

— Я отбросил перо, смелый
владыка молоты 40

— Куп. Сего. Очеркнул сомнительные науки

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
В ЗЕРКАЛАХ
ГРАФИКИ И КРИТИКИ

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...

...и ...





Н. Г. Гончарова

Ф. М. Достоевский
в зеркалах
графики и критики
(1848—1998)



Москва
«Совпадение»
2005

УДК 76:821.161.1“18”
ББК 85,16=84 Рус
Г 95

**Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»)**

Гончарова Н. Г.

**Г 95 Достоевский в зеркалах графики и критики. — М.: Совпа-
дение, 2005. — 512 с., илл.
ISBN 5-86402-147-4**

Первая попытка обобщить опыт иллюстрирования произведений Ф. М. Достоевского, что можно расценивать как подступы к созданию каталога иллюстративного материала за 150 лет. Книга обращает внимание читателя на проблему отражения феномена Достоевского в критике, которая является неотъемлемой частью целостного восприятия творчества писателя в контексте русской культуры.

Издание снабжено иллюстративным материалом, развернутым справочным аппаратом и будет полезна музейным, библиотечным и архивным работникам в деле изучения наследия Ф. М. Достоевского.

**УДК 76:821.161.1“18”
ББК 85,16=84 Рус**

ISBN 5-86402-147-4

© Н. Г. Гончарова, текст, 2005
© ООО Издательство «Совпадение», 2005
© ООО «Экос», 2005

Содержание

От автора	6
Ф. М. Достоевский глазами русских и советских иллюстраторов (1848—1998)	9
Каталог иллюстрированных изданий Ф. М. Достоевского (1848—1998)	65
Достоевский в зеркале русской и советской критики (1840—1990-е)	101
Из критики о Ф. М. Достоевском	159
Указатель журнальных иллюстраций	243
Указатель иллюстрированных изданий	246
Указатель художников	249

От автора

У этой книги сложная судьба. Один раз она уже была написана, отредактирована и даже подписана в печать в издательстве «Книга», но издательство вскоре прекратило свое существование. Потом в течение многих лет были отдельные попытки как-то реанимировать издание, однако спонсоров не нашлось, рукопись частично была утрачена, появились иные заботы, интересы, проекты.

Теперь книга восстановлена — пусть и не в первоначальном своем виде. Помимо прочего к ней добавлено еще целое десятилетие книжной графики, еще не прожитое на момент сдачи первой рукописи, и обзор иллюстраций к Достоевскому охватывает теперь полтора века. На основе старой рукописи и печатного текста статьи об иллюстраторах Достоевского¹ написана новая статья; выверен заново и расширен каталог иллюстрированных изданий писателя, к которому прибавилось не слишком урожайное десятилетие 1989—1998 годов, заново подобран иллюстративный ряд.

Готовя книгу к изданию, я поначалу выбросила все, что относится к проблеме отражения феномена Достоевского в критике, — мне показалось, что книжная иллюстрация сама по себе достаточно говорит о читательском восприятии его творчества на протяжении десятилетий. Однако параллели из критических и философских работ всплывают на каждом этапе иллюстрирования — произведения Достоевского не только читают и в и д я т в иллюстрациях, но и обсуждают, и эти высказывания оказываются неразделимой частью целостного восприятия творчества в контексте русской культуры.

Так возник второй раздел книги и второе «зеркало» Достоевского; так родилась новая редакция старой книги, так поменялось самое название ее. Теперь вместо лаконичного и сухого по тексту «Достоевский в русской и советской иллюстрации», больше подходящего для строгого альбома советских времен, появилось «Достоевский в зеркалах критики и графики», позволяющее говорить в более свободном ключе о странностях, слепоте и пророческом предвидении, политических играх и поисках научной мысли, требованиях и установках времени, о преломлении творчества Достоевского в нашем современном сознании.

Мы, все, кто принимал непосредственное участие в создании, а потом и воссоздании этой книги, надеемся, что она найдет своего читателя, будет

¹ Гончарова Н. Ф. М. Достоевский глазами русских и советских иллюстраторов (1848—1988) // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 2001. № 14. С. 192.

полезной музейным и библиотечным работникам, внесет свою скромную лепту в дело изучения наследия Достоевского. В дело изучения читательского восприятия Достоевского на протяжении десятилетий с момента появления первых — федотовских! — рисунков к рассказу молодого автора и первых критических отзывов о нем, принадлежащих перу великого Белинского.

Сразу хочется оговориться: эта книга посвящена в основном рядовым книжным иллюстрациям, каковых в силу известных причин в истории иллюстрирования произведений Достоевского, в общем-то, не так уж и много: весьма длительны были периоды, когда писатель находился почти что под запретом. И все же он снова и снова возвращался к читателям, и книги его и издавались, и иллюстрировались, и каждое десятилетие русской, советской и постсоветской истории оставило свой след на этих изданиях.

В нашем издании почти не затронуты огромные пласты станковой иллюстрации к его произведениям, хранящиеся в фондах музеев Ф. М. Достоевского и просто литературных музеев по всей стране, и сделано это вполне сознательно. Представлялось интересным взглянуть не столько на блестящие работы крупных и знаменитых художников, хотя их более чем достаточно и в иллюстрированных изданиях писателя, но и широкое поле иллюстрации рядовой, делавшейся для массовых изданий, для широкой читательской аудитории: ведь, в конце концов, не элита определяет собой культурный срез общества, как столица проигрывает по большому счету провинции. Тот факт, что именно на этом пути нам встретились такие блистательные фигуры русской и советской графики, как П. Федотов, П. Боклевский, Н. Каразин, М. Добужинский, Н. Алексеев, Д. Шмаринов, С. Шор, В. Минаев, В. Горяев, Б. Басов, Ю. Перевезенцев, Б. Заборов и многие, многие другие, обрадовал и окрылил нас.

Равным образом нас интересовали не только высказывания по поводу Достоевского корифеев русской критики и философской мысли XIX—XX веков, но и критика низовая, забытая, но бережно собранная вдовой писателя; критика конъюнктурная, вульгарно-социологическая, уже смешная в своей явной политической предвзятости и невежественной нелепости, сохранившаяся в старых журналах и позабытых монографиях, которые давно никто не принимает всерьез, потому что она, может быть, еще острее выражает уровень понимания писателя, чем самая именитая плеяда мыслителей, — ведь часто именно эта «низовая» критика и отражает мнение широкой читательской аудитории...

Эта книга не претендует на непогрешимость положений и исчерпанность темы; я была бы счастлива, если бы эта моя попытка нашла маломальски сочувственное отношение к себе. Я прошу отнестись к ней как к первым шагам в заданном направлении, как мне кажется, интересном и весьма перспективном для исследователей.

Мне хочется искренне поблагодарить моего мужа, бессменного первого редактора моих книг и статей, и моих близких, которые не только кротко терпели мою погруженность в работу, но и по мере возможностей помогали в ней; без этого моя работа просто не состоялась бы. Пользуюсь случаем

поблагодарить всех, работавших над альбомом-каталогом, в первую очередь Г. М. Голубенкову, не только редактировавшую первый вариант книги, но и сохранившую бесценные для меня материалы к ней, а также моего издателя А. В. Безрукову, которой обязана я уже не первой своей книгой.

Также я благодарю дирекцию Государственного Литературного музея и его директора Н. В. Шахалову за постоянное содействие в работе и над старым, и над новым изданием. Особая моя признательность — сотрудникам ГЛМ, с которыми я непосредственно работала много лет: хранителю фонда Ф. М. Достоевского в изофондах ГЛМ Т. Ю. Соболю, заведующей рукописным отделом ГЛМ А. А. Ширяевой, сотрудникам книжных фондов ГЛМ З. Г. Годович и Г. М. Кишэ, регулярно помогающим мне в работе над моими книгами. Надеюсь, что наш общий труд не пропадет даром.

Н. Гончарова

**Ф. М. Достоевский глазами
русских и советских
иллюстраторов
(1848—1998)**



Осмысление творчества большого художника всегда представляет собой сложный и длительный процесс, который часто идет неровно в силу невозможности охватить разом то или иное явление культуры. Так случилось и с восприятием творчества Ф. М. Достоевского: на протяжении многих десятилетий он открывался все новым поколениям читателей то одной, то другой гранью своего мира, корреспондирующей с постоянно меняющейся современностью. Каждая новая эпоха открывала для себя его «жестокый талант». Достоевский проявлялся постепенно в сознании читающей публики, пока не выстроилось, наконец, то грандиозное здание его художественного наследия, которое мы изучаем и стремимся постичь, находя в нем не только ответы на вечно актуальные вопросы, но и вновь возникающие вопросы, требующие решения.

Творчество Достоевского представляется мне идеальной лакмусовой бумажкой, на себе проверяющей воззрения всех десятилетий, отделяющих нас, читателей теперь уже XXI века, от мгновения, когда свежий, еще пахнущий типографской краской «Петербургский сборник» лег в руки первых читателей, открыв для них никому еще не известного автора романа, скромно названного «Бедные люди».

Сложное бытие сочинений Достоевского в духовной жизни общества в значительной степени облегчили постоянные «спутники» писателя — иллюстраторы, режиссеры, актеры театра и кино. Они стали своего рода посредниками между ним и читателем, переводя на зримый пластический язык своего искусства сложный мир писателя. Достоевский представал перед читателем и зрителем в их интерпретациях, как бы переводящих слово писателя на другие языки, но всегда сохраняющих некое изначальное зерно. Можно говорить о «некоей жгучей потребности», свойственной художественному мышлению во все времена, которая заключается в «стремлении к пересозданию творений одного искусства средствами другого искусства... Ибо каждое произведение искусства, однажды обретя бытие, само становится частицей объективной действительности»¹, которую стремится воссоздать любое человеческое искусство.

Первыми такими «спутниками» Достоевского во времени стали художники-иллюстраторы. Они начали перекладывать на легкодоступный

¹ Сурис Б. Иллюстрация книжная и иллюстрация станковая (к вопросу о границах жанра) // Советская графика: Сб. науч. трудов. Л., 1991. С. 111.

читателям графический и живописный язык образную систему и мироощущение Достоевского, причем первой такой «иллюстрацией» оказался плакатик, возвещающий о выходе в свет романа «Бедные люди», не сохранившийся до наших дней. Достоевский оказался удивительным феноменом в истории русской и советской книжной графики. По изданиям Достоевского мы можем проследить долгий путь становления книжной графики как жанра: от развлекательной картинки в популярном журнале до произведения самодостаточного, подчас равнозначного литературному первообразу. Художественное прочтение писателя — испытание на взрослость, бесстрашие мысли, готовность к нравственному бескомпромиссному суду над собой и временем.

Происходящие при этом абберрации авторского замысла вполне понятны и закономерны: ведь иллюстратор, отталкиваясь от написанного, воплощает в своих работах прежде всего собственное прочтение, которое в свою очередь определяется свойственным данному времени и самому художнику уровнем художественного и философского мышления, тем, что понимает, принимает или не замечает в нем эпоха. Поэтому на основе изучения иллюстративного материала к произведениям любого писателя, в том числе, конечно, и Достоевского, можно сделать ряд заключений, касающихся его читательского восприятия.

Книжная иллюстрация помогает нам в проникновении в мир читаемой книги, рождая то согласие с художником, то раздражение. Художник становится как бы соавтором произведения; от того, насколько талантливо это у него получается, зависит, насколько читатели той или иной эпохи, культурной традиции, социального, философского и жизненного опыта верят ему.

«Художники по-разному определяют свою роль в книге и задачи, стоящие перед иллюстратором. Одни ограничиваются своего рода „изобразительным комментарием“, сохраняя за собой право исчерпывающей информации о развитии сюжета. Другие, понимая более глубоко роль истолкователя внутренней сущности словесных образов, считают необходимым воплотить то, о чем писатель не повествует непосредственно, но что подразумевается им как причина или следствие рассказываемых событий. Некоторые ставят своей целью переложение, а в более высокой стадии — творческое претворение всего образного строя литературного произведения средствами изобразительного искусства. И наконец, совсем немногие сознательно ставят и разрешают задачу подлинного синтеза слова и изображения»². Столь пространная цитата понадобилась для того, чтобы полнее охватить разные уровни возможностей книжного иллюстрирования: за полтора века с выхода первых повестей Ф. М. Достоевского накопилось в избытке иллюстраций самого разного рода.

Исследователи книжной иллюстрации отмечают, что иллюстратором движут два мощных творческих стимула. Как отмечает О. И. Подобедова, это в первую очередь стремление к конкретизации словесного образа, в

² Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М., 1973. С. 28.

которой выражается представление художника о герое или ситуации. Также это «потребность поведать людям о содержании данного образа, о тех эмоциях, которые этот образ вызывает у художника... так, чтобы изображение стало возбудителем ответных эмоций у широкого круга читателей»³. Естественно, что реализация этих стимулов в каждую новую эпоху обретает иные контуры, чем в предыдущую.

Иллюстратор постоянно «проговаривается» о своем понимании добра и зла; воссоздавая образы писателя, он остается в плену собственных воззрений о миропорядке и подтверждения этим представлениям ищет в художественном строе того или иного произведения. Он не одинок в своих оценках: за каждым художником стоит общая концепция эпохи, определяющая нравственные, художественные и общественные приоритеты. Время диктует художнику ту или иную трактовку образа, и вне его системы представлений воспринять произведение он обычно не может.

Достоевский начал свой путь как писатель гоголевской, «натуральной школы». Сама эпоха содержала в себе принципиально новое восприятие жизни, в которой на первом плане читательских интересов оказались не Мельмот-скиталец и Грандисон, но бедные чиновники, ютящиеся в трущобах, вершиной счастья почитающие новую шинель, и где парадный блеск Невского проспекта уже вывернулся своей фантасмагорической изнанкой. Новое время открыло жанр «физиологического очерка», по гоголевскому завету «выставляющего... ярко пошлость жизни» — в противовес красотам позднего романтизма. В это время обычный «маленький», «бедный» человек стал неотъемлемой частью вдруг открывшегося взору мира повседневности. Этот принцип изображения действительности становится краеугольным камнем натурализма 1840-х годов и возросшего на его основе русского критического реализма второй половины XIX века.

Новое видение расширило диапазон изображаемого, допустив в литературу и живопись презираемый ранее быт и тем открыв новые возможности художественного освоения мира. В журналах в эти годы появляется множество жанровых сценок, представлявших, по сути, те же физиологические очерки, выполненные в ином материале. Сопровождая текст физиологических очерков, рисунки А. А. Агина, В. Ф. Тимма, Г. Г. Гагарина и др. сливались в единое целое с ним, «становились художественными событиями, предлагая русскому читателю новый для него тип синтетического, словесно-изобразительного повествования»⁴.

Однако копирующий реальность натурализм не был наделен способностью ее творческого переосмысления. И хотя в рамках натуральной школы начинали свой путь многие замечательные русские писатели — И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский — все они так или иначе стремились преодолеть бескрылость натурализма.

³ Там же. С. 7.

⁴ Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М., 2000. С. 232.

Достоевскому повезло. Первый же его иллюстратор оказался не только близок ему по духу, происхождению, образу мысли, но и по таланту, мастерству, жажде эксперимента. Это был график и живописец П. А. Федотов, создавший четыре иллюстрации к небольшому рассказу «Ползунков», напечатанному в «Иллюстрированном альманахе» за 1848 год. В этих иллюстрациях, почти шаржах, Федотов столь же откровенно экспериментирует с общим героем в его антигеройстве, как и автор рассказа; и писатель, и художник оказались едины в понимании многосложной и неординарной сущности такого явления, как шутовство.

Иллюстрации небольшого формата, выполненные в жанре рисунка, гравированного для альманаха, вписаны художником в самый текст, вводя читателя в самую гущу событий. Они организуют плоскость страницы, формируя текст вокруг рисунка, и в то же время тактично подчеркивают приоритет именно литературного начала.

Федотов чувствует себя свободно в иллюстрировании рассказа Достоевского, он становится как бы соавтором литературного произведения. Один из его рисунков изображает сцену издевательства над Ползунковым, которой нет в тексте, но она органично вытекает из него, она могла бы там быть. Так произведения разных видов искусства взаимно дополнили и обогатили друг друга.

Но это был, пожалуй, единственный случай подобного сотворчества с Достоевским в иллюстрации XIX века. В остальных случаях художники обычно оказывались скорее ближе к вкусам рядового читателя второй половины XIX века, чем к пониманию иллюстрируемого ими писателя.

Почти все иллюстрации второй половины XIX века к произведениям Достоевского весьма невысокого художественного достоинства, но это в них не главное: художники как бы скользили по поверхности, не чувствуя глубины материала. Достоевский не был современником своему поколению, будучи по своему мироощущению человеком XX века, и потребовалось время, чтобы читающая публика могла услышать и осознать его откровения об уже зреющих в недрах общества переменах понять всю апокалипсичность его мышления.

В нем видели жестокость, и это отпугивало; с другой стороны, Достоевский, думается, неживописен. В его произведениях нет пейзажей; если в них появляется красивая женщина, то красота ее призвана спасти мир, она надрывна, больна гордыней и уязвлена страданием; в книгах его нет уюта и покоя. Может быть, поэтому художники обращались к нему мало, а если и обращались, то совсем не к тому Достоевскому, которого мы знаем теперь. Такова, например, гравюра Матэ по рисунку О. Микешина на тему «Записок из Мертвого дома», датирующаяся 1865 годом. На ней изображена колонна каторжников, под конвоем перегоняемых в острог. Рисунок вписан в полу-сферу, на первом плане которой фигуры каторжан, а в глубине — пустынные поля под осенним ветром. Иллюстрация романтизирована и насквозь литературна, образы ее (угрюмый, благородного вида старик, мужественный молодой красавец, хрупкая блондинка, которой он помогает, и гордая

брюнетка) не вызывают в памяти реального «Мертвого дома» — произведения, следующим за которым в русской литературе может быть назван только «Один день Ивана Денисовича». Для читателя нашего времени это персонажи из какой-то другой книги, может быть, написанной тем же Диккенсом.

Следует сразу отметить особый характер иллюстрации к Достоевскому второй половины XIX века. Кроме федотовских рисунков, это в основном станковая иллюстрация, существующая помимо литературных текстов.

Это объясняется прежде всего тем, что произведения русской классики выходили в это время в свет в толстых журналах, заведомо лишенных репродукций. Однако думается, и сами художники больше мыслили в рамках привычных станковых форм, а не иллюстраций к литературному тексту. Отношение к книге в это время диктовалось разночинной интеллигенцией, не признававшей никаких «украшательств» в серьезных изданиях.

Ю. Я. Герчук приводит в своей книге характерное высказывание секретаря крупнейшего в 1870-е годы издателя М. О. Вольфа, М. О. Песковского: «...Книга должна оставаться книгой, а все эти заставки, иллюстрации и разные „финтифлюшки“, имеющие будто бы цель придать книге красивую внешность, роняют значение книги как самостоятельного продукта человеческой мысли... Издавайте их отдельно, альбомами, как произведения искусства... а книгу печатайте лишь хорошим удобочитаемым шрифтом, на простой, удобной для чтения бумаге, без всякой роскоши...» И далее, собственно об иллюстрации художественного текста: «Это профанация классиков! Разве художник в состоянии передать то, что пишет великий писатель? Разве Гомер или Данте недостаточно иллюстрируют словами те мысли и образы, которые они желали распространить?»⁵ Эта установка и нашла свое выражение в общей ситуации книгоиздательского дела второй половины XIX века.

Порожденные впечатлением от литературного текста, тесно с ним связанные, иллюстрации все же существовали сами по себе, отдельно от материального бытия книги. Как не раз отмечали исследователи, станковая, т. е. не ориентирующаяся на издание внутри литературного произведения иллюстрация несет в себе черты особой завершенности, допускающей ее восприятие как самостоятельного художественного произведения. Иллюстрации представляют собой «живые и целостные картины, спорящие полнотой своих характеристик с характеристиками литературными»⁶. Большая часть иллюстраций к Достоевскому является именно такими графическими картинами.

В русском искусстве середины и начала последней трети XIX века главенствовал реализм. Живопись передвижников сделала главным предметом изображения саму действительность, жизнь «бедных людей». Демократичная,

⁵ Герчук Ю. Я. История графики. С. 237, 239.

⁶ Кузнецов Э. Д. Иллюстрация как часть книжной графики // Книга: Исследования и материалы. М., 1960. Вып. 3. С. 185.

доступная восприятию самого неискушенного зрителя, она подхватила традиции русской литературы времен Гоголя, прежде всего натуральной школы. И в этом русле естественно возникновение таких же по духу иллюстраций к Достоевскому, воспринимавшемуся современниками и в 1860-е годы продолжателем дела Гоголя. Они целиком принадлежат XIX веку и ценны для нас теперь прежде всего тем, что передают ауру этого времени.

Такова, например, иллюстрация М. П. Клодта к «Преступлению и наказанию» (ИРЛИ) — сцена, в которой Соня передает Катерине Ивановне заработанные деньги, становится совершенно понятным и независимым сюжетом. Это одна из тех самых «графических картин», о которых мы говорили выше. Потрясенное лицо Катерины Ивановны, ее дрожащие руки, кротко и скорбно опущенные глаза девушки передают нам не только один из ключевых моментов романа, но и самую жизнь, трагическую реальность, подсмотренную писателем и воспринятую им как трагедию (сколь отличается это понимание от нашего сегодняшнего!).

Одним из крупнейших иллюстраторов произведений Достоевского конца XIX века является П. М. Боклевский. Он перешел к Достоевскому напрямую от своих альбомов иллюстраций, посвященных творчеству Тургенева, а главное, Гоголя. Его типы в «Мертвых душах» — целая эпоха в истории русской графики своего времени; лик целой страны в лицах был увиден им в типических образах, хотя, если разобраться, можно ли свести всю сложность и многообразие гоголевского мира, каким мы его видим теперь, к типичному и нетипичному в его героях?..

