

ПЕРЕВОД “МЕРТВЫХ ДУШ” Н.В. ГОГОЛЯ НА ЯЗЫК ИЛЛЮСТРАЦИИ

Н. Дегтярик, Я. Дегтярик

Рассматриваются проблемы перевода художественных произведений на язык иллюстрации через анализ иллюстраций П. Боклевского и А. Агина к поэме “Мертвые души” Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: язык иллюстрации; “Мертвые души” Н. Гоголя; П. Боклевский; А. Агин.

Изобразительные искусства и искусство слова издавна эффективно взаимодействуют друг с другом. На протяжении веков литература “учится” у изобразительного искусства, а искусство слова, в свою очередь, оказывает влияние на живопись и графику. Вопрос о значении перевода сюжетов и образов классической литературы на язык графической иллюстрации остается до сих пор актуальным.

Ни одна иллюстрация или даже целая серия иллюстраций самого высокого качества не могут исчерпать содержания классического произведения литературы. Приведем суждение Ю. Тынянова, относящееся к концу 20-х годов: “...специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, осязательнее поэтическое слово, тем менее оно переводимо в план живописи” [1, 61]. Еще решительнее по поводу непереводаемости литературы на язык живописи высказался В. Шкловский: “Художественно-литературное произведение создано из слов и никаким другим способом передано быть не может. Литературный пейзаж и литературное описание человека не может быть заменено ни фотографией, ни картиной, ни портретом” [2, 61]. Конечно, о “замене” как таковой не может быть и речи. Художник, обращаясь к литературе, не ставит перед собой такой задачи. Надо понимать, что переход темы, сюжета, идеи из одного искусства в другое осуществляется не напрямую, а как бы “по поводу”. Вторжение одного искусства в другое порождает новое и глубоко оригинальное явление.

Иллюстрация способна углубить понимание и обострить восприятие словесного образа, делая зримым предметный мир, реалии быта, окружающие литературного героя. Современному читателю трудно, почти невозможно, даже опираясь на точные описания романистов, представить себе некоторые особенности внешнего облика литературного героя того или иного века. Иллюстрация помогает заглянуть в прошлое, увидеть его во всей совокупности типических зримых деталей. Но, конечно, только к этой функции нельзя сводить значение иллюстрации.

Художественные ценности неповторимы и взаимно незаменимы. Новое произведение, воспроизводящее эстетическое содержание литературного прототипа на своеобразном языке данного искусства, способно не только расширить наши представления о внешнем облике действующих лиц и среде, в которой они живут, но и углубить понимание сущности литературной первоосновы, обострить восприятие ее идей [1, 61–64].

Из истории развития иллюстрации важно отметить 70–80-е годы второй половины XIX века, когда значительно упрочились творческие связи изобразительного искусства с передовой русской литературой. Были созданы иллюстрации к сочинениям А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского и других авторов [2, 132].

Поэма Н.В. Гоголя “Мертвые души”, как никакое другое произведение классической литературы, со дня своего появления в печати привле-

кала внимание русских художников XIX века. Исследователи истории русского иллюстрационного искусства, художественная критика достаточно полно освещали работу над этой темой художников А. Агина, П. Боклевского, П. Соколова, В. Пукирева, В. Маковского, К. Маковского и других, однако мало кто обращал внимание на эволюцию способов истолкования этого произведения. Способы интерпретации “Мертвых душ” и их смена в тот или иной период истории русской культуры наиболее явственно проявляются при анализе отдельных иллюстраций того или иного художника. Сравнивая иллюстрации А. Агина, созданные в основном во второй половине 1840-х годов, и П. Боклевского, обращавшегося к этой теме с конца 1850-х по 1870-е годы, рассматривая их в контексте стилевых направлений искусства художественной жизни России, можно увидеть, какие аспекты произведений были актуальны для этого периода и определяли его своеобразие. Многозначность “Мертвых душ” давала повод для широкого спектра истолкований.

