

# ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ГОГОЛЮ РИСУНКИ К „РЕВИЗОРУ“

Сообщение А. Некрасова

Гоголю приписываются известные три рисунка к последней сцене «Ревизора»: сложная композиция, краткая композиция и группа Анны Андреевны с Марией Антоновной. Оригиналы их еще в 1915 г. находились в руках наследников Гоголя Быковых и неоднократно воспроизводились, особенно в изданиях сочинений Гоголя под редакцией Тихонравова.

М. Н. Сперанский собрал ряд данных, устанавливающих несомненный интерес Гоголя к живописи и его попытки обучиться последней, оставшиеся незавершенными. Рисунки Гоголя не собраны, почти не изданы и не всегда могут достоверно быть приписаны Гоголю; приходится доверять лишь рукописям Гоголя и семейным преданиям; ошибки последних в интересующем нас отношении удостоверены<sup>1</sup>.

Сперанский, Лернер и Гнедич усомнились в принадлежности Гоголю рисунков к последней сцене «Ревизора» в виду их весьма высокого качества сравнительно с другими рисунками, приписываемыми Гоголю. Мы в своей статье об Иванове не только отказали в принадлежности этих рисунков Гоголю, но и высказали мысль, что автором их был А. Иванов<sup>2</sup>. Здесь даем нашему суждению более подробное истолкование. Предварительно же заметим, что сам Гоголь дает основание искать автора рисунков. В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» (полный черновой текст) Гоголь говорит: «Чтобы завязалась группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить (искусному) художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держать рис...» (фраза оборвана)<sup>3</sup>. Вряд ли Гоголь под искусным художником в данном случае разумел себя.

Так как «Предупреждение» было написано в конце 1842 г.,<sup>4</sup> то вряд ли мы можем относить ко времени более раннему и интересующие нас, к слову сказать весьма искусные, рисунки.

Эта датировка следует также из истории работы Гоголя над текстом «Ревизора», продолжавшейся от 1834 г. по средину июля 1842 г. и составившей шесть редакций, из которых первая была поставлена на сцену в 1836 г., а три позднейшие напечатаны при жизни автора в 1836, 1841 и 1842 гг. Тихонравов, твердо веривший, что рисунки были выполнены Гоголем, также датирует их годом «Предупреждения», т. е. 1842 г.<sup>5</sup>

Гоголь, после постановки «Ревизора» на сцене Александринского театра 19 апреля 1836 г. и на сцене московского Малого театра 25 мая 1836 г., в июне 1836 г. отправился за границу, стремясь прежде всего в Италию, куда, однако, попал лишь в марте 1837 г. За границей Гоголь прожил много лет, с перерывами приездов в Россию. М. Н. Сперанский предполагает, что рисунки к «Ревизору» выполнены в Риме вскоре после 1836 г.<sup>6</sup> В этом предположении излишне лишь слово «вскоре»; оно не идет к протяжению шести лет. Обратим внимание на датировку и содержание «приложений» к «Ревизору». Так отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору, был впервые набросан в апреле 1836 г., т. е. еще до московской постановки пьесы, но датирован 25 мая 1836 г., т. е. днем этой московской постановки. Отделан для печати «Отрывок» был в начале 1841 г.<sup>7</sup> Известно, как ценил Гоголь московскую постановку с М. С. Щепкиным в роли городничего, посвятив этой постановке два этюда: «Развязку Ревизора», написанную в

РИСУНОК К «РЕВИЗОРУ»,  
ПРИПИСЫВАВШИЙСЯ ГОГОЛЮ.  
МАРЬЯ АНДРЕВНА  
И АННА АНТОЮВНА  
Местонахождение  
оригинала. неизвестно



октябре 1846 г., и «Дополнение к Развязке Ревизора», написанное во второй половине 1847 г.<sup>8</sup> В «Отрывке» 1836—1841 гг. характер последней сцены «Ревизора» слегка намечен автором. Подчеркивая необходимость представить сцену как живую картину, Гоголь предлагает: «Пусть даже балетмейстер сочинит и составит группу». О рисунке, выполненном художником, речи еще нет, как почти нет и подробных указаний на позы каждого из действующих лиц. Упомянуто, что испуг каждого лица должен быть своеобразен. Конкретные указания на группировку даны лишь по отношению к гостям, которые должны представить «даль в картине» и могут столбенеть однообразно; указания же на позу отмечены только в отношении Добчинского и Бобчинского, обратившихся с онемевшим на губах вопросом друг к другу<sup>9</sup>. Первое указание не находит себе соответствия в рисунках к последней сцене «Ревизора», а второе весьма обще и до некоторой степени соответствует лишь изображению в сложной композиции.

Исходя из этих наблюдений, есть основание думать, что рисунки возникли после «Отрывка» 1836—1841 гг., т. е. действительно относятся не ранее, как к 1842 г.

Нет основания относить появление рисунков ко времени создания «Развязки Ревизора» и «Дополнения» к ней, т. е. 1846—1847 гг. В этих этюдах заключается аллегорическое истолкование последней сцены, но нет никаких указаний на сценическое, «живописное» разрешение картины. Еще менее к конкретным образам пьесы относится «Предупреждение к предполагавшимся изданиям «Ревизора» в пользу бедных», написанное в октябре 1846 г.<sup>10</sup>

Гоголь в сентябре 1841 г. уехал из Италии в Россию для издания «Мертвых душ», которые вышли в 1842 г., и вернулся за границу лишь в июне этого года, где и работал над окончательной редакцией «Ревизора» — до середины июля; в Рим Гоголь попадает лишь в начале октября, все время озабоченный печатанием в России «Ревизора» и мелких своих пьес. Очевидно вряд ли раньше этого времени могли появиться рисунки: мы должны связывать рисунки с вышеупомянутым «Предупреждением» конца 1842 г. Затем Гоголь впадает в пивотизм и лишь в его плоскости возвращается к «Ревизору» в этюдах 1846—1847 гг.

«Предупреждение» 1842 г. дает подробные указания на композицию и позы действующих лиц в немой сцене «Ревизора»<sup>11</sup>; однако, они не соответствуют рисункам.

У городничего, по Гоголю, должны быть распростерты руки и закинута назад голова: В краткой композиции все иначе, в сложной — лишь руки распростерты, вся фигура, с головой вместе, сильно наклонилась вперед. Городничий не откинулся в испуге, а присел.

Затем мы видим указание на компановку сцены: «Посреди городничий, по правую руку за ним жена и дочь, обращенные к нему с испугом на лице; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям. За ним Лука Лукич». В сложной композиции жена и дочь находятся по левую руку городничего, почтмейстер же помещен за последним, а не за первыми, при чем фигура почтмейстера обращена не к зрителям и котя согнута, но не в виде знака вопроса. Такими скорее являются Земляника и судья (слева) и Гибнер (справа).

