

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ТОМ ПЯТЬДЕСЯТ ВОСЬМОЙ

РЕДАКЦИЯ

А.М.ЕГОЛИН (глав ред.), Н.Ф.БЕЛЬЧИКОВ,
И.С.ЗИЛЬБЕРШТЕЙН и С.А.МАКАШИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1 · 9 · М О С К В А · 5 · 2

ГЕРОИ ГОГОЛЯ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

Статья А. Коростина и Г. Стернина

Бессмертные творения Гоголя неизменно привлекали к себе внимание лучших представителей русского изобразительного искусства XIX века, начиная с Агина и кончая младшим поколением передвижников в лице С. А. Коровина и С. В. Иванова.

Бичующая сила сатирических образов, страстное разоблачение социального зла, горячая вера в исполинскую мощь народа — делали произведения гениального писателя близкими самым передовым русским художникам.

Работа над воплощением гоголевских образов в графике и живописи тесно связана с общими путями развития русского демократического искусства. Трудно представить себе историю русской реалистической графики без агинских рисунков к «Мертвым душам», без галереи гоголевских типов Боклевского, без иллюстраций на гоголевские темы художников-передвижников, без замечательного цикла рисунков к «Мертвым душам» Петра Соколова. Многие останутся непонятным в творческой биографии таких художников, как Репин, Крамской, В. Маковский, если не учитывать их глубокого интереса к Гоголю и его творениям.

Гоголь — один из любимейших писателей советских художников-иллюстраторов. Достаточно вспомнить иллюстрации Кукрыниксов к «Мертвым душам», «Шинели» и «Портрету», А. М. Лаптева — к «Мертвым душам», Е. А. Кибрика — к «Тарасу Бульбе». Иллюстрируя гоголевские произведения, советские художники творчески используют лучшие традиции русского искусства.

Систематизация и исследование богатейшего изобразительного материала, связанного с гоголевскими произведениями, начались уже давно¹. Однако многое в этой области остается еще не изученным, даже еще не найденным, многое стало известно только в недавнее время.

Так, всего лишь несколько лет назад был обнаружен и частично опубликован основной цикл иллюстраций Петра Соколова к «Мертвым душам». Из числа доселе не найденных материалов отметим современные Гоголю иллюстрации к «Ревизору» К. И. Рабуса (1799—1857), экспонировавшиеся в 1902 г. на «Выставке в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского», устроенной в Москве Обществом любителей российской словесности; самые ранние по времени исполнения (пятидесятые годы) иллюстрации к «Портрету» и к «Запискам сумасшедшего» Павла Соколова; композиции И. Е. Репина к «Страшной мести» и к «Вию» — «Пан Данило Бурульбаш <плывет> по Днепру» и «Хома Брут, с ведьмой, на рассвете»; картину С. А. Коровина «Тарас Бульба», и т. д.²

Поиски гоголевских иллюстративных материалов привели в самое последнее время к ценным находкам. В настоящем томе «Литературного наследства» публикуется ряд вновь найденных иллюстраций и станковых произведений, созданных на сюжеты Гоголя. Среди них основное по значению место занимает сепия Т. Г. Шевченко «Встреча Тараса Бульбы с сыновьями», исполненная в 1842 г., — первая по времени иллюстрация к повести.

Дать общий обзор основных работ русских художников XIX века на гоголевские темы (иллюстраций и станковых произведений) и является задачей настоящей статьи.

С Гоголем вошли в литературу новые герои, новые социальные типы, глубоко отличавшиеся от тех, которых знала до того русская литература. Эти герои привлекли общее внимание и получили отражение в изобразительном искусстве. Историю иллюстрирования Гоголя можно было бы начать с почти любительских проб, стоящих почти за пределами искусства. Таков, например, рисунок неизвестного художника — «Городничий», по преданию, весьма достоверному, подаренный Гоголю Пушкиным (см. стр. 839). Вполне возможно, что это не просто бытовая зарисовка, но самая ранняя попытка — пусть еще нескладная, дилетантская, но не лишенная выразительности — воссоздать в графике облик гоголевского городничего, попытка, сделанная еще до постановки комедии на сцене³.

Другие зарисовки, относящиеся к тридцатым годам, уже являются отражением первой постановки «Ревизора» на сцене Александринского театра. Таков рисунок актера П. А. Каратыгина, изображающий городничего в окружении чиновников (д. I, сд. 1), найденный и опубликованный Л. А. Динцесом в 1936 г.⁴ Финальная сцена «Ревизора» в постановке Александринского театра, зарисованная актером В. В. Самойловым, стала известна еще в 1840 г. (в грубоватой гравюре на дереве Эльвала)⁵.

Наконец, большую известностью пользуются три рисунка 1840-х годов к немой сцене «Ревизора», приписывавшиеся последовательно то самому Гоголю, то А. А. Иванову, но в действительности исполненные, возможно, по указаниям Гоголя, другим художником.

Акакий Акакиевич Башмачкин, наряду с персонажами «Ревизора», также поразил воображение современников, и в том числе, конечно, художников. Н. А. Рамазанов вскользь рассказал, как в 1845 г. русские художники в Риме читали Гоголя: «Собралось много и читали вслух „Шинель“ Гоголя»⁶. Больше всех реагировал на чтение большой В. И. Штернберг, чьи украинские пейзажи и жанры представляют собой интересную изобразительную параллель к украинским повестям великого писателя. «Он сидел, как теперь помню, на диване, — пишет Рамазанов о Штернберге, — слушал и смеялся и восхищался произведением Гоголя»⁷. Преждевременная смерть помешала, можно думать, Штернбергу творчески отозваться на «Шинель» Гоголя. Но вот отклик из других художественных кругов. Последователь А. Г. Венецианова, жанрист К. А. Зеленцов (1790—1845), явился автором очень скромного, но выразительного рисунка, изображающего жалкого, забитого чиновника (см. стр. 841). Эта зарисовка созвучна Гоголю, изображенный Зеленцовым «кошиист» несомненно близок к образу Акакия Акакиевича, и трудно допустить, чтобы рисунок этот возник вне связи с гоголевской «Шинелью»⁸.

Гоголь был близок к Венецианову и вообще к «венециановским кругам» (свидетельством чему является прежде всего известный портрет-литография молодого Гоголя, работы Венецианова). Тем интереснее каждое произведение венециановцев, которое можно поставить в связь с творчеством Гоголя.

В 1835 г. вошел в литературу Тарас Бульба, которому суждено было множество раз быть изображенным русскими художниками. Обычно его первыми изображениями считаются художники Павел Соколов и М. О. Микешин. Соколов создал в 1861—1869 гг. ряд иллюстраций к «Тарасу Бульбе», которых мы коснемся в дальнейшем; Микешин, молодой, только что окончивший Академию художник, попытался еще в 1859 г. в карандашном наброске представить себе облик Тараса, но, повидимому, только как тип, вне прямой связи с определенным эпизодом повести. Микешин изобразил Тараса за столом, глубоко задумавшимся. Рисунок прост, непритязателен, но очень выразителен⁹.

Однако самой ранней и поистине блестящей, яркой и образной иллюстрацией к «Тарасу Бульбе» является сепия великого украинского поэта и художника Т. Г. Шевченко (1814—1861). О ее существовании было известно давно, с 1888 г., когда первые сведения о ней появились в статье В. П. Горленко о Шевченко-художнике¹⁰. С тех пор сепия часто упоминалась, но не были известны ни ее дата, ни сюжет, ни местонахождение. Во всех работах о Шевченко, во всех обзорах иллюстративных материалов по Гоголю эта сепия обозначалась просто: «Сцена из „Тараса Бульбы“»¹¹.

В 1951 г. эта замечательная работа Шевченко была обнаружена в фондах Государственного Эрмитажа и ныне публикуется в настоящем томе «Литературного наследства» (между стр. 840—841).

Сепия подписана и датирована художником 1842 годом. Она изображает сцену приезда сыновей Тараса к отцу. Бесспорно, сепия представляет собой одну из наиболее интересных и значительных графических работ Шевченко из числа исполненных им в начале сороковых годов, в бытность еще учеником Академии.

Нет никаких указаний на то, что Шевченко предполагал дать в это время серию иллюстраций к «Тарасу Бульбе». Он, видимо, изобразил в 1842 г. всего лишь одну, но зато наиболее полюбившуюся ему сцену, так же как двумя годами раньше, в 1840 г., исполнил только одну сцену из «Полтавы» Пушкина. В своей сепии Шевченко уделил большое внимание бытовой обстановке — и в этом отношении его «сцена» решительно превосходит все последующие иллюстрации на тот же сюжет (так, Павел Соколов изобразил эту же сцену почти на нейтральном фоне). Но не в передаче художником деталей украинского быта главное. Шевченко увлек прежде всего драматизм события и яркие образы действующих лиц. Перед зрителем в живой сцене, нарисованной Шевченко, — коренастый, длинноусый насмешник Тарас, «здоровенный детина» Остап, девически-застенчивый Андрий, мать, пытающаяся примирить спорщиков. Столкновение отца с сыном, в контрасте со скромным, как бы безучастным Андрием, переживания матери — таково психологическое содержание иллюстрации. Шевченко не прибегает ни к каким приемам внешней драматизации; он чужд романтическому мелодраматизму Павла Соколова или М. А. Зичи и дает сцену с предельной жизненной убедительностью. Не случайно художник ввел образ матери в свой рисунок (его нет у некоторых позднейших иллюстраторов). Душевная драма матери, болеющей за своих детей, не раз затрагивалась Шевченко в его поэзии и графических произведениях. Вспомним хотя бы скорбный образ матери Марии, склонившейся над спящей дочерью в упомянутой иллюстрации Шевченко к «Полтаве» Пушкина¹².

Публикуемая сепия, как и стихотворное обращение Шевченко к Гоголю, как многочисленные высказывания его о великом писателе — одно из свидетельств глубокой любви Шевченко к Гоголю, к его творчеству, любви, которая заставила Шевченко воскликнуть: «О Гоголь, наш бессмертный Гоголь!»¹³.



ПРИЕЗД СЫНОВЕЙ ТАРАСА ИЗ БУРСЫ

Рисунок сепией Т. Г. Шевченко, 1842 г.

Эрмитаж, Ленинград



ПЛЮШКИН

Гравюра Е. Е. Бернардовского с рисунка
А. А. Агина, 1846 г.

ности тесно примыкают к великим творениям писателя. Говоря о необходимости сатиры «умной», «благородной», уже Шевченко ставил в качестве примера в один ряд «Ревизора» Гоголя и «Сватовство майора» Федотова¹⁵. Глава передвижников И. Н. Крамской писал: «Федотов явился отражением литературы Гоголя <...>. В то время из официального мира никто не давал значения этому явлению; когда же Федотов стал слишком живо интересоваться, настолько живо, что стал угрожать величии чистоты стиля, от него была отнята поддержка, на него восстали»¹⁶.

Можно обнаружить и прямую связь отдельных работ Федотова с гоголевскими произведениями. Пожалуй, наиболее показательный пример — известная акварель «Передняя частного пристава накануне большого праздника», исполненная Федотовым в 1837 г. в Москве, возможно, под непосредственным впечатлением московской постановки «Ревизора» на сцене Малого театра (в Москве комедия была поставлена в конце мая 1836 г.). На эту связь не раз уже обращали внимание исследователи¹⁷. Действительно, близость художника к Гоголю несомненна. Перед нами на акварели Федотова многочисленные посетители, ждущие очереди чтобы «поздравить» полицейское начальство. Нетрудно представить, какой характер носит это «поздравление». Достаточно посмотреть на купцов в углу комнаты, отягченных съестными припасами, или на мужика, волокущего на себе целую свиную тушу. Федотова роднит здесь с Гоголем не только сходство сюжетного мотива с соответствующими сценами «Ревизора», но и глубокий социальный смысл сатиры. Замечательно, что «Передняя частного пристава» — самый ранний образец социальной сатиры в творчестве Федотова, его как бы первый шаг в этой области, и этот первый шаг оказывается тесно связанным с Гоголем.

К сожалению, очень мало известно о личных отношениях Гоголя с Федотовым. В своих воспоминаниях о художнике А. В. Дружинин свидетельствует, что Федотов «страстно любил Крылова, к творениям Пушкина и Гоголя был холоднее...», но тем не менее «очень уважал Гоголя и на одном вечере, после долгого разговора с автором „Бульбы“, сказал потихоньку

одному из присутствующих: „Приятно слушать похвалу от такого человека. Это лучше всех печатных похвал“»¹⁸.

Глубиной жизненной правды и беспощадной критикой уродливых сторон действительности гоголевские произведения открывали новые пути в развитии русской передовой литературы. Мысли и чувства великого писателя, выраженные в его лучших произведениях, оказывали плодотворное воздействие на все области художественного творчества и в том числе на изобразительное искусство. Чрезвычайно наглядно сказалось это в книжной иллюстрации. Недаром самым выдающимся произведением русской реалистической иллюстрации сороковых годов явились «сто рисунков» к поэме Гоголя «Мертвые души» Александра Алексеевича Агина (1817—1875)¹⁹.

В мае 1842 г. вышел из печати первый том поэмы. Выход в свет бессмертного создания Гоголя явился важнейшим событием в литературной и общественной жизни России. По поводу книги возникли горячие споры, перешедшие в острую полемику по самым злободневным политическим вопросам. Реакционная критика во главе с Сенковским и Булгариным обвиняла писателя в клевете на русскую действительность. Разоблачая эти реакционные нападки, Белинский в течение одного только 1842 года четырежды выступал на страницах «Отечественных записок» в защиту Гоголя и «Мертвых душ». Гениальный критик раскрыл подлинное значение книги и указал, что она является крупнейшим достижением в развитии идейного, реалистического народного искусства. В оценке «Мертвых душ» Белинский и весь передовой демократический лагерь подчеркивали в первую очередь обличительный смысл поэмы, направленной против самодержавно-крепостнического строя.

С подобных же позиций подошел к решению своей иллюстрационной задачи и Ал. Агин, первый из художников, взявший на себя в 1846 г. ответственный труд графического истолкования «Мертвых душ».



НОЗДРЕВ

Гравюра Е. Е. Бернадского
с рисунка А. А. Агина, 1846 г.

В феврале 1846 г. Агин и его друг гравер-ксилограф Е. Е. Бернадский (род. в 1819 г., умер, вероятно, в 1860-х годах), решив приступить к иллюстрированному изданию поэмы, обратились через посредство П. А. Плетнева к Гоголю за разрешением²⁰. Гоголь, близкий уже в то время к отречению от своих прежних великих созданий, ответил отказом²¹. Однако Агин и Бернадский решили во что бы то ни стало осуществить задуманное. В конце октября 1846 г. Шевырев писал Гоголю: «Бернардский издает 100 рисунков к „Мертвым душам“; ты, конечно, об этом слышал. <Альбом> должен выйти на днях»²². Вскоре действительно иллюстрации начали выходить в свет. Агин рисовал их на досках, Бернадский мастерски гравировал²³. Агин и Бернадский рассуждали на то, что рисунки, как это предлагалось ими в проспекте издания, будут вкладываться читателями между соответствующими страницами печатного текста «Мертвых душ».

Вследствие материальных затруднений и усилившегося цензурного гнета издание альбома прекратилось на 18-м выпуске; увидели свет лишь 72 листа. В полном виде альбом появился только в 1892 г., причем к «ста рисункам» были прибавлены еще три — к «Повести о капитане Копейкине», сделанные Агиным специально для некрасовского «Иллюстрированного альманаха» 1848 г., заценуренного цензурой.

Иллюстрации Агина подчинены единой цели — воссоздать основные события и образы поэмы. Начиная с первого же рисунка, изображающего въезд Чичикова в губернский город, художник неотступно следует за сюжетной нитью повествования, за всеми перипетиями судьбы главного героя — Чичикова. Агин замечательно использует метод подробного графического рассказа для глубокой социальной характеристики основных героев «Мертвых душ», для того чтобы как можно острее подчеркнуть обличительную сатирическую тенденцию книги. На пяти листах, например, воспроизводит он в разных стадиях знаменитую сцену разговора Чичикова с Собакевичем. В смене остро схваченных выразительных жестов и мимики, от рисунка к рисунку, открывает он все новые и новые неприглядные черты их характера. В сопоставлении с медвежьей осанкой и угловатыми движениями грубого Собакевича еще отчетливее выступает суевливая подвижность изворотливого покупателя мертвых душ. Завершает эти пять гравюр лист, на котором изображен Собакевич, внимательно рассматривающий потертую ассигнацию, полученную от Чичикова. Алчность помещика-крепостника выражена здесь в неприкрытом виде.

И во всех других случаях применяет Агин подобный же прием последовательного разоблачения персонажей поэмы. Так, иллюстрации, относящиеся к тому месту книги, где говорится о пребывании Чичикова у Плюшкина, завершаются одним из самых сильных рисунков серии: в то время как довольный Чичиков уверенным жестом прячет расписку, Плюшкин, изображенный на первом плане, уносит деньги, словно прижавшие к судорожно сжатым рукам (см. стр. 842). Плюшкин в рисунке Агина действительно «прореха на человечестве», как охарактеризовал своего героя Гоголь. Эта агинская иллюстрация может служить примером глубокого зрительного воплощения гоголевского образа²⁴.

В более поздние годы В. Г. Короленко писал: «Первый иллюстратор Гоголя Агин дал нам <...> Плюшкина и Собакевича, которых мы уже не можем представить иначе, как в чертах, им закрепленных»²⁵. Эту характеристику Короленко можно отнести и к ряду других образов поэмы, созданных Агиным (например, к Поздреву).

Значительный интерес представляют иллюстрации Агина к «Повести о капитане Копейкине». К небольшому по размеру, но чрезвычайно важному по своему содержанию эпизоду Агин сделал пять рисунков. Вслед за Гоголем художник смело подчеркивает тему социального гнета и

неравенства, вызывая у зрителя горячее сочувствие к обездоленному инвалиду, ветерану войны 1812 года. Словно перед камешным бесстрастным изваянием стоит Копейкин перед швейцаром вельможи. На другом листе сам вельможа, выслушивающий Копейкина. За внешней, показной учтивостью сквозит черствость и тупое бездушие. Еще в одной иллюстрации Агин изображает голодного Копейкина перед окнами заваленных снедью милотинских лавок.



«ВОНА! ПОШЛА ПИСАТЬ ГУБЕРНИЯ!»

Гравюра Е. Е. Бернадского с рисунка А. А. Агина, 1846 г.

Иллюстрация к главе VIII-й «Мертвых душ»

Характерно, что оригиналы этих иллюстраций подверглись цензурной правке. Так, например, на рисунке, изображающем Копейкина перед швейцаром, цензором зачеркнут графский герб, помещенный художником на торце лестницы²⁶. Кроме того, значительно ослаблен и обличительный смысл приведенной под рисунком выдержки из гоголевского текста. Подобная настороженность царской цензуры по отношению к агинским иллюстрациям — еще одно свидетельство их острой критической направленности, вытекающей из глубокого понимания социального смысла великого гоголевского творения.

