

PAINTING, MUSIC, AND ARCHITECTURE IN THE LIFE AND
WORKS OF F. M. DOSTOEVSKY

ALEXIS KLIMOFF

MICHIGAN STATE UNIVERSITY

1965



ROOM USE ONLY

ABSTRACT

PAINTING, MUSIC, AND ARCHITECTURE IN THE LIFE AND WORKS OF F.M.DOSTOEVSKY

by Alexis Klimoff

There exists a widespread opinion that Dostoevsky was blind to most art forms. The purpose of this thesis is to investigate Dostoevsky's interest in the arts, to establish his tastes, and to test the consistency of these tastes with respect to his theoretical pronouncements on the nature and purpose of art. An attempt was made to compare some of his views of specific works of art with opinions prevalent at the time.

The materials used include Dostoevsky's fiction, critical articles, letters, published notebooks, as well as significant biographical materials and pertinent critical works.

It was found that although his fiction does not often touch upon the theme of art or the artist, Dostoevsky's interest in the concrete art forms was greater than is commonly imagined.

His tastes were surprisingly conventional and somewhat old-fashioned for his time: they largely coincide with tastes prevalent at the beginning of the XIX century. There are solid reasons for this being so. Dostoevsky's upbringing and education took place in an atmosphere strongly imbued with the esthetics derived from Schiller and Schelling. The influence exerted on Dostoevsky by many friends and associates throughout his life was similarly directed. Among these one

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

mention his brother Michael, Shidlovskii, Apollon Maikov, Grigor'ev, and Strakhov.

On the whole, Dostoevsky's tastes were consistent with his explicit esthetics. Thus, his insistence that art must have an organically justified "main idea" and must be independent of external considerations was always an important consideration in his evaluation of a given work of art.

Most of Dostoevsky's comments on the arts concern themselves with painting. He was less outspoken about art forms that do not carry a clear idea. In music he generally concurred with the opinions of musically sophisticated friends like Maikov and Serov.

In architecture, Dostoevsky was influenced by the romantic stereotype which exalted the Gothic. But other considerations, mainly of an ideological nature, sometimes colored his opinions. His generally favorable view of Petersburg architecture in the forties is in sharp contrast with his negative evaluation later. Here, as in many other instances, Dostoevsky's tastes and views of art reflect the larger problems with which he was grappling.

PAINTING, MUSIC, AND ARCHITECTURE
IN THE LIFE AND WORKS OF
F.M.DOSTOEVSKY

By

Alexis Klimoff

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Department of German and Russian

1965

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. АРХИТЕКТУРА

И МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

ВВЕДЕНИЕ

Данные, собранные мной для предлагаемого сочинения, принадлежат к трем основным категориям:

1. Собраны все критические отклики Достоевского на музыку, живопись, скульптуру и архитектуру. Некоторые из этих откликов отразились в его художественных произведениях, другие высказаны в форме прямых оценок в его письмах и статьях.

2. Пользуясь всеми доступными биографическими материалами, я старался восстановить те ситуации, при которых Достоевский сталкивался с явлениями искусства или с видными деятелями искусства, независимо от того, нашли ли эти встречи и знакомства свое отражение в его письменном наследии или нет.

3. Мне представляется, что весьма существен вопрос об оригинальности и независимости художественных суждений Достоевского. Это я стремился определить путем сравнения его воззрений с главными направлениями эстетических вкусов того времени. Таким образом характеристике эпохи уделено немало места. Невозможно было избежать и некоторого углубления в историю эстетики. С той же целью сделана попытка установить вкусы и эстетические воззрения ближайших знакомых Достоевского.

Извлеченные таким образом факты не легко поддаются организации, т.к. многие из них стоят совершенно особняком. Самым приемлимым методом является хронологический. Рассматривая определенные периоды в жизни писателя, можно лучше всего изучить влияния, которым он подвергался. С другой стороны, есть у Достоевского некоторые темы, к которым он возвращался в продолжении многих лет, иногда освещая их с разных точек зрения. Такие темы я счел полезным выделить из общей хронологической канвы, чтобы тем ярче подчеркнуть или постоянную точку зрения или, наоборот, изменившийся взгляд на одно и то же явление.

Достоевский не был специалистом ни в сфере изобразительного искусства, ни в сфере музыки. Следовательно, несправедливо и неправильно ожидать, что он непременно человек необычайно развитой в этих областях. Цель этой работы не заключается в качественной оценке эстетических суждений Достоевского, а в исследовании той степени участия, с которой он откликался на искусство.

О

В выборе издания произведений Достоевского, руководящим принципом была доступность.

Выдержки из художественных произведений Достоевского цитируются по наиболее распространенному советскому десяти-томному изданию Собрание сочинений, под ред. Л.П. Гроссмана, А.С. Долинина и других, 10 тт. (Москва, 1956-58). Ссылки на это издание приводятся в самом тексте, в круглых скобках,

следующим образом: (т. 9, 541).

Был использован и тринадцатый том более раннего, очень полного, но весьма редкого советского издания: Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халадаева, 13 тт. (Москва - Ленинград, 1926-30). В тринадцатый том этого издания вошли некоторые статьи и очерки, не включенные в другие издания. Ссылки на это издание приводятся в тексте: (т. 13, 25).

Основная публицистика Достоевского цитируется по парижскому изданию УМСА - Press:

1. Дневник писателя за 1873 год, (Париж, б.д.).

Сюда же вошли некоторые критические статьи из Времени за 1861 год, политические статьи из Гражданина за 1873-1874 годы и статья из сборника Складчина за 1874 год.

2. Дневник писателя за 1876 год, (Париж, б.д.).

3. Дневник писателя за 1877 год, (Париж, б.д.).

Сюда также входят издания Дневника за 1880 и 1881 годы. Ссылки на это издание также приводятся в тексте; например: (Дневник, 1873, 271). Следует отметить, что это ссылки условные и они не всегда соответствуют периодическому изданию Дневник писателя.

Письма Достоевского цитируются по единственному полному собранию: Письма, т. 1, 1832 - 1867 (Москва - Ленинград, 1926); Письма, т. 2, 1867 - 1871 (Москва - Ленинград, 1930); Письма, т. 3, 1872 - 1877 (Москва - Ленинград, 1934); Письма, т. 4, 1878 - 1881 (Москва, 1959). Все тома изданы под редак-

цией и с примечаниями А.С. Долинина. Ссылки приводятся в тексте в круглых скобках: (Письма, т.1, 106).

В библиографии, я следовал правилам изложенным в MLA Style Sheet. В одном я, однако, отступил: в ссылках на русское многотомное издание, я вместо римского числа для обозначения числа тома употребил букву "т." и число тома. Это упрощает печатание текста на машинке, ибо на русской машинке римских чисел нет.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	ii
Список иллюстраций.....	vii
Глава первая. Молодые годы (1821-1841).....	1
Глава вторая. Жизнь в Петербурге (1841-1849).....	21
Глава третья. Годы каторги и ссылки (1849-1859).....	60
Глава четвертая. Период журналов (1860-1865).....	67
Глава пятая. Годы 1865-1871.....	108
Глава шестая. Последние десять лет (1871-1881).....	143
Глава седьмая. Петербург в творчестве Достоевского.....	155
Заключение.....	162
Библиография.....	165

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Страницы из рукописей Достоевского.....	172
Кельнский собор.....	173
Миланский собор.....	173
"Христалльный дворец".....	174
Всемирная промышленная выставка 1862г.....	174
Венера Медицейская.....	175
Гиберти. "Врата рая".....	175
Рафаэль. "Сикстинская Мадонна".....	176
Гольбейн. "Мадонна".....	176
Гольбейн. "Христос в гробу".....	177
Клод Лоррен. "Асис и Галатея".....	178
В.Е.Маковский. "Псаломщики".....	179
В.Г.Перов. "Охотники на привале".....	179
И.Н.Крамской. "Созерцатель".....	180
Н.Н.Ге. "Тайная Вечеря".....	180
В.И.Якоби. "Партия арестантов на привале".....	181

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МОЛОДЫЕ ГОДЫ (1821-1841)

I. ОБЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЛИЯНИЙ НА ДОСТОЕВСКОГО

1. Эстетическая мысль в России первой трети XIX века. Шиллер в России.

Если в XVIII веке Россия следовала главным образом Франции в литературном и философском отношении, то к началу XIX века новые идеи идущие из Германии находили все больший и больший отклик в России. Германия этого периода была ведущим источником всевозможных теорий искусства. Философы Кант, Шеллинг, Шлейермахер, Гегель и Шопенгауэр, писатели Шиллер, Новалис, Тик, братья Шлегели и Жан Поль -- все или составляли целые системы эстетических взглядов, или уделяли искусству важное место в своем мировоззрении.

Русские журналы 20-ых, 30-ых, и 40-ых годов наполнены переводами и трудами о немецких эстетических теориях. Особенно важны в этом отношении так называемые ранние романтики: Тик, Новалис, Фр. Шлегель, а позже Шеллинг¹. Но и до-романтические направления, особенно немецкая литература периода "бури и натиска" пользовалась среди русских читателей² большим успехом. Это относится более всего к Шиллеру, которого формально не принято считать романтиком, на который во

¹ V. Zenkovskij, Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. und 20. Jahrhundert, Musagetes, VIII (S¹-Gravenhage, 1958), p.8.

² Dmitry Cizevsky, Outline of Comparative Slavic Literatures (Boston, 1952), p.85.

многих отношениях был основателем и вдохновителем всего на-
мского романтического движения.³ Влияние Шиллера на русскую
мысль длилось в течение всего XIX века и сказывается до сих
пер.⁴ И русским почитателям Шиллера Д. Чижевский относит,
кроме Достоевского, также Жуковского, Гоголя, Марлинского,
Станкевича, Белинского, Бакунина, Герцена, Огарева, Хомякова,
Погодина, Тютчева, Ап. Григорьева, Тургенева и других.⁵ При
этом Чижевский считает, что именно идейное содержание произ-
ведений Шиллера увлекало русского читателя больше, чем чисто
художественные достоинства его произведений.⁶ Прот. Зеньков-
ский тоже утверждает, что значение эстетической философии
Шиллера для русской мысли было огромно.⁷

2. Достоевский и Шиллер

Достоевский познакомился с Шиллером рано. В конце
жизни он вспоминал, как мальчиком десяти лет он видел в Москве
представление Разбойников Шиллера: "...это сильнейшее впе-
чатление, которое я вынес тогда, подействовало на мой духов-

³ A.O. Lovejoy, "Schiller and the Genesis of German Romanticism," Modern Language Notes, 35 (1920), 1-10, 136-146.

⁴ Edmund Kostka, "The Vogue of Schiller in Russia and in the Soviet Union," German Quarterly, XXXVI (1963), 2-13.

⁵ D. Cyževskýj, "Schiller und die Brüder Karamazov," Zeitschrift für slavische Philologie, Band VI, Doppelheft 1/2 (1929), p.4.

⁶ Op. cit., p.3.

⁷ Прот. В.В. Зеньковский, История русской философии (Париж, 1948), т.1, 138.

ную сторону очень плодотворно" (Письма, т.4, 196). В 1840 г.⁸ Достоевский пишет брату Михаилу, страстному поклоннику Шиллера, следующее: "Ты писал мне брат что я не читал Шиллера. -- Ошибаешься брат! Я вы зубрил Шиллера, говорил им, бредил им... имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком..." (Письма, т.1, 57).

После окончания училища, Достоевский задумал с братом издать целый ряд переводов Шиллера (Письма, т.1, 71, 72). На основе этих планов возникли переводы Михаила Михайловича следующих произведений: Разбойники, Дон Карлос, трактат "О⁹ наивной и сентиментальной поэзии," и ряд стихов. В 1845 г. Белинский похвалил их предприятия и советовал выпустить полное издание (Письма, т.1, 85).

Значение Шиллера Достоевский считал огромным не только для себя, а для России вообще. Он называет Шиллера родным и национальным: "Он, вместе с Жуковским, в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития оставил" (Дневник, 1876, 271). Шиллер зачислен в высший пантеон писателей, поставлен рядом с Шекспиром и Гомером (Дневник, 1876, 16), с Сервантесом (Дневник, 1877, 523).

8

О степени увлечения М.М. Достоевского Шиллером см.: G. Prochorov, "Die Brüder Dostojewskij und Sidlovskij," Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. VII, Doppelheft 3/4 (1930), 318.

9

Дмитрий Чижевский, "Шиллер в России," Новый Журнал, т.45 (1956), 121.

Следует указать особенно на отзвуки Шиллера в романе Братья Карамазовы.¹⁰ Шиллеровский экстаз любви, выраженный в гимне "К радости!", тесно связан с идеологической концепцией романа (см. т. 9, 136-139). Интересно отметить, что в черновых записях к Братьям Карамазовым Митя на суде в свое оправдание должен был заявить: "Я Шиллера любитель, я идеалист. Кто решил, что я пакостник -- тот меня еще не знает."¹¹

3. Эстетика Шиллера

В общей ориентировки своей эстетике Шиллер следует Канту, но вносит значительные элементы неоплатонизма, идущие от Шефтсбери и от Лейбница.¹² В системе Шефтсбери, сильно повлиявшего на всех немецких романтиков, красота, добро и правда совпадают. Кант критиковал такую точку зрения в Критике чужих суждений (1790), утверждая, что красота есть качество нейтральное в моральном смысле слова и что красиво лишь то, что непосредственно одной своей формой вызывает в нас незаинтересованное наслаждение.¹³

¹⁰ Об этом подробно пишет Чихевский в статье "Шиллер в России," стр. 109-135.

¹¹ Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования, под ред. А.С. Долинина (М., 1935), стр. 297.

¹² René Wellek, A History of Modern Criticism (New Haven, 1955), I, 232.

См. также: Paul Reiff, Die Ästhetik der deutschen Frühromantik, Illinois Studies in Language and Literature, Vol. 31, No. 1-2 (Urbana, 1946), p. 24, 29.

¹³ Здесь и в некоторых других местах я использовал обстоятельную статью "Эстетика" в энциклопедии Брокгауза и Ефрона.

Однако большинство немецких романтиков не приняло такую точку зрения и настаивало, что красота неотделима от добра, справедливости и истины. Шиллер занял среднюю позицию.¹⁴ Хотя он отвергал грубо дидактическое искусство, тем не менее автор Разбойников привык смотреть на искусство, как на нечто служащее жизни: служение красоте есть одновременно и служение человечеству. В своих Письмах об эстетическом воспитании (1792), Шиллер утверждает, что искусство должно разрешить антиномию истины и добра. "Мы должны следовать пути эстетики," говорит он, "так как через красоту мы обретаем свободу."¹⁵ Красота может послужить тем факелом, который приводит чувственного человека к разуму и к морали.¹⁶ Чижевский считает, что Письма об эстетическом воспитании оказали сильное непосредственное влияние на русскую мысль.¹⁷

Очень важно для нашей темы утверждение Шиллера, что мир эстетики не есть мир теней (как говорит Платон), а наоборот,¹⁸ мир более реальный, чем мир практического опыта. Здесь мы близко подходим к взглядам Плотина и его последователя Шефтсбери, которые заменили дуалистический взгляд Платона на

¹⁴ Friedrich Schiller, Essays, Aesthetical and Philosophical (London, 1900), p. 92.

¹⁵ Op. cit., p. 28.

¹⁶ Op. cit., p. 92.

¹⁷ Чижевский, "Шиллер в России," стр. 114.

¹⁸ Schiller, p. 109.

мир (мир реальности и мир идей) мистическим монизмом. В таком воззрении мир идей и мир явлений составляют нечто единое; материя есть лишь сгущение, падение духа, его низшая стадия существования. Таким образом выходит, что дух есть единственно ценная "высшая реальность". Формулы "высшая правда" и "высшая реальность" встречаются у Достоевского, и должны быть поняты именно в этом смысле.

Следует подчеркнуть, что Шиллер был одним из многих немецких писателей и критиков, поддерживавших такую точку зрения. Такие же -- или даже более резкие -- формулировки можно найти у всех ранних романтиков.

Назначение искусства -- отразить эту "высшую реальность". Здесь мы встречаем термин "идея", идущий от Канта и означающий необходимую и вечно истинную мысль (или чувство). Следующая формула, приведенная Райфом в его содержательной работе, применима и к Канту и к Шиллеру:

Идеи = Разум = Сверхчувственное = Высочеловеческое
= Общее = Общедействительное = Необходимое
19
= В высшем смысле истинное и ценное.

4. Русские писатели

Для нашей темы особенно важны Н.М. Карамзин (1766-1826) и В.А. Жуковский (1783-1852). Характерной чертой обоих является то, что Прот. Зеньковский называет "эстетическим гу-

19
Paul Reiff, Die Ästhetik der deutschen Frühromantik,
p. 111.

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

манизмом". Это тот "эстетический оптимизм, в котором вера в торжество добра поддерживается эстетическими переживаниями."²⁰

Жуковский больше других способствовал внедрению в русскую жизнь влияния немецкой романтики, причем он обычно тяготел к религиозному истолкованию искусства.²¹ В этом отношении он был типичным романтиком. Для всего романтического движения характерно подчеркивание эстетической стороны в религии, в морали и в общественных отношениях.

6. Достоевский и Карамзин. Достоевский и Жуковский.

В семье Достоевских чтение вслух было одной из укрепившихся традиций. Читали отец или мать, и старшие сыновья Федор и Михаил всегда присутствовали. Андрей Михайлович Достоевский, младший брат автора, вспоминает, что на семейных чтениях особенно часто читали Карамзина.²² Любовь к Карамзину осталась у Достоевского на всю жизнь. Когда в 1870 году Н.Н. Страхов написал статью "Вздох о Карамзине", в которой с умилением говорит о воспитательном значении Карамзина, Достоевский отозвался о статье очень положительно, "ибо такова почти была и моя юность и я возрос на Карамзине" (Письма, т.2, 300, 493).

Очень чтили у Достоевских и Жуковского. На семейных

²⁰ Зеньковский, История русской философии, т.1, 136.

²¹ Там же, стр. 138.

²² А.М. Достоевский, Воспоминания (Ленинград, 1930), стр. 68.

чтениях читали его стихи и его переводные статьи в прозе.

Так как у Жуковского было много переводов из Шиллера, вероятно Достоевский впервые познакомился с немецким писателем на этих чтениях.

Мне представляется, что такие чтения повлияли не только на определение литературных вкусов впечатлительного мальчика, но и создали некоторую основу, на которой позднее строились эстетические взгляды.

6. Шеллинг в России

Ф.В. Шеллинг (1775-1854) был вторым крупным немецким мыслителем, сильнейшим образом повлиявшим на русскую интеллектуальную историю. Будучи профессиональным философом, он создал теоретическую основу для романтической эстетики. В его системе, как и у Шиллера, мы находим представление о мире идей, как о мире подлинного существования. Искусство есть отражение бесконечного в конечном, стремление изобразить горный мир "абсолютного". Художник как бы освобождает идеи из тех форм, в которые она облечена в природе, и воспроизводит ее в более чистом виде. Анти-натуралистический принцип отбора очень силен у Шеллинга.

24

Между Шиллером и Шеллингом существует однако существенная разница. Если эстетический идеал у Шиллера в значительной степени гражданский (служение человечеству), то Шеллинг

23

А.М. Достоевский, Воспоминания, стр. 69.

24

Reiff, Ästhetik, p. 242.

отрицает возможность художника служить какому-либо идеалу вне искусства. Тем не менее Шеллинг остается на позициях эстетического оптимизма. Эту точку зрения хорошо высказал кн. В.Ф. Одоевский, выдающийся русский мыслитель и шеллингианец:

"Нравственность не есть цель поэзии, но я утверждаю, что поэт²⁵ есть непременно человек нравственный," писал он.

Философские взгляды Шеллинга стали проникать в Россию в 1820-х годах, сосредоточиваясь главным образом в Москве. Под знаком Шеллинга образовалось т.н. "Общество любителей", председатель которого, кн. Одоевский, начал издавать периодический альманах Мнемозина, задача которого была "распространить несколько новых мыслей, блеснувших в Германии."²⁶

Эстетические идеи Шеллинга встречаются в русской литературе 1820-30-х годов так часто, что некоторые из них вошли в виде обязательных формул в русскую поэзию. К ним Чихевский относит 1) идею, что искусство не может служить никаким внешним целям, и 2) понятие о художественном творчестве, как о смеси бессознательного вдохновения с сознательным стремлением к воплощению "идеи".²⁷

Нет нужды здесь уходить глубже в философию искусства Шеллинга. Нам известно, что Достоевский всю жизнь избегал

²⁵

Зеньковский, Ист. русс. фил., т.1, 152.

²⁶

Там же, стр. 146.

²⁷

Д.И. Чихевский, Гегель в России (Париж, 1939), стр. 116.

читать философов, предпочитая "прикладную философию" -- литературу. В случае надобности, он опирался на "философских информаторов", вроде Ап. Григорьева или Н.Н. Страхова. Важность Шеллинга для нашей темы заключается в том, что некоторые из друзей и знакомых Достоевского (включая Аполлона Григорьева) считали себя шеллингианцами, и, следовательно, их взгляды на искусство были окрашены теориями немецкого философа.

7. Шеллинг и молодой Достоевский

С осени 1834 года по весну 1837 года Михаил Михайлович и Федор Михайлович занимались вместе в московском частном пансионе Чермака. Чермак сумел набрать для своего училища прекрасных преподавателей, в их числе профессоров из Московского университета. Литературу преподавал проф. И.И. Давыдов, придерживавшийся в основном взглядов Шеллинга на литературу и на искусство вообще.

Убедленного романтика-шеллингианца Достоевский встретил в лице поэта И.Н. Шидловского, с которым братья Достоевские познакомились в петербургском приготовительном пансионе Костомарова осенью 1837 года. Они часто встречались (Письма, т.4, 233), а позже, когда Федор Михайлович поступил в инженерное училище, они особенно сошлись. Г. Прохоров опубликовал письмо Шидловского Михаилу Михайловичу, написанное в

29
в 1839 году. В этом письме Шидловский показывает себя воодушевленным романтиком и шеллингянцем, хорошо знакомым с новейшей литературой и живописью. К концу жизни Достоевский вспоминал, что его дружба с Шидловским оказала на него весьма сильное влияние.
30

29
G. Prochorov, "Die Brüder Dostojewskij und Sidlovskij",
S. 319-325.
30
Гус, стр. 28.

II. ДОСТОЕВСКИЙ И КОНКРЕТНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА (1821-1841).

Целью приведенных выше замечаний было воспроизведение в главных чертах тот комплекс обще-эстетических вкусов, воззрений и условий, который был характерен для периода ранней молодости Достоевского и который несомненно повлиял на его складывающееся мировоззрение. Перехожу к отдельным видам искусства.

1. Музыка

Первое ознакомление с миром музыки Достоевский, вероятно, получил в церкви. Мать его была очень верующей, посещала регулярно службы и брала с собой детей. "Всякое воскресенье и большой праздник мы обязательно ходили в церковь к обедне, а накануне ко всенощной," пишет А.М. Достоевский³¹ в своих Воспоминаниях. Любовь к церковному пению осталась у него на всю жизнь. Дочь Достоевского вспоминает, что отец особенно любил Страстную Неделю и всего более Пасхальную За-³²утреню с ее радостными песнопениями.

Со стихией русской народной песни Достоевский тоже столкнулся рано. После покупки сельца Дарового в 1831 году, Достоевские обычно проводили там лето. Изредка родители уезжали по вечерам в гости. С их отъездом собиралась прислуга³³ и "начиналось пение песен, затем начинались хороводы."

31

стр. 49.

32

Aimée Dostoyevsky, Fyodor Dostoyevsky. A Study (New Haven, 1922), p. 205.

33

А.М. Достоевский, Воспоминания, стр. 47.

Очевидно, отец Достоевского любил народные песни. Сохранилось его письмо от 1833 года, в котором он жалуется, что не³⁴ обласкал певших на барском дворе. Это напоминает эпизод в деревне Карамызовых, когда "деревенские девки и бабы, тогда еще крепостные, собрани были на барский двор попеть и поплясать. Начали 'Во лузях'...." (т.9, 122). Вероятно, что и песня, пропетая девушками в знаменитую "оргию" в Мокром, тоже была услышана Достоевским в сельце Даровом:

Барин девушек пытал,
Девки любят али нет!
и т.д. (т.9, 541)

Об этой песне Достоевский с гордостью пишет в 1879 году, что она им записана с натуры и что она есть "действительно образчик новейшего крестьянского творчества" (Письма, т.4, 119).

Здесь же в Даровом он познакомился с народными тан-³⁵цами, которым он потом обучал дочь Любу.

Брат матери Достоевского, Михаил Федорович Нечаев, служивший приказчиком в Москве, постоянно приходил к Достоевским по воскресеньям (до его ссоры с отцом Достоевского в 1834 году). Почти всегда его визит сопровождался маленьким домашним концертом. Мать Достоевского "порядочно играла на гитаре, дядя же ... артистически." И вот после обеда "маменька брала свою гитару, а дядя -- свою, и начиналась игра."

³⁴

В.С. Нечаева, В семье и усадьбе Достоевских (Москва, 1939), стр. 69.

³⁵

Aimée Dostoyevsky, p. 193.

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

Непобедимой силой
Привержен я к милой.
Господи пом-и-илуй
Ее и меня!

Достоевский об этой песне пишет в 1879 году, что она им записана в Москве лет сорок тому назад. "Сочинялась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и перешла к лакеям" (Письма, т.4, 54). Н.К. Пиксанов разыскал в сборниках песен одну очень схожую.

Формального музыкального образования Достоевский, по-видимому, дома не получил. Известно, что его сестра Варвара училась играть на фортепьяно, но нет сведений, было ли у них фортепьяно дома. Однако это весьма вероятно, судя по следующим строкам из письма Михаила Михайловича к сестре Варваре, написанного в 1839 году: "Фортепьяно лучшая твоя отрада теперь -- я это знаю или по крайней мере уверен, потому что му-

А.М. Достоевский, стр. 33.

Н.К. Пиксанов, "Достоевский и фольклор," Советская этнография, No. 1-2 (1934), 161.

зыка была любимым развлечением покойного папеньки." ³⁸

В Инженерном Училище Достоевскому нужно было в обязательном порядке посещать уроки танцев и пения (Письма, т.4, 235), что он делал без особого удовольствия, судя по тону письма. Но очевидно он именно здесь научился хорошо танцевать мазурку. ³⁹ В студенческом хоре певчих Достоевский не участвовал. ⁴⁰ Наверно из-за своего сипловатого голоса.

2. Изобразительное искусство

С миром графического искусства Достоевский познакомился через книги. Андрей Михайлович вспоминает, что первая книга у всех в семье была одна: "Сто четыре Священных Истории Ветхого и Нового Завета. В ней были литографии на темы сотворения мира, пребывания Адама и Евы в раю и проч. ⁴¹

В годы его детства были очень распространены так называемые лубочные издания сказок: про "Бову - Королевича", "Еруслана Лазаревича" и т.п. Это были маленькие тетради на серой бумаге, с лубочной картинкой на каждой странице. "Та- ⁴² ковые тетрадки у нас в доме не переводились."

³⁸ М.В. Волоцкой, Хроника рода Достоевского, 1506-1933 (Москва, 1933), стр. 50.

³⁹

⁴⁰ Aimée Dostoyevsky, p. 193.

⁴¹ А. Савельев, "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," Русская старина, янв.-фев., 1918, стр. 14.

⁴²

А.М. Достоевский, стр. 18.

⁴²

.. Там же, стр. 45.

Среди многочисленных родственников матери Достоевского было два художника. Д.А. Шер, муж сестры матери, был⁴³ художником и архитектором и имел иконописную мастерскую.

Кисти другого свойственника матери, некоего Попова, принадлежали портреты родителей, писанные в 1823 году и висевшие в⁴⁴ гостинице. Нет сведений, встречался ли Достоевский с этими лицами, но это вполне вероятно.

В пансионе Костомарова Достоевский обучается черчению и рисованию (Письма, т.1, 41-42). К этому же времени относится дружба с Шидловским, о котором уже была речь выше (стр. 10-11). В упомянутом письме, Шидловский описывает не-⁴⁵удачный конкурс в Академии Художества. Можно предполагать, что Шидловский также подробно обсуждал вопросы искусства с Федором Михайловичем.

Когда Достоевский попал в Инженерное Училище, ему предстояло пройти большую программу курсов черчения и рисования. Достоевский был студентом в училище с января 1838 года до лета 1843 года. Вот что пишет об этом периоде М.С. Максимовский: "Начальник училища (1836-1843) генерал-майор Шарнгорст сумел пригласить лучших профессоров того времени... Он⁴⁶ сильно двинул вперед рисование и черчение в училище.

⁴³

Волоцкой, Хроника рода Достоевского, стр. 81.

⁴⁴

А.М. Достоевский, стр. 42.

⁴⁵

Prochogov, S. 325.

⁴⁶

М.С. Максимовский, Исторический очерк развития Главного Инженерного Училища, 1819-1869 (СПб., 1869), стр. 62.

Из таблиц расписаний лекций за 1825-1863 гг. мы видим, что в первом кондукторском классе было особенно много рисования. Достоевский жалуется отцу: "у нас 4 предмета рисований: 1) Рисование фортификационное 2) Ситуационное 3) Архитектурное 4) С натуры. Я плохо рисую как Вам известно... это мне много повредило" (Письма, т.4, 237).

Для наших целей интересен состав курса по гражданской архитектуре. Описание курса для первого кондукторского класса следующее: "составление фасадов, планов и профилей общественных и партикулярных строений по одному какому-либо адресу."⁴⁷ В нижнем офицерском классе целью курса было "составление проектов заданных строений, причем стиль и украшения⁴⁸ предоставлены были собственному выбору обучающихся. Нас это интересует потому, что рукописное наследие Достоевского изобилует рисунками, чаще всего изображающими части зданий, как например, готические окна. Привожу снимок характерной страницы (стр.172). Рисунки мужских лиц, тоже часто встречающиеся в черновиках Достоевского, вероятно также восходят к урокам рисования в училище.