Демократизация русского искусства «открыла широкие возможности... для художников-графиков, увидевших свой патриотический долг в работе над иллюстрированием произведений Гоголя, Щедрина, Толстого, Тургенева»⁷, так что это было своего рода подвижничество, призванное раскрыть для современников мир этих писателей. Иллюстратор сознательно шел на популяризаторскую стезю, стремясь в возможно доходчивом виде донести свое понимание писателя до его читателя. При этом художник вовсе не задумывался над тем, не обедняет ли его характеристика тот или иной образ: он был просто уверен в правоте своей оценки, и его иллюстрация становится истиной в последней инстанции.

Боклевский создал психологические портреты героев романов Достоевского — в 1881 году «Бедных людей», через два года — «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых». Характерен сам выбор произведений: роман «Бедные люди» как произведение натуральной школы воспринимался через призму гоголевских образов; то же можно сказать и о «Преступлении и наказании», чья нравственная проблематика часто трактовалась современниками с оглядкой на моралистическую дидактику натуральной школы. Последний роман писателя «Братья Карамазовы» уже в самом названии несет в себе приглашение художнику создать портреты действующих лиц. Не вдаваясь глубоко в подоснову творчества Достоевского,

⁷ Орлова Т. П. М. Боклевский. М., 1971. С. 92.

Боклевский воспринимает и передает верхний, реалистический или психологический, слой его произведений.

Запоминаются образы прелестной Вареньки Доброселовой, Девушкина, трогательно притулившегося на кончике стула. Они беззащитны в своей человечности, исполнены душевной теплоты, их образы возбуждают сочувствие и жалость.

Нельзя отказать в выразительности и портретам к «Преступлению и наказанию». Решительными штрихами запечатленное лицо страстного и стремительного Раскольникова, переданная аккуратными прикосновениями старательного карандаша мелкая злоба и подозрительность старушонки-процентщицы или самодовольство Свидригайлова дают общее представление об этих персонажах. Слабее представляются портреты героев «Братьев Карамазовых» — уж слишком сложен и внутренне напряжен этот роман, он плохо поддается статичному жанру портрета, поэтому, скажем, благостный портрет Алеши никак не исчерпывает глубины и сложности этого образа.

Художественная манера Боклевского очень характерна и менялась мало. На нее наложила отпечаток работа художника над портретной миниатюрой, которой он много занимался в 1840-е годы (часто и свои иллюстративные портреты он заключает в овал — в этом просматривается влияние жанра миниатюрного портрета). Любимый материал художника — карандаш и бумага, иногда — картон. Тонкая моделировка объемов позволяет ему «лепить» лицо; более глубокий результат он получает при работе именно в этой технике. Введение цвета, как в иллюстрациях к «Братьям Карамазовым», даже при соблюдении насыщенности тона вносит в работу некоторую долю слащавости.

Подчас незавершенные наброски, в большом количестве сохранившиеся как свидетельства напряженной работы Боклевского, оказываются более живыми, согретыми человеческим теплом. В этом тоже сказалось веяние времени: требование тщательной проработки всех деталей в целях достижения законченности образа, характерное для живописи конца века, приводит к некоторому умерщвлению изображения. Рядовой графике и живописи конца XIX века еще не знакомы те взрывные процессы, которые уже будоражат творческое сознание молодых художников; Боклевский — «мэтр», он работает в своей традиционной манере, не понимая, что самый жанр, выбранный им, не подходит для Достоевского. Но этого не понимали, похоже, и его читатели, смотрящие на свежие работы художника.

Статика портрета не может передать клокочущей внутренней динамики писателя. Герои Достоевского познают, ищут себя и истину, изменяются под давлением жизненных обстоятельств, но всей этой конфликтности нет в их портретных характеристиках. Даже если сделана не одна, а несколько зарисовок героя (Раскольников), все равно они не дают картины развития образа.

По пути Боклевского в 1880—1890-е годы пошли такие художники, как Н. А. Богатов и Б. И. Лебедев, создавшие для адаптированных к детскому восприятию фрагментов из романов «Неточка Незванова» и «Униженные и оскорбленные» портреты княжны Кати и Нелли. Глядя на них, невольно

вспоминаешь слова А. С. Грина о диктате иллюстратора (речь идет именно о портрете героя. — Н. Г.): «Самые удачные иллюстрации только смущают, говоришь: „Да, она могла быть и такой“, — но ваше скрученное или разбросанное впечатление всегда иное, хотя оно было бессильно дать точный образ»⁸.

Печать жизнелюбия и душевного здоровья несет на себе иллюстрация М. Дурнова к «Бесам» (ГЛМ). Кириллов в его изображении — сильный, здоровый человек, весь ушедший в раздумья о будущем богочеловечестве. Трактовка художника предельно серьезна — здесь нет никакого намека на фарс, памфлет (хоть именно в памфлетном изображении революционеров и обвиняли Достоевского недалековидные современные «передовые» критики).

Акварели Н. Н. Каразина к романам Достоевского, изданные отдельным альбомом как бы в подтверждение приведенной выше мысли, также буквально следуют тексту; художник идет вслед за фабулой, при этом его акварели поражают совершенно не «достоевской» красочной гаммой. Он первый ввел цвет в иллюстрирование произведений писателя и тем самым как бы утвердил свое понимание Достоевского как одного из ряда многих писателей-реалистов XIX века. Его лучшие акварели — к «Бедным людям», «Селу Степанчикову и его обитателям», «Запискам из Мертвого дома».

Акварели к «Мертвому дому» исполнены воздуха и света, в них чувствуется свежий морозный ветерок в степи, где работают каторжники, закатный свет, освещающий выпущенного ими орла. Акварель «Старик Покровский бежит за гробом сына» (ГЛМ) трогает душу щемящим сочувствием к потере одинокого беспомощного старика. Это впечатление усугубляется картиной унылого осеннего дождя и петербургских трущоб, на фоне которых движутся похоронные дроги. В лучших своих работах Каразин сумел передать сквозь внешнюю оболочку внутреннюю суть события, однако он *повествует*, а не *трактует* происходящее.

Примерно в это же время проиллюстрировал Достоевского и молодой И. Грабарь, который в годы учебы подрабатывал, рисуя иллюстрации к произведениям русской классики для популярных журналов под псевдонимом И. Храбров. Он выполнил целый ряд такого рода рисунков — к произведениям Тургенева, Гоголя, Достоевского. Однако наряду с этим им было написано и два совершенно самостоятельных живописных полотна к «Преступлению и наказанию» (ГЛМ). На примере одного из них особенно хорошо можно рассмотреть отношение творческой молодежи 1890-х годов к поискам новых путей в искусстве.

Об иллюстрациях к Достоевскому в своей книге «Моя жизнь» Грабарь не вспоминает, однако, говоря о работе над гоголевской «Шинелью», замечает: «...Я подошел к истории злополучного Акакия Акакиевича со стороны *чисто живописной, строя иллюстрации на сочном пятне, противопоставлении света и тени, эффектах освещения* (курсив мой. — Н. Г.)». В этих словах обнаруживается принципиально иной подход к изображаемому, нежели в отношении к нему того же Боклевского десятилетием ранее:

⁸ Грин А. С. Джесси и Моргана. Л., 1966. С. 372.

превалирующим началом для художника становится вовсе не собственно литературное событие, а красочное цветовое пятно, игра света и тени. Через них, а не через пересказ сюжета (кстати, для «Нивы» Грабарь сделал именно такую «пересказывающую» иллюстрацию к «Преступлению и наказанию») раскрывается тайная подоплека изображенного. Достоевский в силу своего внутреннего опережения эпохи оказывается созвучен этим попыткам. Характерно, что «в то время — в 1890-е гг. — ни я, ни кто-либо из круга моих сверстников... не имел представления об импрессионизме»⁹, — пишет Грабарь там же.

Иллюстрируя сцену покаяния Раскольникова на Сенной, Грабарь создает для нее значимый, говорящий фон. Мрачная темная гамма, серые дымы вдаль, черные размытые фигуры зевак, смутно поблескивающий куполами силуэт церкви в стороне — этот типично питерский пейзаж выполнен плотными густыми мазками в чисто импрессионистической манере, оставляющей тщательную прорисовку деталей мастерам старшего поколения. И только далеко-далеко за всем происходящим видна сияющая желто-золотая полоса света, отрешенно лежащая низко над горизонтом, словно обещающая хороший день завтра, возвещающая просветление души и грядущее возрождение. Грабарь стремился чисто живописными средствами адекватно передать внутреннюю сущность происходящего, обозначить символический смысл сцены покаяния, обозначить возможную перспективу духовного возрождения Раскольникова.

В последнюю четверть XIX века кроме станковой иллюстрации большое распространение получила иллюстрация журнальная. В развлекательных журналах типа «Нивы», «Осколков», «Родины» иллюстрации к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Тургеневу, Достоевскому регулярно появлялись в литературных рубриках, обычно сопровождая совершенно случайные тексты. Создание их было подлинным хлебом для малоизвестных или начинающих художников.

Оживлению журнальной деятельности в последние годы XIX века способствовало и то, что в это время качественно изменились способы репродукции. Трудная для выполнения резцовая гравюра уступила место торцовой гравюре на дереве, получившей сразу большое распространение. Появились и сразу завоевали ведущее место фотомеханические способы воспроизведения (так выполнены иллюстрации В. Полякова в журнале «Родина» к целому ряду произведений Достоевского). Возник специальный термин: «журнальная графика». В ней работали обычно вполне рядовые иллюстраторы, не составившие себе громких имен в отечественном искусстве и все же ставших для нас воплощением культурного фона эпохи.

Такова первая иллюстрация к роману «Преступление и наказание» работы В. Перфирьева, таковы и иллюстрации Т. Дмоховского к «Кроткой», А. Скиргелло — к нескольким произведениям, М. Зощенко — к «Неточке Незвановой», «Униженным и оскорбленным» и «Преступлению и наказанию»,

⁹ Грабарь И. Э. Моя жизнь. М., 1937. С. 92.

Е. Самокиш-Судковской и В. Полякова — сразу ко многим произведениям Достоевского, и др. Они сближаются между собой невысоким уровнем исполнения: суровые, но и более топорные у Перфирьева, хотя и одобренные самим Достоевским, и, скажем, у Скиргелло или жеманные, напоминающие картинки мод у Самокиш-Судковской.

Внимание в них сосредоточено на острых, ключевых моментах и темах произведений писателя (например, встреча Раскольникова с мещанином; Ефимов, играющий на скрипке; Ростовщик над телом Кроткой). Образы художников становятся как бы квинтэссенцией повествовательного, внешнего плана произведений Достоевского. Так, журнал «Родина» опубликовал в 1894 году серию рисунков А. Б. Скиргелло к роману «Записки из Мертвого дома» и повестям «Белые ночи» и «Село Степанчиково и его обитатели». В них доминирует совершенно бескрылый натурализм и художественная беспомощность; «первоначальный момент творчества», по слову В. А. Фаворского, не прикрытый флером таланта, так и остался здесь одномерным сколком с действительности.

О трудностях, с которыми встречается иллюстратор Достоевского, говорит характерная редакторская помета, сделанная в «Ниве» по поводу публикации иллюстрации Грабаря к «Преступлению и наказанию» — «Рассказ Мармеладова» — и свидетельствующая, что проблему видим не только мы через сто с лишним лет: «Произведения Ф. М. Достоевского очень трудны для иллюстрации. Жизнь его героев, до тонкости изображенная в движениях души и сердца, трудно поддается графическому воспроизведению, и, когда появляются картинки из сочинений автора „Униженных и оскорбленных“, они в большинстве случаев только пародируют описания его»¹⁰.

Гораздо человечнее и тоньше рисунок В. Князева к «Униженным и оскорбленным», гравированный В. Бахманом для приложения к журналу «Родина». Художник создал запоминающийся художественный образ, для которого уже совершенно не важно, иллюстрирует он Достоевского или нет. Сгорбленная фигура старика и столь же сгорбленный, дрожащий от старости пес у его ног независимо от Достоевского вызывают острую щемящую жалость. В этой же работе (1885) впервые появляется намек на такое понятие, как «Петербург Достоевского»; город едва намечен на заднем плане — решетка канала, выщербленная мостовая, не то башня, не то колокольня вдали. Трагическая красота города впервые становится частью судеб героев писателя, впервые как бы соучаствует в человеческой драме; в этом, думается, тоже начинают проглядывать новые времена искусства.

С развитием полиграфии в конце XIX века все более актуальным становится вопрос собственно книжной иллюстрации. Автором первых чисто книжных иллюстраций к Достоевскому, вошедших в книгу (а не альманах, как федотовские рисунки), был В. Рейнеке, выполнивший их для издателя А. С. Суворина. Он, при непосредственном участии вдовы писателя А. Г. Достоевской, выпустил в свет несколько брошюр с выдержками из произведений

¹⁰ Нива. 1894. № 37. С. 880.

писателя, адаптированных для детского чтения. Изданные в тонкой бумажной обложке, напечатанные на желтоватой бумаге, но снабженные иллюстрациями В. Рейнике, это были выдержки из романов «Записки из Мертвого дома» (два отдельных отрывка), «Подросток», «Братья Карамазовы», рассказы «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей» и «Столетняя».

Для каждой из этих книжек Рейнике тушью и пером сделал заставку, одну или две страничные иллюстрации, несущие на себе основной смысловой акцент, и концовку, а для фрагментов из «Записок из Мертвого дома» еще и рисованную буквицу. Буквицы или более развернутые заставки вводят читателя в мир произведения, обозначая место, где происходит действие, намекая настроение. Выразительная концовка подводит итог прочитанному, основное содержание которого раскрывается в страничных иллюстрациях. Такова композиция художественного оформления всех книжек этой серии. Она организует внутренний ритм повествования, ни в малейшей степени не отвлекая от литературного текста, тактично следуя за ним.

В этих простых дешевых изданиях впервые в книжном иллюстрировании Достоевского был реализован подход к книге как к некоему *пути* (курсив мой. — Н. Г.); как пишет Ю. Я. Герчук, благодаря художественной организации книги как целого создается ее единое пространство, по которому «перемещается по строкам текста, от текста к иллюстрациям и обратно зона читательского внимания»¹¹.

Особенно интересны буквицы. Так, буква «В» в «Летней поре» соединена с фигурой сидящего каторжника, устало бросившего кирку и смотрящего вдаль, как бы в сторону от текста, который возвращает читателя в острог. Буква «И» в «Представлении» совсем проста: ее обвивают редкие колючие травы, вызывая в памяти пословицу: «Худая трава из поля вон...» Такие метаморфозы обычных букв в литературном тексте приносят в облик книги элемент театра, игры, делают читателя не пассивным зрителем, но соавтором текста.

Несмотря на небольшую удачу собственно страничных иллюстраций, вполне вписывающихся в общий контекст времени, книжки решены изящно и со вкусом; художнику удалось создать единый их внутренний мир. Его рисунки выполнены в свойственной 1880-м годам тщательной манере, однако выписанность деталей не мешает: иллюстрации удачно соотнесены с текстом, соразмерны книжному листу и потому становятся неотъемлемой частью книги. Их изящество и графичность предвосхищают искания русской графики начала XX века.

Исподволь в русской культуре назревали «невиданные перемены, неслыханные мятежи». Надвигающийся XX век готовился выявить тот художественный язык, который был бы адекватен тайне человеческой души, которую Достоевский страстно пытался разгадать всю жизнь. Стремясь уйти от мелкотемья поздних передвижников, художники начала века открыли мир яркий, праздничный, изысканный и поэтический. Их искусство было одухотворено многозначной символикой, поднято над обыденнос-

¹¹ Герчук Ю. Я. История графики. С. 6.

тью. За простым виделось многоликое и сложное, в нем прозревались чуть не впервые некие потаенные доселе глубинные смыслы. В эти годы впервые появляется книга как произведение искусства; создается ситуация, при которой «главным средством построения художественно богатой и стилистически ценной книги остается... отточенная и нарядная, декоративная по преимуществу графика»¹².

Несмотря на значимость философии Достоевского для Серебряного века, в изобразительном искусстве эпохи он не оставил такого следа, как в слове, и это, надо думать, закономерно. Достоевский по своей природе уж никак не декоративен, он прорастает в будущее, в «настоящий двадцатый век», а живопись «Мира искусства» и художников, близких к нему, зачастую обращена в прошлое, любит им, стилизует, театрализует его — элегические воспоминания Борисова-Мусатова, Сомова, Лансере, Бенуа... Достоевский оказался слишком трагичен и серьезен для них, он видится гигантом, который писал о главном, не заботясь об украшательстве...

Поэтому в живописи Серебряного века мало иллюстраций к его произведениям. В качестве исключения приведем живописное полотно Я. П. Турлыгина на тему «Великого инквизитора», хранящееся в фондах ГЛМ, работу выразительную и сильную, которая вполне может выступать в роли самостоятельного живописного произведения. Если конец эпохи был отмечен гениальной серией рисунков М. Добужинского к «Белым ночам», то начало ее ознаменовано небольшой иллюстрацией Б. М. Кустодиева к «Неточке Незвановой», выполненной для «Детского альманаха» (СПб., 1910; оригинал — тушь, перо, ГЛМ).

Этот рисунок, одна из жемчужин книжной графики эпохи «Мира искусства», стал замечательным соединением трагической мощи таланта писателя и художественной манеры Серебряного века. Композиция изображает двух девочек, взявшихся за руки. Их образы раскрываются через контраст черного и белого, на котором строится вся иллюстрация. Черный крест оконного переплета, чередование черных и белых портьер, брошенная на черно-белый шахматный пол кукла в черно-белом платье — все это в духе «Мира искусства»: изящно, лаконично и продуманно. Кустодиев создает графические символы двух героинь, он строго и афористично обозначил полюсы в художественном мире Достоевского. Декоративность здесь становится приемом, через который раскрывается внутренний мир произведения. Иллюстрация, напечатанная в альманахе, удачно размещена на странице и поэтому стала единым целым не только с небольшим фрагментом романа, но и книгой в целом.

И все же признанной вершиной книжной графики Серебряного века стали иллюстрации М. В. Добужинского к повести «Белые ночи» (1922). Они составили этап в иллюстрировании Достоевского и великолепно завершили собой художественные искания целой эпохи, которая активно обращалась к книге как к особому произведению искусства.

¹² Герчук Ю. Я. История графики. С. 267.

В начале XX века впервые задачи книжного оформления и художественного решения ее целого осознанно воспринимаются как предмет особого изучения. Один из ведущих деятелей «Мира искусства» А. Н. Бенуа писал: «Мало придумать... заставной лист, виньетки и концовки. Художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста на странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д. Книга может стать прекрасной без единого украшения, и наоборот, все украшения не приведут ни к чему, если будут забыты эти основные требования»¹³.

В оформлении Добужинским «Белых ночей» приняты безупречные решения. Он сумел перевести литературную и философскую суть повести в равновеликую плоскость художественного выражения. Иллюстрации Добужинского вкупе с текстом Достоевского создают как бы музыкальную полифонию, в которой одновременно звучат две самостоятельные, но внутренне связанные темы — тема города и тема человеческой драмы, разворачивающейся на его улицах и набережных. Переплетаясь, они создают художественное единство книги. «Уже не отдельные рисунки, а именно вся книга в целом становится произведением искусства, в котором все элементы подчинены выражению духа повести»¹⁴.

В своих иллюстрациях Добужинский, сопереживая сокровенный смысл и раскрывая образный строй повести, развивает ее «музыкальную» тему, подходит к сути «Белых ночей» Достоевского значительно ближе, чем иллюстраторы, дословно воссоздающие сюжет. Творческое осмысление «Белых ночей» Добужинским стало эпохой в истории иллюстрирования Достоевского.

К сотворчеству с Достоевским художник пришел через образ Петербурга, столь много значившего для писателя: «Достоевский опалил свою душу о якобы „холодный“ город. Его чувство Петербурга многогранно и с трудом поддается анализу... Еще не настали сроки, когда город заговорит властно и раскроются глаза его обитателей на его несравненную, единственную красу, и Достоевский своим углублением и обогащением души Петербурга подготовил это время возрождения»¹⁵.

Достоевский видел в Петербурге ту призрачность, которую затем воспримет культура XX века. Гофманская «ночная сторона души» города сливается у писателя с душами его героев; Голядкин, Подпольный человек, Подросток — все ужасаются городу, в котором живут, и всех он заморозил. «Город на болоте... нет корней, и душа города распыляется. Все врознь, какие-то блуждающие болотные огни... Несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре...» — говорит герой «Записок из подполья»¹⁶.

¹³ Бенуа А. Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. 1910. № 2. С. 44.

¹⁴ Гусарова А. П. Мир искусства. Л., 1972. С. 85.

¹⁵ Анциферов Н. А. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 146, 147.

О художественном решении темы Петербурга в творчестве Добужинского пишет Э. Ф. Голлербах: «У каждого города есть своя душа, своеобразная, единственная в мире. Душа Петербурга „графична“, она последовательно подчиняется графической формулировке. Душа Петербурга мучительно жаждет развоплощения, хочет и не может преодолеть марево призрачного бытия»¹⁷.

В рисунках к «Белым ночам» Добужинский идет мимо «антропологических», как говорил Бердяев, бездн, открывая образ города, сопутствующего героям. Город, который повторяет их переживания в почти не замечаемом ими грандиозном спектакле, разыгранном белыми ночами, решетками, рябью каналов, закатами, штрихами дождя, взмахами облаков за спинами героев. Город предстает в иллюстрациях Добужинского как еще один, отнюдь не центральный персонаж повести, но именно ему доверено художником раскрыть самые «головокружительной глубины» пропасти человеческих чувств. «Подобно символистам, Добужинскому свойственно романтическое в своей основе стремление к постижению в интуитивно-лирическом переживании таинственной души мира, скрытой за его обыденной и часто пошлой оболочкой»¹⁸.

