

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR

УДК 7.01

ББК 85.1

DOI 10.34685/HI.2024.47.4.001

ИЛЛЮСТРАЦИИ А. А. ПЛАСТОВА К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»: ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОНЯТИЯ РУССКАЯ КЛАССИКА

Марков Александр Викторович,
доктор филологических наук, доцент,
профессор Кафедры кино и современного искусства,
ФГАОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет,
125047, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6,
markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна,
кандидат философских наук, доцент,
доцент Кафедры социальной философии,
ФГАОУ ВО Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
620075, Екатеринбург, Проспект Ленина, д. 51,
shtaynshtayn@gmail.com

Аннотация

Аркадий Пластов в незавершённом цикле иллюстраций к роману А.С. Пушкина «Капитанская дочка» создаёт особый образ событий: Емельяна Пугачёва, предводителя крестьянского восстания, он изображает господствующим над площадью и вообще публичной жизнью, а Гринёву и Савельичу придаёт отдельные черты святых юродивых. При этом на зрителя смотрит Пугачёв, зритель приглашён к дружбе со стихией бунта. Мы доказываем, что эти иллюстрации представляют собой интерпретацию романа: художник показывает, как Пушкин шёл от романа в духе Вальтера Скотта одновременно

к реализму и новому классицизму и созданию канона русской классической литературы. Гринёв и Швабрин приобретают черты типажей классицистской культуры, соответственно, резонёра и либертена. Сравнение с другими иллюстрациями показывает, что две необходимости, изображение эмоций героев и изображение больших исторических событий, не могут быть согласованы в одной иллюстрации. Возникают разрывы, помогающие читателю лучше понять специфику реализма Пушкина, служа основным комментарием, специфицируя общий реализм романа, а не эмоциональное содержание сцен.

Ключевые слова

Аркадий Пластов, книжная иллюстрация, Пушкин, реализм, классицизм, русская классическая литература, публичное пространство.

Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (1836) — богатый материал для книжной иллюстрации. Столкновение не просто различных типажей, но и различных миров, разных поколений, разных сословий и социальных групп, позволяет внутри книжной иллюстрации создавать масштабные композиции. Но масштабные композиции содержат проблему: не только ограничения листа, но и ограничения самой идеи площади, открытого пространства. В конечном счёте, проблемой иллюстрирования романа А.С. Пушкина и оказывается необходимость перевода на язык других искусств особой его сценографии: действие происходит при свидетелях, имеет смысл некоторого общественного события и поэтому как бы вынесено вперёд. В отличие от привычного устройства романа, где есть сцена (публичные поступки) и кулисы (тайные отношения), у Пушкина кулис нет, большая часть действия вынесена на площадь и радикально опубличена. Как показала Т.В. Зверева, при переводе романа на язык кукольной анимации эта публичность ещё больше радикализуется: площадь Белогорской крепости оказывается и местом балагана, и местом суда, суд Пугачёва и суд над Пугачёвым сближаются¹. Приёмы кукольного освоения пространства есть и в иллюстрировании романа Пушкина: так, Н. Фаворский создавал пространственные композиции из вырезанных фигурок, как бы раёк или народный театр, в ходе работы над иллюстрациями к роману Пушкина, чтобы вместить большие сцены в небольшой объ-

ём иллюстраций². Выдающийся советский художник Аркадий Александрович Пластов (1893–1972) часто обращался к теме праздника на площади и к иллюстрированию русской классики. Как заметила Т.Ю. Пластова, в своих композициях на праздничные темы он добивался избыточности эстетического впечатления: «вихрь карусели, почти слышимые раскаты весёлого грома находящей грозы погружают зрителя в атмосферу всеобщего ликования»³. Пластова характеризует творческий метод — «многовариантность композиционных решений пластической темы»⁴ — иначе говоря, многофигурная композиция создаёт впечатление подвижности и действия отдельных аффектов, например, испуга или очарования, которые охватывают не всех персонажей, но только часть. При этом Т.Ю. Пластова на основании эго-документов показывает, что Аркадий Александрович вовсе не разделял эти аффекты, но сохранял критическую дистанцию по отношению к происходящему. Так, его знаменитый «Колхозный праздник» (1937), который на первый взгляд всецело принадлежит социалистическому реализму, самим художником характеризовался как экспликация пушкинской цитаты «народ безмолвствует»⁵: в ликовании празд-

1 Зверева Т.В. Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловны // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2019. – № 5. – С. 123–132

2 Гончарова В.В. К вопросу об использовании натуры в искусстве иллюстрации // Вестник Московского государственного университета печати. – 2016. – № 2 – С. 199

3 Пластова Т.Ю. Цикл иллюстраций А.А. Пластова к поэме Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» в контексте творчества художника 1940-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2015. – № 3. – С. 316

4 Там же, С. 318.

