

**АДМИНИСТРАЦИЯ
КОТЕЛЬНИКОВСКОГО МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА
ВОЛГОГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ**

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного
образования детей Детская школа искусств им. Ю.А.Гагарина
Котельниковского муниципального района Волгоградской области**

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА

**Тема: Художники-иллюстраторы поэмы Н.В. Гоголя
«Мёртвые души»**

Работу выполнила:
Преподаватель
МБОУ ДО ДШИ им. Ю.А.Гагарина
О.В.Юганова

г. Котельниково

2018

Содержание

Введение.....	с.3-4.
Глава 1. Гоголь. Страница истории.....	с.4-5.
Глава 2. Иллюстраторы и интерпретаторы к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Иллюстрации.....	с.6-7.
2.1. Александр Агин и Евстафий Бернадский.....	с.7-13.
2.2. Петр Боклевский.....	с.13-18.
2.3. Пётр Соколов.....	с.18-21.
2.4. Владимир Маковский.....	с.21-22.
2.5. Борис Кустодиев.....	с.22-23.
2.6. Отдельные иллюстрации.....	с.23-24.
2.7. Издание А. Ф. Маркса.....	с.24-32.
2.8. Марк Шагал.....	с.32-33.
2.9. Анатолий Лаптев	с.33.
2.10. Кукрыниксы	с.34.
2.11. Борис Воробьёв.....	с.34.
Глава 3. Вечно Живые «Мёртвые души».....	с.34.
Заключение.....	с. 35.
Список литературы.....	с.36.
Приложение (Альбом иллюстраций).....	с.37-58.

ВВЕДЕНИЕ

Талант Гоголя многогранен: романтик и юморист, трезвый наблюдатель и гневный сатирик - обличитель, беспощадно вскрывающий общественные язвы, поэт, фантаст и тонкий психолог. Это богатство гоголевского творчества обусловило многообразие его графических интерпретаций. Художник был для Гоголя человеком необыкновенным, обладателем особого, высокого дара, творцом. Искусство и художественная среда, окружавшая Гоголя, питала творчество писателя. В произведениях искусства он чувствует огромные силы, в них заключенные, силы правды и лжи, добра и зла.

Еще Белинский обратил внимание на особую черту гоголевского таланта, заметив, что "Гоголь не пишет, а как бы рисует кистью". Творческая манера Гоголя - обращение к "словесной живописи", зрительной наглядности изображения, к передаче полноты ощущения жизни - сделала произведения писателя излюбленным объектом для иллюстрирования.

У каждого большого художника Гоголь свой, и вместе с тем все эти оригинальные трактовки помогают читателю полнее вникнуть в гоголевский текст, в мир гоголевских образов. Для одних художников важнее всего событийная сторона произведений, других интересует духовное богатство гоголевского текста, одни стремятся сделать зримыми образы, характеры, передать типажи, другие вводят в атмосферу произведений.

Произведения Н.В. Гоголя неоднократно и многообразно иллюстрировались крупнейшими русскими мастерами кисти и карандаша. Художниками созданы многочисленные акварели, литографии, рисунки и гравюры на дереве, лучшие из которых вошли в историю русской графики. Время все глубже раскрывает перед нами богатства мысли и чувства в произведениях великих художников.

На протяжении многих лет творчество Н.В. Гоголя вызывало интерес у художников. К иллюстрированию гоголевских произведений обращались еще его современники: А.А. Агин, П.М. Боклевский, Е.А. Кибрик, В.А. Серов, И.Е. Репин, Н. Альтман, Кукрыниксы - вот неполный перечень русских живописцев, вдохновленных сюжетами Гоголя. Особый интерес у художников разных поколений и направлений вызывала поэма "Мертвые души". Особенное звучание эта тема приобрела в творчестве художников XX века.

Актуальность темы настоящей исследовательской работы определяется тем, что 1 апреля 2018 года исполнится 209 лет со дня рождения одного из классиков мировой литературы Николая Васильевича Гоголя. (1809-1852).

В методике преподавания литературы признано, что изучение поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» — одна из самых трудных задач в школьном литературном образовании. Языковые, стилистические, композиционные особенности поэмы, ее необыкновенный по глубине и выразительности лиризм, сатирический гротеск, сложная система образов и незавершённость произведения осложняют восприятие, понимание, прочувствование «Мертвых душ». Изобразительный материал необходим, так как опора на зрительный

образ становится средством формирования читательского понимания и оценки произведения, помогает образно представить героев поэмы, понять их характеры, вместе с этим понять и авторский замысел, идею великого произведения.

Объектом исследования данной работы являются иллюстрации художников к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души».

Предметом исследования - это художественные образы и эволюция графических изображений героев поэмы Н.В. Гоголя «Мёртвые души».

Основной целью исследования данной работы является задача наиболее полно представить изобразительный материал о произведении Н.В. Гоголя (живопись, графику и скульптуру, а также иллюстрации к произведению писателя, как его современников, так и художников XX века).

Реализация цели предполагает решение следующих задач:

- рассмотреть иллюстрации художников-графиков, наиболее полно отразивших в своих работах содержание и эмоциональную атмосферу великого произведения;
- проанализировать особенности изобразительных средств каждого автора иллюстраций.

1. ГОГОЛЬ. СТРАНИЦА ИСТОРИИ.

«Я враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен подаваться лицом и нечего его подслащивать этим кондитерством»¹.

Так написал Гоголь в 1846 году из Рима Петру Плетневу, который вел его дела в Петербурге, отказываясь от предложения гравера Е.Е.Бернардского издать «Мертвые души» с иллюстрациями. Упомянутый им «политипаж» это отливка с гравированной деревянной доски, позволявшая в свое время очень широко распространять книжную графику. В сороковые годы XIX века так стали называть, расширяя значение термина, все вообще напечатанные в книге рисунки.

Итак, Гоголь, едва ли не самый иллюстрируемый впоследствии русский писатель, объявлял себя противником иллюстрации.

Подобное отрицание ее уместности в роли верного и законного спутника литературы родилось, впрочем, задолго до Гоголя, а после него прошло через весь XIX век и получило развернутое теоретическое обоснование в начале XX столетия². При этом главный оппонент иллюстрирования художественной литературы Ю.Н.Тынянов именно Гоголем подкреплял свой тезис о принципиальной неадекватности изобразительного образа — словесному. «Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. “Гоголевские типы”, воплощенные и навязываемые при чтении (русскому читателю — с детства), — пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов не обведена у Гоголя плотной массой»³.

¹ Гоголь Н.В. Письмо П.А.Плетневу, 20. 3. 1846. Рим // Полн. собр. соч. Т.13. М., 1952. С.45.

² Статья «Иллюстрация и литература»: Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М., 1989.

³ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.311.

Следуют примеры из «Мертвых душ», «Невского проспекта» и, разумеется, «Носа». «А ведь нам с детства навязываются рисованные “типы Гоголя” и — сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя». И потому, пишет Тынянов, «половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина»¹.

Смысл его критики, подкрепленной тонким анализом, в стремлении освободить и защитить богатую и сложную выразительность словесного образа, не сводимого, по его убеждению, к изображению, от его подмены однозначно-предметной картинкой.

Конечно же, к нему не прислушались. Напротив, настоящий расцвет (а может быть, следовало сказать — разгул?) иллюстрирования тогда еще только начинался. И именно сочинения Гоголя избирались для того особенно охотно. Современный читатель, он же и зритель, встречается с невероятным многообразием их графических интерпретаций. За пресловутыми Агиным и Боклевским выстроился немалый ряд талантливых и умных иллюстраторов, не говоря уж о прочих, а их хватало и прежде.

Но как бы ни были убедительны сами по себе аргументы Тынянова, доказывающие непереваемость литературного образа в визуальный, все же многие опыты иллюстрирования Гоголя остаются значительными. И не только сами по себе (чего не отвергал и Тынянов), но и в их отношении к литературному прототипу. Они очень живо представляют нам характер и смысл непреходящего, но порой круто меняющего свой характер, интереса к Гоголю и открывают нам, каким его видели, что находили для себя в его книгах протекшие поколения, эпохи и стили.

Вопреки протестам критики, да и самого автора, искусство иллюстрации трудно признать ошибкой. Оно сопровождало словесность на всем ее многотысячелетнем пути, от древних папирусов до современной книги. И значит, удовлетворяет одну из коренных потребностей культуры вообще — стремление к многостороннему, синтетическому представлению образов реальности.

Следует добавить к этому, что Гоголь не был таким уж строгим врагом всякого иллюстрирования. Оправдывая свой отказ, он, в том же письме Плетневу, говорит о возможности «допустить излишество этих родов только в таком случае, когда оно слишком художественно. Но художников-гениев для такого дела не найдешь»... А годом позже просил предложить тому же Бернадскому издать «Ревизора» с виньетками в начале и конце каждого действия². К тому времени он мог уже быть знаком с работой Агина. Впрочем, отзывов Гоголя о ней не известно.

¹ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 311-312.

² Гоголь Н. В. Письмо к П.А.Плетневу, 10. 7. 1847 // Указ. изд. С.346.

2. ИЛЛЮСТРАТОРЫ И ИНТЕРПРЕТАТОРЫ К ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ». ИЛЛЮСТРАЦИИ.

К моменту выхода роскошного издания поэмы Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души», предпринятого А. Ф. Марксом в 1901 году, история иллюстрирования «Мертвых душ» насчитывала уже более полувека.

При этом появление каждой новой серии иллюстраций обязательно возбуждало острые дискуссии, которые отражали не только очередной этап в развитии художественных вкусов общества, но и некоторую динамику восприятия самой поэмы Гоголя, менявшегося от поколения к поколению и от эпохи к эпохе. С учетом этого обстоятельства попытаемся беспристрастно оценить коллективный художественный труд, инициированный А. Ф. Марксом, и совершив исторический экскурс, который дает богатый материал для сопоставлений и выводов.

Обложку для первого издания «Мертвых душ» (1842) Гоголь нарисовал сам. Эскиз его перерисовали на камень — литографировали — и отпечатали необходимым тиражом. Она хорошо известна, много раз воспроизводилась в изданиях, посвященных Гоголю, однако в тексте их, как правило, даже не упоминается. Литературоведы склонны пренебрегать источниками, имеющими не словесный характер. Между тем, внешность, которую сам Николай Васильевич проектировал для своего наиболее капитального творения, может многое рассказать и о художественных вкусах автора, и о его понимании самой поэмы. Конечно же, перед нами не просто «обертка книги», которую принято было заменять переплетом, но и произведение Гоголя (пусть даже не вполне профессиональное), и, кроме того, немаловажный творческий документ писателя.

В характерном живописно-романтическом духе он выполнил и свою обложку. Строки заглавия, написанные, по моде того времени, шрифтами разного рисунка, Гоголь окружил и объединил подвижным, сложным орнаментом, не имеющим жестких границ, свободными, мелкими завитками, растекающимися по листу. А в завитки вписаны и торжественные барочные маскароны (в центре, по сторонам слова «поэма»), и множество мелких рисуночков совсем иного характера, имеющих отношение к бытовой среде книги, возможно, и к конкретным ее эпизодам.



Обложка первого издания поэмы
«Мертвые души», выполненная по
рисунку Н.В.Гоголя

Венчает композицию во весь опор мчащаяся тройка. Выезд Чичикова? Или это символическая «бойкая необгонимая тройка», знаменующая собой несущуюся в неизвестность Русь? Этим образом, не без пафоса, завершал Гоголь первый том своего сочинения.

А ниже, среди кружащихся завитков, чего только нет! Какие-то строения, колодец с «журавлем», и стройная колокольня. Бутылки и бокалы на подносах, рыбина на блюде (не тот ли осетр, которого в одиночку съел Собакевич?). Гротескный человечек справа, а слева бочонок и лапоть. И лира — недалеко от слова «поэма», и бальная пара танцующих, и, наконец, многочисленные черепа, — материализованные «мертвые души», стержень действия.

Нельзя сказать, что Гоголь обобщил и воплотил в этой композиции основной смысл книги. Скорее всего, он себе столь серьезную задачу и не ставил. Но некоторые ее черты сумел передать, не столько даже в подборе мотивов рисунка, сколько в самом его построении. Открываемое подобной обложкой сочинение претендует, очевидно, на сложное действие, на широкий охват многообразных событий. Оно обещает занимательность и некоторую пестроту эпизодов, связываемых цепью общей интриги. Обещает и внимание к бытовым подробностям, что было тогда в духе времени.

Между тем, главная строка на обложке, важнейшее, отчетливо выделенное на ней слово, это не заглавие, оно помельче, и не имя автора, выписанное совсем мелко, витиеватым, как бы «готическим» почерком. Вопреки традициям, это своеобразное (и, пожалуй, несколько претенциозное) обозначение жанра книги. Слово «ПОЭМА», помещенное точно в центре композиции и самое крупное на ней, выделено также цветом (белое на черном фоне) и обведено наиболее богатой рельефной рамкой. Очевидно, оно было особенно важно для Гоголя и должно было подсказать читателю угол зрения на книгу. В ней самым главным должен был оказаться не быт, не юмор, не социальная или моральная критика. Это слово должно было, по-видимому, подчеркнуть в «Мертвых душах» их эпичность. Не многим из последующих иллюстраторов это оказалось понятным и посильным.