Вслед за Пушкиным и Достоевским Добужинский говорит в своих рисунках о «тайной свободе» человеческой души, ее способности отрешиться и воспарить среди самых обыденных каменных громад, и потаенная на страницах повести природа становится выразителем внутренней сути происходящего. Герои «Белых ночей» везде даны как бы со стороны, издалека; со всеми их горестями, надеждами и одиночеством они неотделимы от облика Петербурга.

«Больше, чем кто-либо другой из мирискусников, Добужинский работал как оформитель книги... Долгое время книга была на первом месте у художника, и книга прежде всего в смысле ее убранства, а потом уже иллюстрирования», — пишет исследователь¹⁹. Сложная система заставок, концовок, страничных иллюстраций складывается по воле художника воедино и, подобно отражению в воде, рассказывает эту грустную историю параллельно литературному тексту. Уже заставка титульного листа предвещает печальный конец повести: фонарь на горбатом мостике и месяц с левой стороны — «к слезам». «Подхватывает» эту тему страничная иллюстрация к «Ночи второй»: черный крюк сломанного фонаря хищно нацелен на фигуру понуро бредущего мечтателя. Каждая из этих предваряющих или заключающих главку картинок вносит свою особую ноту в общее звучание. Очень точно выбрана заставка к первой главе: читатель только открыл страницы повести и еще не омрачен пережива-

¹⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. М. 1971—1990. Т. 5. С. 101. (Далее сноски на это издание — в тексте).

¹⁷ Голлербах Э. Ф. Рисунки М. Добужинского. М.; Пг., 1923. С. 15.

¹⁸ Мстислав Добужинский. Живопись, графика, театр. М., 1982. С. 11.

¹⁹ Подобедова О. И. О природе... С. 62, 64.

ниями ее героев. Ему адресован этот рисунок, изображающий громаду Исаакия, увиденного с василеостровского берега Невы под фантастическим небом белой ночи. Это знак Петербурга парадного, торжественного; но ведь вплотную к Исаакию подходят темные дома Галерной улицы, а там и Крюков канал, петербургские доки, Новая Голландия — самые «достоевские» места, окраинные районы доходных домов, трущоб, в которых разворачивается действие почти всех произведений Достоевского. Это как бы изнанка того прекрасного и показного города, которую не сразу заметишь.

Город и его фантастические белые ночи торжествуют над Мечтателем в рисунках Добужинского. Пустынная набережная Крюкова канала, черные трещины в плитах тротуара, вдалеке — пронзающая светящееся небо колокольня собора Николы Морского, ее отражение в воде, и одни на всей улице — две маленькие фигурки, уходящие в неведомую даль. И черные тени облаков, отступающие в желтом (цвет буквально виден в черно-белом рисунке!) небе. Этот рисунок — замороженность мечтой, покой, чарующее молчание.

Рисунок, посвященный встрече Настеньки с возлюбленным, впервые вводит в графический рассказ ощущение движения. Эта иллюстрация пронизана светом — тени отступили, предвещая скорый рассвет. Тиха вода, застыли лодки у причала, неподвижны черные силуэты — одиноко стоящего Мечтателя и только что появившегося молодого человека, и только Настенька — вся порыв, вся движение. И светлое облако, взметнувшееся над домами на другом берегу канала, подчеркивает это ее движение — от Мечтателя к герою своей мечты.

Последняя страничная иллюстрация к повести страшна своей безнадежностью, покорностью, отчаянием, которое подчеркнуто линиями падающего дождя — движение уже не вверх, не вдаль — нет, быстро и обреченно вниз, вниз, вниз... Вмиг обветшавший, состарившийся дом словно не выдерживает этого напора, уступает струям дождя, впуская их в комнату. Огромное окно словно придавило Мечтателя: «Стены и полы мои облиняли, все словно потускнело; паутины развелось еще больше... Может быть, передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего...» (2; 140).

И концовка повести — строчки Настенькиного письма, перечеркнутые словом «Конец», — ставит точку не только на всех обольщениях и надеждах, но и на том хороводе заставок и концовок, который сопровождает читателя повести на протяжении всего его общения с книгой. Образ Петербурга — светлый, торжественный, пугающий, манящий — исчезает так же внезапно, как и надежда героя на взаимную любовь.

Иллюстрации Добужинского точно соотнесены с размерами страницы, их сочетание и чередование с узкими надтекстовыми заставками и концовками порождают удивительный ритм, который организует и саму повесть. Как гармонично построен Петербург, так строится художником и книга о нем, о его тайной сути, закрепощающей, манящей, обманывающей.

Сочетанием черного и белого Добужинский мастерски передает свет и мрак, мерцание и тяжелую темноту; черно-белая гамма в его рисунках, принятая уже Кустодиевым невзирая на новые возможности репродуцирования, на долгие годы становится мерилем вкуса, истинного понимания художественной природы Достоевского. Рисунки Добужинского на долгие годы предварили искания и открытия графиков книги, стали классикой среди иллюстраций к Достоевскому.

В 1920-е годы началось серьезное и планомерное изучение творческого наследия Достоевского. В это время исследователи получили доступ к творческим материалам писателя, которые ранее были почти недоступны. За первое десятилетие советской власти были написаны многие основополагающие исследования — Л. П. Гроссмана, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, А. С. Долинина, С. Аскольдова, Л. Карсавина, В. Комаровича и многих других. Посвященные истории, поэтике, стилистике, языку Достоевского, эти труды отразили глубокий научный интерес к писателю.

Внимание к Достоевскому проявился и в области книжной и станковой графики. 1920-е годы были временем, сохранившим в какой-то мере традиции Серебряного века; в то время еще сосуществовали одновременно, споря и дополняя друг друга, всевозможные художественные стили, многообразием были отмечены все сферы искусства, что позволяло свободно реализоваться различным творческим индивидуальностям.

Само понятие «1920-е годы» условно. Оно не укладывается в строгие хронологические рамки, захватывая и первую половину 30-х годов. Всплеск интереса к Достоевскому на стыке десятилетий, возможно, объясняется налаживанием в это время книгоиздательской деятельности, созданием ряда крупных издательств, популяризаторской работой, целью которых было приобщить к русской классической литературе массы людей, ранее отлученных от нее в силу социальных обстоятельств.

Но можно предположить, что это был и некий негласный вызов, брошенный творческой интеллигенцией режиму, — вызов, аналогичный появлению иллюстраций М. Добужинского к «Бесам» именно в пору его вынужденной эмиграции. Интерес к писателю в эти годы шел по восходящей, существенно не завися от меняющегося на глазах отношения к Достоевскому советской критики, послушно отражающей отношение к нему советской власти.

Художники, еще не подчиненные жесткому партийному регламенту, чувствовали в Достоевском острую современность и искали, каждый по-своему, адекватную его произведениям художественную форму. Мы видим, что и в этой ситуации наступающего культурного перелома Достоевский снова оказался красноречивым выразителем происходящих в стране процессов. Все кипение стилей и направлений в книжной графике сказалось ярче всего именно на иллюстрациях к произведениям уже почти запрещенного писателя.

К нему обращаются начинающие мастера ксилографии — ученики В. Фаворского — Л. Жолткевич с несколькими иллюстрациями к рассказу «Маленький герой» (ГЛМ) и А. Гончаров с гравюрами к «Преступлению и наказа-

нию» и «Братьям Карамазовым». Первая из них была помещена как концовка в повесть Л. П. Гроссмана о молодом Достоевском — «Апрельские бунтари».

Если работы Жолткевич импрессионистичны и светлы, насколько это может быть в гравюре на дереве, то ксилография Гончарова впечатляет своей характерной для его творчества театральной и торжественной статикой. Мрак окутывает убийцу над телом старухи, чье существование не украсило ничью жизнь, но все же отмечено в гравюре светлыми штрихами: ведь приняла она мученическую смерть, стала жертвой. Отброшенный Раскольниковым топор как бы выпадает за пределы гравюры и лежит, черный, на чистом поле бумаги — это можно трактовать как выход темы за рамки литературного эпизода.

Такова же по своему самостоятельному значению и небольшая его гравюра к «Братьям Карамазовым», по сути к «Легенде о Великом инквизиторе», выполненная в 1929 году, а в тексте романа опубликованная в 1996-м. Ксилография, с ее резким разделением на черное и белое, вообще идеально подходит для уже ставшего классическим восприятия Достоевского. Здесь этот контраст помогает художнику передать напряженнейший конфликт между двумя фигурами — замер, взмахнув руками, Великий инквизитор и неподвижен застывший Христос. Между ними поток яркого света, высвечивающий решетку над головами героев. Только ли о Достоевском идет речь в этой гравюре?..

И все же исподволь в мышлении художников начинает зреть неудовлетворенность техникой ксилографии, которая начинает казаться «чем-то слишком консервативным, слишком рациональным»²⁰. Конечно, отказ от жестких форм ксилографии примет массовый характер позже, но лучшие иллюстрации к произведениям Достоевского в 1930-е годы, выполнены в свободной форме — рисунок тушью и пером, офорт, уголь и черная акварель. Таковы рисунки В. Милашевского к «Селу Степанчикову» (1927), выполненные сангиной; они изящны и артистичны. Их легкие стремительные линии словно сами собой рождаются на бумаге под взглядом зрителя, сопровождая текст Достоевского насмешливым и сочувствующим аккомпанементом. Сосредоточивая внимание читателя на психологических тонкостях характеров, они несут не столько печать точного воспроизведения сюжета, сколько сарказма, едкой иронии, прочитываемой и в самой повести.

Великолепен образ Фомы Опискина. Рисуя его капризным, вздорным, но исполненным сознания собственного мнимого значения, художник как бы воочию видит перед собой подобные случаи в реальной жизни. Образы Достоевского становятся для него средством выражения своего отношения к разворачивающемуся трагифарсу советской культуры, да и всей общественной жизни. Легкие, мелодичные рисунки беспощадно прослеживают все стадии мании величия ничтожества, занявшего вдруг место судии во всех жизненно важных вопросах бытия. Глядя на них, мы явно ощущаем дыхание «тайной свободы», которой жила русская культура в советские времена.

²⁰ Чегодаева М. Искусство, которое было. Русская книжная графика 1920-х — начала 1930-х годов. М., 1997. С. 99.

Н. Кузьмин так охарактеризовал манеру Милашевского: «В. Милашевский ввел в наш обиход понятие „темпа рисунка“. Ценился рисунок, сделанный прямо тушью на бумаге — кистью, пером, спичкой, палочкой, без предварительных карандашных контуров, без поправок, без калькирования...»²¹ Искренность и непосредственность такой графики словно снимает барьер между читателем и литературным текстом, делает происходящее в книге частью переживаний самого читателя.

Крупным событием в истории советской книжной графики конца 20-х — начала 30-х годов стали иллюстрации Н. Алексеева к повести Достоевского «Игрок», выполненные в 1927-м. Опубликованы они были в 1932 году в первом издании только что возникшего Издательства писателей в Ленинграде, позже реорганизованного в Ленинградское отделение издательства «Советский писатель».

Книга эта чрезвычайно привлекательна визуально. Несколько вытянутый формат, густо-черный мелкий шрифт, гладкая, чуть желтоватая бумага — все это составляет единство с системой черно-белых иллюстраций. Алексеев показал себя незаурядным мастером книжной графики, умеющим превратить самую книгу в произведение искусства.

Иллюстрации к «Игроку» построены на контрастном сочетании черных и белых цветовых пятен, которые и организуют внутреннее развитие описываемой драмы. Они делятся, условно говоря, на два типа — черные и белые. Взрывы страстей связаны именно с черными, белые же — статичны и даже идилличны, но художник умело играет со светотенью, создавая мучительно-острые диссонансы даже в спокойных, казалось бы, светлых иллюстрациях. В них исподволь копятся черные штрихи и пятна, корреспондирующие с основными — черными — рисунками, в которых невероятно сливаются мрак и яркий свет, передающие квинтэссенцию бурлящих страстей: любовь, деньги, предательство, отчаяние, страсть...

Уже заставка к книге вводит читателя в мир Игры, ломающей человеческие души и судьбы. Рука, жадно тянущаяся к колесу Фортуны, становится ее образом. С заставкой перекликается фронтиспис, ставший как бы графическим эпиграфом к повести: вокруг застывшей фигуры Игрока в световом вихре, исходящем от рулетки, несутся деньги. А за спиной его сплошной мрак, готовый поглотить его, мрак в котором смутно намечена фигура схватившейся за голову Полины, тоже подхваченной вихрем наживы.

Алексеев тонко выявляет различные моменты напряжения. Спокойные светлые иллюстрации в книге предваряют те ключевые сцены, в которых напряжение вырывается наружу. После внешней статики этих «спокойных» рисунков взрывы страстей в черных листах поражают своей силой. Так, рисунок «Полина, швыряющая деньги», помещенный после ряда светлых, комментирующих развитие сюжета иллюстраций, превращает наше созерцание в острое сопереживание. Здесь все строится на контрастах: черные занавеси — и поток света; ярко освещенная фигура Алексея Ивановича —

²¹ Чегодаева М. Искусство, которое было. С. 58.

и погруженная во мрак Полина; окаменелость его позы — и бурная экспрессия ее жеста, подчеркнутая изгибом фигуры и вихрем черной юбки.

Такова логика размещения иллюстраций в книге. Основной акцент падает, безусловно, на экспрессивные листы, ведущие трагический контрапункт внутреннего кризиса героя. Наряду с рисунками Добужинского к «Белым ночам» иллюстрации Н. В. Алексеева стали классикой отечественной книжной графики.

В 1931 году вышел рассказ Достоевского «Кроткая» с иллюстрациями А. Сурикова. По общему решению книга близка к «Игроку» Алексеева — столь же элегантный формат, плотная, слегка шереховатая бумага, мелкий черныи шрифт.

В тексте шесть иллюстраций и небольшая рисованная буквица-заставка к первой главе. С их помощью Суриков дает общий абрис рассказа, намечая его вершинные моменты, ведущие к трагической развязке. Художник вводит в свои иллюстрации цвет, однако это не просто цветные картинки на сюжет известного писателя: сочетание черно-белых и цветных иллюстраций становятся для него важным и многозначным приемом.

Черно-белыми в рассказе даются: буквица, изображающая то, что «дано» — мужчину и женщину, и две иллюстрации, обрамляющие повествование. Первая иллюстрация — ночная панорама города, и последняя — Кроткая в гробу. Первая представляет нам третьего героя рассказа — Петербург — уже не одухотворенный, поэтичный город Добужинского и еще не щемящий сердце Петербург Шмаринова с его грязными дворами и бедными доходными домами. Это страшный, фантастический Петербург — поднятый над действительностью образ большого города, сцена, на которой развернется действие «фантастического» рассказа. Не случайно плывущее в небе облако принимает форму ножа: город торжествует над Кроткой, в последней иллюстрации его черты словно проступают сквозь ее мертвое лицо.

Между черно-белыми помещены цветные иллюстрации, выполненные в сиреневой гамме — точно угли, подернутые золой. В этом лилово-фиолетовом тумане появляется прозрачная фигурка Кроткой, лишь намеченная легкой белой линией, тогда как фигура Ростовщика дается как темный массивный силуэт.

Утонченная цветовая гамма рисунков А. Сурикова отличается безупречным вкусом. Использует он возможности пастели мастерски. В одной из пастелей — разноцветье — это иллюстрация «Спящая Кроткая. („В Булонь!“)». Кроткая скрыта от нас за ширмой, чьи острые углы — граница света и тьмы, а рядом заламывает руки Ростовщик — темный зловещий силуэт. А за окном — не страшный Петербург, а желанная и недостижимая Булонь, яркое солнце, море, рдеющие на закате сосны, золотой песок, ветер свободы, все буйство красок и яркость того благословенного мира, который не дано увидеть героям рассказа.

Следующая иллюстрация предваряет конец: лиловый сумрак торжествует над героиней. Кроткая перед самоубийством — в проеме окна, готовая окончательно раствориться в густеющем тумане. Необычен ракурс этой

иллюстрации: двор-колодец и хрупкая белая фигурка в окне даны сверху, как бы с точки зрения Всевидящего Ока...

Иллюстрирует «Братьев Карамазовых» и Д. Н. Кардовский, знаменитый книжный график, художник-реалист, иллюстрировавший Чехова и Толстого, автор многих живописных и графических работ. Он выступает как продолжатель русской реалистической традиции, уделяя большое внимание бытовой достоверности, деталям интерьера, одежде, внешнему виду героев. Даже сцена нападения Дмитрия Карамазова на Григория за обедом у Федора Павловича (ГЛМ) убеждает именно внешней достоверностью бытового события, похожестью на то, что описал Достоевский, а не внутренней экспрессией.

В начале 1930-х годов художник-эмигрант А. Алексеев опубликовал свои иллюстрации к «Братьям Карамазовым», выполненные в несколько условной, хорошо передающей экспрессию манере. Он пользуется техникой растушевки, позволяющей создавать пластичные мягкие формы и в то же время передающей движение. Таков его Дмитрий Карамазов, введенный в условный пейзаж, намеченный лишь линией горизонта и клубящимися за спиной героя грозowymi облаками, которые вкупе с порывами ветра, налетевшего на него, ухватившегося за шляпу, его растерянной позой и вытаращенными глазами создают впечатление крайнего потрясения, переживаемого человеком.

Также условно, в духе авангарда решена и сцена отъезда в Мокрое: улица в перспективе, кубики совершенно одинаковых домов со светящимися квадратиками окон по обе стороны ее подчеркнута неподвижны и неизменны, тогда как распахнувшийся веером силуэт скачущей тройки с развевающимися лошадиными гривами создает ощущение бешеной скачки, усиленное еще и тенями на дороге (ГЛМ).

К иллюстрированию Достоевского в 1932 году обратился и Ю. Пименов, обычно книжной графикой не занимавшийся. Он подготовил серию иллюстраций и макет обложки для издания «Братьев Карамазовых» на английском языке, в 30-е годы, правда, несостоявшегося (пройдет более полувека, прежде чем хотя бы часть этих работ увидит свет).

Для своих иллюстраций Пименов использует любимую технику: мокрая акварель, тушь, белила, перо. Идя за писателем, художник стремится передать смысл событий, эмоциональный строй романа. Пименову близки принципы импрессионизма, с помощью которых он вызывает к жизни хрупкий, глубоко человеческий и страстный мир героев Достоевского. Пожалуй, никто ни до, ни после него не пытался перевести чреватую катастрофами философию писателя на язык столь мягкой, как бы расплывающейся, но вполне определенной в суждениях художественной манеры. Иллюстрации Пименова живописны в полном смысле слова. Смешение цветовых наплывов и чистота локальных тонов передают эмоциональный накал романа и его щемящую, глубоко запрятанную лирику чувств.

Одна из наиболее сильных иллюстраций к роману — «Кошмар Ивана Федоровича». Она решена в зеленовато-черной гамме, передающей тошнотворную атмосферу бреда. На первом плане — страдающее лицо Ивана с белым полотенцем на лбу; слабой рукой он держит себя за лоб, словно

пытаясь вернуться к нормальному видению мира, а на заднем плане виден маленький и нестрашный, как на детском рисунке, черт. Художник великолепно расставляет акценты, делая ударение на внутреннем состоянии Ивана, его больной совести, персонификацией которой становится черт — приживальщик его бреда.

Ярким событием в истории книжной графики первой половины 1930-х годов стали иллюстрации С. М. Шор к последнему на долгие годы изданию романа Достоевского «Бесы». До конца 50-х годов роман воспринимался советской критикой как злобный пасквиль на революцию, а высокий гуманизм писателя-провидца, еще в 1870-е годы предостерегавшего общество против терроризма и тоталитаризма, был понят и принят далеко не всеми и много позже первых переизданий романа. Надо было быть серьезным и вдумчивым художником, мужественным гражданином, чтобы в условиях зарождающегося уже террора доступными графическими средствами поднять против него свой голос.

В иллюстрациях С. Шор нет фона, но уверенные, стремительные линии передают внутреннее напряжение, трагизм и экспрессию романа. Мир, в котором живут герои, страшен, это мир уже победившего на пространстве небольшого городка — и в душах героев — Зла, воплощающегося в тех самых *бесах*, о которых пишет Достоевский. Бесами одержимы все главные герои романа, — потому так испуганно, остоленело замирает перед своим красавцем мужем бедная Хромоножка; потому так неподвижны и мрачны тяжелые лица — хочется сказать, морды — тех, кто сошелся на тайную сходку, чтобы своей волей решать судьбы мира.

Этот мир безумен, — поэтому в ужасе откинувшаяся от Ставрогина юродивая лучше других *понимает* сущность происходящего. Добро в этом мире обречено, — поэтому старец Тихон в ужасе отшатывается от обращенного к нему спокойного и внешне столь прекрасного лица Ставрогина. Развращающее начало зла пронизывает все его существо. Не способный к покаянию, герой словно отлетает от испуганного и отвергающего жеста слабой старческой руки. Ставрогин словно выпадает за грань листа (этот прием мы уже видели в гравюре Гончарова), тем самым подчеркивая нешуточность происходящего: для него это в трактовке художницы уже как бы падение в ад, для нас — выведение сущности изображаемого за пределы листа бумаги в реальную жизнь. Характерно, что Тихон, наоборот, остается в плоскости листа, утверждая тем самым незыблемые нравственные ценности. Так раскрывает художница круг идей Достоевского, выявляя сказанное и, главное, не сказанное им, но чрезвычайно важное для прочтения романа.