В училище Достоевский сблизился с Д.В. Григоровичем. Григорович вспоминает, что под влиянием Достоевского он увлекся чтением, -- между прочим описанием жизни знаменитых живо-

⁴⁷

.. Максимовский, стр. 65.

⁴⁸

.. Максимовский, стр. 67.

21165

21166

21167

21168

21169

21170

21171

21172

21173

21174

21175

21176

21177

21178

21179

21180

21181

21182

21183

21184

21185

21186

21187

писцев у Карамзина.⁴⁹ Талантливый рисовальщик, Григорович живо интересовался искусством и часто посещал музеи.⁵⁰ С Достоевским он, бывало, спорил на темы искусства. "Я вступал в горячий спор с Достоевским, доказывал, что Рафаэль Санцио значит Рафаэль святой, так прозванный за его великие творения; Достоевский доказывал, что Санцио обозначает только фамилию художника, с чем я никак не мог согласиться."⁵¹ Для нашей темы важен тот факт, что Достоевский дружил с человеком, живо интересующимся искусством.

Интересно, что Григорович часто говорил, что он "многим обязан первому и симпатичному учителю рисования и черчения, преподавателю этих предметов в Инженерном Училище Ал. Петр. Рейлерсу. Это был страстный любитель и знаток живописи и пластического искусства."⁵² Надо предполагать, что у Достоевского был тот же преподаватель, но он о нем никак не отзывется, -- вероятно оттого, что рисование ему давалось нелегко. Тем не менее, как мы видим, за первые годы в училище Достоевский значительно увеличил свои знания в области изобразительного искусства.

⁴⁹ Д.В. Григорович, Литературные воспоминания (М., 1961), стр. 48.

⁵⁰ Ал. Савельев, "Памяти Д.В. Григоровича," Русская старина, т.103, (авг., 1900), 334.

⁵¹ Григорович, стр. 48.

⁵² Савельев, "Памяти Д.В. Григоровича," стр. 334.

3. Архитектура

Первым, кто ознакомил Достоевского с принципами архитектуры, был его отец. В летнюю пору, по вечерам, совершались семейные прогулки. Они велись весьма чинно, причем "отец всегда разговаривал с нами, детьми, о предметах, могущих
53
развить нас." Часто он говорил о геометрических началах, об острых, прямых и тупых углах, о кривых и ломанных линиях, и иллюстрировал это примерами московских домов и улиц.

Но, конечно, решающим фактором во взгляде Достоевского на архитектуру было его пребывание в Петербурге. С самого начала он стремится ознакомиться с городом как можно лучше. В 1837 году он пишет отцу: "Придет Шидловский и мы пойдем странствовать с ним по Петербургу и оглядывать его знаменитости" (Письма, т.1, 42). Андрей Михайлович рассказывает, что во время одной такой прогулки Федор Михайлович с Михаил
54
Михайловичем и Шидловским провели час в Казанском соборе.

Важно и самое положения училища, находящегося в самом центре прекрасно распланированных кварталов. Выражаясь словами Маршье, здесь "на каждом шагу чеканные балконы, металлические решетки, дорические колонны, бронза и мрамор, пор-
55
фир и гранит."

53

А.М. Достоевский, стр. 48.

54

...Ор. Миллер, составитель, "Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского." в книге Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского (СПб., 1883), стр. 30.

55

Гус, Идеи и образы, стр. 20.

Увеличил Достоевский свое знание архитектуры и формальными занятиями в училище, о которых уже говорилось выше.

_____о_____

Пятого августа 1841 года Достоевский был произведен из кондукторов в нижний офицерский чин. Теперь он имел право жить за стенами Инженерного замка и с осени поселился на собственной квартире. Таким образом, он обрел большую степень самостоятельности. Периоду с осени 1841 года до ареста в апреле 1849 года посвящена вторая глава моей работы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЖИЗНЬ В ПЕТЕРБУРГЕ (1841-1849)

I. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ Сороковых годов

1. Гегель в России

Г.В.Ф. Гегель (1770-1831) был третьим крупным представителем немецкого идеализма (после Шиллера и Шеллинга), сильно повлиявшим на историю русской мысли.

Как говорит Чижевский, искать влияний и отзвуков Гегеля и Шеллинга в русской литературе не приходится: они бросаются в глаза.⁵⁶ Часто бывает трудно, однако, установить, идет ли речь о Гегеле или о Шеллинге -- во всяком случае о немецком идеализме. Во многих отношениях -- и это относится особенно к эстетике -- Гегель развил и уточнил мысли уже высказанные или намеченные Кантом, Шиллером и Шеллингом.⁵⁷

Русское образованное общество было к тридцатым и сороковым годам настолько хорошо знакомо с основами немецкой идеалистической философии, что переход значительной ее части к гегельянству не является удивительным. Не один русский гегельянец прошел через шеллингианство.⁵⁸

Вот что пишет о периоде 1845-1850 гг. Лев Толстой:

⁵⁶ Дмитрий Чижевский, Гегель в России (Париж, 1939), стр. 217.
⁵⁷ René Wellek, A History of Modern Criticism, II, 318.
⁵⁸ Чижевский, Гегель, стр. 9.

Гегельянство было основой всего: оно носилось в воздухе, выражаясь в газетных и журнальных статьях, в повестях и трактатах, в искусстве, в проповедях, в разговорах. Человек, не знавший Гегеля, не имел права говорить: ⁵⁹кто хотел познать истину, изучал Гегеля.

Несомненно, Толстой сгущает краски, ибо не вся интеллигенция увлекалась Гегелем. К оппозиции относились славянофилы, в особенности И. Киреевский и Хомяков, а также и некоторые другие крупные мыслители, вроде Чаадаева и Сдоб-⁶⁰ского. Указывая на левых гегельянцев, эти мыслители усматривали в гегельянстве антирелигиозные и революционные чер-⁶¹ты. Интересно отметить, однако, что при своей вражде к Гегелю, большинство этих мыслителей оставались верны основам немецкого идеализма и высоко ценили Шеллинга.

2. Эстетика Гегеля

В общих чертах, эстетические взгляды Гегеля весьма похожи на мысли Шеллинга.

Гегель утверждает, что человек нуждается в Абсолютной Идее, которая бы объясняла все. Идея эта отличается от Идеи Платона тем, что она не абстрактный принцип, оторванный от мира действительности. В этом Гегель сходится с Шеллингом. Однако у Гегеля Идея -- принцип исторический. Можно

⁵⁹

В книге Чижевского, стр. 218.

⁶⁰

Чижевский, стр. 227.

⁶¹

Чижевский, стр. 48-49.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

поставить знак равенства между Идеей и самим историческим процессом.⁶² Выражаясь по-иному, можно сказать, что поиски Абсолютной Идеи являются двигателем истории.⁶³

Искусство возникает из стремления организовать чувственные ощущения в какую-то осмысленную систему.⁶⁴ Искусство отличается от чувственных предметов именно организацией и осмысленностью. Следовательно, хорошее искусство выше природы,⁶⁵ ибо художник исключает все ненужное; он перестраивает природу так, чтобы Идея выступила с большей силой.

Гегель развивает мысли Канта, Шиллера, и Шеллинга о "высшей реальности" и говорит, что все существующее только в том смысле истинно, насколько оно отражает Идею: "Идея есть единственно истинно существующее."⁶⁶

И Красота и Правда отражают Идею. Красота, по Гегелю, существует в гармонии и симметрии, но гораздо выше стоит красота, связанная со сферой идей.⁶⁷ Эта несколько туманная

⁶² Wellek, A History, II, 320.

⁶³ Jack Kaminsky, Hegel on Art (New York, 1962), p. 19.

⁶⁴ Kaminsky, p. 23.

⁶⁵ G.W.F. Hegel, The Philosophy of Fine Art, trans. by F.P.V. Osmaston, 4 vols. (London, 1920), I, 39. В дальнейшем ссылки на это издание будут сокращены следующим образом: Hegel, PFA.

⁶⁶ Hegel, PFA, I, 153.

⁶⁷ Kaminsky, p. 116.

мысль Гегеля натолкнула многих его последователей на чисто
68
дидактическое истолкование искусства. Сам же Гегель считал,
что назначение искусства -- отразить Идею; никакой другой
69
цели искусство иметь не должно.

Гегель утверждал, что развитие искусства соответ-
70
ствует развитию человеческого понимания Идеи. Исходя из это-
го положения, он сказал много ценного и интересного о конкрет-
ных формах искусства. Для моей темы важны несколько основ-
ных положений.

В живописи Гегель подчеркивал анти-натуралистичес-
кий принцип отбора. Художник не может писать просто все.
Портрет может быть очень точным, но не передающим правду так,
как какой-нибудь беглый набросок, удачно схвативший внутрен-
71
ний смысл ("главную идею").

Гегель высоко ценил музыку. Она, больше чем другие
формы искусства, оторвана от практических нужд. Музыка не
вызывает конкретных образов в нашем сознании; она получает от-
72
клик непосредственно в нашей душе. Музыка должна быть напол-

68
Wellek, A History, II, 319-320.

69
Hegel, PFA, I, 76-77.

70
Kaminsky, p. 42.

71
Hegel, PFA, III, 309.

72
Hegel, PFA, III, 342.

26

20

1

20

F

2

2

X

W

0

0

0

0

2

1

2

нена чувством и духовным содержанием.

Архитектура является, в терминологии Гегеля, "символическим" выражением Идей. Наиболее высокого выражения Идей достигла готическая архитектура.⁷⁴ В своей высокой оценке готики Гегель сходится почти со всеми немецкими теоретиками искусства того времени.

Скульптура стоит ступенью ниже живописи и музыки, которые лучше ее могут выразить все стороны человеческой души.⁷⁵ Первая забота скульптора -- проблема формы, а не содержания.⁷⁶ Гегель не согласен с Винкельманом, который считал, что высшую красоту можно увидеть в человеческом теле. Наоборот, он согласен с Платоном, что истинная красота находится в человеческой душе.⁷⁷

3. Гегель и Достоевский

Молодой Достоевский конечно слышал о Гегеле, но, по всей вероятности, не читал его. Первое упоминание имени Гегеля мы встречаем лишь в письме 1854 года (Письма, т.1, 139), когда он просит брата прислать ему Историю философии Гегеля.

⁷³ Hegel, PFA, III, 357.

⁷⁴ Hegel, PFA, III, 103.

⁷⁵ Hegel, PFA, III, 213, 216.

⁷⁶ Hegel, PFA, III, 115.

⁷⁷ Kaminsky, p. 86-87.

Значение Гегеля для моей темы в том, что он развил и подчеркнул основы идеалистической эстетики, высказанные Шиллером и Шеллингом. И, конечно, Гегель повлиял на мировоззрение лиц, в свою очередь оказавших сильное влияние на Достоевского. Знакомство и сотрудничество с гегельянцем Страховым и с бывшем гегельянцем Григорьевым относится к шестидесятым годам; в сороковых годах эстетика Гегеля для Достоевского играет роль "философского фона".

4. Эстетика Белинского

Литературная карьера В.Г. Белинского (1811-1848) началась с 1834 года. В сороковых годах он стал влиятельнейшим критиком в России, в действительности "властителем дум", мнение которого редко оспаривалось.

В своих эстетических взглядах Белинский прошел большой путь. От начала своей литературной деятельности до примерно 1840 года, Белинский всецело стоял на позициях немецкого идеализма, причем в своих взглядах он был гораздо ближе к романтику Шеллингу, чем к Гегелю. Позже начинают звучать новые ноты, все более и более подчеркивающие социально-политическую сторону жизни. Поэт (и художник вообще) должен быть гражданином, он должен слить свои стремления со стремлениями

общества, он должен стать сыном своего века.

Тем не менее, Белинский до конца жизни отстаивал автономию искусства. Искажают правду те советские критики, 80 которые приписывают Белинскому чисте революционную эстетику. В конце жизни он, действительно, нападал на сторонников "чистого" искусства:

Отнимать у искусства право служить общественным интересам -- значит ... лишать его самой живой силы ... делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев. 81

Но в той же статье он резко критиковал тех, кто считает, что самое важное в искусстве -- "направление":

Никакое направление гроша не стоит без таланта ... Как ни списывайте с натуры, как ни сдобривайте ваших списков готовыми идеями и благонамеренными "тенденциями", но если у вас нет поэтического таланта ... идеи и направления останутся общими риторическими местами. 82

Это объясняет заключение Веллека, что несмотря на свой поздний радикализм, Белинский остался верным принципам 83 идеалистической (но не романтической) эстетики. И Кант и Шиллер согласились бы с тем, что искусство играет важную роль

79

Wellek, "Russian 19th-Century Criticism," p. 384.

80

Гус, Идеи и образы, стр. 99.

81

В.Г. Белинский, "Взгляд на русскую литературу 1847 года," Эстетика и литературная критика, 2 тт. (Москва, 1959), т.2, 673.

81

Белинский, стр. 674-675.

83

Wellek, "Russian 19th-Century Criticism," p. 386-387.

в мировой истории, и оба отвергли бы точку зрения, что искусство должно ограничиваться совершенно нейтральными темами.

Для моей работы Белинский важен только как носитель обще-эстетических идей. В сфере изящных искусств он был "варвар и профан," и мог иметь, по мнению некоторых, пагубное влияние. Леонид Сабанеев, например, утверждает, что Белинский был совершенно лишен всякой музыкальности и воспринимал музыку только через призму текста или же грубого экстаза.

В области пространственного искусства Белинский был весьма неразвит и не проявлял к нему никакого интереса. Единственная картина, которая произвела на него сильное впечатление, была Сикстинская Мадонна Рафаэля. Но и здесь его восприятие было странным и односторонним.

5. Белинский и Достоевский

Нет сомнения, что Белинский произвел очень глубокое впечатление на Достоевского, который, конечно, читал статьи критика до их личного знакомства в 1845 г. После успеха Бедных людей, Достоевский писал, что бывает "весьма часто у Белинского" (Письма, т.1, 82).

После повести Двойник, которую Белинский не одобрил, между ними произошло охлаждение, дошедшее до формальной ссоры

84

Л.Л. Сабанеев, "Белинский и музыка," в сборнике Венок Белинскому под ред. Н.К. Пиксанова (Москва, 1924), стр. 94.

85

Сабанеев, стр. 97.

86

А. Бакушинский, "Встреча Белинского с Сикстинской Мадонной," в сборнике Венок Белинскому, стр. 109-119.

1947

25 FEB

150 100

10000

10 010

10 100

11

1000

1000

10000

10000

10000

10000

10000

10000

10

1000

1000

1000

1000

1000

в 1847 году. Впоследствии, Достоевский утверждал, что одной из главных причин их размолвки было то, что Белинский "ругал мне Христа" (Письма, т.2, 364).

Несмотря на всю нелюбовь Достоевского к Белинскому, в эстетических вопросах они не очень далеки друг от друга. Об этом будет сказано больше в связи со статьями Достоевского от 1861 года.

II. ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО (1841-1849)

О жизни Достоевского от 1841 г. до 1849 г. существует, к сожалению, ограниченное количество данных. Сохранилось сравнительно мало писем Достоевского этого периода. Вероятно, что в связи с арестом Достоевского, брат Михаил Михайлович уничтожил большое число писем к нему. Сведения лиц, знавших Достоевского в то время, также, как мы увидим, не отличаются особой точностью. Тем не менее постараюсь воспроизвести главные условия, в которых Достоевский сталкивался с произведениями искусства.

1. Изобразительное искусство

Хотя с осени 1841 г. Достоевский жил на собственной квартире, он посещал лекции в Училище еще два года. Как и раньше, черчение и рисование считались одними из важнейших предметов. Об этом периоде Достоевский вспоминает в статье "История глагола 'стусеваться'" (Дневник, 1877, 402-403).

За работой над чертежами Достоевский познакомился с К.А. Трутовским. Позже Трутовский (1826-1893) стал извест-

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

ным ханровым живописцем. Он учился вместе с Достоевским в Инженерном училище; Достоевский был старше его на пять лет, а по классам всего на один.

Трутовский уже тогда был талантливым рисовальщиком, и товарищи его часто просили нарисовать на их архитектурных проектах орнаменты, капители и т.д. Как-то раз и Достоевский попросил его исполнить для него такого рода работу, и с тех пор у них завязалась дружба.

Дружба эта продолжалась несколько лет. Трутовский пишет: "Когда я был уже офицером и жил на своей квартире, то Ф.М. иногда посещал меня ... мы подолгу беседовали о литературе и живописи." В это время Трутовский посещал классы Академии художеств, числясь учеником профессора Ф.А. Бруни.

В 1846 г. Достоевский остановился на время на квартире Трутовского (Письма, т.1, 93).

После 1846 г. встречались они реже, но в 1847 г. Трутовский написал портреты братьев Достоевских. Виделись они снова в 60-х и 70-х годах. В архиве Достоевского сохранилось письмо к нему от Трутовского (от 1877 г.) в котором он

⁸⁷
К. Трутовский, "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," Государственный исторический музей. Пушкинский сборник, Выпуск 1 (1902), 91.

⁸⁸
Трутовский, стр. 92.

⁸⁹
Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX века, под ред. А.И. Леонова, (Москва, 1958), стр. 594.

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

вспоминает о положительном влиянии, которое оказал на него⁹⁰
Достоевский.

После окончания курсов в Училище (в августе 1843 г.),
Достоевский был зачислен в Инженерный корпус при Чертежной⁹¹
Инженерного училища. Прощение об отставке он подал ровно че-
рез год -- этой службой он тяготился. "Клянусь тебе не мог
служить более," писал он брату. "Жизни не рад, как отнимают
лучшее время даром ... зачем терять хорошие годы?" (Письма,
т. 1, 72).

Савельев вспоминает, что чертежи Достоевского, сос-
тавленные им неправильно, нередко "возвращались обратно в ин-
женерную команду с выговором или с саркастической замечкой"⁹²
Доктор Яновский, друживший с Достоевским в сороковых годах,
добавляет, что непосредственной причиной ухода в отставку Дос-
тоевского был неблагоприятный отзыв самого императора Николая⁹³
Павловича об одной из чертежных работ Достоевского. Может
быть это так, но в указе об отставке Достоевского никаких не-
благоприятных замечаний нет. В указе сказано: "Высочайшим

⁹⁰
В.С. Нечаева (ред.), Описание рукописей Ф.М. Достоев-
ского (Москва, 1957), стр. 497.

⁹¹
48. Ор. Миллер, "Материалы для жизнеописания Ф.М.Д.," стр.

⁹²
Савельев, "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," стр. 20.

⁹³
С.Д. Яновский, "Воспоминания о Достоевском," Русский
Вестник, т. 176 (Март-апрель, 1885), 800.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

замечаниям и выговорам по Высочайшим приказам не подвергался... Жалобам не подвергался. Слабым в отправлении обязанностей службы ... замечен не был ... " (Письма, т.1, 477). Лично я склонен доверять этому документу. Далее я покажу, насколько неточны и некоторые другие данные Яновского.

В предыдущей главе уже говорилось о дружбе Достоевского с Д.В. Григоровичем в Училище. С осени 1844 г. они по-⁹⁴селились в одной квартире и прожили вместе до начала 1846 г. Нет сомнения, что общение с такими людьми, как Трутовский и Григорович, способствовало развитию знаний Достоевского в сфере изобразительного искусства. В письме брату от 24 марта 1845 г. Достоевский приводит следующую аналогию, которая говорит о некоторой степени осведомленности в современном искусстве: "Старые школы исчезают. Новые махут, а не пишут... Рафаэль писал года, отделявал, отнизывал, и выходило чудо, боги создавались под его рукою. Vernet пишет в месяц картину, для которой заказывают особенных размеров залы" (Письма, т. 1, 75). Художник Орас Верне (1789-1863) был весьма посредственный живописец, отличавшийся плодовитостью и огромным размером картин.

В связи с общением с Трутовским и Григоровичем

⁹⁴ Леонид Гроссман. Жизнь и труды Ф.М. Достоевского. Биография в датах и документах (Москва-Ленинград, 1935), стр. 39, 42.

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

возникает вопрос, бывал ли Достоевский в эти годы в Эрмитаже. В одном своем фельетоне, в 1847 г., Достоевский пишет следующее: "Есть такие петербургские жители, которые не выходили из своего квартала лет по десяти и более ... Есть такие, которые не были ни в Эрмитаже, ни в Ботаническом саду, ни в Музее, ни даже в Академии Художеств ..." (т. 13, 21). Хотелось бы воспринять это как указание на то, что Достоевский бывал и в Эрмитаже, и в Музее, и в Академии Художеств. Однако точных данных на этот счет нет. Известно, что доступ публики в Эрмитаж при Николае I был обставлен некоторыми трудностями. В то время Эрмитаж считался частью дворца; нужно было получить билет из придворной конторы и явиться в вицмундире или во фраке, при шляпе и перчатках.⁹⁵ Итак, если можно предполагать, что Достоевский посещал Эрмитаж, это вряд ли бывало часто.

Свои знания изобразительного искусства Достоевский, несомненно, увеличил в общении с семьей Майковых. Познакомился он с этой талантливой и культурной семьей, по всей вероятности, в 1846 году. В этом году появились весьма хвалебные отзывы о Достоевском критика Валериана Майкова.⁹⁶

Семья состояла из Николая Аполлоновича Майкова, его

⁹⁵

См. статью "Эрмитаж" в энциклопедии Брокгауза и Ефрона.

⁹⁶

В.Н. Майков, Критические опыты (1845-1847) (СПб., 1889), стр. 33. Сюда же входит его статья "Нечто о русской литературе в 1846 году," где сказано много положительного о Достоевском.

жены Евгении Петровны и сыновей Аполлона и Валериана. Все относились очень тепло к Достоевскому (см., например, Письма, т. 1, 129).

Для моей темы важно дать некоторую характеристику главных членов семьи.

Николай Аполлонович Майков (1794-1873) был живописцем исторических и религиозных картин. Талант его был не особенно выдающимся, но зато сам он был человеком интересным и общительным. Вот что писал о нем И.А. Гончаров: "Дом его ... кипел жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусства."⁹⁷ У Майковых собирались ученые, музыканты, живописцы и многие литераторы.

Валериан Майков (1823-1847) был талантливым критиком. С 1846 г. он поступил в Отеч. Записки, где стал во главе критического отдела (на место Белинского). Принимая во внимание ту высокую оценку, которую впоследствии Достоевский дал В. Майкову в статье "Г.-.-бов и вопрос об искусстве" (Дневник, 1873, 47), эстетические взгляды В. Майкова представляют для нас интерес. Он утверждал и подчеркивал, что формы художественного произведения должны оставаться тождественными с формами действительности.⁹⁸ Тем не менее искусство никогда не должно становиться неодушевленным средством копиро-

⁹⁷ М.Д. Златковский, А.Н. Майков, Биографический очерк (СПб., 1888), стр. 10.

⁹⁸ В.Н. Майков, стр. 36.

вания природы: "Художественное творчество есть пересоздание действительности, совершаемое не изменением ее форм, а возведением их в мир человеческих интересов."⁹⁹

Ближе всего Достоевский сошелся с Аполлоном Майковым (1821-1897). Их соединяла тесная дружба до второй половины 70-х годов, когда наступило некоторое охлаждение.

Интересы и знания Ап. Майкова были чрезвычайно широки. О нем в 1845 г. заметил Плетнев, редактор Современника: "Сколько у него талантов: он поэт, живописец, музыкант и полиглот."¹⁰⁰

По окончании университета Ап. Майков решил заняться живописью и для этого поехать в Италию. Он получил на это пособие, и в 1842 г. почти на два года уехал за границу, про-¹⁰¹жив более года в Италии и побывав в Париже, Дрездене и Праге. В конце концов, из-за сильно ухудшившегося зрения, ему пришлось бросить кисть и взяться за перо. Но он не утратил самого живого интереса к вопросам живописи. Время от времени он писал в Отеч. Записках и в Современнике статьи об акаде-¹⁰²мических выставках.

99

В.Н. Майков, стр. 44.

100

Д.Д. Языков, "Жизнь и труды А.Н. Майкова," Русский Вестник, т. 252 (декабрь, 1897), 235.

101

Златковский, А.Н. Майков, стр. 24.

102

Златковский, стр. 29.

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

Эстетические взгляды Ап. Майкова во многом совпадают со взглядами брата. Оба сильно подчеркивали принцип художественного отбора. Ап. Майков писал:

Есть художники которые ... желая быть верными природе, полагают, что они достигнут этого вполне, если будут списывать с натуры каждую мелочь: если им в картине нужен камень то они идут за город, где заметили красивый камень, и срисуют его в виде этюда; нужны листья, трава, - идут, как ботаники, на какой-нибудь пустырь, где растет всякий злак ... и потом переносят все это в свою картину ...¹⁰³

Эту мысль воспринял и Достоевский и, как увидим, Он говорит почти теми же словами.

Ап. Майков высоко ценил итальянских живописцев периода Возрождения и превыше всего ставил Рафаэля, в особенности его Мадонн. В его стихах и статьях об этом говорится не раз: он пишет о "бессмертных Мадоннах счастливого Рафаэля,"¹⁰⁴ о "небесной деве Рафаэля"¹⁰⁵ и о "прозрении божества"¹⁰⁶ у Рафаэля.

Я убежден, что то совершенно особое почитание, с которым Достоевский относился к Рафаэлю вообще и к его Мадоннам в частности, восходит во многом к его знакомству с Ап.

¹⁰³ (Ап. Майков), "Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году," Отеч. Записки, т. 51 (1847), отдел 2, 168.

¹⁰⁴ Ап. Майков, Полное собрание сочинений, 7-ое изд., 4тт. (СПб., 1901), т. 1, 481.

¹⁰⁵ Ап. Майков, т. 4, 66.

¹⁰⁶ Ап. Майков, т. 1, 526-527. См. также: т. 1, 176.

Майковым.

Общение с Трутовским и с семьей Майковых несомненно пробудило интерес Достоевского к современной жанровой живописи и иллюстрации.

Достоевский сумел привлечь одного из крупнейших талантов того времени, П.А. Федотова, к иллюстрированию рассказа "Ползунков".¹⁰⁷ Велись переговоры и об иллюстрированных изданиях повести "Двойник" и романа Бедные люди, но в 40-х годах этого осуществить не удалось (Письма, т. 1, 102).

2. Музыка

Единственным источником сведений о музыке в жизни Достоевского в начале сороковых годов являются воспоминания доктора А.Е. Ризенкампа.¹⁰⁸

Осенью 1842 г. Достоевский сидел почти без средств -- не только на удовольствия, но даже на отопление квартиры -- ибо в сезон 1841-42 гг. он немало потратился на театр, отчасти и на балет, "который он почему-то тогда любил," и на дорогие концерты таких виртуозов, как Оле-Буль и Лист.¹⁰⁹

¹⁰⁷ В.С. Нечаева, "Иллюстраторы Достоевского," в сб. Творчество Достоевского, под ред. Н.Л. Степанова и др. (Москва, 1959), стр. 476. В своей статье, В.С. Нечаева указывает на идейное и тематическое сходство творчества молодого Достоевского с творчеством Федотова. См. стр. 477-482.

¹⁰⁸ У Ор. Миллера, "Мат. к жизнеописанию Ф.М.Д.," стр. 48-50.

¹⁰⁹ У Миллера, стр. 49.

Нам неизвестно, какие балеты он видел, но выбор был большой: за сезон 1841-1842 гг. в Петербурге было поставлено четырнадцать балетов в 62-х спектаклях.¹¹⁰ По сведениям Гроссмана, норвежский скрипач Сле-Буль выступал в мае 1841 г.,¹¹¹ пианист Франц Лист концертировал в апреле и мае 1842 г.

Далее Ризенкампф вспоминает, что к весне 1842 г. (sic) у Достоевского снова появился прилив денег и он посещал концерты вновь прибывшего в Петербург Листа, знаменитого певца Рубини и кларнетиста Блаза. После Пасхи Ризенкампф встретился с Достоевским на представлении оперы Глинки "Руслан и Людмила."¹¹²

В этих данных определенно какая-то путаница. Судя по смыслу, они должны относиться к 1843 г., ибо в предыдущих воспоминаниях речь шла об осени 1842 г. Также, премьера оперы "Руслан и Людмила" состоялась 28-го ноября 1842 г.,¹¹³ и постановка выдержала 31 представление,¹¹⁴ так что если Достоевский видел оперу после Пасхи, это было не раньше, чем в 1843 г. С другой стороны, по материалам Гроссмана, Иосиф

¹¹⁰ А.И. Вольф, Хроника петербургских театров, Част 2 (СПб., 1877), стр. 86.

¹¹¹ Гроссман, Достоевский. Биограф. в датах и док., стр. 34-36.

¹¹² У Миллера, стр. 50.

¹¹³ Вольф, Хроника, Часть 1, стр. 102.

¹¹⁴ Вольф, Хроника, Часть 2, стр. 94.

Елаз выступал в марте 1842 г., Рубини в марте и апреле 1842 г.

По другим материалам следует, что Рубини приезжал весной

116

1843 г.

Но, конечно, для моей темы даты этих концертов не столь существенны. Важно то, что Достоевский проявлял в эти годы большой и несомненный интерес к музыке.

О годах 1844-46 конкретных сведений до нас почти не дошло. Следует предполагать, однако, что Достоевский посещал итальянскую оперу, которая открылась в Петербурге с сезона 1843-44 гг. и пользовалась необычайным успехом.

117

К тому же времени относится знакомство с кн. В.Ф. Одоевским (1803-1869), писателем, философом (шеллингянцем) и теоретиком музыки. В 1845 году, после успеха романа Бедные люди, Достоевский писал брату: "Князь Одоевский просит осчастливить его своим посещением" (Письма, т. 1, 84). А.С. Долинин считает, что знакомство с Одоевским сыграло более важную роль, чем принято думать (Письма, т. 1, 486).

Знакомство с семьей Майковых увеличило контакт Достоевского со сферой музыки. Музыка была у Майковых одним из любимых занятий, и в их доме часто бывали музыканты.

