V Научно-исследовательская конференция учащихся школы №55

«Апрельские чтения»

Секция: литература

**Иллюстрации к поэме Н.В.Гоголя**

**«Мертвые души».**

Максимова Ольга

9А класс

Руководитель:

Учитель русского языка и литературы

Захарова Елена Владимировна

Казань 2014

Содержание

1. Вступление.
2. Иллюстраторы творчества Н.В. Гоголя.
3. Глава 2. Отношение Н.В.Гоголя к иллюстрированию его творчества
4. Заключение.
5. Список литературы.

Глава 1. Иллюстраторы творчества Н.В. Гоголя.

**От А.Агина до М.Шагала**

Гоголь, едва ли не самый иллюстрируемый впоследствии русский писатель, объявлял себя противником иллюстрации. Поэтому, в 1846 году он написал из Рима Петру Плетневу, который вел его дела в Петербурге, что: «Я враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен подаваться лицом и нечего его подслащивать этим кондитерством».

Так, отказываясь от предложения [гравера](http://220-volt.ru/) 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 XIXвека так стали называть напечатанные в книге рисунки.

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 ХХ столетия. При этом главный оппонент иллюстрирования [художественной литературы](http://fiction.eksmo.ru/) Ю.Н.Тынянов именно Гоголем подкреплял свой тезис: «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». «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».

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.

К нему не прислушались. Напротив, настоящий расцвет 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 непереводимость 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. Иллюстрации 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. А значит, удовлетворяет одну из коренных потребностей культуры вообще — стремление к многостороннему, синтетическому представлению образов реальности.

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 Бернардскому издать «Ревизора» с виньетками в начале и конце каждого действия. К тому времени он мог уже быть знаком с работой Агина.

Обложку для первого издания «Мертвых душ» (1842) Гоголь нарисовал сам. Эскиз его перерисовали на камень — литографировли — и отпечатали необходимым тиражом. Она хорошо известна, много раз воспроизводилась в изданиях, посвященных Гоголю, однако в тексте их, как правило, даже не упоминается. 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. 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.

Литография — сравнительно молодая техника печати. Она была изобретена в самом конце XVIII века, а в России первые оттиски с плоской каменной формы делались в середине 1810-х годов. В 30-е годы ее уже использовали в иллюстрациях и обложках. !Придирчивых любителей изящных классицистских изданий с гравюрами на меди это возмущало, они считали, что литография «портит» книги.! Но Гоголя, как мы видим, это не смутило. Он был человеком иного поколения, предпочитавшего более экспрессивную и свободную стилистику романтизма.

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, растекающимся 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.

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 меленько, 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.

Иллюстрации к «Мертвым душам», от которых в 1846 году отказался Гоголь, были сделаны Александром Алексеевичем Агиным и гравировались для печати на дереве Евстафием Бернардским. 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.

Литература менялась, насыщаясь впечатлениями повседневной бытовой реальности, и вслед за ней к подобным же наблюдениям обратилась книжная графика. Идеализированные образы классицизма вытеснялись выхватываемыми прямо из жизни неприкрашенными социальными типами. Воспитанник Академии художеств, Агин, начавший свой путь традиционно-театральным, хотя и не лишенным пристрастия к условно-историческим подробностям обстановки, «Ветхим заветом в картинах» (их по-старому гравировал очерком на меди К.Афанасьев) оттачивал затем мастерство бытописателя именно в сборниках физиологических очерков.

На этом фоне возникали и его иллюстрации к Гоголю. «Мертвые души» позволяли ему развернуть целую галерею колоритных характеров. 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 скользящие движения, плавные полупоклоны, являющие совершенную светскость, однако с той ноткой развязности, которая и позволяет ощутить его настоящий характер.

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. 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».)

В письме Плетнева к Гоголю, первоначально, кроме больших иллюстраций, Агин предполагал выполнить еще сотню виньеток в тексте. О них, однако, ничего более неизвестно.

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 подчеркнуто 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 вышла его «Галерея гоголевских типов. Выпуск I. Ревизор», в 1863-м — «Бюрократический катехизис», также с гоголевскими сюжетами. Несколько раз художник изображал героев «Мертвых душ». 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.