Но не только основные герои «Мертвых душ» интересовали Агина. Его привлекали у Гоголя и широкие бытовые картины. Как едкая сатира на провинциальное общество воспринимается рисунок — бал у губернатора. Изображенной на переднем плане уездной барышне с ее чванливым жеманством подстать и кавалер, выполняющий затверженным движением очередное па. Рисунок не требует пространных объяснений. Его содержание исчерпывается гоголевской фразой: «Вона! пошла писать губерния!» (стр. 845).

Выход в свет «Ста рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“» вызвал немногочисленные, но любопытные отклики. Правда, Белинский, пристально следивший за развитием русской реалистической иллюстрации и, в частности, горячо одобрявший рисунки Агина к «Помещику» Тургенева (в «Петербургском сборнике» 1846 г.), не высказал своего мнения об этой новой важнейшей работе художника. Ряд соображений по этому поводу уже приводился в нашей печати. Дело в том, что в первом номере «Современника» за 1847 г., где был напечатан очередной годовой обзор русской литературы Белинского, была помещена и специальная заметка об агинских иллюстрациях к «Мертвым душам», написанная молодым И. С. Тургеневым²⁷. Возможно, Белинский именно поэтому не считал нужным говорить о них в своей статье.

Заметка Тургенева подчеркивала сложность задач, стоявших перед иллюстратором «Мертвых душ»: «Братся за типы, созданные этим великим мастером, страшно...», — писал Тургенев²⁸. Тургенев утверждал, что Агин не смог полностью преодолеть трудностей, связанных с работой над иллюстрированием «Мертвых душ». Основной упрек сводился к тому, что гоголевские типы якобы «не вполне дались» художнику. Автор рецензии был прав лишь в тех случаях, когда отмечал излишнюю гротескность и малую выразительность образов крестьян и дворовых у Агина.

С более развернутым отзывом об агинском альбоме выступил в «Отечественных записках» молодой критик Вал. Майков²⁹. В целом он дал весьма положительную оценку иллюстрациям Агина, приветствуя «опыт художника бойким карандашом начертить ряд разнообразнейших сцен из походов Павла Ивановича и ознакомить публику посредством этих рисунков с разными явлениями действительной жизни»³⁰. Сатирического смысла поэмы и иллюстраций Майков почти не касался. Вместе с тем он отмечал некоторые, с его точки зрения, недостатки иллюстраций, сожалея, что «художники (Агин и Бернардский) оставили без воспроизведения те дивные места поэмы, в которых Гоголь явился исключительно живописцем, совершенно независимым от самого себя как от рассказчика»³¹. Действительно, в иллюстрациях Агина не нашел своего полного выражения лирический пафос поэмы и не отражены изумительные по художественной полноте и красочности гоголевские пейзажные описания. Следует, однако, помнить, что лирически проникновенная эмоциональная трактовка родной природы в ее обыденном неприкрашенном облике — завоевание русского изобразительного искусства, и живописи и графики, лишь второй половины XIX века. К тому же, сосредоточив все внимание на основной сюжетной линии, Агин тем самым сознательно заострял критическую обличительную направленность своих иллюстраций.

В 1892 г. по поводу выхода в свет полного альбома агинских иллюстраций выступил в печати со статьей, называвшейся «Об иллюстрациях к „Мертвым душам“», Н. С. Лесков. Лесков касался главным образом истории создания иллюстраций и их дальнейшей судьбы³². Лишь в конце дана была оценка агинских рисунков в сравнении с работами других иллюстраторов — Петра Соколова и Боклевского. Лесков приходил к выводу, что «любителю литературы агинский альбом рисунков к „Мертвым душам“, несомненно, будет интереснее и драгоценнее других двух



ССОРА ИВАНА ИВАНОВИЧА С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ
Картина маслом Е. И. Берестова, 1850—1860-х гг.
Собрание Н. П. Смирнова-Сокольского, Москва

альбомов, тоже очень хороших, но не представляющих собой всей той полноты, какую мы находим в альбоме рисунков Агина»³³. Правда, вынося свое суждение, Лесков был знаком лишь с незначительной частью иллюстраций Петра Соколова³⁴.

Следует отметить также, что один из наиболее выдающихся иллюстраторов 1840-х годов — Василий Федорович Тимм (1820—1895), произведения которого не раз положительно расценивались Белинским, имел, повидимому, намерение иллюстрировать «Ревизора». Так на персональной выставке В. Ф. Тимма, состоявшейся в 1951—1952 гг. в Риге и в Москве, впервые появился его интересный рисунок, изображающий Осипа.

Усилившаяся к концу сороковых годов политическая реакция пыталась парализовать растущее общественное движение. Гнет царизма испытывали на себе все лучшие люди эпохи. Преждевременно умирает Федотов. Не мог продолжать свою работу и Агин. Так называемый Бутурлинский комитет установил жесточайший цензурный террор. С особой внимательностью следила цензура за всем, что было так или иначе связано с Гоголем. Как известно, в 1852 г. в связи с напечатанием некролога Гоголя поплатился ссылкой в свое имение Тургенев. В этой гнетущей обстановке передовые литературные деятели вынуждены были прибегать иногда к своеобразным приемам. Так, рисунок Агина к «Повести о капитане Копейкине», из числа тех, которые предназначались ранее для «Иллюстрированного альманаха», был помещен в 1849 г. в Некрасовском «Литературном сборнике» как иллюстрация к... «Трактату о физиогномике».

Растущее революционное движение в России и укрепление демократической идеологии приводит во второй половине пятидесятых годов к подъему передового реалистического искусства. Развивая материалистическую эстетику Белинского, Чернышевский и Добролюбов подняли на новую, более высокую ступень идею общественного служения художника народу.

В шестидесятых годах ведущим жанром в изобразительном искусстве окончательно становится бытовая картина, насыщенная большим социальным содержанием. Бытовая живопись вступает в полосу расцвета. Сюжеты гоголевских произведений не могли не привлечь в это время внимания живописцев. Правда, вождь передового демократического искусства этих лет — В. Г. Перов — не развил и не воплотил в законченном живописном решении ни одного из своих «гоголевских замыслов». Карандашные наброски, исполненные Перовым в 1869 г. и хранящиеся в Третьяковской галлерее, представляют собой лишь первую попытку художника наметить образ Тараса Бульбы. Композиция «Петр Петрович Петух со своим поваром» (1871, Киевский музей русского искусства) так и осталась незавершенной, в стадии эскиза. Самое замечательное и самое законченное произведение Перова на гоголевскую тему — его большой рисунок 1864 г. — «Погребение Гоголя героями его произведений» (Третьяковская галлерее). Несмотря на несомненный интерес этого рисунка, он, однако, не может быть отнесен к разряду литературных иллюстраций и выпадает из рамок настоящего обзора³⁵.

Гоголевская тема в живописи шестидесятых годов нашла отражение в творчестве художников совсем скромных и почти неизвестных — Сергея Ивановича Грибкова³⁶ и Егора Ивановича Берестова³⁷. Оба были художниками-разночинцами, художниками-демократами, внесшими в меру своих сил небольшой, но ценный вклад в русское реалистическое искусство шестидесятых годов.

Картина С. И. Грибкова «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (1864), находящаяся в Русском музее, известна издавна, но только



БОБЧИНСКИЙ И ДОБЧИНСКИЙ
Рисунок П. М. Боклевского, 1890-е гг.
Исторический музей Москва



ЧИЧИКОВ
Рисунки П. М. Боклевского, 1892 г.
Литературный музей, Москва

недавно мы получили представление о другой его картине — «Обед Хлестакова» (1868), впервые появившейся на выставке картин из частных коллекций, устроенной в 1951 г. в залах Академии художеств (Ленинград)³⁸. Эта новая картина Грибкова может служить примером того, насколько сильны еще были федотовские традиции в живописи шестидесятых годов. В своем «Обеде Хлестакова» Грибков провел достаточно тонкую параллель с федотовским «Завтраком аристократа», у которого, как и у Хлестакова, «на брюхе — шелк, а в брюхе — щелк». Есть много общего с Федотовым и в изображении самой фигуры Хлестакова (отметим такую «федотовскую» деталь, как отдувшаяся щека поспешно улетающего обед Хлестакова), и в общих приемах композиции, и в тонкой выписанности аксессуаров: накрытого к обеду стола, лежащих невдалеке цилиндра, трости и перчаток, ширмы на втором плане и т. д. Мало характерна, к сожалению, фигура Осипа, с сокрушенным видом стоящего в дверях; но зато полна своеобразия и конкретной выразительности фигура полового, писанного, вероятно, с натуры (см. стр. 585).

Ни одна картина Е. И. Берестова до сих пор не была известна. Тем интереснее для нас его картина «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», находящаяся в собрании Н. П. Смирнова-Сокольского (см. стр. 847). Картина не датирована, но с наибольшим вероятием может быть отнесена к началу шестидесятых годов. Художник вводит нас в знакомую по повести обстановку. Зритель видит погруженную в полумрак комнату, с разостланным на полу ковром и подвешенной под потолок клеткой. В умелом, обогащающем содержание картины изображении интерьера сказались навыки федотовской школы. Хорошо передав комизм сцены, Берестов достаточно ярко выразил и свое ироническое к ней отношение. Это также роднит его с Федотовым. Наконец, Берестов старается как можно ближе следовать за Гоголем. Воспроизводя в своей картине кульминационный момент повести, Берестов явно имеет в виду те гоголевские строки, в которых писатель четко намечил как бы мизансцену события: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную и исполненную страха мину! Иван Иванович, с поднятой вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! Спектакль великолепный! и между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос».

Именно этот момент и воплотил Берестов в своей картине. В ней присутствуют все четыре действующих лица, названные Гоголем. Особенно рельефно выступает непомерно толстая, прикрытая лишь куском простыни, фигура Ивана Никифоровича, воспринимаемая как своего рода пародия на классическую статую. Это еще в большей мере подчеркивает курьезный патетический жест оскорбленного Ивана Ивановича, изображенного с поднятой рукой, — «как изображались римские трибуны». Выразительно и остро характеризовано его лицо. Слабее исполнена и излишне шаржирована баба Горпина, призванная барином на помощь.

Со второй половины пятидесятых годов начинает работать над воссозданием гоголевских образов Петр Михайлович Боклевский (1816—1897), чье огромное художественное наследие до сих пор не изучено в должной мере.

Среди воссозданных им литературных образов мы найдем персонажей и пьес Островского, и романа Мельникова-Печерского «В лесах», и лермонтовских произведений. Однако над всем преобладал интерес художника к Гоголю. На протяжении всего своего творческого пути Боклевский постоянно возвращался к работе над образами гоголевских

героев, создавая все новые и новые «варианты». Более всего и с наибольшей удачей он работал над иллюстрациями к «Ревизору» и к «Мертвым душам».

Именно эти иллюстрации и создали Боклевскому прочную и заслуженную известность. Можно привести немало примеров самой положительной оценки, которую они получили. Едва ли не первый критический отзыв принадлежал проницательному Н. А. Рамазанову, писавшему (в конце пятидесятых годов): «Характерных лиц, превосходно нарисованных Боклевским, чрезвычайно много, и все они: Вышнепокромов, Чичиков, Селифан, Петрушка, Улинька, Черненькие, сцена Петуха с поваром <...> и другие исполнены большой типичности, как и лица из комедии „Ревизор“ <...> Скажем просто: рисунки <...> Боклевского представляют вполне художественный любопытный труд»³⁹.

Иллюстрации Боклевского к «Мертвым душам» восхищали поэта Я. П. Полонского. Художник-дилетант, Полонский даже перерисовал многие «типы» Боклевского из цикла «Мертвых душ»⁴⁰.

Среди позднейших отзывов особенно интересно мнение В. Г. Короленко. В неопубликованной рецензии на книгу К. С. Кузьминского о Боклевском Короленко, справедливо отмечая преемственность образов Боклевского от образов, созданных Агиным, писал: «В свою очередь Боклевский нашел такие воплощения для многих персонажей Гоголя, <что> последующим иллюстраторам уже невозможно отделаться от созданных Боклевским типических индивидуальностей. Его Чичиков, например, раз попав в глаза, сливается совершенно с образом, данным Гоголем, и глядит на нас с каждой страницы „Мертвых душ“, как



ИНИЦИАЛ «Н», ОТКРЫВАЮЩИЙ ТЕКСТ «СТАРОВЕТСКИХ ПОМЕЩИКОВ»

Рисунок Пав. П. Соколова в рукописном экземпляре повести, 1853 г.

Исторический музей, Москва

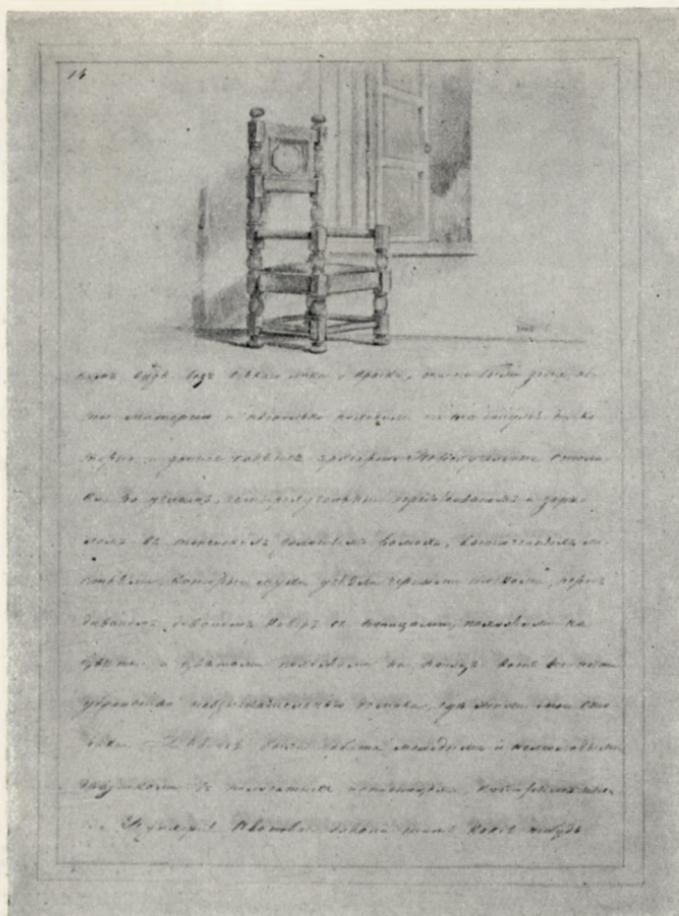
...и так далее. Католические-то книги...
...и так далее. Католические-то книги...
...и так далее. Католические-то книги...



Пав. С.

...и так далее. Католические-то книги...
...и так далее. Католические-то книги...

АВТОР «СТАРОСВЕТСКИХ ПОМЕЩИКОВ» В ГОСТЯХ У АФАНАСИЯ ИВАНОВИЧА
Рисунок Пав. П. Соколова в рукописном экземпляре повести, 1853 г.
Исторический музей, Москва



СТРАНИЦА РУКОПИС-
НОГО ЭКЗЕМПЛЯРА ПО-
ВЕСТИ «СТАРОВЕТСКИЕ
ПОМЕЩИКИ», 1853 г.

Рисунок Пав. П. Соколова
Исторический музей,
Москва

и Коробочка, Ноздрев, Манилов, как много других второстепенных персонажей гоголевской галереи»⁴¹.

И еще раз высоко оценивает рисунки Боклевского Короленко в письме к К. С. Кузьминскому: «Я видел оригиналы его иллюстраций к „Мертвым душам“. Это были рисунки карандашом и соусом, в старинной манере, с необыкновенно тонкой отделкой... Лучших иллюстраций к Гоголю после рисунков Боклевского (в оригинале) я не встречал, а Павла Ивановича Чичикова я уже иначе и не представляю, как в образе, данном Боклевским»⁴².

Несмотря на то, что Боклевский приступил к иллюстрированию поэмы Гоголя еще в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, рисунки художника к «Мертвым душам» впервые появились в печати только в 1875 г.⁴³

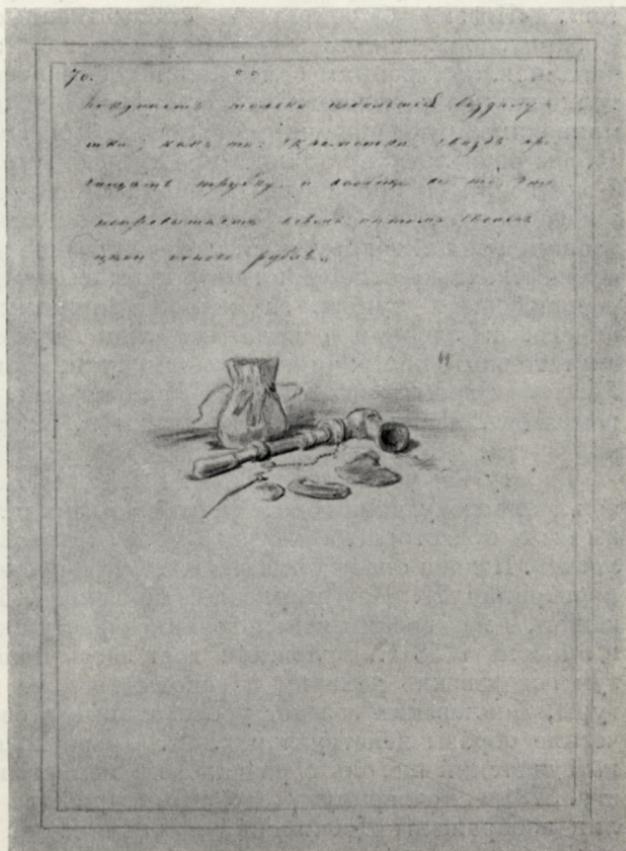
С иллюстрациями Боклевского к «Ревизору» публика ознакомилась значительно ранее. В 1858 г. в Москве вышел в свет литографированный альбом, воспроизводивший четырнадцать рисунков Боклевского к «Ревизору», под названием: «Галерея гоголевских типов.— „Ревизор“»⁴⁴. Рисунки Боклевского, послужившие оригиналами для литографий этого альбома, хранятся в Историческом музее. Там же находится и сделанный самим художником макет обложки издания с проставленной им датой — 1856 год. Следовательно, альбом был готов за два года до выхода в свет.

В альбоме со всею наглядностью выступает характернейшая черта Боклевского-иллюстратора: все внимание художника обращено на созда-

ние типов. Стремясь к наибольшей выразительности, Боклевский сознательно подчеркивает объемность, телесность фигур. На каждой странице альбома изображен во весь рост тот или иной персонаж комедии. Галерею образов замыкает изображение почтмейстера, держащего в руке распечатанный конверт и смеющегося над одураченными чиновниками города (см. стр. 583).