Рисунки А. Агина к “Мертвым душам” – начало русского реализма в графике. В это время повествовательность, характерная для литературы, становилась основным признаком русского изобразительного искусства. Художник интуитивно учитывал эту особенность как при построении иллюстративного ряда, схожего по конструктивному принципу с фабулой литературного произведения, так и в композиции отдельной иллюстрации. Время в иллюстративном ряду идет вместе со временем повествования: в той части, где рассказывается о прошлом Чичикова, устремляется в прошлое, затем снова возвращает нас к настоящему, перебивается повествованием о капитане Копейкине и т.д. При переходе от одного сюжета к другому возникает обычно мотив дороги, уводящий в бесконечную временную перспективу.

В повествовании о встречах Чичикова с помещиками время становится сценическим. Каждый эпизод этих встреч и бесед подчиняется классическим правилам сценического действия, каждая картинка – определенная мизансцена.

Основное действие у А. Агина протекает в комнатах, а главным предметом изображения является диалог действующих лиц. Довольно часто встречаются массовые сцены, реже – монолог. Предметы убранства интерьера строго отобраны, имея целью показать, с одной стороны, характерное место действия (гостиная, бальная зала, трактир), а с другой – создать соответствующую

действию атмосферу и помочь выявлению психологии действующих лиц. Это фон, но фон не нейтральный, а активный, взаимодействующий с персонажами. А. Агин не только идет по стопам Н.В. Гоголя, вскрывая параллели между характером типа и, например, картинами в интерьере, но “использует” для этого зеркала, на которых Н.В. Гоголь почти не останавливает внимание. У Ноздрева – зеркало треснутое, у Плюшкина – дорогое, но в паутине, у Коробочки – тусклое и старомодное. Дешевое, маленькое, засиженное мухами зеркало – у отца Чичикова, архитектурное сооружение с шишечками и колонками – у него самого, когда он на вершине благосостояния; а в минуты отчаяния он смотрит в дешевенькое зеркало: “Какой я стал гадкий!” Таким образом, создается ощущение сценографии театрального действия, в котором А. Агин проявляет свой замечательный талант режиссера.

Персонажи А. Агина – живые, естественные в своих проявлениях или маскирующие свои интересы люди. Он показывает их характер через мимику, через жест. Они чешут затылки, зевают, всплескивают руками, показывают куда-нибудь пальцем. Правда, количество ситуаций и жестов ограничено, больше того, они повторяются. Например, чтобы показать ситуацию якобы незаинтересованного ожидания, употребляется жест постукивания пальцами по подлокотнику кресла, в котором проявляется одна из “привычек” Чичикова, придуманная А. Агиным для раскрытия его психологии. Жесты Чичикова часто скрывают его подлинные чувства, лишь наедине с собой он откровенно недоумевает, огорчается, жалеет себя, радуется, досадует, доволен собой, мечтает, короче, не сдерживает своих эмоций. Зато на виду он актерствует, причем в том амплуа, которое считает необходимым в данной ситуации: с Маниловым – сахарный, жантильный, с Собакевичем – деловой, скуповатый, с дамами – галантный, с прокурором – страдает болями в спине так же, как и тот.

Рисуя второстепенные персонажи, А. Агин дает не типы характеров, а скорее, типы лиц и фигур. Порой кажется, что не занятые в сценах статисты постоянно переодеваются, чтобы появиться в облике то гробовщика, то чиновника, то просителя, не успев даже разгримироваться, а только лишь накинув другой костюм. Слуга Ноздрева становится слугой Собакевича, а затем слушателем рассказа про Копейкина. Мужичок в цилиндре, глазающий, как сцепились экипажи, потом оказывается кучером, который повезет Павлушу в город на учебу, причем и боро денка,

и шляпа, и ракурс, и поза те же самые. Безусловно, зарисовки с натуры были главным источником “типов”, но затем начиналось переодевание и гримирование: где-то изменялась форма бороды и подбородка, завивались и перекрашивались волосы и т. д.