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.

Тарас Шевченко, нарисовавший в 1842 году начальный эпизод «Тараса Бульбы» — встречу старого Бульбы с сыновьями. Интереснее другая работа Соколова — карандашные рисунки в рукописной копии «Старосветских помещиков» (1853), привлекающие к себе любовным вживанием художника в повседневную жизнь мелкопоместных гоголевских персонажей. Не столько даже их портреты, сколько проходные детали, вроде натюрморта со стулом у открытого окна или концовки с кисетом и курительной трубкой делают этот тихий быт осязаемым.

(7) Еще один значительный опыт иллюстрирования «Мертвых душ» предпринял в начале 1890-х годов Петр Соколов, до этого успешный иллюстратор Тургенева и Некрасова. Он был сыном знаменитого мастера акварельных портретов и старшим братом уже названного Павла Соколова. 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. Вспомнили о ней лишь 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.

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. (10)Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача — освещать творчество поэта остро-индивидуальным, 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 ХХ 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.

Упадок и вырождение прежних способов иллюстрирования отчетливо демонстрирует претенциозное издание «Мертвых душ», предпринятое А. Ф. Марксом в 1900 году, «с рисунками всех присяжных художников “Нивы”», по выражению А. А. Сидорова. Естественно, что какой-то цельности, хотя бы лишь зрительного образа книги, такой винегрет из нескольких сотен разнородных рисунков дать не мог. Между тем, «стиль всей огромной серии, — как писал тот же автор, — тот умеренный реализм, который, подобно всякому компромиссному полу-искусству, следа в истории не оставляет». И вот — все издание остается «типичнейшим для всей эпохи провалом».

Новая образность проступала в нескольких сериях девятисотых годов, посвященных «Петербургским повестям». Сергей Коровин в 1901 году иллюстрировал «Шинель» свободными, нервными рисунками углем. Художник стремился материализовать в них напряженно-тревожную атмосферу гоголевской прозы. Вибрирующий, рыхлый угольный штрих растворяет в себе неказистые подробности нищенского быта мелкого департаментского чиновника, размывает лица и очертания фигур, предметов, сгущая вокруг бедного Акакия Акакиевича изначально враждебную ему среду. Объективнее и богаче подробностями рисунки к той же «Шинели» Бориса Кустодиева (1905). Выполнены они также углем, но проработаны до суховатости тщательно. Между тем и в них ощутимо стремление передать не перипетии сюжета, но сквозящее в них общее настроение повести.

На рубеже 1910-х и 1920-х годов, в переломившееся, бурное время революций и Гражданской войны, всеобщего преобразования общества и драматического переустройства жизни, особенное внимание иллюстраторов привлекала абсурдистская фантастика Гоголя, повесть «Нос». Рассказ о нарушении привычного порядка вещей, о том, чего и быть, разумеется, никогда и никак не может, но вдруг все же случается!

Значительнее оказались рисунки, тоже силуэтные, Алексея Рыбникова (впоследствии известного реставратора живописи) в изящной книжечке 1921 года. Гротескные, по-марионеточному подвижно-забавные фигурки то плавают в просторах чистой бумаги, а то сливаются в нерасчленимые массы уличной толпы. Прыгающие ритмы, косые купола, гуляющие сами по себе буквы вывесок (здесь все против правил хорошего мирискуснического тона!) создают ощущение сдвинутого, лишенного привычной логики мира. На фронтисписе усмешливый, длинноносый Гоголь что-то пишет, сам столь же гротескный, как его персонажи. Здесь есть заявка на какую-то совсем новую графику и на иллюстрацию, обращенную не столько к сюжету, сколько к стилю и глубинному смыслу текста.

Воплотить романтизм в графике могла ксилография. Творческая (а не репродукционная, какой она была в XIX веке) гравюра на дереве торжествовала тогда в русской книге свое возрождение. Она принесла с собой контрастный и резкий графический язык, четкость и остроту колючего, ломкого штриха, лаконизм и обобщенность пластической формы, вполне изобразительной, однако же, далеко не натуральной. И как никто другой, Кравченко умел выстроить внутри миниатюрного часто оттиска сжатое, драматическое пространство, наполненное глубокой темнотой и вспыхивающим среди мрака светом. Умел сделать эту трудоемкую, медленную технику такой экспрессивной и придать такие нервные жесты гротескным, угловатым фигуркам.