Однако общий замысел Боклевского достаточно резко расходился с идейным содержанием комедии. Обличительная сила «Ревизора» была значительно снижена. Это и отметила прогрессивная печать. Рецензент «Отечественных записок» писал: «У Гоголя пьеса замыкается появлением жандарма, возвещающего о прибытии настоящего ревизора. Это известие как громом поражает чиновников, потративших столько хитрости и подлости для ревизора воображаемого. Коллекция г. Боклевского замыкается почтмейстером, который от всей души хохочет, держа в одной руке письмо, а другую как бы показывая на всех предыдущих героев. По всему этому надобно заключить, что г. Боклевский влагает в свою коллекцию (...) не ту идею, которая лежит в самой комедии Гоголя, а другую. Гоголь под конец комедии покрыл все чувства и действия своих героев как преступные, так и просто смешные, единодушным чувством страха перед судом настоящего ревизора; г. Боклевский покрывает их простодушным, радостным смехом почтмейстера».

Существенен был и другой упрек, связанный уже с оценкой художественного метода Боклевского. Под изображением каждого типа Боклевский поместил выдержку из текста комедии. «Задумав (...) дать нам



ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА
РУКОПИСНОГО ЭКЗЕМПЛЯРА
ПОВЕСТИ «СТАРОСВЕТ-
СКИЕ ПОМЕЩИКИ», 1853 г.
Рисунок Пав. П. Соколова
Исторический музей, Москва

общие типы этих личностей, — пишет рецензент, — не следовало уже подписывать под ними никаких слов, ибо определенные слова напоминают определенные же места в комедии, а просто выставить под ними: вот это — Хлестаков, это — Городничий. Как будто сознавая, однако ж, что его Хлестаков и Городничий не могут быть признаны типическими, г. Боклевский подписал под ними слова, произносимые ими в известных сценах комедии и, приковав их таким образом к определенному месту, впал в противоречие с самим собой»⁴⁵. Это замечание, повидимому, оказало воздействие на художника и было им в дальнейшем учтено.

К теме «Ревизора» Боклевский вновь возвращается в 1863 г. В этом году он выпускает свой известный альбом литографий — «Бюрократический катехизис. Пять сцен из „Ревизора“». В своем первоначальном варианте эти сцены были помещены Боклевским в № 10 журнала «Иллюстрация» за 1862 г. В альбом 1863 г. они вошли после существенной переработки. В 1864 г. вышло и второе издание альбома «Бюрократический катехизис», но, по требованию цензуры, под измененным заглавием — «Сцены из „Ревизора“». Оригиналы двух рисунков, исполненных карандашом и имеющих пометы цензора, принадлежат ныне Н. П. Смирнову-Сокольскому (см. стр. 569, 571).

«Бюрократический катехизис» — одно из лучших произведений Боклевского. Социальная направленность изображенных «сцен» ясна с первого взгляда, но назвать их в полном смысле слова иллюстрациями нельзя. Скорее это яркое публицистическое выступление, удачная попытка использовать идеи и образы гоголевской комедии в обличительных целях для борьбы с помещичье-бюрократическим режимом. Рисунки озаглавлены: «Философия бюрократов», «Религия бюрократов», «Политика бюрократов», «Поэзия бюрократов», «Общественные отношения бюрократов». Воспроизводились определенные сцены из «Ревизора», но заголовки придавали иллюстрациям более широкое значение, выходящее за пределы толкования определенного литературного текста. Да и сам текст комедии, приводимый под рисунками, порой был слегка изменен художником. Чтобы разоблачить до конца преступный мир продажного чиновничества, Боклевский воспроизводит те места «Ревизора», где городничий и окружающие его люди с наибольшей откровенностью высказывают свои заветные мысли, обнаруживают свое истинное лицо. Таков, например, лист: «Общественные отношения бюрократов», с изображением городничего, распекающего купцов за жалобы мнимому ревизору. В позе городничего, в злобном оскале его лица художник раскрывает весь отвратительный облик чиновника-самодура, «притеснителя» (говоря словами Гоголя) и грабителя. Не менее характерен и другой лист — «Поэзия бюрократов», изображающий городничего, размышлявшего о генеральском чине (см. стр. 571).

Работу над иллюстрированием комедии Боклевский не приостанавливал и в последующие годы. На рубеже семидесятых—восьмидесятых годов им была подготовлена к печати новая тетрадь, состоявшая из двенадцати листов. Издана она не была, но до нашего времени дошла, и ныне находится в собрании Н. П. Смирнова-Сокольского. Рисунки выполнены карандашом, с мастерским использованием растушки. Вместо фигур в рост, как в альбоме 1858 г., художник дает здесь поясные изображения. Используя гоголевские ремарки и основываясь на внимательном изучении натуры, Боклевский создает убедительные в своей конкретности реалистические образы действующих лиц. Превосходен Хлестаков, этот никчемный светский щеголь с развязными манерами, «без царя в голове» (см. стр. 573). С подчеркнuto схожим и одинаково бессмысленным выражением лиц изображены Добчинский и Бобчинский (см. стр. 578—579).

И в девяностых годах Боклевский продолжает работать над иллю-



ГЕРОИ «МЕРТВЫХ ДУШ».

Рисунок П. М. Боклевского, 1870—1880-е гг.

Собрание И. С. Зильберштейна, Москва



ГРОБ ПАННОЧКИ НЕСУТ В ЦЕРКОВЬ

Рисунок М. О. Мивешина к «Вию», 1872 г.

Литературный музей, Москва

у Ноздрева», «Чичиков у Собакевича». Иллюстрации невыразительны и грубы по выполнению. Лучше — его же четыре карандашных наброска ко второй части «Мертвых душ», хранящиеся в Русском музее⁴⁷.

Ряд рисунков к «Мертвым душам» даровитого карикатуриста, сотрудника «Искры» и «Гудка» Н. В. Иевлева был напечатан в различных журналах шестидесятых годов в крайне искаженном (граверами) виде, как, например: «Чичиков у Бетрищева» («Иллюстрация», 1861, № 185). Публикуемый в настоящем томе «Литературного наследства» рисунок Иевлева «Манилов с семейством» из собрания Литературного музея впервые дает возможность правильно судить о качестве иевлевских иллюстраций к «Мертвым душам» и той графической манере, в которой были выполнены оригиналы (см. стр. 785).

К. Е. Маковским в конце шестидесятых годов была исполнена акварель «Чичиков у Плюшкина» (Русский музей).

Видное место в графике пятидесятых-шестидесятых годов занимают рисунки к гоголевским произведениям Павла Петровича Соколова (1826—1905), более известного, однако, в качестве иллюстратора Пушкина. Художник иллюстрирует «Старосветских помещиков» (1853), «Портрет», «Записки сумасшедшего» и несколько позже, в шестидесятых годах, — «Тараса Бульбу»⁴⁸.

Рисунки Павла Соколова к «Старосветским помещикам» не издавались вплоть до девяностых годов. Лишь в 1895 г. издательство А. Ф. Маркса выпустило в свет повесть Гоголя с этими рисунками, воспроизведенными в гравюре на дереве⁴⁹. Таким образом, иллюстрации Соколова стали известны спустя сорок с лишним лет после их создания. Оригиналы их сохранились и впервые публикуются (частично) в настоящем томе (см. стр. 627, 851—855)⁵⁰.

Сравнение оригинальных рисунков Соколова с их сильно уменьшенными ксилографическими воспроизведениями в издании 1895 г. показывает, что тонкая, изящная манера рисунков в гравюрах сильно огрублена. Кроме того, иллюстрации подверглись и своеобразной «корректуре». Так, в сцене разговора «автора» с Афанасием Ивановичем, в оригинальном рисунке на заднем плане, сквозь приоткрытую дверь, виднеется фигура спящего казачка, что придает характеристике всей обстановки определенный социальный оттенок. При гравировании эта фигура устранена.

Сам художник был крайне недоволен этим изданием. «„Старосветских помещиков“ издал Маркс, — писал он в своих «Воспоминаниях», — но в та-

ком скверном издании, что, правда, было больно видеть свое произведение в подобном виде»,⁵¹.

Оригиналы иллюстрации Соколова украшают собою тетрадь, в которую от руки, повидимому, самим художником вписана вся повесть. Рисунки тесно связаны с текстом не только своей смысловой, но и графически-изобразительной стороной, составляя как бы одно целое с текстом. Часть рисунков носит характер вишенок. Уже начальный лист рукописи обнаруживает в художнике острого и изобретательного рисовальщика. Первое слово в заглавии (играющее роль заставки) составлено из разнообразных человеческих фигурок, образующих своими очертаниями буквы. Некоторые из этих фигурок представляют интересные социальные типы. Такова, к примеру, толстая барыня в чепце, колоколообразный наряд которой воспроизводит букву «А» (см. стр. 852).

Подобный метод иллюстрирования, подчеркивающий органическое единство текста и изображения, восходит еще к книжным изданиям сороковых годов типа знаменитого «Тарантаса» В. А. Соллогуба с рисунками Г. Г. Гагарина.

Иллюстрации Соколова подробно воссоздают содержание повести. Неоднократно и в различных сценах художник показывает Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну. Внимания заслуживает рисунок, где изображен сам автор (повесть ведется от первого лица) в беседе с Афанасием Ивановичем, тяжело переживающим утрату Пульхерии Ивановны (см. стр. 853).

Интересно, что в основу изображения Гоголя положена натурная зарисовка, сделанная с него К. Рабусом, известным живописцем и рисовальщиком сороковых-пятидесятых годов; лишь самым незначительным образом изменена поза и несколько смягчена острота характерного гоголевского профиля. Творческой переработкой того же иконографического типа является изображение писателя в заглавном инициале повести. Художник удачно обыгрывает здесь значение буквы «Я» как личного местоимения, подразумевающего по смыслу повести самого автора (см. стр. 851—852).



ПЛЯСКА ХОМЫ БРУТА

Гелиографюра-офорт с рисунка М. О. Минешина к «Вию», 1872 г.

Собрание А. Ф. Коростина, Москва

Однако общий идиллический тон иллюстраций дает одностороннее истолкование повести. Белинский писал, что «в „Старосветских помещиках“ и „Шинели“ Гоголь умел в положительной пошлости жизни найти трагическое»⁵². Последнее как раз и не раскрыто художником. Оттого-то в ряде случаев иллюстрации и неубедительны, давая слишком сентиментальную трактовку основным персонажам повести. Кукольными и слащавыми выглядят также у Соколова дворовые девушки.

Наряду с образами действующих лиц, Соколова привлекают и те предметы быта, в окружении которых тускло и монотонно протекала жизнь супругов. Так, на особом рисунке представлен один из тех стульев, о которых выразительно говорится в повести, а сама повесть завершается кощовкой, изображающей кисет и трубку, словно осиротевших после смерти хозяйна (стр. 854 и 855).

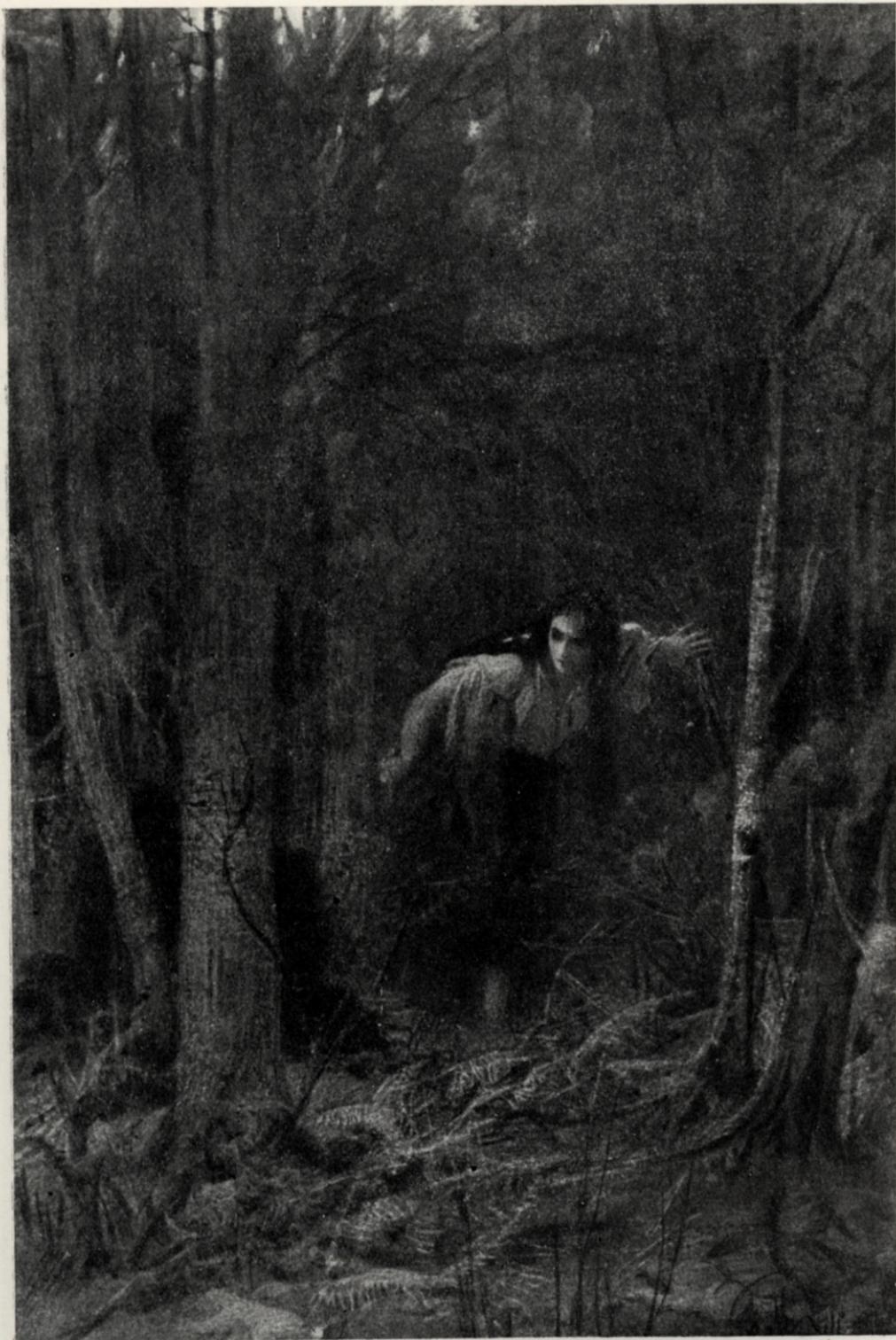
В пятидесятых годах Павел Соколов исполнил также иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» и к «Портрету». «Г. Соколов не остановился на тетради „Старосветских помещиков“, — свидетельствует Н. А. Рамазанов, — и вновь иллюстрировал чрезвычайно выразительно и мило, и вообще с большим успехом, еще два произведения Гоголя: „Портрет“ и „Записки сумасшедшего“». Рисунки к этому последнему произведению приобретены г. действительным членом Московского художественного общества, П. С. Шиловским»⁵³. О судьбе соколовских иллюстраций к «Запискам сумасшедшего» и к «Портрету» ничего неизвестно; изданы они не были.

В шестидесятых годах Павел Соколов создал шесть рисунков к «Тарасу Бульбе», получивших большую известность. Оригиналы первоначально были исполнены, повидимому, в акварели. В 1869 г. художник сделал по ним шесть автолитографий большого формата, объединенных в альбом, и добавил к ним иллюстрированную обложку с изображением основных героев повести. Литографии альбома были исполнены на камне самим художником, одним черным тоном, но вышли в свет в виде цветных литографий (хромолитографий)⁵⁴.

Выбор сюжетов в альбоме специфичен. Встреча Тараса с сыновьями, Андрия у панночки в Киеве, Андрия у нее же в Дубно, Тарас у трупа Андрия, Тарас в доме еврея в Варшаве, смерть Тараса. Из этого перечня можно убедиться, что, создавая свою графическую серию, художник половину иллюстраций посвятил побочным эпизодам, любовной интриге. Это подчеркнуто художником и в рисунке обложки, на котором образы Тараса и Остапа отступают на задний план в сравнении с фигурами Андрия и панночки, на которых сосредоточено все внимание художника.

Раскрытие идейного замысла повести Гоголя подменено в значительной мере мелодраматической трактовкой ряда второстепенных сцен. Даже один из лучших рисунков серии, изображающий Тараса у трупа убитого сына, слишком картинен и психологически поверхностен. Больше подлинного драматизма в иллюстрации, изображающей смерть Тараса. Интенсивное звучание цвета, данного в контрастных сочетаниях яркокрасного с синим, усиливает эмоциональную напряженность сцены. Фигура Тараса, полная внутреннего величия и мощи, является доминирующей во всей композиции. Таким образом, завершая свою серию, Павел Соколов сумел все же в сцене финала должным образом выявить героический пафос повести.

Отмеченные в иллюстрациях Павла Соколова к «Тарасу Бульбе» слабые стороны в еще большей степени проявились в композициях Михаила Александровича Зичи (1829—1906) — «Тарас Бульба, убивший Андрия» и «Свидание Андрия с полькой». Обе композиции были воспроизведены в хромолитографиях, приложенных к журналу «Нива» за 1881 г., и получили значительную известность⁵⁵.



КАТЕРИНА

Рисунок И. Н. Крамского к «Страшной мести», 1874 г.

Русский музей, Ленинград



ПОПРИЩИН

«Дома большею частью лежал на кровати...»

Рисунок И. Е. Репина к «Запискам сумасшедшего», 1870 г.

Третьяковская галерея, Москва

Подводя некоторый предварительный итог сказанному, отметим, что в сороковых-шестидесятых годах основное внимание художников, в соответствии с общей направленностью русского демократического искусства, привлекали «Мертвые души» и «Ревизор». Создавая иллюстрации к этим произведениям, художники стремились выявить их сатирическое содержание, их обличительную силу. Делались также попытки раскрыть героину «Тараса Бульбы».

Однако многие гоголевские произведения оставались еще не иллюстрированными. Поэтому естественным было желание ряда художников второй половины века расширить круг иллюстрируемых произведений великого писателя.

В шестидесятых и, главным образом, в семидесятых годах были созданы многочисленные иллюстрации к украинским повестям Гоголя. В работе над ними художники обращаются к углубленному изучению народного быта Украины. Это соответствовало и растущему интересу со стороны передового русского искусства к национальному своеобразию братского украинского народа, к его нравам и обычаям.

Одним из ранних проявлений этого интереса явились рисунки к «Вию» скульптора и графика Михаила Осиповича Микешина (1836—1896), автора известных памятников «Тысячелетию России» (в Новгороде) и «Богдану Хмельницкому» (в Киеве).