2.1. АЛЕКСАНДР АГИН И ЕВСТАФИЙ БЕРНАРДСКИЙ.

Первое графическое воплощение образов поэмы Гоголя «Мертвые души» является, как известно, плодом совместного труда рисовальщика Александра Алексеевича Агина (1817–1875) и ксилографа Евстафия Ефимовича Бернардовского (1819–1889). История создания этих иллюстраций, по традиции и не без основания называемых «агиновскими», в настоящее время хорошо изучена, и нам остается лишь вкратце ее напомнить и прокомментировать.

Торцовая ксилография была в то время сравнительно новой техникой репродуцирования, относительно недорогой, точной и позволявшей печатать картинки в один прогон с текстом, на тех же страницах. В России она распространилась как раз в сороковые годы, и широко применялась, в частности, для иллюстрирования модных тогда «физиологических очерков». Так назывались подробные, пристальные, и обычно более или менее

иронические, описания нравов и характеров представителей разных сословий и профессий.

В начале 1846 года Бернадский через И. М. Плетнева обратился к Н. В. Гоголю, жившему тогда в Риме, с просьбой уступить ему право на издание «Мертвых душ» с иллюстрациями Агина. Оба художника были уже значительными мастерами, преуспевшими каждый в своей профессии, и видели для себя в задуманном предприятии широкие возможности.

Агин, недавний ученик К. П. Брюллова, приятель П. А. Федотова (много перенявший от последнего), получил к тому времени известность как автор цикла иллюстраций к Ветхому Завету, исполненного в суховатой манере позднего классицизма по заданию Общества поощрения художников. Этот цикл из 82 листов, гравированных на меди К. Я. Афанасьевым¹, был завершен в 1846 году и выпущен усилиями деятелей ОПХ Ф. И. Прянишникова и А. П. Сапожникова в виде роскошного издания, принесшего Агину бриллиантовый перстень от императора.

Бернардский, закончивший в 1843 году обучение в Академии художеств у основателя русской школы торцевой гравюры на дереве К. К. Клодта, успешно гравировал иллюстрации для петербургских журналов и альманахов. Блистательно освоенная им техника ксилографии тогда входила в моду и все увереннее использовалась предприимчивыми издателями — в отличие от гравюры на металле и литографии она давала возможность вставить рисунок (политипаж) непосредственно в наборную полосу, что заметно удешевляло издание и позволяло увеличить тираж, способствуя тем самым капитализации печатного дела. Лучшей работой Бернадского, своего рода «визитной карточкой» его, считались тогда ксилографии по рисункам Г. Г. Гагарина к «Тарантасу» В. А. Соллогуба (СПб., 1845). В этих иллюстрациях наметились новые реалистические тенденции, чувствовался отход от брюлловской эстетики и повышенное внимание к национальным мотивам, что не преминул отметить чуткий к такого рода новизне В. Г. Белинский в своей краткой рецензии. Добавим к сказанному, что к моменту обращения к «Мертвым душам» за плечами у Агина и Бернадского был уже удачный опыт взаимного сотрудничества — оно началось в 1844 году с рисунков для «Литературной газеты», продолжилось в 1845–1846 годах рисунками для «Художественной газеты», иллюстрациями к очерку И. М. Панаева «Петербургский фельетонист» и поэме И. С. Тургенева «Помещик». Оба художника интуитивно вырабатывали новый тип иллюстративной графики, лишенной романтического флёра, соответствующей современным веяниям в русской словесности, где в 1840-е начинала господствовать «натуральная школа».

Тем не менее, Гоголь в письме к Плетневу от 20 марта 1846 года ответил художникам решительным отказом в публикации иллюстраций. В своем пространном ответе он ссылаясь, во-первых, на незавершенность своего произведения, во-вторых, на обязательность собственного присутствия при печатании текста во избежание обычной «путаницы и бестолковщины». Для нас же в особенности важна третья причина отказа, сформулированная

¹ Ветхий завет в картинах. СПб., 1846.

Гоголем, который исходил из определенных эстетических позиций: «Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством. Можно было бы допустить излишество этих родов только в том случае, когда оно слишком художественно. Но художников-гениев для такого дела не найдешь; да притом нужно, чтобы для того и самое сочинение было классическим, приобретшим полную известность, вылощенным, конченным и не наполненным кучею таких грехов, как мое».

Столь откровенно выраженное нежелание видеть свое произведение иллюстрированным, несмотря на то, что за дело брались два признанных к тому времени мастера графики, может, на первый взгляд, показаться странным для писателя, страстная увлеченность которого изобразительным искусством общеизвестна. Но отрицательный ответ в данном случае был связан отнюдь не с конкретными личностями художников, а исключительно с принципиальным отношением к собственному творчеству, в стремлении оградить свой визуальный мир от постороннего вторжения.

Полученный отказ не обескуражил художников, и Бернадский решился издавать от своего имени рисунки без текста отдельными выпусками под общим названием «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя “Мертвые души”». При этом пришлось видоизменить первоначальный план, который подразумевал включить в книгу сто полностраничных рисунков и столько же маленьких гравюр, помещенных в полосу. Было решено сосредоточиться только на больших картинах и издать их без текста отдельными выпусками по четыре листа в каждом¹. В финансировании издания принял участие архангельский почетный гражданин Д. М. Горяинов, получивший права на клише; текущие затраты предполагалось покрывать за счет подписки (цена всего комплекта по подписке определялась в 10 рублей). Работа началась весной 1846-го, первый выпуск из четырех листов вышел 1 ноября того же года (цензурное разрешение от 24 октября), последующие выходили бесперебойно раз в неделю.

Рисунки к «Мертвым душам», выпущенные всего через четыре года после публикации книги, глубоко взволновавшей русское общество, стали первой художественной трактовкой произведения и представлялись многим частью еще не смолкнувшей в печати полемики. Новым вектором этой полемики становилось обсуждение роли и задач иллюстрации, которая демонстрировала возможность существования отдельно от литературного текста и все убедительнее входила в права оригинального жанра изобразительного искусства.

Издание было замечено критикой. Одним из первых отозвался на выход иллюстраций И. А. Тургенев. В своей рецензии в «Современнике»² он, вторя Гоголю, предостерегал художников: «Браться за типы, созданные этим великим мастером страшно...». Воздавая должное техническому качеству гравюр, писатель сетовал на неубедительность образа Чичикова и других героев поэмы:

¹ 100 рисунков из сочинения Н.В.Гоголя «Мертвые Души», рисовал А.Агин, гравировал на дереве Е.Бернардский. СПб., 1846.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. М.; Л., 19???. Т.1. С. 306-307.

«Мы не знаем, покидал ли г. Агин когда-нибудь Петербург, но все его лица — чисто петербургские и вовсе не провинциальные. Манилов смотрит юным здешним чиновником, охотником до бильярдной игры и литературных занятий; мужики являются петербургскими дворниками, содержателями постоянных дворов; Селифан превратился в чухонца...».

Гораздо более внимательным критиком агиновских рисунков стал Валериан Майков, выступавший в «Отечественных записках» с краткими заметками по мере появления новых выпусков, а затем опубликовавший большую полемическую статью, которую по праву можно рассматривать как одну из первых аналитических работ, посвященных общим проблемам русской иллюстрации. «Каждое искусство, — заявляет Майков, — имеет средства, ему исключительно принадлежащие, и в то же время — пределы, из которых оно не должно выступать, чтобы не утратить своей силы». Далее, пространно рассуждая о широких возможностях литературного слова, он в некотором противоречии с высказанным постулатом призывает иллюстраторов как можно точнее следовать авторскому тексту, уделять главное внимание не столько сюжетным поворотам, сколько общим художественным описаниям. «...По выходе двенадцати выпусков, — разочарованно пишет критик, — оказалось, что цель издания — изобразить преимущественно те сцены, которые находятся в тесной связи с главной интригой поэмы, то есть с покупкой мертвых душ. Художники оставили без воспроизведения те дивные места поэмы, в которых Гоголь явился исключительно живописцем, совершенно независимым от самого себя как рассказчика. <...> Конечно, и такие рисунки могут быть великою услугой публики, но заметим, что этим самым выбором художники задали себе самую трудную задачу, потому что нет ничего труднее, как нарисовать портреты».

По мнению молодого критика Валериана Майкова в «Отечественных записках» (т. I, 1847 г.)¹⁰, главной неудачей иллюстраций Агина–Бернардского стал выведенный художниками необаятельный и чрезмерно шаржированный образ Чичикова, противоречивший ускользающей неуловимости того портрета, который словесно нарисован Гоголем в первых же строках поэмы: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтоб стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод. <...> Крайняя добропорядочность и сглаженность всех черт лица Чичикова были отчасти причиною успехов его в обществе». Графические же образы Манилова, Ноздрева и в особенности Собакевича и Плюшкина, напротив того, понравились критику, который детально сравнивает их с текстовыми портретами. Финал этой критической статьи вышел вполне доброжелательным и оптимистическим: «Остается пожелать художникам полного успеха в их трудном и почтенном предприятии. Им предстоит изобразить такие сцены, которые заставят забыть недостатки первых выпусков, особенно если мало-помалу физиономия Чичикова определится в сознании художника, если откажется он окончательно от манеры карикатурить строго созданные образы Гоголевских героев, изберет для рисунков сцены, наиболее доступные полиграфической живописи, поместит поболее портретов таких лиц,

которые, едва мелькнув в поэме, охарактеризовали целые группы и потому заслуживают внимания и изучения».

В полном виде графическая серия Агина–Бернардского увидела свет уже после смерти авторов, когда осуществленные ими выпуски стали почти легендарной библиографической редкостью. Это случилось в 1892 году, когда некто Д. Д. Федоров по случаю приобрел у наследников вышеупомянутого Горяинова все доски и издал рисунки, включая 28 прежде не печатавшихся, отдельным альбомом под названием «Сто рисунков к поэме Н. В. Гоголя “Мертвые души”». В том же году вышло второе издание альбома, дополненное новонайденными иллюстрациями Агина к «Повести о капитане Копейкине» и рекламным рисунком 1847 года, сообщавшем о готовности первого выпуска. Вскоре последовали третье и четвертое издания, тираж которых измерялся уже тысячами. В предисловии «От издателя» ко второму изданию альбома излагается история создания и печатанья агиновских рисунков. Тут же полностью приведена статья Н. С. Лескова, написанная в связи с выходом первого издания «Ста рисунков» и ранее опубликованная в журнале «Нива» (1892. № 8).

Всмотримся в эти иллюстрации, выпущенные при жизни Гоголя вопреки его авторской воле и уже полтора века служащие образцом для множества графических интерпретаций, театральных и кинематографических постановок.

Рисунок Агина, изначально подчиненный задачам ксилографии, лаконичен и контрастен. Расхождения между немногими сохранившимися оригинальными рисунками Агина и гравюрами дают основание предполагать значительную творческую роль Бернардского, который не просто повторял рисунок, но пересказывал и завершал его языком гравюры. Важным выразительным средством у Агина часто становится игра плотной штриховки и тонких контуров (так, например, в одном из хрестоматийно известных рисунков объемно проработанный облик Плюшкина, словно загипнотизированного врученными ему деньгами, противопоставлен фигуре Чичикова на заднем плане, едва намеченной легким контуром). Вообще же большинство листов строится на диалоге действующих лиц между собой, причем некоторые из диалогов (например, Чичикова и Собакевича; Чичикова и Плюшкина) представлены в нескольких последовательных фазах. «Сольный» портрет Ноздрева является здесь исключением, вполне оправданным подрисуночной подписью: «Он был очень хорош для живописца...». Такие краткие подрисуночные подписи становятся неотъемлемой частью агиновской «режиссуры» — это случайные, иногда абсурдно звучащие реплики, выхваченные из литературного поля, призванные лишь освежить в памяти зрителя хорошо знакомое повествование, оживить графическое действо. Литературное слово получает театральное измерение, а листы превращаются в своеобразную графическую инсценировку, где мимика и жесты героев приобретают решающее значение. При этом в основу художественной идеи положено стремление следовать гоголевским принципам литературного заострения образа ради выявления типического в русской действительности, стремление воспроизвести гоголевские типы в их жизненной достоверности.

«В агинских рисунках выразилась определенная действенность художнического самоощущения автора: убежденного “брюлловца”, с одной стороны, и увлеченного мастера бытовой иллюстрации, следующего “заземленной” жизненной правде “физиологического очерка” — с другой. — Пишет Г. Ю. Стернин. — В двойном ракурсе предстал перед рисовальщиком и Гоголь со своими “Мертвыми душами”, и это позволило Агину адекватнее, лучше сказать, стереометричнее воспринять художественный масштаб поэмы, особенности ее образной структуры».

Внимательный и умный читатель, Агин нашел для основных персонажей книги отчетливые зримые образы, которые воплотил не только в лицах, но и в особом складе каждой фигуры, в индивидуальной пластике движений и жестов. Кубический, деревянный, как комод, Собакевич, размашистый, бесшабашный Ноздрев, но главное — хорошо угаданный главный герой, пружина всего действия, являющийся в большинстве иллюстраций, определили удачу.

Строит образ не столько благообразно-округлое лицо Чичикова, сколько его скользкие движения, плавные полупоклоны, являющие совершенную светскость, однако с той ноткой развязности, которая и позволяет ощутить его настоящий характер.