Это был какой-то совсем иной Гоголь, не тот, каким его знали в минувшем веке иллюстраторы даже самых буйных его фантазий.

Другой подход к стилю и духу Гоголя искал Владимир Фаворский, исполнивший в 1930 — 1931 годах три гравюры к ранней его повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Минуя иронические зарисовки мелкопоместного быта, он хотел передать своеобразную метафизику гоголевского ощущения жизни. Ее он чувствовал в тупиковой сцене безнадежной попытки застенчивого Ивана Федоровича объясниться с блондинкой. Единственный предмет их разговора — мухи, которых «[летом](http://letu.ru/) очень много», материализован в гравюре и вынесен крупно и четко на передний план. В заставке же представлен кошмарный сон Шпоньки, окружаемого гусиноголовыми женами и другими несообразностями.

«“Гоголь был кубистом” — говорил Фаворский —

Как, Владимир Андреевич?!

“Дайте мне семь аршин жены — это что?”»14. Жена, как материя, из которой шьют сюртуки, — мотив из того же сна.

Экспрессивный и контрастный язык новейшей ксилографии выделил ее в двадцатые годы среди других графических техник в особый, можно сказать, книжный жанр, обособляющий предмет изображения от бытовой реальности, придавая ему возвышенность и отстраненность. Характерно, что Гоголя предпочитали тогда иллюстрировать именно так (в частности, ученики Фаворского: М. Пиков, М. Поляков, Э. Визин).

В 1923 –1926 годах в Париже огромную серию иллюстраций к «Мертвым душам» исполнил в офорте Марк Шагал. Тираж ее 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.

Художник позволял себе быть непринужденно 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 вне временны 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?

И после середины 30-х годов художники активно обращались к произведениям Н.В.Гоголя. За пределами нашего обзора остались работы Кукрыниксов к «Мертвым душам», «Портрету», «Шинели», повествовательные и иногда эклектичные циклы иллюстраций А.Каневского, Е.Хигера, А.Лаптева; энергичные монументальные, волевые работы Е.Кибрика к «Тарасу Бульбе», изящные рисунки Н.Кузьмина к «Запискам сумасшедшего» и работы других мастеров все более приближающихся к нашим дням. Иллюстраторы XXI века не предложили нам пока 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.

Глава 2.