Мысль иллюстрировать «Вия» явилась у Микешина, повидимому, еще в шестидесятые годы, хотя вплотную к этой работе он приступил лишь в семидесятых годах⁵⁶. Произведение Гоголя пленило художника смесью фантастического с реальным, широкой возможностью реалисти-

чески правдиво и вместе с тем не без юмора показать украинский народный быт, столь хорошо знакомый художнику и столь им любимый. Большинство иллюстраций к «Вию», дошедших до нас в самом разнообразном виде — и в оригинальных рисунках автора (сепией, карандашом, а иногда пером и тушью), и в гелиогравюрах (с последующей подгравировкой клише), и в литографиях, и в журнальных гравюрах на дереве, датировано 1872—1877 гг. Иллюстрации эти никогда не были собраны вместе, в одном издании. Поэтому попытка дать хотя бы предварительный перечень их представляет известный интерес.

Рисунков или сцен, включая заглавный лист, оказалось двенадцать⁵⁷. Перечень их в том порядке, в каком разворачивается фабула «Вия», показывает, что Микешин сумел отобразить все главные моменты повести.

Серия открывается эффектным заглавным листом, дошедшим до нас в рисунке сепией (хранится в Институте русской литературы АН СССР — ИРЛИ). Рисунок датирован мартом 1872 г.⁵⁸ Затем следует заставка с изображением двенадцати персонажей повести, с фигурами панночки и сотника в центре. Заставка известна лишь по гравюру на дереве и датирована 1876 г.⁵⁹ Третий лист представляет собой большую многофигурную бытовую сцену — «Бурсаки на киевском базаре», также известную лишь по гравюру, если не считать никогда не воспроизводившегося эскиза к ней, хранящегося в ИРЛИ⁶⁰. Сам Микешин, видимо, особенно ценил эту композицию; недаром именно ее он посвятил Т. Г. Шевченко, которого



ПОПРИЩИИ

«Я замечаю, однако же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка... эх, канальство! Ничего, ничего... молчанье!...»

Рисунок И. Е. Репина к «Запискам сумасшедшего», 1870 г.

Третьяковская галерея, Москва

в юности лично знал и глубоко чтит в течение всей своей жизни. На гравюре, справа, надпись: «В память Т. Г. Шевченко. М. Микешин. 1877». Также лишь в гравюре по дереву известен четвертый лист: богослов Халиява, философ Хома и ритор Тиберий Горобець в пути ⁶¹.

Следующей, пятой иллюстрацией, суждено было стать едва ли не самой популярной из всей серии. Лист этот, изображающий «непроизвольный бег» Хома Брута с ведьмой на плечах, был воспроизведен впервые в 1877 г. цветной литографией и, вероятно, не без участия самого автора. В основе литографии лежит несколькими годами ранее исполненный рисунок, местонахождение которого в настоящее время неизвестно ⁶². Этот «фантастический» лист Микешина многократно воспроизводился в журналах, в изданиях сочинений Гоголя и даже на открытках. Шестая иллюстрация переносит нас в Киевскую бурсу. Это остро-ироническая «назидательная» сцена объяснения ректора с юным бурсаком Хомой: «Послушай, dominus Хома <...> тебя никакой чёрт и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать или не хочешь». Чрезвычайно выразительна дорожная фигура ректора, повелительным жестом подчеркивающего безапелляционность своего решения. Оборотившись спиной к бурсаку, он вовсе не намерен выслушивать его доводы. В сопоставлении начальственной позы ректора с фигурой Хома, мнущего в руках папку, и раскрывается психологический смысл сцены ⁶³.

Седьмая иллюстрация — сонник вводит Хома в светлицу к мертвой дочери (см. стр. 921) — известна и по рисунку сепией, датированному 10 января 1872 г. (хранится в Третьяковской галлерее), и по гелиографию-офорту того же года ⁶⁴. Восьмой лист иллюстрирует событие того же дня: «Когда солнце стало садиться, мертвую понесли в церковь». Рисунок этот, полный мрачной романтики, впервые воспроизводится нами по вполне законченному эскизу сепией 1872 г., хранящемуся в Литературном музее (см. стр. 858) ⁶⁵. Девятый, не датированный лист, исполненный пером и карандашом, показывает «Хома в церкви» и является одним из капитальнейших листов серии. Микешин дал в нем волю своей фантазии в изображении всевозможных чудищ, заполнивших тесное пространство церкви. Рисуя эту сцену, художник сознательно усложнил свою графическую манеру, используя, наряду с карандашной линией, и острый напряженный штрих пером. Следующий, десятый лист, резко контрастирует с предшествующим: сугубая фантастика сменяется реалистически-выразительной сценкой, тщательно исполненной в карандаше: козак Явтух ловит пытающегося бежать Хома, даже присевшего от неожиданности ⁶⁶. Полна неподдельного юмора и следующая за «поймкой Хома», одиннадцатая, сцена, когда Хома с отчаяния в канун последней ночи пляшет среди двора в кругу обступившей его дворни (см. стр. 859) ⁶⁷. Наконец, последняя сцена воспроизводит заключительный эпизод повести: приход под утро священника и дьякона в оскверненный «нечистой силою» храм. Лист этот (перо и тушь), так же как и рисунок «Хома в церкви», не датирован. Судя по характеру и манере исполнения, оба листа созданы одновременно или почти одновременно. По ряду косвенных указаний их можно датировать 1874—1875 гг. ⁶⁸

Рисунки Микешина к «Вию» принадлежат, бесспорно, к лучшему, что было сделано им в области иллюстрации. Свойственная художнику способность подчас метко наблюдать и не без острого юмора воспроизводить действительность соединилась в рисунках Микешина с богатой творческой выдумкой. Эти качества помогли художнику достичь подлинной выразительности как в сценах, исполненных напряженного драматизма и фантастики, так и, особенно, в трактовке реально-бытовых подробностей.

Позднее, в девяностых годах, Микешин еще раз обратился к Гоголю и исполнил для альбома «Фантастические повести Гоголя», изданного

ПОПРИЩИН

«Вечеру, закутавшись в шинель, ходил к подъезду ее пр-ва и поджидал долго, не выйдет ли сестра в карету»...

Рисунок И. Е. Репина к «Запискам сумасшедшего», 1870 г.

Третьяковская галлерея, Москва



журналом «Север» (СПб., 1892), два рисунка к «Страшной мести»: начальный эпизод повести — появление колдуна на свадьбе, и финал — всадника. Оригинал последней иллюстрации (акварель), датированный 1891 г., хранится в Русском музее. Однако две новые композиции Микешина к Гоголю если и привлекают внимание, то лишь чисто внешним мастерством, изощренным, но мертвым техницизмом. Если к иллюстрациям к «Вию» можно вполне приложить слова В. В. Стасова (хотя и сказанные по другому поводу), что у Микешина «виден был талант, живая натура, фантазия, огонь <...>», то к двум рисункам к «Страшной мести» применима уже вторая часть характеристики Стасова, справедливо усматривавшего в более поздних произведениях художника «наклонность к мелодраmatизму, к французским эффектам <...>, к театральности и преувеличению»⁶⁹.

В семидесятых годах была почти полностью осуществлена одна из самых примечательных попыток иллюстрировать украинские повести Гоголя. С 1874 по 1876 г. вышли один за другим четыре выпуска альбома «Вечера на хуторе близ Диканьки», состоявшие из тщательно выполненных, в большом формате, автолитографий художников-реалистов, в первую очередь В. Е. Маковского и К. А. Трутовского, давших наибольшее количество работ (Маковский — 11, Трутовский — 10). Украшением альбома служили и две автолитографии И. Н. Крамского к «Страшной мести» Гоголя, особенно «Катерина».

Первый выпуск посвящен был «Процавшей грамоте» (иллюстраторы В. Е. Маковский, К. А. Трутовский и И. М. Прянишников); второй — «Страшной мести», над иллюстрированием которой трудились, кроме Крамского, еще В. Е. и К. Е. Маковские, Трутовский, Прянишников и Д. Н. Чичагов; третий выпуск — «Сорочинской ярмарке», с большей полнотой проиллюстрированной В. Маковским и Трутовским; четвертый

выпуск — «Вечеру накануне Ивана Купалы» (иллюстраторы — В. Маковский, Трутовский и М. Н. Чичагов). Пятый выпуск, посвященный «Ночи перед Рождеством», к сожалению, издан не был. Однако четыре подготовленных для этого выпуска рисунка В. Маковского сохранились в собрании Русского музея.

Все перечисленные художники, за исключением Трутовского и Крамского, написавшего в 1871 г. на сюжет повести Гоголя картину «Русалки» («Майская ночь. Из Гоголя», как она была названа в каталоге Первой передвижной выставки 1871 г.), впервые приступали к иллюстрированию произведений великого писателя. Видный же участник коллективного труда — Константин Александрович Трутовский (1826—1893) не только по возрасту, но и по «стажу» своей работы над гоголевскими сюжетами, был значительно старше своих сотоварищей. Первые опыты Трутовского в этом роде относятся еще к пятидесятым годам и, следовательно, одновременно ранним рисункам на темы гоголевских произведений Боклевского, Павла Соколова и Микешина.

В творчестве Трутовского, живописца и рисовальщика, украинская бытовая тема всегда занимала ведущее положение. Во время своих частых поездок на Украину Трутовский с любовью изучал быт украинского народа. Очень рано возникла у Трутовского и мысль иллюстрировать Гоголя. С. Т. Аксаков глубоко сочувствовал Трутовскому: «Вижу я, как полна душа ваша Гоголем,— писал он художнику еще в 1852 г. <...>,— вы, по преимуществу, художник Гоголя, особенно для сцен, совершающихся на юге России. Я так и думаю и ношу уверенность в душе моей, что ваш талант проявится во всем блеске в малороссийских сценах Гоголя»⁷⁰.

Трутовский оправдал ожидания С. Т. Аксакова. И в шестидесятых годах, и в семидесятых, и позже он создает многочисленные рисунки к украинским повестям Гоголя, часто варьируя особенно полюбившиеся ему сюжеты. Так, неоднократно воспроизводит он знаменитую сцену на мосту (из «Сорочинской ярмарки») — сцену перебранки парубков с «дородной пеголихой» Хиврей (см. стр. 901).

Следует отметить, что Трутовский работал не только в качестве рисовальщика и литографа, но нередко брал гоголевские сюжеты темой также и для своих картин маслом. Местонахождение этих картин Трутовского, — таких, как «Сорочинская ярмарка», исполненная в 1872 г., или картина 1882 г. «Оксана», — неизвестно⁷¹.

Самой значительной работой Трутовского, как бы подытожившей его более чем двадцатилетнюю работу над иллюстрированием Гоголя, следует считать десять автолитографий к альбому 1874—1876 гг. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и частично сохранившиеся подготовительные рисунки к ним в Русском музее. Работа художника для этого альбома протекала в тесном содружестве с В. Е. Маковским. Обычно и молодой Маковский и Трутовский, который был старше Маковского на двадцать лет, работали над иллюстрированием одного и того же произведения — «Сорочинской ярмарки», «Вечера накануне Ивана Купалы». «Пропавшей грамоты». Обоим художникам свойственны и глубокая любовь к Украине, и прекрасное знание бытовых деталей.

Но иллюстрации Маковского отмечены значительно бóльшим разнообразием приемов, более широким охватом изображения народной жизни, а главное, яркой индивидуализацией образов. Хорошо запоминает зритель основных героев «Сорочинской ярмарки», воплощенных в литографиях и рисунках Маковского, — Солопия, Параску, Хиврю, поповича. Полны неподдельного юмора, например, сцена с поповичем, перелезающим плетень (на текст: «Грозная сожительница Черевика ласково ободряла <...> поповича») или изображение ленивого толстяка Пацюка из повести



ПОПРИЩИН

«Удивляет меня чрезвычайно медленность депутатов. Какие бы причины могли их остановить...»

Картина маслом И. Е. Репина на сюжет «Записок сумасшедшего», 1882 г.

Музей русского искусства, Киев

ПРИЕЗД ЧИЧИКОВА
В ГОСТИНИЦУЧерная акварель Петра
Соколова, начало 1890-х гг.Третьяковская галерея,
Москва

«Ночь перед Рождеством» (из цикла неизданных иллюстраций Маковского к Гоголю в собрании Русского музея)⁷².

Альбом «Вечера на хуторе близ Диканьки» явился первым большим вкладом художников-передвижников в дело иллюстрирования гоголевских творений. Впоследствии передвижники — представители передового и демократического русского изобразительного искусства второй половины XIX в. — неоднократно обращались к творчеству великого писателя. Эта связь между ними и Гоголем не исчерпывается только созданием иллюстраций. Гоголевская тема привлекала их внимание и более широко. Она находила иногда прямо или косвенно выражение в ряде капитальных произведений изобразительного искусства той поры.

С Гоголем связаны интересные страницы творческой биографии И. Н. Крамского (1837—1887). Общеизвестна его картина «Русалки», написанная на тему гоголевской повести «Майская ночь» и находящаяся в Третьяковской галерее. Крамской первоначально предполагал создать целую серию произведений на сюжет этой повести. Вспоминая о первом знакомстве со своим наставником и учителем, состоявшемся еще в начале шестидесятых годов, Репин отмечает: «Он [Крамской] много читал по ночам, а в свободные минуты сочинял эскизы на свои излюбленные темы. Он обрабатывал в то время несколько эпизодов из „Майской ночи“ Гоголя»⁷³. Эти слова Репина указывают на то, что Крамской долго вынашивал замысел «Майской ночи» (как известно, картина написана только в 1871 г.). В конце концов художник остановился на изображении русалок, вышед-

ших из воды и «греющихся на месяце». Крамской стремился здесь передать душевное состояние этих созданных народной фантазией трагически-печальных существ, их грустное томление. Это подчеркивается раздумчивой медленностью движений русалок, поэтическим мотивом безмолвной лунной ночи. Картина была показана в том же 1871 г. на Первой передвижной выставке и пользовалась значительным успехом. В частности, она очень понравилась М. Е. Салтыкову-Щедрину, назвавшему ее «прекрасной»⁷⁴; положительно отнесся к картине и В. В. Стасов (в статье, посвященной выставке).

Вскоре после этого Крамской создал два рисунка к «Страшной мести», ставя себе на этот раз уже непосредственно иллюстрационную задачу. Оба рисунка послужили художнику оригиналами для автолитографий, вошедших в вышеупомянутый альбом «Вечера на хуторе близ Диканьки», изданный в середине семидесятых годов, оба хранятся в Русском музее. В первом из них взят исключительный по драматической остроте и напряженности эпизод — Катерина с ножом в руках бродит по лесу в поисках отца-колдуна (см. стр. 861). Выбор подобной сцены типичен именно для Крамского, всегда стремившегося к изображению глубоких человеческих переживаний, к психологической насыщенности образа. Художник умышленно отказывается здесь от сложной повествовательности. В решении своей задачи он прост и сдержан до скупости. Настороженной, крадущейся походкой пробирается Катерина по глухой лесной чаще. Свет едва пробивается сквозь густые ветви. Полумрак придает всей сцене таинственный, загадочный характер и заставляет сильнее ощутить внутреннее тревожное состояние героини. Бесшумно раздвигая кустарник, преграждающий дорогу, Катерина напряженно всматривается в темноту, стремясь обнаружить убийцу своего ребенка. Трагедия обезумевшей от горя матери раскрывается с большой силой, психологически правдиво⁷⁵.

Менее удачен другой рисунок Крамского, с изображением всадника, сбрасывающего в пропасть колдуна. Героический характер фантастических образов этой повести Гоголя передан Крамским недостаточно убедительно.



«ГУБЕРНАТОРСКИЙ ДОМ БЫЛ ТАК ОСВЕЩЕН, ХОТЬ БЫ И ДЛЯ БАЛА...»

Иллюстрация Петра Соколова (черная акварель) к первой главе «Мертвых душ», начало 1890-х гг.

Собрание А. Ф. Коростина, Москва

Сохранившиеся рисунки Крамского свидетельствуют о том, что художник работал и над иллюстрациями к «Тарасу Бульбе». Помимо нескольких подготовительных набросков с поисками типов, сохранился также эскиз карандашом, изображающий сцену приезда сыновей Тараса к отцу (1874) ⁷⁶.

В творчестве великого русского художника И. Е. Репина (1844—1930) выступают еще более наглядно те новые черты в подходе к гоголевским произведениям, которые обнаруживаются у Крамского, т. е. прежде всего глубокий психологизм образов. Однако, наряду с этим, Репина привлекает и красочный народный быт и историческая героика.

Гоголь был для Репина одним из любимейших и наиболее близких писателей. «...Я принялся за Гоголя и такого наслаждения еще ни разу не получал от него, особенно от его малороссийских вещей», — писал как-то Репин Стасову ⁷⁷. Подобное восхищение Гоголем он выражал неоднократно. Репинские статьи и письма показывают, как часто те или иные жизненные наблюдения вызвали у художника в памяти замечательные строки гоголевских произведений, проникновенные и глубокие образы, созданные великим писателем. Эту горячую любовь, этот пристальный интерес к Гоголю Репин пронесит через всю свою жизнь. В своем творчестве Репин неоднократно обращается к образам гоголевских произведений, начиная с ранних иллюстраций к «Запискам сумасшедшего» и кончая картиной «Солоха», созданной художником в 1926 г.

Пять карандашных рисунков к «Запискам сумасшедшего» сделаны в 1870 г., т. е. в самом начале творческого пути Репина. Несмотря на это, художник уже здесь обнаруживает чуткость к писательскому замыслу, умение постигнуть и передать высокий гуманизм гоголевской повести. Поприщин для Репина, как и для Гоголя, — человек, сломленный нуждой и социальным беспорядком.

В повести, как известно, совершенно отсутствуют непосредственные авторские характеристики и описания. Не сами реальные события, происходившие с этим измученным «маленьким человеком», а воспоминания об этих событиях героя повести, его собственные душевные переживания являются основой сюжетного развития. Подчеркивая эту форму повести, — своеобразного трагического монолога, Репин изображает Поприщина лишь наедине с самим собой — то в тяжелой молчаливой задумчивости, то в состоянии внезапного возбуждения от нахлынувших воспоминаний. Под рисунками Репин приводит, иногда не совсем точно, видимо по памяти, те или иные фразы из дневника Поприщина, позволяющие установить изображенный эпизод. Один из лучших рисунков серии — лист, относящийся к несколько раз повторяющимся в повести словам Поприщина: «Дома большею частью лежал на кровати» (см. стр. 862). Изображена лишь верхняя часть фигуры. Скупыми линиями карандаша ясно намечается поза лежащего, с руками, подложенными под голову. Чрезвычайно выразительны заострившиеся черты лица и взгляд, неподвижно устремленный в одну точку. Психологическая характеристика достигает здесь большой силы.

