А.И. Куншенко

Иллюстрации художника В. Горяева к ’’Мёртвым душам’’.[1]

Спустя шесть лет, после иллюстрирования ’’Петербургских повестей’’, Горяев вновь вернулся к Гоголю. На этот раз – к поэме ’’Мёртвые души’’.[2] Увлекла любовь к метафорической сочности гоголевской прозы. Но были и более существенные причины возврата художника к классической сатире. Хотелось ещё раз испытать удельный вес гоголевского смеха, и сквозь злую иронию пробиться в тот слой авторской мысли, где отразилась его вера в духовную силу русского человека.

В этой связи интересно проследить сам ход работы над графической серией ’’Мёртвые души’’, посмотреть, как она отразилась на эволюции творческих тенденций художника.

Работа над ’’Мёртвыми душами’’ длилась около десяти лет. Тот, кто имел возможность следить за её развитием, мог заметить, что на первых порах она имела умышленно замедленный темп. Прежде, чем определить свою сверхзадачу, Горяеву предстояло (по его признанию) найти ответ на ряд вопросов, без которых нельзя было подходить к Гоголю. ’’Мёртвые души’’- одно из тех классических произведений, какие часто иллюстрируют художники. И, как это нередко бывает в подобных случаях, здесь скопилось множество стереотипов. Иллюстрации одной стереотипной группы в соседстве с другой группой, иногда создают видимость творческой самобытности., но лишь до той, разумеется, поры, пока не проследишь их генеалогию. Горяеву нужно было во всём этом разобраться: уяснить, что тут идёт от неверного прочтения Гоголя, а что образовалось в силу потребительского отношения к ранее созданным иллюстрациям. Понятно, что такого рода ревизия не гарантировала Горяеву безошибочность его трактовки ’’Мёртвых душ’’. Но зато она давала его творческой энергии целенаправленность и, что самое важное, позволила почувствовать ответственность перед великим памятником русской культуры.

Ответ на один вопрос рождал другие вопросы. Боязнь влияния стереотипов делала нежелательным раскрытие содержания гоголевской поэмы через портретные характеристики её героев. Для достижения новизны были больше пригодны иллюстрации жанрового плана. Кроме того, что тут был момент выбора, это представляло широкий простор для поисков самых неожиданных вариантов композиционного построения иллюстраций и распределения их смысловых и эмоциональных акцентов. Это давало также большую возможность использовать пейзажные мотивы, одежду, исторический и бытовой реквизит. Горяев не стал придавать этому существенного значения. Во всяком случае, на первом этапе своей работы. Его занимала другая проблема. Иллюстратору хотелось прежде всего разобраться в жанровой структуре ’’Мёртвых душ’’; выяснить для себя, почему Гоголь назвал своё, по сути дела, прозаическое произведение, поэмой? Не содержится ли в данном разе иронического подтекста – этого излюбленного приёма писателей-сатириков? В самом деле, разве нельзя прийти к такой мысли при чтении ’’Мёртвых душ’’, зная, что автор этой книги чрезмерно лукав? То он завидует крепкому здоровью Ноздрёва, его вечно румяным щекам, на которых очень быстро вырастали потерянные в драке бакенбарды; то его очарует умение губернатора вышивать по тюлю; то предастся умилению при виде взаимной любезности Манилова и Чичикова.;

то робко немеет перед туалетами губернских дам, признаваясь, что его перо не в силах их описать.

Чутьё художника подсказало Горяеву, что Гоголь не случайно в обложке, сделанной им самим, выделил крупными буквами слово «ПОЭМА».[3] Обложка книги как бы имеет два заглавия – ’’Мёртвые души’’ и ’’Поэма’’. ‘’Между ними - говорил Горяев – возникает своего рода тайная интрига, которая обнаруживает глубинный подтекст книги: рядом с мёртвым там находится что-то живое’’.[4]

Горяев до предела локализовал ‘’экспедиционный’’ этап работы, почти не выходя за границы канонического текста книги. Он на определённое время отвернулся от литературоведческих исследований, старался не вспоминать инсценировки и экранизации поэмы, а также графические циклы, созданные на её основе. Исключения составляли иллюстрации А.А. Агина – современника писателя и свидетеля многих жизненных явлений, какие питали творческую энергию Гоголя.

Но, в основном, дело не шло дальше натурных зарисовок. Они расценивались иллюстратором, как своего рода разминка перед соревнованием за право ‘’прикасаться’’ /выражение Горяева/ к светлому лику Гоголя.