Лучшая черта агинских иллюстраций - помнить о зрителе, искать с ним диалога, предполагать его в листе равноправным собеседником, включать в действие. Поэтому Агин чаще избирает для рисунка ситуации подвижные, не оконченные, застает сюжет на полдороги, фиксирует только те моменты, которые входят в основную интригу.

Иллюстрации Агина не статичны. Сквозь них протекает динамика сюжета. Иные важные эпизоды разыграны в целых цепочках рисунков. В них Чичиков торгуется с Собакевичем, беседует с Плюшкиным, спорит с Ноздревым. За поведением агинского Чичикова следишь как за актером в роли. У него, вроде бы, естественные, но точные, отработанные жесты. Кажется, что и художник представлял в себе героев Гоголя выведенными на театральную сцену. (К тому времени уже предпринималась «неудачная попытка поставить Чичикова на Александринском театре».)¹

Как и роман, рисунки Агина многолюдны. Мелькнувшие в тексте крестьяне, слуги, чиновники в присутственном месте и прочие запечатлены им с привычной хваткой иллюстратора физиологических очерков. И, как видно из письма Плетнева к Гоголю, первоначально, кроме больших иллюстраций, Агин предполагал выполнить еще сотню виньеток в тексте. О них, однако, ничего более неизвестно.

«Сто рисунков к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» выходили в 1847 - 1848 годах тетрадами по четыре гравюры на дереве в каждой. Полностью вся серия (104 рисунка) была опубликована в 1892 году. Довершить издание художникам не удалось, несмотря на своевременную готовность всей задуманной серии рисунков. Издание прекратилось на 18-м выпуске (72-м рисунке) из-за конфликта Бернадского с Горяиновым. Оставшись без финансовой поддержки, Бернадский добился от Академии художеств помощь

¹ Майков В. Сочинения. Т.1. Киев, 1901. С.157.

в 600 рублей, но она целиком пошла на покрытие уже понесенных издержек и не позволила продолжить дело. Вскоре расстроилось и сотрудничество Бернардского с Агиным, а затем творческая деятельность обоих художников пошла на убыль, и дальнейшие судьбы их потерялись для современников. Иллюстрации к «Мертвым душам» и для Агина, и для Бернардского стали вершинным достижением, благодаря которому их имена прочно вошли в историю отечественного искусства.

2.2. ПЕТР БОКЛЕВСКИЙ.

К поколению Агина и Бернардского принадлежал и другой популярный иллюстратор «Мертвых душ» — Петр Михайлович Боклевский (1816–1897), правда, выступивший публично в этом качестве существенно позже. Рязанский дворянин, выпускник юридического факультета Московского университета (учился у знаменитого юриста Н. И. Крылова), друг Аполлона Григорьева, он довольно поздно решил посвятить себя изобразительному искусству и в глазах некоторых критиков навсегда остался дилетантом. Летом 1845 года, оставив службу в уездном Пронске, он стал наезжать в Санкт-Петербург и заниматься живописью у профессора А. Е. Егорова, а осенью того же года поступил в Академию художеств в качестве «стороннего посетителя». Там он учился у К. П. Брюллова и, по словам современников, постоянно «воевал» с ним по поводу академической трактовки сюжетов из классической истории, которую хорошо знал. Некоторой «добавкой» к художественному образованию Боклевского, вероятно, стало натурное рисование в Конногвардейском манеже по заданию скульптора П. К. Клодта, трудившегося над своими знаменитыми «Укротителями коней».

10 декабря 1852 года Боклевский получил звание «свободного художника живописи акварельной» и вскоре отправился за границу. Он посетил Францию, Швейцарию, Италию и Испанию, где знакомился с музейными собраниями и выполнил множество путевых зарисовок, которые пропали вместе с багажом при его возвращении на родину весной 1854 года, с началом Крымской войны. С этого времени художник жил попеременно в Москве и в рязанском имении, где позже завел свою литографскую печатню. Некоторое время он пробовал себя как портретист (исполнил, в частности, портреты известных собирателей произведений искусства К. Т. Солдатенкова, В. А. Кокорева и Н. А. Кушелева-Безбородко) и, благодаря Аполлону Григорьеву, вошел в круг «Молодой редакции “Московитянина”», где, как вспоминал беллетрист и этнограф С. В. Максимов, «по невольному тяготению и сродству душ все наличные художественные силы Москвы находились естественным образом в тесном сближении».

В 1855 году шесть патристических карикатур Боклевского были выпущены в Санкт-Петербурге в виде альбома литографий «На нынешнюю войну», за что он получил бриллиантовый перстень от императора Александра II. Вскоре художник приобрел известность как рисовальщик-иллюстратор, интерпретатор современных литературных произведений, и первыми успехами

был обязан пьесам А. Н. Островского. С. В. Максимов вспоминал: «Когда выросла слава Островского, Боклевский явился к нему на помощь, как толкователь художественных красот во всеоружии опыта и силы». Иллюстрации к комедиям «Свои люди сочтемся», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Не так живи, как хочется», «Сцены из купеческой жизни» при содействии И. С. Тургенева были в 1859–1860 годах изданы Кушелевым-Безбородко отдельными выпусками по пять литографий в каждом.

Примерно в те же годы (1859 - 1860) Боклевский обратился к гоголевской теме, которая стала определяющей в его творчестве. Его карандаш - весьма важное дополнение к перу Гоголя. Его рисунки и акварели - с их сатирическими гиперболами, в то же время с подкупающей бытовой характерностью - полны романтической иронии. Боклевский выступал как политический карикатурист, но достиг подлинной творческой зрелости после того, как, сблизившись с литературным миром Москвы, посвятил себя книжной иллюстрации.

Петр Михайлович Боклевский был годом старше Агина, но его «Гоголевские типы» относятся уже к следующему этапу развития русской иллюстрации. Он тоже прикоснулся к академической школе, занимаясь «сторонним посетителем» у К. Брюллова и А. Егорова. Был острым карикатуристом, и этот талант определил тон его иллюстраций. Издавались они отдельными альбомами, вне текста, и были, видимо, во второй половине XIX века очень популярны, так как выходили всё новыми изданиями. При этом тональная графика Боклевского, зализанная и подчеркнута детализированная, при переводе в торцовую ксилографию или литографию сильно огрублялась, пока не появилось, уже в 1890-е годы, роскошное издание с фототипиями.

Свой путь иллюстратора художник начал именно с Гоголя. В 1858 году в Москве был выпущен альбом «Галерея гоголевских типов», включивший четырнадцать литографированных рисунков Боклевского к «Ревизору» (альбом потом неоднократно переиздавался), а в 1863-м — альбом из пяти сцен этого же произведения — «Бюрократический катехизис» (гравюры на дереве; был переиздан в 1864 году с цензурной правкой — под названием «Сцены из “Ревизора”»). Разработанные Боклевским типы героев «Ревизора» прочно вошли в сознание современников и десятилетиями служили образцами для театральных постановок по всей России.

Возможно, к 1860-м годам относится и начало работы Боклевского над иллюстрациями к «Мертвым душам» (об этом, в частности, свидетельствует скульптор Н. А. Рамазанов), однако пожар, унесший в 1869 году усадебный дом с литографией, уничтожил большую часть художественных работ, выполненных им за полтора десятилетия. Вскоре после этого художник был вынужден перебраться в Москву и заняться адвокатской практикой, не оставляя, впрочем, занятий искусством.

Рисунки Боклевского к «Мертвым душам» — 23 листа, гравированные на дереве И. С. Пановым, увидели свет в 1875 году на страницах журнала «Пчела»; позже права на их издание были переуступлены популярному

журналу «Живописное обозрение», где в 1879-м, 1880-м и 1887 годах появилось семь новых рисунков, продолжавших эту серию. В 1891 году «Альбом гоголевских типов по рисункам художник П. Боклевского», объединивший 26 рисунков из обоих журналов, был издан в Санкт-Петербурге Н. Д. Тяпкиным с предисловием литератора и педагога В. Я. Стоютина, в котором была дана первая подробная характеристика работ художника (в дальнейшем альбом неоднократно переиздавался).

«Боклевский задался <...> задачей: снять, так сказать, портреты лиц, которые наш юморист представил из жизни, но портреты такие, в которых бы выражалось главное содержание всей духовной или психической их жизни, — писал Стоютин. — Он захотел соединить, а не подчинить работу своей фантазии с фантазией писателя. Здесь недостаточно было только изучать самые типы, созданные Гоголем, но нужно было ловить их в действительной жизни, потому что и поэт оттуда выбирал их, нужно было изучать физиономии живых лиц в той среде, которую изображал писатель, отыскивать в них те черты, в которых отражалась многолетняя работа в их душах. Эти физиономии не повторяются с каждым поколением, хотя их облики и могут быть родовыми или наследственными. Сын, по внешнему типу лица и складу всей фигуры, может быть похож на отца и деда, но у каждого из них была своя физиономия, которая выражала то, что переживалось в каждое время». Перечисляя созданные Боклевским образы героев «Мертвых душ», Стоютин отмечал их типичность для «русской физиономии» гоголевского времени. «В них хочется вглядываться, — заключал он, — чтобы угадать, что творилось в их душах, когда на их лицах вырезывались те или другие черты. Они — необходимое дополнение к рассказам Гоголя». Иные из них могут показаться карикатурами на персонажей Агина. Отчасти на них похожие, они получили у Боклевского резко негативную окраску. Художника интересовало в Гоголе одно лишь сатирическое начало. Выделяя его, он последовательно упрощал и выпрямлял гораздо тоньше обрисованные автором характеры. Так, в Чичикове подчеркнута холодная хищность. Пристальный взгляд чуть раскосых, сдвинутых к заостренному носу-клюву глаз придают ему выражение ястреба, высматривающего жертву.

Художник увидел в поэме Гоголя всего лишь галерею монстров. Уродлив нечесаный, грузный и злобный Собакевич. До приторности слащав Манилов. Величественно самодоволен бравый солдафон-полицеймейстер. Агрессивен напористо-жизнерадостный Ноздрев. Почти все они в последующие десятилетия не раз перерисовывались и варьировались, в полный рост или, чаще, только их лица, то в тоне, а то штрихом. Все — главные или только мелькнувшие в тексте персонажи изображались с одинаковой пристальностью и отделялись с равным усердием. Подобным же образом трактовались действующие лица «Ревизора» и еще нескольких произведений Гоголя.

Как правило, все они статичны. Изъятые из действия, которое мало интересовало Боклевского, они предстают перед нами в виде галереи портретов. Это именно «типы», а не действующие лица. Сам этот термин, в

приложении к героям литературы, идет, видимо, от заглавия его первого альбома.

Изображая персонажей поэмы, художник всячески подчеркивал их отрицательные черты и физическую неприглядность, - это вступало в противоречие со сложностью гоголевских характеристик, но импонировало настроению русской публики того времени. В 1870-х гг. Боклевский исполнил второй вариант рисунков - смягченный, но и менее выразительный.

Художник усиливал жизненность Городничего, Хлестакова, Ноздрева, Чичикова и других гоголевских героев столь выразительно, что впоследствии актеры нередко специально гримировались «под Боклевского».

Сатирическое заострение образа у Боклевского было доведено до абсолюта — художник сосредотачивается на одной характерной черте героя и доводит ее до предельной выразительности, до гротеска. Именно это свойство его иллюстраций вызвало в свое время немало нареканий. Автором одного из критических отзывов был Н. С. Лесков. «Рисунки Боклевского, — писал он, — славятся своею веселостью, и в этом смысле они очень хороши, но они впадают в шарж и даже в карикатурность, а потому их нечего сравнивать с рисунками Агина, который рисовал очень правильно и старался дать типы гоголевских лиц, которые были ему знакомы, как современнику». Этот пассаж звучит не вполне объективно и выражает, скорее личную вкусовую оценку: во-первых, Лесков, вероятно, не знал, что Боклевский родился годом ранее Агина и, следовательно, с не меньшим основанием может быть назван современником Гоголя, а, во-вторых, писатель «забыл», что, в отличие от Боклевского, всё внимание которого при иллюстрировании произведений Гоголя сосредотачивалось именно на типажах, Агин давал преимущественно не типы, а групповые сцены. Относительно же карикатурности рисунков Боклевского его биограф К. С. Кузьминский замечал: «...не он один получил в этом упрек, — в том обвиняли, притом гораздо резче, и Гоголя критики из клики Булгарина и Греча». Добавим к сказанному, что, как мы помним, обвинения в «карикатурности» образов в свое время высказывались и в адрес Агина.

Отметим и следующее. Как в случае Агина, так и в случае Боклевского, доля ответственности за «карикатурность», несомненно, лежала на граверах, упрощавших и огрублявших рисованные оригиналы. И здесь опять сошлемся на К. С. Кузьминского, который цитирует в своей монографии адресованное ему письмо писателя В. Г. Короленко, познакомившегося с Боклевским в Нижнем Новгороде, где художник жил на рубеже 1880-х и 1890-х годов: «Я видел оригиналы его иллюстраций к “Мертвым душам”. Это были рисунки карандашом и соусом, в старинной манере, с необыкновенно тонкой отделкой. При тогдашних средствах воспроизведения рисунков эта тонкость в передаче совершенно исчезала, и Петр Михайлович (а также г-жа Лихарева) говорили, что когда автор увидел свои рисунки, изданные в альбоме, это было истинное горе; <...> 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».