Лука Лукич действительно изображен на рисунке за почтмейстером, если последовательность изображения считать параллельно протяжению рампы. Все эти фигуры расположены не по правую руку городничего, а по левую.

Хотя краткая композиция не дает подписей под действующими лицами, однако не трудно видеть несоответствие ее описанию Гоголя. По правую руку городничего нет ни жены, ни дочери (которых вообще нет в этой композиции, как и гостей); почтмейстер имеется налицо и даже обращен к зрителям, но вряд ли может быть признан за вопросительный знак. Стоящий влево, вслед за почтмейстером и в непосредственной связи с ним, может быть признан за Луку Лукича Хлопова. По левую сторону (т. е. руку, см. выше) городничего, в описании Гоголя, стоят «Земляника с приподнятыми вверх бровями и пальцами, поднесенными ко рту... За ним судья, присевший почти до земли и сделавший губами гримасу... За ним Добчинский и Бобчинский, уставивши глаза и разинувши рот, глядят друг на друга». В сложной композиции все эти лица стоят по правую руку городничего вместе с другими главными чиновниками города и в ином порядке. Позы их иные: Земляника присел, растопырил руки и сделал гримасу, будучи схож с судьей в описании Гоголя; судья, наоборот, несколько похож на Землянику гоголевского описания, но пальцы поднимает не ко рту, а на высоту уха. Добчинский и Бобчинский далеко не обратились друг к другу, не разинули рта и не уставили глаз; последнее может быть отнесено лишь к одному из них.

Из сказанного очевидно полное несоответствие поз названных лиц описанию Гоголя.

Гости, по Гоголю, должны образовать две группы, из которых одна заглядывает в лицо городничему. На рисунке таковой до некоторой степени является правая группа, однако в этом тоне не выдержанная: во-первых, там есть лица, вовсе не обращенные в сторону городничего, во-вторых, трудно сказать, на кого смотрят некоторые из гостей — на городничего или на его жену и дочь.

Единственным приближением к указаниям Гоголя можно считать третий рисунок, изображающий жену и дочь городничего, может быть обратившихся к нему и стоящих от



РИСУНОК К «РЕВИЗОРУ», ПРИПИСЫВАВШИЙСЯ ГОГОЛЮ. ФИНАЛЬНАЯ СЦЕНА

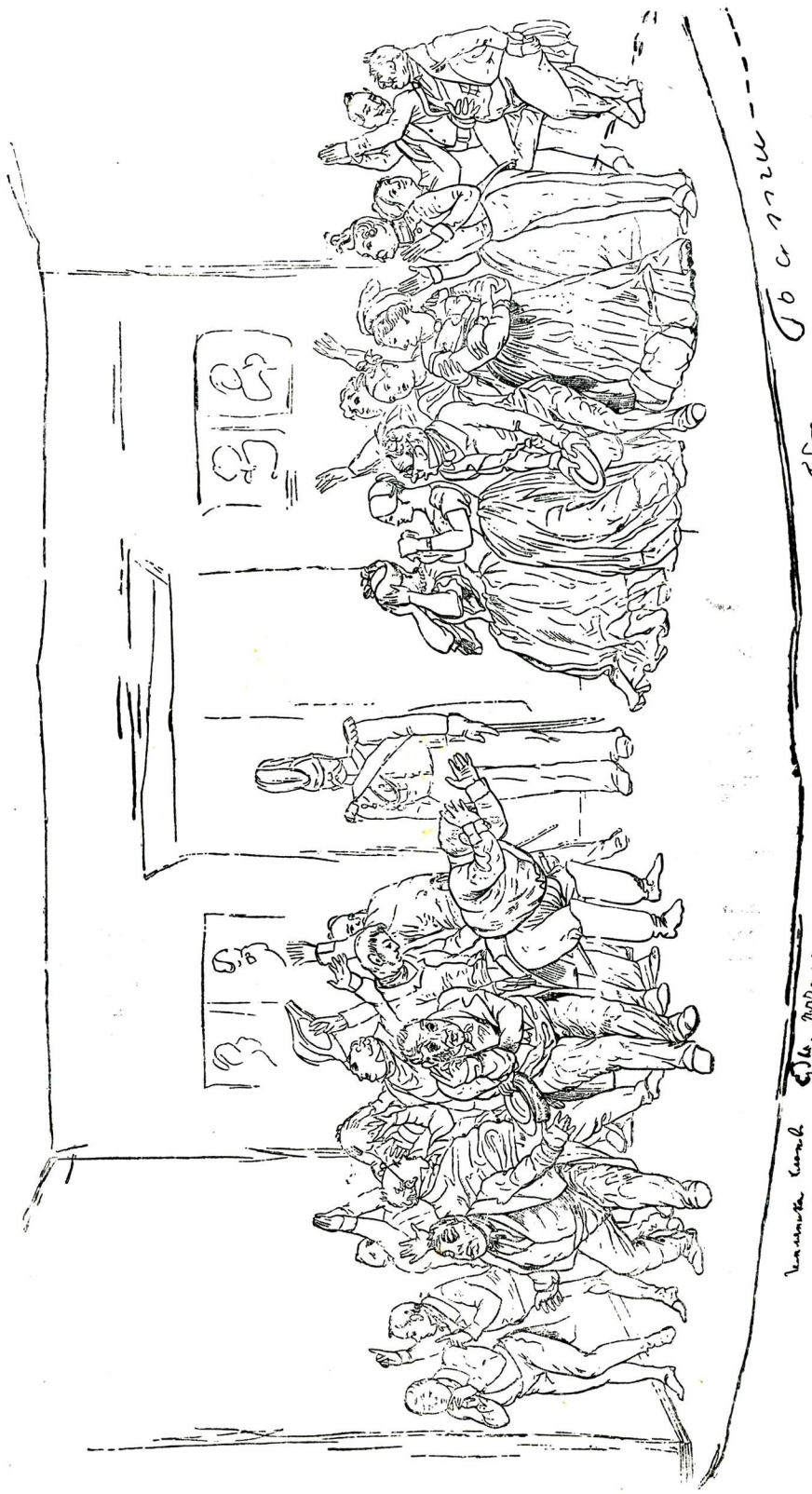
Местонахождение оригинала неизвестно

него вправо, если только не предположить, что они обращаются к находящемуся в глубине жандарму (Анна Андреевна повернута почти спиной к зрителям). В сложной композиции ни жена, ни дочь к городничему не обращаются; жена к тому же закрыла лицо руками. Достоин замечания, что о жандарме в описании Гоголя не говорится, хотя он-то и должен быть осью сцены, что особенно ясно в сложной композиции, относительно которой даже трудно говорить словами Гоголя: по правую руку городничего, по левую сторону городничего.