5 Пластова Т.Ю. История глазами художника // Родина. – 2014. – № 1. – С. 128.

ника урожая есть и ужас, и определённая позиция художника, удивляющегося некоторой наивности и податливости изображаемой им толпы. Поэтому ему не требовались куклы и объёмные модели при работе над иллюстрациями к роману Пушкина, достаточно было соединение праздничной атмосферы со странными жёстами отдельных героев.

Иллюстрации А.А. Плостова к роману А.С. Пушкина, над которыми он работал с 1948 года, недавно были опубликованы полностью, включая наброски к неосуществлённым иллюстрациям⁶. Открывает книгу репродукция картины 1949 года «Пушкин в Болдине» (илл. 1): поэт изображён обзеревающим окрестности на коне.



Илл. 1. «Пушкин в Болдине».

Хотя эта иллюстрация тематически не связана с романом, она открывает творческий метод художника: для него существенно свободолобие Пушкина, а народная жизнь должна развернуться на всех планах, тогда как Пушкин оказывается свидетелем этой открытой, происходящей на глазах у всех жизни. Открытость осеннего пейзажа, любимого времени года поэта, оказывается и метафорой личного свободолобия Пушкина, и метафорой устройства общего пространства,

деревенской площади, околицы или поля. Для понимания отношения Пушкина и Плостова к явлению Емельяна Пугачёва, сначала определим ряд основных понятий.

Деревенская площадь, городская площадь или агора являлись не только общим пространством, но пространством социально-публичным, следовательно, по своей природе политическим. Вспомним сопоставление Ханной Арендт частного/публичного пространства: все, что в частной зоне, — голос *ин-тимный*, все, что в зоне публичного — голос *экс-тимный* или политический от слова полис⁷. В греческой общественной жизни политический голос — голос публичного пространства, а судебные мероприятия носили открытый демократический характер с открытым голосованием. Вспомним Аполигию Сократа. По мысли Ханны Арендт, самое большое зло в мире вершится исполнителями, которые никогда не раскаются в преступлении, поэтому Сократ был опасен для полиса. Если под давлением общественного мнения выносится приговор, то это пример снятия исторической ответственности.

Представления с Петрушкой на Руси происходили на сцене балаганчика, переносимого кукловодом. Балаган, как маленькая кукольная сцена, предполагает сценографию, режиссёра, кукол и зрителя, коим чаще всего оказывался народ, а не аристократическая публика. Балаган карнавальная природы, поэтому представляет собой символическую перверсию власти. Карнавалы или «дурацкие праздники», изначально являли собой пародийные службы, позже из области религиозно-сакрального перешли в область властно-административных структур. Например, с 1883 года в Ницце карнавальное шествие возглавлял свой «король» — гигантская фигура по имени Трибул, тёзка придворного шута Франсиска I. Кукольные театры с комическими персонажами: английский Панч, русский Петрушка, турецкий Бебе Рухи, Пульчинелло из комедии дель арте, доступно представляли самые болезненные темы. Площадь — место суда, место казни и место театральных представлений.

Пространство определяется М. Хайдеггером как «однородная, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющаяся, но всем направлениям

6 Пушкин А. С. Капитанская дочка. М.: Издательство Столбовых, 2023. 128 с.

7 Штайн О. А. Женщины-философы. Мыслительницы, изменившие мир. М.: АСТ, 2024. С. 180.