118

119

115

Гроссман, Достоевский. Биограф. в датах и док., стр.36.

116

Вольф, Хроника, Часть 1, стр. 106.

117

Там же.

118

Златковский, А.Н. Майков, стр. 61.

119

Златковский, стр. 10.

Аполлон Майков прекрасно знал и высоко ценил музыку. Известно, что он в течение более сорока лет каждый год абонировался в итальянской опере в Петербурге.¹²⁰

Данные о периоде от 1846 г. до ареста дает доктор С.Д. Яновский, с которым Достоевский познакомился через В.Н. Майкова в 1846 г. и с которым сошелся довольно близко. Яновский вспоминает, что в эти годы Достоевский при всякой возможности посещал итальянскую оперу.¹²¹ По словам Яновского, Достоевский особенное предпочтение отдавал "Вильгельму Телю" Россини, с наслаждением слушал "Дон-Жуана" Моцарта, восхищался "Нормой" Беллини и был в полном восторге от "Тугенотов" Мейербера.¹²²

Данные Яновского оказались, к сожалению, весьма ненадежными. Так, опера "Тугеноты" была поставлена в сезон 1849-50 гг.,¹²³ т.е. тогда, когда Достоевский или сидел в Петропавловской крепости, или находился по дороге в Сибирь. То же самое относится к примадонне Гризи, которую Достоевский будто-бы особенно ценил,¹²⁴ но которая в действительности приехала в Петербург уже после его ареста.¹²⁵

120

Златковский, стр. 61.

121

С.Д. Яновский, "Воспоминания о Достоевском," стр. 814.

122

Яновский, стр. 814.

123

Вольф, Хроника, Часть 2, стр. 157.

124

Яновский, стр. 814.

125

Вольф, Часть 2, стр. 157.

Несмотря на эти неточности, факт увлечения Достоевского оперой не поддается сомнению. В письме брату от 17 декабря 1846 г., т.е. в то время, когда он работал над Не-точкой Незвановой, Достоевский говорит: "Это письмо пишу урывками, ибо пишу день и ночь, разве от семи часов вечера для развлечения хожу в Итальянскую оперу ... слушать наших несравненных певцов" (Письма, т. 1, 104). В этом сезоне (1846-1847 гг.) выступила новая драматическая примадонна Бор-¹²⁶зи, которая очень понравилась публике. Сохранилась неда-тированная записка Достоевского одному знакомому, в которой он сообщает, что получил ложу на бенефис певицы Борзи (Письма, т. 1, 105). Письмо кончается вопросом: "А будут-ли букеты?" Вопрос связан с забавным происшествием, которое описывает Вольф в своей Хронике. В сезон 1847-48 гг. на петербургской сцене соперничали две примадонны первой величины: Фреццолини (*Erminia Frezzolini*) и Борзи (*Tereza de Guili-Borsi*). Аристократическая часть публики покровительствовала Фреццолини, менее блистательные меломаны были верны Борзи и объявили себя врагами Фреццолини. В спектаклях, где участвовали обе певицы, каждая партия старалась вызвать лишний раз свою бо-гиню и кинуть ей как можно больше букетов. Борзи брала верх¹²⁷ числом, а Фреццолини качеством и дороговизною. Яновский

¹²⁶

Вольф, Часть 1, стр. 123.

¹²⁷

Вольф, Часть 2, стр. 127-128.

пишет, что Достоевский восхищался Борзи, а Фрецолини считал куклой с хорошим голосом.¹²⁸

Вопрос: "А будут ли букеты?" подчеркивает, с каким азартом Достоевский увлекался оперой.

Яновский также сообщает нам, что балета в эти годы Достоевский не посещал. Но танцевать он любил, и когда у Майковых по воскресеньям устраивались танцы, он не только любил смотреть на танцующих, но и сам охотно участвовал в танцах.¹²⁹

3. Архитектура

До 1841 г., Достоевский жил в Инженерном училище, которое находится в хорошей, "парадной." части города. Квартиры же с 1841 г. до 1849 г. -- их было несколько -- все расположены в значительно более бедных районах. Большинство из них находятся недалеко от Владимирской улицы и Вознесенского проспекта.¹³⁰ Здесь, в этих местах, Достоевский поселил многих своих героев.

Интересно отметить, что все адреса Достоевского обладают двумя особенностями: он в эту эпоху всегда селился против церкви и непременно в угловом доме.¹³¹ Трудно ска-

¹²⁸ Вольф, Част 2, стр. 127-128.

¹²⁹ Яновский, стр. 814.

¹³⁰ Н.П. Анциферов, Петербург Достоевского (П., 1923), стр. 18-20.

¹³¹ Анциферов, стр. 20.

зять, является ли это простой случайностью или нет.

По свидетельству доктора Яновского (к сведениям которого, как уже было указано, нужно относиться с осторожностью), Достоевский "Любил бегать на тот или другой конец Петербурга, чтобы полюбоваться каким-нибудь зданием или целой группой домов."¹³² Яновский далее утверждает, что Достоевский это делал не из интереса к архитектуре; он любовался более прелестью¹³³ освещения здания, например при заходящем солнце.

III. ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО (1845-1849)

В этом разделе и далее словом "творчество" условно названо все письменное наследие Достоевского, предназначенное им для публикации, т.е. все, кроме писем и дневников. К творчеству отнесены также черновые записи к литературным произведениям.

1. Изобразительное искусство

Первое сколько-нибудь существенное упоминание живописи мы находим в петербургской поэме "Двойник". Господин Голядкин, занимая гостя, рассказывает ему, между прочим, о картине Еркюлова (т. 1, 275). Имеется в виду картина "Последний день Помпеи," выставленная в 1834 г. и произведшая большое впечатление. Тон повествования у Достоевского довольно иронический, и возможно, что таково было и его отношение к

¹³²

Яновский, стр. 806.

¹³³

Там же.

Брюмлову в эти годы. Такое предположение тем более вероятно, что Белинский, кумир Достоевского в те годы, весьма холодно относился к Нестору Кукольнику, главнейшему поклоннику Брюмлова в это время (см. Письма, т. 1, 83 и прим. Долинина, стр. 486).

В фельетоне от 1 июня 1847 г., в газете Петербургские ведомости, Достоевский называет "прекрасным" предприятие Бернадского и Агина -- иллюстрацию Мертвых душ ¹³⁴ -- "... и нельзя нахвалиться добросовестностью художников. Некоторые из полнотипахей окончены превосходно, так что лучше трудно желать" (т. 13, 26). Между прочим, с этим Бернадским Достоевский вел переговоры об иллюстрациях к Бедным людям (Письма, т. 1, 102).

Далее в том же фельетоне Достоевский говорит об искусстве карикатуриста Неваховича. Приведу длинную цитату; по ней можно судить о направлении эстетических взглядов Достоевского в эти годы.

Действительно, трудно себе представить более удобное время, как теперь, для появления карикатуриста - художника. Идей много и выработанных и прожитых обществом; ломать головы над сюжетами нечего, хотя мы часто слышали: да об чем бы, кажется, говорить и писать? Но чем более таланта в художнике, тем богаче он средствами провести свою мысль в общество. Для него не существует ни преград, ни обыкновенных затруднений, для него сюжетов тьма, всегда и везде, и в этом же

134

Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя "Мертвые души." Рисовал А. Агин. Гравировал на дереве Е. Бернадский. СПб., 1846.

веке художник может найти себе пищу, где ни пожелает, и говорить обо всем (т. 13, 26).

Другими словами, сюжеты следует брать из жизни.

Такое положение очень близко к взглядам Белинского.

2. Музыка

В раннем творчестве Достоевского музыка отразилась гораздо сильнее, чем изобразительное искусство.

В повести "Хозяйка", Ордынوف слышит пение Катерины. Густой, серебряный ее голос

то возвышался, то опадал, судорожно замирая ... то снова разливался соловьиною трелью и, весь дрожа, пламенея уже несдержанною страстью, разливался в целое море восторгов ... (т. 1, 476).

Слова песни просты и задушевные, сложены спокойно, чисто и ясно. Но Ордынوف слова забывает -- он слышит только сладостные звуки:

Сквозь простой наивный склад песни ему сверкали другие слова ... то слышался ему последний стон безвыходно замершего в страсти сердца, то радость воли и духа ... (т. 1, 476).

Достоевский показывает несоответствие текста простой, спокойной народной песни и ее эмоционального эффекта. Песня производит сильный эффект, но эффект безвкусный: для Ордынова песня послужила, как показано далее, толчком к пробуждению страсти.

Мысль, что музыка вызывает чувства, но не придает им определенного направления, мы находим в рассказе "Чужая

жена и муж под кроватью":

Говорят, что музыка тем и хороша, что можно настроить музыкальные впечатления под лад всякого ощущения. Радующийся человек найдет в звуках радость, печальный - печаль (т. 1, 606).

В этом же рассказе часть действия происходит на представлении итальянской оперы. Хотя о самом спектакле сказано мало, мы узнаем, что речь идет о сезоне 1847-1848 гг. Среди публики в то время "процветали две партии, и каждая стояла за свою примадонну. Одни назывались *** зисты, другие ***нисты" (т. 1, 605). Ясно, что Достоевский имеет в виду певиц Борзи и Фреццолини, которые выступали в сезоне 1847-1848 гг. и о которых я уже говорил.

В фельетоне от 11 мая 1847 г. Достоевский пишет об опере следующее:

Опера у нас в совершенстве. Голоса дивных певцов до того звучны и чисти, что уже начинают приятно отзываться по всему пространному государству нашему ... (т. 13, 19)

Может быть, здесь идет речь о русской опере, кото-
135
рая в апреле и мае 1847 г. гострировала в Петербурге.

В фельетоне от 27 апреля и от 11 мая 1847 г. упоминается о концертах знаменитого скрипача Генриха Вильгельма Эрнста. По тону можно заключить, что Достоевский сам был на этих концертах (т. 13, 15, 19).

В фельетоне от 11 мая мы находим еще одно интерес-

ное описание музыкального переживания. Достоевский рассуждает о том, что разговоры общественных светских людей часто не-содержательны, хотя и кажется, что они говорят о серьезных предметах. Это в слушателе вызывает тоску.

Похоже на то, когда бы вы например шли в темный вечер домой, бездумно и уныло поглядывая по сторонам, и вдруг слышите музыку. Бал, точно бал! В ярко освещенных окнах мелькают тени, слышится шелест и шарканье, как будто слышен соблазнительный балльный шопот, гудит солидный контрабас, визжит скрипка ... вы проходите мимо, развлеченный, взволнованный; в вас пробудилось желание чего-то, стремление. Вы все будто слышали жизнь, а между тем вы уносите с собой один бледный, бесцветный мотив ее, идею, тень, почти ничего (т.13, 19, 20).

Здесь -- тема эфемерности и нереальности внешних ощущений. За лицевой стороной жизни Достоевский чувствует присутствие чего-то другого. Он продолжает:

И проходишь как будто не доверяя чему-то; слышится что-то другое, слышится, что сквозь бесцветной мотив обыденной жизни нашей звучит другой, пронзительно живучий и грустный, как в Берлиозовом бале у Копулетов.¹³⁶ Тоска и сомнение грызут и надрывают сердце ... (т. 13, 20).

Важно отметить, что в этом отрывке Достоевский ^{136а}вызывает понятие музыкального принципа контрапункта, что

136

Гектор Берлиоз был в Петербурге в феврале и марте 1847 и дал несколько концертов, в том числе отрывков из его симфонии "Ромео и Джульетта". См. примечания В.С. Нечаевой в книжке: Ф.М. Достоевский, Четыре статьи 1847 года, под ред. с пред. В.С. Нечаевой (Петербург-Берлин, 1922), стр. 61.

136а

В Словаре русского языка Ожегова следующее определение слова "контрапункт": "В музыке: учение об одновременном движении нескольких самостоятельных мелодий, голосов, образующих гармоническое целое."

говорит о его осведомленности об основах теории музыки.

Продолжаю эту же цитату. Достоевский переходит к новой ассоциации:

Тоска и сомнение грызут и надрывают сердце,
как та тоска, которая лежит в безбрежном дол-
гом напеве русской унылой песни, и звучит род-
ным, призывающим звуком:

Прислушайтесь ... звучат иные звуки ...
Унынье и отчаянный разгул ...
Разбойник ли там песню затанул,
Иль дева плачет в грустный час разлуки?
Нет, то идут с работы косари ...
Кто ж песнь сложил им? как кто? посмотри
Кругом: леса, саратовские степи ... (т.13,20).

Опять показан контраст: русская унылая народная
песня вызывает надрывающую сердце тоску, но тем не менее
"звучит родным, призывающим звуком".

Мне, к сожалению, не удалось установить автора сти-
хов, которые приводит Достоевский. Однако у Александра Паль-
ма, с которым Достоевский был позже хорошо знаком по кружку
Петрашевского, есть стихотворение, которое по мысли очень
близко. Привожу часть:

Чу, -- звуки ... что это? -- Эх, песенка родная!..
Так за душу и тянет ... С малых дней
На думу каждую я слышал отклик в ней,
И тосковал, ее тоске внимая ...
На Волге ль под грозой ты, песня, сложена?
Иль под разгул широкого веселья?
... ..
Ты русской, бойкою задумана думой, --
Страдания, тоска, обида, плач разлуки,
Разгульной доле вечный упокой,
Насмешка над судьбой и жизнью ... все ты в звуки
Перелила...¹³⁷

137

"Русская песня," в сб. Поэты-петрашевцы, Библиотека
Поэта, Большая серия (Ленинград, 1957), стр. 114-115. Сти-
хотворение было напечатано в 1845 г.

В декабре 1848 г. Достоевский писал повесть "Белые ночи". Герой-мечтатель рассказывает Настенке о своих восторженных грезах. Среди них -- "... восстание мертвецов в Роберте (помните музыку? кладбищем пахнет!)" (т. 2, 24).¹³⁸ Имеется в виду опера "Роберт-Дьявол" Мейербера, впервые поставленная в Париже в 1831 г. и затем в Петербурге в 1834 г. Опера имела огромный успех и по моему подсчету выдержала 169 представлений до сезона 1848-1849 гг.¹³⁹ Достоевский вероятно слышал оперу в сезон 1847-1848 гг., когда в главных ролях выступали певицы Борзи и Фреццолини.

Насколько я мог установить из либретто оперы, цитата о "восстании мертвецов" относится к третьему действию. Возле развалин старинного монастыря героиня Алиса слышит адские голоса, обращенные к злому гению Бертраму, и с ужасом узнает, что он связан с темными силами.¹⁴⁰ Если это предположение правильно, то существенно отметить, что об этой именно сцене с восторгом говорит герой рассказа "Гамбара", написанного одним из наиболее любимых Достоевским писателей -- Бальзаком.¹⁴¹ Об этом же рассказе будет речь далее в связи с ро-

¹³⁸ М. Гус сообщает, что в редакции 1848 г. мечтатель не скрывал содержания своих видений и что это было добавлено Достоевским в издании 1860 г. См. М. Гус, Идеи и образы Достоевского, стр. 100.

¹³⁹ Вольф, Часть 2, стр. 37-148.

¹⁴⁰ Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер (Москва, 1962), стр. 436.

¹⁴¹ Honoré de Balzac, Oeuvres complètes, [50 vols.] (Paris, n.d.), [vol. 45], pp. 197-199, 201, 207.

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

маном Неточка Незванова.

Заметный отзвук в повести "Белые ночи" нашла опера Россини "Севильский цирюльник".

Эта веселая опера всегда пользовалась большим успехом, и в Петербурге она ставилась каждый год в течение интересующего нас периода.

Могульский отметил, что что-то музыкальное и мелодичное пронизывает всю композицию "Белых ночей"¹⁴². Я пошел дальше в этом направлении и старался связать повесть с оперой Россини.

Опера "Севильский цирюльник" упоминается в тексте повести несколько раз. Настенька рассказывает, как молодой человек, снимавший комнату в их доме, пригласил ее и бабушку на эту оперу (т. 2, 34-35). Бабушка была очень обрадована, т.к. она в молодости в домашнем театре играла роль героини оперы, Розины (т. 2, 34). Позже Настенька и мечтатель вместе поют одну фразу из оперы (т. 2, 40). И в конце повести мечтатель снова упоминает оперу (т. 2, 55). Таким образом, каждый из персонажей повести упоминает о "Севильском цирюльнике".

Следует самым кратким образом передать суть оперы Россини.¹⁴³ Действие происходит в Севилье. Граф Альмавива

¹⁴² К. Могульский, Достоевский. Жизнь и творчество (Париж, 1947), стр. 81.

¹⁴³ ...Здесь и далее употреблено резюме либретто оперы "Севильский цирюльник" в книге Оперные либретто, стр. 259-264.

влюблен в красавицу Розину, которая воспитывается у строгого старого скряги доктора Бартоло. Но Бартоло вздумал на старости лет жениться на своей воспитаннице и ревностно охраняет ее. Альмавива договаривается с ловким цирюльником Фигаро, который входит в дом Бартоло, обещая ему хорошо заплатить за любую помощь. За этим следует целый ряд веселых интриг и недоразумений. Под конец Розина даже думает, что ее обманули и решает со злости выйти за Бартоло. Но все кончается хорошо и Бартоло остается с носом.

"Я шел и пел, потому что, когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя ...". Так говорит герой-мечтатель повести. Но к этой фразе он тотчас прибавляет: "... как и всякий счастливый человек, у которого нет ни друзей, ни добрых знакомых и которому в радостную минуту не с кем разделить свою радость" (т. 2, 10). Таким образом, сразу внесена меланхолическая нотка. Этим и можно определить соотношение тона повести с общим тоном оперы: если у Россини все исполнено искрящегося и заразительного юмора и веселья, то у Достоевского тон понижен, игривость сдержана и все проникнуто меланхолией. Действие перенесено из солнечной Севильи в "прозрачный сумрак" петербургских белых ночей.

Главные четыре действующие лица у Россини соответствуют до известной степени персонажам повести Достоевского. Можно наметить следующие приблизительные соотношения: Фигаро и мечтатель, Розина и Настенька, Альмавива и жилец, Бартоло и бабушка. Такая общая связь остается, несмотря на то,

что сентиментальная манера Достоевского (повесть названа "сентиментальным романом") придает его героям качества, которых и следа нет в незатейливых персонажах оперы.

Укажу сперва на некоторые чисто внешние сходства. Героиня оперы, Розина, -- сирота, и живет под строгим наблюдением старого ворчуна доктора Бартоло. Настенька тоже сирота. Она проводит целые дни припихленная к старой строгой бабушке (т. 2, 31). Бабушка эта то и дело вздыхает по старине и критикует современность: "Экой век какой!" (т. 2, 32). Точно то же делает Бартоло.

Но связь оперы с повестью состоит скорее в контрасте характеров, чем в сходстве. Мне представляется, что этот контраст между персонажами следует определенному принципу: персонажи Россини прошли у Достоевского через один и тот же "фильтр". Для наглядности можно выразить эту мысль математически в четырех уравнениях:

- | | | | |
|----|-----------|---|-----------------|
| 1) | Настенька | = | Розина + ABC |
| 2) | мечтатель | = | Фигаро + ABC |
| 3) | хилец | = | Альмавива + ABC |
| 4) | бабушка | = | Бартоло + ABC |

Во всех уравнениях ABC есть постоянная величина.

В чем же она заключается?

Персонажей повести сближают две общие черты. Во-первых, у них, по сравнению с персонажами оперы, заметный недостаток самоуверенности и целеустремленности.

Бойкая и энергичная красавица Розина ни над чем не задумывается и действует сразу, уверенная в своей правоте.

Настенька гораздо более хрупкая и вялая, хотя в ней все же есть любовь к шалости (т. 2, 31, 39). Она мечтательница и долго обдумывает свои поступки. Розина, думая, что ее обманули, моментально решает "насолить" обманщику; обиженная Настенька не в силах даже по-настоящему рассердиться.

Такую же вялость мы наблюдаем в характерах мечтателя и жильца. Весь город знает и любит жизнерадостного ловкача Фигаро; мечтатель за восемь лет в Петербурге "почти ни одного знакомства не умел завести" (т. 2, 5). Существует явный контраст между его мечтательством и практичностью Фигаро. Граф Альмавива могуществен и богат, и ни на минуту не сомневается в правоте своих намерений. Жилец беден, неуверен в своем будущем и не знает, как поступить с Настенькой.

Символична в этом отношении даже погода. Перед развязкой в опере разыгрывается гроза; в повести печальная, беспросветная, сырая погода (т. 2, 40, 46).

Во-вторых, если у персонажей оперы простые, легко понятные и в целом эгоистические стремления, то у Достоевского герои наделены чувством долга и ответственности.

Граф Альмавива всеми силами и любым способом готов добиться своего; жилец, заметив, что Настенька влюбляется в него, перестает заходить, т.к. чувство долга подсказывает ему, что он не мог бы жениться на ней.

Фигаро участвует в веселой интриге из-за денег и из любви к интригам вообще; мечтателем двигает искреннее чув-

ство к Настеньке.

Бартоло ревностно и эгоистично охраняет свою честь; бабушка строга и ворчлива, но показывает трогательную заботу о Настеньке (т. 2, 54). Розина злится на своего тирана-опекуна; Настенька, хоть и недовольна своей судьбой, но все же любит и уважает свою бабушку (т. 2, 31, 34).

В-третьих, произошел социальный сдвиг. Все персонажи повести испытывают сильную нужду, чего совсем нет в опере.

Итак, получается следующее: Достоевский взял персонажей оперы, отнял у них чин, богатство и самоуверенность, наделил их высокими идеалами и способностью размышлять, сомневаться и мечтать. Таким образом, характеры углублены и "очеловечены". Отметим, что "очеловечивающий фильтр" здесь не в первый раз применяется Достоевским, -- критики считают Макара Дежушкина одухотворенным родственником Акакия Акакиевича.

Чтобы показать общий принцип, я нарочно упростил дело. Оговариваясь, что нельзя принимать мои четыре уравнения слишком дословно. Я не утверждаю, что Достоевский старался сохранить строгое соотношение между персонажами. Фабулы повести и оперы слишком различны. Мечтатель, например, объединяет в себе до некоторой степени функции и Фигаро, и графа Альмавива, и даже Бартоло (героиня решает на время выйти замуж за него). Итак, правильнее говорить о доле род-

ства между персонажами оперы и повести, о некотором творческом заимствовании, чем о каком-либо строгом соответствии.

Тем не менее фабула повести иногда перекликается с действием оперы. Когда Настенька рассказала мечтателю о том, что жилец, которого она любит, приехал в город, но не приходит к ней, мечтатель предложил написать жильцу письмо. Сперва Настенька не соглашается, но мечтатель уговорил ее, и они вместе сочиняют послание. И вот оказывается, что письмо давно уже было написано и приготовлено -- Настенька хотела лишь получить подтверждение своему намерению отправить письмо (т. 2, 38-39). Точно так же в опере. Фигаро просит Розину написать хотя бы две строчки своему умирающему от страсти другу. Жеманница заставляет себя упрашивать, а в конце концов вынимает из кармана готовое послание. На связь с оперой указывает сам Достоевский:

Какое-то знакомое, милое, грациозное
воспоминание пронеслось в моей голове.

-- R, o -- Ro, a, i -- si, n, a -- na, -- начал я.
-- Rosina! -- запели мы оба ... (т. 2, 39-40)

Существенно отметить слова "знакомое, милое, грациозное воспоминание." Думается, что это во многом характеризует отношение Достоевского ко всей опере.

Есть и другой, менее прямой отзвук мелодии из оперы. Когда мечтатель чувствует, что он по-настоящему влюбился в Настеньку, он говорит ей, что когда он проснулся, ему казалось "что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный," вспомнился ему (т. 2, 43).

Можно предполагать, что это мелодия одного из многих дуэтов, которыми объясняются друг другу в любви Розина и Линдоро (Альмавива). И интересно, что Настенька понимает инстинктивно значение этих слов и старается заговорить о другом.

Мне представляется, что можно указать еще на один отголосок оперы в повести. В опере, Розина влюбляется в перодегетого графа, который выдает себя за простого парня по имени Линдоро. Это служит причиной крупного недоразумения, но все кончается удачно, ибо Линдоро оказывается графом Альмавива.

В повести есть намек на какую-то неясную связь между мечтателем и жильцом. Мечтатель говорит Настеньке (во вторую ночь), что он ровно год назад, в то же время, в тот же час гулял по тому же тротуару, на котором он встретил Настеньку (т. 2, 29). От Настеньке мы узнаем, что она ровно год тому назад попрощалась с жильцом на этой набережной (т. 2, 37) и что она должна была встретиться с ним годом позже именно здесь. Итак, мечтатель был на набережной почти в то же время, когда Настенька расставалась с жильцом, и он познакомился с ней в то время когда она поджидала своего возлюбленного. Странное совпадение! Вспоминается также, что мечтатель, до встречи с Настенькой, целых три дня бродил по городу в глубокой тоске и с чувством, что все его покидают (т. 2, 5-6). А Настенька говорит, что жилец уже три дня в городе (т. 2, 37). Опять какая-то глухая перекличка.

Настенька чувствует эту смутную связь, но все же сознает, что объединить эти две личности невозможно: "Зачем он-не вы?" говорит она (т. 2, 45); и позже: "О, если б вы были он!" (т. 2, 57). Жизнь суровее оперы, и мечтатель не оказывается переодетым жильцом.

В заключение следует указать на ту роль, которую играет в повести прямое упоминание оперы. Когда Настенька идет на представление "Севильского цирюльника" (т. 2, 34-35), это соответствует началу ее любви к жильцу. В конце повести, перед самой развязкой, когда Настенька обещает любить мечтателя, тот предлагает поехать слушать "Цирюльника". Настенька отказывается: "...нет, лучше мы поедem слушать не 'Цирюльника', а что-нибудь другое..." (т. 2, 55). Через несколько минут они встречают жильца, и идиллия мечтателя рассыпается. Своим отказом Настенька предвещает, что связь с оперой отжита, "милая и грациозная" иллюзия кончается, и что начинается что-то новое. Таким образом, упоминание оперы служит как бы рамкой, связывающей начало романтической встречи с концом, и отделяющей "сладостный мотив" от серой реальности.

В неоконченном романе Неточка Незванова тема музыки играет довольно важную роль. Отчим Неточки -- музыкант Ефимов, который превратился из плохого кларнетиста в гениального скрипача, но который из года в год опускается и, наконец, теряет свой талант от беспорядочной и беспутной жизни.

Однако, как наметил Долинин¹⁴⁴ и развил Мочульский,¹⁴⁵

музыка как таковая вряд ли была творческим импульсом для Достоевского в этом романе. Связь скорее восходит к литературным образцам: к романтическим рассказам Гофмана (рассказы о музыкантах-чудаках и музыкантах-безумцах -- например "Дон Жуан" или "Песня Антонии"), а также к Бальзаку, более всего к рассказу "Гамбара".

Главная тема первой части Неточки -- тема потери таланта.¹⁴⁶ Мочульский убедительно показывает, что эта тема глубоко волновала Достоевского именно в этот период, т.к. он незадолго до этого испытал крупную неудачу со своими повестями "Двойник" и "Хозяйка". Таким образом прямого отношения к моей теме в романе Неточка Незванова нет.

3. Архитектура

Почти во всех ранних произведениях Достоевского Петербург выступает как фон для развития сюжета. Тема "Петербург в произведениях Достоевского" выделена в отдельную главу. К этой теме относятся большинство архитектурных замечаний, касающихся данного периода.

Есть, однако, другая тема, которая появляется в

¹⁴⁴

См. примечания в Письмах Достоевского, т. 1, 466.

¹⁴⁵

Достоевский, стр. 84-89.

¹⁴⁶

Там же, стр. 86.

раннем творчестве Достоевского и продолжает появляться впоследствии. Это то, что Анциферов называет темой "одушевленных домов".¹⁴⁷

Дома бывают разные, с самыми разнообразными личностями. В "Белых ночах" мы знакомимся с целым рядом таких "спиритуализованных" домиков:

Мне тоже и дома знакомы ... Из них у меня есть любимцы, есть короткие приятели ... Но никогда не забуду истории с одним хорошеньким светлорозовым домиком, так приветливо смотрел на меня, так горделиво смотрел на своих соседей, что мое сердце радовалось, когда мне случалось проходить мимо. Вдруг на прошлой неделе я прохожу по улице, я как посмотрел на приятеля -- слышу жалобный крик: "А меня красят в желтую краску!" Злодеи! варвары! они не пощадили ничего: ни колонн, ни карнизов, и мой приятель пожелтел, как канарейка (т.2,6-7).

Анциферов указывает, что подобное одухотворение присуще не одному Достоевскому. Романтическая школа хорошо знала этот прием. Особенно часто встречается этот подход к дому у Диккенса.¹⁴⁸

Встречается этот прием и у Бальзака. Так, например, на первой странице романа Евгения Грандэ (Достоевский перевел этот роман в 1843 г.), Бальзак описывает "физиономию жилища".¹⁴⁹

147

Анциферов, Петербург Достоевского, стр. 40.

148

Анциферов, стр. 42.

149

Л.П. Гроссман, "Бальзак и Достоевский," в книге Достоевский. Путь--поэтика--творчество (М., 1928), стр. 79.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГОДЫ КАТОРГИ И ССЫЛКИ (1849-1859)

Ввиду небольшого количества данных, относящихся к этим годам, в этой главе нет обычного деления материала на "жизнь" и "творчество".

1. Каторга

С января 1850 г. по февраль 1854 г. Достоевский пробыл в Омской каторжной тюрьме. Можно было бы заключить, что он был полностью оторван от всех видов искусства на четыре года. На самом деле он довольно часто сталкивался со стихией музыки, главным образом в виде песен.