Художница выказала себя не только внимательным читателем Достоевского, но и превосходным мастером почти гротескного портрета. Облик Хромоножки в ее исполнении кажется резко шаржированным, однако сквозь убогие черты просвечивает подлинно человеческая сущность героини. Портрет духовного отца бесов, Степана Трофимовича Верховенского, поражает трактовкой напыщенного самолюбования, тайного сознания собственной

исключительности, просматривающихся в тонкой снисходительной улыбке, с которой Верховенский-отец оглядывает своих партнеров по картам.

Офорт же, изображающий «совещание пятерки», передает весь тот мрак, который несут эти люди в мир. Их образы давят на зрителя своей косной приземленностью, тупым и жестоким, неодухотворенным началом, которое видел в своих героях Достоевский, а сочетание офорта с предыдущим заставляет подумать об ответственности «отцов» за «детей», о цене красноречия и пустопорожней интеллигентской болтовни.

Подавленное кипение зла в иллюстрациях С. Шор разрешается в одной из последних работ — «Ставрогин и Федька Каторжный», где злобный оскал героя вдруг сменяет его привычную ложно-красивую маску и выдает с головой его духовную сущность. Вихрем несутся через все поле листа деньги, к которым с жадностью тянутся руки профессионального убийцы — всего лишь исполнителя, не «заказчика», как принято говорить в наше, теми самыми бесами порожденное и отравленное время.

Рисунки Шор выполнены в духе чистого экспрессионизма. Они свободны и артистичны в своих линиях, насыщены невероятно выразительным движением, жестом, мимикой; они беспощадны и пронзительно умны в обличении Зла. Ничего памфлетного в них нет — страшные глубины нравственного падения человека открываются перед нами, затягивая, обличая, предостерегая. Лишь в сцене рождения ребенка словно лучик радости ложится на отвыкшие от света лица, и тошно становится от того, что именно эти трое — Шатов, его жена, ребенок — и есть первые назначенные жертвы.

«Бесы» с иллюстрациями С. М. Шор должны были выйти в издательстве «Academia» в 1934 году в двух томах. Однако сочетание одиозного романа Достоевского с рисунками Шор оказалось столь взрывоопасно, что издание было остановлено, и второй том так и не вышел. Более того, вскоре после этого и само, весьма независимое по принципиальным установкам, в высоком смысле элитарное издательство прекратило свое существование, а «Бесы» на многие десятилетия исчезли из поля зрения читающей публики как антисоветская книга.

Выполненный черной тушью рисунок Б. Рыбченкова к «Братьям Карамазовым» (1932) и написанный маслом портрет старика Карамазова работы Н. Поманского не вошли в книгу, хотя эскизное, слегка небрежное изящество первого и сочная, яркая живопись второго останавливают внимание, запоминаются. Оставшись в русле станковых иллюстраций (ГЛМ), они заслуживают того, чтобы вспомнили и о них.

Книжная графика в условиях тоталитарного государства постепенно начинает превращаться из свободного выражения взглядов художника в организатора массового сознания читателя. К этому времени качественно изменился уровень культуры: в частности, книга, открытая широкому читательскому кругу, потеряла изощренного в литературе образованного читателя, которому не нужно было ничего объяснять и толковать, потому что он сам был в состоянии прокомментировать для себя прочитанное.

Советское общество в 30-е годы подверглось идеологическому, политическому и организационному прессингу такой силы, что в результате в нем существенно изменилось все: цели и задачи, нравственность, жизненные установки, представления о ценностях; да что говорить — самый генофонд страны подвергся жесткой «редактуре», что аукнется и будет аукаться в нашей жизни еще долгие десятилетия. Власть лепила из народа, его культуры, его истории и его настоящего то, с чем ей легко было бы управляться, и не было ни одной сферы жизни и искусства, куда бы ни проникли идеологические щупальца.

В этой связи вполне закономерна уже наметившаяся тенденция покончить с разностильем 20-х — начала 30-х годов, приводящим к таким болезненным для ортодоксального советского сознания проколам, как иллюстрации Шор к «Бесам». Теперь она постепенно, но неуклонно начинает осуществляться. При этом, давая живое и творческое начало, власти от культуры всячески имитируют его подъем. Писались стихи и проза, снимались кинофильмы, ставились спектакли... М. А. Чегодаева отмечает, что, например, «весна 1939 года насыщена художественными выставками»²²; собственно, это происходило во все десятилетие: «...множество портретов, в большинстве своем статичных, позирующих, весьма напоминающих учебные „постановки“ с застывшими, как на фотографии, равнодушными натурщиками, более или менее добротными написанными в одной и той же „реалистической“, в меру „живописной“, т. е. не зализанной до абсолютной гладкости манере»²³. Творческая жизнь бурлила и имитировала свое развитие в заданном ключе.

Это был результат продуманной политики по созданию однородного, унифицированного, полностью подчиненного образа мысли, искусства, стиля жизни. Неслучайно критика уже в начале десятилетия много писала о новых реалистических исканиях, выражающих передовые свойства советского мировоззрения: ведь реализм в примитивном сознании — это просто, понятно, с этим легко иметь дело. Вспоминая «органичный путь» этих «отчетливо определившихся» тенденций, историк книжной графики А. Д. Чегодаев (тоже, надо думать, вынужденно по форме, но по сути-то он совершенно прав!) связывает их с руководящей ролью партии: «Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций подвело итог первому периоду развития советского искусства... Оно освободило художественную жизнь от очень серьезных помех и заблуждений, наметив ясный путь дальнейшего развития советского искусства...»²⁴ В конце 30-х годов журнал «Советское искусство» удовлетворенно отмечает, что «...наши молодые художники решительно отошли от формалистических и натуралистических извращений в искусстве.

²² Чегодаева М. А. Два лика времени. 1939. Один год сталинской эпохи. М., 2001. С. 82.

²³ Там же.

²⁴ Чегодаев А. Д. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955. С. 29.

Наши молодые художники крепко стоят на позициях реализма»²⁵, как будто эти позиции — военные, взятые с боем по приказу все той же партии, а не рождающиеся в душах художников творческие пристрастия.

Идеология общества укреплялась сверху и догматизировалась, чтобы на многие годы вперед подмять под себя читательское восприятие, а следовательно, воспитать принципиально нового — советского — читателя. Это был еще один шаг в сторону полного единообразия общественного сознания, о котором как о цели писал Достоевский в «Бесах», как о свершившемся факте — Замятин в романе «Мы». Ирония судьбы заключалась в том, что одной из первых побед нового метода социалистического реализма в книжной графике были официально «назначены» выполненные в духе позднего импрессионизма, отмеченные печатью несомненного таланта иллюстрации Д. А. Шмаринова к «Преступлению и наказанию».

В середине 30-х годов все большее внимание художники книги стали уделять изобразительным сериям, следующим за развитием сюжета литературных произведений. Развитие полиграфии и издательского дела в СССР способствовало этой «тоске по психологическому герою, потребности более наглядного комментирования сложной словесной ткани психологического романа, повести или исторической эпопеи средствами изобразительного искусства»²⁶. Одной из таких первых «серий» и стали иллюстрации Д. А. Шмаринова к «Преступлению и наказанию».

Основную массу рисунков к роману Шмаринов создал в 1935—1936 годах, существенно ее дополняя и позже. Идя по пути русского реалистического искусства (и чутко улавливая веяния времени), Шмаринов большое внимание уделяет развитию характеров героев, их нравственному становлению и конфликтам в романе, выражая все это не в примитивно-реалистической манере, копирующей литературный текст, а в духе исканий Серебряного века, позволяющих проникнуть в сущность образа, не приземляя его (потому и смехотворны старания официальной критики представить его работы как выражение прилизанного и лишенного живой силы соцреализма).

Говоря о принципах своей иллюстраторской работы, Шмаринов писал, что главным для него были «...поиски изобразительного языка, соответствующего стилю писателя», необходимость проникновения «во внутреннюю сущность героев»²⁷. Художник, по его же словам, «рисовал тонально, оставаясь в стороне от „миriskуснической“ линейной графики»²⁸. На протяжении всего своего творческого пути он использовал в графике чисто живописные приемы, благодаря которым его рисунки углем и черной акварелью обрели воздух, свет, настроение живописного полотна.

²⁵ Чегодаева М. А. Два лика времени. С. 82.

²⁶ Подобедова О. И. О природе... С. 141.

²⁷ Шмаринов Д. Как я работал над иллюстрациями к «Делу Артамоновых» и «Войне и миру» // Из творческого опыта. М., 1957. Вып. 2. С. 132.

²⁸ Чегодаев А. Д. Д. А. Шмаринов. М., 1949. С. 9.

Для «Преступления и наказания» Шмаринов выполнил целый ряд заставок, страничных иллюстраций и небольших рисунков в тексте, что позволило художнику проследить все перипетии, которые подробно фиксируют сюжетный уровень художественной структуры романа. Не вдаваясь в философские глубины, он говорит в своих рисунках о напряженной нравственной и социальной проблематике романа, фоном для которой становится Петербург с его дворами-колодцами, мрачными окраинами, трущобами и нищетой. Его город будничен и обыден. Это не одухотворенный город Добужинского, не фантастичный город Сурикова — Петербург Шмаринова реален, увиден во всей своей неприглядности, в которой лишь изредка угадывается облик прекрасного города.

Герои Достоевского, действующие на этих подмостках, одиноки и разрозненны в нем; все они в той или иной степени его жертвы: и злая старушонка-процентщица, и гордая Дуня, и трогательно-беззащитная, но такая сильная духом и верой Соня, и сам Раскольников, с растерзанной душой мечущийся и борющийся на этих грязных улицах.

Рисунки Шмаринова представляют собой гибкую систему, каждое звено которой тесно связано с остальными, но может существовать и в ином подборе и даже самостоятельно (это и способствовало, кстати, переизданиям романа часто с измененным набором иллюстраций).

Вслед за Достоевским Шмаринов проводит Раскольникова по всем назначенным ему кругам ада, наблюдая, как он бьется в тисках своей больной идеи, естественно родившейся в этих страшных петербургских углах, и оставляет его в конце книги на просторном и привольном берегу широко разлившегося Иртыша, с раскинувшимся над головой небом как знаком вновь обретенной истины. Однако до этого момента предвосхищения будущей жизни мы видим Раскольникова и обезумевшим от ужаса над телом старухи, и застывшим возле свечи, под которой Соня читает Евангелие, и пытающимся бороться с умнейшим и коварным Порфирием Петровичем, и склонившимся в бессильном земном поклоне на Сенной. Видим и процентщицу с ее хищным подозрительным взглядом, и истерику Катерины Ивановны, и трепетное ожидание своего креста Сонеи, и дрожащую от предчувствий и тревоги мать.

И все же художник как может смягчает или вовсе снимает острые углы романа. Эта особенность, проявившаяся прежде всего в эпическом, Достоевскому не свойственном характере графического повествования, отмечалась уже не раз. Шмаринов словно иллюстрирует роман на тему «Преступления и наказания», написанный другим автором, гением натуральной школы. «Создавая образ Раскольникова, художник вступил в особенно резкую борьбу с тенденциями Достоевского: его герой скорее такой, каков он есть по своему действительному существу — бедный студент, задавленный нищетой и нашедший лишь ложный... выход из той жизни, которая к нему столь жестока, но в этом Раскольникове нет ничего... что хотел видеть в нем Достоевский. Я думаю, что художник был прав,

не принимая неверные и антигуманные мысли Достоевского», — пишет исследователь²⁹.

Рисунки Шмаринова просты для восприятия, общедоступны. Они и в самом деле ознаменовали собой высший пик того прямолинейного восприятия Достоевского, которое было задано еще рядовой прижизненной критикой писателя; эта традиция прочно сплетается в сознании читателей с традициями русской реалистической живописи, критического реализма. Иллюстрации Шмаринова как бы подытожили усилия иллюстраторов XIX века, воплотив на хорошем современном языке искусства все то, что пытались передать первые, часто еще наивные и не очень умелые толкователи Достоевского. Шмаринов создал прекрасную серию иллюстраций к роману, на долгие годы ставшую эталоном советской книжной графики. Его творческий метод и подход к Достоевскому оказался созвучен по своим художественным установкам требованиям новой эпохи.

Критика высоко оценила вклад художника в развитие советской графики. Созданные Шмариновым образы и, главное, утвержденный им метод, положили начало новому, официально признанному видению Достоевского как обличителя социальных болезней общества, которое долго представлялось единственно возможным. И следующие два десятилетия стали временем развития реалистической иллюстрации, утвержденной Шмариновым, торным путем книжной графики, на котором стали одна за другой появляться работы его учеников и эпигонов.

Часто в их работах подлинный реализм стал подменяться пошлым натурализмом, однако, как справедливо замечает М. А. Чегодаева, «натурализм никогда не вызывал особых опасений у идеологов „социалистического реализма“»³⁰. Дословное воспроизведение сюжета при не слишком высоком художественном уровне иллюстраций стало характерной чертой книжной графики 40-х годов не только в иллюстрировании произведений Достоевского. Оно поглотило непосредственное художественное переживание, дыхание жизни и правду литературного произведения. Сама общественная обстановка в стране не располагала к поиску новых, неординарных решений, хотя иллюстрирование классики и казалось часто спасительным убежищем для художников, уходивших от казенного монументализма и штампованного оптимизма, насаждавшихся в это время в официальном искусстве.

И если, скажем, Пушкина издавали много и иллюстрировали вдохновенно, то изданий Достоевского в 30—40-е годы было очень мало. Сборник «Повести» с иллюстрациями Добужинского, Алексеева, совсем уж старинной работой М. Зощенко к «Неточке Незвановой» и И. Шабанова к «Бедным людям» в 1940 году, «Преступление и наказание» со шмариновскими рисунками в 1941-м, а дальше — война.

Во время Великой Отечественной войны власти вспомнили о патриотизме Достоевского и использовали его высказывания в целях поднятия

²⁹ Чегодаев А. Д. Пути развития... С. 42.

³⁰ Чегодаева М. А. Два лика времени. С. 84.

воинского и трудового духа, хотя в целом отношение к нему и после войны осталось негативным. Было выпущено несколько изданий его романов, однако нельзя говорить о возрождении интереса к писателю в издательских кругах. По-прежнему печатали Достоевского мало и мало, соответственно, иллюстрировали, однако, что называется, «в стол» иллюстрации к его произведениям все же создавались. Так возникло несколько замечательных, полных блеска и движения станковых иллюстраций к «Идиоту», сделанных Л. Фейнбергом в 1947 году, — экспрессивных, выразительных в своей динамике, изящных и страстных. Однако они не вошли в издания Достоевского и остались чисто станковыми, а навязчивые в своем правдоподобии рисунки В. Ладягина к адаптированному для детей фрагменту из «Братьев Карамазовых» так и остались существовать в рамках этого детского издания.

Больше повезло работам М. Г. Ройтера и Ф. Д. Константинова. Роман Достоевского «Подросток» с рисунками Ройтера был издан в том же 1947 году, что и «Мальчики» — фрагмент из «Братьев Карамазовых» с рисунками Ладягина. Ройтер — блестящий мастер пера и туши; легкими штрихами он воссоздает сюжет романа, рассказывая динамичную, постоянно меняющуюся историю его героя. От спокойного, исполненного внутренней сосредоточенности образа повзрослевшего Подростка на титуле книги художник возвращает нас к его драматическим воспоминаниям, передавая стремительными черными штрихами сконцентрированность событий, лихорадочность переживаний Аркадия, его нарастающее внутреннее напряжение. Кульминационным моментом серии становится рисунок, изображающий Подростка, бегущего под луной через ночной город; Петербург снова занимает свое место среди героев книг Достоевского.

Ф. Д. Константинов работает в иной технике. Ученик Фаворского, он — мастер гравюры на дереве, и его ксилографии к роману «Преступление и наказание» стали новым словом в прочтении романа: художник сумел не повторить недавние открытия Шмаринова.

Оставаясь всецело в социологически-психологическом плане романа, Константинов создал сильные и лаконичные гравюры, сумев максимально передать в них свет, воздух, постоянно меняющийся облик города на воде. Сам жанр ксилографии вызывает к жизни напряженную сосредоточенность иллюстраций, их внутренний динамизм. С помощью сгустков света и тени Константинов передает важнейшие для становления души Раскольникова моменты. Такова, например, сцена чтения Соней Евангелия. Ровно горит свеча, ее сияние, словно огненный столп, освещает в комнате только убийцу и блудницу, склонившихся над Книгой книг, заставляя мрак отступить назад. Соня низко склонилась над Евангелием, Раскольников же отвернулся от стола, его лицо обращено к зрителю, он весь — в перекрестье света и мрака, борющихся за его душу.

Гравюры Константинова как бы фиксируют вырванные из потока времени моменты. Отсюда некоторая их театральность, приподнятость, подчеркивающая единственность неповторимого момента. Контрасты черного и белого передают насыщенную трагедией атмосферу романа, а живая

жизнь воды, воздуха и света создают непрерывно меняющийся фон, на котором разворачиваются события. Внешний мир участвует в них — так, в сцене встречи Раскольникова с мещанином на улице тени облаков тревожно бегут по стенам, словно предвещают что-то страшное, подчеркивая состояние главного героя.

В 1950-е годы наметились существенные перемены во всех сферах общественной и культурной жизни страны, что связано, очевидно, в первую очередь с концом сталинской эпохи. В эти годы «считалось, что каждый художник обязан иллюстрировать каждого писателя методом жизненного правдоподобия, что в таком подходе как бы изначально заложены качества и психологической глубины, и высокой идейности, тогда как условность, декоративность и т. п. заведомо не могут содержать этих качеств, а потому являются „формализмом“»³¹. Однако в недрах художественного сознания уже таился взрыв — сам метод «жизненного правдоподобия», сами его приемы вдруг начали раскрывать некие свои глубины, неведомые тем, кто стереотипно и дословно следует за автором. Исподволь зарождались и набирали силу новые течения.

Главной тенденцией времени было отступление на задний план рожденного во время войны — к счастью, не затронувшего Достоевского — монументального стиля иллюстраций, тиражировавших плакатный облик «советского человека, строителя коммунизма», неистребимого оптимиста по приказу партии и победителя любой ценой. Теперь подобное понимание героя начинает отходить в прошлое, открывая путь для более человеческих произведений. Место «героя» теперь начинают занимать *маленькие люди, бедные люди* Достоевского. Не вожди, но задумавшийся над сложностями бытия ребенок, одинокий старик, обреченная на гибель девушка снова становятся интересны художникам. Человечность, жалость, признание сложности человека и его уязвимости в мире — в этом сказалось веяние «оттепели», возникший снова интерес к живому человеку, униженному и оскорбленному.

Интерес к человеческой личности в 1950-е годы проявился и в возрождении жанра психологического портрета. Задуманные как станковые и лишь частично опубликованные в 1989 году в тексте романа «Идиот» работы П. Соколова-Скали (ИРЛИ) — напряженно размышляющий Раскольников, темный в своих страстях Рогожин, красавица Настасья Филипповна — побуждают заглянуть в душу героев Достоевского.

В 1957 году на выставке в ЦДРИ впервые появляются работы И. Глазунова к роману Достоевского «Идиот». Именно они ввели молодого художника в когорту избранных у посетителей художественных галерей. О художнике «ходят по Москве всевозможные слухи. Беден, гоним, не признан руководством института имени Репина, неортодоксален, смел, талантлив... Выставка и в самом деле по тем временам не совсем обычная: более всего привлекла

³¹ Чегодаева М. Заметки с 12-й выставки книжной графики // Советская графика — 77. М., 1978. С. 35.

она работами на темы Достоевского — писателя, еще вчера бывшего почти под запретом», — пишет М. Чегодаева³².

Прежде всего, это князь Мышкин, хрупкий, нелепый, с просветленными глазами. Светлая прозрачная графика молодого художника призвана передать незащищенность и чистоту Мышкина. Эти рисунки заняли свое место в веренице иллюстраций к роману, их оригиналы легли в запасники московского музея Ф. М. Достоевского — филиала ГЛМ, и с них началось неустанное восхождение Глазунова к славе и положению мэтра в искусстве. Зрители конца 50-х еще не знали, что и через тридцать лет их будут встречать эти огромные загадочные глаза глазуновских (не Достоевского!) персонажей; в тот момент они заняли свое место среди многих других иллюстраций — книжных и станковых — к только что «разрешенному» Достоевскому.

Чуть позже, в начале 1960-х, в свет вышел сборник произведений Достоевского, иллюстрации и заставки к которому сделал в конце 50-х годов ленинградский художник А. Ушин. Думается, неслучаен упорный интерес к роману «Идиот» в эти годы. Конечно, в какой-то мере он был продиктован и недавней постановкой спектакля по нему в БДТ с И. М. Смоктуновским в главной роли, — спектакля, который потряс зрителей именно негромкой добротой, щемящей человечностью одного из самых светлых героев Достоевского (кстати, тоже симптоматичная постановка!).

Однако главное в другом: образ «положительно-прекрасного человека» словно высветлил новую эпоху в истории советского общества, открыл нравственные ценности, которые долгое время таковыми не считались, уступая место громким лозунгам и придуманным на потребу времени идеалам. Образ Мышкина в искусстве стал естественной реакцией на официально-казенные штампы, столько лет подавлявшие человеческую личность.

Линогравюры Ушина к роману стали одним из новых его прочтений. Здесь нет никаких благостно-просветленных или одухотворенно-печальных ликов Глазунова. Они залиты чернотой, в которой вспыхивают, на миг разрезая мрак, резкие штриховые пробелы. Черный тяжелый мир Петербурга Ушина давит своим мраком не только князя Мышкина, но и Рогожина. Одна из самых сильных гравюр серии изображает Парфена, вцепившегося руками в голову, у окна, за которым в освещенном светлом дворе стоит Мышкин, а за его спиной нависает мрак подворотни, словно готовый поглотить князя. Тяжесть происходящего в романе великолепно передается художником с помощью резких контрастов, и обреченность света в этом мире кажется одной из основных идей художественного решения Ушина, иллюстрирующего не только события сюжета, но и — собственно манерой — самую суть романа Достоевского.