равноценная, чувственно не воспринимаемая разъятость»⁸. Разъятость как характеристика предполагает расчленение, возможно, насильное, в этом присутствует элемент боли и установления власти (вспомним казнь стрельцов на Красной площади или гильотины, установленные на площадях). Пространство провоцирует человека на завоевания и покорения: «Но чем-то великим и трудноуловимым кажется топос — то есть место-пространство»⁹, — упоминает Аристотеля Хайдеггер в рассуждениях о пространстве. Этимологически слово «пространство» содержит в себе слово «простор», то есть открытая среда обитания. Пространство предполагает «высвобождение мест, вмещающих явления Бога, мест, покинутых Богами, мест, в которых Божество долго медлит с появлением»¹⁰. *В пространстве происходит осуществление мест.*

Пугачёв на площади являл собой власть, режиссёра и в какой-то степени, шута, поскольку позже был обезличен и обезглавлен легальной властью. Площадное пространство подразумевает не только бинарность публичного/приватного, но и легального/маргинального. Скоморохи, шуты и даже куклы в руках кукловода предстают для современников и потомков альтернативными по отношению к официальной истории, описанной летописцами, фиксирующими событийный порядок, в дальнейшем вытесненный или, наоборот, официально признанный идеологами. Инаковость является условием, которое «задаёт дистанцию и границы социально-ролевых исполнений, являющихся единицами единого социального порядка».¹¹ Через шута историческая действительность оказывается вывернутой, обращённой не только к событиям как последовательности прецедентов, но и к возможному их развитию. Она взывает к рефлексии, к активному мыслительному процессу. Скоморохи, шуты и кукловоды выворачивают историческую память, как выворачивают в ходе обрядов наизнанку тулупы ряженых. Индивидуальная или коллективная память в таком случае оказывается не просто пассивным воспоминанием или припоминанием,

а активным средством преобразования действительности. Провокативное поведение «вечных актёров» создаёт образ с намеренно подчеркнутым несоответствием общественным нормам, что и является революционной точкой исторического обновления. Пугачёв — герой, революционер, повстанец, с одной стороны, преступник, шут, с другой стороны.

Пластов ещё в 1920-е годы задумал огромную станковую картину «Суд Пугачёва»: этот замысел не был реализован, но была создана иллюстрация (Илл. 2)



Илл. 2. «Суд Пугачёва».

Мы видим Пугачёва на крыльце, вершащего суд в окружении казацких старшин, стоящего на коленях спиной Гринёва и Савельича, обнявшего Гринёва за плечо. На переднем плане — башкирец на лошади: Пушкин упоминает, что башкирцы разогнали толпу перед судом. То есть изображается публичное пространство суда, специализированное, где уже нет толпы, а есть только процедура суда. Площадь становится местом суда и казни именно благодаря такому разгону, а не самим действиям Пугачёва. В тексте

8 Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 313.

9 Там же. С. 312.

10 Там же. С. 314.

11 Штайн О.А. Маска как форма идентичности. СПб: РХГА, 2012. С.147.

Пушкина Савельич не держит Гринёва за плечо, а толкает в спину, чувствуя ответственность за дворянина и не допуская покровительственного жеста. Но на иллюстрации Пластова Гринёв и Савельич приобретают черты юродивых: Гринёв, чувствуя поддержку Савельича, как будто готов уличить Пугачёва как самозванца, как в конце концов он и делает в разговоре наедине. Тем самым, иллюстрация показывает одновременно торжество Пугачёва как единственной инстанции суда, но и достоинство стоящего на коленях Гринёва — он стоит потому, что оказался под сложным покровительством, и может поэтому потом уличать всех. Он не в экзистенциальной ситуации возможной расправы, но в ситуации скрытой публичной тяжбы.

Сначала кажется, что эта иллюстрация вполне относится к универсальным моделям справедливости, таким как гегелевская. Гегель в «Философии права» писал, что как раз любой суд как продолжающий следствие может быть уличён подсудимым: «Полицейский чиновник устанавливает слежку за подозреваемым, прибегая часто к хитрости, принося жертвы, поэтому он заинтересован в том, чтобы его усилия были оправданы, чтобы его предположение было подтверждено, и тем самым по самому характеру его деятельности его интерес находится в противоречии с субъективностью обвиняемого; поэтому интересы полиции следует отделять от интересов судопроизводства. Эта точка зрения, устанавливающая, что судья должен, с одной стороны, быть беспристрастен, с другой — вынужден выступать против субъекта, важна, она полагает судью в противоречие, и осуждённый склонен поэтому считать судью, вынесшего приговор не в его пользу, не беспристрастным, ведь он видит, что судья настроен против него, а судья должен быть в отношении субъективной стороны беспристрастен»¹². Поэтому Гегель настаивает на том, что только суд истории может быть избавлен от этого уличения: «Единственный абсолютный судья, который всегда выступает, и выступает против особенного, есть в себе и для себя сущий дух, выступающий во всемирной истории как все-общее и как действующий род»¹³.