В Записках из Мертвого дома, которые считаются в основном автобиографическим отражением жизни в крепости, мы находим отрывки песен, записанных автором. "Чисто народных песен пелось мало... Пелись же большей частью песни так называемые у нас арестантские" (т. 3, 533-534). О примерах, которые приводит Достоевский, пишет в своей статье Н.К. Пиксанов.
150

В Записках же Достоевский подробно описывает представление устроенное арестантами. Большое впечатление произвел на него арестантский оркестр. Состоял он из двух скрипок, трех балалаек, двух гитар и бубна.

150

"Достоевский и фольклор," стр. 156-157.

Игрались все плясовые мотивы... тон, вкус, исполнения, обращение с инструментами, характер передачи мотива -- все это было свое, оригинальное, арестансткое... Честное слово, я до сих пор не имел понятия о том, что можно сделать из простых, простонародных инструментов; согласие звуков, сыгранность, а главное дух, характер понятия и передачи самой сущности мотива были просто удивительные. Я в первый раз понял тогда совершенно, что именно есть бесконечно разгульного и удалого в разгульных и удалых плясовых песнях (т. 3, 551-552).

Далее арестанты разыграли пантомиму под музыку, причем для одного номера была составлена своего рода увертюра -- "камаринская во всем своем размахе" -- исполненная настолько удачно, что "было бы хорошо, если б Глинка хоть случайно услышал ее у нас в остроге" (т. 3, 558). В связи с этим укажу на другое произведение Достоевского, в котором этот танец упоминается. В Селе Степанчикове дворовой мальчик Фалалей любил плясать "камаринского мужика" к великому негодованию Фомы Фомича (т. 2, 494-496). Отметим, что оркестр аккомпанирующий Фалалею, состоял из двух балалаек, гитары, скрипки и бубна (т. 2, 495), т.е. был почти такой же, как арестантский оркестр.

Возвращаясь к представлению в крепости. После концерта начались спектакли; Достоевский подробно излагает их содержание. О пьесе "Кедрил-обжора" он говорит, что фабула сильно напоминает оперу Дон-Жуан Моцарта. Герой пьесы, Кедрил, похож на Лепорелло, слугу Дон-Жуана в опере (т. 3, 555). Напомню, что по воспоминаниям Яновского, Достоевский особенно

151
любил эту оперу, которую он мог слышать в сезон 1843-44
152
гг. или 1847-48 гг.

2. Семипалатинск

Вскоре после выхода Достоевского из крепости, ему написал исследователь народного быта Е.И. Якушкин предложив собрать сибирские песни. Достоевский ответил уклончиво:

Пишите вы о сборе песен. С большим удовольствием постараюсь, если что найду. Но вряд ли... Меня останавливает мысль, что если делать, то делать хорошо ... занятия мои теперь другого рода. Сколько нужно прочесть и как я отстал! (Письма, т. 1, 150)

По мере возможности Достоевский следил за ходом русской литературы и критики. За четыре года литературного бездействия у него накопилось много мыслей, которые хотелось высказать. К этому периоду относится замысел произведения, которое должно было носить название "Письма об искусстве".

Первое упоминание об этой проектируемой статье мы находим в письме от 24 марта 1856 г.: "... в нынешнюю зиму ... я располагаю просить о позволении напечатать роман и одну статью, над которой сижу теперь" (Письма, т. 1, 566).

13 апреля он более подробно излагает свои планы в письме Вран-

151
Яновский, стр. 814.

152
Вольф, Хроника, Часть 2, стр. 105, 139.

гелю:

... я присел за другую статью: "Письма об искусстве". Е.Б. Мария Николаевна -- президент Академии. Хочу просить позволения посвятить статью мою ей и напечатать без имени. Статья моя -- плод десятилетних обдумываний. Всю ее до последнего слова я обдумал еще в Омске. Будет много оригинального, горячего. За изложение я ругаюсь. Может быть во многом со мной будут не согласны многие. Но я в свои идеи верю и того доволен. Статью хочу просить прочесть предварительно Ап. Майкова. В некоторых главах целиком будут страницы из памфлета. Это собственно о назначении христианства в искусстве (Письма, т. 1, 183-184).

Орест Миллер предполагает, что материал, подготовленный Достоевским для этой статьи, вошел в статьи о русской литературе, которые впоследствии печатались в журнале Вре-
153
мя. Такое предположение мне представляется неверным по двум причинам. Во-первых, намеренное посвящение президенту Академии Художеств говорит скорее о связи с живописью, чем с литературой. Это соображение подтверждается еще тем, что Достоевский был намерен просить Майкова предварительно прочесть статью. Как говорилось выше, Майков сильно интересовался вопросами живописи и писал на эти темы от времени до времени статьи. Во-вторых, совершенно нельзя сказать, чтобы в статьях о русской литературе в журнале Время встречалась бы тема "назначения христианства в искусстве."

Важно отметить слова Достоевского, что он все "до последнего слова ... обдумал еще в Омске." Если это действи-

тельно было так, то приходится отвергнуть и идею М. Гуса, что "Письма" возникли в результате чтения журналов в 1855 и 1856 годах (в то время вспыхнул новый спор об "искусстве для искусства").¹⁵⁴

Скорее всего прав Мочульский в своем предположении, что "Письма" следует связать с гоголевской Перепиской с друзьями (1847), где был впервые поставлен вопрос о христианском искусстве.¹⁵⁵

Во всяком случае до нас не дошло ничего, что можно было бы определенным образом отнести к теме "Писем", как это наметил Достоевский в цитируемом письме Врангелю. Сама статья, по-видимому, не вышла из стадии заметок. 9 ноября 1856 г. Достоевский писал брату следующее:

Меня мучает сильно обилие материалу для письма. Мучают вещи в другом роде, чем романы. Я думаю я бы сказал кое что даже и замечательного об искусстве; вся статья в голове моей и на бумаге в виде заметок, но роман мой влек меня к себе (Письма, т. 2, 570).

После этого, прямого упоминания статьи в переписке Достоевского мы больше не встречаем. Возможно, однако, что на эти "Письма" Достоевский намекает в письме от 1 июня 1857 г., т.е. почти через год после предыдущего: "... у меня давно уже определено с чего начинать, и с другого не начну. Хотя и есть кое-что другое, но кроме романа и повести я ни с

¹⁵⁴ М. Гус, Идеи и образы Достоевского, стр. 150.

¹⁵⁵ Мочульский, стр. 138.

чего другого не начну" (Письма, т. 1, 221). В этом замечании и следует искать объяснения того, что "Письма об искусстве" так и не были окончательно оформлены. Достоевский во что бы то ни стало хотел выступить на литературном поприще не как критик, а как писатель художественной литературы, так как именно в сфере художественной литературы он признавал свою силу. К тому же, заботы и хлопоты, связанные с личным продвижением, с женитьбой и с переездом в европейскую Россию, стоили много времени и сил. Идея "Писем", волновавшая Достоевского в 1856 г., постепенно отошла на второй план и больше никогда по-настоящему выдвинута не была.

3. Возвращение

В июле 1859 г. Достоевский с женой уехал из Семипалатинска в Тверь. Были сделаны остановки в Перми, в Екатеринбурге, в Казани, в Нижнем, во Владимире и в Сергиевом монастыре. Монастырь произвел сильное впечатление:

... Сергиев монастырь вознаградил нас вполне. 23 года я в нем не был. Что за архитектура, какие памятники, византийские залы, церкви! Ризница привела нас в изумление ... не вышел бы оттуда (Письма, т. 1, 271).

В Тверь Достоевские прибыли в августе. Город оказал на писателя удручающее впечатление. "Тоска," писал он, "Тверь самый ненавистный город в свете" (Письма, т. 2, 600). С большой энергией он начал хлопоты о разрешении переехать в Петербург. Настойчивые прошения дали быстрые результаты, и

уже в декабре Достоевский поселился в Петербурге.

С 1860 г. начинается новая глава в его жизни.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПЕРИОД ЖУРНАЛОВ (1860-1865)

I. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Термин "шестидесятые годы" -- понятие условное.

Чижевский считает, что этот период "русского просвещения"¹⁵⁶ простирался от 1857-58 г. до 1863 г. Идеология виднейших представителей этой эпохи -- Чернышевского и Добролюбова -- во многом связывает их с XVIII веком и с материализмом и верой в прогресс, присущими этому периоду.

В сфере эстетики, шестидесятые годы были временем ожесточенной полемики между защитниками традиционных культур-¹⁵⁷ных ценностей и сторонниками новой, утилитарной эстетики. Шестидесятники требовали от искусства первым делом пользы. Формулы "сапоги выше Шекспира" и "действительное яблоко лучше нарисованного, потому что его можно съесть", являются яр-¹⁵⁸кими примерами такой точки зрения.

Повышенный интерес к вопросам эстетики характерен для всего этого периода. С 1855 г. на страницах русских журналов начинают появляться статьи обсуждающие назначение искусства. Образовались два враждующих лагеря: с одной стороны, защитники "чистого искусства", как Дружинин, Боткин,

156

Чижевский, Гегель в России, стр. 246.

157

Чижевский, стр. 250.

158

Чижевский, стр. 248.

Анненков и Фет, а с другой стороны -- проповедники "полезного" в искусстве. Чернышевский, Добролюбов и позже Писарев возглавляли эту вторую группу.

Некоторые критики остались при своей особой точке зрения, не присоединяясь ни к одной из спорящих сторон. Главным таким независимым критиком был Аполлон Григорьев. За Григорьевым последовал Н.Н. Страхов и, как мы увидим, Достоевский.

Привожу ниже краткую характеристику эстетических взглядов главнейших критиков этой эпохи, на суждения которых Достоевский откликнулся.

1. Чернышевский

Н.Г. Чернышевский (1828-1889) начал свою литературную деятельность в 1855 г. Его эстетические взгляды подробно изложены в его диссертации "Эстетические отношения искусства к действительности". Смысл всего трактата можно свести к следующей формуле: действительность выше искусства. Во всех своих формах искусство слабее, бледнее, менее интересно, чем жизнь. Живые люди красивее статуй, портрет не способен правдиво передать окраску человеческого лица, музыка "есть только слабое воспроизведение явлений

159

М. Гус, стр. 146-149.

160

Н.Г. Чернышевский, Избранные произведения (Минск, 1954), стр. 56.

161

Там же.

жизни" (т.е. пения) ¹⁶² и т.д.

Единственное оправдание искусства Чернышевский видит в его просветительной роли: искусство учит нас о жизни.

Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно -- пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто; художественная форма не спасает от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: "да стоило ли трудиться над подобными пустяками?" Бесполезное не имеет права на уважение. ¹⁶³

Ясно, что Чернышевский далеко отошел от идеалистической веры в автономию и абсолютную ценность искусства. Если Белинский придерживался еще в основном традиций идеалистической эстетики (см. выше, стр. 27), то у Чернышевского эта связь порвана полностью.

Достоевский познакомился с Чернышевским сразу после возвращения из Сибири. В статье "Нечто личное" он отзывается о критике умеренно-неохотно. "Можно очень уважать человека, расходясь с ним в мнениях радикально... В замечательном уме его никто и никогда не сомневался" (Дневник, 1873, 217).

Тем не менее Достоевский резко чувствовал глубину их расхождений по ряду основных вопросов. Повесть "Записки из подполья" ярко показывает отрицательное отношение Досто-

162

Там же, стр. 62.

163

Там же, стр. 77.

евского и теме романа Что делать?

2. Добролюбов

Н.А. Добролюбов (1836-1861) считал себя последователем и учеником Чернышевского, и разделял его эстетические взгляды. "Диссертация Чернышевского," писал он в дневнике в 1857 г., "мне очень нравится и кажется вещь очень замечательной."¹⁶⁴

Как и Чернышевский, Добролюбов требовал от искусства "пользы" и в своих критических статьях нередко впадал в дидактизм и грубую аллегоризацию.¹⁶⁵

Веллек указал на неразрешенное противоречие в эстетике Добролюбова. С одной стороны, Добролюбов утверждает, что искусство лишь пассивное зеркало, отражающее действительность, но не могущее повлиять на жизнь. С другой стороны, он требует от искусства обсуждения новых и прогрессивных идей.¹⁶⁶ Выходит, что "направление" искусства играет роль в жизни.

О взглядах Достоевского на эстетику Добролюбова будет сказано ниже, в связи со статьей "Г.--ов и вопрос об искусстве". Замечу здесь только, что Достоевский лично уважал Добролюбова и даже назвал его однажды "великим борцом за правду." (т. 13, 285)

¹⁶⁴

..Н.А. Добролюбов, Избранное (М., 1961), стр. 8.

¹⁶⁵

Например, в статьях о Гончарове и об Островском.

¹⁶⁶

Wellek, "Russian-19th Century Criticism," p. 391.

3. Писарев

Критическая деятельность Д.И. Писарева относится к годам 1859-1868 и, таким образом, несколько выходит за пределы этой главы. Он важен как наиболее последовательный представитель утилитаризма в эстетике. Писарев открыто провозгласил свое безразличие к художественной культуре; ему принадлежит упомянутая выше формула "Сапоги выше Шекспира".

Достоевский не мог не реагировать на столь вызывающие формулировки эстетических вопросов. Но он не считал нужным вступать в серьезный спор с Писаревым и его последователями-нигилистами. Он просто приводил в пародийном виде наиболее крайние выводы Писарева.¹⁶⁷

4. Григорьев

А.А. Григорьев (1822-64) принял горячее участие в спорах об искусстве. В статьях 1856-1859 годов, он развил свою теорию "органической критики", которую он позже излагал на страницах журнала Время.

В эстетических взглядах Григорьев не примыкал ни к сторонникам "чистого искусства", ни к тем, кто требовал от искусства социальной пользы. По своим убеждениям он был последователь немецкого идеализма (он вначале увлекался Гегелем,¹⁶⁸ позже считал себя шеллингианцем). По его убеждению, жизнь

¹⁶⁷ См. статью "Господин Щедрин или раскол в нигилистах," т. 13, 322-340.

¹⁶⁸ Прот. В. Зеньковский, Ист. рус. фил., т. 1, 405-406.

является вечным стремлением к идеалу, и искусство выражает это стремление. Следовательно, "искусство есть идеальное выражение жизни."¹⁶⁹ Отвлеченная мысль, искусственно навязанная искусству, портит художественное произведение. Произведение делается менее правдивым, а правда самое важное качество искусства. Художество, как выражение жизни "не имеет права ни на минуту быть неправдой."¹⁷⁰

Критика сторонников "чистого искусства" у Григорьева во многом напоминает взгляды на этот вопрос Белинского. Григорьев защищает право искусства отражать "живую жизнь". Оно не должно быть ограничено "праздным дилетантизмом" и "шахматной игрой". "Ни на одного великого художника нельзя указать, который бы видел в своем высоком деле одно искусство для искусства," утверждает Григорьев.¹⁷¹ К этой оценке Григорьев еще присоединяет мысль, что понятие о "чистом искусстве" вызвано разъединением сознания защитников этой теории с народным сознанием.¹⁷²

Далее будет ясно, насколько близок в своих эстетических взглядах Достоевский к Григорьеву.

169

Цитата из книги: История русской критики, 2тт. (М.-Л., 1958), т. 1, 480.

170

Там же, стр. 481.

171

Там же, стр. 483.

172

Там же.

5. Страхов

А.С. Долинин убедительно показал исключительную силь-
ное влияние Н.Н. Страхова на Достоевского.¹⁷³ Страхов важен
для моей темы как истолкователь для Достоевского философских
идей вообще и эстетических теорий в частности.

Страхов всю жизнь себя считал "правоверным геге-
льянцем".¹⁷⁴ Он подробно изучил эстетику Гегеля (см. краткое
изложение выше, стр. 22) и в традиции немецкого идеализма,
начиная с Канта и кончая Гегелем, он видел "истинный путь".¹⁷⁵

Страхов не выдвинул собственной эстетической тео-
рии, а следовал в этом отношении почти буквально Ап. Григо-
рьеву. По словам Долинина, Страхов взял целиком систему Гри-
горьева, "несколько ... упростил, отшлифовал и пустил в
жизнь".¹⁷⁶

В своих воспоминаниях, Страхов подчеркивает идей-
ную близость с Достоевским в период совместной работы в жур-
налах. Он утверждает, что Достоевский говорил ему, что "по-
ловина моих взглядов -- ваши взгляды".¹⁷⁷ Тем более вероятно,
что эстетические идеи Страхова (и, следовательно, Григорьева)

¹⁷³ "Достоевский и Страхов," в кн. Последние романы Дос-
тоевского (М.-Л., 1963), стр. 307-343.

¹⁷⁴ Чижевский, Гегель в России, стр. 269.

¹⁷⁵ Чижевский, Гегель в России, стр. 271.

¹⁷⁶ Долинин, "Достоевский и Страхов," стр. 336.

¹⁷⁷ Страхов, "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," стр. 238.

сильно отразились на взглядах Достоевского.

II. ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО (1860-1865).

Сразу по возвращении в Петербург, Достоевский окунулся в культурную жизнь столицы. По вторникам он бывал у бывшего петрашевца А.П. Милюкова, где собирались разные литераторы: Ап. Майков, Д. Минаев, Вс. Крестовский. Здесь Достоевский познакомился со Страховым.¹⁷⁸

Ходил он также часто к Е.А. Штакеншнейдер, дом которой навещали видные представители литературы и искусства. По ее воспоминаниям, Достоевский бывал у них почти каждую субботу в годы 1860-1862.¹⁷⁹

Можно предполагать, что в разговорах с художниками и литераторами Достоевский развил свои собственные эстетические взгляды.

Перехожу к отдельным видам искусства.

1. Музыка

Интенсивность музыкальной жизни тогдашнего Петербурга не раз отмечалась в прессе. Д. Минаев, знакомый Достоевского, писал следующее в Русском слове весной 1862 г.:

Говорить об общественной жизни Петербурга от масленицы до Пасхи -- значит говорить о музыке, о концертах, о разных музыкальных, вокальных и инструментальных

178

Долинин, "Достоевский и Страхов," стр. 313.

179

Е.А. Штакеншнейдер, Дневник и записки (1864-1886) (М.-Л., 1934), стр. 454.

вечерах, которые разом, во всех концах города собирают толпы слушателей и решительно берут верх над всеми остальными удовольствиями и развлечениями ... 180

Конкретных данных нет, но можно предполагать, что Достоевский принимал участие в этом увлечении музыкой. Отмечу, что он всегда с большим вниманием следил за интересами общества.

Сам Достоевский нередко принимал участие в литературно-музыкальных вечерах. Любовь Федоровна (дочь писателя) сообщает:

Часто, когда моего отца приглашали читать на литературно-музыкальном вечере, он настаивал, чтобы пригласили и мою кузину для игры на рояле, и мой отец гордился больше ее успехами, чем своими. 181

Речь идет о племяннице Достоевского, дочери Михаила Михайловича, Маше. Она была талантливая пианистка и одна из лучших учениц А. Рубинштейна. В связи с этим интересно еще воспоминание Е.А. Штаконштейн-Дор, что у них в годы 1860-1862 часто танцевали. Достоевский приходил со своей племянницей, и она очевидно играла на рояле. Она была "хорошенькая девушка и отличная музыкантша и интересовала всех молодых людей гораздо более, чем он." 182

180

В кн.: Ю. Кремлев, Русская мысль о музыке, 3 тт. (Л., 1954-1960), т. 2, 61.

181.

Болоцкой, Хроника рода Достоевского, стр. 106-107.

182

Болоцкой, стр. 105-106.

А.Н. Серову (1820 — 1871), композитору и музыкальному критику, несомненно принадлежит крупная роль в увеличении музыкальных знаний Достоевского. Вероятно, что с Серовым Достоевский познакомился через Майкова, в доме которого Серов часто бывал.

Серов считается одним из крупнейших русских музыкальных критиков. Свою критическую деятельность он начал во второй половине 50-ых годов с защиты русской музыкальной школы. Из иностранных композиторов он высоко ценил Баха и Бетховена, а творчество Рихарда Вагнера считал чуть ли не самым высоким достижением музыкальной культуры.

Д. Сабанеев считает, что музыкальная эстетика Серова была всецело создана под впечатлением и влиянием Белинского. Сабанеев обвиняет Серова в том, что у него господствуют идеи "содержания" в музыке, в то время как "музыка лишена идей по существу."

Отметим, что в таком категорическом высказывании Сабанеев следует австрийскому критику Ганслику, написавшему в 1854 г. знаменитый трактат, в котором он провозгласил, что не существует никакой связи между миром идей и миром музыки. На это Серов отвечал:

183 Златковский, Майков, стр. 61

184 В.С. Серова, Серовы (СПб., 1914), стр. 246-247.

185 Сабанеев, "Белинский и музыка," стр. 107.

186 Eduard Hanslick, Vom Musikalisch - Schönen .

Музыка -- искусство выразительности, язык души, отражение психологических изменений внутри человека, отражение нашей ¹⁸⁷внутренней душевной и духовной жизни.

Серов сам написал две оперы, стараясь следовать своему кумиру Вагнеру. В 1862 г. он завершил оперу "Юдифь", либретто для которой написал Ап. Майков. Существенно отметить, что Серов непрестанно спорил с Майковыми о достоинствах Вагнера. Майков настаивал на том, что Вагнер "односторонний," что умышленное исключение мелодии из вагнеровской оперы и замена ее декламацией является "неполнотой таланта, упрямым педантизмом, лишающим музыку ее главной силы -- голоса ду-
188
ши." ¹⁸⁸Добавлю, что Майков был большой любитель итальянской оперы, ¹⁸⁹в то время как Серов при каждом удобном случае ¹⁹⁰клеил "итальянщину".

Как я говорил выше, Достоевский наверно познакомился с Серовым в 1862 г., когда Серов бывал у Майкова в связи с совместной работой над оперой "Юдифь". Апполон Григорьев написал об этой опере восторженную статью, называя ¹⁹¹автора гениальным. Очевидно, он повлиял своим энтузиазмом на остальных членов редакции журнала Достоевского, и в эпо-

187

История русской музыки, 2тт. (М., 1958), т. 2, 31.

188

Златковский, Майков, стр. 62.

189

Златковский, стр. 61.

190

Кремлев, Русская мысль о музыке, т. 2, 79.

191

Якорь, 1863, №.10 ; эпоха, июль 1864.

же за 1864 и 1865 гг. были напечатаны десять лекций Серова о "Музыке, музыкальной науке и музыкальной педагогике." Сохранилось письмо Серова к Достоевскому от этого времени. "Я на эпоху работник буду постоянный," пишет композитор, "лишь бы находилось место для моих излияний."¹⁹²

О личных отношениях Серова с Достоевским, к сожалению, известно мало. В.С. Серова, жена композитора, вспоминает, что Достоевский посещал их довольно часто, когда у них на вечерах встречалось много художественных деятелей.¹⁹³

В 1863 г. Страхов писал Достоевскому о Серове следующее:

Серов блаженствует. Он пишет "Рогнеду", должно быть, отличную вещь; там будет изумительный трепак. Жаль только, что маэстро кроме Юдифи и Рогнеды ни о чем говорить не способен.¹⁹⁴

Как отметил Долинин, тон письма позволяет предположить, что Серов был и Достоевскому и Страхову довольно близок.¹⁹⁵ Во всяком случае общение с Серовым не могло не увеличить знакомство Достоевского с музыкой.

Высокая оценка Вагнера у Серова запомнилась Досто-

¹⁹² "Письма А.Н. Серова к Ф.М. Достоевскому," под ред. А.С. Долинина, Ученые записки Ленинградского гос. пед. инст. им. М.Н. Покровского, том 4, выпуск 2 (1940), 321.

¹⁹³ Серова, Серовы, стр. 140.

¹⁹⁴ Сборник Шестидесятые годы, (М., 1940), стр. 255.

¹⁹⁵ Прил. Долинина, "Письма Серова к Достоевскому," стр. 320.

евскому. В 1873 г. он писал о "полной глубине задач музыки Вагнера," которая показывает, что немецкое художественное творчество еще живо (т. 13, 456). Тем более удивительно письмо Достоевского 1879 г., в котором он назвал Вагнера "прескучнейшей немецкой канальей, несмотря на славу свою" (Письма, т. 4, 90). В таком суждении могли сыграть роль два фактора: отрицательное суждение о Вагнере Майкова и общая антипатия к немцам, которая замечается в большей или меньшей мере в течение всей жизни Достоевского.

В письме Тургеневу в декабре 1863 г. Достоевский отчетливо изложил свои взгляды на музыку:

... как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По моему это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело (не рассудочность, а все сознание), а след. приносящий положительную пользу. Наши утилитаристы этого не поймут; но те из них, которые любят музыку, ее не бросили, а занимаются у нас ею попрежнему. (Письма, т. 1, 343).

Слова об утилитаристах относятся, по всей вероятности, к Писареву, у которого было явно враждебное отношение к музыкальному искусству. (В романе Отцы и дети (1862), в конце девятой главы, Базаров смеется над тем, что отец Аркадия играет на виолончели).

Интересны слова Достоевского, что музыка воспринимается не рассудком, а "всем сознанием". Здесь близкая

связь со взглядом Гегеля на музыку: Музыка получает отклик непосредственно в нашей душе, как бы минуя рассудок (см. выше, стр. 24). Но есть более близкая и более вероятная связь.
197
Серов был гегельянцем, и среди его статей можно найти высказывания, очень близкие к мысли Достоевского. Так, Серов утверждает, что

по самому существу музыки, музыкальная мысль более или менее не ясна и не переводима на язык понятий, потому что она переходит за границы этого языка.
198

Музыка должна быть "поэтическим языком, говорящим
199
прямо душе, сердцу."

Письмо Достоевского позволяет нам с большой долей уверенности говорить о сильном влиянии Серова на Достоевского.

2. Изобразительное искусство и архитектура

Крупным событием в жизни Достоевского была поездка за границу летом 1862 г. Наконец он попал в "страну святынь чудес" (т. 4, 62), о "которой бесмысленно мечтал ... почти сорок лет" (т. 4, 68). В "Зимних заметках о летних впечатлениях" Достоевский пишет:
200

197

Чичевский, Гегель в России, стр. 219.

198

В книге Кремлева, стр. 93.

199

Там же, стр. 84.

200

Здесь будут приведены несколько длинных цитат из произведений Достоевского. Помещаю их сюда, а не в раздел "Искусство в творчестве Достоевского" потому что считаю, что некоторые данные из произведений правильнее связать с чисто биографической стороной дела. Данные более теоретического характера отнесены в раздел "Искусство в творчестве Достоевского".

Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Еаден-Еадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это, все это я объезжал ровно в два с половиною месяцев! (т. 4, 61)

Постараюсь проследить этот маршрут по порядку, поскольку он относится к нашей теме.

Первая остановка была в Берлине. Город произвел на Достоевского "самое кислое впечатление... Берлин до невероятности похож на Петербург" (т. 4, 62-63). Хотя пробыл он там всего одни сутки, он успел посетить музей, где пришел в ужас от аллегорических фресок Каульбаха (т. 4, 63).

На еще более короткое время Достоевский задержался в Дрездене, а затем отправился в Кельн. В кельнском соборе (см. иллюстрацию на стр. 173), который славится как один из наиболее выдающихся примеров готической архитектуры, Достоевский был разочарован:

Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре. В обратный проезд мой через Кельн, то есть месяц спустя, когда, возвращаясь из Парижа, я увидал собор во второй раз, я было хотел "на коленях просить у него прощения" за то, что не постиг в первый раз его красоту... но тем не менее в этот первый раз собор мне вовсе не понравился: мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещь вроде преспаалье на письменный стол, сажен в семьдесят высотой (т. 4, 63-64).

Как мы увидим и в других случаях, резкая перемена взглядов на художественные произведения довольно характерное

для Достоевского явление.

После Кельна следовала поездка по Рейну -- первое сильное положительное впечатление. "Из чудес природы видел один только Рейн с его берегами," пишет он, "это действительно чудо" (Письма, т.1, 311).

Следующей остановкой был Париж. Здесь ему больше всего бросился в глаза порядок (т. 4, 91), но общее впечатление было отрицательным. Он писал Страхову: "Ах, Николай Николаевич, Париж прескучнейший город и если не было в нем очень много действительно слишком замечательных вещей, то право можно-бы умереть со скуки" (Письма, т.1, 310).

Из Парижа Достоевский проехал в Лондон, где провел восемь дней. Колоссальный город самой индустриальной страны мира произвел на него огромное впечатление.

Все так громадно и резко в своей своей образности... какие широкие, подавляющие картины! Даже наружно какая разница с Парижем. Этот день и ночь суетящийся и необъятный, как море, город, визг и вой машин, эти чугунки, проложенные поверх домов... эта отравленная Темза, этот воздух, пропитанный каменным углем; эти возмуселенные скверы и парки, эти странные углы города, как Вайтчансель, с его полутопью, дикими и голодным населением. Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... (т. 4, 92-93)

Речь идет о третьей Всемирной выставке которая была открыта в Лондоне 1 мая 1867 г. Название "Кристальный дворец" относится к зданию, сооруженному для первой Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г. (см. иллюстрацию на стр.174). Это колоссальное здание было построено исключительно из желе-

за и стекла, и пропущено на всю Европу, как чудо. Для многих, включая, как мы увидим, Чернышевского, Кристальный дворец стал символом того материального прогресса к которому стремится человечество.

Повторяю, что Кристальный дворец был предназначен для выставки 1851 г. Для выставки 1862 г. было построено новое здание (см. иллюстрацию на стр. 174), тоже огромное по размерам, но значительно менее интересное в архитектурном отношении. Эта постройка своей архитектурой даже вызвала насмешки в английской и французской прессе, где здание сравнивалось с вокзалом, казармой или тюрьмой.

Возможно, что Достоевский слышал эту отрицательную оценку. Тем не менее, выставка и дворец произвели на него необычайное впечатление. Об этом будет подробно говориться ниже, в связи с "Записками из подполья".

После Лондона, Достоевский снова посетил Кельн, а затем направился в Швейцарию, где встретился со Страховым. Вместе они отправились в Италию и провели там около месяца.