Сострадательными женскими глазами увидены в эти годы и герои ранних романов писателя — «Бедных людей» и «Неточки Незвановой». Л. Подлясская сделала в начале 50-х серию иллюстраций к первому роману Достоевскому, как бы вписав в текст простые, исполненные доброты рисунки. Ее графика

³² Чегодаева М. Китч, китч, китч // Искусство. 1990. № 2. С. 14.

проста и изящна, очень женственна по своему духу, но она подхватывает «со-страдательную» линию романа. Петербург у Подлясской снова становится органичным героем Достоевского: уличные сценки, городские пейзажи составляют тот фон, на котором разворачивается драма «бедных людей».

Мы видим и единство, и контрасты в этом соединении людей и города. Поникшие Варенька и ее мать бредут с узлами неизвестно куда, а за ними возвышается торжественная и равнодушная громада Исаакиевского собора; баржи на канале и кипящая у них торговая жизнь составляют общий фон происходящего; кроткий и незаметный Деушкин увиден на фоне канцелярских коридоров и бедных стен его жилья... Характерно, что самодовольному господину Быкову подобный фон не нужен, он как бы заполняет весь фон своей особой. Рядом с ним — Варенька возле умирающей матери; все эти сцены проходят перед нами как аккорды затихающей музыки, как печальный хоровод событий, ведущих к окончательной гибели.

Это смиренная и кроткая жалоба на суровую жизнь, — но так ли уж одним Достоевским была навеяна эта серия черно-белых рисунков в стране, только что вынырнувшей из большой войны и еще не расправившей плечи после десятилетий террора, нищеты и страха?..

Глубоко восприняла гуманистический пафос Достоевского и Н. Верещагина. Ее иллюстрации к «Нечке Незвановой» выполнены размытой тушью, черные пятна которой заливают редкие просветы белизны, вызывая в памяти дождливые петербургские ночи. Критик писал о ее работах: «Часто у нее акварель или гуашь... положенные на лист кистью или размытые, определяют основную светотеневую композицию, а немногие штрихи, нанесенные пером, помогают наметить и выявить форму. В каждом прикосновении пера или кисти зритель ощущает живое, взволнованное чувство»³³.

Боль за человека, беззащитного перед лицом жестокого мира, передают эти стремительные мазки. Рисунки Верещагиной наполнены человечностью и жалостью к людям, отличающимися лучшие работы первых лет после конца сталинской эпохи. Этими же чувствами пропитаны и рисунки О. Евсеева к «Преступлению и наказанию» — например, изображающий раздавленного Мармеладова, обычного, не героического человека, сломленного жизнью.

И еще одна тема, невозможная ранее, прозвучала в середине 50-х годов — в основном, правда, в станковой иллюстрации — еще не пришло время громко говорить на тему каторги! Ее разбудил 1956 год, когда вдруг стали появляться иллюстрации к «Запискам из Мертвого дома». Каторжная тема в иллюстрациях вспыхнула, как огонь, после XX съезда партии — в еще не предназначенных для издания рисунках и акварелях художники стремятся сказать свое слово не только о Достоевском, но и о продолжающемся вчерашнем дне страны, говорить о котором напрямую еще опасно, еще страшно, еще невозможно. И все же выплескивается годами задерживаемое дыхание; окольными путями прорывается тема, настолько официально не существовавшая, что и

³³ Дружинин С. Талантливый иллюстратор // Искусство. 1960. № 1. С. 19.

сейчас ее еще можно было затрагивать только косвенно, в рисунках к классике русской литературы.

И, наверно, неслучайно в рисунках В. Домогацкого (например, «Подача милостыни арестантам») появляется сам Достоевский — он воспринимается как свой, близкий человек, писатель, прошедший все круги ада. Несовместимость мироощущения художника и каторги с ее унижениями и близостью гибели становится темой и В. Бескаравайного; в рисунок к рассказу князя Мышкина о казни он тоже вводит писателя, воскрешая молодость Достоевского-петрашевца, стирая грань между творчеством и реальной судьбой, между событиями столетней давности и сегодняшним днем (ИРЛИ). К разработке этой темы примыкает и акварель С. Герасимова «Арест Дмитрия Карамазова» (ГЛМ); арест безвинного — острая и животрепещущая тема советской графики, создаваемой «в стол».

До конца 50-х годов станковая иллюстрация еще превалирует над книжной, — ведь и замечательные рисунки Н. Верещагиной были напечатаны в книге Достоевского впервые только в 1978 году; то же произошло и с рисунками Глазунова, Бескаравайного и Соколова-Скали. Хотя и началось исподволь книжное возвращение Достоевского к читателю, все же станковая графика по-прежнему ведет свою тему, тему «маленького человека», не вершащего судьбы мира, но стремящегося отстоять в нем свое человеческое достоинство, — животрепещущая, насущная необходимость в эти годы.

Произведения Достоевского — благоприятный материал для этого. Так, внутреннюю силу и бескомпромиссность героини рассказа Достоевского «Кроткая» передают художники Е. Н. Голяховский и Б. А. Маркевич, каждый по-своему увидев внешнюю беззащитность героини и в то же время подчеркивая ее неподвластность злу. Но если Голяховский, используя возможности черной акварели, передает противостояние Кроткой и Ростовщика, создавая поединок взглядов, выражающих напряжение и внутреннюю борьбу, то в акварели Маркевича мы видим Кроткую, уже потерпевшую поражение, сломленную, уже уходящую от попыток отстоять в этом мире что-то свое, но по-прежнему не согласившуюся на что-то чужое. Здесь нет уже непримиримого контраста черного и белого, здесь приглушенные тона, тихая гладкая манера. Сама жизнь проглядывает в спрятанных по мастерским, еще не ориентированных на книгу иллюстрациях...

Конец 1950-х годов ознаменован стремительным ростом интереса к творчеству Достоевского. Оно снова оказалось созвучно эпохе — восстановление утраченных было ценностей, означало оно и возвращение писателя в читательский и зрительский обиход. В 1956 году впервые за много лет был торжественно отмечен 135-летний юбилей со дня рождения Достоевского; резко возрос, вернее, вырвался из-под спуда исследовательский интерес к проблемам его творчества, и это оживление сказывается во всех сферах: научной, издательской, художественной, театральной, музейной и т. д.

В это время проявился острый читательский голод на книги Достоевского. Почти не издававшийся многие годы писатель становится постепенно одним из самых читаемых и нужных. Начинает печататься собрание

сочинений Достоевского в 10 томах, его произведения выходят в свет в разных городах: в Москве, Ленинграде, Пензе, Воронеже, Риге, Челябинске, Перми, Магадане, Кишиневе... Сказалось это и на иллюстрированных изданиях: в 1955 году их два, в 1956 — семь (одно на английском языке), в последующие годы — по два-три...

По большей части это издания далеко не образцы полиграфии — в мягких обложках, на плохой бумаге, в большинстве своем неиллюстрированные, они все же находили своего читателя, исчезая мгновенно с прилавков магазинов. Массовые издания 50-х годов вернули Достоевского широчайшей читательской аудитории, уже прошедшей суровую школу века, за предвидение которой писателя клеймило не одно поколение недальновидных критиков.

На их примере видны качественные изменения, происходящие в эти годы в издательском деле: эти книжечки соразмерны психологии читателя, это не парадные массивные издания минувшей эпохи, а книжки, сопровождающие читателя в транспорте, укладываемые в сумку и портфель, самим своим обликом сводящие жизнь с пьедестала.

Постепенно начинает пересматриваться традиция понимания книги. Механическое соединение текста и отдельных вкладок с иллюстрациями, характерное для изданий 30—40-х годов, когда «иллюстрации, носившие чисто станковый характер, не входили органически в конструкцию книги, но вклеивались в качестве репродукций»³⁴, конечно, разрушало целостный облик книги и восприятие самого произведения.

В конце десятилетия «станковизм» постепенно начинает преодолеваться. Иллюстрации еще могут рассматриваться как вне книги, так и внутри текста (так, например, происходит с иллюстрациями той же Н. Верещагиной, которые «лишены нарочитой „станковости“, иллюзионистичности, объемности и материальности, которые мешают иллюстрациям „жить“ в книге»³⁵. Все же во главу угла молодые художники ставят теперь понятие «книжности», т. е. исходящее от В. Фаворского и его учителей представление о книге как о едином художественном организме. С преодолением «станковости» связаны новые тенденции в оформлении книги, которые стихийно выражаются именно в массовых изданиях этих лет. Книжная иллюстрация постепенно начинается вытеснять станковую.

Для рубежа 1950—1960-х годов характерны и попытки художников уйти от навязшего в зубах «соцреализма» и нащупать новые пути художественного воплощения слова писателя. В конце 50-х появилось издание ранних повестей Достоевского на английском языке, проиллюстрированное Б. Басовым. Художник использует минимум изобразительных средств, уходя от самой возможности подражания М. Добужинскому, иллюстрации которого в эти годы начинают широко использовать в переизданиях «Белых ночей»,

³⁴ Чегодаева М. А. Русская советская художественная иллюстрация. Автореферат дис. на соискание уч. степ. канд. искусствоведч. наук. М., 1985. С. 8.

³⁵ Дружинин С. Талантливый иллюстратор... С. 19.

как бы не помня об эмиграции автора (в этом тоже веяние времени, в этом тоже «тайная свобода»!).

Басов идет своим путем. Тончайшей линией он намечает свод арки-подворотни, но мы чувствуем ее угрюмую тяжесть, нависшую над одиноко бредущим Мечтателем. Белое поле листа становится странным светом белой ночи, а неподвижность героя, отвернувшегося от встречи Настеньки и ее возлюбленного, выражает его бесконечную отчужденность от их счастья, замкнутость в своем одиночестве и неприютность. Мир дан в этой изящной и лаконичной графике без быта, без подробностей, подчеркивая тот внутренний уход героя от пошлой действительности, который по-своему прослеживал и Добужинский.

Исследовательница книжной графики М. А. Чегодаева отмечает резко контрастную черно-белую манеру басовских рисунков к «Белым ночам»; она говорит: «Басов — мастер драматического, напряженного, нередко трагического склада. Он видит жизнь во всей ее противоречивой сложности, чувствует ее скрытые силы и движения... Ощущение значительности каждой судьбы, какой бы малой и незначительной она ни казалась с точки зрения мировой истории...»³⁶

1960-е годы продолжили развитие этих тенденций 1950-х. В это время регулярно переиздается Достоевский с иллюстрациями Добужинского, Шмаринова, Константинова, впервые издаются созданные еще в 1927 году рисунки Милашевского к «Селу Степанчикову», начинается и более свободное издательское обращение с уже ставшими классическими иллюстрациями. Например, в одном сборнике соединяются работы Добужинского и Подлясской, произвольно сокращается или, наоборот, увеличивается количество иллюстраций в разных изданиях книги — так постоянно происходит с рисунками Шмаринова к «Преступлению и наказанию» или того же Добужинского к «Белым ночам».

Все больше и больше становится новых иллюстрированных изданий, расширяется круг иллюстраторов писателя. Так, бакинское издание «Идиота» В. Хруслов сопровождает своими рисунками, нервными, исполненными стремительными, как бы дрожащими линиями. Развернутую систему заставок, концовок, страничных иллюстраций, часть из которых идет на разворот, предлагает Н. Симоновская. В 1963 году выходит издание «Братьев Карамазовых» с заставками А. Гончарова, по типу и стилю повторяющими его же заставки к ранее изданному шеститомнику Шекспира.

Его заставки к каждой части романа и к эпилогу представляют собой систему организующих книгу знаков. Статичные, как всякая ксилография, они являются торжественными символами, сгустками эмоциональной и повествовательной сути романа, вводящими читателя, как эпиграфы, в мир идей Достоевского. Через два года художник сформулирует некоторые свои взгляды на книжную иллюстрацию: «Мы говорим не о буквальном воссоздании образов литературного произведения другими изобразительными средствами,

³⁶ Чегодаева М. Бенеамин Басов. М., 1980. С. 74.

а о воспроизведении содержания книги посредством художественных образов, выраженных в другом материале»³⁷.

В иной манере выполнены станковые, реально не вошедшие ни в какое издание, но задуманные все же именно для книги иллюстрации В. Линицкого к «Белым ночам» и «Братьям Карамазовым» (ГЛМ). Торжественно-ликующий «Сеятель» не является в строгом смысле иллюстрацией к последнему роману Достоевского, хотя и помечен на обороте листа как заставка на шмуц-титule, т. к. интерпретирует скорее дух проповеди старца Зосимы. Смутно виднеющийся в лучах восходящего солнца небесный град становится символом высокого служения. Сама техника — тушь и белила — создает на бумаге этот торжественный, немного сказочный пейзаж с черной свежевспаханной землей и сияющими небесными лучами; цветовая гамма иллюстрации традиционно черно-белая, однако ею Линицкий передает и свет, и тьму, и сияние.

Угольным карандашом выполнены им портреты Настеньки и Мечтателя к повести «Белые ночи». Это все тот же жанр иллюстрации-портрета. Однако художник вносит в него новое: легкие наплывы фона в портрете Настеньки напоминают романтические иллюстрации С. Бродского к собранию сочинений Грина (конец 60-х), а лицо Мечтателя, словно выступившее на мгновение из мрака, снова готово исчезнуть в нем.

Мы видим, что к концу 1960-х годов исподволь накапливается потребность художников книги в новом изобразительном языке. Уже наметились серьезнейшие сдвиги в художественном прочтении Достоевского, говорившие не только о новых горизонтах книжной графики, но и о существенных переменах в общественном сознании. Они начали созревать исподволь еще в первую половину десятилетия, но в полную силу им суждено было проявиться в 70-е годы.

Началом тому послужили 150-летие со дня рождения и 90-летие со дня смерти Достоевского. Эта двойная дата широко отмечалась во всем мире. В 1971 году Лейпцигская международная книжная ярмарка объявила конкурс иллюстраций к произведениям великого писателя, на который откликнулись многие замечательные художники. На конкурсе были представлены работы В. Минаева, выполненные еще в конце 60-х, В. Горяева, Ю. Перевезенцева, Б. Заборова, В. Пивоварова и других, в работах которых ярко сказались тенденции нового времени.

«Между 1967 и 1970 годами пролег какой-то рубеж; что-то переломилось в сознании художников... — отмечает исследовательница этого периода советской иллюстрации М. Чегодаева. — Само обращение к Достоевскому было уже поворотом: конечно, Достоевский потребовал от иллюстраторов совсем иных решений, чем требовали В. В. Маяковский, Н. А. Островский, М. А. Шолохов, но справедливо и то, что новые настроения, овладевшие

³⁷ Гончаров А. Д., Адамов Е. Б. Природа и особенности книжной иллюстрации. М., 1965. С. 8.

художниками на исходе 60-х годов, потребовали такого писателя, как Достоевский»³⁸.

Действительно, времена менялись, и наступающая на смену хрущевской «оттепели» эпоха внешнего благополучия, под которым нарастали скрытые до поры диссонансы, ждала от художников языка более жесткого, лишенного сантиментов, мужественного, дерзкого и честного. Расставаясь с прекрасными иллюзиями минувших лет, многие художники, иллюстрируя Достоевского, отстаивали свое право на собственный взгляд, на свои собственные позиции не только в искусстве, но и в жизни. Словно заранее отвечая М. Чегодаевой, Б. Непомнящий писал: «Иллюстрация позволяет не просто переводить язык одного искусства на другой, но и приносить в нее что-то свойственное тебе, твоему поколению»³⁹. Достоевский стал для своих мыслящих иллюстраторов как бы знаком противостояния лжи в искусстве и мысли.

В советской графике этого периода снова, как в и в начале 1930-х годов, появляется множество самых разных стилей и манер; однако среди них прослеживаются две основные тенденции (здесь мы говорим не о той рядовой иллюстрации, которая шла в массовых изданиях Достоевского, повторяя и штампы, и открытия). Одна из них восходит к традиционной реалистической иллюстрации, в постижении творчества Достоевского идущей от Федотова и Боклевского, Добужинского, Шмаринова в советское время к Б. Басову, В. Минаеву, В. Горяеву и др.

Однако время изменилось, изменилась и сама традиция. Изменились художественная ситуация и философский подход в целом, — ведь они были теперь отягощены тем опытом, которого в начале 30-х годов еще почти ни у кого из читателей Достоевского не было. «Быть может, никогда жизнь книжной графики не была так сложна, как сейчас. Быть может, никогда не было такого состояния равновесия между направлениями, когда ни одно из них по существу не имеет оснований претендовать на роль ведущей, наиболее передовой силы в искусстве», — подводила итоги в конце десятилетия исследовательница⁴⁰.

Иллюстрации Б. Басова к «Бедным людям» органично слиты с книгой. Художник создает свою серию рисунков, ориентируясь, как и его предшественники, на потаенного героя Достоевского — Петербург; он продолжает линию развенчивания опозитизированного Петербурга. Это рисунки — аккомпанемент, сопровождающий текст романа; в них заключено основное звучание работ Басова, в которых почти нет людей, зато незримо присутствует их судьба.

Одним из важнейших событий книжной графики начала 1970-х годов стали иллюстрации Б. Басова к роману «Бедные люди». Его графическая серия — это гимн мертвому городу: в нем нет ни облаков, ни зорь и воды Добужинского, нет дворов-колодцев и лодок Шмаринова, барж Подлясской,

³⁸ Чегодаева М. А. Пути и итоги. М., 1989. С. 163, 164.

³⁹ Непомнящий Б. Голоса молодых // Художник. 1978. № 10. С. 52.

⁴⁰ Чегодаева М. Заметки с 12-й выставки... С. 43.

ряби света и тени Константинова... Сух и лаконичен рисунок. В четких линиях, черных пятнах и прямоугольных объемах встает перед нами город, знакомый тем, кто любит бродить по задворкам парадного Петербурга: по Галерной, Крюкову каналу, мимо Новой Голландии — симметрия улиц и прямые углы домов, многоярусность крыш и мансардные окошки, печные трубы и темные подворотни.

Серебристо-серая гамма рисунков не становится у Басова романтическим флером: город «бедных людей» увиден жестким взглядом человека последней трети XX века, он подчеркнуто скучен, обыден и прост. Изменилась техника — «суховатая четкость карандаша», пришедшая на смену романтической черно-белой гуаши; изменилось видение — «исчез внешний драматизм»⁴¹, зато усугубилось горькое понимание равнодушия города и мира к людям. Может быть, именно эта обыденность и возвращает нас в подлинный Петербург Достоевского?

Герои романа уже побеждены городом — они только винтики в его безжалостной машине; лица их угловаты, обглоданы одиночеством в этих страшных стенах. Тает и прелесть склоненного лица Вареньки. С первых же листов ее голова покорно и безнадежно склоняется вслед уходящему Макару Алексеевичу; он же — всего лишь мелкая частица огромного и равнодушного города, которому не важен человек, и несостоятельность Девушкина фатально предопределена.

Иллюстрации Басова избирательно реалистичны: художника не интересует быт, детали интерьера или одежды — все те мелочи, которые составляли основной предмет изображения в классической иллюстрации соцреализма. Отбросив сантименты, художник всего лишь намечает те декорации, в которых разворачиваются события; не так ли строился и настоящий шекспировский театр?..

Это прочтение нового времени; об этом пишет М. А. Чегодаева: «Те, кто ищет в Достоевском только «фантастическое», «идеальное» и отбрасывают прозаическое, не могут по-настоящему понять его: он весь... в этом контрасте, в этом совмещении несовместимого...»⁴²

Те же процессы получили развитие в графической серии В. Минаева к «Кроткой». Для нее характерна зеленовато-серая гамма, в которой решаются интерьеры и пейзажи за окном. В этот питерский туман, опутавший героев, вписаны и хрупкий, легко гнущийся, но несломленный силуэт героини, и массивная, тяжелая фигура Ростовщика. Аскетизм в изображении деталей внешнего мира позволяет художнику акцентировать основное внимание на внутренних перипетиях рассказа, что вполне отвечает художественному методу самого Достоевского.

Минаев прослеживает основные узлы сюжета, раскрывая вслед за писателем цепь надежд, обольщений, разочарований и противостояний. Тради-

⁴¹ Чегодаева М. Бенеамин Басов. С. 74.

⁴² Чегодаева М. А. Писатель, читатель, художник // Советская графика — 75/76. М., 1977. С. 50.

ция явно просматривается в противопоставлении героев: его Кроткая светла и открыта миру, герой же представляет собой как бы монолит мрака, он тяжел и замкнут в себе. Внутреннее движение, притяжения и отталкивания пронизывают все сцены, создавая в них как бы скрытый план. Кроткая тонка и нежна в первых сценах; она мужественна в сценах насмешки над своим мучителем или покушения на него; она обессилена, склоняясь над клавишами; она вся пронизана отвращением и мукой, вжимается в стену, сторонясь от коленопреклоненного Ростовщика; она безнадежно-спокойна, замерев у окна, когда выхода уже нет.

Минаев видит внутреннюю жизнь героини, ее борьбу, и, чтобы воплотить это в штрих или цвет, ему не нужен бытовой фон квартиры или уличный пейзаж: они намечены ровно настолько, сколько нужно для того, чтобы герои не оказались в безвоздушном пространстве. Переплет окна, безобразные кубы домов, цветовая гамма — все это система знаков пространства, которое легко угадывается именно как петербургское. Маленькие трагедии Достоевского продолжают разыгрываться на шекспировских подмостках.