К «Запискам сумасшедшего» Репин вернулся через двенадцать лет: в 1882 г. он написал картину «Поприщин» («Удивляет меня чрезвычайно медленность депутатов. Какие бы причины могли их остановить...»). Картина, экспонировавшаяся на Одиннадцатой передвижной выставке 1883 г., находится в Киевском музее русского искусства (см. стр. 867). Талантливое исполнение В. Н. Андреевым-Бурлаком и О. А. Правдиным роли Поприщина привлекало к себе большое внимание современников. Друг Репина, художник Н. И. Мурашко, свидетельствует, что Правдин в Москве «читал „Записки сумасшедшего“ и у Репина — он же и позировал перед ним» ⁷⁸. Отзываясь с восхищением в одной из своих



ПРИЕЗД ЧИЧИКОВА К ПЛЮШКИНУ
Черная акварель Петра Соколова, 1890 г.
Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

статей об игре В. Н. Андреева-Бурлака, Стасов писал в ней же и о репинской картине: «Я не стану сравнивать создание Репина с созданием г. Андреева-Бурлака. Они только встретились в задаче. Репин уже много лет тому назад задумал (и даже набросал) ту сцену, которую теперь, наконец, выполнил — и как дивно выполнил, с каким громадным талантом!»⁷⁹ Обычное определение картины как «портрета» В. Н. Андреева-Бурлака в роли «Поприщина», следует признать, конечно, неверным. Стасов был совершенно прав, подчеркивая самостоятельное значение репинской картины для раскрытия гоголевского образа. В этом станковом произведении художник как бы завершал свою раннюю работу над иллюстрациями к повести. Имея на этот раз перед глазами талантливое сценическое воплощение Поприщина, Репин возвысил содержание образа Поприщина в картине до подлинного трагического звучания, еще ярче чем прежде подчеркнул его социальный смысл. Недаром впоследствии тот же Стасов неоднократно вспоминал об этой картине Репина и ставил ее в один ряд с самыми выдающимися произведениями художника⁸⁰. Отметим, кстати, что Репину приходилось иногда самому намечать сценический облик гоголевских персонажей. Так, им было сделано два рисунка грима для актера Н. Ф. Сазонова, выступавшего в роли Ивана Ивановича Перерепенко⁸¹.

Приблизительно к тому же времени, когда художник создал свои рисунки к «Запискам сумасшедшего», относятся и его четыре иллюстрации к «Сорочинской ярмарке» (1871). Примечательно, что эта работа была сделана Репиным для книги, предназначенной для народного чтения и вышедшей в дешевом издании С.-Петербургского комитета грамотности. В иллюстрациях этих привлекает прежде всего сочность бытовых зарисовок, сделанных с прекрасным знанием украинских типов и хорошо передающих яркий колорит повести, замечательное своеобразие гоголевского юмора (см. стр. 699). Рисунки Репина были даны в довольно скверном ксилографическом воспроизведении, позволяющем все же судить о художественной выразительности репинских иллюстраций⁸².

Едва ли не больше всех других гоголевских произведений Репин любил «Тараса Бульбу». Величественные образы героической повести не только стояли все время перед глазами художника, когда он создавал своих «Запорожцев», но и бесспорно оказали определенное влияние на его творческий замысел. Работая над полотном, Репин часто вспоминал замечательное творение писателя, прославляющее мощь и величие народа, его вольнолюбие. «...Ну, и народец же! — писал однажды Репин, рассказывая с воодушевлением о своей работе над образами запорожцев. — Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ!.. Никто на всем свете не чувствовал так глубоко с в о б о д ы, р а в е н с т в а и б р а т с т в а»⁸³.

Репин неоднократно стремился создать иллюстрации к «Тарасу Бульбе». В 1890 г. им был сделан рисунок «Андрей и панночка» (Русский музей). Позже, в начале девяностых годов, получив от одного из издательств предложение проиллюстрировать целиком всю повесть, Репин выразил горячее желание «приобщиться к этому титаническому произведению Гоголя» и вместе с тем опасение, что полностью выполнить эту работу ему окажется не под силу⁸⁴. Так эта работа и не была осуществлена. Однако до нас дошла датированная 1903 г. акварель Репина, изображающая «Отъезд Тараса Бульбы с сыновьями в Сечь» (находится в Русском музее; карандашный набросок на ту же тему в 1951 г. поступил в Третьяковскую галерею). Иллюстрацию эту нельзя признать вполне удачной: стремление к излишней драматизации внесло в изображение сцены расставания матери с сыновьями ненужную театральность, внешнюю аффектацию⁸⁵.



ЧИЧИКОВ У ПЛЮШКИНА

Черная акварель Петра Соколова, 1890 г
Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва



ТЕНТЕТНИКОВ У ОКНА

Черная акварель Петра Соколова, начало 1890-х гг.
Третьяковская галерея, Москва

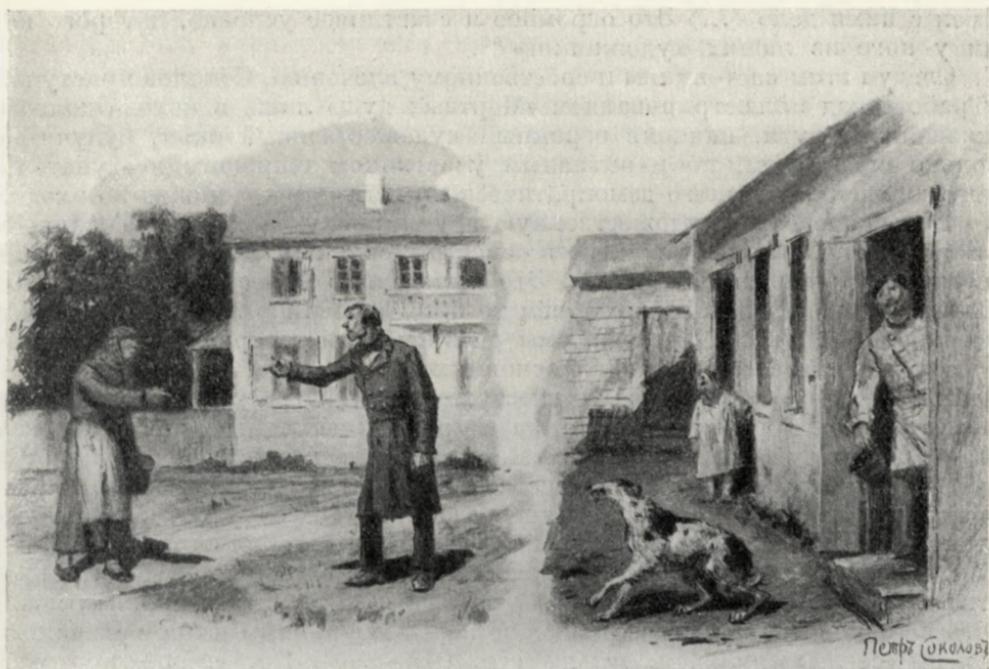
Запорожскую Сечь. В отличие от Павла Соколова он не уделяет внимания любовным эпизодам. Тема одной из иллюстраций художника — «Тарас, едущий с сыновьями по степи в Запорожскую Сечь», станет почти обязательной для всех последующих иллюстраторов «Тараса Бульбы».

В 1901—1902 гг. Васнецов вновь обращается к Гоголю и иллюстрирует «Заколдованное место» и «Портрет». Три рисунка к этой последней повести относятся только ко второй части, — они изображают блестящий успех Чарткова (см. стр. 643) и его трагический конец.

Крамской и Репин не считали себя профессиональными иллюстраторами. И от Гоголя, столь ими любимого, они брали прежде всего то, что в наибольшей степени соответствовало характеру их творчества.

Особенный интерес поэтому представляет обширная работа по иллюстрированию поэмы «Мертвые души» художника-реалиста старшего поколения Петра Петровича Соколова (1821—1899), брата уже упоминавшегося Павла Соколова. В противоположность Павлу Соколову, иллюстратору книжного типа, Петр Соколов был мастером станковой иллюстрации. Еще в шестидесятых-семидесятых годах Петр Соколов выступал успешно как иллюстратор Некрасова и Тургенева, а позднее сосредоточил все свое внимание на «Мертвых душах».

Повидимому в восьмидесятых годах (а быть может и несколько ранее) Петр Соколов исполняет, в качестве первого опыта в создании рисунков к «Мертвым душам», серию акварелей, тронутых гуашью, хранящуюся в Русском музее⁸⁸. В 1891 г. он выпускает двенадцать листов этой серии в виде альбома одноцветных репродукций (исполненных автотипией)⁸⁹. Эти двенадцать листов иллюстрируют только три первые главы поэмы. В 1890 г. Соколов начинает работать уже над новой сьютой, в иной технике, черной акварелью. В новом, более многочисленном варианте, охва-



СЦЕНЫ НА ДВОРЕ УСАДЬБЫ ТЕНТЕТНИКОВА

Черная акварель Петра Соколова, начало 1890-х гг.

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

тывающем обе части «Мертвых душ», особое значение приобрел прием тончайшей светотеневой проработки изображения, явившийся в руках художника важнейшим средством к достижению образной выразительности.

Цветной вариант, несмотря на ряд удачных листов (например: «Бал у губернатора»), безусловно уступает более позднему, одноцветному. Характерным образцом цветной серии является воспроизводимая в настоящем томе акварель «Чичиков у Манилова» (на текст: «Чичиков не без удовольствия подошел к ее ручке») с несколько схематичным построением всей сцены, мало выразительными лицами и явным преобладанием обстановочной стороны (см. стр. 621). Ни цвет, ни светотень не играют в художественном решении большой роли. Достаточно сравнить эту акварель с аналогичной по сюжету одноцветной иллюстрацией, чтобы убедиться, насколько возросло мастерство Соколова в девяностых годах, в процессе работы над иллюстрированием «Мертвых душ»⁹⁰.

Начало девяностых годов — период интенсивной работы Петра Соколова над черным вариантом своих иллюстраций (хранятся ныне частью в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина, частью в собрании Третьяковской галлерей)⁹¹.

Соколов работал горячо, самозабвенно. Друзья Соколова побуждали его к этому, указывая, что именно ему, современнику Гоголя (художник стал впервые выставлять свои произведения на выставках еще в 1845 г.), знатоку русской провинции, и надлежит, более чем кому-либо, иллюстрировать поэму Гоголя. Один из них, писатель Сергей Терпигорев (Атава) писал: «Конечно, Соколов взялся за свое дело <...> по крайней мере, я не знаю, кто же еще из теперешних художников видел своими глазами типы того времени, изображенные Гоголем. А Соколов их видел, мало того,—

имел с ними дело <...> Это огромное и счастливое условие, которого нет ни у кого из наших художников»⁹².

Следуя этим настояниям и собственному влечению, Соколов приступил к работе над иллюстрированием «Мертвых душ» лишь в исходе долгого жизненного пути, накопив огромный художественный опыт, будучи не только свидетелем, но и активным участником широкого поступательного движения русского демократического искусства. Соколов не входил в самую передовую художественную группировку эпохи — в Товарищество передвижных выставок, но в основных своих творческих установках примыкал к передвижникам⁹³. Это определило более широкий подход Соколова к «Мертвым душам», чем то было возможно в сороковые годы, когда работал Агин. Смысл поэмы раскрывается теперь художником не только через взаимоотношения основных героев, но и во взаимоотношениях их с народом. Впервые в иллюстрациях к «Мертвым душам» основная сюжетная нить разворачивается на широком социальном фоне. В этом выразилось глубокое понимание «Мертвых душ» как эпического полотна русской жизни. Соколов непосредственно вводит в свои иллюстрации изображение народа и делает это иной раз даже в тех случаях, когда иллюстрируемый эпизод сам по себе не включает изображения народной жизни. Так, в сцене «Чичиков у шкатулки», где Соколов с большой убедительностью трактует образ главного героя, художник считает нужным показать на заднем плане и возникающие перед мысленным взором Чичикова образы «беглых» душ (см. между стр. 672—673). Вот «беспашпортный» беглец на допросе у капитана-исправника, вот бурлак Абакум Фыров («Занесло ли тебя на Волгу, и влюбил ты вольную жизнь, приставши к бурлакам?») и т. д. Примечательно, что, рисуя бурлацкую ватагу, Петр Соколов лишь повторяет знаменитую картину Репина. Другой пример: художник не ограничивается изображением только встречи Чичикова с Плюшкиным, но включает одновременно в общую композицию листа и вид разоренной дотла плюшкинской деревни (см. между стр. 872—873). Стремление воспроизвести поэму во всей ее полноте и красочности, включая и знаменитые лирические отступления Гоголя, предопределило интерес иллюстратора к пейзажу. Это было также новым словом в графическом истолковании «Мертвых душ». Таков осенний пейзаж, в котором небо почти сплошь затянуто дождевой тучей, с чуть светлеющей полоской у горизонта (иллюстрация «Чичиков в пути»); таков запущенный, вольно разросшийся сад плюшкинской усадьбы, таков, наконец, замечательный вид усадьбы Тентетникова и окружающей окрестности, дающий яркое представление о широком приволье русской земли. Последняя иллюстрация исполнена на текст: «Словом — гость <...> и после какого-нибудь двухчасового созерцания, ничего другого не мог выговорить, как только: „господи, как здесь просторно!“».

Природа в этих иллюстрациях — не условный фон, но реальная среда, в которой протекает повседневная жизнь людей, совершаются события поэмы.

Наряду с этим Соколов показывает себя крупнейшим мастером интерьерных сцен. Один из самых показательных примеров в этом отношении — иллюстрация «Обед у Собакевича» (см. стр. 625). В ней с исключительным мастерством вслед за Гоголем, подчеркивает Соколов соответствие предметов обстановки характеру владельцев. Ведь по Гоголю в доме у Собакевича, похожего, по словам писателя, на «средней величины медведя», «всё было прочно, неуклюже в высочайшей степени, имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома». И нет никаких сомнений, что шкап, на фоне которого Соколов изобразил Собакевича, имеет удивительное сходство с самим Собакевичем, точно так же как тощая фигура Феодулии Ивановны имеет свою чуть приметную аналогию в узких стальных

часах, висящих рядом с ней. Таким образом, Соколов тонко следует принципам образной характеристики писателя. Характерной особенностью многих интерьерных сцен может служить также специфически соколовский, не встречающийся у других иллюстраторов, прием, который можно условно определить как «принцип параллельного действия», т. е. такой прием, когда зритель видит сцены, происходящие одновременно в разных местах. Он видит, например (см. стр. 619), как бы в разрезе, и полуосвещенную гостиную с игроками за ломберным столом (среди которых легко узнает Ноздрева), и блестящую сцену бала в соседнем зале («Вона! пошла писать губерния!»). Тот же принцип «параллельного действия» видим в двух взаимно-связанных по смыслу иллюстрациях к первой главе второй части: Тентетников у окна и две сцены на дворе, открывающиеся

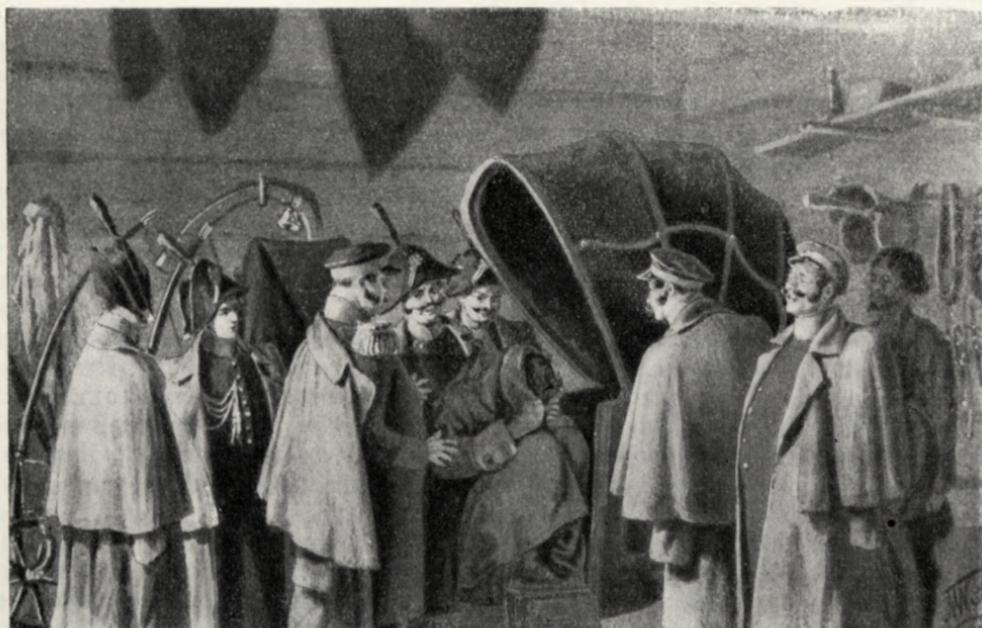


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ «КОЛЯСКА»

Рисунок М. П. Клодта, 1901—1902 гг.

Литературный музей, Москва

его взору (см. стр. 874—875). Образ празддно-скучающего помещика «копителя неба» становится еще выразительнее в сопоставлении с мелкими, пустяжными эпизодами, заполняющими жизнь обитателей усадьбы. Группа иллюстраций, относящаяся к эпизоду пребывания Чичикова в усадьбе Тентетникова, кстати сказать, принадлежит к числу лучших соколовских рисунков ко второй части «Мертвых душ», которые в целом все же менее удались художнику, нежели иллюстрации к первой части.

Эта же глава «Мертвых душ» дала возможность Соколову в одном из рисунков непосредственно свести толпу крестьян-крепостных с их хозяином. В замечательной, правда несколько эскизной, иллюстрации, изображающей приезд Тентетникова в наследственную родовую усадьбу, художник дал живое изображение крестьянской массы, наделив почти каждый крестьянский образ индивидуальными чертами. Центром композиции является не помещик (образ его здесь вообще малозначителен), но могучая фигура стоящего спиной к зрителю крестьянина, светлая рубаха которого выделяет его из общей массы. Эта центральная фигура и определяет, по существу, идейный смысл всей иллюстрации (см. стр. 873).

Крамским, Репиным, В. Васнецовым, В. Маковским, Петром Соколовым не исчерпывается перечень художников, иллюстрировавших Гоголя в 1870-х, 1880-х и в начале 1890-х годов. Эти годы были отмечены широким распространением журнальной иллюстрации. В журналах «Нива», «Родина», «Всемирная иллюстрация» часто появлялись отдельные рисунки к Гоголю и иллюстраторов профессионального типа, таких, как Н. Н. Каразин, П. Ф. Коверзнев, Р. Ф. Штейн, и таких сравнительно мало работавших в области иллюстрации мастеров, как М. В. Нестеров (см., например, его иллюстрацию «Отъезд Тараса с сыновьями в Сечь», стр. 823).