Отношение Н.В.Гоголя к иллюстрированию его творчества

Поэма Н. В. Гоголя “Мертвые души”, написанная в 1841 году, стала одним из замечательных произведений не только русской литературы XIX века, но и последующего времени. Несомненно, что по силе и художественному мастерству, по глубине идей и мастерству их воплощения, бессмертное творение великого русского писателя стоит в одном ряду с такими шедеврами русской литературы, как “Горе от ума” А. С. Грибоедова, “Евгений Онегин” А. С. Пушкина и “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова.   
    В своей незавершенной поэме автор хотел показать всю Русь, все ее пороки, недостатки и достоинства. Известно, что художественный замысел был “подарен” Гоголю Пушкиным. Нельзя говорить о том, что автору удалось нарисовать картину жизни Руси “лишь с одного боку”, создав галерею помещиков, образы чиновников губернского города и крепостных крестьян.   
   Образы помещиков нарисованы Гоголем наиболее полно и многогранно. Их описанию посвящены пять глав (со второй по шестую). В них автор создал пять различных портретов, столь непохожих друг на друга, хотя черты типичного российского помещика проступают в каждом из них.   
    При описании каждого из помещиков Гоголь идет следующим путем: описание деревни, господского дома, портрет хозяина, интерьер, в котором наиболее точно проявляется сущность помещика.   
    Первым владетелем крепостных, к которому приезжает Чичиков, оказывается Манилов. Уже в его фамилии проступают черты его характера. Как пишет Гоголь, “черты его были не лишены приятности, но в эту приятность... чересчур было передано сахару”. Манилов - человек сентиментальный, живущий в мире своих мечтаний и фантазий, далекий от реальной действительности. В его воображении жизнь является некоей идиллией, картиной довольства с разнообразными “храмами уединенного размышления”.   
    Когда-то в молодости Манилов слыл в армии образованным человеком, между тем в его кабинете лежит книга, заложенная на четырнадцатой странице уже два года. Манилов представляет собой пародию на героя сентиментальных романов, а его беспочвенные мечтания и “прожекты” (к примеру, о постройке моста) дают повод Гоголю сравнить помещика со “слишком умным министром”. Иной министр может и не слишком отличается от мечтательного и бездеятельного Манилова, а “маниловщина” является типичным явлением этой пошлой жизни. Ирония Гоголя вторгается в запретные зоны.   
    Впрочем, Манилов - далеко не самый отрицательный персонаж поэмы, так как излишняя слащавость, сентиментальность, пошлость не являются худшими чертами человеческого характера. У этого помещика нет сумасбродства Ноздрева, торгашества Собакевича, прижимистости Коробочки, скупости Плюшкина.   
    Надо заметить, что при описании помещиков Гоголь идет от лучшего к худшему: от Манилова к Плюшкину, “прорехе на человечестве, обладающему самой омертвелой душой ”.   
После встречи с Маниловым Чичиков отправляется к Собакевичу, но, заблудившись в пути, оказывается у Коробочки. Описывая Коробочку, автор сравнивает ее с “одной из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи,., а между тем набирают понемногу деньжонок”. Основной жизненный принцип “дубинноголовой” Коробочки (так характеризует ее Чичиков) — “не продешевить”. Впоследствии она и приезжает в город узнать цены на мертвые души.   
    Характеризуя помещицу, Гоголь не может удержаться и не добавить, что “иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка”, тем самым подчеркивая типичность помещицы.   
    Совершенно другой тип помещика представляет собой Ноздрев, которого встречает в трактире по пути к Собакевичу Чичиков. Это “исторический человек”, “мастер [лить](http://letu.ru/) пули”, шулер, картежник, готовый менять кого угодно на что угодно. Он - несусветный враль со своеобразной “широтой души”, имеющий “страстишку — нагадить ближнему”. Интересно то, что все об этом знают и тем не менее (19)Ноздрева везде принимают. Как едко замечает Гоголь, “такое на одной Руси могло случаться”. Ноздрев ведет себя вызывающе, даже агрессивно (чего только стоит сцена игры в шашки). Своим хозяйством он не занимается, единственное место, которое содержалось у него в образцовом порядке, - это была псарня, где он был “совершеннейший отец среди семейства”. Он является родоначальником такого социального явления, как “ноздревщина”.   
 После чудесного спасения с помощью капитана-исправника Чичиков, наконец, добрался до деревни Собакевича. При описании характера данного персонажа Гоголь прибегает к приему одушевления неодушевленного. Уже сама деревня, построенная добротно, из массивных бревен (даже колодец срублен из бревен, которые идут только на мельницы и корабли), кажется, олицетворяет самого Собакевича. Так же и интерьер господского дома: все массивно, прочно, тяжеловесно, кажется, что каждый предмет говорил: “И я тоже Собакевич”. Чичикову помещик напоминает “средней величины медведя ”.   
   По своему характеру Собакевич является циником, не стыдящимся морального уродства ни в себе, ни в других. Общаясь с чиновниками города NN. играя с ними в вист, ведя с ними свои дела, он дает им крайне нелестные характеристики (губернатора он называет разбойником, полицмейстера - мошенником).   
    Этот помещик представляет собой тип помещика-торгаша, “кулака”. Из всего он пытается извлечь выгоду, даже из продажи “-мертвых душ”, в конечном итоге он подсовывает Чичикову некую Елизаветъ Воробей, выдавая ее за крепостного. Он и о своих крестьянах заботится постольку, поскольку это его крепостные, которые приносят ему прибыль.   
    Последним помещиком, которого посещает Чичиков, является Плюшкин. Он - единственный персонаж поэмы, прошлое которого нам показано (за исключением Чичикова). Собакевич, Манилов, Ноздрев, Коробочка - все они застыли в своем развитии, их образы статичны. Образ же Плюшкина динамичен, он претерпевает некую эволюцию, правда, от лучшего к худшему. Ранее он был неплохим, рачительным хозяином, даже [соседи](http://sosedi.ru/) ездили к нему поучиться хозяйствованию. Но жена умерла, старшая дочь вышла замуж за военного, сын стал делать карьеру в армии (Плюшкин крайне неприязненно относился к военным), вскоре умерла и младшая дочь, и он остался один. В результате началась та моральная деградация личности, которая сделала из хорошего хозяина “прореху на человечестве”, болезненного скрягу, собирающего всякий хлам, будь то старое ведро, листок бумаги или перо. (21.2) Плюшкин превратился в некое бесполое существо (Чичиков долго не может понять, кто перед ним, баба или мужик, наконец, решает, что это ключница). Деревня и хозяйство помещика находятся в полном упадке, везде заметна “какая-то особенная ветхость”. Но все-таки даже этому помещику автор оставляет шанс на перерождение. Его душа напоминает сад возле дома: “Такая же мрачная, заросшая, заглохшая”. Однако в саду Чичиков замечает, что солнце, каким-то образом проникшее в этот сад, освещает одну ветвь клена так, что она становится “прозрачной и огненной, чудно сиявшей в этой густой темноте”. Огненная ветвь клена в саду чем-то схожа с подобием чувства, промелькнувшего на лице Плюшкина при упоминании его школьного товарища. Вполне возможно, что в последующих частях поэмы автор хотел показать моральное перерождение не только Чичикова, но и Плюшкина, душа которого все-таки не умерла до конца (“на этом деревянном лице... выразилось... какое-то бледное отражение чувства”).   
    Но все-таки и помещики, и их быт неподвижны, они застыли все в своем развитии.   
    Гоголь в своей бессмертной поэме “Мертвые души” показал неприглядную картину жизни поместных дворян, их моральное вырождение, упадок. Галерея помещиков представляет собой галерею “мертвых душ”, “ока-менелостей”. Они уже не способны выполнять свое прямое предназначение - способствовать процветанию государства Российского. Они мертвы не только морально, но и духовно.