Почти одновременно создал серию иллюстраций к «Идиоту» В. Горяев. Его нервная скоропись передает внутреннее напряжение романа, хаос лиц, надрыв, фарс, взлеты и падения. Его рисунок — словно беглые зарисовки происходящего, художник как бы торопится и не успевает за стремительным ходом событий. Они создают зрительный контрапункт, акцентируя внимание читателя на главном для Достоевского: на внутренней сути происходящего, на смыслах.

Стремительные, динамичные, прозрачные линии Горяева концентрируют внимание на сущностном, оставляя чистым белый фон листа: здесь тоже нет быта, отсутствуют пейзажи — аксессуары не важны как для художника, так и для самого писателя. Уже первый лист — знакомство князя Мышкина с Рогожиным — определяет стиль иллюстраций. На развороте — два лица, в упор обращенные друг к другу: в одном из них сгущаются тени, в другом просветляется легкий штрих, и в целом он сразу расставляет нужные акценты. В рисунке участвует сама книга: линия разделения страниц как бы проводит неприступную грань между тянущимися друг к другу героями.

Настасья Филипповна предстает перед нами в рисунках Горяева как бы увиденной чьим-то внутренним зрением. Ее портрет в начале романа дает объективное представление о красоте, замкнутой в оболочке обиды и гордыни, — понятно становится восклицание Мышкина о доброте, которая неизвестно еще, есть ли в этой израненной душе. А далее образ начинает словно дробиться, преломляясь в сознании многих, замороженных ею. Финала это восприятие достигает в сцене на Павловском вокзале, где на нее не просто смотрят, а как бы раздевают сотни равнодушных любопытствующих глаз.

Гениальна иллюстрация к бредовому состоянию князя перед припадком. Ему мерещатся в толпе глаза Рогожина, задумавшего братоубийство; угроза, страх перед возможным предательством друга, жалость к нему, страх за любимую женщину порождают в больном сознании Мышкина эти двоящиеся, троящиеся, напряженно вглядывающиеся призрачные глаза.

В общий хаос, передаваемый стремительными линиями, только просветленность князя вносит ноту успокоенности и гармонии, носителем которой является «положительно-прекрасный человек» в романе Достоевского. Но он обречен, и его ясность зримо раздробляется в финальной сцене каскадом ломанных линий и штрихов, и это — выражение краха и катастрофы, гибели гармонии в дисгармоничном мире. Горяев в своих рисунках сумел тонко и глубоко понять самую суть концепции Достоевского.

О том, почему он обратился к творчеству писателя и как он понимает возможности его иллюстрирования, сам художник написал: «...Прикосновение к Достоевскому помогает нам, художникам, поднять значение иллюстрации на уровень современных задач изобразительного искусства. То, что я назвал бы „зрительным пространством“ произведений Достоевского, всегда очеловечено переживанием героев и начисто лишено иллюзорного правдоподобия, сначала поражает художника, а потом ставит перед необходимостью искать и необычные решения»⁴³.

Таким образом, самые талантливые мастера в начале 1970-х годов видят Достоевского уже другим, нежели их предшественники. «Как передать вес тяжелого петербургского неба во взаимоотношении с переживанием героя? А ведь все это — средства, которыми писатель передает психологические состояния. Прикоснуться к иллюстрированию и не сделать этого значит не выразить Достоевского»⁴⁴, — утверждает Горяев.

В это время развивается другая линия в иллюстрировании произведений Достоевского. Она может быть названа «ассоциативно-метафорической» или, по определению М. Чегодаевой, «субъективно-романтической», и связана с именами Ю. Перевезенцева, Б. Заборова, Э. Неизвестного, А. Калашникова, А. Корсаковой и др. Мы уже видели, что становится трудно провести четкую грань между этими двумя линиями развития советской книжной графики: реализм Минаева, Басова и Горяева уже не тот кондовый соц-реализм, который повсеместно успешно насаждался.

«Я бы сказал, что героем Достоевского является особое пространство, которое находится в постоянном взаимоотношении с его персонажами»⁴⁵, — отмечал Горяев, попытавшийся передать эти неповторимые отношения пространства и «героя» в своих иллюстрациях к «Идиоту». Усложнение мышления естественным путем привело и к усложнению формы изобразительного искусства. Реализм стал реализмом духа, а не внешнего проявления, не события, но движения мысли или чувства. Романтическая тенденция на этом и концентрирует свои усилия, иллюстрируя самые узловые моменты авторской мысли, как ее понимает художник.

1970-е годы стали вершиной графического прочтения Достоевского, зрелым познанием и выражением на языке карандаша или акварели сокро-

⁴³ Горяев В. Достоевский и его иллюстраторы // Советская культура. 1971. 13 ноября.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

венной сути его произведений. В это время делались подлинные открытия в смелых экспериментах со штрихом, цветовым пятном, бликом, и область этих поисков уводила читателя все дальше и дальше от поверхностного взгляда на творчество писателя.

Усложнившееся читательское восприятие Достоевского, связанное, прежде всего, с весьма насыщенным и сложным мироощущением человека второй половины XX века, неминуемо привело к решительным сдвигам в понимании «традиционности» и изменению иллюстрации как жанра. Родившийся в 70-е годы символический реализм оказался адекватен и творчеству писателя, и новому уровню понимания процессов, идущих в недрах общества.

Об этом в свое время писал еще Н. Бердяев: «Не реальность эмпирического, внешнего быта, жизненного уклада, не реальность почвенных типов реальны у Достоевского. Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба... реально отношение человека и бога, человека и дьявола, реальны у него идеи, которыми живет человек. Те раздвоения человеческого духа, которые составляют глубочайшую тему романов Достоевского, не поддаются реалистической трактовке»⁴⁶.

Э. Неизвестный, иллюстрируя «Преступление и наказание» (серия «Литературные памятники, 1970), вскрывает внутренний механизм романа. Его образы драматичны, они являют собой углубленный художественный комментарий к наиболее острым нравственным моментам художественной проблематики романа, но никак не последовательный пересказ сюжета. Скорее это сгустки внутренней энергии романа, выплескивающейся на читателя параллельно с текстом.

Мучительное состояние раздвоенности героя, его метания между Добром и Злом художник передает как бы изнутри, создавая на белом листе два профиля, обращенных друг к другу. Оба они одинаково темны и тяжелы, а руки, судорожно сжимающие одна топор, другая — крест, одинаково напряжены. В центре же композиции — отрубленная голова, будто череп Адама, символ изначального греха, белеет в изножье Распятия.

Таков же и образ Креста в воспаленном мозгу Раскольникова, покрывающий своей тенью две загубленные им жизни, которые в передаче каторжного кошмара Родиона Романовича превращаются в бесконечную цепь зла и страдания, порожденную казалось бы единичным преступлением.

Выполненные в обычном для художника стиле «сюрреалистического натурализма», иллюстрации Неизвестного на первый взгляд поражают обилием пятен, линий, штрихов, сквозь черно-белое переплетение которых прорываются чьи-то кричащие рты, закатившиеся глаза, профили... Иногда возникают образы явно аллегорические, бьющие в глаза — такова иллюстрация «Между крестом и топором»; иногда это конкретный образ, порожденный метаниями героя в распадающемся и по его милости мире. Рисунки Неизвестного

⁴⁶ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Он же. Философия творчества, культуры и искусства. Тт. 1—2. М., 1994. Т. 2. С. 18.

передают этот бред, этот распад, невозможности жить в нем. Образ черного солнца, возникающий в них, подчеркивает нарастающую дисгармонию мира.

Трагический накал в графической серии не ослабевает, исступленное переплетение линий и пятен почти целиком заполняет листы чернотой. И лишь в последней иллюстрации, к Эпилогу, разрешается смятение, успокаивается душа героя: тонкий, легкий, прозрачный штрих очерчивает абрис запрокинутого к небу просветленного лица. В нем прозрачность, ясность и покой — Раскольников пришел к искуплению.

Глубоко необычны две цветные, что вообще большая редкость для иллюстраций к Достоевскому (по крайней мере, до 80-х годов), ксилографии А. Калашникова к «Запискам из Мертвого дома» и «Белым ночам» (ГЛМ). Станковые, созданные в абстрактной манере и не предназначенные для книги композиции отражают известные тенденции в иллюстрировании, почему мы и говорим о них здесь. Главное — это попытка художника решить Достоевского одним цветом; также значима и линия — закрученная, напряженная или, наоборот, расслабленная. Полное отвлечение от содержания, от философской проблематики, и все же — передано главное: дух произведения.

Гравюра к «Белым ночам» исполнена в призрачных, лишенных света белесоватых тонах, из которых смутно вырисовывается нечто, напоминающее купол Исаакия, а композиция к «Запискам из Мертвого дома», выполненная в коричневых тонах, напоминает скрученную колючую проволоку (снова веяние XX века!), вызывая в сознании образ враждебно замкнутого пространства, внутри которого бьются, пытаюсь вырваться, красные блики. В целом композиция напоминает огонь и одновременно — образ тернового венца. Передано в ней главное: ощущение несвободы.

Столь же необычны, символичны по сути офорты Ю. Перевезенцева к повести «Белые ночи». Не прослеживая сюжет, они передают лишь ассоциации самого художника, порожденные чтением. Доминирующим образом этих офортов становится горящая свеча (вызывая в памяти поэтический образ в «Докторе Живаго» Б. Пастернака) и вьющаяся вокруг нее мошकारа. Свеча возникает на белом поле площади, а вдали еле намечены дома Петербурга, словно отступившие куда-то вглубь под трепетным белым небом.

Свеча горит, оплывая, знаменуя собой быстрое течение времени — «целая минута блаженства!...» Свеча вырастает и упирается в верхний край листа, подавляя шпили, стены, колонны, почти не видные в ее трагической тени. Так художник выявляет и воплощает центральный образ повести: мимолетность счастливой встречи — пока горит свеча; наивное бесстрашие мошकारы, стремящейся на огонь и гибнущей в нем... Это «странные символистические листы, откликающиеся не на сюжет и даже не на образы героев, а на зыбкую тревожную лирическую атмосферу повести», — пишет исследователь⁴⁷.

Кстати, иллюстрации того же Перевезенцева к «Бедным людям» выполнены в ином, более традиционном ключе; они проигрывают офортам к «Белым ночам» своей суетливостью, мелкостью, легковесным торопливым рисунком.

⁴⁷ Герчук Ю. Я. Ю. Перевезенцев // Советская графика. М., 1979. № 7. С. 84.

Офорты Б. Заборова к «Кроткой», вошедшие в издание на немецком языке уже после отъезда художника из страны, статичны и подчеркнута театральны; фигуры Кроткой и Ростовщика в каждом листе олицетворяют некий конкретный момент рассказа, а вещи из ссудной кассы за их спинами разыгрывают свои особые мизансцены. Жуткая фантазмагория мертвого быта, поглощающего героиню, становится как бы персонификацией рассказчика, который присутствует во всех неодушевленных вещах вокруг Кроткой, даже когда сам Ростовщик не изображен на черном листе. Героиня задыхается и гибнет в обступившем ее со всех сторон черном пространстве чужой воли.

Вещи торжествуют над Кроткой. Художник вынимает свои иллюстрации из реальности, показывая самый дух «фантастического рассказа», передавая мрак чужой души. Живым и сопереживающим существом в этих офортах кажутся только белые занавески, развевающиеся на незримом ветру, — они, как чьи-то руки в трагическом жесте, то взметываются в отчаянии над героиней, то превращаются в белые ширмы, отделяющие ее от надежды и тепла, то устремляются вслед ей, выбросившейся из окна. Эта трагическая серия сопровождает развитие сюжета своим комментирующим аккомпанементом и посвящает нас в подоплеку происходящего.

Рассудочен и холоден триптих триптихов Ю. Селиверстова «Легенда о Великом инквизиторе» (ГЛМ). Это тоже не иллюстрации в общепринятом смысле слова, они раскрывают скорее сущность учения Великого инквизитора, его страшный, лишенный внутренних опор, разрозненный, безжалостный и безрадостный мир, по сути напоминающий построения Петруши Верховенского, в котором должно жить облагодетельствованное человечество.

Работа эта, выполненная в технике офорта, неразрывно связывает Достоевского и эпоху 70-х годов XX века. Время, последовавшее за наивной человечностью «оттепели» и уже оправившееся и от непосредственного ужаса террора, и от прекраснодушных иллюзий, строящее мир по своей модели, весьма напоминающей построения Великого инквизитора. Мелкие жесткие штрихи художника как нельзя лучше передают уродливость страшного мира. Погибшие деревья, торжествующая над индивидуальностью публичность, сжигаемые на костре книги (на переплете одной из них читается название — «Преступление и наказание»), стадо баранов, окружающее Инквизитора, пустые глаза, жуткие дворы-колодцы — все это передано выверенными и строгими средствами с пугающей ясностью. Искривленные линии, нагромождение деталей и мелких сцен, «всасывание» в безликую толпу и самого художника — все это делает офорты Селиверстова и иллюстрацией к Достоевскому, и самостоятельным, сатирическим и обличающим произведением, принявшим на себя функции иллюстрации.

Собственно иллюстрациями к Достоевскому являются здесь только центральные части правого и левого триптихов, изображающие центральные фигуры «Легенды» — Великого инквизитора и Христа. Эти статичные фигуры, символы противоположных установок, как бы стягиваются в центре среднего триптиха, на котором мы видим воскресающую девочку, за душу

которой борются два начала — за кем пойдет воскресший человек, кого выберет в поводыри будущее человечество?..

Уводя читателя от непосредственного созерцания происходящего в романе, эти композиции логически развивают постулаты, против которых, как против неких фантастических допущений, выступают герои Достоевского. Пережив весьма реальный мир сталинской «шигалевщины», художник в изображении современности не стремится обольстить зрителя.

Тему продолжают иллюстрации В. Д. Пивоварова к «Бесам». Его работы словно продолжают оборванную в начале 1930-х годов серию С. М. Шор к тому же роману, однако они производят немного странное впечатление некоей вторичности, которой присуща несколько искусственная легкость. Иллюстрации представляются статичными, лишенными внутренней динамики и развития образов сгустками черноты. Кажется, что происходит некое запугивание читателя страшными мордами и харями, утрюмо выступающими из глухой черноты, однако нет того глубокого проникновения в замысел Достоевского, какое было в работах С. Шор.

Иллюстрации Пивоварова вошли в издание «Бесов» (1994), но все же художник, очевидно, не ставил перед собой задачу полного решения облика книги как таковой. Иллюстрации делались им на больших листах, очевидно, как станковые, и разместились в книге не как ее органичные детали, но как механически внесенные в нее. В издании романа они разместились на суперобложке и форзацах, оформляют шмуцы и фронтисписы, повторяясь при этом в деталях.

Более интересны офорты Пивоварова к «Сну смешного человека» (Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, СПб). Мучительное преодоление духовной косности передается художником средствами лаконичными и скупыми. Условный мир Достоевского раскрывается в этих листах — так, огромная капля, проникающая сквозь толщу земли к нравственно мертвому человеку, пробуждает его к новой, лучшей жизни. В этих офортах мысль писателя о цене нравственного подвига и его внутренней склонности к греху нашла достойное выражение.

Воспоминания художника о создании этих работ несколько проясняют ситуацию: «Хотя главным для меня становятся картины, книгу и иллюстрацию я не оставляю. В 1970 году для Международной выставки искусства книги в Лейпциге я выполнил серию литографий к рассказу „Сон смешного человека“. Достоевский в это время имел ореол если не антисоветчика, то в любом случае писателя подрывного, опасного. И я, конечно, хватался за его наиболее одиозные вещи, делал иллюстрации к „Бесам“ и „Запискам из Мертвого дома“...»⁴⁸ Таким образом, действительно в этих иллюстрациях мы видим не органичное погружение в философскую концепцию писателя, но поверхностное, хотя и необходимое для самосознания молодого и фрондирующего художника прикосновение к «крамольному».

⁴⁸ Пивоваров В. Влюбленный агент. М., 2001. С. 91.

В эти же годы создала свою серию ксилографий к «Братьям Карамазовым» и М. Чуракова, ученица В. Фаворского и П. Павлинова. Умелая игра черным и белым, возникающие благодаря технике художницы серые тона, легкая, как бы струящаяся линия передают внутреннюю динамику романа Достоевского, порождают органическое единство заднего и переднего планов. Контрастность в ее гравюрах только подчеркивает силы притяжений и отталкиваний, раздирающие героев романа, как это происходит в таких листах, как «Легенда о Великом инквизиторе», где за спинами Ивана и Алеши незримо стоят, овеянные мраком и светом, Инквизитор и Христос; в сцене Ивана с чертом, где тот как бы отделен от Ивана, удален, умален и сер, а схватившийся за голову Иван страшен неизбывной черной мукой; в сцене, посвященной встрече двух женщин-соперниц. В эпизоде же с Алешей героя словно осеняет сияние звезд небесных и благословляет земля под ногами.

Мы видим, что в 1970-е годы иллюстрация-эксперимент стала формой самовыражения для многих художников в условиях начинающегося застоя. В литературных образах многие художники, не имея возможности высказаться яснее, искали выражение своих сомнений и тревог. Достоевский оказался созвучен их исканиям своей нескованной, подлинно бесстрашной мыслью.

70-е годы, прошедшие в сфере достоеведения под знаком 150-летия со дня рождения и 90-летия со дня смерти великого писателя, ныне уже как бы «разрешенного», уже вроде бы и не очень страшного, дали великое множество изданий его произведений, в том числе и иллюстрированных. Ставшие классикой работы перечисленных выше ярких художников открыли путь, по которому пошли (или не пошли) многие мастера книжной графики. Вспомним иронические и одновременно лирические рисунки Ю. М. Данилова, резкие и динамичные работы В. П. Панова, напряженный драматизм работ Хрулова, лиризм Адамовича, добротные рисунки Мазурина, Трифонова, Бахвалова, Косенкова, узнаваемые манеры Глазунова и Гончарова...

К творчеству писателя в эти годы обратились многие художники из национальных республик. Они иллюстрировали его и раньше, но после юбилея 1971 года число иллюстрированных изданий на языках народов СССР значительно возросло. Общечеловеческий смысл произведений Достоевского по-разному проявился в графике украинских, прибалтийских, таджикских художников. В образах героев Достоевского каждый из них увидел не только психологическое или философское родство, но специфические национальные черты, говорящие о действительно всечеловеческом мироощущении писателя.

Постоянное внимание к Достоевскому, обилие изданий, в том числе и на иностранных языках, множество научных исследований, связанных с его именем, создание музеев, посвященных его жизни и творчеству, привело к тому, что в конце 70-х — начале 80-х годов сформировалась совершенно новая система представлений о его художественном и философском мире. В 70-е годы достоянием читающей публики стали публицистика и переписка

писателя, вошедшие в Полное академическое собрание сочинений. Достоевский наконец-то вошел в культурное сознание нашей эпохи во всей своей сложности и глубине, отныне признанных и ждущих постоянного изучения.

Но освоение — не завоевание. Здесь больше будничного, повседневно-го, чем крупных открытий. И, наверное, не случайно следующее десятилетие ознаменовалось некоторой усталостью от высоты и напряженности предыдущих лет, словно все главное уже было сказано. Графики 80-х годов закрепили в своих работах лучшие достижения иллюстраторов 70-х. В результате когда-то новаторский подход, разрушавший иллюзионистское правдоподобие и театральную патетику, стал привычным и даже обязательным. Снова возникают определенные штампы художественных приемов.

Даже у крупных художников появляются повторы самих себя, что, впрочем, не так уж страшно у мастеров высокого класса: так, Горяев в иллюстрациях к «Подростку» повторяет многие свои открытия в той же нервной скорописной манере, что и иллюстрации к «Идиоту». В целом повторил себя и Д. А. Шмаринов, создавший в 1986—1988 годах серию иллюстраций к «Идиоту».

Для этого романа художник создал тридцать три иллюстрации, из них четырнадцать небольших внутритекстовых зарисовок, остальные же девятнадцать — большие страничные иллюстрации, впервые напечатанные в тексте романа только в 1994 году. Они выполнены в старой шмариновской манере в духе добротного и хорошего реализма. Не беря на себя организацию внутреннего пространства книги в целом, они, как и рисунки к «Преступлению и наказанию», следуют за сюжетом, сопровождая читателя своим неназойливым аккомпанементом на всем протяжении романа.

Шмаринов остался верен себе: слишком велика творческая индивидуальность старого мастера, чтобы на склоне лет открывать для себя новые горизонты. То, что он делает, — исполнено верности, тонкости и безупречного художественного вкуса. Растушевка, сочетающаяся с детальной проработкой фактуры тканей, добротная работа карандаша позволяют художнику создавать образы емкие и выразительные, хотя и повторяющиеся, в целом, его собственные достижения почти полувековой давности.

Шмаринов фиксирует события романа, отдавая приоритет психологическому началу. В его рисунках нет проработанного фона — только самые беглые наброски деревьев в Летнем саду или Павловске, самые необходимые детали. Петербург ушел из этих рисунков, оставшись навеки в черном, задымленном, нищем городе времен «Преступления и наказания».

Однако в трактовке образов художник все же иногда позволяет себе некоторую символичность. Так, портрет темного, полного бушующих страстей Рогожина дается им на фоне открытой двери, за которой сплошной мрак, а над ней гольбейновский мертвый Христос. Князь Мышкин в одной из страничных иллюстраций, посвященных сцене чтения «Бедного рыцаря», дан на фоне клубящегося мрака, из которого выступает силуэт Дон Кихота.