Заметным явлением в графике начала 1890-х гг. явились иллюстрации молодого И. Э. Грабаря (И. Храбров) к ряду украинских повестей Гоголя и к «Тарасу Бульбе».

Произведения Гоголя неоднократно служили также в это время источником, из которого художники черпали сюжеты для своих картин. Однако ни «Русалки» К. Е. Маковского (на сюжет «Майской ночи»), исполненные в 1879 г., ни «Плюшкин» Н. П. Шаховского (1884), ни «Вальс поручика Пирогова с женой Шиллера» — картина малоизвестного К. И. Кепчена (1870-е годы) не представляют собой сколько-нибудь значительного явления в истории иллюстрирования произведений Гоголя.

Исключением является лишь превосходное полотно известного баталиста П. О. Ковалевского — «Встреча Чичикова с губернской дочкой в пути» (1891), находящееся в Киевском музее русского искусства.

Петр Соколов работал над своим «одноцветным» циклом иллюстраций к «Мертвым душам» (черная акварель) уже в ту пору, когда, в конце XIX столетия, начинали обнаруживаться черты упадка в русском буржуазном искусстве. Вполне естественно, что эти иллюстрации Петра Соколова не нашли тогда ни надлежащей оценки, ни издателя и оказались прочно забытыми вплоть до наших дней. Однако Петр Соколов не был одинок в своем стремлении к реалистическому воплощению гоголевских образов. Целый ряд художников-передвижников разных поколений (К. А. Савицкий, В. Е. Маковский, М. П. Клодт, С. В. Иванов, С. А. Коровин и др.) и в девяностых и в девятисотых годах, оставаясь верными творческим установкам передвижничества, стремились подойти к иллюстрированию Гоголя с позиций идейного демократического искусства.

Знаменателен в этом отношении и неослабевающий интерес к образам «Тараса Бульбы». Еще в самом начале восьмидесятых годов юноша В. А. Серов, посетивший вместе с Репиным места, где находилась некогда Запорожская Сечь, набрасывает небольшой эскиз — «Тарас Бульба с сыновьями в степи» (масло, Литературный музей). В 1880—1881 гг. С. А. Коровин создает не дошедшую до нас картину «Тарас Бульба»⁹⁴. В позднейшие годы С. В. Иванов делает четыре станковых иллюстрации к повести, сперва — «Тарас Бульба с казаками в степи» (см. стр. 739) и «Тарас Бульба в битве», а несколько позже — «Приезд сыновей к Тарасу Бульбе» и «Смерть Андрия» (см. стр. 739)⁹⁵. Написанные маслом, эти произведения Иванова вызваны скорее желанием дать серию исторических или историко-бытовых картин на темы повести, чем стремлением точно проиллюстрировать определенный литературный текст. Недаром, например, в сцене приезда сыновей к «Тарасу Бульбе» художника интересует не психологическая коллизия данного эпизода, а картина народной украинской жизни, характерное своеобразие типов. Заливающий всю сцену яркий солнечный свет усиливает впечатление жизненной полноты и непосредственности (см. стр. 737).

Внешним поводом к усиленной работе художников над иллюстрациями к Гоголю явилась оживленная деятельность по изданию произведений писателя, развернувшаяся в начале девятисотых годов. Это вызвано было отменой в 1902 г. авторского права на сочинения Гоголя, в связи

с истечением пятидесятилетнего срока со дня смерти писателя. Появляются в печати многочисленные иллюстрированные произведения писателя, изданные как отдельными книжками, так и целыми собраниями сочинений. Во многих случаях над иллюстрациями для этих изданий работали передовые художники-реалисты. К. А. Савицкий иллюстрирует «Ревизора», «Женитьбу», «Театральный разъезд» (см. стр. 663), М. П. Клодт — «Коляску», «Игроков»; Г. Г. Мясоедов — «Нос»; В. М. Васнецов — «Портрет», «Заколдованное место»; С. А. Коровин — «Шинель»; Б. М. Кустодиев — «Тяжбу».

Большинство этих иллюстраций появилось в дешевых изданиях «Народной пользы», выполненных на довольно низком полиграфическом уровне. Лишь по частично сохранившимся оригиналам (в собрании Литературного музея) мы можем составить себе верное представление о подлинном художественном качестве этих иллюстраций.

Многофигурные сцены К. А. Савицкого к «Ревизору» — листы большого формата, исполненные тушью и белыми — тщательно продуманы и проработаны во всех деталях (см. стр. 827). Его же рисунок к «Женитьбе» (разговор свахи с Подколесиным), сохранившийся в собрании Русского музея, является одной из лучших иллюстраций к этому произведению Гоголя (см. стр. 655). Удачно найденная характеристика типов помогает раскрыть смысл ведущегося разговора между лукавой свахой и праздным баринном, развалившимся на диване. Живо и непосредственно передают обстановку и весь дух повести иллюстрации М. П. Клодта к «Коляске» (см. стр. 877).

Горячим сочувствием к «маленькому человеку» пронизана серия иллюстраций С. А. Коровина к «Шинели». Художник глубоко воспринял социальный смысл трагедии, показанный Гоголем. Лучшим из рисунков является изображение Акакия Акакиевича, шагающего в старой изношенной шинели по пустынной петербургской площади. Зритель остро ощущает скорбное одиночество героя повести (см. стр. 880). Рисунки С. А. Коровина к «Шинели», исполненные углем, остались неизданными и хранятся в Третьяковской галлерее. Отметим попутно, что С. А. Коровин работал также и над иллюстрациями к «Мертвым душам», о чем свидетельствует, например, превосходный рисунок цветными карандашами «Чичиков в пути» (на тройке лошадей), хранящийся в Литературном музее:

В 1901 г. начинает работать над обширным циклом рисунков к «Мертвым душам» В. Е. Маковский, ранее иллюстрировавший только украинские повести Гоголя (см. выше). Три альбома подготовительных карандашных рисунков Маковского, датируемых 1901—1906 гг., находятся в собрании Русского музея. Характерными примерами этих рисунков могут служить воспроизводимые в настоящем томе листы — «Маниловы» (см. стр. 629) и «Чичиков и Ноздрев» (см. стр. 629). «Книжная фирма <„Народная польза“ > <...>, желая вышустить к юбилею Гоголя собрание сочинений его, пригласила Владимира Егоровича сделать около двухсот иллюстраций к „Мертвым душам“. Трудно найти лучшего толкователя Гоголя в рисунках, — пишет один из биографов Маковского, — ... с увлечением до глубокой ночи работал над рисунками к „Мертвым душам“ Маковский. Интересный труд захватил его всецело, и он смотрел на него как на желанный отдых после дня, посвященного живописи»⁹⁶. Правда, не двести, а лишь 28 иллюстраций к первому и 16 ко второму тому поэмы появились в «Иллюстрированном собрании сочинений Н. В. Гоголя», выпущенном в 1902 г. под редакцией Е. А. Ляцкого издательством «Народная польза»⁹⁷.

Тонкое умение вести подробный сюжетный рассказ, ярко проявившееся в многочисленных картинах бытового жанра Маковского, сказалось и в его иллюстрациях к «Мертвым душам». Для того чтобы судить о худо-

АКАКИЙ АКАКЕВИЧ

«Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник...»

Рисунок С. А. Коровина к «Шинели», 1901 г.

Третьяковская галерея, Москва



жественном качестве этих иллюстраций, лучше всего обратиться не к репродукциям, нередко полиграфически скверно выполненным, а к рисункам мастера (в альбомах Русского музея), подготовительным, правда, но обладающим, тем не менее, достаточной завершенностью характеристик. Маковский чрезвычайно внимателен к воссозданию конкретного облика героев поэмы: его Собакевич, Поздрев, Манилов, Плюшкин, Коробочка характеризованы метко и выпукло, однако без глубокого раскрытия социального содержания этих образов. Воплощенные в рисунках Маковского персонажи «Мертвых душ» по большей части осовременены; создавая их, художник исходил в значительной мере из окружавшей его социальной действительности конца XIX века.

Сатирический смысл поэмы и ее обличительная направленность несколько затемняются также обилием мелких бытовых деталей и подчас незначительностью самих иллюстрируемых эпизодов. При всем том иллюстрации В. Маковского к «Мертвым душам» еще тесно связаны с лучшими традициями русской книжной графики серьезным отношением к иллюстрируемому тексту и крепким реалистическим рисунком, особенно ценным в пору умышленного отказа художников-модернистов от четкости пластической формы, от ясной линии, в угоду пресловутой незаконченности. Все это позволяет считать рисунки Маковского к «Мертвым душам» одним из значительнейших явлений в русской иллюстрационной графике девятисотых годов.

Книжки «Народной пользы» не были исключением. Отметим и некоторые другие издания 1901—1902 гг., рассчитанные на широкого читателя.

Так, в 1902 г. появился дешевый однотомник Гоголя в издании Павленкова со 180 иллюстрациями Н. А. Зубчанинова и Н. В. Пирогова. Иллюстрации эти, не во всем удачные, являются все же добросовестной попыткой истолковать читателю смысл гоголевских произведений. Несмотря на малый размер (по четыре иллюстрации на странице) и плохое воспроизведение рисунков, образы гоголевских героев (в частности героев «Мертвых душ») не лишены иногда острых и выразительных черт. Вятское губернское земство издало в те же 1901—1902 гг. три тома «Избранных сочинений Н. В. Гоголя» с многочисленными рисунками, большей частью перепечатками уже известных оригиналов, но с добавлением ряда работ молодых художников. Так, в этом издании были помещены несколько иллюстраций Б. М. Кустодиева к «Мертвым душам», девять иллюстраций ученика Решина, украинского художника С. Ф. Чуприненко к «Тарасу Бульбе» (почему-то считающиеся в ряде перепечаток работами Б. М. Кустодиева)⁹⁸ и не лишённые поэтичности рисунки пейзажиста А. А. Рылова к «Майской ночи». В противоположность дешевым изданиям «Народной пользы», Ф. Ф. Павленкова, Вятского земства и других, в которых в качестве иллюстраторов сотрудничали выдающиеся художники, появились и дорогие издания с совсем иным составом сотрудников. Так, издательство А. Ф. Маркса выпустило в «роскошном» виде «Похождения Чичикова или Мертвые души» с 10 гелиографурами и 355 рисунками таких иллюстраторов, как М. М. Далькевич, художник грубо натуралистического склада, и Е. П. Самокин-Судковская — с обычными для нее иллюстрациями салонно-виньеточного стиля.

Девять типов к «Мертвым душам», исполненные Борисом Михайловичем Кустодиевым (1878—1927) в начале девятисотых годов для



ГОРОДНИЧИЙ

Акварель Д. Н. Кардовского к «Ревизору»,
1922 г.

Третьяковская галерея, Москва

«Избранных сочинений Н. В. Гоголя» в издании Вятского земства (Чичиков, Собакевич, Поздрав, Бетрищев, Улинька и др.), — работа еще очень молодого художника, лишь приступающего к сложной задаче иллюстрирования гоголевских произведений. Но уже спустя несколько лет Кустодиев исполняет два цикла иллюстраций, обеспечивающих ему почетное место среди тогдашних художников-иллюстраторов Гоголя.

В хорошо известных рисунках к «Шинели» тонко прочувствован и верно передан Кустодиевым образ Петербурга гоголевской поры. Тем самым художник вводит читателя в самую атмосферу повести. Образ города, как и у Гоголя, становится в кустодиевских иллюстрациях не только бытовым, но и социальным фоном, на котором еще острее воспринимается трагедия несчастного Башмачкина. Сочным реализмом и неподдельным юмором отмечены иллюстрации Кустодиева к гоголевской «Коляске»⁹⁹.

Высокой культурой рисунка и иллюстрационного мастерства отличаются созданные почти в те же годы, что и кустодиевские рисунки к «Шинели» и «Коляске», иллюстрации Д. Н. Кардовского (1866—1943) к повести «Невский проспект»¹⁰⁰. Правда, в изысканности линейного ритма этих иллюстраций и композиционном решении отдельных листов легко обнаружить элементы известной стилизации и декоративизма (см., например, изображение толпы гуляющих по Невскому проспекту — стр. 685). Однако в своей основе рисунки Кардовского все же дают убедительное истолкование текста повести. Внимательно изучив эпоху, художник добился большой исторической достоверности в изображении как типов, выведенных в повести, так и обстановки, в которой происходят события.

Говоря о Кустодиеве и Кардовском, мы говорим уже о мастерах, прочно вошедших в историю советского искусства раннего периода, о мастерах, которые, вместе с рядом других художников, в условиях упадка буржуазной культуры, сумели донести реалистические традиции до Октября¹⁰¹. Свою работу над произведениями Гоголя оба художника, в особенности Кардовский, продолжили и в советское время. В 1919 г. Б. М. Кустодиев исполняет эскизы декораций и костюмов к постановке «Ревизора» в Большом драматическом театре в Петрограде, а Д. Н. Кардовский в 1922 г. выполняет подобную же работу для постановки «Ревизора» в московском Малом театре. Рисунки Кардовского к «Ревизору» представляют собой значительное достижение художника. «Эскизы костюмов» превращены художником в законченные и верные характеристики персонажей гоголевской комедии и воспринимаются поэтому как производные и вполне самостоятельные иллюстрации (см., например, воспроизводимого здесь «Городничего» — стр. 881)¹⁰².

Исключительно важное место занял Гоголь в работах советских иллюстраторов, начиная со скромных книжек госиздатовской «Народной библиотеки», изданных еще в период гражданской войны¹⁰³, и вплоть до многочисленных иллюстрационных циклов, созданных в связи с исполнившимся столетием со дня смерти великого писателя.

Усилия мастеров советской графики направлены к тому, чтобы как можно глубже проникнуть в сущность иллюстрируемых произведений Гоголя, полностью уяснив себе их идейный смысл и художественные особенности. Советские художники, иллюстрируя Гоголя, ставят своей первой задачей помочь читателю верно понять и оценить его гениальные творения, раскрыть их огромное прогрессивное значение, все богатство заключающихся в них художественных образов. В работе по иллюстрированию Гоголя приняли и принимают участие лучшие мастера советского искусства, притом не только художники-графики, но и живописцы. Достигнутые ими результаты действительно велики и представляют собой, как уже отмечалось в нашей прессе, «новый этап в иллюстрировании произведений великого русского писателя»¹⁰⁴.

ПЛЮШКИН

Черная акварель А. М. Лантева

«Мертвые души», издание
Детгива, 1952 г.

Большие результаты были достигнуты ценою больших усилий и, конечно, не сразу. В борьбе с антиреалистическими течениями, в борьбе за развитие советской реалистической иллюстрации решающую роль сыграли постановления партии по вопросам искусства и плакатно-печатной продукции. Организованная в 1936 г. в Москве выставка советской иллюстрации к художественной литературе за пять лет (1931—1936) подвела как бы итог творческим усилиям передовых художников-графиков, продемонстрировав полную победу реалистического метода в области книжной иллюстрации. На выставке были представлены и иллюстрации к Гоголю: три акварели А. М. Каневского к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и четыре новых рисунка к «Невскому проспекту» Д. П. Кардовского.

Крупнейшим событием ближайших лет в области иллюстрирования Гоголя явились рисунки к «Мертвым душам» Кукрыниксов (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов), в которых художники, следуя реалистическим традициям русской иллюстрации, глубоко раскрыли обличительную направленность этого великого произведения Гоголя. Иллюстрации были высоко расценены советской общественностью, хотя художников и упрекали за излишнюю подчас гротескность отдельных образов. Не удовлетворяясь достигнутым, Кукрыниксы, непрерывно совершенствующие свое мастерство, создали в последние годы не только ряд новых рисунков к «Мертвым душам», но и заслужившие самое широкое признание иллюстрации к «Портрету» и к «Шинели» (см. стр. 537, 542, 543). С еще не виданной полнотой раскрыли Кукрыниксы идейно-художественное содержание и глубокий социальный смысл этих двух «петербургских повестей» Гоголя. В «Шинели» — трагедию забитого маленького человека, в «Портрете» — трагедию художника, не сумевшего противостоять развращающей силе денег и изменившего своему долгу — служению обществу, народу. Восемнадцать иллюстраций Кукрыниксов к «Портрету» и двадцать к «Шинели»

поражают строгим реалистическим мастерством и единством замысла, исключительной, полно воссоздавая, вместе с тем, фабулу обеих этих повестей.

Третья «петербургская повесть» — «Невский проспект» — в самое последнее время удачно иллюстрирована ленинградским мастером В. А. Серовым, сумевшим не только передать облик Невского проспекта гоголевских времен, но и создать впечатляющий образ главного героя повести — художника Пискарева.

Обилие работ советских иллюстраторов на темы Гоголя и их разнообразный, разносторонний характер делают затруднительным и даже вообще невозможным сколько-нибудь исчерпывающий их обзор в настоящей краткой статье.

Украинские повести Гоголя нашли неутомимого иллюстратора в лице А. М. Каневского, к лучшим работам которого принадлежат полные жизнерадостного настроения акварельные иллюстрации к «Сорочинской ярмарке» (см. стр. 909) и, особенно, сатирически заостренные рисунки к повестям «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Заслуживают быть особо отмеченными также иллюстрации к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» замечательного украинского мастера М. Г. Дерегуса и таких талантливых молодых художников, как В. И. Ладыгин («Майская ночь») и И. Т. Богдеско («Сорочинская ярмарка»).

Значительное место в работах советских иллюстраторов Гоголя занимают иллюстрации к героической эпопее «Тарас Бульба». Широко известны обширный цикл иллюстраций к «Тарасу Бульбе» Е. А. Кибрика (см. стр. 538, 539), созданный в 1945 г., превосходные станковые иллюстрации — почти картины — А. М. Герасимова, воспевающие былинную силу и удаль героев-запорожцев, и, наконец, одна из самых последних работ — иллюстрации М. Г. Дерегуса, среди которых особой силой драматизма выделяется рисунок с изображением Остапа, спокойно и мужественно поднимающегося на эшафот.

Из иллюстраторов «Ревизора» должен быть, в первую очередь, отмечен К. И. Рудаков, сосредоточивший все свое внимание и мастерство на создании социально острых и выразительных типов, в основе которых, как всегда, у художника лежит тщательное изучение натуры.

Наконец, одним из важнейших событий в иллюстрировании Гоголя явился обширный цикл (около двухсот иллюстраций) к «Мертвым душам» А. М. Лаптева, с особой выразительностью раскрывающий содержание бессмертной поэмы. Автору удалось воссоздать в новом и убедительном облике основные персонажи «Мертвых душ» (см. стр. 883, 887) и вместе с тем широко показать тот социальный фон, на котором разворачивается действие поэмы. В ряде иллюстраций, и в этом состоит одна из несомненных заслуг художника, Лаптев трактует тему, которую иллюстраторы «Мертвых душ» (кроме Петра Соколова) обычно оставляли в тени, — тему народа.