Но всё не так просто. Как помнят все читатели романа, капитанша Василиса Егоровна, узнав о драке капрала Прохорова с дворовой девкой Устиньей в бане, требует от старого поручика Ивана Игнатьевича разобраться, кто прав, кто виноват, и наказать обоих. Офицер, пусть и поручик, должен вершить суд над простыми людьми, и как будто получается, что их вина — только в том, что они подлежат наказанию за любой проступок. В русской культуре этот эпизод оказался на пике споров о праве: Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» одобрял такой обоюдоострый приговор — исходя из того, что обе стороны работают на эскалацию конфликта, а значит, виновны обе. Белинский в «Письме» возмущался и Гоголем, и вымышленной капитаншей как «глупой бабой»¹⁴ — для него этот принцип глуп не столько потому, что не может каждому подыскать статью, сколько потому, что если все виноваты, то никто не виноват, а значит, виноватый может откупиться.

Белинский опирается на диалектику Гегеля, согласно которому виновность есть факт сознания, но если она становится действенным фактом сознания, определяющим содержание любого сознания, то само сознание в его целостности может восстановить только невиновность. Только невиновность скажет, что несмотря на весь ужас содержания сознания, сознание функционирует как нечто целостное. Но для Белинского это явление Суверена, объявляющего невиновность структуры сознания, есть одновременно явление действительной российской власти — и моральное возмущение у него вызывает уход от ответственности. Этот уход от ответственности для Белинского и провоцирует бунты, как проявление безудержного насилия.

Пугачёв казнил и капитана Ивана Кузьмича, и поручика Ивана Игнатьева. Что до Мироновых, то ни разу до конца жизни они не следовали своему принципу. Так, за дуэль был наказан только Швабрин, но не Гринёв — напротив, Гринёв удостоился лечения после тяжёлой раны. Тогда как воздаяние двоим несколько раз давали другие старики. Это Белобородов (исторически командир Екатеринбургскими заводскими рабочими), предложивший во «дворце» Пугачёва казнить

12 Гегель Г. В. Ф. Философия права. М.: Мысль, 1990. С. 450.

13 Там же. С. 285.

14 Белинский В. Г. Письмо Н. В. Гоголю 15 июля 1847 г. // Н. В. Гоголь в русской критике: Сб. ст. — М.: ГИХЛ, 1953. — С. 244.

двоих: и Швабрина за превышение полномочий, и Гринёва за шпионаж. И это Швабрин, который постарел и зарос бородой, и который после ареста предлагает казнить вместе с ним и Гринёва как сообщника Пугачёва. При этом аргумент Белобородова — повторное явление, предательство, а аргумент Швабрина — регулярные встречи с Пугачёвым, то есть уже не предательство, как у самого Швабрина, а сотрудничество. Иначе говоря, оба старика приписывают большую вину тому, кого они требуют казнить заодно, но при этом настаивают на одинаковой казни. Это противоречит принципу поучительности наказания, и для Гегеля это был бы уличающий бунт. Угнетённый оправдывает происходящее, но как только он начинает бунтовать, он требует для всех одинакового осуждения, как уличённых в угнетении, без разбора действительной вины.

Здесь нужно понимать, что Швабрин всякий раз оказывается оправданным, и казнь для него заменяется ссылкой, хотя генерал в Оренбурге и грозил ему расстрелом — внесудебной расправой. Швабрин — либертен XVIII в., типаж, который во времена Пушкина превратился в романтического злодея, но также отчасти байронического героя¹⁵. Прототип его Шванвич был у Пугачёва переводчиком, писал документы на разных языках, создавая впечатление международного масштаба действия авантюриста — вполне задача либертена, показать, что он создаёт универсальное вольнодумство, преодолевающее границы языков. Для либертена допустимы пытки в духе де Сада, как он и пытал Машу хлебом и водой, и также либертен — это человек, который может всегда сбежать, и рано или поздно сбежит из-под стражи. Просто потому что отсутствует субъект, намеренно преследующий либертена, и как только круговая порука охранять его ослабевает, либертен реализует свою субъектность как освобождение из тюрьмы. И как либертен, Швабрин риторически действует, получив Машу во власть, говорит, что он риторическим притворством, не выдав, что она дочь капитана, а не попадьи, её и спас (хотя он просто молчал, то есть он и молчание делает лукаво-риториче-