Таким образом в описании Гоголя нельзя усмотреть ни текста, по которому делались рисунки, ни текста, выполненного по рисункам. И текст и рисунки вполне независимы друг от друга и восходят лишь к тексту «Ревизора». Но подробности «Предупреждения» 1842 г. и пожелание Гоголя иметь рисунок искусного художника говорят за почти одновременное и несколько более позднее происхождение рисунков, чем текст «Предупреждения». Конечно допустимо предположение, что рисунки представляют новую редакцию сцены, выполненную самим Гоголем.

Под сложной композицией мы находим подписи действующих лиц: Земляника, судья, почтмейстер, Гибнер, сделанные рукой Гоголя. Что означенные рисунки не являются иллюстрацией к тексту издания, а имеют практическое значение помощи для артистов — несомненно. Для полного выяснения вопроса, кому же принадлежат рисунки, следует обратиться к сравнению наших рисунков с другими рисунками, с достаточной достоверностью приписываемыми Гоголю. Один из ранних рисунков Гоголя это — чертеж по фортификации 1828 г., бывший на выставке рисунков Гоголя в 1902 г. в Нежинском лицее и тогда же изданный<sup>12</sup>. Насколько нам известно, этот школьный рисунок является единственным подписным живописным произведением Гоголя из числа сохранившихся; справа в углу мы находим подпись: «чертил Н. Гоголь-Яновский». Чертеж этот лишь в деталях сопровождается тем, что может быть названо рисунком, например, маленькими деревьями для обозначения леса и пр. Не может быть речи о художественном моменте в исполнении. Чертеж может быть назван лишь довольно аккуратным, но вполне школьным. Не лишено возможности, что рисунок сделан не Гоголем, что он использовал чужой чертеж, лишь подписав к нему свое имя. Несомненными рисунками Гоголя от поры его ученичества являются кальки и перерисовки в рукописи, называемой «Книга всякой всячины, или подручная энциклопедия, составил Н. Г. Нежин 1826» и хранящейся в Рукописном отделении Библиотеки им. Ленина в Москве.

Кальки сделаны прямо пером; зарисовки — сперва карандашом, а затем уже пером. Но и то и другое выполнено дрожащей, робкой рукой в одних контурах, но без понимания его силы и выразительности. Лишь в немногих случаях мы имеем фигуры людей, — на стр. 217 перерисовку из Мейерберга фигур в одеждах XVII в., значительно понизившую качество оригинальных рисунков, на л. 100 — даму в шляпе, стоящую опершись на пьедестал канделябра. Рисунок крив и кос, совершенно бесхарактерен и детски беспомощен. Нет ни человеческой фигуры, ни ее сочленений, форм и движений, ни пропорций, ни моделировки, ни выразительности. Пьедестал, относящийся к излюбленным архитектурным рисункам Гоголя, столь плохо выполнен, что отлично доказывает удачность этих рисунков Гоголя лишь в случае их копировки с чужих оригиналов. Позднее те же недостатки, что в вышеупомянутом рисунке дамы, обнаруживаются в рисунке куклы под колпаком (см. ниже). Над дамой набросок головы старика, выполненный с тем же качеством. Проф. Зуммером недавно были изданы кальки Гоголя с священных фигурных изображений церковного характера, выполненные весьма грубо и робко, совершенно не идя в уровень даже с дюжинными кальками иконописцев. Все указанные рисунки, особенно копии, взятые из различных альбомов и изданий, говорят лишь об юношеском интересе Гоголя к рисованию, но более, чем посредственны. Наиболее любопытно то, что Гоголь особенно интересовался архитектурными рисунками, в частности готическими. Сюда относятся, например, сделанные им чертежи готических фасадов дома в Васильевке, также повидимому принадлежащие к юношеским работам<sup>13</sup>, датируясь 1830 г.<sup>14</sup>. Выполненные акварелью фасады показывают полную беспомощность автора. Бросается в глаза кривизна форм, дрожание и неуверенность руки, полная растерянность перед линией, которая автору положительно не дается. Однако пятна



मानवता का मूल  
एक ही है, मनुष्यता

दिलीप

10 0 12 20

и мазки также не складываются в согласованный рисунок. Лернер справедливо подобное рисование называет плохим искусством.

Известны и другие архитектурные рисунки и чертежи Гоголя; таковы дорический антаблемент и рисунок цветных стекол на окнах готического стиля, изданные при статье Чаговец «На родине Гоголя»<sup>15</sup>, и архитектурные наброски и план усадьбы, изданные в альбоме Хмелевского<sup>16</sup>. Опять мы имеем здесь дело или с посредственными чертежами, или с копированием, или же, в набросках отдельных зданий, с совершенно неумелыми произведениями, обнаруживающими полное отсутствие какой-либо выучки и дарования. Установить дату этих рисунков трудно; лишь интерес к архитектуре вообще и готической в частности говорит за период около того же 1830 г.

Рядом с архитектурными чертежами следует поставить орнаментiku. Сюда относится, возможно, выполнение «пестрой» обложки вышедшего под присмотром Гоголя издания: «Одоевский. Пестрые сказки. СПб. 1833 г.»; выполнение — корректное, но не более. Приписывать, как хотят некоторые, Гоголю отдельные малю, удачные иллюстрации этого издания нет никаких оснований. Очень плохо по выполнению и крайне бедна по изобретательности известная виньетка титульного листа к изданию «Мертвых душ» 1842 г. Составленная из однообразных и неуклюжих завитков, тяжеловесная виньетка имеет несколько фигурных изображений совершенно кукольного характера, исполненных с тщательностью робких самоучек.

Эти фигурки по их манере весьма близки к рисунку «П. О. Трушковский на охоте», приписываемому Гоголю<sup>17</sup>. Общность руки исполнителей виньетки и указанного рисунка несомненна; стоит посмотреть на трактовку лошади и собак. Рисунок, в сущности, ниже даже дилетантизма, равно как и виньетка.

Мы не знаем даты рисунка; скорее он также принадлежит юности Гоголя — около 1830 г. В эту эпоху Гоголь ходил в рисовальные классы Академии Художеств. Виньетка вполне обнаруживает, что это хождение никакого следа в смысле выучки на рисовании Гоголя не оставило.