Страхов пишет, что

Федор Михайлович не был большим мастером путешествовать. Его не занимали особенно ни природа, ни исторические памят-

Encyclopedia Britannica (1963), VIII, 958, 961. В России в свое время Кристальный дворец был описан Чернышевским (по иностранным материалам) в Отеч. Записках, т. 16, авг. (1854), 91-93, и Хомяковым (Полн. собр. соч., 8тт. (М., 1900), т. 1, 182).

Quarterly Review, CXII (1862), 192; Revue des Deux Mondes, XL (1862), 62.

ники, ни произведения искусства, за исключением разве самых великих; все его внимание было устрешлено на людей...

он говорил что презирает обыкновенную казенную манеру осматривать по путеводителю разные знаменитые места.²⁰³

Во Флоренции, например, Достоевский проявлял мало интереса к осмотру города. Он был занят чтением Гюго Les²⁰⁴
Miserables и скучал при осмотре Galleria degli Uffizi.

Думается, что воспоминания Страхова верны, но следует отметить, что отношение Достоевского к посещению галерей и музеев резко переменилось в течение следующих нескольких лет.

С августа до середины октября 1863 г. Достоевский снова путешествовал по Европе. Он следовал почти такому же маршруту, как и в предыдущий год.

Париж на этот раз произвел несколько более благоприятное впечатление: "Понравился мне на этот раз Париж наружностью т.е. Архитектурой. Лувр вещь важная и вся эта набережная вплоть до Нотр-Дам вещь удивительная" (Письма, т.1, 321). Но в целом, однако, Париж все же разочаровал Достоевского, хотя он и признает, что город "великолепен ужасно. Много в нем есть кой-что посмотреть; но как осмотришь, то нападает ужасная скука" (Письма, т. 1, 323).

203

Страхов, "Воспоминания о Ф.М. Достоевском", стр. 243.

204

Страхов, "Воспоминания," стр. 244.

Опять он побывал на Рейне, "погода была замечательная, и что за край!" (Письма, т. 1, 321)

В Париже он встретился с Аполлинарией Сусловой и вместе с этой "инфернальной женщиной" он отправился в Италию. 206
Были остановки в Турине, Генуе, Ливорно, Неаполе и в Риме.
Из Рима Достоевский пишет Страхову восторженное письмо:

... что бы я мог написать Вам?
Боже мой! да разве это можно описывать в письмах? Приехал третьего дня ночью. Вчера утром осматривал Св. Петра. Впечатление сильное, Николай Николаевич, с холодом по спине. Сегодня осматривал **Forum** и все его развалины. За-тем Колизей! Ну, чтож я Вам скажу... (Письма, т.1, 335).

На основании биографических данных, относящихся к этому периоду жизни Достоевского, можно предполагать, что его душевное состояние во время этой поездки мало способствовало вдумчивому осмотру произведений культуры. Достоевский был во власти "мятежа страстей". К мучительным отношениям с Сусловой присоединилось не менее мучительное увлечение рулеткой.

Все же можно с убеждением утверждать, что искусство, которое он видел в течение этих двух поездок в Европу, хорошо запомнилось Достоевскому. Когда он возвратился в Европу в годы 1867 — 1871 со своей молодой женой, у него везде уже были любимые произведения, которые он разъяснял Анне Григорьевне.

206

А.П. Сулова, Годы близости с Достоевским (М., 1928), стр. 60-61.

III. ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО (1860 — 1865)

1. Эстетика

В годы работы в журналах Время и Эпоха Достоевский написал несколько статей, которые можно назвать "теоретическими". В них он изложил свои взгляды на смысл и назначение искусства. Для моей темы необходимо краткое изложение его основных положений, так как это объяснит многое в суждениях Достоевского об отдельных произведениях искусства.

Главная из этих статей называется "Г.-бов и вопрос об искусстве."²⁰⁶ Статья направлена против Добролюбова, в то время писавшего в Современнике.²⁰⁷

Как было указано в начале главы, в это время в русской печати шла острая полемика о назначении искусства. В своей статье, Достоевский характеризует враждующие стороны следующим образом: одна партия говорит, "что искусство служит само себе целью и в самой сущности своей должно находить себе оправдание;" другая сторона учит тому, "что искусство должно служить человеку прямой, непосредственной, практической и даже определенной обстоятельствами пользой" (Дневник, 1873, 52-53).

Достоевский объявляет, что не придерживается ни од-

²⁰⁶

Время, февраль 1861 г.

²⁰⁷

Для краткой характеристики эстетики Добролюбова, см. выше, стр. 70 .

ного из этих мнений так как считает, что "весь вопрос в настоящей минуте ложно поставлен" (Дневник, 1873, 52).

Сперва он подвергает критике сторонников "чистого искусства". Художник не должен удаляться "в эфир" и оттуда смотреть свысока на остальных смертных. "Искусство много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе огромные средства и великие силы" (там же, стр. 57).

Достоевский подчеркивает, что такой взгляд на искусство ему кажется желателен, но что "этого только можно желать, а не требовать," ибо "первый закон в искусстве -- свобода вдохновения и творчества" (там же).

Утилитаристы, утверждает Достоевский, требуют пользы от искусства, но требуют этого неумело и наспех, и только сами себе портят. Они забывают, что наисильнейший эффект производится именно великими художественными достоинствами, в то время, как художественно слабое произведение более вредно, чем полезно их делу. "Произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели" (там же, стр. 60). Обращаясь к утилитаристам, Достоевский говорит:

Художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах именно того самого дела, о котором вы хлопчете, самый деловой, если хотите вы, деловой человек. Следственно художественность в высочайшей степени полезна и полезна именно с вашей точки зрения (там же, стр. 83).

Таким образом Достоевский признает в искусстве

пользу в самом прямом и практическом смысле. Но скоро становится ясно, что его собственный взгляд на "пользу" искусства резко отличается от узко-политического или вульгарно материалистического взгляда утилитаристов и позитивистов.

Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, -- неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту без всяких условий, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить? (там же, стр. 84-85).

Мысль, что искусство для человека является потребностью в самом серьезном смысле; что без искусства человек может быть не хотел бы и жить -- необычайно важна. В этом вся суть расхождения Достоевского с Добролюбовым. Достоевский придает искусству абсолютную ценность, в то время как у утилитаристов искусство вспомогательное средство, служащее другим целям.

Человек стремится к красоте, продолжает Достоевский, больше всего тогда, когда он в разладе с действительностью, в борьбе, в "негармонии", потому что

тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие (там же, стр. 85).

Итак, слово "искусство" для Достоевского означает отражение идеала, вечную потребность человека в красоте. Связь с эстетическими взглядами Григорьева здесь очевидна

(см. выше, стр. 72).

Если мы принимаем такую формулировку, то нетрудно согласиться со следующим заключением Достоевского:

Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать (там же, стр. 90).

Таким образом Достоевский создает мерку для оценки искусства. Если оно отвечает внутренним человеческим потребностям (которые всегда и у всех существуют), то оно и является современным и насущно-полезным и, следовательно, настоящим искусством (там же, стр. 94).

Утилитаристы делают грубую ошибку, предписывая искусству цели и симпатии. Достоевский уверен, что чем свободнее искусство в своем развитии, "тем полезнее оно человеческим интересам" (там же, стр. 96).

Следует отметить некоторое сходство всех этих воззрений с эстетическими взглядами Белинского. Белинский, как и Достоевский, до конца отстаивал художественность в искусстве. Никакое "направление" не спасет нехудожественное произведение, утверждал он (см. выше, стр. 27). Но Достоевский гораздо больше, чем Белинский, подчеркивал право на творческую свободу. В этом отношении, и в своей высокой оценке значения искусства для человека, Достоевский стоит гораздо ближе к Григорьеву. Влияние Григорьева заметно и в других чертах: Достоевский говорит о пропасти "отделяющей цивилизованное по-европейски общество от народа" (Дневник,

1873, 99; ср. с мнением Григорьева приведенное выше, стр.. 72).

2. Музыка

Несмотря на близость с Серовым и на участие, которое Достоевский принимал в музыкальных вечерах (см. выше, стр. 77 и стр. 75), в его произведениях за эти годы тема музыки появлялась только несколько раз.

Выше уже говорилось об арестантском вечере, описанном в Записках из Мертвого дома (см. стр. 60).

В романе Униженные и оскорбленные упоминается Третий концерт Бетховена, в котором Катерина Федоровна видит много чувства (т. 3, 259).

В одной статье 1862 г. Достоевский говорит об "очаровательной гармонии" Моцарта и Бетховена (т. 13, 248).

Некоторый интерес представляет одно замечание Достоевского в письме 1864 г. В это время он работал над повестью "По поводу мокрого снега" (вторая часть "Записок из подполья"). В окончательном виде эта повесть состоит из десяти глав. В данном письме Достоевский говорит, что повесть будет разделена на три главы. Первая глава уже окончена, но с другими двумя он предвидит задержку. Об этой первой главе он пишет брату:

Неужели ее печатать отдельно? Над ней все насмехаются, тем более что без остальных 2-х (главных), она тернет есс-свой сок. Ты понимаешь что такое переход в музыку. Точно так и тут. В 1-й главе повидимому болтавия; но вдруг это болтавия в последних 2-х главах разрешается

неожиданной катастрофой (Письма, т. 1, 365).

Здесь следует обратить внимание на слово "переход". В Словаре русского языка (АН СССР, 4тт., 1957 - 1961) имеется следующее определение этого слова: "Момент, место, где одно, постепенно изменяясь, становится качественно другим." В музыке это относится к звену, связывающему две части музыкального произведения.

Для моей темы интересно, что Достоевский использовал музыкальный термин, что говорит о некоторой степени знакомства с теорией музыки. Здесь уместно напомнить и о его знании принципа контрапункта, упомянутого выше (см. стр. 47).

3. Изобразительное искусство

В журнале Время за октябрь 1861 г. была помещена длинная анонимная статья с заглавием "Выставка в Академии Художеств за 1860 - 1861 год." Вопрос принадлежности этой статьи Достоевскому до сих пор не решен. Известный знаток Достоевского, А.С. Долинин, как будто не сомневается в авторстве Достоевского. Зато редакторы полного собрания сочинений Достоевского (1926 - 1930), Борис Томашевский и К. Халабаев, помещают статью в "Приложениях" к тринадцатому тому, под рубрикой "Статьи, приписываемые Достоевскому."

Перехожу к краткому изложению этой статьи, с ука-

208

См. недавнее подтверждение этого в статье В.С. Нечаевой, "Иллюстраторы Достоевского," стр. 484, прим. 32.

209

См. его примечание к Письмам Достоевского, т. 2, 402; т. 3, 294.

занием мест, говорящих за и против принадлежности этой статьи перу Достоевского.

В статье много места уделено разбору картины Якоби "Партия арестантов на привале" (см. илл. на стр. 181).

В этой картине изображен на первом плане умерший арестант, по всем признакам политический заключенный. Станционный офицер открывает один глаз покойника, чтобы убедиться в его смерти. В то же время другой арестант, спрятавшись под телегой тащит с пальца умершего драгоценный перстень.

Картина поражает удивительною верно-стью. Зритель действительно видит на картине г. Якоби настоящих арестантов, так, как видел бы их, например, в зеркале, или в фотографии... Но это-то и есть отсутствие художества. Фотографический снимок и отражение в зеркале -- далеко еще не художественные произведения... Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития (т. 13, 531).

Такое противопоставление натурализма истинному искусству весьма похоже на более поздние высказывания Достоевского.

Далее автор статьи подмечает одну "фотографическую

неверность": арестанты в кандалах, но все без подкандалников. Так "не только несколько тысяч, но даже одной версты нельзя пройти... чтоб не стереть себе ногу" (т. 13, 533). На это место указывают те, которые приписывают статью Достоевскому, считая, что никто, кроме него, не мог бы сделать критическое замечание такого рода.

Более серьезная критика картины в том, продолжает автор, что "это мелодрама, а не действительность" (т. 13, 533). Художник слишком гнался за эффектом и "натянул эффект". Автору особенно бросается в глаза невероятно порванная одежда каторжников: "Ну, когда же так дерутся тулупы (вдоль по всей спине)?" (там же). Это выражение напоминает критику Достоевского картины "Бурлаки" в Дневнике писателя: "Такие лохмотья даже быть не могут" (Дневник, 1873, 280).

Автор говорит с возмущением о подходе Академии Художеств к преподаванию. Слишком мало, утверждает он, делается для общего образования учеников:

... все академические лекции имеют утилитарный характер, все направлены к специальности. Например, там читается история с точки зрения... костюмов (Т. 13, 354).

Затем следует более беглая критика большого количества картин. По моему подсчету упомянуты (помимо Якоби) двадцать четыре художника. Среди них были такие художники, как Перов и Айвазовский. Последний, между прочим, наистойчиво сравнивается с Александром Дюма-отцом и обоим дается одинаково низкая оценка. Они оба, говорит автор, добивают-

ся эффективности во что бы то не стало, и теряют таким образом художественную правду (т. 13, 540-541).

Перехожу теперь к соображениям, которые меня заставляют сомневаться в принадлежности статьи Достоевскому.

Во-первых, общая эстетическая позиция, что "художественная правда не есть естественная правда" отнюдь не присуща одному Достоевскому. Это сказано уже у Аристотеля.²¹⁰

Анти-натуралистическое отношение к искусству характерно всему движению немецкого идеализма, а также немецкому и французскому романтизму.²¹¹ То же говорил Белинский,²¹² так писал Майков (см. стр. 36), и так же смотрели на искусство (следуя Гегелю; см. стр. 24) главные сотрудники журнала Время, Страхов и Григорьев. Таким образом, анти-натуралистическое отношение к искусству просто отражает "направление" журнала Время, но несколько не определяет автора.

Во-вторых, соображение, что только Достоевский мог знать детали каторжной жизни мне кажется неубедительным. Известно, что один из сотрудников журнала в это время, Платон Кусков, был хорошо знаком с тюремным бытом (Примечания, т. 13, 608). И, конечно, автор статьи мог узнать эти подробности по рассказам Достоевского.

210

Поэтика, гл. 9 и гл. 25.

211

М.Е. Елизарова и др. Ист. зарубежной лит. XIX века (М., 1961), стр. 11.

212

Н. Лаврецкий, Эстетика Белинского (М., 1959), стр. 338.

В-третьих, если сравнить эту статью в своем построении со статьей о выставке в Дневнике писателя за 1873 г. (об этой статье см. далее, стр. 149), то сразу заметно глубокое различие. Статья 1861 г. напоминает традиционный отчет о выставке, с обязательным перечислением мелких экспонатов. В статье 1873 г. Достоевский говорит всего о нескольких художниках и все связывает общей темой.

В этом отношении интересно сравнить статью 1861 г. с аналогичной статьей, напечатанной ровно через год во Вре-
213
мени за подписью П.К. Статья эта в своем построении похожа на статью 1861 г. Мы находим здесь большое количество имен, беглое описание и иронию и сарказм по адресу Академии. Инициалы П.К., может быть, означают "Платон Кусков".

Следует обратить внимание на саркастическое отношение к Дюма в статье 1861 г. (т. 13, 540). Отметим, что в другой статье, на два месяца раньше, Достоевский писал о "гениально составленном" Путешествии капитана Бонтекое Дюма (Дневник, 1873, 165).

В конце концов имеется еще одно существенное свидетельство. По деловым книгам журнала Время видно, что одновременно с выплатой гонорара за октябрьскую книгу 1861 г., Платон Кусков получал от редакции Времени некоторые суммы, хотя после июльской книги в журнале нет статей за его под-

213

"По поводу годичной выставки в Академии Художеств," Время, окт., 1862, стр. 66-87.

писью. Возможно, что это -- гонорар за данный отчет (см. примечания, т. 13, 607-608).

Хотя с совершенной уверенностью нельзя утверждать авторство Платона Кускова, мне представляется, что принадлежность статьи перу Достоевского мало вероятна.

Отметим в заключение, что статья важна для нашей темы даже если она не написана Достоевским. Она ярко передает эстетическое направление журнала, и нет сомнения, что Достоевский в основном разделял эстетические взгляды, высказанные в ней.

Из сферы живописи и рисунка мы можем отметить только несколько имен, которые встречаются в художественных произведениях Достоевского в годы 1860-1865.

В романе Униженные и оскорбленные, старик Смит упоминает своим видом повествователю иллюстрацию художника Гаварни к рассказу Гофмана (т. 3, 10). Гаварни был известным французским иллюстратором тридцатых-сороковых годов прошлого века.

В рассказе "Крокодил" упоминается имя карикатуриста Степанова, который в шестидесятые годы работал в журнале Искра и Будильник.

В "Зимних заметках о летних впечатлениях" Достоевский зло описывает некоторых русских туристов в Европе, которые

ходят с гидами и жадно бросаются в каждом

городе смотреть редкости, и, право, точно по обязанности, точно службу продолжают отечественную ...глазят на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду; бросаются на Сикстинскую Мадонну и стоят перед ней с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то, кто-нибудь вылезет из-под пола и рассеет их беспредметную тоску и усталость. И отходят удивленные, что ничего не случилось (т. 4, 84).

Сикстинская Мадонна Рафаэля находится в Дрездене; об этой картине будет еще речь далее.

В первой части "Записок из подполья" парадоксалист в ироническом тоне говорит о художнике Ге:

Я бы все на свете обратил ... в прекрасное и высокое; в гадчайшей, бесспорной дряни отыскал бы прекрасное и высокое. Я сделался бы слезоточив, как мокрая губка. Художник, например, написал картину Ге. Тотчас же пью за здоровье художника, написавшего картину Ге, потому что люблю все прекрасное и высокое (т. 4, 148).

С. Борщевский убедительно показал, что речь идет о картине Н.Н. Ге "Тайная Вечеря", выставленной в 1863 г.²¹⁴ (см. илл. на стр. 180).

Борщевский сообщает, что картина вызвала споры своей реалистической трактовкой религиозного сюжета. Щедрин в общественной хронике в Современнике уделил много места оценке этой картины. Он особенно одобрил то, что Ге "снял мистический покров с евангельского сюжета" и истолковал его реалистически. Борщевский утверждает, что Щедрин намекал на

²¹⁴ С. Борщевский, "Щедрин и Достоевский," Литературный критик, т. 8-9 (1939), 87.

паралель между судьбой Христа и судьбой участников революционно-демократического лагеря. В это время один из идейных предводителей этого лагеря, Чернышевский, сидел в Петропавловской крепости. Некрасов, единомышленник Щедрина, написал на тему картины Ге следующее стихотворение, названное "Пророк" и многозначительно посвященное Чернышевскому:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет, он будет на кресте;
Его послал Бог гнева и печали 215
Рабам земли напомнить о Христе.

Совершенно ясно, что Достоевский не мог на все это не реагировать, особенно в то время, когда полемика между журналами Эпоха и Современник доходила до крайностей.

Однако приведенный выше выпад парадоксалиста против Ге довольно туманен, хотя тон не позволяет сомневаться в его отрицательном отношении к картине. В 1873 г. Достоевский вернулся к обсуждению этой картины и раскрыл причины своего недовольства ею. Привожу их здесь.

Существуют два понятия о действительности, говорит Достоевский в статье 1873 г. С одной стороны -- жанр, или "искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами" (Дневник, 1873, 282). С другой стороны существует историческое понятие о действительности, или понятие о прошедшем событии в "законченном его виде, то есть с при-

бавкою всего последующего его развития" (там же).

Из смеси этих двух понятий происходит художественная ложь. Это и произошло с картиной Ге, говорит Достоевский. К сюжету, на который следует смотреть исторически, он подошел как жанрист:

... это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей... где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое.... вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом (Дневник, 1873, 283).

Во всех произведениях Достоевского обсуждается только одна статуя. Это -- Венера Медицейская (см. илл. на стр. 175), по преданию исполненная знаменитым греческим скульптором Клеомэнном. Статуя находится в галерее Уффици во Флоренции, и Достоевский ее несомненно видел. Анна Григорьевна относит статую к "любимым Ф.М. Достоевским произведениям искусства."²¹⁶

Венера Медицейская была одна из немногих греческих

²¹⁶

А.Г. Достоевская, Библиографический указатель...
(СПб., 1906), стр. 274.

217
статуй, известных в XVIII веке, и по ней судили достоин-
ства греческого искусства. Ею увлекался Наполеон, 218
ее опи-
сывал Стэрн и Байрон 219 и идеализировал Колридж. 220 Из близ-
ких знакомых Достоевского, Ап. Майков посвятил этой статуе
221 восторженное стихотворение.

Достоевский упоминает о Венере Медицейской в связи
с защитой стихотворения Пушкина "Египетские ночи". В одном
из журналов того времени появилась статья, обвиняющая это
произведение Пушкина в "непристойности". Достоевский отвечает:

Читать такое художественное произведе-
ние, как "Египетские ночи" Пушкина, вслух,
в обществе, разумеется нисколько не стыдно,
также точно как не стыдно останавливаться
в восторге перед Венерой Медицейской на вы-
ставке в зале, где толпятся посетители всех
возрастов и обоих полов (т. 13, 183-184).

Тем не менее Достоевский сознает некоторую опас-
ность такого образа:

На неразвитое, порочное сердце и Венера
Медицейская произведет только сладостра-
стное впечатление. Нужно быть довольно
высоко очищенным нравственно, чтоб смот-
реть на эту божественную красоту не сму-
щаясь. Слава Богу, таких людей уже встре-
чаешь довольно (т. 13, 184).

217

Stephen A. Larrabee, English Bards and Grecian Marbles
(N.Y., 1943), p. 3.

218

Larrabee, p. 252.

219

Larrabee, p. 252; p. 10.

220

Larrabee, p. 142.

221

А.Н. Майков, Пол. собр. соч., т. 4, 11.

В частности, Достоевский видит опасность для отроческого возраста:

В отроческом возрасте человек не сформирован ни физически, ни нравственно, и на него Венера Медицейская может не производить полного художественного впечатления. С отроческим возрастом, действительно, надо несколько погодить, одним словом, надо иметь к нему уважение (там же).

На статью Достоевского последовал полемический ответ в журнале Русский Вестник. Достоевский откликнулся на это статьей "Ответ Русскому Вестнику". Он повторяет, что для восприятия искусства нужна подготовка: "... надо быть высоко очищенным, нравственно и правильно развитым, чтобы взирать на эту божественную красоту не смущаясь" (т. 13, 215). Затем следует вывод: "Целомудренность образа не спасает от грубой и, даже может быть, грязной мысли" (там же).²²²

Здесь Достоевский подводит нас к важной теме: к вопросу о спасительной роли красоты для человека. Не берусь входить глубоко в эту тему -- она выходит далеко за пределы моей работы. Сделаю только несколько замечаний общего характера.

В высказываниях, приведенных выше, Достоевский отмечает двусмысленность искусства: высокое искусство не обя-

222

Интересно, что в статье Добролюбова "Когда же придет настоящий день?" (Современник, 1860) высказана почти та же мысль: "... ведь есть люди, которые при виде Венеры Милосской ощущают лишь чувственное раздражение и при взгляде на Мадонну говорят с приаипической улыбкой: 'а она ... того...' Но не для этих людей искусство и поэзия." См. Н.А. Добролюбов, Избранное (М., 1961), стр. 221. Нет сомнения, что Достоевский читал эту статью.

тельно спасительно (т.е. оно не очищает, не облагораживает) само по себе. Статьи, в которых помещены ссылки на Венеру Медицейскую, были напечатаны в мартовской и в майской книгах журнала Время за 1861 г. Однако в февральской книге за тот же год, в статье "Г.-бов и вопрос об искусстве", Достоевский высказал гораздо более оптимистическое мнение: "Идеал красоты, нормальности у здорового общества не может погибнуть... Красота есть нормальность, здоровье" (Дневник, 1873, 96).

Прот. Зеньковский считает, что в творчестве Достоевского можно найти две антиномические идеи: 1) "эстетический утопизм", т.е. мысль, что "красота спасет мир" и 2) трагическое восприятие красоты, в котором сознается, что красота есть объект спасения а не сила спасения.

223

Следуя этой формулировке можно сказать, что в годы работы в журналах Время и Эпоха Достоевский все больше и больше склонялся именно к трагическому восприятию искусства.

Горше и злее всего осмеян идеал "прекрасного и высокого" (т.е. романтический идеал единства эстетических и моральных начал) в "Записках из подполья". Проблема красоты затронута и в больших романах Достоевского, особенно в Идиоте, в Бесах и в Братьях Карамазовых.

4. Архитектура

Выше уже было сказано, что Достоевский в 1862 г.

223

Прот. В. Зеньковский, "Проблема красоты в мирозерцании Достоевского," Путь, №.37 (1933), 37.

в Лондоне посетил Всемирную промышленную выставку и осмотрел "Кристалльный дворец".

Выставка и дворец произвели на него колоссальное впечатление. Достоевский воспринял их как какое-то апокалиптическое видение:

Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли в самом деле достигнутый идеал? -- думаете вы; -- не конец ли тут? не это ли уж и в самом деле "едино стадо". Не придется ли **принять** это и в самом деле за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, -- людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся (т. 4, 93)

Далее Достоевский развивает эту тему и предсказывает грозные последствия для человечества:

... положим, что я был увлечен декорацией, это все так. Но если бы **вы видели, как горд** тот могучий дух, который создал эту колоссальную декорацию, и как гордо убежден этот дух в своей победе и в своем торжестве, то вы бы содрогнулись за его гордыню, упорство и слепоту, содрогнулись бы и за тех, над кем носится и царит этот гордый дух.

При такой колоссальности, при такой исполинской гордости владычествующего духа, при такой торжественной оконченности созданий этого духа, замирает нередко и голодная душа, смиряется, подчиняется, ищет спасения в джине и в разврате и начинает веровать, что так всему тому и следует быть. Факт давит, масса деревенеет и прихватывает китайщины, или если и рождается скептицизм, то мрачно и с проклятием ищет спасения в чем-нибудь вроде мормоновщины²²⁴ (т. 4, 94).

Итак, в Всемирной промышленной выставке вообще, а в Кристальном дворце в частности, Достоевский видит символ того земного идеала, к которому стремится угнетенное, заблудившееся и потерявшее Бога стадное человечество. Термины "Ваал" и "гордый и могучий дух" не позволяют сомневаться, что Достоевский здесь видит прямую связь с силами ада.

Чрезвычайно интересно, что апокалиптический взгляд Достоевского оказался частично оправданным. "Первый Интернационал" был создан в Лондоне в 1864 г. в результате посещения Всемирной выставки 1862 г. французскими и немецкими рабочими.²²⁵

Не только Достоевский создал из Кристального дворца символ. Как говорилось выше, для "прогрессивного" лагеря в России, Кристальный дворец стал символом будущей земной (социалистической) утопии.

²²⁴

В октябрьской книге Времени за 1861 г. была напечатана статья "Мормонизм и Соединенные Штаты". Мормоны проповедуют "тысячелетнее царство", в котором не будет нищеты и угнетения.

²²⁵

R.W. Postgate, Revolution from 1789 to 1905 (N.Y.: Harper Torchbooks, 1962), p. 281.

В 1863 г. вышел роман Чернышевского Что делать?, в котором мы находим прямое указание на Кристальный дворец. В четвертой главе, под заглавием "Четвертый сон Веры Павловны" описано видение того, "как будут жить люди."²²⁶

Здание, громадное, громадное здание, каких теперь лишь по несколько в самых больших столицах, -- или нет, теперь ни одного такого! Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ ... Но это здание, -- что ж это, какой оно архитектуры? Теперь нет такой; нет, уж есть один на-мек на нее, -- дворец, который стоит на Сайденгамском холме: чугун и стекло,²²⁷ чугун и стекло -- только.

В "Записках из подполья" Достоевского, направленных во многом против романа Чернышевского, тема Кристального дворца снова встречается. Думается, что Достоевский имел в виду именно приведенную выше цитату, когда парадоксалист саркастически высказывается о "хрустальном здании":

Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить.

Вот видите ли: если вместо дворца будет курятник и пойдет дождь, а, может быть, и влезу в курятник, чтоб не замочиться, но все-таки курятника не приму за дворец из благодарности, что он меня от дождя сохранил. Вы смеетесь, вы даже говорите, что в этом случае курятник и хо-

226

Н.Г. Чернышевский, Что делать? (М., 1960), стр. 287.

227

Там же, стр. 288. Дворец был выстроен в Сайденгаме (северной части Лондона).

роны -- все равно. Да, -- отвечаю я, -- если б надо было жить только для того, чтоб не замочиться.

Но что же делать, если я забрал себе в голову, что живут и не для одного этого и что если уж жить, так уж жить в коронках. Это мое хотение, это желание мое... Ну, перемените, простиите меня другим, дайте мне другой идеал.

... Не смотрите на то, что я давеча сам хрустальное здание отверг, единственно по той причине, что его нельзя будет языком подразнить. Я это говорил вовсе не потому, что уж так люблю мой язык выставлять. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится (т. 4, 162-163).

Итак, Достоевский отвергает идеал "хрустального здания" по двум причинам. Во-первых, такой идеал неудовлетворителен психологически. Человек слишком любит "по своей глупой воле пожить" (т. 4, 153). Может даже быть, рассуждает парадоксалист, ²²⁸ что человек "любит только один процесс достижения цели, а не самую цель" (т. 4, 160). **Окончательность и завершенность хрустального здания лишила бы челове-**

ка возможности действия и это было бы ему невмочь. Эта мысль развита в неопечатанном отрывке, предназначенном для

Записок из Мертвого дома:

Попробуйте, выстройте дворец. Заведите в нем мраморы, картины, золото, птиц райских, сады всякие, всякой всячины ... и войдите в него. Ведь, может быть, вам и не захотелось бы

228

По запискам книжкам Достоевского видно, что в эти годы так же мыслил и он сам. См. в статье Борщевского, "Щедрин и Достоевский," стр. 107-108.