ским). Это и есть *риторика либертена* — много молчать, а говорить очень пространно, объясняя свои заслуги, что вот, все остальные комбинации были бы хуже той, которая привела к его торжеству и его правоте. Так устроены и мемуары Казановы, и любые высказывания либертена, включая де Сада — доказывать свою правоту тем, что ты оказался в правильной комбинации решений.

Замечательно, что сцену освобождения Маши Аркадий Пластов изобразил необычно (Илл. 3).



Илл. 3. Сцена освобождения Маши.

В тексте Пушкина явно видна её апатия по отношению к Пугачёву: «Увидя меня, она вздрогнула и закричала. Что тогда со мною стало — не помню». То есть Пугачёв её не испугал, тогда как Гринёв казался не просто личным извавителем, а тем, кто не боится Пугачёва, то есть некоторым явлением свыше. На иллюстрации она смотрит на Пугачёва, ведёт с ним диалог, а Гринёв стоит как какой-то естествоиспытатель и наблюдатель. Но Гринёв никогда не равнодушен в романе, Гринёв остаётся влюблённым до конца, например, в том, как он убеждён, что его родители сразу полюбили Машу Миронову, при этом сразу при-

15 Малкина В. Я. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина и «готическая» традиция (образ Швабрина) // Болдинские чтения, Большое Болдино, 12–14 сентября 2000 года. Большое Болдино: Музей-заповедник А. С. Пушкина, 2001. С. 59–66.

нимая и позицию летописца и архивариуса, говоря, в последней главе об исторической ценности свидетельств придворного истопника — то есть показывая себя профессиональным хранителем памяти о своей же любви после возвращения из заключения.

На иллюстрациях Пластова Гринёв никогда не смотрит на зрителя, именно Пугачёв обладает яркостью облика и ярким зрением. Гринёв всегда смотрит в сторону, ищет подсказку, ему нужен Савельич как советник. У Пластова он напоминает школьника. Но и вообще в иллюстративной традиции никогда не изображается действие, где Гринёв проявляет себя как герой, даже неудачливый: ни штурм крепости и её взятие, ни его бравада очистить самому Белогорскую крепость, ни его выезды. Гринёв не изображается в момент смертельного риска. Он оказывается не вполне сформировавшимся героем.

Как иллюстрации возвращают Швабрина в его начальную интерпретационную рамку, либертена, так и Гринёва они возвращают тоже в рамку старой литературы, резонёра. Резонёр не движет действие, но заставляет каждого самому уличить себя, самому признать свою неправоту или ограниченность, рано или поздно. Гринёв в ключевом разговоре с Пугачёвым и заставляет последнего сравнить себя с Гришкой Отрепьевым — то есть он резонёр классицизма, заставляющий каждого признать свои границы. Изначально Швабрин должен был быть кем-то вроде Дубровского, мстителем за отца, но постепенно он был вписан в классицизм века минувшего¹⁶. Но в классицизм вписан и Гринёв, и он вполне сопоставим с Чацким, влюблённым резонёром, или историческим Чаадаевым как наследником резонёрства. Так и Пластов изображает Швабрина как либертена, эмоционального и мрачного, пытающегося смотреть как Пугачёв на зрителя, быть законодателем вседозволенности, и изображает Гринёва как уличающего всех резонёра, всегда смотрящего косым взглядом, не на зрителя, а не на героев и сцену.