Систематическую неточность воспроизведения оригинальных рисунков удалось преодолеть в 1895 году, когда московский издатель и книготорговец В. Г. Готье выпустил альбом под редакцией известного педагога Л. П. Бельского «Типы из поэмы Н. В. Гоголя “Мертвые души”», включивший 34 ранее неизвестных рисунка Боклевского. Это издание второй редакции рисунков Боклевского к поэме Гоголя, было выполнено новым методом фототипии, не требующим посредничества гравера и потому обеспечивающим наиболее точную передачу оригинала. «Кроме желания выпустить в свет еще неизвестные доселе произведения талантливого художника, — писал Бельский в предисловии к альбому, — к этому изданию побуждало то обстоятельство, что “Альбом” (т. е. “Альбом гоголевских типов” 1891 года. — Д. С.) был издан в виде гравюр, недостаточно художественных, чтобы вполне передать тонкую карандашную работу Боклевского. Многое, что не удовлетворяло в “Альбоме”, приписывалось ошибочно автору, хотя зависело исключительно от способа издания. Работа художника отличается такою тонкостью отделки, которая требует чрезвычайно тонкой передачи, единственно возможной в фототипическом способе».

«В рисунки Боклевского надо всматриваться очень внимательно, — писал корреспондент “Русской мысли”, — и всматриваться не столько в каждый из них в отдельности, сколько в совокупность их, и тогда те или иные преувеличения начинают сглаживаться перед общим впечатлением, а общее впечатление складывается и укрепляется таким, произвести которое имел в виду Гоголь. Из-за всех этих лиц, портретных и карикатурных, безобразных и красивых, выступает нечто очень характерное, очень важное для уразумения того времени и тех типов, которые увековечены “Мертвыми душами”».

В основе исключительной популярности иллюстраций Боклевского лежала «узнаваемость» образов, многие из которых (например, Собакевич, Ноздрев и Манилов) слишком приближались к агиновским прототипам. Эти работы отличала высоко ценимая публикой тщательная техническая проработка, «мастеровитость», доходящая, правда, иногда до тяжеловесности (в отличие от игривой легкости Агина–Бернардского). Такая «понятность» или «доступность» давала повод для упреков в отсутствии в иллюстрациях Боклевского подлинной глубины. А. А. Сидоров, невысоко ставивший его талант, писал: «Как художник-иллюстратор, стремившийся к воплощению в зрительных образах идейного смысла произведения, Боклевский не всегда выдерживает строгую критику. <...> В “портретно-образных” рисунках Боклевского типы его не всегда подлинно содержательны». Такая оценка, впрочем, с гораздо бóльшим основанием может быть отнесена к попыткам Боклевского дать графическую интерпретацию образов «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского и «Войны и мира» Л. Н. Толстого — эти попытки явно неадекватны глубине литературных произведений.

По словам К. С. Кузьминского, образы «Мертвых душ» в интерпретации Боклевского «исчерпывали тему» — они не только многократно переиздавались, но и тиражировались на фарфоровых тарелках, на почтовой бумаге и конфетных обертках, расходились в виде фигурок, лепленных и

резанных кустарями, а в 1909 году появились в открытках. Эти образы можно увидеть на барельефах, украшающих пьедесталы памятников Н. В. Гоголю работы Н. А. Андреева в Москве и работы Л. В. Позена — в Полтаве.

2.3. ПЕТР СОКОЛОВ.

Вторая половина XIX столетия, века русской классической литературы, отнюдь не была золотым веком иллюстрации. Тогда много иллюстрировали, в том числе и Гоголя, но чаще третьестепенные художники, не предлагавшие сколько-нибудь интересных интерпретаций его прозы. Впрочем, и эпизодические обращения к гоголевским сюжетам значительных русских живописцев, от В. Перова (большой рисунок «Погребение Гоголя героями его произведений», 1864) до И. Репина, значительных результатов не давали.

Еще один значительный опыт иллюстрирования «Мертвых душ» предпринял в начале 1890-х годов Петр Соколов, до этого успешный иллюстратор Тургенева и Некрасова.

В мае 1891 года в типографии Эдуарда Гоппе в Санкт-Петербурге был выпущен альбом «Акварели художника Петра Соколова к первой части “Мертвых душ” Н. В. Гоголя. Типографюры на меди у Гуппеля в Париже». Автором включенных в альбом двенадцати акварелей, тронутых гуашью, был Петр Петрович Соколов (1821–1899), еще один младший современник Гоголя, сын выдающегося акварельного портретиста пушкинской эпохи Петра Федоровича Соколова, племянник и ученик К. П. Брюллова. В предисловии к альбому, подписанном инициалами А. Г., говорилось: «Со времени появления в печати первой части “Мертвых душ” прошло почти полвека, но у нас до сих пор нет достойных писателя иллюстраций к этому произведению. Не считая первой попытки художника Агина, появившейся в крайне неудовлетворительных гравюрах на дереве вскоре после издания первой части поэмы, но гравюр этих давно уже нет в продаже; затем следует отметить “Альбом гоголевских типов” Боклевского, который немало заимствовал от Агина, портретируя лишь Гоголевских героев, не касаясь той живописной и типично русской жизни, которой они окружены. Ныне делает попытку маститый художник Петр Соколов, хорошо известный русской публике по его бытовым охотничьим картинам; кроме типов, он воспроизводит и самые сцены к первой части “Мертвых душ”».

Вдохновителем гоголевской серии Петра Соколова и автором вступительной статьи к альбому называли его друга, помещика и литератора С. Н. Терпигорова (Сергея Атавы), чей портрет с собакой, выполненный гуашью в 1889 году и находящийся ныне в Русском музее, может быть назван одной из лучших работ художника. Акварели создавались и репродуцировались в Париже, куда Соколов выехал в том же 1889 году для устройства своей персональной выставки в галерее Бернхейма — там его искусство было оценено весьма высоко: он удостоился ордена Почетного легиона и звания почетного члена Французского общества художников.

В серии акварелей Соколова были выборочно запечатлены двенадцать сцен из первых трех глав гоголевской поэмы: как ключевых (например, «Въезд Чичикова в губернский город», «Бал у губернатора» или «Чичиков и Ноздрев в конюшне»), так и проходных («Петрушка чистит сапоги», «Туалет Чичикова» и др.). Альбом Соколова вызвал немало положительных отзывов в прессе, в частности Н. С. Лескова, хотя уже через несколько месяцев его славу затмило упомянутое выше масштабное альбомное издание полного собрания рисунков Агина. В последующие годы цветные акварели Соколова к «Мертвым душам» были забыты и, во всяком случае, остались недооцененными, попав в разряд «типичных альбомных изданий того времени».

В то же время сразу после выхода своего цветного альбома Петр Соколов продолжил работу над иллюстрациями к «Мертвым душам» в технике черной акварели. Итогом этой работы, продолжавшейся, вероятно, до 1894 года, когда он начал страдать болезнью глаз, стала новая серия, не повторяющая цветную. В нее вошло 45 портретных зарисовок (25 — к первой части поэмы и 20 — ко второй), 29 бытовых сцен (16 — к первой части и 13 — ко второй), 14 иллюстраций отвлеченного характера, два пейзажа, одна аллегория и финальная картина «Гоголь сжигает вторую часть “Мертвых душ”». Выпустить эту серию отдельным изданием, несмотря на предпринятые художником усилия, не удалось. Она выпала из поля зрения специалистов и только спустя полвека была вновь «найдена» и показана на персональных выставках художника, состоявшихся в Москве в 1944-м и 1948 годах. В те же годы иллюстрации Соколова начали появляться (в низкокачественных воспроизведениях) в отдельных изданиях сочинений Гоголя.

Между тем, есть достаточно оснований считать «черную сюиту» Петра Соколова не только вершинным творческим достижением этого художника, но и одной из лучших графических интерпретаций произведения Гоголя, глубоко передающей дух эпохи. В подходе к иллюстрированию Соколов здесь диаметрально противоположен Боклевскому — он воспринимает поэму Гоголя как эпическое полотно русской жизни, фокусирует свое внимание не столько на персонажах, сколько на месте действия, конкретизирует пейзаж, точно подмечает особенности интерьера и стиль обстановки, соответствующие гоголевскому времени. Значительно выше и образное мышление Соколова, шире диапазон его характеристик: сдержанный юмор в отдельных образах соседствует с общими картинами провинциальной жизни, некоторые листы отмечены лиризмом и тоской по образу уходящей России (например, пейзаж усадьбы Плюшкина). Он освобождается от устоявшихся штампов и совершенно уходит от карикатурности, в которой критика нередко обвиняла предшественников. Несравнимо совершеннее и техническая сторона работ Соколова, основным средством выразительности для которого становится здесь тончайшая светотеневая проработка.

А. А. Сидоров писал: «Особенность иллюстраций Соколова к Гоголю в том, что они необычайно живы. Они являются синтезом старых реалистически точных образных воспоминаний и нового, современного развитию художника

его отношения к Гоголю, к действительности “Мертвых душ” с точки зрения нового времени».

Завершая разговор о Петре Соколове, добавим, что к моменту создания иллюстраций к «Мертвым» душам» этот художник принадлежал к числу наиболее талантливых мастеров пейзажного и бытового жанра, и, несмотря на разгульный образ жизни, часто ввергавший его в бедность, имел высокую репутацию в профессиональной среде. Приведем в связи с этим оценку творческой личности Петра Соколова, данную посмертно Александром Бенуа: «Это был человек с вечно возбужденными нервами, обладавший непреодолимой склонностью к выдумке. Его творчество вполне отражает его личность. Все оно проникнуто неистовством и необузданностью. Типичные “петры соколовы” — это те его картины, по преимуществу охоты и народные сцены, которые созданы в порыве, пароксизме, тяп да ляп, точно зря. Они писаны всем, чем попало: и акварелью, и гуашью, и пастелью, и маслом. Физиономии действующих лиц покосились от старости или заплыли от пьянства, одежда на них мятая и рваная, лошади или мчатся в бешенстве, или в виде ужасных кляч еле перебирают ногами, избы готовы развалиться, дороги непролазны от слякоти, небо тускло от отчаяния, а леса обдерганы осенним ветром. В Петре Соколове странным образом соединенные черты необузданного романтизма и самого искреннего реализма»

Художнику было уже за семьдесят. Младший современник писателя, он был едва ли не последним, кто мог изображать гоголевскую Россию по собственной живой памяти.

Большие листы Петра Соколова исполнены, в окончательном виде, черной акварелью (им предшествовал менее удачный цветной вариант). В то время уже существовала техника, способная без существенных потерь передавать в печати такие тональные рисунки. Но эта работа издана не была и как-то забылась. Не случайно, что вспомнили о ней в конце 1940-х годов, когда соколовские принципы иллюстрирования оказались вновь актуальными.

Художника интересовали не столько гоголевские «типы», сколько целостная атмосфера книги, жизненная среда персонажей. От их подчеркнутой характерности, типичной для работ ранних иллюстраторов, он отказался — люди как люди. Зато очень наглядно представлен, например, дом Плюшкина, извне, с его забитыми окнами и разоренным двором, на который въезжает бричка Чичикова, и изнутри, затесненный и замусоренный, живописно обветшавший, подобно халату хозяина. Соколов вынес на поля этого большого рисунка фигурки второстепенных персонажей, участвующих в эпизоде, а поверху еще и вид разоренной плюшкинской деревни. Подобные маргиналии, не вторгаясь в течение главного действия, дополняют и корректируют его. Сюжет развернут как бытовой, перетекающий из пейзажа в интерьер, от встречи к встрече, от разговора к разговору, и несколько замедленный, по сравнению со сгущенным действием в тексте.

Повествовательностью, воссозданием в картинках типажа и сюжета книги, были в основном ограничены образные возможности иллюстраций XIX века. Но любопытно, что эти-то немудрящие картинки привлекают иногда к

себе внимание изощренных современных издателей. Так, к примеру, роскошный том «Вечеров на хуторе близ Диканьки» выпущен в 2004 году издательством «Вита нова» с рисунками нескольких старых художников, в основном 1870-х годов.

2.4. ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ.

В 1902 году, к пятидесятилетию со дня смерти Н. В. Гоголя, в петербургском издательстве «Народная польза» вышло иллюстрированное издание его сочинений под редакцией литературоведа Е. А. Ляцкого. Рисунки и акварели к «Мертвым душам» для него выполнил Владимир Егорович Маковский (1846–1920) — ветеран-передвижник, мастер повествовательной картины, автор графических иллюстраций к классическим русским произведениям, включая «Сказку о рыбаке и рыбке» и «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина, «Записки охотника» И. С. Тургенева и «Сорочинскую ярмарку» Н. В. Гоголя. Как и Петр Соколов, Владимир Маковский считался одним из наиболее талантливых современных художников, однако принадлежал к следующему поколению, сформировавшемуся уже в пореформенной России.