никогда из него выйти. Может быть вы и в самом деле не вышли бы. Все есть! "От добра добра не ищут." Но вдруг -- безделица! вам дворец обнесут забором, а вам скажут: все твое, наслаждайся! да только отсюда ни на шаг! И, будьте уверены, что вам в то же мгновение захочется бросить ваш рай и перемагнуть за забор. Мало того! Вся эта роскошь, вся эта нега еще живут ваши страдания. 229

Во-вторых, идеал "кристального здания" неудовлетворителен метафизически оттого уже, что является окончательным идеалом:

...кто знает (поручиться нельзя), может быть, что и все-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса движения, иначе сказать -- в самой жизни, а не собственно в цели, которая, разумеется, должна быть не иное что, как дважды два четыре, то есть уже не жизнь, господя, а начало смерти (т. 4, 160).

Но Достоевский допускает, что он мог бы поверить в такой идеал, если бы идеал был достаточно чист и высок. Но в том то и дело, что вместо высокого идеала он видит "гордого дуна". А в такой идеал он верить отказывается.

Журнал Эпоху пришлось закрыть в апреле 1865 г. из-за отсутствия средств. С 1865-1866 гг. начинается новый этап в творчестве Достоевского: это период больших романов. В годы 1865-1871 были созданы три из пяти "романов-трагедий": Преступление и наказание, Идиот и Бесы.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ГОДЫ 1865-1871

І. ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО (1865-1871)

1. Музыка

Весной 1865 г. Достоевский часто бывал в доме Корвин - Круковских. Причиной этих посещений было его увлечение Анной Васильевной Корвин - Круковской, красивой и талантливой девушкой, написавшей рассказ для журнала Эпоха. Известно, что Достоевский делал ей предложение, но она отказала ему.

Младшая сестра Анны Васильевны, Софья (впоследствии знаменитый математик С.В. Ковалевская), в своих воспоминаниях указывает, что под влиянием похвалы и одобрения Достоевского она занялась серьезно музыкой. "В числе тех *talents d'agrément*, развитие которых поощрял Достоевский, было занятие музыкой,"²³⁰ вспоминает она. Достоевский сказал ей, что он из всех музыкальных произведений "всею больше любит *la sonata pathétique* Бетховена, и что эта соната всегда погружает его в целый мир забытых ощущений."²³¹ Для нас интересно ее суждение о музыкальных знаниях Достоевского:

Федор Михайлович не был музыкантом. Он принад-

²³⁰ С.В. Ковалевская, из "Воспоминаний детства", в сб. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, ред. А.С. Долинина, 2 тт. (М., 1964), т. 1, 357.

²³¹

Там же, стр. 358.

лежал к числу тех людей, для которых наслаждение музыкой зависит от причин чисто субъективных, от настроения данной минуты. Подчас самая прекрасная, артистически исполненная музыка вызовет у них только зевоту; в другой же раз шарманка, визжащая на дворе, умилит их до слез. ²³²

К осени 1865 г. Достоевский погрузился в работу над романом Преступление и наказание. Работа его увлекла целиком и не было времени для других дел. В письме от февраля 1866 г. он сообщает, что он был так занят, что за всю зиму был в театре только раз, на первом представлении оперы Серова "Рогнеда" (Письма, т.1, 431).

Лето 1866 г. Достоевский провел на даче в Люблине ²³³ (под Москвой) с семьей Ивановых. С детьми Ивановых дружил пятнадцатилетний мальчик Н. Фон-Фохт, который написал воспоминания об этом периоде:

Ф.М. Достоевский очень любил музыку, он почти всегда что-нибудь напевал про себя, и это лучшее всего обозначало хорошее настроение его духа. В этом отношении вторая дочь А.П. Иванова, Мария Александровна, ученица Московской консерватории, доставляла ему большое удовольствие своею прекрасною игрою. В одном только они расходились: Мария Александровна была большая поклонница Шопена (как и вообще все женщины), между тем как Федор Михайлович не особенно жаловал музыку польского композитора,

232

Там же, стр. 357.

233

Врач А.П. Иванов был женат на сестре Достоевского, Вере Михайловне.

называя ее "чахоточной". Он превыше всего ставил музыку Моцарта и Бетховена, а из русских композиторов очень любил произведения Глинки и Серова, в особенности оперу последнего "Рогнеда".²³⁴

Фон-Фохт сообщает еще одну интересную подробность:

Однажды в присутствии Ф.М. Достоевского я сыграл на рояле... немецкий романс на известные стихи из Гёйне:

Du hast Diamanten und Perlen,
Hast alles, was Menschenbegehrt,
Und hast die schönsten Augen,-
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Романс этот очень понравился Федору Михайловичу, и он полюбопытствовал узнать, где я его слышал. Я ответил, что несколько раз слышал, как его играли шарманщики в Москве. По-видимому, Достоевский слышал этот романс впервые и стал частенько сам его напевать.²³⁵

Фон-Фохт далее высказывает предположение, что вследствие этого у Достоевского явилась мысль привести слова романса в романе Преступление и наказание.²³⁶ Речь идет о сцене смерти Катерины Ивановны Мармеладовой (т. 5, 453 - 454). Следует отметить, что Катерина Ивановна также ходила по улицам с шарманкой.

В феврале 1867 г. Достоевский женился, а через месяц уехал с женой за границу, где провел более четырех лет.

234

Н. Фон-Фохт, "К биографии Ф.М. Достоевского," в сб. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, 377 - 378.

235

Там же, стр. 378-379.

236

Там же, стр. 379.

В Европе Достоевские скитались с места на место, нигде долго не задерживаясь. В Дрездене они пробыли около трех месяцев, в Женеве более девяти месяцев, в Веве (городок около Женевы) три месяца, в Италии (в Милане и во Флоренции) провели почти год, а затем вернулись в Дрезден на два года.

В первые месяцы замужества, Анна Григорьевна вела подробный дневник. В нем мы находим целый ряд данных, ценных для нашей темы. Приведу здесь записи, относящиеся к музыке.

26 апреля 1867 г. Достоевские были на концерте легкой музыки (вальс Штрауса, кадрили составленная из разных опер и первая фигура из "Дон-Жуана") и ушли, не дождавшись конца, потому что "нельзя было так долго слушать эту дичь"²³⁷

2 июня они слышали военный марш из "Риэнци" Вагнера²³⁸ и нашли, что это "предвещательная вещь"

4 июня они слушали "Белую Даму" Boïldieu " с наслаждением"²³⁹

5 июня на концерте играли Моцарта: " Andante Cantabile, Menuet, Allegro, все удивительно хорошо. Федя был в полном восхищении... что нам сегодня удалось послушать та-

²³⁷

А.Г. Достоевская, Дневник А.Г. Достоевской: 1867 г. (М., 1923), стр. 27.

²³⁸

Там же, стр. 120.

²³⁹

Там же, стр. 124.

кую чудесную музыку." ²⁴⁰

10 июня играли Бетховена, 11 июня Вагнера. ²⁴¹

17 июня Достоевский восхищался концертом D-dur
Бетховена. ²⁴²

В конце июня Достоевские слышали "Stabat Mater"
Россини, "эту чудную песнь, этот великий гимн, который так и
проникает в душу... Федя высоко ставит Stabat Mater и всегда
с благоговейным чувством слушает этот гимн." ²⁴³

На этом, к сожалению, дневник А.Г.Достоевской об-
рывается. Записи Достоевской свидетельствуют о знакомстве пи-
сателя с выдающимися музыкальными произведениями.

2. Изобразительное искусство и архитектура.

Основным источником здесь опять служит дневник Ан-
ны Григорьевны. Достоевская посещала галерею почти каждый
день в течение первых нескольких недель жизни в Дрездене.
Достоевский часто заходил в галерею вместе с женой, но подол-
гу не оставался. Детальные и систематические осмотры "по ги-
ду" ему были непривычны. Заметен слегка иронический тон в
следующем письме Достоевского:

²⁴⁰
.. Там же, стр. 126.

²⁴¹
.. Там же, стр. 145, 149.

²⁴²
.. Там же, стр. 162.

²⁴³
.. Там же, стр. 192.

В характере Анны Григорьевны оказалось решительное антикварство (и это очень для меня мило и забавно). Для нее н. пример целое занятие пойти осматривать какую-нибудь глупую ратушу, записывать, описывать ее... но पुще всего заняла ее и поразила галерея, и я этому очень был рад: потому что в душе ее возродилось слишком много впечатлений, чтоб соскучиться. Ходила она в галерею каждый день (Письма, т. 2, 27)

В первый же день по приезде в Дрезден, Достоевские посетили картинную галерею. Характерно описание метода осмотра. "Мы вошли", пишет Анна Григорьевна, "и сначала почти ²⁴⁴ бегом обошли галерею." У Достоевского уже были намечены ^{их} любимые шедевры и он первым делом шел ²⁴⁵ осматривать, не обращая внимания на все остальное. В этот раз он хотел показать жене "Мадонну" Рафаэля (т.н. Сикстинскую Мадонну; см. илл. на стр. 176). Анна Григорьевна занесла в свой дневник следующее:

Федя ошибся и привел меня к Мадонне Гольбейна... (На одном конце галереи находится Мадонна Гольбейна, на другом -- Мадонна Рафаэля). Наконец, Федя привел меня к Сикстинской Мадонне... Что за красота, что за невинность и грусть в этом божественном лице, сколько смирения, сколько страдания в этих глазах. Федя находит скорбь в улыбке Мадонны... Младенец на руках Богоматери мне не понравился. Федя правду ²⁴⁶ сказал, что у него совсем не детское лицо.

244

А.Г. Достоевская, Дневник, стр. 15.

245

Там же, стр. 30, 118-119.

246

А.Г. Достоевская, Дневник, стр. 15.

Позже Анна Григорьевна вспоминала, что

Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля, и высшим его произведением признавал Сикстинскую Мадонну.²⁴⁷

Сделаю здесь небольшое отступление чтобы указать на современные Достоевскому взгляды на это произведение.

Култ Рафаэля возник в Германии в конце XVIII века.

Гете увлекся Рафаэлем во время своей второй поездки по Ита-
²⁴⁸

лии. ... Немецкие романтики видели в работах Рафаэля явную

связь с "незримым, идеальным миром."²⁴⁹ Романтик Вагенродер

написал известный рассказ о работе Рафаэля над Сикстинской

Мадонной: художник будто-бы тщетно искал образ Мадонны и на-
конец во сне увидел прекрасное видение, которое и запечатлел

на холсте.²⁵⁰ Об этом чудесном явлении говорит позже Жуков-

ский в статье "Рафаэлева Мадонна" (1824). Жуковский писал,

что "это не картина, а видение," какое-то "откровение свыше"²⁵¹

В стихотворении "Я помню чудное мгновенье", Пушкин применил

к А.П. Керн те же слова ("гений чистой красоты"), которые

²⁴⁷

В книге Л. Гроссмана, Путь Достоевского, стр. 176.

²⁴⁸

Sir Edward Boyle, "The 'Italienische Reise' of Goethe,"
in Biographical Essays. (Boston, 1952), p. 262.

²⁴⁹

Reiff, p. 153-154.

²⁵⁰

Wellek, Hist. of Mod. Criticism, II, 89.

²⁵¹

Приведено у П.П. Гнедича, История искусств, 2 тт.
(СПб., 1897), т. 2, 194.

сказал о Сикстинской Мадонне Жуковский. 252

Из почитателей Сикстинской Мадонны можно назвать:

Хомякова, который считал эту картину высшим из всех произ-
ведений искусства; 253 Фета, высоко ценившим это произведение; 254

Крамского, назвавшего картину "действительно великим и
действительно вечным" произведением. 255 В конце концов сле-
дует упомянуть Ап. Майкова, страстного поклонника Рафаэля
(см. выше, стр. 36).

Итак, высокая оценка Сикстинской Мадонны у Достоев-
ского является общинной, и во многом отражает вкусы
того времени.

Вовращаясь к дневнику Анны Григорьевны. Укажу здесь
только те произведения, отзывы Достоевского о которых Анна
Григорьевна записала. 256

Остановились...перед картиною Тициана, Zinsgro-
schon: Христос с монетою. Эта великолепная
картина, по выражению Феди, может стоять на-
равне с Мадонною Рафаэля. Лицо Христа вы-
ражает удивительную кротость, величие, стра-
дание... В другой зале есть картина Anniball'a

252

Г.М. Кока, Пушкин об искусстве (М., 1962), стр.21 - 22.

253

А.С. Хомяков, Полн.собр. соч., т.3, 365.

254

А.А.Фет (Шеншин), Полн.собр.стихотворений(Л.,1959), стр.20.

255

Русск. биогр. словарь, 25 гт. (СПб, 1896-1918), том буквы К,
стр. 409.

256

Полный список любимых картин Достоевского приведен в
книге А.Г. Достоевской, Библиографический указатель..., стр.273-274.

Sarracsi -- Спаситель в молодых годах.
Эту картину очень высоко ставит и любит
Федя...²⁵⁷

Тициан -- один из величайших художников итальянского Возрождения. Каррачи -- более поздний и менее известный художник.

В Дрезденской галерее находятся две картины Клода Лоррена : "Бегство в Египет" и "Асис и Галатея". Анна Григорьевна записала: "Федя сводил меня посмотреть картины Claude Lorraine мифологического содержания. Чрезвычайно хороши!"²⁵⁸

О картине "Асис и Галатея" будет подробно сказано в связи с романом Бесы и Подросток.

Одна из наиболее известных картин немецкой эпохи Возрождения -- "Мадонна семейства бургомистра Мейера", написанная Хансом Гольбейном (см. илл. на стр. 177). Взгляды Достоевского на это произведение своеобразны и несколько противоречивы.

Анна Григорьевна пишет, что когда она с мужем в первый раз увидела эту картину, то она ей понравилась. Во второй раз впечатление было отрицательным; она называет Мадонну²⁵⁹ "чисто германским идеалом." Думается, что здесь сыграло роль суждение Достоевского.

²⁵⁷

А.Г. Достоевская, Дневник, стр. 19.

²⁵⁸

Там же.

²⁵⁹

Там же стр. 15, 19.

У самого Достоевского отношение к этой картине очевидно менялось. В черновых записях к Идиоту находятся следующие замечания об одной женщине, которая по первоначальному замыслу Достоевского должна была быть женой Идиота: "Она тиха, как Гольбейнова Мадонна," и далее: "... моя Мадонна Гольбейнова -- как она чиста, как прекрасна."²⁶⁰ Но имеется одно резко отрицательное свидетельство. Некий Б. Брюлов рассказывает, со слов своего отца, о рассуждении Достоевского о немецком творчестве. Писатель говорил:

У греков вся сила их представления божества в прекрасном человеке выразилась в Венере Милосской, итальянцы представили истинную Богоматерь -- Сикстинскую Мадонну, а Мадонна лучшего немецкого художника Гольбейна? Разве эта Мадонна? Булочница! Мещанка! Ничего больше!²⁶¹

В августе 1867 г. Достоевские переехали в Женеву. По дороге они на короткое время задержались в Базеле и зашли в музей. Здесь они увидели картину Гольбейна "Христос в гробу" (см. илл. на стр. 177). Это произведение до того поразило Достоевского, что он провозгласил Гольбейна замечатель-

²⁶⁰
Из архива Ф.М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы, под ред П.Н. Сакулина и Н.Ф. Бельчикова (М.- Л., 1931), стр. 63, 67.

²⁶¹

Приведено там же, стр. 178.

262
ным художником и поэтом." Анна Григорьевна описывает чрезвычай-
но натуралистическое изображение смерти на этой картине,
которое вызвало в ней отвращение и ужас. "Федя же восхищал-
263
ся этой картиной." Анна Григорьевна не в силах была смотреть на картину и ушла в другие залы. Вернувшись через 15-
20 минут, она нашла Достоевского перед той же картиной. На
его лице было испуганное выражение, как в первые минуты приступа эпилепсии. Позже, он говорил жене: "От такой картины
264
вера может пропасть." эта картина будет еще обсуждаться
позже.

Осенью 1867 г. Достоевский задумал поселиться в Париже, отчасти ради жены: Город вообще и Лувр в особенности были бы для нее интересны (Письма, т.2, 46).

Поездка в Париж не осуществилась, и Достоевские остались в Женеве. Лето 1868 г. они провели недалеко от Женевы, в городке Веве, на берегу Женевского озера." Это одна из первых панорам в Европе," пишет Достоевский, "В самом роскошном балете такой декорации нету, как этот берег Женевского озера..."(Письма, т.2, 128).

262

А.Г. Достоевская, Дневник, стр. 366.

263

Там же.

264

Материалы к биографии Ф.М. Достоевского, под ред. Л. Гроссмана, в десятом томе Собр. соч. (1956 - 1958), стр. 587-588.

Осенью 1868 г. они переехали в Милан. Здесь Достоевский любил осматривать знаменитый собор (см. илл. на стр. 173.). О нем Достоевский писал, что он "громадный, готический, весь вырезан à jour и фантастичен, как сон" и что "внутренность необычайно хороша" (Письма, т. 2, 139).

С ноября 1868 г. по июль 1869 г. Достоевские жили во Флоренции. Их квартира находилась вблизи двух крупных картинных галерей: Palazzo Pitti u Galleria degli Uffizi. Как сообщает Анна Григорьевна, Достоевский нередко заходил в одну из этих галерей.

Он приходил в восторг от картины Рафаэля Мадонна della Sedia. Другая картина того же художника S. Giovan Battista nel deserto... тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел смотреть в том же здании Уффици статую Venere de Medici ... которую признавал гениальным произведением.²⁶⁵

В письме Майкову Достоевский писал о флорентийских галереях следующее:

... какие драгоценности в галереях! Боже я просмотрел Мадонну в креслах в 63-м году, смотрел неделю и только теперь увидел. Но и кроме нее сколько божественного (Письма, т. 2, 154).

Помимо галерей, Флоренция славится своими церквями и дворцами, которые Достоевские осматривали вместе.

Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери работы знаменитого Ghiberti очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную их величину, повесит у себя в кабинете, чтобы на них любоваться.²⁶⁶

Привожу снимок этих дверей на стр.175 . По преданию, Микеланжело признал эти двери достойными украшать врата рая -- отсюда название "Detta del Paradiso".

В июле 1869 г. Достоевские направились в Прагу в надежде там устроиться. По дороге они остановились в Венеции. Достоевский называет собор св. Марка "удивительной" и "несравненной" вещью (Письма, т. 2, 206).

Затем была сделана краткая остановка в Болонье исключительно для того, чтобы посмотреть "Св. Цецелию" Ра-
²⁶⁷ фазля, ²⁶⁸ которой в свое время восхищался Гете.

В Вене они задержались два дня. "Понравилась нам и Вена," писал Достоевский, "Вена решительно лучше Парижа"

266

Мат. к биографии Ф.М. Достоевского, стр. 590.

267

Гроссман, Путь Достоевского, стр. 177.

268

Boyle, The 'Italienische Reise' of Goethe, p. 222-223.

(Письма, т. 2, 206).

В Праге Достоевским не удалось получить подходящей квартиры и они уехали в Дрезден, где пробыли два года. Нет сведений о посещении ими галереи в эти годы. Возможно, что им иногда и удавалось бывать там, но реже, чем раньше, хотя бы уже потому, что Анна Григорьевна была теперь более занята хозяйственными делами (в 1869 г. родилась дочь Люба).

II ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО (1865 - 1871)

1. Музыка

Шарманка, уличное и трактирное пение несколько раз фигурируют в романе Преступление и наказание (1866).

Мармеладов слышит на улице партию пьяниц, которые наняли шарманщика. "Детский, надтреснутый семилетний голосок" ²⁶⁹ пел под шарманку романс "Хуторок" (т.5, 23).

Однажды, идя по улице, Раскольников остановился слушать девушку, певшую какой-то "весьма чувствительный романс" под аккомпанимент шарманки. Раскольников обратился к другому слушателю с вопросом, любит ли тот уличное пение? Не получив ответа, Раскольников сам рассуждает:

Я люблю... как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледнозеленые и больные лица... (т.5, 163)

Вскоре после этого, Раскольников проходит в бедной

части города мимо одного "весьма увеселительного заведения."
"Оттуда слышно было, как, среди хохота и взвизгов, под тоненькую фистулу разудалого напева и под гитару, кто-то отчаянно отплясывал, выбивая такт каблуками" (т. 5, 165).

Выше уже говорилось о сцене смерти Катерины Ивановны Мармеладовой (стр. 110). Кроме указанного романа ("Du hast Diamanten und Perlen"), она вспоминает еще и несколько других, среди них "Хуторок" (т. 5, 449), "Marlborough s'en va-t-en guerre" (там же) и "В полдневный жар, в долине Дагестана" (т. 5, 454).

В конце романа, Свидригайлов и Раскольников встретились в трактире. Мальчик-шарманщик аккомпанировал "здоровой, краснощекой" певице Кате, которая "сиплым контральтом" пела какую-то лакейскую песню (т. 5, 485).

В повести "Вечный муж" (1870) описано страстное пение Вельчанинова:

Вельчанинов выбрал один, почти никому теперь не известный романс Глинки:

Когда в час веселый откроешь ты губки
И мне заворкуешь нежнее голубки...

... Голосу у него давно уже не было, но видно было по остаткам, что прежде был недурной. Этот романс Вельчанинову удалось слышать в первый раз лет двадцать перед этим, когда он был еще студентом, от самого Глинки, в доме одного приятеля покойного композитора, на литературно-артистической холостой вечеринке. Расходившийся Глинка сыграл и спел все свои любимые вещи из своих сочинений, в том числе этот романс. У него тоже не

оставалось тогда голосу, но Вельчанинов помнил чрезвычайное впечатление, произведенное тогда именно этим романсом. Какой-нибудь искусник, салонный певец никогда бы не достиг такого эффекта. В этом романсе напряжение страсти идет, возвышаясь и увеличиваясь с каждым стихом, с каждым словом; именно от силы этого необычайного напряжения малейшая фальшь, малейшая утрировка и неправда, -- которые так легко сходят с рук в опере, -- тут погубили и исказили бы весь смысл. Чтобы пропеть эту маленькую, но необыкновенную вещицу, нужна была непременно -- правда, непременно настоящее полное вдохновение, настоящая страсть или полное поэтическое ее усвоение. Иначе романс не только совсем бы не удался, но мог даже показаться безобразным и чуть ли не каким-то бесстыдным: невозможно было бы выказать такую силу напряжения страстного чувства, не возбуждав отвращения, а правда и простодушие спасали все (т. 4, 538-539).

Все это Вельчанинов помнил и, следуя манере Глинки, с вдохновением пропел романс. Эффект был чрезвычайно сильный (т. 4, 538 - 539).

Анна Григорьевна сообщает, что в этом описании отражено реальное событие. Достоевский не раз рассказывал "о том поразительном впечатлении, которое произвел на него этот романс в исполнении самого Глинки, которого он встретил в молодости."²⁷⁰ Нет более подробных сведений насчет того, где и когда точно произошла встреча Достоевского с Глинкой. Возможно, что это было в доме Майковых.

270

"Примечания А.Г. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского," в кн.: Семинарий по Достоевскому, под ред. Л.Гроссмана (М.-П., 1922), стр.61.

В романе Бесы (1871 -72), отношение Достоевского к современным событиям остроумно показано "в музыкальном оформлении". Изобретательный чиновник Лямшин играет "новую, особенную штучку" на фортепьяно:

Штучка в самом деле оказалась забавною, под смешным названием: "Франко-прусская война". Начиналась она грозными звуками "Марсельезы":
Qu'un sang impur abreuve nos sillons!

Слышался напыщенный вызов, упоение будущими победами. Но вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна, где-то сбоку, внизу, в уголку, но очень близко, послышались гаденькие звуки "Mein lieber Augustin". "Марсельеза" не замечает их, "Марсельеза на высшей точке упоения своим величием; но "Augustin" укрепляется, "Augustin" все нахальнее, и вот такты "Augustin" как-то неожиданно начинают совпадать с тактами "Марсельезы". Та начинает как бы сердиться; она замечает, наконец, "Augustin", она хочет сбросить ее, отогнать как навязчивую ничтожную муху, но "Mein lieber Augustin" уцепилась крепко; она весела и самоуверенна; она радостна и нахальна; и "Марсельеза" как-то вдруг ужасно глупеет: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с простертыми к провидению руками:

Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses!

Но уже она принуждена петь с "Mein lieber Augustin" в один такт. Ее звуки как-то глупейшим образом переходят в "Augustin", она склоняется, погасает. Изредка лишь, прорывом, послышится опять "qu'un sang impur...", но тотчас же преобидно перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий все, все.... Но тут уже свирепеет "Augustin": слышатся сильные звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства... "Augustin" переходит в неистовый рев... Фран-

но-прусская война оканчивается (т. 7, 339-340).

Слова "самохвальство", "гаденький вальс" и "неистовый рев" характеризуют отношение Достоевского к этой войне. Хотя он не любил французов, самодовольство и грубая ставка на силу, которые он замечал среди немцев, вызвали в нем особенно сильное отвращение (см., например, Письма, т. 2, 308, 316, 325). Так Достоевский использовал музыкальную тему, чтобы высказать свое мнение о политических событиях.

Отметим также, что сочинение Лямшина представляет собой хороший пример музыкального приема контрапункта (об этом см. выше, стр. 47).

В произведениях 1865 - 1871 гг. встречаются несколько имен композиторов и названий музыкальных произведений, упомянутых вскользь.

Так, Разумихин называет имя Рубинштейна, как пример великого пианиста (т. 5, 216). В Бесах упоминается увертюра из оперы Обера "Фра-Диаболо" (т. 7, 325) и названы композиторы Глюк и Шопен (т. 7, 498, 499). Последние два имени встречаются в связи с речью Карамазинова, и таким образом позволяют предполагать отрицательное к обоим отношение Достоевского.

271

Нелюбовь Достоевского к Шопену подтверждается воспоминанием Фон-Фохта (см. выше, стр. 109).

2. Изобразительное искусство и архитектура

В произведениях 1865 - 1871 гг. можно найти ряд высказываний, направленных против тех, кто требовал от искусства²⁷² немедленной материальной пользы. Многие из этих замечаний у Достоевского связаны с именем Рафаэля.

В романе Преступление и наказание, Лебезятников в споре с Лужиным хочет доказать, что чистить помойные ямы благородная и полезная обществу деятельность, "которая стоит всякой другой и уже гораздо выше, например, деятельности какого-нибудь Рафаэля или Пушкина, потому что полезнее" (т.5, 386).

Самое острое выражение таких утилитарных взглядов на искусство мы находим в черновых записях к роману Бесы. Кто-то спорит с Нечаевым (прообразом Петра Верховенского) о значении прогресса. Речь идет о романе Чернышевского Что делать?

Там есть даже залы из алюминия и концерты, перед которыми Бетховен -- букашка.

Нечаев -- Не читал романа. Сочинитель еще не дошел до главной точки. Если б сам пожил, то кончил бы тем что дошел и не было - бы концертов... Да если б даже и всеобщие средства были из алюминия, то нарочно по принципу надо отвергнуть их, чтоб никакого алюминия, никаких колонн, никакого искусства, никакой музыки не было, ибо это все²⁷³ развращает. Необходимо лишь необходимое.

272

Имеется в виду, главным образом, Писарев и его последователи. См. выше, стр. 71.

273

Записные тетради Ф.М. Достоевского, под ред. Е.Н. Коншиной и Н.И. Игнатовой (М.-Л., 1935), стр. 281.

Достоевский предоставляет в романе Бесы Степану Трофимовичу Верховенскому защищать культурные ценности от нападков нигилистов. Верховенский это делает с воодушевлением. "Он стал заявлять о правах искусства... громко и твердо заявил, что сапоги ниже Пушкина, и даже гораздо" (т. 7, 26). Его любимое произведение искусства -- Сикстинская Мадонна, и он об этой картине собирается писать сочинение (т. 7, 316 - 317). Он решительно протестует против мысли, что "стук телег, подвозящих хлеб человечеству, полезнее Сикстинской Мадонны" (т. 7, 229).

На "празднике" Верховенский в полемической форме высказывает собравшимся нигилистам свое эстетическое кредо:

... я объявляю, что Шекспир и Рафаэль -- выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнута, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! ²⁷⁴ (т. 7, 507)

Нет сомнения, что эти мысли разделял сам Достоевский

274

..В черновиках к этой тираде прибавлена еще следующая фраза: "Красота важнее хлеба, красота полезнее хлеба." См. Записные тетради Ф.М. Достоевского, стр. 227.

(ср., например, с его статьями в журнале Время, стр. 88 и стр. 89. настоящей работы). В то же время Достоевский ясно показал в романе Бесы, что одни высокие эстетические идеалы недостаточны. Расплинчатое мечтательство о "вечной красоте" Верховенских-отцов, лишенное крепкого фундамента веры и морали, и породило полное отрицание Верховенских-сыновей.

Выше уже приводилась следующая мысль Достоевского об искусстве: "Целомудренность образа не спасает от грубой и, даже может быть, грязной мысли" (т. 13, 215). Мысль эта получает свое развитие в одной небольшой картине из романа Преступление и наказание.

Свидригайлов, человек пятидесяти лет, рассказывает о своей шестнадцатилетней невесте: "... у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой..." (т. 5, 502). И вот эта девушка, почти еще ребенок, с невинным и скорбным лицом, как у Мадонны Рафаэля, становится для Свидригайлова лишь предметом сладострастного увлечения. Как только он приходит к невесте в дом, "так сейчас ее к себе на колени... и целую по-минутно" (т. 5, 501).

Мне представляется, что отсюда можно провести прямую нить к знаменитой речи Мити Карамазова о красоте:

Красота -- это страшная и ужасная вещь!... Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Страшно много тайн!... иной, высший даже сердцем человек и с умом высо-

ким, начинается с идеала Мадонны, а кончается идеалом содомским. Еще страшнее кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил (т.9, 138).

В романе Идиот, князь Мышкин предлагает следующий сюжет для картины: нарисовать лицо человека, приговоренного к смертной казни, за минуту до удара гильотины. "Я в Базеле недавно одну такую картину видел," добавляет Мышкин (т.6, 73 - 74). Г.М. Фридлиндер высказал предположение, что Достоевский здесь имеет в виду картину Ганса Фриса "Усекновение главы Иоанна Крестителя", изображающую лицо пророка в момент, когда над ним уже занесен меч (т. 6, 723).