Сейчас, по прошествии более тридцати лет с того времени, когда Горяев, отрешившись от всех других творческих забот, полностью погрузился в мир Гоголя, довольно трудно было бы даже ему самому /будь он сейчас с нами/ определить тот момент, когда натурный материал стал подчиняться его заданию.

Переход от одного вида рисования к другому проходил незаметно. Случайные или не случайные совпадения с тем, что он искал, долго не могли заставить Горяева изменить характер работы и приступить к созданию канонических иллюстраций. Когда в отдельных зарисовках кто-либо из его друзей находил черты того или иного гоголевского персонажа, Горяев открыто признавался, что он пока не стремится к какой-то конкретности, что он ждёт, когда образы станут появляться сами.

Рисовал Горяев, что называется, наудачу, не ведая заранее, что ему даст натурный материал. Однако всё, к чему он обращался, делалось с мыслью о Гоголе… и об аксаковском Абрамцеве, где в своё время Гоголь не раз гостил, проводя долгие беседы с автором ‘’Семейной хроники’’ и его знаменитыми сыновьями. В Абрамцеве, где всё не раз было исхожено художником с определёнными намерениями и без всякой цели, он то и дело встречал приметы гоголевских мест. ‘’Я далеко не ходил, - вспоминал Горяев. –Атмосфера губернского города: улицы, дома, торчащие заборы – всё это взято просто из Хотькова, в котором Гоголь, наверное, бывал, когда жил в Абрамцеве у Аксакова’’.[5] Здесь же в Хотькове, подобно ясновидцу Мышкину из ‘’Идиота’’, Горяев увидел в здании старой аптеки дом губернатора. ‘’Где же ему и быть, как не здесь? – рассуждал художник. – Недалеко в церковь ходить – тут же монастырь прямо против двери. И потом такой бельведер с претензией’’.[6] Нарисовал, проверил по Гоголю – похоже… Несколько не тот фасад, не хватает двух колонн, но похоже.

Горяев так вошел в материал, так был наполнен Гоголем, что его творческое воображение находилось на грани галлюцинации. Сучки, пеньки в лесу, домашние вещи – всё говорило с ним языком гоголевских образов. И чем вещь была более обжита, тем легче было вести с ней деловой разговор. Долго находился в мастерской художника старый шарообразный самовар, среди других бытовых вещей. Но вот стала определяться тема Коробочки, и он понадобился иллюстратору в качестве генератора

пластической идеи. Решив вначале использовать его в прямом назначении (самовар на столе гостеприимной помещицы), художник скоро пришел к мысли, что форма этой посуды может стать, сверх того, своего рода изобразительным модулем, определяющим весь пластический строй иллюстраций, в которых будет дан уютный мир коллежской секретарши Настасии Петровны Коробочки. Всё должно круглиться, всё должно выражать идею круглого. Здесь круглое символизирует замкнутый мир живущего одним днём человека. Если сентиментальный Манилов способен уноситься в область отрадных грёз, то для Коробочки весь свет – в её окне. Она не знает Собакевича – значит нет такого помещика, ей не знаком Манилов – и такой помещик не существует. И коляска у неё круглая, как арбуз. Это тот же замкнутый мир, только на колёсах. Пластической идеей круглого Горяев предлагает читателю внимательней всмотреться в этот мир и найти ту же духовную плесень, какую без труда можно обозревать у Плюшкина. Хотя у Коробочки и тепло, и кормят хорошо. Эта плесень есть и у Манилова, где сверх того, что имеется у Коробочки, бытует такое мягкое обхождение, где даже кучеру могут сказать по приятной рассеянности ‘’Вы’’. Эта плесень плотным слоем образовалась на 17 странице раскрытой им книги, которая однажды п о м а н и л а его – на каждом его желании, на каждой мечте.

Показать замкнутость Коробочки – значит обратить внимание на её логику, которая неожиданно совпадает с логикой автора. Действительно, и Собакевич, и Манилов не существуют. Это такие же духовные мертвецы, как и Плюшкин, и Ноздрёв, и прокурор, после смерти которого могли все убедиться, что в его теле всё-таки была душа.