В некоторых случаях рисунок естественней, чем слово, передает одновременность происходящих действий и разговоров. В частности, в известной гравюре, воспроизводящей канцелярию, все подробности сцены даются разом, в то время как в тексте они вынуждены следовать одна за другой. Взгляды и действия перекрещиваются, путаются; создается впечатление одновременно и деятельности, и хаоса. Возникает образ бюрократии с калейдоскопом лиц чиновничьего типа: ошалелый тип с пером в зубах, которого ругают за пробку от чернильницы, зевающий лентяй, замороченный столоначальник, какой-то любитель чинить перья, служака с потухшими глазами и прочие. Последовательного развития действия здесь нет, время как бы остановилось, хотя маятник часов на стене движется. Таких символических картин в серии А. Агина достаточно. В частности, можно указать еще на приход Копейкина к значительному лицу, где контраст между положением капитана и швейцара в кресле усиливается и компоновкой фигур, и светом, и даже аллегорической скульптурой Немезиды. К таким же символическим лицам относятся и урок в школе, и картежная игра: “Пошла старая попадья! – А я ее по усам!”. А. Агин активно применяет световые эффекты для выделения главного в композиции и затемнения второстепенного. Например, в изображении приезда Коробочки в город дана словно библейская сцена встречи: два темных силуэта, обнявшихся на фоне освещенной открытой двери; озябшая служанка, простоволосая, в длинной ночной рубашке со свечой в руке; дворовый человек, который одновременно зевает, почесывается и потягивается, предвкушая теплый и сытый сон после холодной дороги; кроткое, доброе, освещенное свечой лицо хозяйки дома. Конечно, эффектами освещения художник пользуется и в других рисунках, однако, как правило, именно в “символических” картинах свет создает ощущение вневременное, обобщается не только момент фабульного действия, но и более широкая, самостоятельная художественная идея. Подписи под такими рисунками мало что добавляют к выразительности пластического образа. Однако наряду с такими как бы замкнутыми в себе рисунками есть не меньшее количество примеров

удивительно цельного сочетания слова и изображения, примеров, демонстрирующих необходимость одного для другого. Больше того, иногда обычная житейская сцена приобретает динамику, временной объем. Взять, к примеру, картину входа Чичикова в придорожный трактир. Чичиков, переступая порог, спрашивает: “Поросенок есть?” – “Есть”. – “С хреном и сметаной?” – “С хреном и сметаной”. – “Давай его сюда!”.

Диалог как бы продолжает путь Чичикова к столу, и баба, даже не закрыв, вероятно, двери, семенит сзади, отвечая в такт словам проголодавшегося путешественника. Выходя за пределы простой повествовательности, больше того, нарушая ее из чисто художественных намерений, А. Агин в своей интерпретации намечает новые пути русской иллюстрации.

Характерные черты персонажей А. Агина, их конкретность оказали сильное воздействие на формирование представлений о героях поэмы, о ее эпохе не только у читателей “Мертвых душ”, но главное у художников. Последующим иллюстраторам было чрезвычайно трудно освободиться от чар агинской трактовки.

Творчество П.М. Боклевского является ярким примером сатирического направления в русской иллюстрации 1860-х годов. Путь его художественных исканий связан с эволюцией способов и средств интерпретации литературы в иллюстрации второй половины XIX века. П.М. Боклевский смолodu увлекался шаржами, делал карикатуры на профессоров Московского университета, где обучался перед тем, как совершенствоваться в области портретной живописи в Петербургской Академии художеств. В его творчестве видно совмещение присущей ему тяги к гротеску, к преувеличению характерных черт лица с изощренным профессионализмом карандашного портретиста. Наибольшую известность П.М. Боклевскому принесла его работа над иллюстрациями к произведениям Н.В. Гоголя, в частности к поэме “Мертвые души”.