Сделанный обзор, несмотря на всю его краткость, показывает, насколько и многосторонни и значительны достижения советских художников — иллюстраторов Гоголя. Однако подробное рассмотрение их работ не является задачей настоящей статьи и заслуживает самостоятельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее ранний обзор изобразительных материалов по Гоголю принадлежит П. Е ф р е м о в у — «Портреты Гоголя и рисунки к его сочинениям» («Русская старина», 1878, № 5, стр. 157—158). Дополнения к этой статье даны самим П. Е ф р е м о в ы м («Русская старина», 1879, № 9, стр. 172—176) и Н. С о б к о («Древняя и новая Россия», 1878, № 7, стр. 259—260). В 1882 г. аналогичный обзор дал С. П о н о м а р е в в работе: «Памяти Гоголя. Материалы для библиографии литературы о нем» («Известия Ист.-фил. института кн. Безбородко в Нежине», т. VII,

1882, и в отдельном издании — Киев, 1882, стр. 45—47). Заслуживает внимания по полноте собранных сведений «Указатель иллюстраций к сочинениям Н. В. Гоголя» Ф. Витберга («Лит. вестник», 1902, т. III, кн. 1, стр. 92—103). К. Кузьминскому принадлежит краткий очерк — «Гоголь в живописи» (Гоголь. Соч. Под ред. В. Каллаша, т. 10, изд. Брокгауза-Ефрон (Пг., 1915), стр. 14). Значительно более обстоятельный характер носит работа А. Ивановой-Артюховой — «Иллюстраторы М. В. Гоголя», Киев, 1927 (помещена первоначально в журнале «Бібліологічні вісті» за тот же год). Автором допущен, однако, ряд ошибок. Так, картина Репина «Поприщин» приписана... К. П. Брюллову (стр. 13), и т. д. Ценны статья Л. Динцеса об иллюстраторах Н. В. Гоголя — «Комментарий к иллюстрациям к Гоголю» (в сборнике: «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». Под ред. В. Гиппиуса, т. II. М.—Л., 1936, стр. 592—596), и его же статья «Дореволюционная иллюстрация к Гоголю» в книге: Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2. Л., 1937. Наконец, следует отметить тщательно составленное, под ред. Б. Томашевского, «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», вып. 1. Н. В. Гоголь. М.—Л., 1951, со специальным разделом, посвященным «Иллюстрациям к произведениям Н. В. Гоголя» (стр. 88—128).

² Рисунки К. И. Рабуса к «Ревизору» принадлежали (в 1902 г.) А. А. Бахрушину (см. каталог «Выставки в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского». М., 1902, стр. 51); об иллюстрациях Павла Соколова к «Портрету» и к «Запискам сумасшедшего» см. стр. 860; о композициях И. Е. Репина к «Страшной мести» и к «Вию» см. прим. 85.

³ Рисунок «Городничий» (гуашь) в восьмидесятых годах ошибочно приписывался самому Пушкину; ныне хранится в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ИРЛИ). На обороте рисунка имеются надписи: сверху — «Принадлежит Александру Алексеевичу Васильчикову», посредине — «Рисунок Пушкина, подаренный Гоголю, для постановки им сцен к комедии „Ревизор“, и ниже, рукой А. А. Васильчикова — «Гоголь подарил этот рисунок профессору Прокоповичу-Антонскому, который или подарил или оставил его по смерти соседу моему по Саратовской губ. ст. сов. Александру Александровичу Комарову, бывшему некогда долгое время русским учителем в разных заведениях Мин(истерства) Народного Просвещения, а также и в Пажеском корпусе. Он был другом Гоголя; звал и Пушкина. Потом был мировым посредником в Петровском уезде Саратовской губернии и после смерти своей оставил мне портрет этот». В 1880 г. рисунок был экспонирован на юбилейной Пушкинской выставке. Рисунок не вошел в печатный каталог, так как был доставлен на выставку (А. А. Васильчиковым) после его напечатания. О рисунке, однако, появилась краткая заметка в газете: «В отделе рисунков выставки <...> прибавился „Городничий“, акварельный рисунок Пушкина, подаренный им Гоголю для постановки на сцену „Ревизора“. Рисунок этот принадлежит директору имп. Эрмитажа А. А. Васильчикову, по словам которого рисунок подарен Гоголем Прокоповичу, от него перешел к Комарову, а Комаровым завещан А. А. Васильчикову» («Голос», 1880, № 324).

Эти строки в общем совпадают с приведенной выше записью, сделанной А. А. Васильчиковым на обороте рисунка. Однако именно в этой своей записи Васильчиков допустил одну несомненную ошибку. Рисунок был подарен Гоголем, конечно, не старику-профессору, проректору и ректору Московского университета А. А. Антону-Прокоповичу (1763—1848), о знакомстве которого с Гоголем нет никаких сведений, а Николаю Яковлевичу Прокоповичу (1813—1857), педагогу и стихотворцу, школьному товарищу и другу Гоголя. Н. Я. Прокопович находился в дружеских отношениях и с А. А. Комаровым. А. А. Комаров, «знакомый Гоголя, Белинского и Прокоповича», как его именует В. И. Шенрок («Письма», т. IV, стр. 503), действительно был знаком с Гоголем, хотя вряд ли был его «другом», как утверждает Васильчиков (см. выше). Одно из писем к Н. Я. Прокоповичу (из Рима, от 22/10 октября 1842 г.) Гоголь оканчивает припиской: «Кланяйся всем помнящим меня <...> Белинскому, Комарову» («Письма», т. II, стр. 220). В свете приводимых данных о первых владельцах рисунка «Городничий» — Прокоповиче и Комарове, лично знавших Гоголя, нет оснований, конечно, сомневаться в верности сообщаемого Васильчиковым предания, что рисунок действительно был подарен Пушкиным Гоголю (хотя об авторстве Пушкина, конечно, не может быть и речи). Александр Александрович Комаров (ум. 1874), поэт и педагог, известен до сих пор главным образом как друг, единомышленник и корреспондент В. Г. Белинского. Данные о нем приведены в статье Ю. Оксманна «Переписка Белинского. Критико-библиографический обзор» («Лит. наследство», № 56, 1950, стр. 216). Их следует дополнить сведениями, сообщаемыми С. Венгеровым в «Источниках словаря русских писателей», т. III, Пг., 1914, стр. 158—159, и особенно яркой и положительной характеристикой А. А. Комарова, данной Л. Жемчужниковым в его мемуарах — «От кадетского корпуса к Академии Художеств. 1828—1852». М., 1926, стр. 71.

⁴ Л. Динцес. Новое изображение первой постановки «Ревизора». — «Рабочий и театр», 1936, № 18.

⁵ «Сцена из ком. „Ревизор“. Действие V, явление IX. Рисовал В. Самойлов. Гравировал Эльваль. — «Репертуар Русского театра, изд. Н. Песочким на 1840 год», т. I. СПб., 1840.

⁶ Н. Рамазанов. Материалы для истории художеств в России. М., 1863, стр. 240—241.

⁷ Там же, стр. 241.

⁸ Рисунок К. А. Зеленцова «Копиист» находился в собрании И. И. Ясинского и воспроизведен в журнале «Живописец», 1903, № 10.

⁹ Рисунок исполнен итальянским карандашом, датирован 1859 годом и хранится в Русском музее. Ранее находился в собрании М. К. Тенишевой (см. «Каталог выставки коллекции рисунков и акварелей кн. М. К. Тенишевой». СПб., 1897, № 328-б). Опубликован Л. Динцесом в сборнике: «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II, стр. 16—17. Несколько более поздних и относительно мало удачных иллюстраций Микешина к «Тарасу Бульбе» (исполненных сепией) хранится в подмосковном музее «Абрамцево» АН СССР.

¹⁰ В. Г^орленко. Картины, рисунки и офорты Шевченко.— «Киевская старина», 1888, № 6, отд. IX, стр. 82.

¹¹ Например, в книге: Ол. Н^овицький. Тарас Шевченко як маляр. Львов — Москва, 1914, стр. 75 (№ 565 списка работ Шевченко).

¹² «Лит. наследство», т. 19-21, 1935, стр. 425.

¹³ Т. Шевченко. Повна збірка творів, т. III, Киев, 1949, стр. 172.

¹⁴ О Н. Д. Быкове и его коллекции см.: Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. I, СПб., 1889, стб. 397; т. IV, приложения, стб. 286—287.

¹⁵ Т. Шевченко. Ук. соч., т. III, стр. 103.

¹⁶ И. Крамской. Письма, т. II, М., 1937, стр. 347.

¹⁷ Э. Ацаркина. П. Федотов (в серии «Русская графика»). М., 1949, стр. 9.

¹⁸ А. Дружинин. Воспоминание о русском художнике Павле Андреевиче Федотове. М., 1918, стр. 43—44.

¹⁹ Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души». Рисовал А. Агин. Гравировал на дереве Е. Бернарнский. СПб., изд. Е. Бернарнского, 1846.

²⁰ Плетнев сообщил об этом Гоголю в письме от 16/28 февраля 1846 г. (см. «Известия Отделения русского языка и словесности», 1900, т. V, кн. 1, стр. 277).

²¹ «Письма Н. В. Гоголя». Под ред. В. Шенрока, т. III, стр. 157—158.

²² «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1893 г.», стр. 34—35.

²³ Известно свыше тридцати подлинных подготовительных рисунков Агина. Многие из них опубликованы в одномомнике «Избранных произведений Н. В. Гоголя, изданном «Детской литературой», под ред. В. В. Гиппиуса (М.—Л., 1937). Некоторые представляют собой варианты гравюр. Как правило, рисунки (большинство из них хранится в Русском музее) исполнялись Агиным в карандаше, реже — пером и тушью. Кроме иллюстраций, Агин выполнил в автолитографии афишу о выходе в свет первых выпусков альбома (см. ее воспроизведение в издании «104 рисунка к „Мертвым душам“». СПб., 1892, а также «Лит. наследство», т. 57, 1951, стр. 351).

²⁴ Интересно сравнить рисунок Агина, изображающий Плюшкина, с соответствующей гравюрой, которая несомненно его превосходит. Очевидно рисунок, сделанный Агиным на доске и гравированный Бернарнским, представляет собой наиболее завершенное решение, конечный результат работы художника над образом Плюшкина. Этот рисунок (из собрания Русского музея) воспроизведен в книге: Л. Динцес и П. Корнелов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2. Л., 1937, табл. 1.

²⁵ Автограф неопубликованной рецензии Короленко на книгу К. Кузьминского «Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество» (М., 1910) хранится в Отделе рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (фонд Короленко, шифр 14/751).

²⁶ См. воспроизведение этого рисунка в книге: К. Кузьминский. Художник-иллюстратор А. А. Агин, его жизнь и творчество. М., 1923, стр. 140. На самой гравюре, однако, герб все же оказался воспроизведенным.

²⁷ «Современник», 1847, № 1, «Смесь», стр. 74.

²⁸ Там же.

²⁹ «Отеч. записки», 1847, № 2, отд. VI, стр. 71—88.

³⁰ Там же, стр. 73.

³¹ Там же, стр. 82.

³² «Нива», 1892, № 8, стр. 186—187.

³³ Там же, стр. 187.

³⁴ Лесков судил о Петре Соколове лишь по изданию двенадцати акварельных рисунков П. Соколова к «Мертвым душам» (СПб., 1891), характеризующим только первую стадию работы художника над иллюстрированием «Мертвых душ».

³⁵ См. О. Лясковская. Список произведений В. Г. Перова в книге: «В. Г. Перов». Текст А. Федорова-Давыдова. М., 1934, стр. 305 (№ 108), стр. 329 (№ 33 и 34), стр. 331 (№ 54). В «Иллюстрированном каталоге посмертной выставки произведений В. Г. Перова», составленном Н. Собко (СПб., 1882), значится рисунок Перова «Погребение Гоголя его героями», из собр. Попова (стр. 4, № 17). Однако Н. П. Собко датирует его не 1864, а 1870 годом.

³⁶ Сергей Иванович Г р и б к о в, род. около 1820 г. в г. Касимове Рязанской губ., учился в Московском училище живописи и ваяния и в 1852 г. был удостоен Академией художеств звания неклассного художника (см. С. К о н д а к о в, С.-Петербургская Академия художеств, т. II. Список русских художников. СПб., 1914, стр. 53). Жил и работал в Москве, где, по словам хорошо знавшего его В. А. Гиляровского, «много лет держал живописную мастерскую, расписывал церкви и все-таки продолжал участвовать на выставках (в училище живописи и ваяния и в Обществе любителей художеств) и не прерывал дружбы с талантливыми художниками того времени (Влад. Г и л я р о в с к и й. Москва и москвичи. Очерки старомосковского быта. М., 1935, стр. 144). В. А. Гиляровский называет друзей художника по именам. Это — Н. В. Неврев,



«РУСЬ»

Черная акварель А. М. Лаптева

«Мертвые души», издание Детгиза, 1952 г.

П. М. Шмельков, В. В. Пукирев, А. К. Саврасов и др. (там же, стр. 145—146). По данным анкеты С. И. Грибкова, хранящейся в бумагах Н. П. Собко в Гос. публичной библиотеке им М. Е. Салтыкова-Щедрина (сообщена нам Н. Д. Эфрос), С. И. Грибков, помимо нескольких произведений на исторические темы, исполнил следующие жанровые картины: 1. Кот и повар. 2. Стрижка овец. 3. Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. 4. Сцена у колодца. 5. Благословение на брак. 6. Кутеж приказчиков. 7. Прощание». «Обед Хлестакова» в анкете не поименован; не указана в анкете и дата рождения художника. Скончался С. И. Грибков в девяностых годах.

³⁷ Егор Иванович Берестов (1826 — 3 мая 1869) происходил из мещан г. Корчевы Тверской губ.; вступил в Академию художеств в 1847 г. и в 1857 г. получил звание «художника живописи портретной XIV класса» (С. К о н д а к о в. Список русских художников. СПб., 1914, стр. 16). В 1852 г. исполнил «Мальчика с бабками», в 1855 г. — «Детей, играющих в саду», в 1857 г. — «Утро горничной». Выставлял свои

произведения на академических выставках в 1851, 1852, 1854, 1855 и 1857 гг. (см. архив Н. П. Собко в Гос. публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Помимо живописи занимался фотографией. Год рождения художника установила по архивным данным Н. Д. Эфрос.

³⁸ См. каталог «Выставки картин русских художников второй половины XIX в. из частных собраний г. Ленинграда» (составители Л. Галич и Т. Петрова), Л., 1951, стр. 7. — В настоящее время картина перешла в собственность Литературного музея.

³⁹ Н. Рамазанов. Материалы по истории художеств в России, стр. 281.

⁴⁰ Эти копии Я. П. Половского хранятся в Литературном музее.

⁴¹ Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, Отдел рукописей, фонд Короленко, шифр 14/751.

⁴² К. Кузьминский. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, стр. 51—52.

⁴³ В журнале «Пчела» за 1875 год были помещены ксилографии с 24 рисунков П. М. Боклевского (типы «Мертвых душ»).

⁴⁴ Альбом сразу приобрел популярность и в том же 1858 г. вышел в Москве в издании полуглубочного типа (Альбом рисунков к «Ревизору». <Литографировал> Художник Пуговичников». <15 литографий> М., 1858). К альбомам этого же типа примыкает и еще одно московское издание — серия из четырех листов литографий к «Носу» художника Э. Лиле (М., 1863).

⁴⁵ «Отеч. записки», 1858, № 7 отд. III, стр. 39 и 41.

⁴⁶ Ряд рисунков из серии 1866 г. опубликован Л. Динцесом. См. в сборнике: «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II, стр. 49, 73, 85, и в книге: Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2, табл. 8 и 9.

⁴⁷ Один из этих набросков Пукирева воспроизведен в книге: Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2, табл. 16.

⁴⁸ Работу над иллюстрированием Гоголя Павел Соколов продолжал и в более поздние годы. Так, в ИРЛИ хранятся семь рисунков художника к «Повести о том, как поспорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», исполненных в 1891 г. (см. «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», вып. 1 — Н. В. Гоголь, стр. 106); в музее «Абрамцево» АН СССР хранится несколько поздних иллюстраций Соколова к «Старосветским помещикам». Иллюстрации эти во многом слабее рисунков 1853 г.

⁴⁹ Н. Гоголь. Старосветские помещики. Повесть. Иллюстрированное издание. С 50 рисунками Павла Соколова. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1895. — В 1898 г. вышло второе издание.

⁵⁰ В Историческом музее хранится датированная 1853 годом тетрадь-рукопись большого формата с переписанным на семидесяти страницах (чернилами) текстом «Старосветских помещиков» и с подлинными карандашными рисунками П. Соколова в тексте (инв. № 67585).

⁵¹ П. Соколов. Воспоминания. Редакция, вступительная статья и примечания Э. Голлербаха. Л., 1930, стр. 113.

⁵² В. Белинский. Ответ Москвитянину. — Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова, т. XI. Пг., 1917, стр. 22.

⁵³ См. рукопись Н. Рамазанова о П. Соколове в Историческом музее (ф. 366, с. 7).

⁵⁴ Издание вышло под названием: «Альбом „Тарас Бульба“ по рисункам академика Павла Соколова, исполненным красками <хромолитографией>». Изд. А. Ильина и Н. Флигге. Ценз. разр. 28 марта 1869 г. Цена 30 руб. В Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина, в Отделе редких книг, хранится, возможно, единственный в литературе до сих пор не отмеченный экземпляр альбома — в пробных отпечатках одним черным тоном, до подписи и дат. Листы этого экземпляра — автолитографии самого Павла Соколова. Тираж альбома состоит из тех же листов, но уже в хромированном виде. Хромирование произведено ремесленным путем. В тиражном виде разные листы альбома носят разные даты: 1861, 1862 и 1867 гг. Очевидно, эти даты указывают время создания не литографий, а самих композиций (в акварелях или в масле). В связи с изложенным интересно отметить, что Н. А. Рамазанов в той же рукописи о П. Соколове из собрания Исторического музея, на которую мы уже ссылались (см. примеч. 53), упоминает об исполненной П. Соколовым в пятидесятых или в начале шестидесятых годов «небольшой картинке» маслом «Тарас Бульба». Помимо того, в Литературном музее хранится картина маслом П. Соколова «Тарас над убитым Андрием».

В заключение отметим, что, вопреки указаниям некоторых библиографов, было только одно издание соколовского альбома «Тарас Бульба» — 1869 г.

⁵⁵ Работа М. А. Зичи над иллюстрациями к «Тарасу Бульбе» не ограничивалась, повидимому, только лишь двумя упомянутыми сценами (см. А. Иванова-Артюхова. Иллюстраторы М. В. Гоголя, стр. 25). М. А. Зичи принадлежит также «композиция из ряда сцен» к повести «Пропавшая грамота», воспроизведенная в альбоме «Фантастические повести Гоголя», СПб., изд. журнала «Север», 1902.