Заключение.

В заключениие, могу сказать, что рассматривая иллюстрации к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», много чего узнала. Но я не смогла рассмотреть всех иллюстраторов.

Раскрывая образы помещиков и Чичикова в разных обрисовках, понимаешь, что все образы разные для восприятия человека. Возможно, и в современности будут люди, которые раскроют нам свой взгляд на «Мертвые души» через портреты.

Почти каждый из представленных иллюстраторов, пытаясь передать образы героем поэмы Н.В. Гоголя, открывал новые виды искусства. Сам же писатель, тоже проиллюстрировал «Мертвые души». Хотя его отношение к картинам в книгах и было в какой-то мере отрицательным, но все-таки написал картину с приезда Чичикова в город NN.

Список литературы.

1. ***Гоголь Н.В****.* Письмо П.А.Плетневу, 20. 3. 1846. Рим // Полн. собр. соч. Т.13. М., 1952. С.45.
2. Подробнее см. мою статью «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.
4. Там же. С. 311-312.
5. ***Гоголь Н. В****.*Письмо к П.А.Плетневу, 10. 7. 1847 // Указ. изд. С.346.
6. Ветхий завет в картинах. СПб., 1846.
7. [***Майков***](http://mexx-shop.ru/)***В.*** Сочинения. Т.1. Киев, 1901. С.157.
8. 100 рисунков из сочинения Н.В.Гоголя «Мертвые Души», рисовал А.Агин, гравировал на дереве Е.Бернардский. СПб., 1846.
9. ***Тургенев И.С.***Полн. собр. соч. М.; Л., 19??. Т.1. С. 306-307.
10. ***Майков В****.* Указ. изд.
11. ***Дягилев С.П****.*Иллюстрации к Пушкину (Мир искусства. 1899. № 16–17) // Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т.I. С.96.
12. Русская книга девятнадцатого века. М., 1925. С.274.
13. ***Сидоров А.А.***Русская графика начала ХХ века. М., 1969. С.53.
14. ***В.А.Фаворский***. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений. М., 1991. С.68. Запись М.А.Рабиновича.
15. http://gogol-sc769.narod.ru/present.html