Известно, что в 1901–1906 годах Маковский подготовил 52 иллюстрации к первой части «Мертвых душ» и 25 — ко второй. Судя по всему, он предназначал их для крупноформатного альбомного издания, подобного таким, которые в 1870-е при его участии выпускались по произведениям Гоголя и других писателей издателем А. Н. Голяшкиным. Самостоятельное значение иллюстрации Маковского имели и в станковом виде: в 1902 году они были показаны им на совместной персональной выставке с Е. Е. Волковым в Академии художеств. Однако альбомное издание не состоялось, а в скромное издание Ляцкого вошли не все работы Маковского (28 иллюстраций к первой части и 16 — ко второй). В обычном книжном формате при черно-белом воспроизведении некоторые из них, особенно многофигурные, вышли маловыразительными, а часто и попросту неразборчивыми (как и репродукция картины В. Г. Перова «Герои Гоголя хоронят автора», завершающая том). Особенность иллюстраций Маковского состоит в широком показе бытовой обстановки и пейзажа гоголевской эпохи. Здесь он сближается с Петром Соколовым, хотя и не достигает свойственной тому эмоциональности и поэтической выразительности. По словам Е. В. Журавлевой, биографа художника, «иллюстрации В. Маковского, созданные позже, тянут назад к искусству 70–80-х годов XIX века, прежде всего своей повествовательностью». Повествовательность эта, впрочем, иногда кажется неуместной — например, когда художник снабжает свои иллюстрации подробностями, которых нет в гоголевском тексте (свиньи посреди улицы в сцене приезда Чичикова в уездный город и т. п.). Стараясь быть точным в бытовых реалиях, Маковский в то же время не смог добиться выразительности образов главных персонажей поэмы, включая Чичикова — его облик нехарактерен и расплывчат. К числу вполне удачных, тем не менее, может быть отнесен созданный им сдержанно-комичный образ Петрушки. Выразительно решены и некоторые отдельные

сцены, например та, в которой Чичиков и Манилов соревнуются в галантности, пропуская друг друга в дверь («Не затрудняйтесь, пожалуйста, не затрудняйтесь; пожалуйста, проходите...»), или сцена, в которой обомлевший Манилов выслушивает от Чичикова его коммерческое предложение. Весьма привлекательный для художественного воплощения образ Плюшкина в рисунках Маковского вообще отсутствует (не этот ли образ создан им в 1911 году в известном живописном портрете «Гоголевский тип», находящемся в Русском музее?). В целом же в работах Маковского нет художественного блеска и той меткости юмора, которой отмечено произведение Гоголя, и выразить которую так упорно стремились все иллюстраторы, начиная с Агина.

Впрочем, иллюстрации Маковского, показанные на упомянутой персональной выставке, были высоко оценены современниками. Н. Н. Брешко-Брешковский писал о художнике: «Трудно найти лучшего толкователя Гоголя в рисунках». Положительно оценивал их позже и А. А. Сидоров; отмечая «неожиданное внимание» Маковского к некоторым привходящим фигурам повествования (к будочнику, к крестьянским типам), он определял его иллюстрации к «Мертвым душам» как «живые, полные движения и иронии, иногда, к сожалению, исчезающей при разработке сцены в акварели».

2.5. БОРИС КУСТОДИЕВ.

В 1901–1902 годах по инициативе Вятского губернского земства было подготовлено еще одно юбилейное издание сочинений Н. В. Гоголя. Его художественное редактирование взял на себя И. Е. Репин. В числе прочих мастеров, он привлек к этому начинанию своего двадцатидвухлетнего ученика и помощника Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927).

Для молодого художника работа над иллюстрациями к Гоголю оказалась слишком сложной задачей и шла, судя по всему, туго. В одном из писем к своей будущей жене Ю. Е. Прошницкой (от 4 августа 1901 года) он писал: «Иллюстрации свои делаю, и все больше ими недоволен. Даже думаю их все снова сделать и сделать их по-новому совершенно, если только успею, нужно к сентябрю...». Поэма «Мертвые души» составила второй том этого издания и была проиллюстрирована в основном Кустодиевым (за исключением лирического пейзажа «Сада Плюшкина» работы В. Е. Маковского). Кустодиев дал 12 типажей (Чичиков, Петрушка, Плюшкин, Селифан, Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, ген. Бетрищев, Улинька, Петух, Престарелый повытчик), напоминающих, скорее, не книжные иллюстрации, а приблизительные разработки сценического облика героев. Рисунки эти еще отмечены печатью ученичества, а самый удачный из них, портрет Ноздрева — бесшабашного хохочущего удалца с горящими глазами на выкате и развивающимися бакенбардами, слишком определенно вызывает в памяти образ, созданный Боклевским.

Спустя несколько лет Кустодиев исполнил гораздо более зрелые иллюстрации к произведениям Гоголя — лаконичные, композиционно собранные, четко оконтуренные в стилистике модерна рисунки к «Шинели» и

«Кляксе», тонко передающие атмосферу Петербурга. Однако к иллюстрированию «Мертвых душ» он уже не возвращался.

2.6. ОТДЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ.

На протяжении XIX-го и в начале XX века к иллюстрированию «Мертвых душ» эпизодически обращались и другие художники. Так, 1858 году в журнале «Сын Отечества» (№ 14), а в 1861-м — в «Иллюстрации» (№ 185) был опубликован рисунок Николая Васильевича Иевлева (1834–1866) «Чичиков у генерала Бетрищева»; в Государственном Литературном музее в Москве хранится его же рисунок «Маниловы». Этот рано умерший художник был популярен и подавал большие надежды. Его карикатуры публиковались в «Иллюстрации», «Иллюстрированной газете», «Искре» и «Гудке»; в 1863 году увидел свет первый (и единственный из задуманной серии) выпуск из шести его литографированных карикатур «Шутки художника». Лучшей же его работой считались рисунки к стихотворениям Н. А. Некрасова.

В Третьяковской галерее находятся четыре недатированные рисунка, выполненные по мотивам «Мертвых душ» живописцем-жанристом Василием Владимировичем Пукиревым (1832–1890), автором известной картины «Неравный брак». По словам А. Коростина и Г. Ю. Стернина, они «невыразительны и грубы по выполнению». Этому же художнику принадлежат и карандашные наброски ко второй части «Мертвых душ», хранящиеся в Русском музее.

В 1890 году петербургский журнал «Север» опубликовал рисунки «Ноздрев, Мижухев и Чичиков» и «Чичиков и Плюшкин», выполненные Валерианом Валериановичем Князевым (1850–1918). Этот забытый теперь живописец и график был в начале 1870-х вольнослушателем Академии художеств, а с 1875 года учился в Париже у Леона Бонна. В 1880-е — 1890-е он получил некоторую известность, публикуя в петербургских журналах рисунки по мотивам известных литературных произведений, в том числе И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Упомянутые рисунки к «Мертвым душам» не носят, однако, самостоятельного творческого характера и явно восходят к образам Боклевского.

Еще более слабые, невыразительные и граничащие с откровенным дилетантством рисунки к «Мертвым душам», созданные Александром Болеславовичем Скиргелло (1860–?), в 1895-м на протяжении полугода публиковались петербургским журналом «Родина».

В 1894 году в «Ежегоднике Императорских театров» был опубликован красивый рисунок «Финальная сцена у губернатора» из «Мертвых душ», гравированный В. В. Матэ по оригиналу передвижника Константина Константиновича Первухина (1863–1915). Этот рисунок, состоящий из двух частей, изящно включен в наборную полосу разворота и соседствует с «иллюстрациями» другого рода — замечательными фотографиями актеров в гриме гоголевских героев, в частности, В. Н. Давыдова в роли Чичикова (в

последнем случае бросается в глаза сходство образа, созданного Давыдовым, с агиновской версией).

В конце 1890-х годов к гоголевской теме обращался и Константин Егорович Маковский (1839–1915) — старший брат Владимира Маковского, передвижник-основатель, блистательный исторический живописец и мастер салонного портрета. В Русском музее хранится его акварель, изображающая визит Чичикова в дом Плюшкина, решенная в духе законченного станкового произведения и весьма оригинальная по композиции. Исключительно выразителен здесь облик обоих персонажей, соразмерное внимание уделено обстановке и аксессуарам, виртуозно передан солнечный свет, лучами пробивающийся сквозь темные шторы и отделяющий крупную фигуру Чичикова на первом плане от Плюшкина, сутуло выходящего ему навстречу из темного проема двери. К сожалению, эта работа — один из очень немногих образцов иллюстративной графики К. Е. Маковского.

Следует назвать и некоторые живописные произведения, связанные с поэмой Гоголя, в частности, картину знаменитого передвижника Василя Григорьевича Перова (1833–1882) «Петр Петрович Петух и его повар» (1871; не окончена; была в киевском собрании Б. И. Ханенко), портрет работы исторического живописца и автора эскизов к мозаикам для собора Воскресенья Христова Николая Павловича Шаховского (1850–1923) «Плюшкин» (был на академической выставке 1884 года; в том же году воспроизведен в № 18 «Нивы»), картину жанриста и исторического живописца Павла Осиповича Ковалевского (1843–1903) «Встреча Чичикова с губернаторской дочкой в пути» (1891; Киевский музей русского искусства), пейзаж салонного живописца Ивана Августовича Вельца (1866–1926) «Вид на имение Тентетникова» (1891; работа принесла автору Большую золотую медаль и заграничное пенсионерство). Однако все названные живописные произведения должны быть охарактеризованы только как «импровизации по мотивам гоголевской поэмы» и не могут быть поставлены в один ряд с лучшими графическими иллюстрациями.

2.7. ИЗДАНИЕ А. Ф. МАРКСА.

Рубеж XX века ознаменовался решительным пересмотром коренного принципа иллюстрирования художественной литературы. Декларируя новое отношение к иллюстрациям, Сергей Дягилев в 1899 году писал: «Принимая объективность иллюстратора за главную цель его деятельности, мы суживаем ему рамки и приводим задачу его к невозможным затруднениям. Требовать, чтобы иллюстрация выражала душу поэта, сокровенные его мысли, это значит требовать дополнений к творчеству поэта, как будто его надо дополнять и как будто в этом интерес. Единственный смысл всякой иллюстрации заключается как раз в ее полной субъективности, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача — освещать творчество поэта остроиндивидуальным,

исключительным взглядом художника, и чем неожиданнее этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение. Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценно его восклицание: “Да, я именно так это понимал!”, но крайне важно: “Вот как вы это понимаете!”»

Дягилев говорил это по поводу иллюстрирования Пушкина, однако он проницательно и точно сформулировал еще только возникавшую тенденцию, которой предстояло определять направление развития русской книжной графики в XX веке вообще. Все больше она будет выступать не как мнимый «перевод» текста в какую-то наглядную форму, но как его образная интерпретация, подобная режиссерскому замыслу спектакля.

Юбилейное издание "Мертвых душ", предпринятое в 1901 году Адольфом Федоровичем Марксом (1838-1904), фактически завершает собой целый этап в истории русской художественной иллюстрации. Имя этого издателя прочно связано с основанной им в конце 1869 "Нивой" - самым популярным и дешевым в России журналом для семейного чтения, журналом, одинаково интересным и доступным как аристократу, так и крестьянину. В 1901 году Маркс открыл новую типографию, которая стала одним из самых мощных и технически оснащенных полиграфических предприятий, что, в свою очередь, позволило обеспечивать высокое качество изданий при сохранении умеренных цен. Иллюстрированное издание "Мертвых душ" стало одним из первых образцов продукции новой типографии. Это издание готовилось Марксом с большим размахом. К работе было привлечено двенадцать художников, руководил которыми писатель и художник Петр Петрович Гнедич (1855-1925), автор трехтомной "Истории искусств с древнейших времен". Общая сумма выплаченного художникам гонорара была довольно внушительной — 7 000 рублей. В книгу, помимо буквиц и виньеток, вошло 355 иллюстраций, изготовленных методом автотипии (печатались в Штутгарте), и 10 — методом гелиогравюры (высококачественным способом малотиражной полиграфической печати, позволяющим передать нюансы тоновых переходов; печатались в Вене).

"Ныне мы решились предпринять издание "Мертвых душ" как крупнейшего из творчества великого писателя - и предпринять его в широком размере, издав большой том *in folio*, украшенный 355 рисунками. Насколько было возможно, для настоящего издания был собран материал по нашим провинциальным захолустьям - каждая мелочь, каждая деталь, каждый аксессуар чичиковской эпохи были тщательно проверены, зарисованы и сфотографированы. Предоставить выполнение всех рисунков одному художнику оказалось немыслимым: работа затянулась бы на десятки лет.

Кроме того, при значительном количестве иллюстраций появилось бы некоторое однообразие в манере исполнения. Поэтому работа была разделена между несколькими художниками. ... Рисунки делались и переделывались по многу раз, пока не удовлетворяли самих художников. Что же касается их воспроизведения, то мы сделали все, что возможно, чтобы достигнуть наибольшего совершенства" (А.Ф.Маркс).

И по технике, и по жанру, и по размеру, и по форме иллюстрации отличались большим разнообразием: полностраничные и включенные в полосу, иногда с «выходом»; открытые и затейливо обрамленные; размещенные в качестве заставок и концовок. На титульном листе книги, кажется, впервые в отечественной издательской практике, были обозначены имена художественных редакторов — М. М. Далькевича и П. П. Гнедича. Пейзажи делали Н.Н. Бажин и Н.Н. Хохряков, бытовые сцены — В.А. Андреев, А.Ф. Афанасьев, В.И. Быстренин, М.М. Далькевич, Ф.С. Козачинский, И.К. Маньковский, Н.В. Пирогов, Е.П. Самокиш-Судковская. А орнаментику — узорные инициалы и виньетки — Н.С. Самокиш. Почти все эти мастера получили образование в Академии художеств и состояли членами Товарищества передвижных художественных выставок.