Как иллюстратор классического произведения, Горяев не стремится восстанавливать подлинность исторического реквизита. Он строит изображение, исходя не только из прямой функции предмета, сколько на основе тех ассоциаций, какие они могут вызвать при чтении книги. ‘’Одно из благоприятных качеств Гоголя,- говорил Горяев, - в том, что он позволяет мне, художнику, присоединиться к нему с моим жизненным опытом, с моими впечатлениями. Потому мне не пришлось долго копаться в материалах, в справочниках, которыми гордятся многие художники: какой они материал изучили!… А потом оказывается, что и Тургенев, и Лермонтов, и Толстой сделаны одинаково. Потому, что одинаково собирали материал… в музее. Одни и те же столы рисовали, стулья, стараясь изобразить всё это предельно точно, обстоятельно… Гоголь к этому не придирается. Про завитушки точные, какие у него на колоннах, он вам не будет говорить. ‘’Они у меня, - скажет автор, - такие же как мой разговорный язык’’.[7]

Гоголь (добавим от себя) позволяет не только это. Он даёт возможность художнику продлить лаконичный рисунок его детали. Продлить не на основании соавторства, как самонадеянно полагают некоторые иллюстраторы, а по праву вдумчивого читателя, предлагающего своё понимание вечных культурных ценностей средствами своего искусства.

В одной из бесед о методе Гоголя, Горяев приводит такое наблюдение: ‘’Для меня Гоголь интересен своей цельностью, взаимоотношением вещей, способом утверждения детали. Очень скромной, маленькой, невероятно необходимой детали. Как у Коробочки: глянул Чичиков в окно, а в это время свинья цыплёнка съела. Смотрите как: ЦЫПЛЁНКА СЪЕЛА!’’[8]

Почему в представлении Горяева эта крохотная деталь приобрела столь важное значение? Потому, вероятно, что он проник в психологию Коробочки. Понял, что для её мелкотравчатой жизни гибель цыплёнка – это уже катастрофа. И, может быть, ещё потому, что случай с разоблачением затеи ‘’херсонского помещика’’ чем-то похож на то несчастье, что произошло на дворе у Коробочки. Желая узнать в городе ‘’почем ходят мёртвые души’’, мелочная помещица, невзначай, мимоходом, выдала преступную тайну Чичикова. Кроме того, такая сюжетная подробность имеет определённую связь с главной темой поэмы – темой духовной смерти, которую нужно уметь распознать, уметь выявить среди житейской суеты. Горяев постиг эту закономерность творческого метода Гоголя и нашёл выразительные средства для её утверждения в своих иллюстрациях. Для этого им была взята другая деталь, ещё более мелкая – мухи. Как бытовая подробность, она мало что могла дать художнику. Горяев нашёл ей другое применение. Он использовал её как метафору, придав изображению иносказательный смысл. Так был сделан рисунок, предназначенный для форзаца книги: белые мухи на чёрном фоне.

Таким образом, тема мёртвого вынесена у художника на первый план. Ни в чём не повторяя рисунок обложки, сделанный Гоголем, Горяев идейно сблизился с ним. Эта связь с Гоголевской символикой видна и в сюжетных рисунках. В иллюстрации к шестой главе (в теме Плюшкина), изображена рюмка, на дне которой лежит дохлая муха, а в том месте, где речь идёт об умершем прокуроре, такая же муха гибнет под пальцем Чичикова, прижатая к оконному стеклу. Подобная трактовка символической детали способна помочь читателю установить смысловую связь между разнохарактерными моментами поэмы. В самом деле, в смерти прокурора, как и в раздавленной мухе повинен один и тот же лиходей – Чичиков.

Одной из важных задач своей работы, Горяев считал выявление тех средств, какими Гоголь изображает в поэме мёртвое и каким образом показывает приметы истинной жизни.

В этих раздумьях Горяев невольно сравнивал художественный мир Гоголя с миром трагических образов Достоевского.[9] Иллюстратору стало ясно, что в отличие от героев Достоевского, сатирические герои Гоголя не способны к духовному возрождению. Известная евангельская притча о воскресшем Лазаре, так органично вошедшая в философскую ткань ‘’Преступления и наказания’’, в ‘’Мёртвых душах’’ не могла быть идейно оправдана. То, что у Гоголя помечено знаком смерти, имеет необратимый процесс.

Такое прочтение гоголевской темы позволяет иллюстратору усилить сатирическую часть повествования, доводя её до гротеска. В некоторых местах своей графической серии Горяев смело использует такую возможность. Более полно эта тенденция проявилась в трактовке образа Собакевича. Иллюстратор применил остроумную инверсию. По Гоголю каждая вещь в доме Собакевича как бы говорит: ‘’И я тоже Собакевич!’’ Горяев же, оболванивая этого героя, показывая его как часть, как деталь изображеннго дивана, тем самым как бы заставляет его сказать о себе: ‘’Я такая же вещь, как все вещи моего дома: как стол, как стулья, как этот диван, на котором я сижу. Я прочный, я крепкий, я не уязвим. Я могу неловким движением наступить вам на ногу и тем причинить вам боль, но сам я боли не знаю, я – предмет неодушевлённый’’.