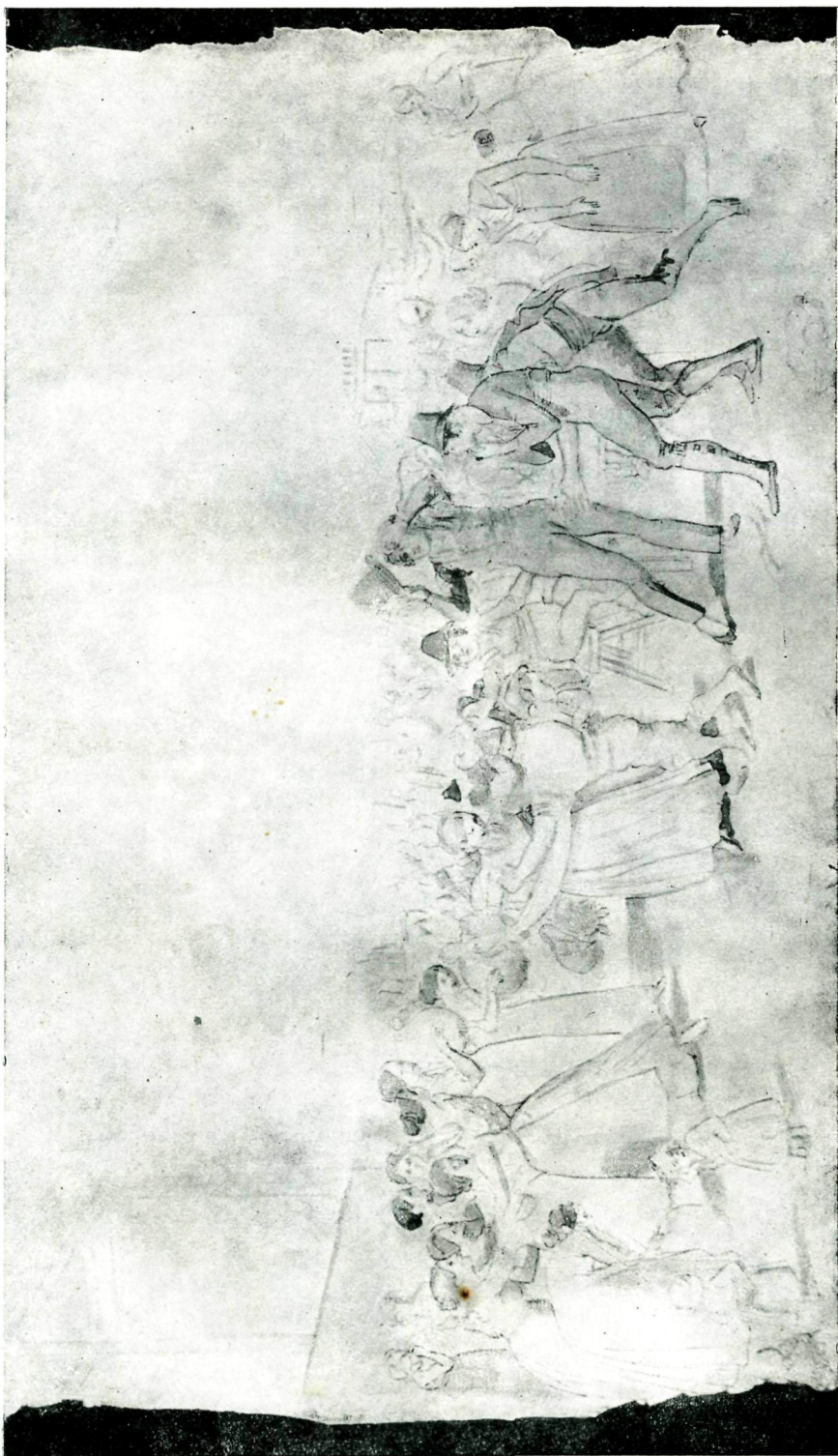
Ко времени после 1831 г. относится набросок портрета Пушкина<sup>18</sup>. Уловив типический профиль Пушкина, Гоголь совершенно не сумел поставить и вообще передать глаз, а также подбородок, хотя и пытался набросать профиль несколько раз. Как и в других случаях, мы видим робость и неуверенность линий и полное отсутствие моделированной формы.

Чрезвычайно типичен в этом отношении рисунок, изображающий куклу под стеклянным колпаком, изданный Сперанским и относимый Лернером к 1833 г.

Все линии дрожат и нередко переходят в сплошные пятна, на фоне которых рисуется форма. Это, впрочем, не значит, что рисовальщик отрицает выражение контурности через линию. Просто мы видим отсутствие какой-либо личной системы или стиля автора. Очень слаба моделировка, что заметно как в передаче юбки, так особенно в передаче изгиба стеклянного колпака справа вверху. Рисунок является небрежным не потому, что автор не был тщателен, а потому, что четкость для него не была доступной. Немногим лучше кавалер и дама из «Всякой всячины». Таким образом с 1826 по 1846 г. рисунки Гоголя обнаруживают единство своего выражения и своих недостатков; не имея своей манеры в смысле сознательного выбора форм или в смысле стиля, эти рисунки все обнаруживают сходственный почерк. Мы вполне присоединяемся к мнению Лернера, что колебаний стиля или, лучше сказать, пестроты техники (по выражению М. Н. Сперанского) у Гоголя нет, как нет и отделяния мелочей. Правда, иногда какая-либо частность вылезает вперед, как это бывает у дилетантов, не владеющих выражением образа.

Мы не знаем рисунков Гоголя 1837 и 1839 гг., которые он делал с архитектуры Страсбурга и Рима, в частности, восхищая А. О. Смирнову<sup>19</sup>. Последнее не может служить подлинным доказательством высоты художества Гоголя, так как дело идет об обмене светскими любезностями. Характерно, что и в данном случае мы имеем дело с архитектурными эскизами, выполнение которых более поддается выучке, чем сюжетов фигурных. Их качество не выше того, что дают и другие рисунки в письмах из Германии.

Мы должны как нечто особенное отметить два рисунка Гоголя на библейские темы (сон Иосифа и Моисей), из которых последний был издан<sup>20</sup>. Дело не в том, что ри-









суюнок является сухо академичным, а в том, что он значительно грамотней всего того, что мы уже видели, и составляет, таким образом, исключение среди рисунков Гоголя. Исключением является и сама тематика со всем отсюда следующим, т. е. необходимостью компановки, рисунка фигур, моделировки, света и проч. и проч. В 1830 г. Гоголь ходил в рисовальные классы Академии Художеств; к этому времени справедливо относят вышеупомянутые рисунки, оставшиеся незаконченными. Вопрос в том, сколько в этих рисунках гоголевского? Нет ли здесь корректур преподавателя, а еще скорее — того оригинала, с которого возможно копировал Гоголь?

Тем не менее и в этих рисунках видна робость в передаче формы и линии и большеголовость коротких фигур, что так типично для ученического рисунка. Однако отмычка рисунка представляется удачной и вероятно мало самостоятельна.

Не представляет трудности видеть, что рисунки к последней сцене «Ревизора» решительно во всем противоречат всем остальным рисункам Гоголя.