Петр Петрович Гнедич (1855–1925) — прозаик и драматург чеховской школы, режиссер и критик (иногда писал под псевдонимом Rectus), один из создателей популярного иллюстрированного журнала «Север», в какой-то мере конкурировавшего с «Нивой», и «Ежегодника Императорских театров», он был также автором выпущенной А. Ф. Марксом замечательной по живости изложения трехтомной «Истории искусств с древнейших времен». Некоторое время Гнедич заведовал Александринской труппой, в 1893 году стал председателем Литературно-артистического кружка, а в 1895–1900 годах заведовал художественной частью этого кружка, преобразованного в Суворинский театр, и вместе с А. С. Сувориным провел ряд сценических реформ в духе мейнингенцев. К началу работы над изданием «Мертвых душ» Гнедич по приглашению С. М. Волконского уже заведовал труппой Императорских театров, и на этом посту также проявил себя реформатором. Биограф Гнедича В. В. Сомина пишет: «Образованный труженик, он представлял собою законченный тип эклектика. Эклектизм Гнедича вполне сознателен. В эпоху крайностей такая платформа в искусстве и самому Гнедичу, и его современникам должна была казаться островком стабильности, взрыхленной почвой, готовой принять зерна новаторства и вырастить их». Другой художественный редактор издания — Мечислав Михайлович Далькевич (1861–1941?), плодовитый рисовальщик, живописец, художественный критик и педагог был учеником известного баталиста Б. П. Виллевалде и передвижника-основателя пейзажиста М. К. Клодта. С конца 1870-х он рисовал для многих петербургских журналов («Живописное обозрение», «Стрекоза», «Шут», «Осколки» и др.), иллюстрировал произведения современной литературы, в частности, исполнил литографии по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1892), выступал в печати, в том числе в «Ниве» с художественными обзорами, а позже (в 1904–1917 годах) был художественным редактором этого журнала.

Именно Далькевичу принадлежит самая эффектная часть иллюстраций к новому изданию «Мертвых душ». Исполненные черной акварелью или мягкой тушью, они объемны, «фотографичны» и почти лишены карикатурности. Позы и жесты персонажей поэмы даны у Далькевича естественно, лишь с минимальным уходом в театральность, а разработанные им образы главных

героев не зависимы от общеизвестных прототипов, созданных в XIX веке, за исключением, быть может, только Собакевича и Ноздрева, облик которых восходит к портретной галерее Боклевского (что, впрочем, неудивительно, так как портретные характеристики этих героев даны Гоголем предельно конкретно и оставляют не слишком много свободы для художественной фантазии). Чичиков у Далькевича до некоторой степени близок к уже упоминавшемуся образу, созданному в 1890-х годах В. Н. Давыдовым на сцене Александринки, но, в то же время, далек от агиновской немного условной и «бесплотной» версии. В данном случае перед нами — хорошо узнаваемый человеческий тип, наделенный конкретными чертами, с хитроватым, порой наигранно-внимательным взглядом и утрированно вежливыми манерами. Сцены диалогов (Чичикова с Ноздревым, с Собакевичем, с Плюшкиным), как и у Агина, превращаются у Далькевича в театральную постановку, однако, здесь художник добивается эффектной иллюзорности, позволяющей зрителю «войти в кадр», забыв о плоской сущности графического листа.

Добавим, что Далькевичу принадлежат и включенные в полосу маленькие рисунки, преимущественно натюрморты, так или иначе связанные с гоголевским повествованием: «Сабля и барабан, обещанные детям Манилова», «Бумажник Чичикова», «Фуражка с кокардой», «Бутылка шампанского с бокалом» и др. В одном из этих рисунков, а именно концовке, венчающей первый том поэмы, Далькевич позволил себе вольность, вызывающую изумление. После знаменитого гоголевского размышления о русской тройке читатель видит слона, вылупляющегося из огромного яйца на фоне африканского пейзажа — образ вполне в духе еще не родившегося тогда Сальвадора Дали.

Некоторую противоположность работам Далькевича (и по технике, и по образному строю) составляют рисунки Алексея Федоровича Афанасьева (1850–1920). Живописец и график, жанрист по преимуществу, он много занимался книжной иллюстрацией — в числе лучших обычно называются иллюстрации к «Коньку-Горбунку» П. П. Ершова и стихотворениям А. К. Толстого. С конца 1880-х годов Афанасьев регулярно участвовал в петербургских выставках (Товарищества передвижных художественных выставок, Нового общества художников, Товарищества независимых) и пользовался авторитетом в художественной среде. П. Д. Бучкин, посвятивший ему небольшую главку в своих воспоминаниях, писал: «На всех его произведениях, а их было много — рисунки, акварели, гуаши, масло, — лежит печать его доброго характера. Всё, что он делал, было выполнено с любовью к человеку, с заинтересованностью его жизнью, трудом, судьбой». А. А. Рылов вспоминал, что Афанасьев «неподражаемо изображал типы дикой, темной захолустной деревни Российской империи и обывательской провинции». С. К. Маковский отмечал у него «стилизированный реализм» и понимание национального стиля, а П. П. Гнедич охарактеризовал его как «народника, получившего популярность своими карикатурами-шаржами», несущими «чисто-русский юмор».

Иллюстрации Афанасьева к «Мертвым душам», будь то знаменитая сцена беседы двух мужичков, рассуждающих о колесе, или рассказанная художником

история визита Чичикова к Коробочке, предельно карикатурны, облик героев, включая Чичикова, нарочито упрощен и оглушен. Технически он выстраивает свои карикатуры мастерски — широкими мазками и без излишней детализации, но при этом, по-видимому, не испытывает пиетета к великому произведению Гоголя. Неподражаемая гоголевская ирония здесь явно уступает место банальному комизму, более уместному для журнальных страниц, нежели для роскошного издания.

Далеко не столь известен в петербургском художественном мире как Афанасьев был Валентин Иванович Быстренин (1872–1944), взявший на себя изображение сцен из детства Чичикова. График, живописец, а позже и педагог, он окончил Киевскую рисовальную школу у Н. И. Мурашко, а в 1892–1902 годах учился в Академии художеств у В. В. Матэ. Мастеровитость Быстренина не препятствует проявлению свободного артистического чувства. Его мягкий юмор пронизан душевностью и сочувствием к детской судьбе. Один из лучших образцов его иллюстрационной графики — мальчишеская фигура Чичикова, отвернувшегося вполборота от зрителя и занятого игрушечной птичкой.

Ровесником и соучеником Быстренина по Киевской рисовальной школе, а затем — по классу В. В. Матэ был Владимир Антонович Андреев (1872–?). Иллюстрации Андреева, связанные преимущественно с историей визита Чичикова к Маниловым, по натуралистическому подходу ближе к работам Далькевича. Вместе с тем графика здесь гораздо мягче, свободнее и воздушнее; рисунки по тону удачно дистанцируются от текста. В некоторых сценах Андреев достигает замечательной выразительности, например, там, где Манилов роняет чубук, услышав предложение Чичикова на счет продажи ему мертвых душ (примечательно, что в очень близком ключе эта сцена решена у В. Е. Маковского). В других же сценах чрезмерная вялость рисунка влечет за собой слабость композиционного решения и размытость образа.

В череду иллюстраций Андреева, посвященных визиту Чичикова к Манилову, неожиданным образом «вторгается» работа Сергея Сергеевича Соломко (1867–1928), изображающая сцену прощания Чичикова с семьей Маниловых. Для «стиля Соломко» была характерна подчеркнутая сентиментальность образов, зачастую доходящая до слащавости, и ощущаемая уже многими современниками «старомодность» художественных приемов, особенно заметная на фоне развивавшихся в русской графике тенденций модерна. Однако эта иллюстрация Соломко к «Мертвым душам» совершенно лишена названных черт — это выразительный карикатурный рисунок, с редким артистизмом передающий облик и взаимоотношение всех шести представленных персонажей. Мягким юмором пронизаны и его иллюстрации к 9-й главе первого тома, такие как «Чичиков, вооруженный до зубов (по рассказам приятной дамы)» или парная иллюстрация «Губернаторская дочка, бледная как смерть» и «Она же с румянами в палец толщиной».

Значительное число иллюстраций в издании А. Ф. Маркса принадлежит и другому популярному художнику «салонного» круга — Елене Петровне Самокиш-Судковской (урожд. Бенард; 1863–1924), чье имя в те годы ставилось рядом с именами Н. Н. Каразина и С. С. Соломко. Ученица В. П. Верещагина и

Ж. Бастьен-Лепажа, вдова мариниста Р. Г. Судковского и жена Н. С. Самокиша, она в 1890-е годы сотрудничала со многими столичными издательствами и получила широкую известность как иллюстратор. Наиболее известная ее работа — иллюстрации к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина, впервые опубликованные в «Ниве» (1899. № 37), а затем неоднократно выходившие отдельными подарочными изданиями. Эти иллюстрации, изобилующие тщательно прорисованными деталями, выполнены в подчеркнуто сентиментальной манере, характерной для акварельного искусства позднего академизма. А. А. Сидоров, обвинявший художницу в дурном вкусе и отмечавший, что у нее «много вины перед русской графикой и русской книгой», писал: «...Рисунки Самокиш-Судковской предстают как олицетворение всей той удешевленной красоты, которая непримирима с подлинной эстетической ценностью. Они кажутся сознательным компромиссом между модными вкусами XIX века и “модерном”, тоже до предела удешевленным, театрализованным и приукрашенным». Самокиш-Судковской неплохо удавались групповые сцены, в особенности балов и светских раутов (работы именно такого плана — лучшие и в ее серии к «Евгению Онегину»), хотя рисованные ею лица почти всегда лишены индивидуальных черт. Ее женские портреты, в частности, Улиньки из второго тома «Мертвых душ» заставляет вспомнить о дилетантском девичьем рисовании, хотя, может быть, именно такой женский образ наилучшим образом соответствует этой части гоголевского повествования.

В работе над изданием «Мертвых душ» работал и муж Самокиш-Судковской — живописец и график Николай Семенович Самокиш (1860–1944), избравший своим основным направлением батальный жанр. Впоследствии этот художник прославился картинами и зарисовками на темы Русско-японской и Первой мировой войны, а в советское время — работами, прославляющими подвиги Красной армии. В издании А. Ф. Маркса ему была отведена скромная роль создателя буквиц, открывающих главы. Эти буквицы сделаны с бесспорным мастерством и изяществом, хотя стилистически не образуют единого ряда: в некоторых ярко выражены русские орнаментальные мотивы, другие же восходят к европейскому модерну.

Еще одним художником, участвовавшим в иллюстрировании нового издания «Мертвых душ» был Иосиф Константинович Маньковский. Сведения о нем крайне скудны. По воспоминаниям А. А. Рылова, это был один из его соучеников по классу А. И. Куинджи в Академии художеств. В 1898 году в составе группы старших учеников он вместе с Куинджи и за его счет побывал за границей. Талант его, однако, не успел развиваться: художник вышел из Академии без диплома, не представив конкурсной картины, и уехал на родину в Варшаву, где вскоре умер. Его акварели хранятся в Русском музее, куда поступили в составе подаренной музею коллекции М. К. Тенишевой. Несколько иллюстраций Маньковского ко второму тому «Мертвых душ» страдают очевидным отсутствием графического мастерства, хотя и не лишены динамики и выразительности.

Второй том «Мертвых душ» завершается вынесенный на отдельный лист сценой в генерал-губернаторском доме, исполненной Феодосием Сафоновичем Козачинским (1864–1922). Выпускник Академии художеств, исторический живописец, график и педагог, он рисовал для разных петербургских журналов («Нива», «Север», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Ежегодник Императорских театров» и др.) Много его рисунков было посвящено литературным произведениям; им, в частности, были проиллюстрированы книги «Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова и «Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого. В 1900-е годы Козачинский уехал из Санкт-Петербурга и преподавал в Земском рисовальном училище в Елизаветграде. Его групповая сцена из «Мертвых душ» композиционно не вполне организована и расплывчата на живописный манер, но обладает несомненной выразительностью и социальной заостренностью.

Отличительной особенностью издания А. Ф. Маркса стало обилие пейзажей, послуживших важным дополнением к сюжетным иллюстрациям. Старейшим из приглашенных А. Ф. Марксом пейзажистов был живописец Николай Николаевич Бажин (1856–1917). Ученик М. К. Клодта, он в конце 1870-х был выслан из Санкт-Петербурга по делу народовольцев. Через несколько лет вернулся в Академию, получил звание некласного художника, а с 1887 года регулярно участвовал в выставках Товарищества передвижных художественных выставок. Его картина «Ранняя весна» была приобретена с 17-й выставки Товарищества (1889) П. М. Третьяковым. Далькевич писал о Бажине в некрологе: «...Незатейливые, но поэтичные по глубокому настроению картины, как и ряд пейзажных иллюстраций к “Мертвым душам” Гоголя создали ему добрую славу среди ценителей и коллекционеров, не гоняющихся за громкими именами, но чутких к истинно художественному». Помещенные в книгу пейзажи Бажина, в том числе романтически запущенный сад Плюшкина или замечательный вид на Петропавловский собор со стороны убого петербургского предместья, не имеют тесной связи с текстом, а отдельные из них представляют собой самостоятельные станковые произведения.