Наряду с поисками средств выражения сатирической линии поэмы, Горяева занимала ещё одна проблема, во многом новая для иллюстраторов ‘’Мёртвых душ’’. Предстояло, как мы уже сказали, найти у Гоголя рядом с пошлостью пошлого человека – родник истинной жизни. В отличие от первой части своего задания, выполненного главным образом на сюжетной основе повествования, её вторая часть почти всецело строится на глубинном подтексте книги. Здесь всё основано на теме дороги и движения вперёд, которое символизирует русская тройка. Это сквозная тема всей поэмы. Она и является той сверхзадачей писателя, которая позволила ему выставить все мерзости любимой им родины на позор всему миру.

О движении, о стремлении вперёд к необъятным горизонтам истинной жизни, Гоголь начинает вести разговор с первой страницы своего повествования. Ещё не сказав, что там мёртвое, он указывает на то, что ему суждено жить – на мечту, на стремление вдаль. Выразилось это в пустом с виду разговоре двух подгулявших мужиков. После их спора о колесе чичиковской брички, которое в Москву доедет, а в Казань не доедет, Гоголь замечает: ‘’Этим разговор и кончился’’. На самом деле, этим разговор только начался. Это своего рода запев той раздольной песни, что, как неудержимая страсть, выльется из восторженной груди лирического героя в финале первого тома его поэмы.

В силу ли того, что раньше иллюстраторов больше привлекала типизация гоголевских персонажей и бытовая сторона их взаимоотношений, эта тема или вовсе не решалась, или приобретала жанровую трактовку. Изображалась географически достоверная дорога среднерусской полосы России, по которой кочевали разного рода колымаги во всей достоверности бытового реквизита. Но самая главная причина заключается, пожалуй, в том, что интерпретаторы Гоголя не могли разобраться, что тут грешное, а что праведное. Не могли проследить в каком месте бричка Чичикова равнодействует с тарантасом Коробочки, который как моровая язва вползает в обывательски умиротворённый губернский город, а где, на каком крутом вираже, происходят с ней те метаморфозы, что в один миг преображают этот ‘’не хитрый дорожный снаряд’’ в птицу-тройку.

Горяев предпринял первую попытку найти в сложных перепетиях гоголевской поэмы то светлое начало, что так чудесно оправдывает её жанр. Найти там, где смешное соседствует с печальным, где рядом с живым и цветущим мелькают тени мёртвых душ. ‘’В тройке, - говорит художник, - я вижу счастливый полёт мечты Гоголя, где он вырывается из тенет окружающей пошлости’’.[10] Так и решает иллюстратор эту тему. Дано профильное изображение лица писателя… Ни мимика лица, ни его взгляд придают рисунку должный пафос, а движение головы с развевающимся воротником крылатки, да летящие в неведомую даль птицы. Ничего больше не взял Горяев из сюжетной основы заключительной главы. И Чичиков, и его бричка с тремя клячами, и пьяный Селифан, и сонный Петрушка ушли из его поля зрения. Они остались в царстве мёртвых душ, где одни вершат порок, другие безмолвно ему потворствуют.

Примечания

1. Доклад представляет собой фрагмент научной работы «Творческие тенденции В.Н. Горяева абрамцевского периода». Машинописная рукопись. 1982.
2. Гоголь Н.В. Мёртвые души. М.:Худож. Лит., 1981.
3. Эта обложка ко второму прижизненному изданию «Мёртвых душ» часто используется издательствами. В одном случае в виде титульного листа, иногда в качестве страничной иллюстрации. См.: Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений в пяти томах. М.: Академия наук СССР, 1960. Том пятый, с. 16-17.
4. Магнитофонная запись беседы автора с иллюстратором. Посёлок Абрамцево. 1971.
5. Магнитофонная запись беседы автора с иллюстратором. Посёлок Абрамцево. 1980.
6. Там же.
7. Там же.
8. Магнитофонная запись беседы автора с иллюстратором. Посёлок Абрамцево. 1981.
9. В. Горяев дважды иллюстрировал произведения Ф.М. Достоевского. Достоевский Ф.М. Идиот. М.: Худож. Лит., 1971; Достоевский Ф.М. Подросток. М.: Худож. Лит., 1986.
10. Магнитофонная запись беседы автора с иллюстратором. Посёлок Абрамцево. 1981.