Следует указать, что обычно издающиеся рисунки представляют копировку Тарасенкова, искажившую форму. В своем подлинном виде рисунки были изданы раз <sup>21</sup>; все три рисунка помещены на одном листе; внизу сложная композиция, вверху: слева краткая, справа — городничиха с дочерью. Искажение Тарасенкова заключается в том, что он все фигуры сделал более четкими, более графичными, что повело даже к некоторому искажению в выражении лиц. Также Тарасенков позволил себе внести ряд внутренних контуров и изменить беглость и незаконченность подписей Гоголя под сложной композицией, закончить их и даже в одном случае превратить в каллиграфическую надпись (справа слово «гости»).

Тем не менее в рисунках поражает нечто, другим, подлинным произведениям гоголевского рисования несвойственное: 1) исключительная виртуозность композиции; 2) соразмерность в структуре каждой фигуры; 3) типическая выразительность при передаче мгновенно застывшего движения; 4) равновесие в постановке фигуры (см. например две фигуры, опирающиеся на иллюзорно воспринимаемую стену в сложной композиции справа); 5) строгое единство техники рисунка, построенного главным образом на внешних контурах, с немногими внутренними и почти вовсе без оттушовки. Было высказано правдоподобное предположение, что рисунки подготавливались для акварелей.

Совершенно очевидно, что рука Гоголя в этих рисунках авторства не имела. Все влечет к какому-то крупнейшему художнику, и этим художником мог быть только Иванов. На эту мысль наталкивают отношения Иванова и Гоголя между собой, на чем мы должны несколько остановиться, ограничиваясь впрочем лишь интересом к «Ревизору».

Весной 1837 г. Гоголь уже был в Риме и уже тогда познакомился с Ивановым, но сошелся с ним не ранее как к осени 1838 г. <sup>22</sup>. Их связывало наличие у обоих больших замыслов, большой работы; один писал поэму «Мертвые души», другой — «Явление Христа народу». Но в этом факте лежит большее, чем только простое хронологическое совпадение создания двух крупных произведений искусства. Сам Иванов в своих письмах зафиксировал свое отношение к Гоголю, как к необыкновенному человеку и знатоку искусства, лишь в 1841 г. <sup>23</sup>. Как раз к этому времени относятся первые занятия Иванова акварелью (1839 г. <sup>24</sup>), его портрет Гоголя (1840—1841 гг.) и жанровые сцены в альбомы <sup>25</sup>. Из воспоминаний гравера Иордана, мы знаем, что Гоголь и Иванов в 30—40-х годах были неразлучной парой, сторонившейся других художников <sup>26</sup>. Некоторое исключение Гоголь делал лишь для Моллера. Как раз на эти годы падает работа Гоголя над «Ревизором», что было известно Иванову и живо его интересовало. В 1841 г. произошла с Гоголем неприятность: провал на публичном чтении «Ревизора» у Зинаиды Волконской. Иванов не ожидал такого результата и заранее уверял, что чтение будет блестящим. Устроено это чтение было для благотворительной помощи одному художнику. В 1842 г. Гоголь вновь в Риме работает над «Ревизором», пишет свое «Предупреждение», и тогда же появляются рисунки к последней сцене. В 1843 г. весной Гоголь покидает Рим и Иванова до осени 1845 г. Но за этот период у Гоголя с Ивановым начинаются недоразумения, а затем в 1846 г. наступает почти полный разрыв <sup>27</sup>. Об этом разрыве Иванова и Гоголя писалось много и порой слишком мудро. Но стоит лишь просмотреть их письма, чтобы видеть весьма простую вещь. Непрактичный в жив-

ни Иванов начал обращаться за советами к Гоголю; Гоголь же возомнил себя высшим ментором Иванова и начал читать ему наставления; это не могло понравиться взрослому человеку, тем более, что этот «благочестивый» тон у Гоголя с течением времени усиливался, а у Иванова отмирал. Гоголь стал Иванову надоедать и Иванову не о чем стало с Гоголем говорить. Вопрос, в чем заключалась дружба Гоголя и Иванова, не так ясен. Одновременная работа над значительными созданиями не может ли нам дать каких-либо указаний? Было высказано мнение: что Иванов совсем не влиял на Гоголя<sup>28</sup>. Мы держимся иной точки зрения. Стоит присмотреться, как Гоголь относился к «Ревизору» и его последней сцене.

В «Отрывке из письма» 1836 г. Гоголь определяет последнюю сцену по отношению ко всей пьесе почти только формально, указывая на то, что здесь кончается драма и начинается мимика, для которой много простора в «живой картине».

Но уже в «Театральном разъезде», начатом в 1836 г., а оконченном в 1846 г., звучат морализирующие, символизирующие и теологические моменты<sup>29</sup>. В «Предупреждении» Гоголь начинает с предостережения против карикатуры в последней сцене, указывая на ее трагический характер<sup>30</sup>. Суждение о «Ревизоре», как карикатуре, Гоголь отмечает как пошлость в устах литератора «в Театральном разъезде»<sup>31</sup> и словами «очень скромно одетого человека» определяет смысл пьесы: поразить смехом лицемерие и возбудить веру в недремлющий высший закон<sup>32</sup>. При таком противополжении карикатуре своей пьесы Гоголь влагает одному из зрителей, сочувствующих пьесе, замечание, что комедия эта вовсе не картина, а скорее фронтиспис<sup>33</sup>. Мысль эта по существу является прямо ивановской. Достаточно известно, как Иванов был настроен против карикатуры и даже жанра<sup>34</sup>. Самая же картина Иванова с самого ее появления была признана «барельефом», «гобеленом», «образом»<sup>35</sup>, т. е. чем-то по существу плоскостным, фронтисписным.

В «Развязке Ревизора» 1846 г. и в «Дополнении к Развязке Ревизора» 1847 г. Гоголь говорит об особом намерении автора произвести впечатление трагического появлением жандарма, как какого-то палача, который оказывается нашей совестью, а душа



Н. В. ГОГОЛЬ СРЕДИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В РИМЕ  
Дагеротип 1844 г.



ПРИПИСЫВАЕМЫЙ ГОГОЛЮ РИСУНОК  
К «ПЕСТРЫМ СКАЗКАМ» ОДОВЕВСКОГО

Местонахождение оригинала неизвестно

перед смертью — провинциальным городом. А еще далее этот палач (т. е. жандарм), уже бог, и притом бог христианский<sup>36</sup>. Так немая сцена «Ревизора» превращается у Гоголя в «Явление Христа народу», даже в тех же категориях реализма (но не карикатуры) и монументальности фронтисписа.