Очень выразительна зарисовка прихода Настасьи Филипповны к Ганечке — передано стремительное движение молодой женщины, ее высокомерный взгляд сквозь «лакея» — князя Мышкина, оторопевшего от ее появления; так же хороша она в страничной иллюстрации, передавшей и гордыню, и унижение, и оскорбленность, и вызов. Отличный типаж, созданный Шмариновым, не мешает восприятию текста, а ведь это ценное свойство для книжной иллюстрации — пусть не толкующей, не берущей на себя слишком много, но комментирующей и позволяющей *увидеть* происходящее.

В массовых изданиях 1980-х годов продолжается линия натурально-реалистических иллюстраций, так что шмариновский поздний опыт не выбивается из общего русла книжной графики. Комментируют то, о чем повествуется в романе, повести или рассказе, иллюстрации А. Царева к «Бедным людям», «Белым ночам» и «Неточке Незвановой» — добросовестные и «похожие»; таковы рисунки А. Зуенко к «Идиоту», М. Бескаравайного к нескольким повестям и рассказам.

В этих и других работах чувствуется накопленный художественный опыт. Так, лиричны и проникнуты острым чувством одиночества и отчаяния иллюстрации Адамовича к «Преступлению и наказанию»; в них серия как бы распадается на две линии — голубоватые, словно туманные заставки, которым «отдана» тема города, и черно-белые страничные, прослеживающие сюжет. Эти иллюстрации раскрывают мир надрывных человеческих страстей в снова ставшем прекрасным поэтическом городе. А наполненные чернотой иллюстрации Ю. Гершковича к «Запискам из подполья» и тому же «Преступлению» передают внутренний драматизм совершающегося и безвыходность, в которой очутились герои Достоевского.

Значительны монументальные по духу иллюстрации Б. Диодорова к «Братьям Карамазовым» — они торжественны, мрачны и эффектны в своих контрастах мрака и света. При этом работы эти определяет статика — не только суровое лицо голодающей крестьянки с умирающим ребенком на руках, как бы выступающее из ствола засохшего дерева, но и взметенные волосы Катерины Ивановны, напоминающие о Медузе Горгоне. Здесь нет психологии и напряженного действия, столь свойственных роману Достоевского, нет и реального изображения сюжета — офорты Диодорова исполнены внутренней силы и уходят глубже простого пересказа, становясь знаками философской концепции писателя, как ее понимает иллюстратор. При этом в черно-белых офортах художник умеет передать многоцветье мира — так, стая бабочек, овевающих улыбающееся лицо Грушеньки, словно сияет разноцветными красками. Усложненные же композиции Ю. Чарышникова к «Кроткой» и «Скверному анекдоту» оставляют впечатление нарочитости, мнимой сложности, эстетства ради эстетства — в ухищрениях художественной мысли как-то забывается трагическая суть рассказов.

Хочется отметить, что на протяжении всех десятилетий Достоевского иллюстрировали в основном именно в черно-белой гамме, наиболее адекватной для передачи его художественного мира. Если же и возникал цвет

в иллюстрациях к его произведениям, то гамма его была весьма тактичной, сдержанной, пригашенной, словно растворяющейся в черно-белом мире писателя. Достоевский по самой природе своего творчества, по всем его установкам — графичен, как графичен город, который становится фоном почти для всех его произведений. Однако в 80-е годы начинают появляться иллюстрации, исполненные в яркой цветовой гамме, что свидетельствует об утрате непосредственного чутья к духу произведений Достоевского и, думается, потере определенной культуры работы с литературным произведением.

Одним из первых этот негласный запрет — принятое художниками старой культуры ограничение цвета в графике к произведениям писателя, переступил — И. Глазунов. На мой взгляд, цветовые решения Глазунова — и насыщенность локальных тонов, и более тонкие переходы красок — равно отвлекают читателя и, соответственно, зрителя, от сущностного плана произведения, усугубляют «похожесть» иллюстраций на реальную жизнь, неминуемо теряя при этом нечто более важное.

Сразу хочу отметить здесь некий культурный феномен, происшедший в 1982 году. Выход в свет 12-томного собрания сочинений Достоевского, сплошь, от первого до последнего тома проиллюстрированного Глазуновым, стал уникальным событием, почти персональной выставкой всенародно любимого художника. Он сделал иллюстрации к четырнадцати произведениям писателя, из них больше половины цветные. Это издание стало собранием общих мест манеры этого художника — здесь есть все: огромные, мнимо просветленные глаза (одни на всех, предпочтительнее голубые), застывшие неподвижные лица, призванные разбередить зрительские сердца родные пейзажи, намеченные легкими линиями и, конечно же, цветом.

Отталкиваясь от жанра психологического портрета, Глазунов кощунственно срастил его установки с перенесенными в светскую живопись, воспринятыми поверхностно принципами русской иконописи — отсюда, как мне представляется, и взялось застывшее выражение лиц его героев. Только икона боговдохновенна, ей нет нужды в тонкостях и суете человеческих переживаний, а вот иллюстрации к внутренне динамичному, напряженному Достоевскому не принимают подобной «оцепенелости». Однако Глазунов всегда знал, чего жаждут зрительские массы, потому и возникают эти древнерусские иконописные приемы в современной светской книге, становясь вызовом власти и признаком внешнего вольнодумия художника.

М. Чегодаева права: «Вся сила Глазунова в том, что он с великолепной точностью, со снайперской меткостью обозначил круг... животрепещущих проблем нашего времени, обозначил куда прямее, откровеннее и, главное, демократичнее, чем подлинное искусство. Он заговорил на такие темы, на которые „большое искусство“ или не говорит вообще, или говорит настолько завуалированно, смутно, сложно, что его голос доходит лишь до узкого круга знатоков...» И далее: «Решения, которые он предлагает, упрощены; это китч, профанация сложнейших вопросов нашего времени, спекуляция на них...»⁴⁹

⁴⁹ Чегодаева М. Китч, китч, китч. С. 24.

Именно в духе китча выполнены все глазуновские иллюстрации к Достоевскому. Шутка ли — один художник так просто осилил такую махину: и «Преступление», и «Неточку Незванову», и «Братьев Карамазовых», и «Кроткую», и многое другое. «Посрамлены» и Добужинский со своими «Белыми ночами», и Алексеев с «Игроком», и Шор с «Бесами», и Шмаринов с «Преступлением» и «Идиотом»... Читатель же, то бишь зритель, получил своего Достоевского — «потаянного» от народа, русского, праведного и всезнающего...

Но это еще все же отдельные случаи. Двойной юбилей Достоевского в 1981 году (160-летие со дня рождения и 100-летие со дня смерти) не вызвал такого бурного резонанса, как в начале 70-х. И хотя издается теперь Достоевский часто, хотя иллюстрируют его много, хотя его темы — среди самых востребованных в арсеналах самых разных искусств, все же не наблюдается в это время такого взлета интереса к писателю, таких открытий, как десять, двадцать лет назад. Достоевский снова возведен на Олимп русской классики, и такое впечатление, что на этом все вздохнули с облегчением и успокоились. В 1980-е годы идет ровная, спокойная работа по усвоению тех старых и новых тенденций в иллюстрировании произведений писателя, которые равно утвердили себя теперь в советском искусстве.

С другой стороны, кто сказал, что каждый рисунок обязательно должен корреспондировать с литературным текстом по глубине и философской значимости? В конце концов, для обычного читателя книги Достоевского — художественная проза, а не философский трактат...

Может быть, с этим подходом связана еще одна тенденция в издании иллюстрированных его произведений. Собственно, она уже была намечена в 1973 году рижским изданием собрания сочинений писателя, весьма солидным, как и 15-томник, начатый в 1988 году ленинградским отделением издательством «Наука» по следам Полного собрания сочинений. Как в первом, так и во втором случае в тексты Достоевского вводится не сопровождающие их иллюстративные серии, а иллюстрации разных лет и разных художников, выделенные обычно на отдельных листах вне течения действия, фактически вне текста.

Таким образом, сама иллюстрация становится особым предметом рассмотрения почти наравне с текстом, она приводится как раритет. Из небытия извлекаются совершенно забытые и далеко не всегда интересные в художественном плане художники, ставшие классиками иллюстрации к Достоевскому в силу все увеличивающегося времени с момента создания их работ. Так, в 1973 году среди других были вспомнены Каразин, Князев, Рейнеке, Зощенко, Самокиш-Судковская, Турлыгин, Дурнов, не говоря уж о старых советских иллюстраторах — Алексееве, Шмаринове, Верещагиной и др.

Конечно, не приходится говорить применительно к таким иллюстрированным изданиям о каком бы то ни было минимальном художественном единстве иллюстративного ряда. Составителей совершенно не волнует, как стиль, манера каждого художника и общая система художественных представлений его эпохи, свойственная каждой конкретной иллюстрации глубина прочтения Достоевского сочетаются в одном томе с другими работами.

Для них важен, как мне кажется, чисто музейный подход: не иллюстрирование литературного произведения как таковое, а иллюстрация как экспонат, как факт той или иной культурной эпохи.

Обычно составители таких собраний (да и отдельных изданий тоже) идут по накатанному пути: «Белые ночи» — значит, обязательно Добужинский; «Неточка Незванова» — Зощенко или Верещагина, «Бесы» — С. Шор и Дурнов. При этом не учитываются современные, часто не уступающие старым работы, не замечаются более прочно забытые, но ничуть не худшие иллюстрации. Например, уж наверно рисунок Кустодиева к «Неточке Незвановой» не проигрывает Зощенко или Верещагиной, басовские рисунки к «Бедным людям» — слегка сентиментальной и более связанной с сюжетом серии Подлясской, а офорты Заборова — иллюстрациям Минаева или Сурикова...

Здесь сказался традиционализм мышления, известная внутренняя инерция, обрекающая читателя на созерцание образов известных и отвердевших, создающих стереотипы восприятия писателя. Однако справедливости ради следует заметить, что подобные приемы художественного решения книги возникают только в солидных собраниях сочинений — отдельные издания Достоевского по-прежнему остаются полем действий для одного художника.

Резко изменившаяся в середине 80-х годов общественная обстановка временно отодвинула на задний план и Достоевского, и вообще классическую литературу. Оставляя в стороне рассмотрение собственно политической и общественной ситуации в стране, скажем, что в 90-е годы постепенно началось сокращение количества основательных серьезных изданий. Если в 1990-м вышло только четыре иллюстрированных издания Достоевского, то в следующем году их стало уже три. Создавалось впечатление, что классикой напилось не одно поколение советских читателей, теперь жаждущих нового, необычного чтения, которое раньше приходилось где-то добывать, откуда-то привозить или долго ждать своей очереди в библиотеке. Теперь же все, устав от внешних потрясений 90-х, ринулись в спасительное лоно детективов, где не нужно думать и переживать самому: умный герой все поймет и распутает без тебя, а ты только бездумно следи за ним. Перефразируя Некрасова, произошло обращение читателя «самой читающей в мире страны» «от Белинского и Гоголя» — к «милорду глупому», от вопросов и проблем — к готовым ответам в эффектной упаковке.

Внимание читателей обратилось к лавинообразной массе новых, ранее не попадавших вовсе или попадавших весьма ограниченно на советский книжный рынок иностранным изданиям. Детективы (плохие и хорошие), фантастика (умная и не очень), фейерверк облегченных дамских романов и тут же — недоступная ранее философия, психология, прекрасная западная художественная проза, не переводившаяся раньше по идеологическим соображениям, мистика, религия — все навалилось на нас в бурные и мутноватые годы «молодой свободы». Мы все обмакнулись без разбора в это чтиво и чтение. Нам стало не до известной казалось бы почти наизусть классики. А ведь

раньше даже самого неподготовленного и ленивого читателя задевала за живое тяжелая, жгучая проблематика того же Достоевского...

Читателя охватил мнимый отупляющий отдых души, часто ведущий к потере нравственных, эстетических, интеллектуальных критериев. Упрощение и уплощение читательского восприятия опасно, потому что мир кругом остается по-прежнему и сложным, и трагичным, и требующим постоянных внутренних усилий от нас, живущих в нем, но мы уже теряем свою готовность адекватно реагировать на его посулы.

Последнее десятилетие XX века, пятнадцатое десятилетие иллюстрирования Достоевского, предложило читателям лубок вместо кропотливой работы ума и сердца, секс вместо любви, привычку к экранному и книжному насилию вместо нравственных мук Раскольникова, мультики и комиксы — вместо настоящих фильмов и психологических или символических иллюстраций. Естественно, что подобной неостребованности сопутствовало и снижение уровня графики — тем более что на достойную полиграфию теперь у многих издательств просто не хватает денег.

Но, как ни странно, Достоевский оказался с нами и на этом новом витке отечественной истории. В эпоху изгнания «бесов» ярко проявилась свойственная ему тенденциозность. Неслучайно так часто в эти годы переиздаются именно «Бесы», следом за ними идут «Братья Карамазовы» с их христианской мыслью, на последнем месте потребности школьной программы — «Преступление и наказание». Только в конце десятилетия снова начинает прорисовываться силуэт писателя во всей сложности его философской, социальной и этической проблематики.

И это, в общем-то, понятно. Роман «Бесы» был не просто крамолой — он был ее воплощением, наглядным выражением сущности тоталитарного государства и обличения, правящих им в течение всех кровавых десятилетий сил. Казалось, что напечатать именно этот роман — значит сказать раз и навсегда все о побежденной, хотелось бы верить, «бесовщине». В этом сказало свойственное эпохе упрощение понятий и чувств, когда принцип предпочтения более простых и прямолинейных решений стал если не доминировать, то во многом определять собой художественную манеру.

Вдруг стало нестрашно говорить о том, что было под спудом многие десятилетия, и художники поспешили высказаться на запретные ранее темы, как в свое время после XX съезда появилось множество иллюстраций к «Запискам из Мертвого дома». Проблема «бедных людей», долгие годы искусственно раздуваемая советской критикой, отвлекавшей тем самым читателей от философских и социальных идей писателя, теперь просто была забыта, хотя для подлинного Достоевского она имеет ничуть не меньшее значение, чем обличение «бесов». Человеческая природа, в тайны которой Достоевский заглянул, может быть, впервые в русской литературе так глубоко, которую понял так сложно и так близко к истинной ее природе, оказывается теперь на периферии читательских интересов.

Однако нужно отметить, что не все в этом потоке тенденциозности было одинаково. В общей струе разоблачения «бесов» встречаются и вполне

добротные издания — например, Дальневосточного книжного издательства, с черно-белой иллюстрацией на фронтисписе и рисованной виньеткой, или московского издательства «Правда», которое в 1990 году напечатало роман с иллюстрациями Ю. Гершковича.

К этому изданию художник создает серию из 27 рисунков карандашом, удачно сочетающих тонкие частые штрихи и мягкие растушевки, с помощью которых он лепит объемы. Иллюстрации вполне реалистичны — Гершкович оставляет таким иллюстраторам «Бесов», как С. Шор, их саркастичную, ироническую и страшную манеру, уделяя внимание именно событиям и их преломлениям в душах людей. Однако реалистичность его манеры — это именно реалистичность конца XX века, века изощренного в художественных исканиях и откровениях.

Среди образов, созданных Гершковичем, замечателен Петр Верховенский — истинный бес, соблазняющий и иронизирующий. В выражении его лица наглая дьявольская ирония, всезнание, цинизм... Красавец Ставрогин — неподвижная маска, образ, а не живой человек; но тяжелые вопросы, безнадежные метания между Добром и Злом прочитываются в этих застывших чертах. В серьезных, умных работах Гершковича нет лобового обличения, но сопутствие художника тексту ведет свою линию, создавая отражение романа в графике.

Фон, на котором разворачиваются события, намечен лишь настолько, насколько это нужно, чтобы герои не повисли в безвоздушном пространстве. Это не черная стена Пивоварова, не живая и участвующая в игре чернота Заборова, но беглое обозначение тех подмостков, на которых происходит действие романа, близкое скорее к условным декорациям Минаева и Горяева. Главным для художника остается следование тексту, но такое следование, при котором раскрывается и подоплека, скрытая суть этого действия.

И все же тенденциозность «Бесов» в эпоху простых решений перевешивает их же «апокалипсическую» суть. В этой связи интересна интрига в издании «Бесов» с иллюстрациями В. Вольфа (1994). Общий стиль этого издания восходит к плакату, агитке, что отвечает самой главной его идее: наглядно объяснить, кто такие «бесы» и какова их роль в нашей жизни и истории. Однако любая агитка в силу природы своего жанра упрощает и обедняет суть, тем самым опошляя и искажая мысль писателя. В рассматриваемом издании «Бесы», «апокалипсическая вещь», по слову Ахматовой⁵⁰, становится элементарной, разложенной во всех своих идеях по полочкам и оттого — простой и ясной, словно расчерченной по линейке, что Достоевскому, прямо скажем, свойственно меньше всего.

Бегло рассмотрим книгу (как нетерпеливые дети рассматривают свои книжки с картинками). На черном переплете — яркие цвета: вид города с церковью на зеленой горе; на этом фоне — портреты главных героев —

⁵⁰ Глѣкин Г. В. Из записок о встречах с Анной Ахматовой (А. А. Ахматова о литературе, живописи...) // День поэзии — 1989. Л., 1989. С. 249.

Ставрогина, Лизы, Даши, мещан. То же повторено и на задней крышке переплета, только с добавлением евангельского текста, с высоты непререкаемого авторитета комментирующего понятие «бесов». Приглядевшись, вы видите, что черный фон — это не просто мрак, но силуэты тех самых бесов, в пенсне, с рожками на мефистофельских головах.

На первом разворотном форзаце книги помещается сложная композиция, напоминающая чем-то детские карты поисков сокровища с надписями «Копайте здесь!». Белые и золотые церкви, черные профили «наших» (здесь уж неприкрытая политика 90-х годов, камень в огород одиозного тогда Невзорова с его передачами о «наших»), повсюду — мишени (в основном, конечно, на церквях), перевернутый образ Богородицы, разбросанные везде выдержки из романа: «О, наших много, ужасно много...», «Мы пустим пожары... Мы пустим легенды...». Сложнейшая антиномия Достоевского — Ставрогин и Верховенский — воплощена в едином художественном образе маски Ивана-царевича на голове черта в пенсне, белые стрелки указывают намеченные жертвы...

Задний форзац продолжает начатую тему: друг на друга смотрят все те же черные профили бесов, но пробелом на фоне одного из них обозначен иной, знакомый до боли профиль, долгие десятилетия царивший над всей нашей жизнью: Ленин с выдвинутой вперед бородкой и указующим жестом руки. Реальный человек сливается с книжным героем, и в этом слиянии отчетливо прочитывается генетическое родство. Нехитрая мысль о бесовской природе «преобразователей жизни», о чем предостерегал больше столет назад Достоевский, выражена здесь прямо и без обиняков, доходчиво, как в букваре.

Художественное оформление книги становится ярмарочным балаганом на темы российской трагедии. Создается своего рода рамка, в которой развернется то, о чем писал Достоевский; его текст и иллюстрации к нему, словно марионетки в кукольном театре, ведут параллельные линии. Но слово писателя сложно, картинки же, его сопровождающие, сводят всю эту сложность к одному плоскому плану; читающий легко обыватель находит ту самую крамолу, которую он искал — и не всегда находил — в высоком советском искусстве XX века.

Иллюстрации внутри текста организованы по типу коллажа. Они выдвигают на первый план некие знаки, которые должны наглядно раскрыть мысль писателя. Так, иллюстрация, посвященная Шатову, дает его портрет на фоне церкви внизу листа, под всевидящим Оком, взирающим на него сверху; тут же Марья Шатова с младенцем, рука с револьвером, стреляющие мужские силуэты, а в медальоне наверху — Богородица и Архангел и двое святых внизу, причем один из них подозрительно похож на самого Достоевского (тоже лобовой, прямолинейный штрих!).

Иллюстрация становится ребусом; она не рассказывает о движениях ума и сердца, как в классической книжной иллюстрации, не передает ужасную сущность происходящего, как это было у С. Шор, а обличает, приводя всю кипящую сложность Достоевского к некоей схеме. Одним словом,

оформление этой книги едино и подчинено одному строго выдержанному принципу: иллюстрация превращается в комикс; идеальный вариант для поверхностного понимания романа!

Другая линия в лубочной культурной политике 90-х связана с христианской темой в русской литературе. Причем недаром одно из этих изданий — «святочные рассказы». Жанр «рождественских рассказов» по вполне понятным причинам практически не существовал в советские времена, и появление такого рода изданий говорит о многом. Конечно, присутствие в книге рассказа «Мальчик у Христа на елке» говорит о том, что и на новом повороте отечественной истории Достоевский снова оказывается созвучен веяниям времени. Но что-то есть в этом нарочитое, как, впрочем, и во всей нашей вдруг проявившейся религиозности по разрешению...

Издание «Братьев Карамазовых» с иллюстрациями И. Глазунова является знаковым по отношению к книжной графике 1990-х, и прежде всего к иллюстрированию Достоевского в этот период нашей истории. В нем, как и в 12-томнике 1982 года, сочетаются живописные работы художника — статичные, красочные, исполненные мнимого значения, и графические зарисовки (старец, осенний пейзаж с монастырем, часовня). Первые не открывают нам ничего такого, чего бы мы раньше не видели у Глазунова; вторые вроде бы выполнены в добротной старой технике, трогают своим «русским духом», приобщают к родной природе и т. д. Однако, зная роман, поражаешься выбору сюжетов этих черно-белых иллюстраций, да это и не иллюстрации вовсе, а просто русский антураж, введенные в текст картинки на близкие темы, причем выбранные сознательно в расчете на вкус современного зрителя. Когда это при советской власти дозволялось так открыто любоваться на церковь или благостного старичка?.. Все это можно было бы оставить на совести художника, однако параллель эта мешает, а не помогает серьезному восприятию романа.