⁵⁶ Вопреки указанию А. Ивановой-Артюховой («Иллюстраторы М. В. Гоголя», стр. 20), начало работы М. О. Микешина над иллюстрациями к «Вию» следует отнести к шестидесятым, а не к семидесятым годам. Об этом свидетельствует рисунок заглавной буквы «В» к «Вию» в собрании Русского музея с датой 4 февраля 1864 г.

⁵⁷ Мы не учитываем при этом нескольких микешинских виньеток к «Вию», например, виньетка (рисунок сепией) с изображением крылатого чудовища, несущего перо и рейсфедер, с надписью «Вий» (в Русском музее).

⁵⁸ «Пчела», 1876, № 28; см. также «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», вып. 1. Н. В. Гоголь, стр. 103 (№ 645).

⁵⁹ «Пчела», 1876, № 43.

⁶⁰ «Пчела», 1877, № 50; см. также «Описание рукописей...», стр. 104 (№ 648).

⁶¹ Иллюстрация эта известна по гравюре на дереве Гогенфельдена семидесятых годов. См. «Описание рукописей...», стр. 104 (№ 649).



НА ЧЕЛНАХ

Акварель М. Г. Дерегуса к «Тарасу Бульбе», 1951 г.

Собрание художника, Киев

⁶² Литография «Ведьма на Хоме Бруте» исполнена (в литографском заведении Р. Хорна, СПб.) с большим техническим мастерством, но подписи художника-литографа на ней нет. В надписи под изображением указано: «С оригинального рисунка М. О. Микешина...». Рисунок находился в семидесятых годах в собр. К. С. Веселовского в Петербурге («Русская старина», 1878, № 5, стр. 167). В непосредственной связи с данной композицией находится картина Микешина «Ведьма» (в Черниговском музее).

⁶³ Рисунок пером «Ректор и Хома» воспроизведен в книге: Л. Дьячес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2, табл. 25.

⁶⁴ См. Каталог Третьяковской галлерей, 1917, стр. 244 (№ 3428). Дата рисунка — 10 января 1872 г.

⁶⁵ Впервые воспроизводимый нами рисунок сепией Микешина «Гроб панночки несут в церковь» имеет дарственную надпись художника: «... приятелю своему Николаю»

Александровичу Александрову» (1840—1907; художественный критик) и дату: «СПб., 5 января 1872 г.», Рисунок происходит из собрания К. А. Сомова. Карандашный вариант этой же композиции с датой «20 июня 1874 г.» хранится в ИРЛИ (см.: «Описание рукописей...», стр. 104, № 650). Предварительный набросок сцены — без даты — находится в Русском музее.

⁶⁶ Рисунок «Явтух и Хома» хранится в Русском музее. Воспроизведен в книге: Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, табл. 24.

⁶⁷ Воспроизводится впервые. Гелиографюра-офорт «Пляска Хома» существует в немногих авторизованных оттисках и в большом и малом форматах.

⁶⁸ Оба рисунка хранятся в Русском музее и воспроизведены в книге: Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2, табл. 26, и в сборнике: «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II, стр. 32.

⁶⁹ В. Стасов. Собрание сочинений, т. I. СПб., 1894, отд. 1, стлб. 45.

Помимо перечисленных основных по значению иллюстраций Микешина к «Тарасу Бульбе», «Вию» и «Страшной мести», известны и другие рисунки художника на гоголевские темы: лист набросков на сюжет «Ночи перед Рождеством» в Третьяковской галерее (с датой «6 июня 1874 г.»), композиция на мотив «Вия» в Киевском музее русского искусства, ранние наброски шестидесятых годов к «Майской ночи» и к «Страшной мести» в ИРЛИ и т. д. Имеются указания также на исполнение М. О. Микешиним в 1892 г. иллюстраций к «Ночи накануне Ивана Купала».

⁷⁰ «Русский художественный архив», вып. II, СПб., 1892, стр. 53 (письмо С. Т. Аксакова К. А. Трутовскому от 5 сентября 1852 г.).

⁷¹ Картина К. Трутовского «Сорочинская ярмарка», исполненная в 1872 г., воспроизведена в книге: Н. Собоко. 25 лет русского искусства. Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве. СПб., 1882, табл. 102.— Публикуемый в настоящем томе (стр. 901) рисунок Трутовского «Сорочинская ярмарка» является предварительным эскизом или может быть карандашным повторением этой картины; картина «Оксана» (1882) экспонировалась в 1902 г. на московской «Выставке в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского» (см. каталог этой выставки — М., 1902, стр. 52). В Литературном музее хранится картина маслом Трутовского «Попович и Солоха».

Картинам Трутовского отчасти близки украинские жанры Харитона Платоновича Платонова (1842—1907), выставявшего на академической выставке 1886 г. картину «Оксана» (местонахождение неизвестно).

⁷² Эта серия рисунков В. Маковского датируется семидесятыми годами.

⁷³ И. Репин. Далекое-близкое. М.—Л., 1949, стр. 160.

⁷⁴ М. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 280.

⁷⁵ Художественная выразительность созданного Крамским образа воспринимается особенно наглядно в сравнении с автолитографией на этот же сюжет К. Е. Маковского, помещенной в альбоме «Вечера на хуторе близ Диканьки». К. Е. Маковский трактует сцену театрально, чисто внешним образом.

⁷⁶ Экспонировался на юбилейной выставке произведений Крамского в Третьяковской галерее в 1937 г. (№ 267 по каталогу); хранится в Литературном музее.

⁷⁷ «И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. I. М.—Л., 1948, стр. 99.

⁷⁸ «Заря», Киев, 1883, № 246, 13 ноября (цитируем по статье: И. Зильберштейн. Неизвестные портреты кисти Репина.— «Художественное наследство. Репин», т. I. М.—Л., 1948, стр. 104).— В своей статье Н. И. Мурашко приводит и отзыв Репина о чтении Правдына.

⁷⁹ В. Стасов. Собрание сочинений, т. III, СПб., 1894, стлб. 1503—1504 (статья «Иллюстрация к „Запискам сумасшедшего“ Гоголя»).— Исполнение В. Н. Андреевым-Бурлаком роли Поприщина было зафиксировано петербургским фотографом Шалиро, заснявшим последовательно многие моменты игры актера. Характерно, что эти снимки, выпущенные в свет в виде альбома в 1883 г., использовались впоследствии при издании гоголевских сочинений в качестве самостоятельных иллюстраций к «Запискам сумасшедшего». См., например, «Полн. собр. соч. Н. В. Гоголя в одном томе» (М., изд. А. Панафидина, 1902), где воспроизведено около тридцати фотографий.

⁸⁰ Так, например, 8 мая 1888 г. В. Стасов писал Репину по поводу картины «Отказ от исповеди»: «Она для меня в первую же секунду вступила в казнохранительницу всего, что только для меня есть дорогого и важного от искусства: „Бурлаки“, „Крестный ход“, „Поприщин“, „Не ждали“ и др.» («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II, стр. 128).

⁸¹ Воспроизведены в издании: «Ежегодник имп. театров. Сезон 1894—95 гг.», СПб., 1896, стр. 128—129 и 134—135. Нынешнее местонахождение неизвестно. Под рисунками (акварелями) рукой Репина подписано в первом случае: «Достанется вам за такие богопротивные слова...» и во втором: «Нельзя-с, не такое дело...».

⁸² «Сорочинская ярмарка» с четырьмя иллюстрациями И. Репина выдержала два издания: СПб., 1871 и СПб., 1882. В 1892 г. Репин исполнил на сюжет «Сорочинской ярмарки» акварель для альбома «Фантастические повести Гоголя», изд. журнала «Север», СПб., 1892. Подготовительный рисунок к этой акварели — «Парубок и дивчи-

на» — из собрания Б. В. Крылова, экспонировался на юбилейной выставке произведений И. Е. Репина в Третьяковской галлерее в 1944 г. (см. Каталог выставки, стр. 21).

⁸³ «И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II, стр. 56.

⁸⁴ И. Л а з а р е в с к и й. Репин-иллюстратор. — «Художественное наследство. Репин», т. II. М.—Л., 1949, стр. 244.

⁸⁵ Помимо упоминавшихся репинских работ, связанных с Гоголем, художник сделал по одной композиции к «Страшной мести» и к «Вию». Об этом мы знаем со слов самого Репина, который писал А. Е. Грузинскому 31 июля 1911 г.: «Сколько могу припомнить, вот что я пытался изобразить к соч[инениям] Гоголя: 1-е) Пан Данило Бурулбаш — по Днепру. 2-е) Хома Брут, на рассвете, с ведьмой (обе вещи едва ли могут быть отысканы)» (см. «И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям». М., 1950, стр. 186). Известно также, что на персональной выставке произведений Репина в Академии художеств в 1891 г. под № 47 экспонировался эскиз под названием: «К „Страшной мести“ Гоголя» (см. каталог выставки). Возможно, именно эту композицию и имел в виду Репин в цитированном письме к А. Е. Грузинскому. Примечателен интерес Репина не только к своему любимцу — «седоусому вождю» Тарасу Бульбе, но и к его предшественнику, «доброму казаку», храброму Даниле Бурулбашу. Повидимому, иллюстрация Репина изображала Данилу плывущим по Днепру с Катериной и с казаками. Именно это место повести вспоминал художник в одном из своих писем к В. В. Стасову («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. I. М.—Л., 1948, стр. 58).

Быть может, не без влияния Репина его приятель и сверстник по годам учения в Академии художеств Р. С. Л е в и ц к и й (1840—1940) темой одной из своих картин взял «Шинель» Гоголя. В письме к П. П. Чистякову от 24 января 1879 г. Репин в числе различных московских новостей сообщил: «Левицкий пишет Акакия Акакиевича» («Художественное наследство. Репин», т. II. М.—Л., 1949, стр. 228).

⁸⁶ В. С т а с о в. Виктор Михайлович Васнецов и его работы. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1-2, стр. 85.

⁸⁷ Три подготовительных рисунка к этим иллюстрациям (из них один — «Площадь в Сечи», датированный 1871 годом) были экспонированы на выставке васнецовских произведений в 1948 г. См. «Каталог выставки произведений В. М. Васнецова (из частных собраний), посвященной столетию со дня рождения художника». М., «Советский художник», 1948, стр. 24.

⁸⁸ Эта «цветная» серия соколовских иллюстраций к «Мертвым душам» состоит из девятнадцати листов. См. «Русский музей. Художественный отдел. Каталог». Пг., 1917, стр. 55—56, № 5181—5199. Серия была издана в цветных открытках, получивших большое распространение.

⁸⁹ «Рисунки Петра Соколова к первой части „Мертвых душ“ Н. В. Гоголя». СПб., 1891.

⁹⁰ Иллюстрация «Чичиков у Манилова», исполненная черной акварелью, воспроизведена в книге: А. Ф. К о р о с т и н. П. Соколов. (Серия «Русская графика»). М., 1949, табл. 8.

⁹¹ В Отделе редких книг Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина хранится в четырех авторских портфелях несколько десятков «одноцветных» иллюстраций Петра Соколова к «Мертвым душам», часть которых датирована 1890—1891 гг. Портфели поступили в Ленинскую библиотеку из собрания библиотеки Зимнего дворца. Эти иллюстрации, до того неизвестные, были показаны художественной общественности столицы впервые на специальной выставке, организованной в конце 1944 г. Отделом редких книг Ленинской библиотеки. По докладу о творчестве Соколова, сделанному А. Ф. Коростинным, ценные данные о художественном методе Соколова сообщили Г. С. Верейский и лично знавшие художника Е. Е. Лансере и И. И. Лазаревский (автор неизданных воспоминаний о П. П. Соколове). В наиболее полном виде, с присоединением многочисленных иллюстраций, оказавшихся в собрании д-ра В. В. Величко (и тогда же приобретенных Третьяковской галлереей), «черная» сюита соколовских иллюстраций демонстрировалась на персональной выставке произведений Петра Соколова, организованной в июне — июле 1948 г. Московским союзом советских художников и Центральным домом работников искусств СССР (см. Каталог выставки произведений Петра Петровича Соколова из государственных и частных собраний, М., 1948 (составитель Н. В. Власов), № 34—77). В полном составе иллюстрации до сих пор не изданы. Помимо собраний Гос. библиотеки им. В. И. Ленина и Третьяковской галлерей, отдельные листы «одноцветного» цикла принадлежат музею «Абрамцево» АН СССР («Супруги Маниловы» и «Чичиков у Манилова»), С. В. Герасимову («Возвращение Чичикова в гостиницу»), проф. А. А. Сидорову («Чичиков тушит свечу <у Коробочки>») и А. Ф. Коростину — иллюстрация к первой главе первой части поэмы: «Губернаторский дом был так освещен, хоть бы и для бала» (воспроизводится впервые в наст. томе, см. стр. 869).

⁹² См. предисловие к альбому «Рисунки Петра Соколова к первой части „Мертвых душ“ Н. В. Гоголя», СПб., 1891.

⁹³ Соколов был всю жизнь чужд академическим кругам; звание академика он получил лишь в самом конце жизни, когда в реформированную Академию вступил ряд художников-передвижников (во главе с Репиным).

⁹⁴ Картина была выставлена на Третьей ученической выставке Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1880—1881 гг. (см. Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 125).

⁹⁵ В. и Е. Журавлевы. Художник С. В. Иванов. М.—Л., 1931, стр. 76 и 123.— Последняя из перечисленных иллюстраций С. В. Иванова к «Тарасу Бульбе» — «Смерть Андрия», исполненная маслом, на картоне, экспонировалась в 1951 г. на «Выставке картин русских художников второй половины XIX в. из частных собраний г. Ленинграда» и отмечена в каталоге выставки (стр. 8). Композиция «Тарас Бульба с казаками в степи» была исполнена художником также и акварелью.

⁹⁶ Н. Брешко-Брешковский. В. Е. Маковский и его художественная деятельность. СПб., 1902, стр. 15—16.

⁹⁷ Сверх того, еще двадцать пять иллюстраций к «Мертвым душам» были исполнены В. Маковским акварелью в том же 1901 г. Эти иллюстрации впервые воспроизведены в издании: Н. В. Гоголь. Мертвые души. Поэма. М.—Л., ГИХЛ, 1948 (18 иллюстраций к 1, 2, 3, 4 и 8-й главам первой части и 7 — к 1 и 2-й главам второй части).

⁹⁸ Так, одну из иллюстраций С. Ф. Чуприненко (род. 1870) к «Тарасу Бульбе» — «Казнь Андрия» — воспроизводит как кустодиевскую в своей книге А. Иванова-Артюхова («Иллюстраторы М. В. Гоголя», стр. 20). Ошибку А. Иванова-Артюхова повторяет Л. Динцес (Л. Динцес и П. Корнилов. Герои Гоголя в изо-искусстве, изд. 2, стр. 35). Кстати сказать, псевдо-кустодиевские иллюстрации к «Тарасу Бульбе» снабжены полной подписью Чуприненко. Степан Федорович Чуприненко, окончивший Академию художеств в 1896 г., является автором нескольких картин из жизни Запорожской Сечи. Чуприненко — один из многих украинских художников, иллюстрировавших произведения Гоголя в конце XIX — начале XX в. Так, старейший украинский график И. С. Ижакевич (род. 1864) еще в восьмидесятых годах исполнил рисунок «Оксана» (воспроизведен ксилографией в журнале «Нива», 1889, № 52). Н. К. Пимоненко (1862—1912), А. Д. Кившенко (1851—1895), А. Г. Сластивон (1868—1933) являются авторами многочисленных иллюстраций, главным образом к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и к «Тарасу Бульбе». Следует отметить превосходную акварель «Андрий с панночкой» Г. К. Дядченко (1869—1921), исполненную в 1890 г. и хранящуюся в Музее украинского изобразительного искусства в Киеве. Единственная известная нам акварельная иллюстрация к «Мертвым душам» Д. И. Бесперченого (1825—1913) — «Чичиков, Бетрищев и Улянька», наоборот, крайне слаба (воспроизведена в книге: Д. Гордеев. Материалы для художественной летописи гор. Харькова. Памяти Д. И. Бесперченого. Харьков, 1914). Наконцев, С. И. Васильковский (1854—1917) является автором картины «Сорочинская ярмарка» («Нива», 1902, № 26). Подробное исследование работ украинских художников, созданных на темы гоголевских произведений, затрудняемое малой изученностью материала, не является задачей настоящей статьи.

⁹⁹ Иллюстрации Б. М. Кустодиева к «Шинели» и к «Коляске», исполненные в 1905—1909 гг., были воспроизведены впервые в «Юбилейном сборнике рисунков известных художников к произведениям Н. В. Гоголя», изд. СПб. Общества грамотности, 1909. Оригиналы иллюстраций к «Шинели» хранятся (почти все) в Русском музее, к «Коляске» — в ИРЛИ (см. «Описание рукописей...», вып. 1.— Н. В. Гоголь. М.—Л., 1951, стр. 109—110, № 687—693).

¹⁰⁰ Невский проспект. Повесть Н. В. Гоголя. Рисунки Д. Н. Кардовского, изд. Кружка любителей русских изящных изданий, СПб., 1905.

¹⁰¹ Работы художников эстетско-формалистического направления начала XX в. на темы Гоголя многочисленны. В качестве примера укажем на акварели К. А. Сомова «Невский проспект» (1901) и Л. С. Бакста «Нос» (находятся в Третьяковской галерее) и на акварель Сомова «Портрет» (в Литературном музее).

¹⁰² «Ревизор». С иллюстрациями Д. Н. Кардовского. М., ГИХЛ, 1935.— Семнадцать акварелей Кардовского к «Ревизору» хранятся в Третьяковской галерее; превосходный рисунок Кардовского, изображающий Хлестакова, исполненный цветными карандашами, находится в собрании проф. А. А. Сидорова в Москве.

¹⁰³ Для «Ревизора», «Мертвых душ», «Сорочинской ярмарки», «Ночи перед Рождеством» и «Вия» в издании «Народной библиотеки» Госиздата (Петроград, 1919—1920) иллюстрации были исполнены И. В. Симаквым (1877—1925). О Симакове, как иллюстраторе, см. книгу: И. В. Симак. Сборник статей <Э. Голлербаха, В. Сварога, М. Соломонова>. Госиздат, Л., 1926. Большинство оригиналов иллюстраций Симакова к Гоголю хранится в Молотовской галерее (см. «Молотовская художественная галерея. Живопись, скульптура, рисунки. Каталог», г. Молотов. Изд. Галереи, 1944, стр. 133—135).

¹⁰⁴ Наталия Соколова. Яркое воплощение литературных образов. Выставка «Н. В. Гоголь в произведениях советских художников» («Советское искусство», 1952, № 30, от 12 апреля).