Что у Гоголя и Иванова было много психологически общего — несомненно. Достаточно заглянуть в записную книжку Иванова конца 40-х годов, где художник говорит о Христе в сознании умирающего человека, кающегося в своих мерзостях, чтобы понять, насколько общей была даже фразеология этих двух людей, одинаково настроенных. Общим является у них сознание какого-то избранничества, далекого от земных тягот. Иванов не хуже Гоголя пишет ему в 1851 г. о христианской покорности, а в 1848 г. собирается вместе с ним ехать в Палестину. Сходство между натурами Иванова и Гоголя, все же в результате разошедшихся, иногда переносят даже на судьбу их основных произведений, одинаково неудавшихся в некоторых отношениях. Оба художника сопоставляли свои произведения, которые они так долго писали и все никак не могли кончить. «Хорошо бы было, если бы и ваша картина и моя поэма явились вместе», пишет Гоголь Иванову в декабре 1850 г.<sup>37</sup> Иванов в одном черновом наброске говорит о роли русского народа в познании христианства и ставит вопрос, возможно ли в настоящее время людям избранным добиваться житейских блаженств? Под избранными Иванов разумеет и себя. «Вот вопрос, который решит Гоголь напечатанием своего сочинения, который решу и я окончанием своей картины», заключает Иванов. Под блаженством житейским Иванов разумеет женитьбу, от которой его отвращал Гоголь.



РИСУНОК ГОГОЛЯ, ИЗОБРАЖАЮЩИЙ  
КУКЛУ ПОД СТЕКЛЯННЫМ КОЛПАКОМ

Местонахождение оригинала  
неизвестно



РИСУНОК ГОГОЛЯ ИЗ  
«КНИГИ ВСЯКОЙ ВСЯЧИНЫ»

Публичная Библиотека СССР  
им. Ленина, Москва



РИСУНОК ГОГОЛЯ ИЗ «КНИГИ ВСЯКОЙ ВСЯЧИНЫ, ИЛИ ПОДРУЧНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ, СОСТАВИЛ Н. Г [ГОГОЛЬ]. НЕЖИН, 1826»

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

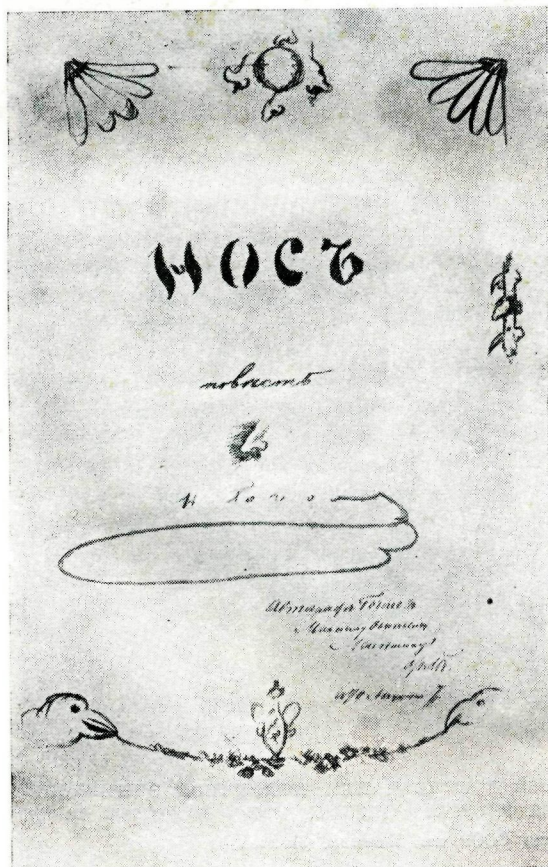
В указанном отрывке и в ряде других фактов усматривают, что Иванов не был уж под столь большим влиянием Гоголя, как это иногда допускают.

Следует обратить внимание на те стороны характеров и Иванова и Гоголя, которые несомненно различны. Гоголь не был непосредственной натурой, в нем довольно черствый практицизм уживался с романтической мечтательностью и необычайным самонием. Иванов был житейски наивен и целен по натуре; его мечтательность обнимала равно мелочи окружающей жизни и нечто целое, не менее романтическое, чем у Гоголя, однако, при большой личной скромности.

Уже это одно не могло не импонировать Гоголю, который, как известно, оттого и мучился, что в окружении вещей не улавливал их смысла, пусть хотя бы и фантастического. Но ведь и в реализме Гоголя было то же свойство. Ведь не Гоголь, а Пушкин сказал «Как печальна наша Россия», когда Гоголь прочел ему отрывки из первого тома «Мертвых душ», и не это ли общее заключение заставило Гоголя итти к созданию чего-то более общего, где была бы не только печаль, но и «светлые образы»?

Характерно, что идеалистическая и пиэтическая интерпретация «Ревизора» и его последней сцены начинается у Гоголя лишь после сближения с Ивановым. Цельность и непосредственность пиэтического настроения последнего должны были воздействовать на Гоголя. Следует ставить вопрос, не подталкивал ли к развитию свойственного Гоголю пиэтизма Иванов грандиозной фантастичностью своей, в то же время «натуральной», картины?

Возможны были и обратные влияния. Не под воздействием ли Гоголя Иванов в своем альбоме № 9 пометил, рядом с предположением выполнить виды губернских городов России и костюмы всех губерний, отдел «сцены из отечественных поэм», что, как



ОБЛОЖКА ГОГОЛЯ К ПОВЕСТИ  
«НОСЪ»  
Институт Русской Литературы,  
Ленинград

мы думаем, вовсе не говорит об интересе к жанру, а предполагает какие-то монументальные повествовательные композиции. Слово «поэмы» явно идет от Гоголя, пытавшегося «жанр» превратить в «поэму»; но это воздействие Гоголя не поддерживалось ли склонностью самого Иванова к тем повествовательным картинам, какими должна была быть задуманная им роспись некоего «храма», множество замечательных этюдов к которой до нас дошло?