Можно проследить, как исчезают со временем аксессуары быта из его иллюстраций. В серии рисунков к пьесам А. Островского (литографии были выполнены Викторовым и вышли альбомом в 1859 году) П. Боклевский еще изображает предметы обстановки, пытается передать сценическую среду. Предметов не так уж много, но характерно то, что проработаны они чрезвычайно тщательно. Если изображается дверь, то на ней так дотошно прорисован каждый гвоздик, каждый замочек, она так разукрашена бликами и светотенью, что становится чуть ли

не главным действующим лицом в картине, хотя ни по содержанию пьесы, ни по своей пластической значимости она не играет никакой роли. Тенденцию к отказу от предметов обстановки и изображения всей фигуры можно отметить в работах конца 60-х годов, когда П. Боклевский, как правило, уже рисует только погрудные портреты литературных персонажей. Ограничиваясь лишь сатирической, обличительной стороной поэтики Н.В. Гоголя, художник в конце 60-х годов избирает как средство интерпретации портретную иллюстрацию. Именно в этом жанре была сделана карандашная серия работ на темы “Мертвых душ”. Жанр такого рода иллюстрации генетически восходит к западным образцам, тем не менее, портретные галереи П.М. Боклевского отражали тенденции русского реализма. Направленность к передаче психологии портретируемого, к улавливанию внешнего и внутреннего (духовного) сходства внешнерна для всего русского искусства того периода. П. Боклевский разрешал эти задачи в сфере натурализма.

Портреты персонажей к “Мертвым душам”, созданные с 1866 по 1874 год, – Мижухева, Плюшкина, Ноздрева, Коробочки – показывают, что П. Боклевский находился под впечатлением от иллюстраций А. Агина и, в конечном счете, так и не смог избавиться от этого влияния. С второстепенными персонажами ему было проще, так как некоторые из них были лишь эскизно намечены А. Агиным (такие, как приказчик Манилова, Фетинья и т. д.), а вторую часть поэмы А. Агин вообще не иллюстрировал. Поэтому часть второстепенных персонажей у П. Боклевского получила острохарактерную, своеобразную трактовку. Прежде всего, к ним можно отнести учителя Чичикова, Петрушку, престарелого понытчика. Специфика образов П. Боклевского по сравнению с агинскими в том, что он заостряет как бы одну из черт персонажа, причем определяемую “понятийным”, а не эмоциональным уровнем отношения. Так, капитан Копейкин – это воплощение неукротимости, “разбойничья кровь”, но никак не человек с ходатайством о пенсии; учитель Чичиков – забитый и тупой разночинец, но никак не человек, который любил, чтобы ему подавали шапку ученики, престарелый понытчик – только “образ какой-то каменной бесчувственности и непотрясаемости”, но никак не самозабвенно любящий отец.

Такое же доминирование только одной черты, как бы просеянной через идеологическое сито и застрявшей в нем, ясно видно и в образах основных персонажей: Чичиков – олицетворен-

ная хищность и приобретательство, Собакевич – остервенелый кулак, Манилов – сладкая лень... П. Боклевский как бы шаржирует А. Агина, и при сравнении видно, что Настасья Петровна Коробочка, мирно пьющая чай из самовара (у Агина), начинает как бы отражаться в этом самоваре: у нее раздуваются нос и щеки, выпучиваются глаза, поднимается бровь и опускаются уголки рта. И вот уже перед нами не провинциальная домовитая вдова-помещица, а прямо-таки Кабаниха из драмы А. Островского “Гроза”. Также вырастают нос и подбородок у Плюшкина, отвисают усы, нос и рот у Мижухева, загораются стеклянным, неестественным блеском глаза и зубы, пышнее и гуще вырастают волосы и усы и даже бакенбарды (оба!) у Ноздрева, лица чиновников превращаются в свиные лакированные рыла, собранные в стадо “Губернского Олимпа”. Однозначность оценки прослеживается вообще во всем иллюстрационном наследии П. Боклевского. Карикатурное заострение черт, гротескная деформация лица, нарушение пропорций и масштабов тел – все это было заметно и в более ранних работах по мотивам “Ревизора” или же в альбоме по пьесам А. Островского. Художник увеличивает головы, ступни ног, искажает черты лица у отрицательных персонажей, делая их какими-то монстрами, страшными карликами, положительные герои изображаются “нормальными” людьми. Сочетание тех и других в одной сцене создает странную ситуацию, снижающую сюжет пьесы до фарса или мелодрамы. “Снятие” такого слоя литературного произведения было вполне естественно для эпохи, и ощущение целостности возникает в тех его рисунках, в тех иллюстрационных циклах, где найдена мера “снижения” сюжета, где мера “снижения” портретных характеристик одна и та же. Прием гротескной деформации отвечал обличительной тенденции в творчестве П. Боклевского. Его отношение к существующим социальным условиям достаточно быстро и однозначно создавало контакт со зрителем, настроенным на ту же социальную волну.