Ограниченность героев, резонёра и либертена, проявляется в истории с донесением о дуэли Гринёву-старшему. Савельич убедительно пока-

зывает, что доносчиком был не он, и читателю ясно, что капитан известил начальство в Оренбурге, и по старой дружбе Андрей Карлович сразу всё сообщил отцу. То есть капитан реализовал принцип обоих наказать, отпрапортовав о вине обоих. Но при этом он реализовал его вынужденно, по уставу, а резонёр Гринёв, для которого наказание должно соответствовать преступлению, как и любая санкция должна соответствовать характеру, не может представить, чтобы капитан Миронов так поступил. Это разрушает рациональность его мира, в котором капитан такой же дворянин, как и он, и не будет доносить. Поэтому он подозревает во всём Швабрина, хотя Швабрину донос был невыгоден и по закону, и по правилам чести — дрались они бесчестно, без секундантов, это была резня, а не дуэль по правилам. Да и физически, будучи взаперти, он донести бы не мог.

Тогда становится понятно, почему Гоголь одобрил капитаншу: он сам, и Белинский на это в письме намекает, пережил утечку своего письма С.С. Уварову, где писатель заверял министра в своей лояльности. В таком случае признать правоту капитанши — это признать, что такие утечки можно обратить на пользу делу, — тогда как Гринёв считает этот донос однозначным злом. Гринёву хочется наказать именно Швабрина; представить, что в доноситечестве он обвинит и Швабрина, и капитана, он не может. Тогда как для Гоголя-сатирика однозначно доносителями могут стать все, как герои «Ревизора», при этом резонёром является только сам смех автора и зрителя.

Как раз иллюстрации Пластова возвращают героев к этим их архетипическим обликам *либертена* и *резонёра*. Мы, исходя из этого, можем разобрать, что именно Швабрин шепнул Пугачёву, что Пугачёв велел казнить Гринёва, но потом Савельич его разубедил, просто предложив себя в жертву. Конечно, Пугачёв потом признаётся, что действительно узнал дарителя тулупчика благодаря Савельичу. Но почему он, обладая цепкой памятью, не узнал Гринёва? Или он его узнал? Пластов, изображая покровительственный жест Савельича, как раз передаёт этот смысл представления, узнавания и уличения — тем самым иллюстрация выступает как лучший комментарий.

Иллюстрация суда Пугачёва показывает, что Пугачёв примерно узнал Гринёва, но подозревал

16 Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над «Историей Пугачёва» и повестью Капитанская дочка // Оксман Ю.Г. От «Капитанской дочки» А.С. Пушкина к «Запискам охотника» И.С. Тургенева. Саратов: Саратовское книжное издательство, 1959. С. 5–133. С. 14–15

в нём сына капитана Миронова. Швабрин именно это и шепнул, вероятно, не желая казни мальчика, потому что как раз для Швабрина сын за отца не отвечает, каждый может быть принят на службу. Швабрин — либертен, для которого заслуги или позор прежних поколений ничего не значат. Тем самым он не столько выдавал Гринёва, сколько предавал его на волю Пугачёва, как и себя предал на волю Пугачёва, для него быть с Пугачёвым — это не предательство, а род бегства, как европейские либертены бежали из тюрьмы в другую страну к другому двору. Для Пугачёва сообщение — это как раз повод казнить Гринёва, потому что лучше всего истребить весь дворянский род, среди дворян могут быть те, кто покажут, что этот неграмотный казак не может быть Петром III. Савельич обесценивает и ту, и другую мысль и заставляет Пугачёва убедиться — да, это те люди, которых он видел как вожатый.

Такая реконструкция событий, которую подсказывают иллюстрации Пластова, позволяет понять и некоторые другие тёмные моменты повести. Так, Пугачёв и дальше прощает враньё Швабрина, например, что Маша — его жена, именно потому, что простил первое его враньё, которое показалось ему просто способом отречься от дворянства и перейти в число казаков, людей, мстящих всему роду дворянскому. Что для Гринёва враньё, для Швабрина — самореализация либертена, а для Пугачёва — посвящение в казаки. Так каждый прочитывает ситуацию по-своему, и эти три угла прочтения и создают равновесие действия. Иначе нельзя объяснить, почему Пугачёв так легко помиловал Швабрина, нанёсшего оскорбление Гринёву. Таким образом, художники, изображая Гринёва не героическим подростком, а не героем чести, а Швабрина — погружённым в размышления меланхоликом, больше напоминающим Казанову или Калиостро, чем бывшего гвардейца, который должен быть при упомянутом в романе невысоком росте отменного телосложения, очень мускулистым и тренированным (благодаря чему он так легко и победил Гринёва на дуэли), понимают общее движение Пушкина от романа в духе Вальтера Скотта к созданию вечных образов, обновлённому классицизму, которому и должно стать классикой. После Пушкина этот опыт никто повторить не смог, даже комментаторы.