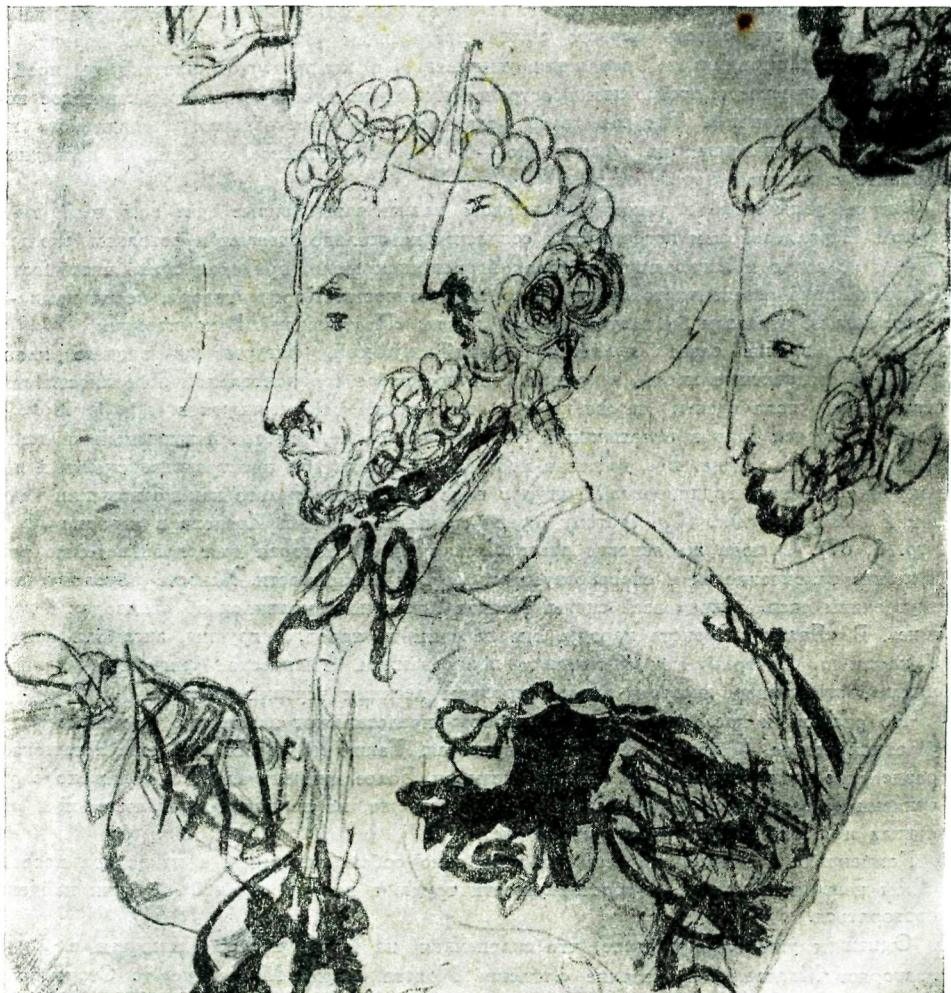


РИСУНОК ГОГОЛЯ, ИЗОБРАЖАЮЩИЙ ПУШКИНА

Местонахождение оригинала неизвестно

Так взаимно обуславливалось творчество Гоголя и Иванова. Идеологические сближения, датировка фактов, невозможность приписать Гоголю рисунки к немой сцене «Ревизора», отсутствие какого-либо иного художника, столь выдающегося и столь близкого к Гоголю, все это заставляет заподозрить работу Иванова в наших рисунках.

Но надо привлечь и самые рисунки Иванова.

Непосредственно к «Явлению Христа народу» примыкают бытовые сцены, исполненные Ивановым в 1838—1842 гг. в альбомы различным лицам, приезжавшим в Рим. Именно тогда-то Иванов занялся впервые акварелью и произвел ею на окружающих хорошее впечатление. Тематами являлся римский быт: „Ave Maria“, «Жених, выбирающий

серьги для своей невесты» и «Октябрьский праздник в Риме» (три мотива: у Monte Testaccio, у Ponte Molle в трех вариантах и в loggia в двух вариантах).

Характерно, что сцена к «Ревизору» имеется также в вариантах, при чем в двух мы видим изъяты из целого группы, что имеет особое значение, как увидим далее. Иванов, как известно, любил подготавливать свои композиции в нескольких вариантах.

Обратимся прежде всего к композиции и пространству в «Октябрьских праздниках» Иванова.

Было однажды высказано мнение, что вслед за плоскостным или, лучше сказать, дающим особую остроту первого плана построением «Явления Христа народу» в «Октябрьских праздниках», вводящих умышленно в композицию архитектуру, пробуждается физическое в построении пространства. Однако это — весьма дидактическое построение пространства. Тот же автор указывает, что пространство «Праздников» не есть сцена, выхваченная из жизни; это — нечто разработанное, особенно в последнем варианте с мотивом пространства в loggia.<sup>88</sup>

Фигуры даны лишь в узком слое первого плана, размещенные едва заметным полукругом. Параллелограмм пространства создается не столько стенами и потолком, сколько линией пола; но и нависающий потолок играет свою роль, придавая сцене интимность. Действие приобретает чисто сценическую законченность. Короче говоря, перед нами — театр. Мы не отказали бы в этом и двум другим «Праздникам». В композиции „Monte Testaccio“ здание слева является прямой кулисой, фигуры же заднего плана образуют компактные массы, закрывая конечное ребро горизонтальной поверхности действия, т. е. пола сцены; та же черта еще сильнее подчеркнута в „Ponte Molle“. Расстилающаяся даль в отношении к фигурам — не более, чем так называемый «задник» театральной декорации. Все действие протекает в замкнутом пространстве сцены, а потому определяется группировкой фигур в виде замкнутого целого как в отношении дали, так и боковых кулис. (Ср. систему рамы сцены в рисунках Иванова в альбоме № 9, стр. 8, 87). Отсюда же ясность расположения фигур, которая дает произведению впечатление законченности и способствует его легкой обозримости. Ясность обусловлена и внутренним расчленением всей сцены. Иванов однажды обмолвился об «эпизодах в картине». В «Явлении Христа народу» мы находим не народ, а группы, ансамбли фигур, с каким-то подчеркнутым, фатальным позированием. Типические фигуры в «Праздниках», отмеченные юмором, кое-где тронуты легкими чертами шаржа.

Что рисунки к последней сцене «Ревизора» представляют замкнутую группировку в условиях театра — это само собою разумеется. Также из требований театра вытекает разделение всех действующих лиц на ансамбли. Более индивидуально, и сближено с рисунками «Праздников» выражение некоторого шаржа, но не карикатуры, которой в рисунках и «Праздников» и «Ревизора» нет.

Компановка ансамблей не есть что-либо само собою дающееся, а найденное посредством известных усилий, изобретательности труда, а потому склонное, будучи найдено, повторяться.

Однажды уже было указано, что склоненная на одно колено женщина в loggia повторяет Магдалину в картине «Явление Христа Марии Магдалине»<sup>89</sup>. Стоит сравнить «Праздник в loggia» с рисунками к «Ревизору».

Все три композиции более или менее построены от центра. В loggia этот центр сдвинут несколько вправо, где находится появившийся англичанин, господствующий над всеми группами не хуже жандарма в «Ревизоре»; к нему обращены все лица в характере пантомимы.