То же самое можно сказать и о помещенных в книгу работах Николая Николаевича Хохрякова (1857–1928) — уроженца и патриота Вятки. Любимый ученик И. И. Шишкина (когда-то взявшегося бесплатно обучать юношу), он уже в 1880-е годы приобрел некоторую известность в обеих столицах, регулярно показывал работы на выставках и много работал как иллюстратор. В 1886 году на 14-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок его пейзаж «Пасмурный день» был приобретен П. М. Третьяковым. А. А. Рылов отмечал, что «если бы не излишняя скромность и уединенность в захолустной провинции, он был бы известным пейзажистом».

К пейзажному ряду вполне можно отнести и работы недавнего выпускника Академии художеств Николая Васильевича Пирогова (1872–1913), исторического живописца, жанриста и графика. В 1900-е годы работы Пирогова экспонировались на выставках Нового общества художников, членом-учредителем которого он стал в 1903 году, но были по достоинству оценены только после его ранней смерти, когда петербургское Товарищество

независимых устроило его мемориальную экспозицию в галерее А. Е. Бурцева (Бассейная, ныне ул. Некрасова, 10). Для издания А. Ф. Маркса Пирогов дал большое число пейзажей с лошадьми. Стремительный бег взнузданных лошадей, их взмыленные крупы, мощный разлет копыт и развивающиеся гривы; в других случаях — напряженные усилия убогих кляч, тянущих покосившиеся повозки, которые месят колесами густую грязь, — всё это передано с предельной убедительностью и вдохновением. Великолепен и его образ «Русской тройки» к знаменитому финалу первого тома поэмы.

Издание «Мертвых душ» А. Ф. Маркса не только подводило итог более чем полувековой истории иллюстрирования «Мертвых душ», но и завершало собой целый этап в истории отечественных иллюстрированных изданий. Русская художественная иллюстрация стояла тогда на пороге новой истории, начало которой было связано с деятельностью художников круга «Мир искусства», воспринимавших иллюстрированную книгу как форму синтетического искусства и поднявших этот жанр на новую ступень. Идеи мирискусников, соединенные с более поздними книжными экспериментами кубофутуристов и конструктивистов, были унаследованы и плодотворно развиты советской школой книжной иллюстрации в 1920-е — 1940-е годы.

Именно взгляд через призму позднейших, безусловно ценных художественных достижений, породил укоренившуюся в советском искусствознании уничижительно-отрицательную оценку издания «Мертвых душ» 1901 года. «Это издание не заслуживало бы внимания, если бы оно не отражало основных тенденций многочисленной группы изданий начала XX века, — говорилось, например, в 1955 году в одной из диссертаций. — Приторная слащавость в изображении облика героев, отсутствие индивидуальных характеров, сведение глубоко индивидуального содержания к внешне-романтическим эффектам — вот особенность иллюстраций в изданиях этого типа». Немало острых упреков посвятил этому изданию неоднократно цитированный нами А. А. Сидоров. Мы видели, однако, что появление каждой новой серии иллюстраций к «Мертвым душам» неизменно возбуждало споры, отражавшие естественную динамику художественных вкусов и общественного образа мысли. Вероятно, в этом ключе следует рассматривать и любые идейно-эстетические оценки советского времени — времени, неуклонно уходящего для нас в историческое прошлое.

Издание А. Ф. Маркса, безусловно, несло на себе печать той сознательной эклектики, о которой нами уже упоминалось в связи с именем Гнедича. Это наилучшим образом соответствовало духу 1890-х годов, когда в просвещенном обществе нарастала потребность в целостном восприятии и переосмыслении культурного наследия XIX века, а первые шаги модерна еще казались просвещенному большинству «декадентством».

Эффектные и неподражаемые по технике иллюстрации Далькевича, дававшие оригинальную, реалистически-убедительную трактовку облика героев поэмы, соседствуют здесь с мягкой неопределенностью Андреева и лиризмом Быстренина, приземленная карикатурность Афанасьева — с салонными, вполне в духе 1890-х годов, работами Самокиш-Судковской и

Соломко. В безупречной по подбору пейзажной части иллюстраций была сделана попытка отразить облик старой русской провинции, показать сельский и усадебный быт гоголевской эпохи. В глазах современников такая попытка решить проблему иллюстраций к «Мертвым душам» делалась впервые, поскольку плодотворные усилия сделанные ранее в этом направлении Петром Соколовым, как мы помним, были еще не известны общественности. Богатый ряд пейзажных иллюстраций, помещенный в новую книгу, был, казалось, ответом на упрёки в поверхностном карикатурном мышлении, которые когда-то обрушились в адрес первых художников, прикоснувшихся к сюжетам «Мертвых душ».

Издание 1901 года следует воспринимать как коллективный труд художников, представивших — каждый в своей манере и сообразно своему таланту — различные грани гоголевского повествования. Именно такой подход вполне отвечал назревшей на рубеже XIX и XX столетий потребности передать многовекторность поэмы «Мертвые души», где ироническая усмешка соседствует с проникновенным лиризмом, подчеркнуть вариативность ее прочтения.

Это претенциозное издание «Мертвых душ», предпринятое А. Ф. Марксом в 1900 году, «с рисунками всех присяжных художников “Нивы”», по выражению А. А. Сидорова, отчетливо демонстрирует упадок и вырождение прежних способов иллюстрирования.

2.8. МАРК ШАГАЛ.

Особенное звучание тема иллюстрирования гоголевских произведений приобрела в творчестве художников XX века.

В 1923 –1926 годах в Париже огромную серию иллюстраций к «Мертвым душам» исполнил в технике офорта, сухой иглы, акватинты и их комбинации Марк Шагал. Это позволило ему передать тончайшие градации света и цвета. Шагал иллюстрировал "Мертвые души" почти в той же последовательности, как и сюжет поэмы. Для самого Шагала иллюстрирование "Мертвых душ" Н.В.Гоголя явилось единственным столь масштабным обращением к русской классике. Шагал совмещает прошлое и настоящее. Тираж был отпечатан в 1927 году, но книга, в которую эти оттиски должны были войти, так и не была издана в довоенные годы. Один комплект Шагал тогда же подарил Третьяковской галерее «со всей моей любовью русского художника к своей Родине», как написал он на полях одной из гравюр. Однако в отечественную культуру работа художника-эмигранта вошла лишь много позднее — и по политическим причинам, но также и потому, что не могла вписаться в нее тогда по своей идее и стилю.

Никто до Шагала не трактовал эту книгу столь гротескно, но притом и так обобщенно и символично. Хотя и следующие послушно за текстом Гоголя, гравюры мастера возбуждают все время далеко уводящие ассоциации. Художник позволял себе быть непринужден но свободным от каких-либо норм «правильного» рисунка и ученой перспективы. Его соблазняла буйная

экспрессия примитива, и он отвергал школьные правила композиции, утверждая взамен исконную беспорядочность русской жизни. Он не стремился ввести зрителя в эпоху Гоголя — архитектура и утварь, костюмы и прически персонажей вневременны и порой фантастичны. Наконец, он не очень заботился и о зримом облике героев, о цельности их портретных характеристик. Даже Чичиков, переходя из одного листа в другой, будто меняет свои гротескные маски.

Гоголевская Россия, понятая обобщенно и расширительно, вне явно выраженных признаков времени и пространства, — так, кажется, можно определить смысл всего цикла... Но гоголевская ли?

Шагал был слишком субъективным, глубоко погрузившимся в свой собственный, фантастически преображенный мир художником, чтобы покорно следовать даже за таким мощным автором, как Гоголь. Точнее будет сказать, что это шагаловская Россия, поставленная в параллель гоголевскому миру «Мертвых душ».

"Мертвые души" были изданы тиражом 368 экземпляров, каждый из которых был пронумерован и подписан автором. За эту работу в 1948 г. на биеннале графики в Венеции Марку Шагала был присужден Гран-при.

И после середины 30-х годов художники активно обращались к произведениям Н.В.Гоголя.

2.9. АНАТОЛИЙ ЛАПТЕВ.

«Творчество Н.В. Гоголя всегда захватывало меня своим необыкновенным сочетанием жизненной глубины, мудрости, остроты видения и поэтической одухотворенности. [...] я понял и ощутил, кажется мне, глубину и богатство гоголевских образов, красоту и выразительность языка, изобразительную живописность и четкость рисунка», — писал о поэме «Мертвые души» Анатолий Лаптев, один из лучших советских иллюстраторов Гоголя.

Произведения Гоголя привлекали художников-иллюстраторов яркостью, точностью и колоритностью образов, особой живописностью литературного языка: «В зрелый период творчества Гоголь постоянно говорит о себе, как о художнике-живописце, который видит перед собой натуру и обдумывает, как перенести ее на холст. [...] в описаниях людей и природы он обнаруживает наблюдательность живописца», — писал о Гоголе известный советский искусствовед Н. Машковцев. В 1952 году появляются замечательные иллюстрации Анатолия Лаптева к «Мертвым душам», получившие самую высокую оценку за яркие образы персонажей и вчувствованность в эпоху. Они были опубликованы в юбилейном издании поэмы в 1957 году. Для А.М. Лаптева наряду с широким показом социального фона поэмы важно было выявить ее поэтичность и гуманизм.

2.10. КУКРЫНИКСЫ.

Совместное творчество Кукрыниксов началось ещё в студенческие годы в Высших художественно-технических мастерских. В Московский ВХУТЕМАС художники съехались из разных концов. Куприянов из Казани, Крылов из Тулы, Соколов из Рыбинска. В 1922 году Куприянов и Крылов познакомились и стали работать вдвоём в стенгазете ВХУТЕМАСа как Кукры и Крыкуп. В это время Соколов, ещё живя в Рыбинске, ставил на своих рисунках подпись Никс. С 1924 года присоединился Соколов, и в этой же стенгазете работали уже втроём как Кукрыниксы

В группе происходил поиск нового единого стиля, используя мастерство каждого из авторов. Первыми под перо карикатуристов попали герои литературных произведений.

В книжной графике художники начинают с образов иронических и гротескных. В свойственной им подвижно-броской манере журнальной карикатуры со смешными преувеличениями набрасывали образы персонажей Н. В. Гоголя ("Мертвые души", 1938).

Уникален сам по себе рабочий метод Кукрыниксов: художники добивались единого, «кукрыниксовского» почерка, объединяя личные дарования в совместном творческом процессе.

2.11. БОРИС ВОРОБЬЕВ.

Почти одновременно с упомянутыми графическими произведениями в 1953 году возникает скульптурная серия "Гоголевские типы", представляющая героев комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души». Автором скульптурного решения этой серии, получившей широкую известность, стал скульптор Борис Воробьев, много лет плодотворно трудившийся на Ленинградском фарфоровом заводе.

3. ВЕЧНО ЖИВЫЕ «МЁРТВЫЕ ДУШИ».

Каждое из произведений является авторским прочтением гоголевских текстов, носителем особого гоголевского настроения, духа. Почувствовать, уловить и передать атмосферу произведения – одна из самых трудных задач для иллюстратора. Создать из умозрительной картинки, существующей изначально как текстовая заданность, а потом как субъективное виртуальное пространство в умах читателей, ее визуальное воплощение – вот задача для художника, который должен свести воедино авторский текст, представления читателей и собственную творческую концепцию. Каждое из этих трех составляющих предельно субъективно, но только при их корректном соотношении получается новый оригинальный художественный образ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вершина гоголевского творчества - поэма-роман "Мертвые души" привлекала внимание многих крупнейших художников. В этой сатирической энциклопедии быта и нравов полнее всего оказались социально-обличительные тенденции творчества писателя.

Подводя итоги настоящего исследования можно сказать, что Николай Васильевич Гоголь - это явление отечественной культуры. Он научил людей смеяться сквозь слезы, сам того не подозревая. Гениальный сатирик и драматург, Гоголь – это больше чем писатель. Его книги вызывают неподдельный интерес у читателей любого возраста, в том числе, у самых юных.

"Мысли мои, мое имя, мои труды будут принадлежать России" - эти слова Николая Гоголя особенно актуально звучат сегодня . По решению ЮНЕСКО 2009 год был объявлен во всем мире как "Год Гоголя", перед которым, по словам Тараса Шевченко, "должно благоговеть, как перед человеком, одаренным самым глубоким умом и самой любовью к людям". При этом великий украинский поэт особо подчеркивал, что Николай Васильевич "истинный ведатель сердца человеческого". Именно так воспринимают Гоголя и его потомки, мысли которых сегодня обращены к бессмертному имени.

За пределами исследования остались работы к «Мертвым душам» повествовательные и иногда эклектичные циклы иллюстраций А.Каневского, Е.Хигера, А.Лаптева; изящные работы Н.Кузьмина , динамичные наброски Бориса Бомштейна (2002г.), литографии Сергея Алимова (2005 г.) и работы других мастеров .