Другой прием, который можно заметить в иллюстрациях П. Боклевского к “Мертвым душам”, – уподобление облика героя животному или птице, олицетворяющим определенный тип характера. Прием этот не нов. В России того времени хорошо знали серию гравюр по рисункам Гранвиля на эту тему. В сравнениях Н.В. Гоголя иногда присутствуют “зоологические” характеристики типов. У него это одна из граней образа, у П. Боклевского же – основной способ портрет-

ной характеристики большинства персонажей. Многие типы имеют нечто “птичье” в облике: Чичиков – ястребиное, капитан Копейкин похож на беркута, генерал Бетрищев – орел. Есть типы гусей, куропаток, сов.

Отношение и оценка художника проявляются также в определенных эффектах освещения. Это прием не шаржа, а, скорее, “остранения”, при котором черты лица искажаются необычным освещением снизу или сзади и приобретают зловещее, таинственное выражение. Портреты Манилова и Петуха, нарисованные как в 1866 году, так и в 1874, – наилучшие примеры эффекта освещения снизу, когда подчеркивается характер типа. Наиболее часто встречается освещение немного сзади и сбоку: в портретах капитана Копейкина, “Кувшинного рыла”, учителя Чичикова, правителя канцелярии, Плюшкина и др. Оно дает большие возможности для моделировки теневой части лица, выявления морщин, фактуры кожи. Портреты П. Боклевского многословны. Своеобразная “пластическая словоохотливость” отличает все его иллюстрации, и чем больше он избавлялся от изображения деталей антуража и костюма, как бы второстепенных для психологии образа, тем более перенасыщалось подробностями лицо.

Графические серии А. Агина и П. Боклевского выступают как документы, позволяющие судить о характере восприятия “Мертвых душ” Н.В. Гоголя на определенном историческом этапе. Сопоставляя работы иллюстраторов, можно прийти к выводу, что существует два основных подхода художников к иллюстрированию литературного произведения. Первый принцип гласит, что единственным источником иллюстрирования является текст книги и заложенные в нем живописные качества. Другой принцип предполагает, в сущности, отказ от собственно иллю-

стрирования литературного произведения как такового, переноса центр тяжести на “субъектные соображения” художника по поводу текста.

Серия рисунков А. Агина к “Мертвым душам”, с позиции историка литературы, превосходит соответствующую работу одаренного П. Боклевского: в рисунках А. Агина, при верности объекту, проявлено больше самостоятельности и свободы в трактовке гоголевских образов. Рисунки П. Боклевского – это, выражаясь условно, добротный зрительный пересказ поэмы. В серии иллюстраций А. Агина в оценке ситуаций и персонажей “Мертвых душ” иллюстратор зачастую выступает соавтором Н.В. Гоголя [5, 112–125].

Величие “Мертвых душ” Н.В. Гоголя в том, что произведение само по себе неисчерпаемо, возможности его нового прочтения не ограничены. Книжная графика в лучших своих образцах служит тому едва ли не самым наглядным подтверждением [3, 64–67].

Литература

1. Цит. по: Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы // Русская литература в историко-функциональном освещении. – М.: Наука, 1979.
2. Цит. по: Шкловский В. Их настоящее // Русская литература в историко-функциональном освещении. – М.: Наука, 1979.
3. Гуральник У.А. Идеи и образы литературы на языке других искусств // Русская литература в историко-функциональном освещении. – М.: Наука, 1979.
4. История русского искусства: Искусство второй половины XIX века: В 2 т. Т. 1. – Кн. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1980.
5. Петренко М. “Мертвые души” Н.В. Гоголя в творчестве А.А. Агина и П.М. Боклевского // Иллюстрация. – М.: Сов. художник, 1988.