Замечательны две женские фигуры слева, — одна налегла на спину другой, будучи к зрителям в профиль; та же глядит повернув голову вправо. Оба мотива мы трижды встречаем в рисунках к «Ревизору» — в ансамбле Бобчинского и Добчинского на обеих композициях и двух чиновников слева в краткой композиции. Близкие пары женских фигур мы находим в рисунках Иванова (альбом № 10, стр. 11; альбом № 2, стр. 3). Фигуры двух женщин справа, протягивающих руки, сближаются с Марьей Антоновой и Анной Андреевной; в роль последней прямо просится короткая и толстая фигура слева, с руками опущенными вниз, вперед.







Нельзя не отметить, что Гибнер, не ростом, но позой, миной и костюмом смахивает на англичанина; немец и англичанин на обоих рисунках явно шаржированы. Нельзя не обратить внимания на отдельную группу жены и дочери городничего, где Анна Андреевна повернута почти спиной, — вещь, невозможная для театра 30—40-х годов, да еще в заключительной немой сцене, но повторяющаяся в «Праздниках» Иванова, как и в «Явлении Христа народу».

Рисунки к «Ревизору» выполнены в контурах, которым копировальщик Тарасенков придавал несколько сухо каллиграфический, непрерывный характер. Однако и в подлиннике мы видим, что все базируется на «жизни контурной», по выражению Иванова, к которой он был склонен. Эта черта также владеет и рисунками «Праздников», особенно в *loggia*, внося тот характер абстрактности и необычайности, который склоняет бытовую картину к странной пантомиме или фронтиспису, которым в сущности является последняя немая сцена «Ревизора».

Ни один жанрист не примет «Праздники» и, добавим, рисунки к «Ревизору» за жанр. Иванов не дошел до натурализма и шел не к передвижникам, всегда давая не чувственно-пластическое, а абстрактно-пластическое. Поэтому Иванов выделяется из ряда реалистов 40-х годов с Федотовым во главе. Против Н. И. Романова мы утверждаем, что ничего общего с Федотовым у Иванова не было, как это можно видеть и по тем этюдам с натуры, которые лишь по теме можно принимать за жанр, которого Иванов так не любил. Это не мешало Иванову, замечательному этнографу в создании еврейских типов, остаться им и в создании типов русских чиновников и их костюмов, равно как в типе англичанина в «Празднике в *loggia*». Русские типы Иванов очевидно изучал в своем стремлении изобразить русскую провинцию (см. выше).

«Жизнь контурная», ансамбль фигур, легкий шарж, оживляющий абстрактную «театральную» компановку, блестящий рисунок и система группировок по две-три фигуры, наконец соотношение с подлинными произведениями Иванова и датировка рисунков к «Ревизору» убеждают нас, что сделаны они никем иным, как Ивановым, занимая своеобразное положение среди его так называемых «жанров».

Ни Иванов, ни Гоголь рисунков к последней сцене «Ревизора» конечно за жанр не считали. Рисунки эти были созданы Ивановым в те годы, когда его приподнятое настроение не только соответствовало, но и способствовало развитию в Гоголе морализирующих и символизирующих настроений.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Сперанский, М. Н. К рисунку Н. В. Гоголя („Беседы“. Сборн. Общ. Ист. Лит., I, М., 1915). Лернер, Н. О. О рисунках Гоголя („Биржевые Ведомости“ 1915, № 15257, 8 дек., утренн. выпуск).

<sup>2</sup> Некрасов. К вопросу о стиле картины Иванова „Явление Христа народу“ (Труды Секции Искусствозн. Инст. Арх. и Иск., II, М., 1928), стр. 172.

<sup>3</sup> Гоголь. Сочинения, изд. XII, т. III, СПб., 1894, стр. 301.

<sup>4</sup> Гоголь. Сочинения, т. I, стр. X—XII.

<sup>5</sup> Гоголь. Сочинения, т. III, стр. 578. Пыпин. История русской литературы, т. V, СПб., 1907, стр. 506, 525.

<sup>6</sup> Сперанский. Н. с., стр. 54.

<sup>7</sup> Гоголь. Сочинения, т. III, стр. 581.

<sup>8</sup> Ibid, стр. 289, 290.

<sup>9</sup> Ibid, стр. 581.

<sup>10</sup> Пыпин. Н. с., стр. 525.

<sup>11</sup> Гоголь. Сочинения, т. III, стр. 299—301.

<sup>12</sup> Сперанский. Н. с., стр. 52, примеч. 2.

<sup>13</sup> Гоголевский сборник Нежинского Лицея. Киев, 1902, стр. 215—216. Альбом выставки в память Гоголя и Жуковского. М., 1902, стр. 23.

<sup>14</sup> Сперанский. Н. с., стр. 55.

<sup>15</sup> Памяти Гоголя. Сборник Общества Нестора-Летописца. Киев, 1902, стр. 36—37.

<sup>16</sup> Альбом Хмелевского. Полтава, 1902, л. 33, 34.

<sup>17</sup> Сперанский. Н. с., стр. 54.

<sup>18</sup> Лернер. Н. с.

<sup>19</sup> Лернер. Н. с.,

<sup>20</sup> Альбом выставки, стр. 32.

- <sup>21</sup> Альбом Хмелевского, табл. 32.  
<sup>22</sup> Боткин, А. А. Иванов, его жизнь и переписка. СПб., 1880, стр. 137.  
<sup>23</sup> Ibid, стр. 112.  
<sup>24</sup> Собко. Словарь русских художников, т. II, вып. I, стр. 54—55.  
<sup>25</sup> Боткин. Н. с., стр. 398—399.  
<sup>26</sup> Шенрок. Н. с., стр. 220—221.  
<sup>27</sup> Боткин. Н. с., стр. 137—138. Шенрок. Н. с., стр. 347—348. Гоголь. Письма, т. II, стр. 130—132.  
<sup>28</sup> Боткин. Н. с., стр. 2447.  
<sup>29</sup> Шенрок. Н. с., стр. 464.  
<sup>30</sup> Гоголь. Сочинения, III, стр. 291, 293, 299.  
<sup>31</sup> Ibid, стр. 535.  
<sup>32</sup> Ibid, стр. 540—541.  
<sup>33</sup> Ibid, стр. 556.  
<sup>34</sup> Собко. Н. с., стр. 9, 116. Стасов. Соч., т. II, стр. 239, 240.  
<sup>35</sup> Некрасов. К вопросу о стиле картины Иванова. Стр. 164 и далее (там же библиография).  
<sup>36</sup> Гоголь. Сочинения, V, стр. 66.  
<sup>37</sup> Гоголь. Письма, IV, стр. 363.  
<sup>38</sup> Романов. Эскизы герба и этюды А. Иванова („Аполлон“, 1912, № 8, стр. 9).  
<sup>39</sup> Машковцев. Н. Творческий путь Александра Иванова („Аполлон“, 1916, № 6—7).