Иллюстраторы XXI века пока только открывают своего, заново прочитанного Гоголя. Я думаю, что он на подходе. Ведь Гоголь неисчерпаем, и всякое время видит его своим и новым. И в этом смысл тоже вечного искусства иллюстрации

* * *

Приложение:

Альбом иллюстраций к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души», на 37- ми листах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герчук Ю. «Гоголь. Иллюстраторы и интерпретаторы. От А.Агина до М.Шагала» // Журнал «Наше наследие» - История, Культура, Искусство, 2009, № 89, <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8904.php>
2. Дмитрий Северюхин. «Иллюстрации к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Страницы истории. (1846-1901)» // Издательство «ВИТА НОВА», г. Санкт-Петербург, http://www.vitanova.ru/static/catalog/series/frameset3_100.html
3. Степанец Ю. Публикация: «Марк Шагал – иллюстратор книг». // Музей Марка Шагала, выставка, 2002, <http://www.chagal-vitebsk.com/node/50>
4. «Иллюстрации Алексея Лаптева к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души», 1957 год» // Студия ВК-МТГК, С.-Петербург, 2010.
5. Публикация «К 200-летию Н.В. Гоголя», Новосибирская Государственная Областная Научная Библиотека, <http://www.ngonb.ru>
6. Публикация «Николай Васильевич Гоголь в изобразительном искусстве», Ивановская областная научная библиотека , <http://www.ionb.ru>

Приложение
к исследовательской работе на тему
«Художники-иллюстраторы поэмы Н.В.
Гоголя «Мёртвые души»

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души»



АЛЕКСАНДР АГИН И ЕВСТАФИЙ БЕРНАРДСКИЙ.



Агин А. Ноздрев.



Агин А. Плюшкин.



Агин А. Собакевич представляет Чичикову свою жену.



Агин А. Чичиков и Плюшкин, карандаш.

ПЕТР БОКЛЕВСКИЙ.



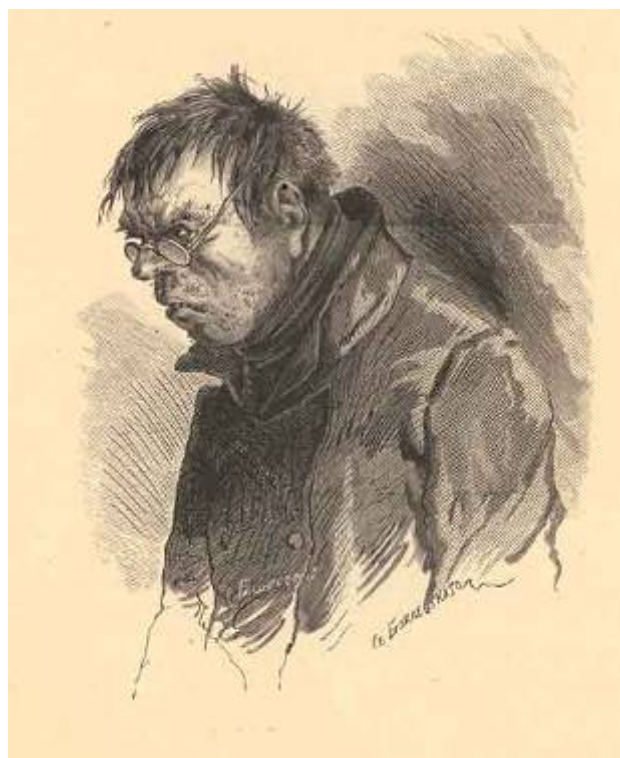
П.М.Боклевский. «Мертвые души».
Петрушка, слуга Чичикова. 1860-е годы



П.М.Боклевский. «Мертвые души».
Фетинья, горничная Коробочки. 1860-е годы



П.М.Боклевский. «Мертвые души».
1860-е годы



П.М.Боклевский. «Мертвые души».
Учитель Чичикова. 1860-е годы



Михайло Семёнович Собакевич



Плюшкин



Иван Антонович



Дама, приятная во всех отношениях



Манилов



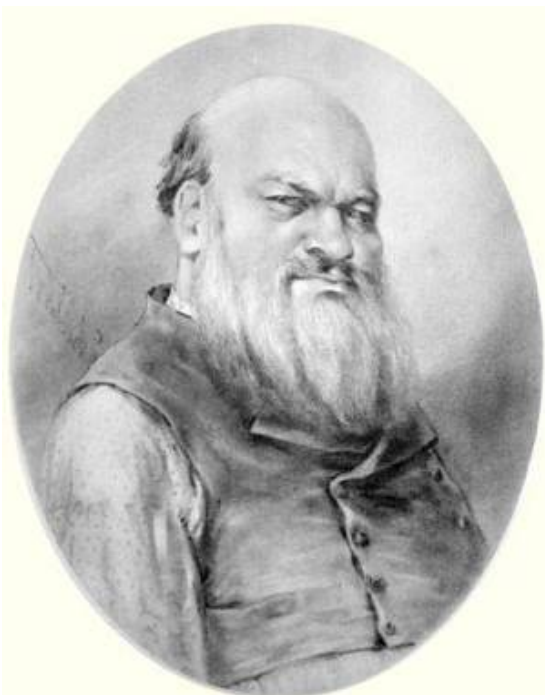
Приказчик Манилова



Настасья Петровна Коробочка



Фетинья



Лысый Пимен



Породистая девка



Генерал Бетрищев



Пётр Петрович Петух

ПЕТР СОКОЛОВ.



Соколов Петр. «Мертвые души». Начало 1890-х годов



Соколов Петр. «Мертвые души». У Манилова, акварель.



Соколов Петр. «Мертвые души». Разговор с Собакевичем. 1870-1880.

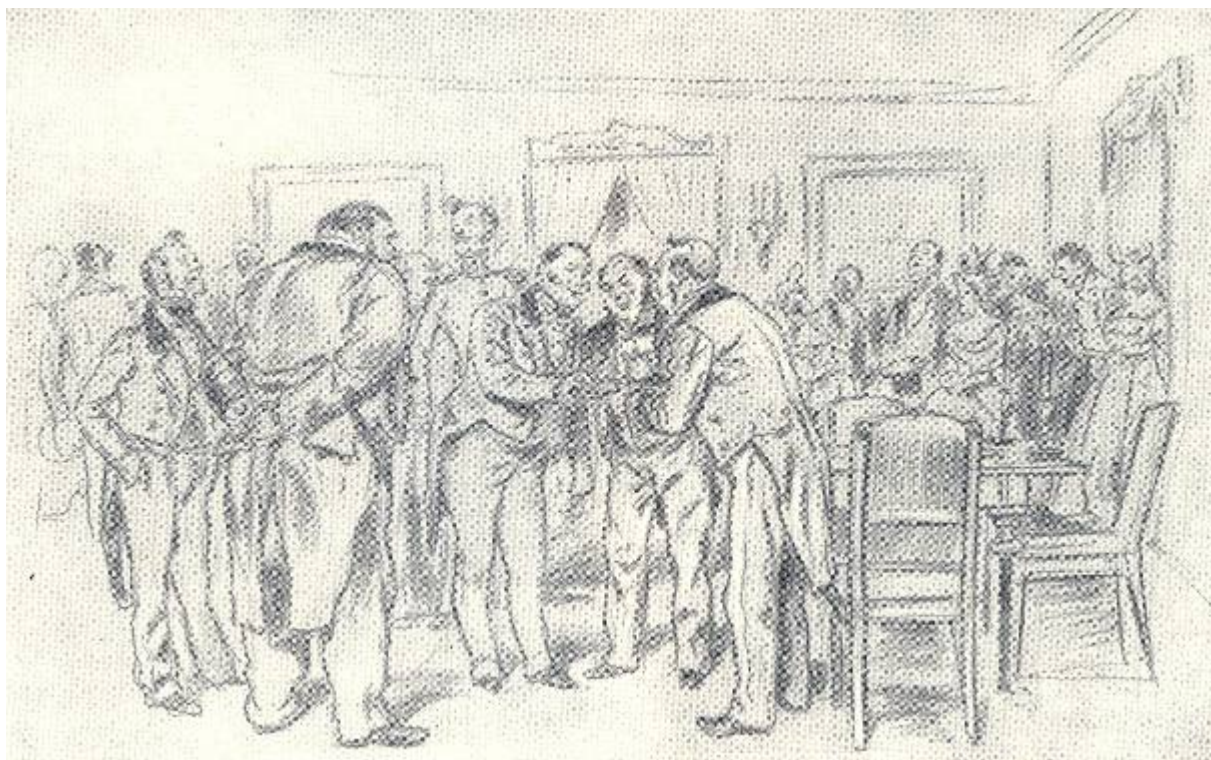
ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ.



Маковский В. Петух и повар, акварель.



Маковский В. У Ноздрева, карандаш.



Маковский В. Чичиков на балу у губернатора. Рисунок к поэме Гоголя Мертвые души. 900-е гг.



Маковский В. Чичиков у Ноздрева, рисунок. Рисунок к поэме Гоголя Мертвые души. 900-е гг.

ВЕЧИСЛАВ ДАЛЬКЕВИЧ.



Далькевич М. Чичиков и Ноздрев, тушь.



Далькевич М. Иллюстрация к поэме Мертвые души.



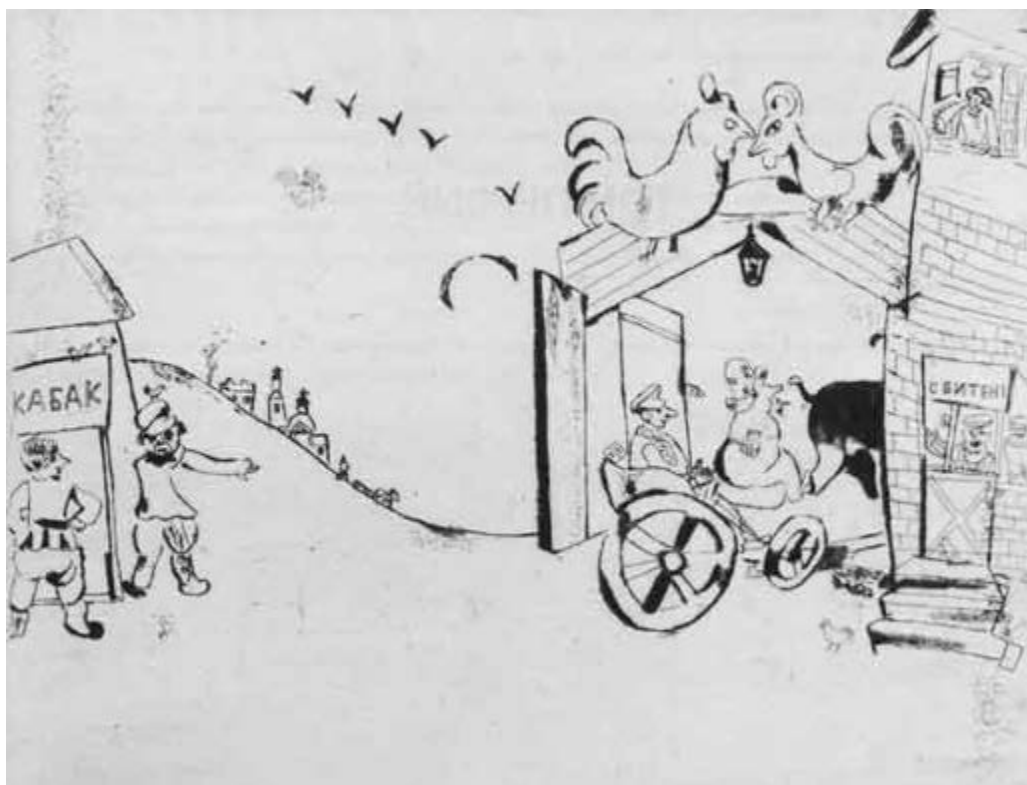
Далькевич М.



АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ АФАНАСЬЕВ (1850–1920).



МАРК ШАГАЛ.



М.Шагал. «Мертвые души». Прибытие Чичикова в город NN. 1923–1926



М.Шагал. «Мертвые души». Ноздрев и Чичиков. 1923–1926



М.Шагал. «Мертвые души». Плюшкин угощает Чичикова. 1923–1926



М.Шагал. «Мертвые души». Манилов. 1923–1926

АНАТОЛИЙ ЛАПТЕВ.



А. Лаптев «Мертвые души». Чичиков и трактирный слуга.



А. Лаптев «Мертвые души». Приготовление к вечеринке у губернатора.



А. Лаптев «Мертвые души». Усадьба Манилова.



А. Лаптев «Мертвые души». Чичиков и Манилов у двери.



А. Лаптев «Мертвые души». Падение брички Чичикова.



А. Лаптев «Мертвые души». «Ахти, сколько у тебя тут гербовой бумаги»



А. Лаптев «Мертвые души». Дети Манилова.



А. Лаптев «Мертвые души». Читающий Петрушка.



А. Лаптев «Мертвые души». Минуту спустя вошла хозяйка.



А. Лаптев «Мертвые души». Чичиков и Коробочка.



А. Лаптев «Мертвые души». «Ах ты, чушка!»



А. Лаптев «Мертвые души». Чичиков – неподкупный таможенник.



А. Лаптев «Мертвые души». Тройка Чичикова.



А. Лаптев «Мертвые души». Губернский город NN.



А. Лаптев «Мертвые души». Губернский город NN.



А. Лаптев «Мертвые души». Губернский город NN.

КУКРЫНИКСЫ.



Кукрыниксы. Плюшкин. 1952.



Кукрыниксы. Собакевич, акварель, 1952.



Кукрыниксы. Чичиков у Коробочки. 1952.

БОРИС ВОРОБЬЕВ.



ВЛАДИМИР АНДРЕЕВ.



БОРИС БОМШТЕЙН. 2002г.





СЕРГЕЙ АЛИМОВ. 2005г (литография)