Далее Мышкин подробно излагает, как он представляет себе всю сцену казни (т. 6, 74 - 76). Немецкий критик Геземан указал на большое сходство описанной Мышкиным сцены с картиной художника Глэра (Charles Gléyre), изображающей казнь майора Давеля. ²⁷⁵ Возможно, что это сходство вполне случайно: картина находится в Лозанне, а нет сведений, что Достоевский когда-нибудь посетил этот город.

275

Gerhard Gesemann, "Das Goldene Zeitalter. Ein Kapitel über Dostojewski," Die Dioskuren, Bd. 2 (1923), 290.

Крупную роль в романе Идиот играет картина Ганса Гольбейна "Христос в гробу" (см. илл. на стр.177). Выше уже было сказано о том потрясающем впечатлении, которое эта картина произвела на Достоевского (см. стр.117).

Мышкин повторяет мысль писателя, что от этой картины "может вера пропасть" (т. 6, 248). Устами смертельно-больного нигилиста Ипполита, Достоевский раскрывает нам смысл такого высказывания. "... Мне вдруг припомнилась картина, которую я видел давеча у Рогожина, в одной из самых мрачных зал его дома, над дверями," пишет Ипполит в своем "Объяснении", "На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста" (т. 6, 462-463).

Мне кажется, живописцы обыкновенно повелись изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда Он нес на Себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжении шести часов ... лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно а действительно, и что тело Его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, опухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились;

большие, открытые белки глаз блещут какими-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно таким) видели все ученики Его, Его главное будущее апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жизни Своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: "Талифа куми," -- и девица встала, "Лазарь, гради вон," -- и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, -- в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо -- такое Существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено ... (т. 6, 463-464).

Все это говорит нигилист Ипполит, не верующий в Бога. Но следует предполагать, что Достоевский разделял эту точку зрения хотя бы отчасти.

Некоторые критики категорически несогласны с мнением Достоевского.

Геземан, например, не видит в картине Гольбейна

ничего страшного и заключает, что Достоевский религиозный
276
фантазер.

Л.А. Зандер передает возражение о. Сергия Булгакова, который сказал, что

от этой картины вера должна родиться:
ибо христианство в том и заключается,
чтобы верить, что израненное, унижен-
ное, умирающее человечество воскреснет
во славе, что не только раны и страда-
ния, но и сама смерть Христом побеждены.²⁷⁷

Я не берусь обсуждать теологическую сторону вопроса. Мне представляется, однако, что взгляд Достоевского на картину Гольбейна естественно вытекает из его общих эстетических воззрений.

Уже неоднократно отмечалось, что общее направление эстетики Достоевского следует по пути, указанному традицией немецкого идеализма. Если мы обратимся, например, к эстетике Гегеля, то можно найти два высказывания, которые прямым образом можно связать с высказываниями Достоевского о картине Гольбейна.

Гегель считает, что писать Христа -- огромная задача для живописца; что нельзя, чтобы Он казался слишком человекоподобным; в Его образе должна отражаться и Его божественность.²⁷⁸ То же самое о Христе говорил Достоевский

276

Gezemann, p. 292.

277

Л.А. Зандер, Тайна добра (Франкфурт; "Посев", 1960), стр. 153.

278

Hegel, PFA, III, 254.

в связи с картиной Ге (см. выше, стр. 97). Ни в картине Гольбейна, ни в картине Ге не видно ни капли божественного начала.

Гегель требует от живописи изображения духовных переживаний. Если в картине преобладает изображение телесной боли и физического страдания, то это лишь затмит духов-
279
ный смысл произведения.

Гольбейн остановился на чисто материальном изображении смерти. Достоевского поражает именно отсутствие даже малейшего намёка на духовную сторону этого события.

В этом отношении Достоевский был вполне последователен в своих вкусах. В картинных галереях он проходил мимо почти всех образцов живописи немецкого Возрождения. Его отталкивали Альбрехт Дюрер и Лука Кранах с их мрачным под-
280
черкиванием физической боли. Наоборот, его привлекали одухотворенные и "просветленные" картины великих итальянских художников. В них Достоевский видел высокий идеал и всеоправдывающее божественное начало.

Достоевский не был бытописателем. Почти всегда детали быта, упомянутые им, имеют особое назначение. Часто они служат "ключом" и комментарием к сложному внутреннему

279

Hegel, PPA, III, 265.

280

А. Г. Достоевская, Дневник 1867 г., стр. 65.

миру героев.

Такое значение имеет описание кельи Тихона в про-
пущенной главе ("У Тихона") в романе Бесы.²⁸¹ На стенах
кельи, кроме икон, висят гравюры "светского" содержания и
"из времен мифологических."²⁸²

Этим Достоевский подчеркнул широкие интересы Ти-
хона. Известно, что прообразом Тихона Достоевскому послу-
жил Тихон Задонский (см. Письма, т. 2, 289), хорошо знако-
мый с западной культурой.

Здесь следует также отметить, что в келью старца
Зосимы Достоевский тоже поместил "несколько заграничных гра-
вюр с великих итальянских художников прошлых столетий"
(т. 9, 52).

В Дрезденской картинной галерее находятся две кар-
тины французского художника Клода Лоррена (Claude Lorrain):
"Бегство в Египет" и "Асис и Галатея". Анна Григорьевна вспо-
минает, что Достоевский ее специально водил посмотреть эти

281

Впервые опубликовано в 1922 г. См. Документы по истории литературы и общественности. Выпуск Первый. Ф.М. Достоевский. Москва: Изд. Централхива РСФСР, 1922. Пере-
печатано недавно: Ф.М. Достоевский. У Тихона. New York:
Inter-Language Literary Associates, 1964. Цитаты приводятся
по изданию 1964 г.

282

У Тихона, стр. 32.

картины, и что они ей чрезвычайно понравились. ²⁸³

Творчество Клода Лоррена пользовалось особенно большой известностью в XVIII и в начале XIX вв. Среди почитателей Лоррена был Гете, который сказал, что в картинах художника "природа утверждает свою вечность." ²⁸⁴ В работах Лоррена писатель видел "вышую правду, но ни следа действительности." ²⁸⁵

А.В. Шлегель, один из влиятельнейших теоретиков романтизма, тоже очень высоко ставил творчество Лоррена. ²⁸⁶

В техническом отношении Лоррен славится своим мастерским изображением света и пространства. Он был первым крупным художником, который писал солнце, и оно, обычно заходящее, участвует почти во всех его пейзажах.

В его работах почти всегда чувствуется меланхолическая нотка, какая-то торжественная печаль.

Даль влечет к себе, красота природы на первом плане готова померкнуть ... при заходе солнца далекие предметы уже окутаны мраком, а на землю незаметно спускаются сумерки. Тогда в душе человека пробуждается смутная мечта о далеких, неизвестных краях ... ²⁸⁷

283

Дневник 1867 г., стр. 19.

284

Gaston Varenne, "Goethe et Claude Lorrain," Revue de la Littérature Comparée, janviers-mars, 1932, p. 28.

285

Gesemann, p. 287.

286

Reiff, p. 155.

287

М.В. Алпатов, Всеобщая история искусств, 3т. (М.-Л., 1949-), т.2, 237.

Эти слова могут быть отнесены к интересующей нас картине "Асис и Галатея" (см. илл. на стр. 178). Здесь изображена последняя встреча прекрасной нимфы Галатеи с юношей Асисом, описанная в XIII книге Метаморфоз Овидия. Вдали виднеется фигура циклопа, который вскоре убьет Асиса. Вся сцена залита золотыми лучами заходящего солнца. Отметим еще, что Гете назвал эту картину одной из наилучших по композиции.

288

Картина "Асис и Галатея" нашла свое отражение в не напечатанной главе из романа Бесы. В своей письменной исповеди Ставрогин вспоминает, как однажды, спустя несколько лет после совершенного им преступления, ему приснился удивительный сон:

В Дрездене, в галерее, существует картина Клод Лоррена, по каталогу, кажется "Асис и Галатея"; я же называл ее всегда "Золотым веком", сам не знаю почему. Я уже и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, мимоездом заметил. Даже нарочно ходил, чтобы на нее посмотреть, и может быть для нее только и заезжал в Дрезден. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то была.

Я впрочем и не знаю, что мне приснилось. Точно так как и в картине -- уголок Греческого Архипелага -- при чем и время как будто перешло за 3.000 лет назад -- голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце -- словами этого не передашь. Тут запомнило свою колыбель ев-

ропейское человечество, и мысль о том как бы наполняла мою думу родною любовью. Здесь был земной рай человечества, боги сходили с небес и рождались с людьми, тут произошли первые сцены мифологии. Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость и я ощущал это как бы прозревая в то же время и всю великую их будущую трехтысячелетнюю жизнь им неведанную и негаданную и у меня трепетало сердце от этих мыслей. О, как я рад, был что у меня трепещет сердце и что их наконец люблю! Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. О, чудный сон, высокое заблуждение! Мечта самая невероятная из всех, какие были, на которой все человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой сохло и мучилось иссыхая, для которой умирали на крестах и убивались его пророки, без которой народы не захотят жить и -- не могут даже умереть... 289

Сразу после этого видения, у Ставрогина всплывает страшное воспоминание о Матреше, "исхудавшей и с лихорадочными глазами," которая подняла на него свой "крошечный кулачек." 290

Л. Гроссман первый указал, что приведенный выше отрывок резко отличается по стилю от остального текста исповеди Ставрогина. 291

Исповедь в целом состоит из уродли-

289

Достоевский, У Тихона, стр. 62-64.

290

Там же, стр. 64-65.

291

Л. Гроссман, "Стилистика Ставрогина." в кн.: Достоевский. Путь. Поэтика. Творчество (М., 1928), стр. 131-148.

вого синтаксиса, в то время как видение "золотого века" по своему словесному построению слагается в свободный размер:

Здесь жили прекрасные люди.
Они вставали и засыпали
Счастливые и невинные; и т.д.²⁹²

Стиль вполне соответствует содержанию. Исповедь. Ставрогина -- изложение страшного преступления. Из-за отсутствия настоящего покаяния, исповедь не приносит Ставрогину ни очищения ни даже облегчения. Вместо спасения грешника, Достоевский дает лишь мгновенное видение рая. Как говорит Гроссман: "инферно злых страстей хоть на мгновение озаряется отблеском недостижимого рая."²⁹³

В то же время это рай особый, не похожий на проповедуемый христианством рай. Это -- "земной рай человечества,"²⁹⁴ это "чудный сон" и "высокое заблуждение." Нет сомнения, что Достоевский имеет здесь в виду ту утопию, в которую он с экстазом веровал в юные годы, и за которую он заплатился десятью годами ссылки.

Идея "золотого века" -- "мечта самая невероятная их всех, какие были" потому что она исключает Бога: утопизм обречен на гибель. Если же такое видение можно считать высшим идеалом Ставрогина, то и его гибель становится неизбеж-

²⁹²

"Стилистика Ставрогина," стр. 41.

²⁹³

Там же, стр. 45.

²⁹⁴

У Тихона, стр. 63.

ной.

С видением Ставрогина можно сопоставить одну заметку из черновых записей к роману Преступление и наказание. Раскольников тоже мечтает о "золотом веке":

О зачем не все в счастье? Картина
золотого века. Она уже носится в умах
и сердцах. Как ей не настать -- и проч.

Н.В. Но какое право имею я, я под-
лый убийца, желать счастье людям и меч-
тать о золотом веке.

Я хочу иметь на это право.²⁹⁵

Так как глава "у Тихона" напечатана не была, то Достоевский включил волнующее его описание картины в роман Подросток. Достоевский при этом текста почти не изменил. Итак основная часть сна Ставрогина совпадает со сном Версилова (т. 8, 513-514).

Но для "философского деиста" (т. 8, 519) Версилова, золотой век не есть откровение рая. Наоборот, он от видения испытывает пронзительную печаль и тоску. Заходящее солнце в картине Лоррена он воспринимает символично, как погасание великой христианской культуры Запада:

... это заходящее солнце первого дня
европейского человечества, которое я
видел во сне моем, обратилось для ме-
ня тотчас, как я проснулся, наяву, в
заходящее солнце последнего дня евро-
пейского человечества! (т. 8, 514).

295

Из архива Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы, под ред. И.И. Гливенко (М.-Л., 1931), стр. 89.

Версидов представляет себе, что придет время, когда идея Бога и Христа, как зашедшее солнце, уйдет и погаснет среди человечества:

... настало затишье, и люди остались одни, как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества. И люди вдруг поняли, что они остались совсем одни, и разом почувствовали великое сиротство (т. 8, 518).

Но неожиданно видение Версидова оканчивается предсказанием спасения человечества. Христос, пришедший к осиротевшему человечеству,

простирает к ним руки и говорил: "Как могли вы забыть Его?" И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения ... (т. 8, 520).

Мочульский разъясняет это кажущееся противоречие следующим образом: Если в человечестве вспыхнет любовь, то Христос вернется к нему, ибо Христос есть любовь. "Блудный сын, после скитаний в пустыне, возвратится в Отчий дом."²⁹⁶

Отзвуки картины Клода Лоррена опять встречаются в рассказе "Сон смешного человека" (1877).

"Смешной человек" попадает на другую планету.

Там, на островах, похожих на греческий Архипелаг, где "лазковое изумрудное море тихо плескало о берега" и стояли "высокие и прекрасные деревья," там, среди ароматных цветов и птичьих стай живут "дети солнца" -- счастливые и радостные люди (т. 10, 431-432).

О, как они были прекрасны! ... я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие ... (т. 10, 432).

Итак, можно заключить, что картина Лоррена у Достоевского превратилась в символ "самой невероятной мечты" о земном рае. Три сна -- Ставрогина, Версилова и "смешного человека" объединены видением "золотого века" по картине Лоррена. Как выражается Мочульский, эти три сна составляют своего рода триптих.²⁹⁷

В критике была сделана попытка сблизить мировоззрение Достоевского и Лоррена.²⁹⁸ Мне представляется такое сравнение неубедительным и, главное, мало существенным. Картину Лоррена Достоевский возвел в символ, который имеет мало общего с замыслом художника (т.е. с мифологическим рассказом об Асисе и Галатее).

С.Н. Дурылин посвятил длинную статью символу за-

297

Мочульский, стр. 458.

298

Gerhard Geseman, "Das Goldene Zeitalter."

ходящего солнца у Достоевского, связывая это с картиной Лор-
299 рена.

Отметим, что заходящее солнце часто встречается в
литературных произведениях романтической школы. Пейзажи,
описанные в романах Анны Радклиф, например, очень часто ос-
вещены заходящим солнцем, причем композиция пейзажей очень
300 часто следует картинам Лоррена. Этой писательницей Дос-
тоевский увлекался в молодости.

299

Дурылин, "Об одном символе у Достоевского," в кн.:
Достоевский. Труды Гос. Ак. Худ. Наук, Литературная секция,
Выпуск 3 (М., 1928), стр. 163-193.

300

Elizabeth W. Manwaring, Italian Landscape in
Eighteenth Century England (N.Y.: Oxford, 1925), pp. 213-214.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ

В 1871 г. Достоевские вернулись в Петербург и писатель снова погрузился в культурную жизнь столицы. Он опять начал посещать салон Е.А. Штакеншнейдер, где собирались видные представители литературы и искусства. Бывал он также в салоне С.А. Толстой (вдова А.К. Толстого) и на "пятницах" у Я.П. Полонского.

Усиленный темп работы почти не прерывался. С конца 1872 г. Достоевский стал редактором журнала Гражданин, и оставался на этой должности около полутора лет. После этого последовала работа над романом Подросток, над изданием Дневника писателя и, наконец, над романом Братья Карамазовы.

I. ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО (1871-1881)

1. Музыка

В связи с портившимся здоровьем (энфизема легких), врачи посоветовали Достоевскому поехать на лечение за границу. "На воды" в Эмс писатель ездил в летние месяцы 1874, 1875, 1876 и 1879 годов.

Возле самых источников вод играла музыка, и Достоевский в письмах к жене часто делился с нею своими впечатлениями.

Каждый день, жалуется Достоевский, музыка начинается со "скучнейшего лютеранского гимна Богу; ничего не знаю приторнее и выделаннее" (Письма, т. 3, 107).

Вообще "редко-редко играет что-нибудь интересное, а то все какое-нибудь попури, или "Марш немецкой славы" какой-нибудь, Штраус, Оффенбах и наконец даже Ems-pastillen polka, так что уж и не слушаешь" (Письма, т. 3, 177).

Почти все положительные отзывы относятся к Бетховену. "Музыка сегодня исправилась," писал Достоевский в 1875 г., "играли две пьесы Бетховена -- верх совершенства" (Письма, т. 3, 187). В 1876 г. он восторженно писал жене:

Ангел мой, сегодня утром слышал увертюру из Фиделио Бетховена. Выше этого ничего не создавалось! Это в легко-грациозном роде, но с страстью, у Бетховена везде страсть и любовь. Это пост. любви, счастья и тоски любовной! (Письма, т. 3, 231).

В 1879 г. он написал отзыв, который уже частично приводился выше, в связи с оценкой Вагнера:

Музыка здесь хоть и хороша, но редко Бетховен, Моцарт, а все Вагнер (прескучнейшая немецкая каналья несмотря на славу свою), и всякая дрянь (Письма, т. 4, 90).

Эти отзывы довольно точно характеризуют музыкальные вкусы Достоевского. Он предпочитал старые, знакомые вещи, а к новым композиторам относился недоверчиво. Именно так определяет вкусы отца дочь писателя.

301

Изредко Достоевскому удавалось посетить оперу.

В 1874 г. он в Берлине попал на "Роберта-Дьявола" (опера, которую он любил в молодости; см. стр. 49), но "убежал от страшных немецких певцов прямо домой" (Письма, т. 3, 103).

Дочь писателя вспоминает, что Достоевский иногда с детьми ходил в оперу, но всегда только на "Руслана и Людмилу" Глинки. Любовь Федоровна утверждает, что отец внушал детям политический смысл, который он будто бы видел в этой опере. В этой политической аллегории Руслан представлял собою Россию, Черномор -- Турцию, Людмила -- западных славян и Фарлаф -- Австрию.

В 1880 г. в Москве Достоевский слышал оперу "Paul et Virginie" Крейтцера: "... театр, оркестр, певцы -- все недурно, только музыка плоха," писал он (Письма, т. 4, 161).

В письмах этих лет несколько раз встречается имя Н. Рубинштейна. Достоевский отмечал, что Рубинштейн "много сделал для музыкального русского воспитания" (Письма, т. 3, 27; см. также Письма, т. 3, 22 и Письма, т. 4, 150-151).

2. Изобразительное искусство и архитектура

С конца апреля до первой половины мая 1872 г. Достоевский позировал художнику В.Г. Перову для портрета, заказанного Третьяковым. Перов относился к своему заданию очень серьезно. Анна Григорьевна вспоминает:

302

Там же, стр. 202. Воспоминания Л.Ф. Достоевской, однако, изобилуют неточностями и преувеличениями.

Прежде чем начать работу, Перов навещал нас каждый день в течение недели; заставлял Федора Михайловича в самых различных настроениях, беседовал, вызывал на споры и сумел подметить самое характерное выражение в лице мужа, именно то, которое Федор Михайлович имел, когда был погружен в свои художественные мысли. Можно бы сказать, что Перов уловил в портрете "минуту творчества" Достоевского ...Перов был уминый и милый человек, и муж любил с ним беседовать.³⁰³

Беседы с Перовым и наблюдения над его методом работы отразились в творчестве Достоевского;³⁰⁴ .. об этом будет речь далее.

Поездки в Эмс дали Достоевскому несколько новых впечатлений в отношении живописи. По дороге на курорт, он остановился в Берлине и зашел в Королевский музей. Художник Каульбах, о котором говорилось выше (стр. 81) снова на него произвел отрицательное впечатление; Достоевский в нем нашел "одну холодную аллегория и больше ничего" (Письма, т. 3, 102). Но другие картины, "древние, разных школ, там не дурны" (там же).

В 1876 г. он опять посетил этот музей и провел три часа в осмотре картин, статуй и древностей (Письма, т. 3, 218).

Дорога в Эмс и окрестности Эмса приводили Достоевского в восхищение:

303

А.Г. Достоевская, Воспоминания (М.-Л., 1925), стр.155.

304

Дневник, 1873, 281 и т. 8, 507.

Аня, милая, мичего я в жизни не видал подобного! Что Швейцария, что Вартбург (помнишь?) сравнительно с этой последней половиной дороги до Эмса. Все что представить можно обольстительного, нежного, фантастического в пейзаже, самом очаровательном в мире; холмы, горы, замки, города как Марбург, Липбург с прелестными башнями в изумительном сочетании гор и долин -- ничего еще я не видал в этом роде... (Письма, т. 4, _03).

Эмс находится недалеко от Рейна (четверть часа езды) и Достоевский иногда ездил на реку. В письме 1874 г. он описывает поездку в городок Штольценфельс:

Вид удивительный. Замок по другую сторону Рейна ... Это старый замок средних веков... Мы осмотрели весь замок, гуляли, пили кофе -- и любовались заходящим солнцем на Рейне, который очень хорош. (Письма, т. 3, 113).

II. ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО (1871-1881)

1. Музыка

В романе Подросток, эпизодический персонаж Тришатов делится с подростком одним творческим замыслом. Он хочет сочинить оперу на сюжет из Фауста Гете. Он воображает следующую сцену:

Готический собор, внутренность, хоры, гишны, входит Гретхен, и знаете -- хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры греют мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг -- голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гишнами, вместе с гишнами, почти совпадает

с ниши, а между тем совсем другое -- как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это -- тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: "Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?" Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, отчаяние: "Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!" Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики -- знаете, когда судорога от слез в груди, -- а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше -- и вдруг обрывается почти криком: "Конец всему, проклята!" Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки -- и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха -- у Страделлы есть несколько таких нот -- и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут -- и тут вдруг громовой хор. Это -- как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-иа чин-ми -- так, чтобы все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: "Hosanna!" -- Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!! (т. 8, 482-483).

А.С. Долинин в примечаниях к этому отрывку указал на то, что интерпретация Фауста здесь несколько отличается от текста Гете (т. 8, 654).

Тон повествования разрешает сделать предположение, что Достоевский любил "в высшей степени средневековую" като-

лическую церковную музыку вроде "Dies irae" и кантат Александра Страделлы.

2. Изобразительное искусство

Статья "По поводу выставки" в Дневнике писателя за 1873 г. является результатом посещения Достоевским академической художественной выставки в марте 1873 г.

Статья мало напоминает обычный отчет о выставке: обсуждается всего лишь несколько картин.

В статье развиты три основных темы: 1) поднят вопрос о том, могут ли русские картины быть поняты иностранцами, 2) осуждается "направление" в искусстве, и 3) берется под защиту "идеальное" в живописи.

В связи с первой темой Достоевский отмечает четыре картины: "Вид на Валааме" Куинджи, "Любители соловьиного пения" Маковского, "Охотники на привале" Перова (см. илл. на стр. 179). О всех этих картинах Достоевский весьма положительного мнения, но о каждой из них он задает вопрос: "... возможно ли там [т.е. в Европе. А.К.] понять наших художников, и с какой точки зрения их там будут ценить?" (Дневник, 1873, 271).

Достоевский сильно сомневается в способности европейцев оценить русское творчество: "... все характерное, все наше национальное по преимуществу (а, стало быть, все истинно художественное), по моему мнению, для Европы неузнаваемо (там же, стр. 272).

Картина Куинджи, например, из-за своего северного пейзажа покажется немцам скучной (Там же, стр. 273).

Если русский пейзаж не может быть оценен полностью, то жанровые картины тем более останутся непонятными за границей. Немец ничего не понял бы в картине Маковского, считает Достоевский (там же, стр. 275).

Картину Перова "Охотники на привале" Достоевский называет одной из "понятнейших картин нашего национального жанра." В картине изображено, как "один горячо и зазнамо врет, другой слушает и из всех сил верит, а третий ничему не верит, прилег тут же и смеется" (там же, стр. 276). Достоевский утверждает, что никогда немцы не поймут, как русские, "что это русский враль, и что врет он по-русски" (там же).

То же самое Достоевский говорит о картине "Псаломщики."
305

Вторая тема в статье Достоевского -- критика "социального направления" в живописи и в искусстве вообще. Достоевский повторяет мысль, высказанную раньше (в 1861 г.;

305

Фраза Достоевского, что в картине изображены "господа в официальных костюмах" и что "все певчие надевают такие костюмы ... и искони так велось" вызвала резкий (анонимный) ответ Лескова, обличающий Достоевского в невежестве. Ливреи певчих, пишет Лесков, заимствованы с запада в позднейшее время. См. подробнее об этом в статье В.В. Виноградова, "Достоевский и Лесков," Русская литература, 1, 1961, стр. 67.

см. стр. 87), что художественное произведение без нарочитого направления окажется наиболее полезным для целей художника (там же, стр. 277). "Одна из грубейших ошибок состоит в том, что обличение порока... и возбуждение к ненависти и мести считается за единственный... возможный путь к достижению цели!" (там же, стр. 277-8)

Достоевский пишет, что когда он узнал, что выставлена картина с названием "Бурлаки" (Репина), то он ожидал, что в ней будет преобладать социальный пафос. Но к своей радости он увидел, что ни один из бурлаков не кричит с картины зрителю: "Посмотри, как я несчастен, и до какой степени ты задолжал народу!" (там же, стр. 279). Наоборот, бурлаки "вовсе не плачут и уж отнюдь не думают о социальном своем положении" (там же). Вообще картина Репина произвела на Достоевского чрезвычайно положительное впечатление.

Переходя к третьей теме, Достоевский отмечает, что русский жанр, "на хорошей дороге, и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться" (там же, стр. 280). Дело в том, что даже крупнейшие русские художники "идеального... боятся вроде нечистой силы" (там же, стр. 281). Все стремятся изобразить действительность, "как она есть..."

тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что аушность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу, так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть дать поболее ходу идее

и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает "главную идею его физиономии", тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности! Идеал ведь тоже действительность. У нас как будто многие не знают того (там же).

От этого Достоевский переходит к обсуждению картины Ге "Тайная вечеря", о которой уже было сказано выше (стр. 27).

Рассуждения Достоевского о портретной живописи, высказанные выше, повторяются в более развитой форме в романе Подросток. Версиков сравнивает портрет с фотографией:

... фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застаёт человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк -- нежным (т. 8, 507).

Чтобы подчеркнуть анти-натуралистические взгляды Достоевского на портретное искусство можно привести еще одну цитату из рассказа "Бобок". Повествователь с иронией говорит, что

живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. Иден-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну, и как же у него на портрете удались мои бородавки, -- живые! Это они реализмом зовут (т. 10, 342).

Как было указано выше, анти-натуралистическое отношение к живописи было присуще не только Достоевскому, но почти всем его близким знакомым (см. стр. 94, 36), и восходит к традиции немецкого идеализма вообще и к Гегелю в частности. У Гегеля можно найти заметки о портретном искусстве, сильно напоминающие рассуждения Достоевского (см. стр. 24)

В Подростке описана гостиная Версиловых:

... на стене висела превосходная большая гравюра дрезденской Мадонны и тут же напротив на другой стене дорогая фотография, в огромном размере, литых бронзовых ворот флорентийского собора (т. 8, 109).

"Литые бронзовые ворота" -- это "врата рая" работы Гиберти (см. стр. 175) а "дрезденская Мадонна", конечно, -- Сикстинская Мадонна Рафаэля. Отметим, что в последние годы жизни Достоевского, большая фотография с этой картины висела
306
в его кабинете.

В романе Братья Карамазовы описана картина Крамско-

306

См. фотографию кабинета писателя в кн. : Достоевский в восп. совр., т. 2, 372. Чрезвычайно интересно, что фотография с этой же картины висела и в кабинете Л.Н. Толстого, который не раз критиковал Рафаэля (например в трактате Что такое искусство?). См. Ист. русс. лит., 10 тт. (М.-Л., 1941 - 1956), т. 9, часть 2, стр. 577.

го "Созерцатель" (см. илл. на стр. 180). Достоевский упоминает об этом произведении в связи с характеристикой Смердякова.

Достоевский описывает лицо Смердякова и подмечает, что у Смердякова было лицо, по которому решительно нельзя было сказать, о чем он думает.

Физиономист, взглядевшись в него сказал бы, что тут ни думы, ни мысли нет, а так какое-то созерцание. У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием "Созерцатель": изображен лев зной, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то "созерцает". Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно тоже не знает: может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случиться и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно Смердяков, и наверно тоже копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем (т. 9, 161 — 162).

ГЛАВА СЕЛЬМАЯ

ПЕТЕРБУРГ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Петербург служит фоном для большинства произведений Достоевского. В Петербурге происходит развитие сюжета в следующих рассказах, повестях, и романах Достоевского: Бедные люди, "Двойник", "Господин Прохарчин", "Роман в девяти письмах", "Хозяйка", "Слабое сердце", "Чужая жена и муж под кроватью", "Елка и свадьба", Нечесанная Нечесанова, "Сиверный анекдот", "Записки из подполья", "Крокодил", Униженные и оскорбленные, "Вечный муж", Идиот, Преступление и наказание, Подросток, "Бобок", "Кроткая".

Нас первым делом интересует взгляд Достоевского на Петербург с эстетической (архитектурной) стороны. Эти взгляды отчетливо высказаны в публицистике Достоевского.

В одном фельетоне 1847 г. Достоевский "изучает физиономию" Петербурга (т. 13, 21).