Типажи резонёра и либертена — это не жанровые типажи, а типажи самой жизни, как бы

предельные грани классицистского образа жизни. Пушкин вводит эти типажи как способы жизни, тем самым и совершая тот стремительный прорыв к реализму, который не перестанет восхищать интерпретаторов и впредь.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Письмо Н.В. Гоголю 15 июля 1847 г. // Н. В. Гоголь в русской критике: Сб. ст. — М.: ГИХЛ, 1953. — С. 243–252.
2. Гегель Г. В. Ф. Философия права. М.: Мысль, 1990. 524 с.
3. Гончарова В. В. К вопросу об использовании натуры в искусстве иллюстрации // Вестник Московского государственного университета печати. — 2016. — №. 2 — С. 198–200.
4. Зверева Т. В. Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловой // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. — 2019. — № 5. — С. 123–132.
5. Малкина В. Я. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина и «готическая» традиция (образ Швабрина) // Болдинские чтения, Большое Болдино, 12–14 сентября 2000 г. Большое Болдино: Музей-заповедник А.С. Пушкина, 2001. С. 59–66.
6. Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью Капитанская дочка // Оксман Ю.Г. От «Капитанской дочки» А.С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева. Саратов: Саратовское книжное издательство, 1959. С. 5–133. С. 14–15.
7. Пластова Т.Ю. Цикл иллюстраций А.А. Пластова к поэме Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» в контексте творчества художника 1940-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2015. — № 3. — С. 315–324.
8. Пластова Т.Ю. История глазами художника // Родина. 2014. — № 1. — С. 126–129.
9. Пушкин А.С. Капитанская дочка. С иллюстрациями А. Пластова. М.: Издательство Столяровых, 2023. 128 с.
10. Штайн О.А. Маска как форма идентичности. СПб: РХГА, 2012. 152 с.
11. Штайн О.А. Женщины-философы. Мыслительницы, изменившие мир. М.: АСТ, 2024. 256 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. 447 с.

A. A. PLASTOV'S ILLUSTRATIONS
TO A. S. PUSHKIN'S NOVEL
“THE CAPTAIN'S DAUGHTER”:
REPRESENTATION AS AN INTERPRETATION
OF THE CONCEPT OF RUSSIAN CLASSICS

Markov Alexander Viktorovich,

Dr. Sc. (Dr. Hab.) in Literature,
Full Professor, Chair of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities
125047, GSP-3, Miuskaya square, 6, Moscow, Russia
markovius@gmail.com

Shtayn Oksana Aleksandrovna,

Candidate of philosophical sciences (PhD)
Associate Professor, Chair of Social Philosophy
Ural Federal University
620075, Lenin Ave., 51, Ekaterinburg, Russia
shtaynshtayn@gmail.com

Abstract

Arkady Plastov (1892-1973) in his unfinished cycle of illustrations for Pushkin's novel «The Captain's Daughter» (1836) represents the events in eccentric mood: he depicts Emelyan Pugachev, the leader of the peasant uprising, dominating the square and public life in general, while Grinev and Savelich are given separate features of holy fools. At the same time Pugachev looks at the viewer; the viewer is invited to befriend the element of rebellion. We prove that these illustrations represent an interpretation of the novel: the artist shows how Pushkin went from a novel in the vein of Walter Scott simultaneously to realism and new classicism and the formation of the canon of Russian classical literature. Grinev and Shvabrin acquire the traits of the types of classicist culture, respectively, the *raisonneur* and the *libertine*. Comparison with other illustrations shows that the two imperatives, the depiction of the emotions of the characters and the depiction of great historical events, cannot be harmonized in one illustration. Discontinuities arise, helping the reader to better understand the specificity of Pushkin's realism by serving as a basic commentary, specifying the overall realism of the novel rather than the emotional content of the scenes..

Keywords

Arkady Plastov, book illustration, Pushkin, realism, classicism, Russian classical literature, public space.