. 59]. Вот ещё один пример такого письма до 16 декабря 1831 г.: *«Оба письма твои получил и оба меня огорчили и осердили. Василий врёт, что он истратил на меня 200 рублей. Алёшке я денег давать не велел, за его дурное поведение. За стол я заплачу по моему приезду; никто тебя не просил платить мои долги. Скажи от меня людям, что я ими очень недоволен. <...> Дела мои затруднительны»* [3, с. 58]. Нет автопортретов и в 1833-1834 годах. Анализируя переписку поэта с Н.Н. Гончаровой, нельзя не понять, что семейные заботы, финансовые вопросы, обеспокоенность действиями молодой жены всецело поглощали его внимание. В его письмах – подробное описание путешествий и отчёты о «хорошем поведении» поэта. *«Как я хорошо себя веду! как бы ты была мной довольна! за барышнями не ухаживаю, смотрительниц не щиплю, с калмычками не кокетничаю – и на днях отказался от баширки, несмотря на любопытство, очень простительное*

путешественнику», – пишет поэт в письме до 19 сентября 1833 г. [3, с. 100]. И тут же добавляет: «*Бери с меня пример*» [3, с. 100]. Практически в каждом последующем письме мы видим: «*не кокетничай с царём, ни с женихом княжны Любы*» (Письмо до 11 октября 1833 г.) [3, с. 100]; «*Кто ещё за тобой ухаживает <...>? пришли мне список по азбучному порядку*» (Письмо до 21 октября 1833 г.) [3, с. 104]; «*Ты, кажется, искокетничалась <...>. Было бы корыто, а свиньи будут. К чему тебе принимать мужчин, которые за тобою ухаживают?*» (Письмо до 30 октября 1833 г.) [3, с. 105]; «*Повторю тебе помягче, что кокетство ни к чему доброму не ведёт*» (Письмо до 6 ноября 1833 г.) [3, с. 106] и проч. С 1834 года другим постоянным мотивом писем Пушкина к жене является требования от неё писем и упреки об их отсутствии: «*Ну, жёнка! насилу дождалась мы от тебя письма! По моему расчёту ты должна была приехать в Москву в великий четверг (так и вышло), и целые девять дней не было от тебя известия*» (Письмо до 28 апреля 1834 г.) [3, с. 123]; «*Давно, мой ангел, не получал я от тебя писем*» (Письмо до 16 мая 1834 г.) [3, с. 129]; «*Что это, мой друг, с тобою делается? вот уж девятый день, как не имею от тебе известия*» (Письмо до 3 июня 1834 г.) [3, с. 132].

Таким образом, не удивительно, что в эти годы Пушкин сам для себя уходит на второй или даже на третий план, переключившись на жену и детей. В этот период автопортреты поэта совершенно были вытеснены портретами Натальи Николаевны.

Эфрос пишет о Пушкине как о добром друге, о хорошо знакомом, близком человеке. Так, описывая автопортреты михайловской поры, он не просто отмечает изменение стиля самоизображений, но делает попытку психологического объяснения данного явления – смертью Амалии Ризнич. «*Михайловская пора кладёт вымыслам конец, – пишет критик. – “Доминанта сердца” исчезает; прекращаются и “травести”*» [5, с. 129]. Автопортреты михайловского периода реалистичны и одиночны. «Только один раз, в очень важную дату, мы встречаемся с обликом, продиктованным “памятью сердца” <...> возле автопортрета верхом, есть профиль Амалии Ризнич. Но для этого был особенный повод: как раз в конце июля 1826 года до Пушкина дошло известие о её смерти», – наблюдает Эфрос [5, с. 129].

Таким образом, А.М. Эфрос подошёл к характеристике автопортретов А.С. Пушкина отнюдь не с позиции обычных иконографических и художественных мерил. Критик никогда не ставил самоизображения поэта в один ряд с профессиональными работами великих мастеров и не судил их в рамках артистических тенденций. Несмотря на то, что исследователь выделил определённые особенности автопортретизма Пушкина (автокарикатуризм, костюмирование и проч.), он понял, что это скорее не художественный приём, а явление сугубо интимное, психологическое и нередко больше литературное. Поэтому анализ самоизображений русского гения базировался, в первую очередь, на анализе текстологическом и биографическом, что дало возможность выделить несколько периодов, когда менялся стиль автопортретов и дать их

классификацию. В творчестве Пушкина были выделены такие типы самоизображений, как фантастический, травестийный, реалистический. Было обнаружено, что часть автопортретов имеет сопоставительный характер, когда поэт изображал себя в различных временных планах. Выделены виды автопортретов – автопортреты как результат работы над внешним обликом и как способ передачи состояния души и настроения автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Певзнер Лия. Рисунки поэта // Наше наследие. – 1989. – № 6. – С.134-135.
2. Пушкин А.С. Евгений Онегин // А.С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах: Т. 4. – М. : «Правда», 1981. – С. 6-182.
3. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах: Письма 1831-1837 // А.С. Пушкин. – М. : «Правда», 1981. – 447 с.
4. Толмачёв М.В. Абрам Эфрос – художественный критик //А.М. Эфрос. Мастера разных эпох. – М. : «Советский художник», 1979. – С. 7-13.
5. Эфрос А.М. Автопортреты Пушкина // А.М. Эфрос. Мастера разных эпох. – М. : «Советский художник», 1979. – С.110-143.

Аннотация

Т.Н. Старостенко. Автопортреты А.С. Пушкина в критике А.М. Эфроса

В статье предпринимается попытка выявить характерные особенности критического метода эссе А.М. Эфроса, посвящённого автопортретной графике А.С. Пушкина. Установлено, что самоизображения поэта оценивались критиком не с позиции артистических мерил: аксиология Эфроса основывалась на текстологическом и биографическом анализе, психологизме. Рассмотрена предложенная Эфросом классификация пушкинских автопортретов и их периодизация. Представлена кривая автопортретной частотности.

Анотація

Т.М. Старостенко. Автопортрети О.С. Пушкіна у критиці А.М. Ефроса

У статті робиться спроба виявити характерні особливості критичного методу есе А.М. Ефроса, присвяченого автопортретній графіці А.С. Пушкіна. Встановлено, що самозображення поета оцінювалися критиком не з позиції артистичних мірил: аксіологія Ефроса ґрунтувалася на текстологічному і біографічному аналізі, психологізмі. Розглянуто запропоновану Ефросом класифікація пушкінських автопортретів і їх періодизація. Представлена крива автопортретної частотності.

Summary

T.N. Starostenko. The Self-portraits of A.S. Pushkin in A.M. Efros's Critique

The article analyzes the characteristic features of the critical method of the essay of A.M. Efros, devoted to A.S. Pushkin's self-portrait drawing. It has been determined that the poet's self-portraying was not considered by the critic from the point of artistic criteria: Efros's axiology was based on textual and biographical analysis and psychology. The suggested Efros's classification of Pushkin's self-portraits and their division into periods has been retraced. A curve of self-portraying frequency has been represented.