Не помним, когда-то случилось нам прочесть одну французскую книгу, которая вся состояла из взглядов на современное состояние России ... книга пресловутого туриста прочлась всей Европой с жадностью. В ней, между прочим, сказано было, что нет ничего бесхарактернее петербургской архитектуры; что нет в ней ничего особенно поражающего, ничего национального, и что весь город одна смешная карикатура некоторых европейских столиц ... Греческая архитектура, римская архитектура, византийская

архитектура, голландская архитектура, готическая архитектура, архитектура гроссо, новейшая итальянская архитектура, наша православная архитектура, -- все это, говорит путешественник, сбито и скомкано в самом забавном виде и, в заключение, ни одного истинно прекрасного здания! Затем наш турист рассыпается в уважении к Москве за Кремль, говорит по случаю Кремля несколько риторических витиеватых фраз, гордится московской национальностью...

Это писал француз... француз именно видит русскую национальность... в мертвой букве, в отжившей идее, в куче камней, будто бы напоминающих древнюю Русь... Кремль весьма почтенный памятник ... но чем он совершенно национален -- этого мы не можем понять! Есть такие национальные памятники, которые переживают свое время и перестают быть национальными ...

Не таков Петербург. Здесь, что ни шаг, то видится, слышится и чувствуется современный момент и идея современного момента ... В некотором отношении здесь все хаос, все смесь ... но зато все жизнь и движение ... Даже вся эта разнохарактерность архитектуры свидетельствует о единстве мысли и единстве движения ... Петербург в пыли и в музоре; он еще создается, делается; будущее его в идее ... И кто же, скажите, обвинит тот народ, который невольно забыл в некоторых отношениях свою старину и почитает и уважает одно современное, т.е. тот момент, когда он в первый раз начал жить. Нет, не исчезновение национальности видимы в современном стремлении, а торжество национальности, которая, кажется, не так-то легко погибает под европейским влиянием, как думают многие (т. 13, 21 - 23).

Статья эта указывает на отчетливо - патриотические чувства Достоевского и на его положительные взгляды на русскую историю петербургского периода в эти годы.

Редакторы 13-томного издания сочинений Достоевского

Б. Томашевский и К. Халадаев, считают, что француз ("пресловутый турист"), о котором идет речь -- Ксавье Мармье (т. 13, 633).

В 1843 г. в Париже вышла книга Мармье, в которой он пространно описал свое путешествие в Россию. Петербург ему сперва понравился, но очень скоро разочаровал его. История и время, говорит он, еще не успели благословить города, а "город без истории и без воспоминаний напоминает красивую женщину без души."

В архитектурном отношении, считает Мармье, город весьма плох:

La plupart des édifices publics de Petersbourg sont bâtis dans le plus mauvais goût: maladroite imitation de la renaissance, lourd pastiche de la forme grecque, copie fardée du rococo; peu de proportion dans l'ensemble...

О Кремле он говорит мало, но отмечает, что здесь чувствуется то, чего не было в Петербурге: история и "благородные воспоминания."

Мне представляется возможным, что Достоевский имел в виду не книгу Мармье, а еще более шумевшую книгу маркиза

Xavier Marmier, Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne, 2 vol. (Paris, 1843), I, 267.

Marmier, I, 268.

Marmier, I, 270.

Marmier, I, 354.

де-Кюстина, который издал La Russie en 1839 в том же 1843 г. ³¹¹

Де-Кюстин остался о Петербурге такого же мнения, как Мармье. Он видит город "без характера ... без стиля, без вкуса и без исторического интереса." ³¹²

Кремль произвел на него сильное впечатление. Он называет его "северным Акрополем", "священным убежищем, в котором спят охраняющие Россию святые," и т. д. ³¹³ "Это здание для меня вся Москва -- вся Россия," писал он. ³¹⁴ Кремль для де-Кюстина символ варварства и деспотизма.

Нужно признаться, что описание Кремля ни у Мармье ни у де-Кюстина не подходит под слова Достоевского о том, что француз "рассыпается в уважении к Москве за Кремль." У Мармье о Кремле только одна фраза, приведенная выше, а у де-Кюстина Кремль возводится в резко отрицательный символ. Поэтому приходится предполагать существование еще одной французской книги о России, изданной приблизительно в те же годы.

Вернемся к Достоевскому. В фельетоне 1847 г. мы указали на положительный взгляд Достоевского на архитектуру Петербурга. Для контраста переходим к статье "Маленькие

311

Второе издание в 1844 г., третье в 1846 г.

312

The Marquis de Custine, Russia, tr. from the French (N.Y., 1854), p. 144. Мне не удалось получить французское издание.

313

Custine, p. 291.

картинки" в Дневнике писателя за 1873 г.

В 1873 г., как и в 1847 г., Достоевский начинает с того, что описывает прогулку по опустевшему летнему Петербургу. Так же, как и раньше, он начинает рассуждать об архитектуре города. Но взгляды у него теперь совершенно другие:

Удивительна мне эта архитектура нашего времени. Да и вообще архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня, - именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за все время существования (Дневник, 1873, 324).

Что касается до петербургских мраморных дворцов, то "в них-то именно и отражается вся бесхарактерность идеи, вся отрицательная сущность петербургского периода, с самого начала его до конца" (там же, стр. 325).

Далее Достоевский, почти буквально следуя "пресловутому туристу", на которого он обрушился в 1847 г., беспощадно критикует архитектуру зданий Петербурга: "... все заимствовано и все по-своему перековеркано," пишет он. Приведем здесь ряд эпитетов, примененных Достоевским: "бесхарактерная архитектура", "жалкая копия", "псевдо-величественно", "что-то натянутое и придуманное" (там же).

Итак, произошел явный сдвиг в воззрениях Достоевского. Раньше, разнохарактерность архитектурных стилей выражала для него жизнь и движение, теперь то же явление для Достоевского свидетельствует о бесхарактерности и "безала-

берности настоящей минуты" (там же, стр. 326).

В.Л. Комарович опубликовал отрывок рукописи Достоевского, предназначенный для майского выпуска Дневника писателя за 1876 г. Здесь Достоевский развивает свой критический взгляд на архитектуру Петербурга:

Красивых зданий ... довольно, но до того все это разнохарактерно выстроено, что другого такого города я думаю нет на свете. Все типы архитектуры ... увидите чуть не на каждой улице. Если б вдруг мы перенеслись на тысячу лет спустя ... то всякий бы спросил: "какой это такой народ жил в этом городе? какая у него была идея, какой был у него характер?" Все было, все характеры, и ничего значит не было ...³¹⁵

Из всего этого можно сделать важный вывод: Достоевский требует от эстетического явления общего направления, "идеи". В 1847 г. он оптимистически считал, что само наличие разных стилей составляет собой уже идею. К 1873 г. он решил, что синтеза не произошло, что каждый стиль свидетельствует об отдельной, не связанной с другими, идеей и, что, следовательно, общей идеи нет.

В художественных произведениях Достоевского Петербург, как эстетическое явление, упоминается только вскользь.

315

В.Л. Комарович, "Фельетоны Достоевского," в сб. Фельетоны сороковых годов, под ред. Ю.Г. Оксмана (М. - Л., 1930), стр. 118.

Зато развиты две другие темы: 1) призрачность и фантастичность города и 2) страшная давящая и засасывающая сила его.

Первая тема -- фантастичность города -- намечена в рассказе "Слабое сердце" (т.1, 560 - 561) и повторяется почти в той же форме в фельетоне "Петербургские сновидения в стихах и прозе" (т. 13, 157). В "Зимних заметках о летних впечатлениях" Достоевский называет Петербург "самым фантастическим городом, с самой фантастической историей из всех городов земного шара" (т. 4, 77).

Вторая тема встречается уже в романе Бедные люди: Девушкин смотрит, бывало, на Петербург, "как он там пробуждается, встает, дышится, кипит, гремит" и ему становится страшно (т.1, 181). Раскольников чувствует, как веет от города холодом, и что вид на город полон "духом немым и глухим" (т. 5, 120). Этот неумолимый дух большого города имеет много общего с той немой и беспощадной силой, которую Достоевский видит в картине Гольбейна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Достоевский интересовался живописью, архитектурой и музыкой и любил эти виды искусства. Некоторые знания об искусстве он приобрел в Инженерном училище, на формальных занятиях и в разговорах с интересующимися искусством товарищами (Шидловский, Григорович, Трутовский).

Эти знания он позже пополнил общением с людьми, близко стоящими к вопросам искусства (Майков, Страхов, Григорьев), и с выдающимися представителями мира искусства (Ал. Серов, Перов). Многие эстетические суждения Достоевского можно возвести непосредственно к этим знакомствам.

Поездки за границу очень развили художественное чутье Достоевского. В музеях и галереях западной Европы (Дрезден, Флоренция, Париж) он близко познакомился с шедеврами мирового искусства.

Вкусы Достоевского можно назвать консервативными. В основном они совпадают со вкусами, преваляровавшими в начале XIX века, т.е. они совпадают с общим направлением вкусов романтической школы. В живописи Достоевский преклонялся перед мастерами итальянской эпохи Возрождения, в музыке выше всего ставил Бетховена и Моцарта, а из архитектурных стилей предпочитал готику.

Если вкусы Достоевского частично обусловлены влиянием его знакомых, то отчасти они объясняются и некоторыми

особенностями его характера. Его мятущаяся, противоречивая натура влеклась к ясному, улыбающемуся, приширяющему творчеству. Он восхищался идеальными Мадоннами Рафаэля и солнечными видениями "золотого века" Лоррена, а изображение мучений и страданий вызывало в нем явное отвращение (Гольбейн).

Другой чертой его характера было недоверие к новшеству: в искусстве он признавал только классиков с установленным именем. Этим и можно объяснить то, что он прошел мимо и не оценил почти ничего из современных ему течений в музыке (Вагнер) или в живописи (импрессионизм).

В предисловии к этой работе было указано, что качественной оценки эстетических суждений Достоевского произведено не будет. На вопрос, понимал ли Достоевский искусство, ответа не дано.

Следует, однако, еще раз указать на то, чего требовал от искусства Достоевский. Главным критерием оставалось для него всегда наличие идейного содержания. Безыдейное искусство вызывало в нем лишь презрение. В то же время, идея должна органически вытекать из всего построения художественного произведения. Идея должна быть художественно оправдана; самая высокая идея теряет всю свою силу, если она не облечена в высоко - художественную форму.

Необходимо окончательно признать неправильность

распространенного мнения о Достоевском, будто бы он мало интересовался искусством как таковым. Достоевский не только хорошо разбирался во многих вопросах живописи, музыки и архитектуры, но и имел свои собственные, ярко выраженные суждения, нашедшие свое отражение в его гениальном творчестве.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. КНИГИ И СТАТЬИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ.

Алексеев, М.П. Ранний друг Достоевского. Одесса, 1921.

Алпатов, М.В. Всеобщая история искусств. 3 тт. М.-Л., 1949г.

Анциферов, Н.П. Петербург Достоевского. Петроград, 1923.

Бакушинский, А. "Встреча Белинского с Сикстинской Мадонной," в сб. Венок Белинскому, под ред. Н.К. Пиксанова (М., 1924), стр. 109-119.

Белинский, В.Г. Эстетика и литературная критика. 2 тт. М., 1959.

Борщевский, С. "Щедрин и Достоевский," Литературный критик, № 8-9 (1939), стр. 85-108.

Виноградов, В.В. "Достоевский и Лесков. (70-е годы 19-ого века)," Русская литература, 1, 1961, стр. 62-84.

Волоцкий, М.В. Хроника рода Достоевского, 1506-1933. М., 1933.

Вольф, А.И. Хроника петербургских театров (1826-1881). В трех частях. СПб., 1877-1884.

Гнедич, Н.П. История искусств. 3 тт. СПб, 1897.

Григорович, Д.В. Литературные воспоминания. М., 1961.

Гроссман, Л.П. Достоевский. Путь--портка--творчество. Москва, 1928. Использваны статьи: "Бальзак и Достоевский," стр. 60-106; "Стилистика Ставрогина," стр. 131-148; "Достоевский и Европа," стр. 151-213.

_____. Жизнь и труды Ф.М. Достоевского. Биография в датах и документах. М.-Л., 1935.

_____. Путь Достоевского. Л., 1924.

Гус, М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. М. 1962.

Добролюбов, Н.А. Избранное. М., 1961.

Долинин, А.С. "Достоевский и Страхов," в кн.: Последние романы Достоевского (М.-Л., 1963), стр. 307-343.

Достоевская, А.Г. Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф.М. Достоевского. Собрано в "Музее памяти Ф.М. Достоевского" в Московском Историческом Музее Имени Императора Александра Третьего. 1846-1903. СПб., 1906.

_____. Воспоминания А.Г. Достоевской, под ред. Л.П. Гроссмана. М.-Л., 1925.

_____. Дневник А.Г. Достоевской: 1867 г. М., 1923.

_____. "Примечания А.Г. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского." В кн.: Семинарий по Достоевскому, под ред. Л.П. Гроссмана. М.-П., 1922.

Достоевский, А.М. Воспоминания. Л., 1930.

Достоевский, Ф.М. Дневник писателя за 1873 год. Париж, б.д.

_____. Дневник писателя за 1876 год. Париж, б.д.

_____. Дневник писателя за 1877 год. Париж, б.д.

_____. Записные тетради Ф.М. Достоевского, под ред. Е. Н. Коншиной и Н.И. Игнатовой. М.-Л., 1935.

_____. Из архива Ф.М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы, под ред. П.Н. Сакулина и Н.Ф. Бельчикова. М.-Л., 1931.

_____. Из архива Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы, под ред. И.И. Гливенко. М.-Л., 1931.

_____. Письма под ред. А.С. Долинина. 4 тт. М.-Л., 1928-1959.

_____. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. 13 тт. М.-Л., 1926-1930. Использован т. 13 (1930): Статьи за 1845-1878 годы.

_____. Собрание сочинений, под ред. Л.П. Гроссмана, А.С. Долинина и др. 10 тт. М., 1956-1958.

_____. Четыре статьи 1847 г., под ред. В.С. Нечаевой.
Петербург-Берлин, 1922.

_____. У Тихона. New York: Inter-Language Literary
Associates, 1964.

Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, под ред.
А.С. Долинина. 2 тт. М., 1964.

Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования, под ред. А.С.
Долинина. Л., 1935.

Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы, под ред. А.С. Долинина.
Петербург, 1922.

Дурьлин, С.Н. "Об одном символе у Достоевского," в сб.:
Достоевский. Труды Гос. Ак. Худ. Наук. Литературная сек-
ция. Выпуск третий (М., 1928), стр. 163-193.

Елизарова, М.Е. и др. История зарубежной литературы XIX ве-
ка. М., 1961.

Зандер, Л.А. Тайна добра. Франкфурт: "Посев", 1960.

Зеньковский, Прот. В.В. История русской философии. 2 тт.
Париж: YMCA, 1948-1950.

_____. "Проблема красоты в миросозерцании Достоевского,"
Путь, № 37 (1933), 36-60.

Златковский, М.Л. А.Н. Майков. Биографический очерк. СПб.,
1888.

История русской критики. 2 тт. М.-Л., 1958.

Кока, Г.М. Пушкин об искусстве. М., 1962.

Комарович, В.Л. "Петербургские фельетоны Достоевского," в
кн.: Фельетоны сороковых годов под ред. Ю.Г. Оксманна,
М.-Л., 1930, стр. 89-124.

Кремлев, Ю. Русская мысль о музыке. 3 тт. Л., 1954-1960.

Лабрецкий, А. Эстетика Белинского. М., 1959.

Майков, А.Н. Полное собрание сочинений. Изд. 7-ое. 4 тт.
СПб., 1901.

- [Майков, А.Н.] "Выставка картин г. Айвазовского в 1847 г.," Отечественные записки, т. 51 (1847), отдел 2, 166-176.
- Майков, В.Н. Критические опыты (1845-1847). СПб., 1889.
- Максимовский, М.С. Исторический очерк развития Главного Инженерного Училища, 1819-1869. СПб., 1869.
- Миллер, О. "Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского" в кн.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского, СПб., 1883.
- Мочульский, К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947.
- Нечаева, В.С. В семье и усадьбе Достоевских. Москва, 1939.
- _____. "Иллюстраторы Достоевского," в сб.: Творчество Достоевского, под ред. Н.Л. Степанова и др. (М., 1959).
- _____. Описание рукописей Ф.М. Достоевского. М., 1957.
- Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. М., 1962.
- Пиксанов, Н.К. "Достоевский и фольклор," Советская этнография, № 1-2, 1934, стр. 152-180.
- Поэты-петрашевцы. Библиотека поэта, Большая серия. Л., 1957.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX века, под ред. А.И. Леонова. М., 1958.
- Сабанеев, Л.Л. "Белинский и музыка," в сб. Венок Белинскому, под ред. Н.К. Пиксанова (М., 1924), стр. 93-108.
- Савельев, А. "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," Русская старина, январь-февраль, 1918, стр. 13-20.
- _____. "Памяти Д.В. Григоровича," Русская старина, т. 103 (авг., 1900), 327-336.
- Серов, А.Н. "Письма А.Н. Серова к Ф.М. Достоевскому," под ред. и с прим. А.С. Долинина. Ученые записки Ленинградского гос. пед. инст. им. М.Н. Рокровского, т. 4, вып. 2 (1940), 319-322.

Серова, В.С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., 1914.

Страхов, Н.Н. "Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском." В кн.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883.

_____. "Письма Н.Н. Страхова к Ф.М. Достоевскому" в сб.: Шестидесятые годы, под ред. Н.К. Пиксанова (М., 1940), стр. 255-280.

Суслова, А.П. Годы близости с Достоевским. М., 1928.

Трутовский, К. "Воспоминания о Ф.М. Достоевском," в сб.: Государственный истор. музей. Шукинский сборник, вып. 1 (1902), 90-93.

Хомяков, А.С. Полное собрание сочинений. 8 тт. М., 1900.

Чернышевский, Н.Г. Избранные произведения. Минск, 1954.

Чижевский, Д.И. Гегель в России. Париж, 1939.

_____. "Шиллер в России," Новый журнал, т. 45 (1956), 109-135.

Штакеншнейдер, Е.А. Дневник и записки, 1854-1886. М.-Л., 1934.

Языков, Д.Д. "Жизнь и труды А.Н. Майкова," Русский вестник, т. 252 (1897), 235-255.

Яновский, С.Д. "Воспоминания о Достоевском" Русский вестник, т. 176 (1885), 796-819.

II. КНИГИ И СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ, ФРАНЦУЗСКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ.

Balzac, Honoré de. Oeuvres complètes. [50 vols.] Paris, n.d.

Boyle, Sir Edward. "The 'Italienische Reise' of Goethe," in Biographical Essays. Boston, 1952.

Cizevsky, Dmitry. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952.

Custine, the Marquis de. Russia, trans. from the French. New York, 1854.

- Čyževskýj, D. "Schiller und die Brüder Karamazov," Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. VI, Doppelheft 1/2, 1929.
- Dostoyevsky, Aimée. Fyodor Dostoyevsky. A Study. New Haven, 1922.
- Gegemann, Gerhard. "Das Goldene Zeitalter. Ein Kapitel über Dostojewski," Die Dioskuren, Bd. 2 (1923), 275-303.
- Hegel, G.W.F. The Philosophy of Fine Art, trans. by F.P.B. Osmaston. 4 vols. London, 1920.
- Kaminsky, Jack. Hegel on Art. N.Y., 1962.
- Kostka, Edmund. "The Vogue of Schiller in Russia and in the Soviet Union," German Quarterly, XXXVI (1963), 2-13.
- Larrabee, Stephen A. English Bards and Grecian Marbles. N.Y., 1943.
- Lovejoy, A.O. "Schiller and the Genesis of German Romanticism," MLN, 35 (1920), 1-10, 136-146.
- Manwaring, Elizabeth W. Italian Landscape in Eighteenth-Century England. N.Y., 1925.
- Marmier, Xavier. Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne. 2 vols. Paris, 1843.
- Postgate, R.W. Revolution from 1789 to 1905. N.Y.: Harper Torchbooks, 1962.
- Prochorov, G. "Die Brüder Dostojewskij und Šidlovskij," Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 7, Doppelheft 3/4, 1930.
- Reiff, Paul. Die Ästhetik der deutschen Frühromantik. Illinois Studies in Language and Literature, Vol. 31, No. 1-2, 1946.
- Schiller, Friedrich. Essays, Aesthetical and Philosophical. London, 1900.
- Varenne, Gaston. "Goethe et Claude Lorrain," Revue de la Littérature Comparée, janvier-mars, 1932, pp. 5-29.
- Wellek, René. A History of Modern Criticism. 4 vols. New Haven, 1955- (2 vols. out to date).

Wellek, René. "Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov, Pisarev)," in Continuity and Change in Russian and Soviet Thought, ed. by E.J. Simmons (Cambridge, Mass., 1955), pp. 381-397.

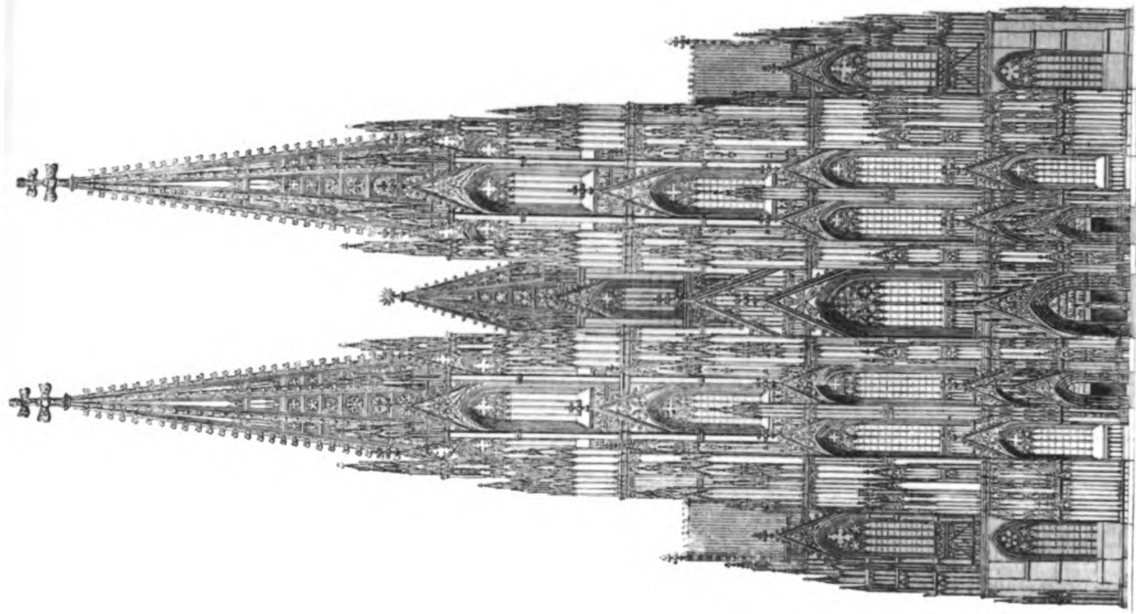
Zen'kovskij, V. Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. und 20. Jahrhundert. Musagetes, VIII, 'S-Gravenhage, 1958.

Handwritten text and sketches on the left page. The text includes "Rachel" and "Rachel" written multiple times, along with "Rachel" and "Rachel" in different styles. There are several sketches of architectural elements, including a dome and a cross. The text is written in a cursive script.

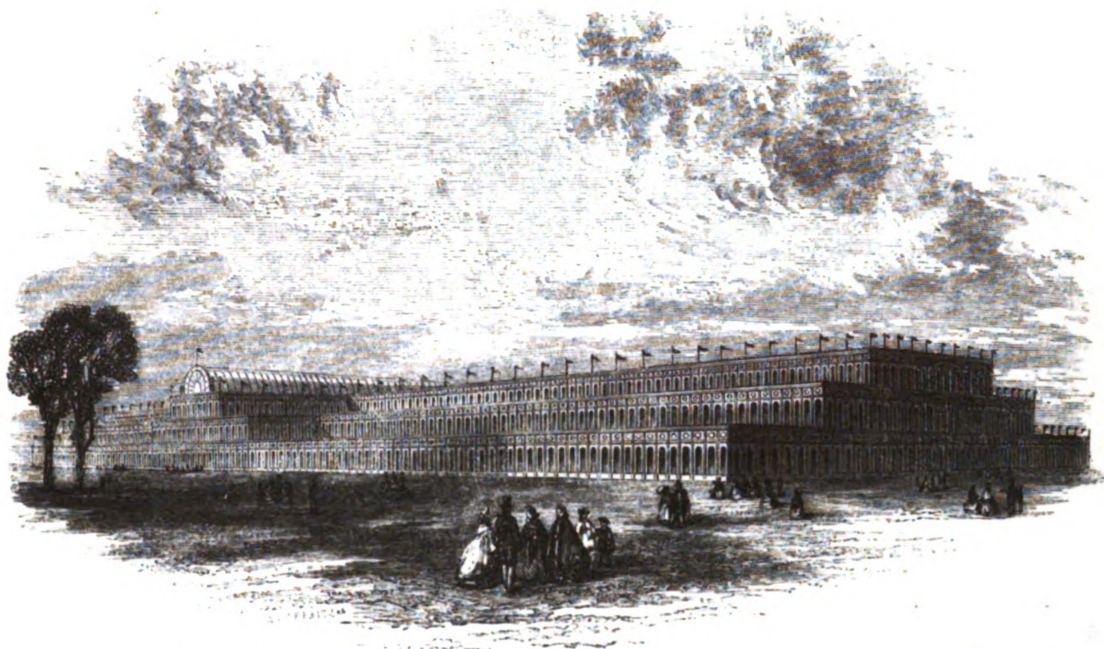
Handwritten text and sketches on the right page. The text includes "Rachel" and "Rachel" written multiple times, along with "Rachel" and "Rachel" in different styles. There are several sketches of architectural elements, including a dome and a cross. The text is written in a cursive script.



МИЛАНСКИЙ СОБОР



КЕЛЬНСКИЙ СОБОР



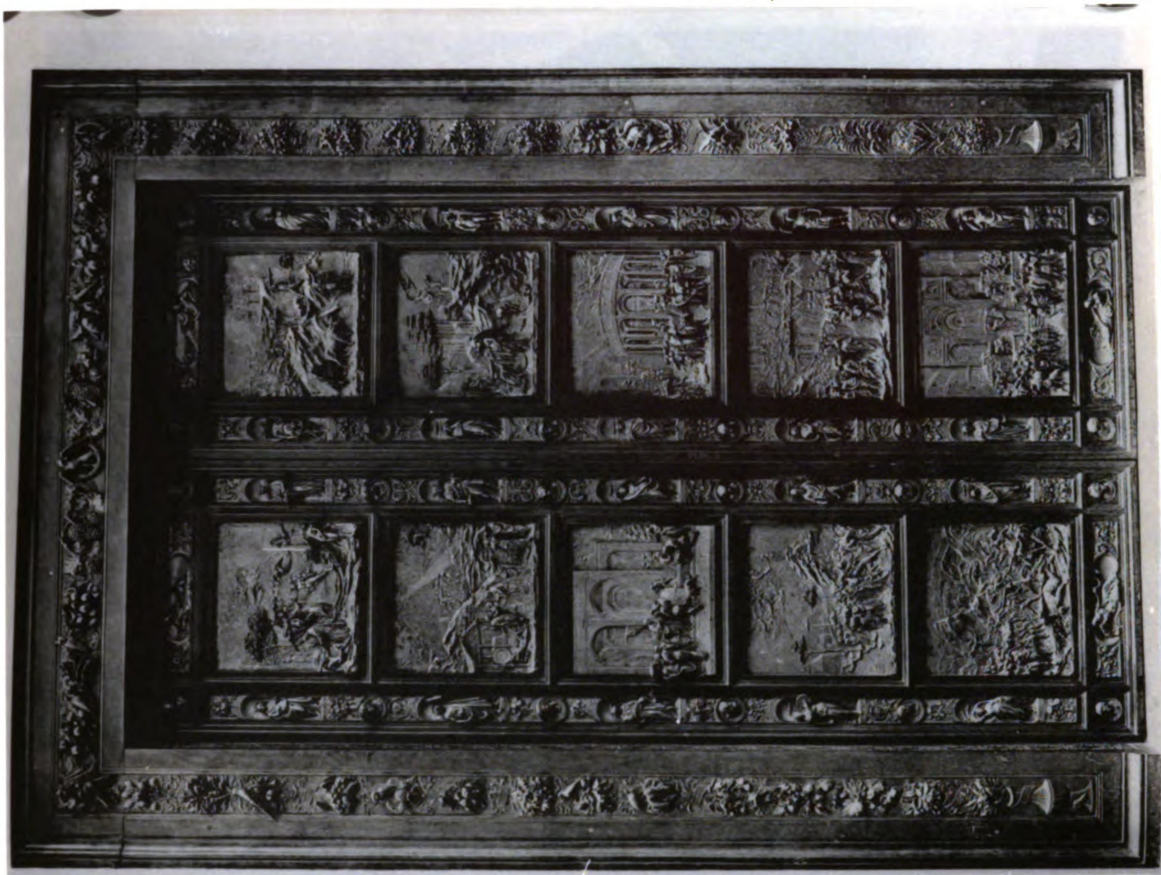
ВСЕМИРНАЯ ПРОМЫШЛЕННАЯ ВЫСТАВКА 1851 г. "ХРИСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ"



INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1862.

West front Main Entrance

ВЫСТАВКА 1862 г.



ГИБЕРТИ. "ВРАТА РАЯ"



ВЕНЕРА МЕДИЦЕЙСКАЯ



ГОЛЬБЕЙН. "МАДОННА"



РАФАЭЛЬ. "СИКСТИНСКАЯ МАДОННА"



ГОЛБЕЙН. "ХРИСТОС В ГРОБУ"



КЛУД ЛОРРЕН. "АСИС И ГАЛАТЕЯ"



В.Е.МАКОВСКИЙ. "ПСАЛОМЩИКИ"



В.Г.ЛЕРОВ. "ОХОТНИКИ НА ПРИВАЛЕ"



И.Н.КРАМСКОЙ. "СОЗЕРЦАТЕЛЬ"



Н.Н.ГЕ. "ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ"



В. И. Якоби.

Привал арستانтов.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03144 9808