Две линии иллюстраций в книге не очень вяжутся друг с другом; создается впечатление собранных под одним переплетом совершенно разных работ, в результате чего в иллюстративной серии к роману нет единого целого и она распадается. Даже рисованный портрет писателя на фоне лунной ночи и церковки со светящимся окошком ведет свою, отличную от остальных иллюстраций линию, призванную напомнить о сугубо русской природе творчества Достоевского, и просто является выражением самого настоящего, махрового китча.

В целом иллюстрации Глазунова, как бы ни относиться к ним, безусловно, еще раз подтвердили те приоритеты, на которых в значительной степени строится иллюстрирование Достоевского в 1990-е годы, время свободы, время торжества массовой культуры, время забвения неброских, может быть, неэффективных, но подлинных ценностей.

В этой связи еще раз вернусь к вопросу о цветных иллюстрациях к Достоевскому. Разноцветье, ранее в силу определенной культурной традиции в целом неприемлемое для передачи его художественного мира и допускаемое в книгу лишь в единичных случаях, теперь вступает в права на глянце-

вых обложках, форзацах, в самом тексте. При этом если ранее цветовая гамма в книжной графике к его произведениям была подчеркнута тонкой, светлой, почти прозрачной, словно все время видя за собой черно-белую основу, то теперь это грубый, претенциозный локальный цвет. Оказалось, что «все дозволено», по словам самого писателя, — цвет в иллюстрациях к его произведениям становится отныне делом обычным, оттеснив изысканную традиционную черно-белую гамму. В самом деле, почему нельзя иллюстрировать Достоевского, как других писателей, в цвете, отчего, кто ввел такой запрет?..

Даже цветные иллюстрации Ю. Гершковича к «Нечке Незвановой» и «Подростку» (1998) производят странное впечатление. Обобщенный, упрощенный рисунок, статичные цветовые пятна проигрывают черно-белой графике художника, выразительной в каждом своем штрихе. Мир Достоевского лишается своей изысканной неприкосновенности: отныне любые цветовые пятна в его книгах будут служить на благо правдоподобия картинок: «все как в жизни!». Впрочем, если делать из классики лубок (неважно, книга, спектакль, живопись), то и художественные средства должны быть соответствующими: кто и когда видел лубок смазанный, в пастельной гамме, сдержанный по цвету?..

Помимо изменения отношения к цвету, к 90-м годам меняется и собственно характер иллюстрации. Она обретает, быть может, большую самостоятельность, начинает вести собственную тему помимо писательского текста, словно напоминая о своей исходной журнальной самостоятельности. Художник теперь громко заявляет о своем праве не столько иллюстрировать, сколько комментировать, причем не столько текст, но самую реальность через слово писателя. Естественно, что эта комментируемая реальность увидена именно художником, а отнюдь не автором литературного произведения, следовательно, изобразительный ряд неминуемо искажает авторский замысел. Иллюстрации к Достоевскому появляются теперь в изданиях даже не прозы, а совершенно независимых от него исследований «русской духовности», «еврейского вопроса» и т. д., однако это по большей части вымученные и лишены живой жизни зарисовки или композиции.

Таким образом, мы видим, что на протяжении пятнадцати десятилетий издания и иллюстрирования Достоевского в России, СССР и снова в России не только слово писателя, но и следующие за ним художники оказывались в эпицентре ураганов или текучки отечественной истории. Каждый узел отечественной истории пришелся на его восприятие, то положительно, то отрицательно высвечивая его раздумья, открытия, боль, тревоги или надежды. Творческие взлеты сменялись усталостью или бескрылостью, на смену великой художественной культуре приходил откровенный китч, которому важен не писатель, а лишь то, чем может пробавляться в нем обыватель, — но все это на самом деле несущественно.

Существенно же только одно: времена меняются, мы видим это даже на примере трансформации книжных иллюстраций. Волей-неволей мы

меняемся вместе с ними и преобразуемся в них, и потому есть надежда, что рано или поздно схлынет наступление массовой культуры и снова задумается художник над текстом «Бесов», «Подростка» или «Преступления и наказания». И обязательно появится новое имя в выходных данных книги, и снова в рисунках или офортах мы найдем новые трактовки, заставляющие и нас глубже и острее понимать писателя. Философские и эмоциональные глубины Федора Михайловича Достоевского, его тревоги, надежды и предостережения станут не привычной уже классикой и не разноцветным лубком, а живым духом, кровью и плотью нашего времени и нашей отечественной культуры. Книжной графике в этом процессе уготовано далеко не последнее место.

Каталог
иллюстрированных изданий
Ф. М. Достоевского
(1848—1998)



1848

1. **Ползунков** // Иллюстрированный альманах, изд. Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым. СПб.: Тип. Э. Праца, 1848. — 136 с.; 23 см.

Федотов П. (рис.), *Бернардский Е.* (грав.) — 4 илл. в тексте.

Первые прижизненные иллюстрации к произведению Ф. М. Достоевского, дошедшие до нас. Были забыты и в 1920-е годы вновь обнаружены и идентифицированы М. Азадовским.

Альманах был задуман как третий крупный сборник натуральной школы, продолжающий традиции «Физиологии Петербурга» (1845) и «Петербургского сборника» (1846). В состав альманаха вошли также очерки В. И. Даля, А. В. Дружинина, Е. П. Гребенки, А. Я. Панаевой и др. Также в нем помещены и карикатуры, в частности на Ф. М. Достоевского и А. А. Краевского. В 1848 г. альманах был задержан цензурой и только небольшая часть его тиража напечатана. Ряд произведений из его состава были позже опубликованы Некрасовым в «Литературном сборнике» (1849); рассказ «Ползунков» туда не вошел из-за ареста Ф. М. Достоевского по делу петрашевцев и больше при жизни автора ни разу не переиздавался.

1883

2. **Летняя пора в тюрьме:** Из «Записок из Мертвого дома» // Складень. СПб., 1883. — 16 с.

Каразин Н. — 2 илл. в тексте.

1885

3. **Мальчик у Христа на елке:** Рассказ Ф. М. Достоевского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1885. — 15 с.; 18 см.

Рейнеке В. — заставка, 2 страничные илл., концовка. Цинкография; в оригинале — рис. (тушь, перо; ГЛМ).

Первое отдельное иллюстрированное издание Ф. М. Достоевского из серии, представляющей собой адаптированные к детскому восприятию рассказы и фрагменты из романа «Записки из Мертвого дома» и др. романов. На тит. л.: «Чистая прибыль от издания идет в пользу школы им. Ф. М. Достоевского в г. Старая Русса». Издание было предпринято А. С. Сувориным с согласия А. Г. Достоевской, вдовы писателя. В 1885—1986 гг. А. С. Суворин выпустил несколько подобных книжек; позже переуступил право переиздания другим издателям.

4. **Мужик Марей; Столетняя:** Рассказы. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1885. — 32 с.; 18 см.

Рейнеке В. — 2 заставки, 3 страничных илл., 2 концовки. Цинкография; в оригинале рис. (тушь, перо; ГЛМ).

На тит. л.: «Чистая прибыль от издания идет в пользу школы в г. Старая Русса».

1886

5. **Мужик Марей; Столетняя:** Рассказы. 2-е изд. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. — 32 с.; 17 см.

Рейнеке В. — № 4.

6. **Мальчик у Христа на елке:** Рассказ Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. — 15 с.; 18 см.

Рейнеке В. — № 3.

7. **Летняя пора:** Из «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. — 32 с.; 18 см.

Рейнеке В. — рис. инициал, 3 страничных илл., концовка. Цинкография; в оригинале рис. (тушь, перо; ГЛМ).

8. **Представление:** Из «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. — 32 с.; 18 см.

Рейнеке В. — рис. инициал, 1 страничная илл., концовка. Цинкография; в оригинале рис. (тушь, перо; ГЛМ).

9. **Верующие бабы:** Из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1886. — 16 с.; 18 см.

Рейнеке В. — заставка, 1 страничная илл., концовка. Цинкография; в оригинале рис. (тушь, перо; ГЛМ).

1887

10. **В барском пансионе:** Из романа «Подросток» Ф. М. Достоевского. Изд. Л. Ф. Достоевской. СПб., 1887. — 16 с.; 17 см.

Рейнеке В. — заставка, 1 страничная илл., концовка. Цинкография; в оригинале рис. (тушь, перо; ГЛМ).

Дешевое издание по типу суворинских.

1890

11. **Летняя пора:** Из «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890. — 30 с.; 17 см.

Рейнеке В. — № 7.

12. **Представление:** Из «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890. — 30 с.; 17 см.

Рейнеке В. — № 8.

13. **Верующие бабы:** Из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890. — 14 с.; 17 см.

Рейнеке В. — № 9.

14. **Униженные и оскорбленные** // Галерея детских портретов: Сб. типов (по русским писателям) / Сост. Л. Постникова. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1890; 24 см.

Лебедев К. — «Униженные и оскорбленные» — 1 илл. на отд. л.

1892

14. **Мальчик у Христа на елке** // Образцовые сказки русских писателей / Собрал для детей и юношества В. П. Авенариус. М.: Изд. книгопродавца А. Д. Ступина, 1892. — 250 с.; 22 см.

Каразин Н. (рис.), *Голевинский* (грав.) — 3 страничных илл.

1893

15. **Мальчик у Христа на елке:** Рассказ Ф. М. Достоевского. 3-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1893. — 14 с.; 18 см.

Рейнеке В. — № 3.

16. **Мужик Марей; Столетняя:** Рассказы Ф. М. Достоевского. 3-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1893. — 32 с.; 18 см.

Рейнеке В. — 2 рис. инициала, 2 страничных илл., 2 концовки.

1897

17. **В барском пансионе:** Из романа «Подросток» Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1897. — 14 с.; 18 см.

Рейнеке В. — рис. инициал, 1 страничная илл., концовка.

18. **Мужик Марей; Столетняя:** Рассказы. 12-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1897. — 32 с.; 18 см.

Рейнеке В. — 4 илл.

19. **Мужик Марей; Столетняя:** Рассказы Ф. М. Достоевского. 13-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых. 1897. — 14 с.; 20 см.

Рейнеке В. — № 14.

1907

20. **Мальчик у Христа на елке:** Рассказ Ф. М. Достоевского. 23-е изд. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1907. — 15 с.; 18 см.

Рейнеке В. — № 3.

1910

21. **Дружба:** Отрывок из романа «Неточка Незванова» // Детский альманах: Хрестом. для дом. чтения. СПб.: Общественная польза, 1910. — 291 с.; 21 см.

Кустодиев Б. — 1 илл. на отд. л.

1919

22. **Мальчик у Христа на елке:** Рождественский рассказ. М.: Культпросвет. отд. Союза построечников новых ж.-д. линий Арзамас—Шихраны, Казань—Екатеринбург, Н.Новгород—Котельнич, 1919. — 15 с.; 20 см.

Орлов К. — 3 страничных илл.

1923

23. **Белые ночи:** Повесть. Пб.: Аквилон, 1923. — 78 с.; 25 см.

Добужинский М. — рис. обложка, 6 заставок, 8 илл. на отд. л., 4 концовки.

Издание повести «Белые ночи» с иллюстрациями М. В. Добужинского стало эпохой не только в истории иллюстрирования Достоевского, но и в истории русской книжной графики в целом. Оно вобрало в себя лучшие традиции и как бы подытожило творческие поиски художников «Мира искусства» в области книжной графики.

1928

24. **Ползунков:** Рассказ / Вступ. ст. В. С. Нечаевой. М.; Л.: Госиздат, 1928. — 58 с.; 17 см.

Федотов П. — № 1.

1930

25. **Игрок:** Из записок молодого человека. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. — 164 с.; 28 см.

Алексеев Н. — 1 илл. на переплете, 1 илл. на фронтисписе, 18 заставок, 10 страничных илл., 17 концовок.

Первое иллюстрированное издание романа и крупная удача советского книжного дела. Представляет собой синтез книгоиздательского и художественного решения в духе традиций начала века. Формат, шрифт, бумага и прежде всего иллюстрации, заставки и концовки — всё в целом создает впечатление законченности и единства замысла и воплощения.

1931

26. **Кроткая:** Фантастический рассказ. М.; Л.: Госиздат, 1931. — 48 с.; 24 см.

Суриков А. — 3 илл. на отдельных листах (цв.), 2 илл. в тексте.

По характеру художественного решения близка к изданию «Игрока» (№ 24). Сочетает в себе традиционные черно-белые и цветные, выполненные в оригинале пастелью иллюстрации, воспроизведения которых вклеены на отдельные листы. Первая в истории иллюстрирования Достоевского попытка введения цвета в художественный мир писателя.

27. **Гроссман Л. П. Апрельские бунтари:** Главы из повести о Достоевском. М.: Журн.-газет. объединение, 1931. — 48 с.; 14 см. (Б-ка «Огонек»).

Гончаров А. — «Преступление и наказание» — 1 илл. в тексте.

1935

28. **Бесы:** Роман / Ред., вступ. ст. и коммент. Л. П. Гроссмана; предисл. П. П. Парадизова. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 1 — 491 с.; 22 см.
Шор С. — 2 заставки, 10 илл. на отд. л. (в оригинале — офорты; ГЛМ).
Последнее издание романа вплоть до Собрания соч. в 10 тт., вышедшего в 1956—1958 гг. без иллюстраций. Второй том в издании «Academia» не вышел.
29. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Ред., вступ. ст. Л. П. Гроссмана. М.: Гослитиздат, 1935. — 481 с.; 23 см.
Боклевский П. — 25 илл. на отд. л.
Издание явилось первой попыткой воссоединить текст романа и станковые иллюстрации П. М. Боклевского.
30. **Село Степанчиково и его обитатели:** Из записок неизвестного / Ред., вступ. ст. Л. П. Гроссмана. М.: Гослитиздат, 1935. — 299 с.; 23 см.
Милашевский В. — 16 илл. на отд. л. (тон.)

1936

31. **Неточка Незванова:** История одной женщины / Ред., примеч. Л. П. Гроссмана. М.: Молодая гвардия, 1936. — 236 с.; 16 см.
Шор С. — 10 илл. на отд. л.

1940

32. **Повести** / Ред., послесл. О. Цехновицера. Л.: Гослитиздат, 1940. — 482 с.; 23 см.
Шабанов И. — «Бедные люди» — 3 страничных илл.
Добужинский М. — «Белые ночи» — 1 заставка, 7 страничных илл.
Алексеев Н. — «Игрок» — 1 заставка, 11 страничных илл.
Алексеев Н. — «Кроткая» — 1 заставка, 6 страничных илл.
Зощенко М. — «Неточка Незванова» — 1 страничная илл.
Добужинский М. — «Неточка Незванова» — 1 заставка.
В издании романа «Неточка Незванова» использована заставка М. В. Добужинского к I главе повести «Белые ночи».

1941

33. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом. М.: Гослитиздат, 1941. — 432 с.; 23 см.
Шмаринов Д. — 12 илл. на отд. л.
Первое воспроизведение в печати (в неполном объеме) иллюстраций Д. А. Шмаринова, официально ознаменовавшее победу метода «социалистического реализма» в советской книжной графике.

1946

34. **Избранные сочинения** / Ред., примеч. Б. В. Томашевского. М.: Гослитиздат, 1946. — 484 с.; 27 см.

Добужинский М. — «Белые ночи» — 2 илл. на отд. л.

Константинов Ф. — «Преступление и наказание» — 9 илл. на отд. л.

1947

35. **Избранные сочинения** / Ред., прим. Б. В. Томашевского. М.: Гослитиздат, 1947. — 484 с.; 27 см.

Добужинский М., Константинов Ф. — № 32.

36. **Мальчики** / Ред., примеч. А. Слонимского. М.; Л.: Детгиз, 1947. — 94 с.; 17 см. (Б-чка школьника.)

Ладягин В. — 6 страничных илл. В оригинале — рис. (бум., тушь.; ГЛМ).

Издание представляет собой первое после суворинских изданий конца века детское издание адаптированного фрагмента из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

38. **Подросток**: Роман в 3 ч. / Ред. А. С. Долинин. М.; Л.: Гослитиздат, 1947. — 544 с.; 20 см.

Ройтер М. — 1 илл. на тит. л., 4 илл. на отд. л., концовка. В оригинале — рис. (тушь, перо; ГЛМ).

1948

39. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом. М.; Л.: Гослитиздат, 1948. — 528 с.; 23 см.

Константинов Ф. — 1 илл. на авантитуле, 1 илл. на фронтисписе, 1 илл. на тит. л., 8 илл. на отд. л., 7 концовок. В оригинале — ксилография (ГЛМ).

1955

40. **Бедные люди**: Роман / Послесл. С. Деркача. Л.: Детгиз, 1955. — 136 с.; 21 см. (Шк. б-ка.)

Подлясская Л. — 1 илл. на фронтисписе, 1 заставка, 11 илл. в тексте.

41. **Униженные и оскорбленные** / Подгот. текста и вступ. ст. Л. М. Розенблюм. М.: Гослитиздат, 1955. — 383 с.; 21 см.

Литвишко И. — 1 страничная илл.

1956

42. **Дядюшкин сон**: Из мордасовских летописей. М.: Гослитиздат, 1956. — 135 с.; 20 см. (Массовая серия).

Милашевский В. — 1 илл. на обложке (цв.), 1 илл. на фронтисписе, 1 илл. на шмуцтитуле, 1 заставка, 1 концовка.

Рисунки В. Милашевского к повести «Дядюшкин сон», выполненные еще в 1927 г., впервые опубликованы в 1956 г. в настоящем издании.

43. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом. М.: Гослитиздат, 1956. — 506 с.; 26 см.

Шмаринов Д. — 1 илл. на фронтисписе, 9 заставок, 6 илл. на шмуцтитутах, 38 илл. в тексте, 10 страничных илл. (№ 31).

44. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Подгот. текста, вступ. ст. Л. М. Розенблюм. Пенза: Обл. изд-во, 1956. — 382 с.; 21 см.

Лебедев Б. — 8 илл. на отд. л.

45. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. Челябинск: Кн. изд-во, 1956. — 55 с.; 20 см.

Ткачев М. — 1 илл. на обложке (тон.), 1 илл. на фронтисписе, 1 заставка.

46. **Белые ночи:** Роман / Пер. Л. Наврозова. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1956. — 217 с.; 17 см. (Англ.)

Басов Б. — 1 илл. на фронтисписе, 1 илл. на шмуцтитуте, 1 заставка. В оригинале — рис. (бум., тушь; ГЛМ).

47. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Вступ. ст. Л. М. Розенблюм; пер. Ф. Гавриша. Киев: Гослитиздат Украины, 1956. — 360 с.; 20 см. (Укр.)

Старов В. — 1 илл. на отд. л.

48. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Пер. Б. Мусаева, послесл. Л. М. Розенблюм. Баку: Азернешр, 1956. — 462 с.; 20 см. (Азерб.)

Власов М. — 7 илл. на отд. л.

1957

49. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Послесл. В. Жданова. М.: Моск. рабочий, 1957. — 399 с.; 21 см. (Б-ка для юношества).

Симоновская Н. — 5 заставок, 23 илл. в тексте, 1 концовка.

50. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Гослитиздат, 1957. — 62 с.; 20 см.

Добужинский М. — 1 илл. на обложке.

51. **Дядюшкин сон:** Повести / Пер. Ю. Литвинова. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1957. — 404 с.; 20 см. (Англ.)

Красный Ю. — 1 илл. на суперобложке, 1 илл. на распашном титуле; «Дядюшкин сон» — 1 заставка; «Скверный анекдот» — 1 заставка; «Игрок» — 1 заставка.

52. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Пер. О. Шарц. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1957. — 459 с.; 20 см. (Классики рус. лит.) — (Англ.)

Константинов Ф. — 1 илл. на обложке (тон.), 2 заставки, 5 илл. на отд. л.

53. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. К. Штрал. Рига: Латгосиздат, 1957. — 539 с.; 21 см. (Латыш.)

Карпенко М. — 1 илл. на отд. л.

1958

54. **Братья Карамазовы:** Роман / Вступ. ст. Б. С. Рюрикова. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1 — 420 с. Т. 2 — 536 с.; 21 см.

Подольский Л. — 2 илл. на переплетах, 2 заставки, 2 концовки.

55. **Белые ночи:** Повести / Пер. О. Шарц. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. — 295 с.; 17 см. (Англ.)

Басов Б. — 1 илл. на суперобложке; «Белые ночи» — 1 заставка; «Слабое сердце» — 1 заставка; «Елка и свадьба» — 1 заставка; «Маленький герой» — 1 заставка.

56. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. И. Сергеева. Киев: Гослитиздат Украины, 1958. — 545 с.; 21 см. (Укр.)

Адамович С. — 1 илл. на переплете, 1 заставка на тит. л., 7 заставок, 9 илл. на отд. л., 18 илл. в тексте.

1959

57. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. В. В. Ермилова; примеч. В. Б. Муравьева. М.: Детгиз, 1958. — 537 с.; 21 см. (Шк. б-ка).

Шмаринов Д. — 39 илл. на отд. л.

Иллюстрации вынесены в конец книги и сопровождаются выдержками из текста, объясняющими их смысл. На отдельных листах даны и заставки, и иллюстрации различного типа.

58. **Бедные люди:** Роман / Пер. З. Ансари. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1959. — 341 с.; 18 см. (Классики рус. лит.) — (Урду).

Неизвестный художник — 2 илл. на суперобложке, 1 илл. на фронтисписе, 1 илл. на шмуцтитуле, 1 заставка.

1960

59. **Сон смешного человека:** Повести / Пер. О. Шарц. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1960. — 333 с.; 20 см. (Англ.)

Клячко М. — 1 заставка на фронтисписе, 1 илл. на тит. л.; «Кроткая» — 3 илл. в тексте; «Сон смешного человека» — 2 илл. в тексте; «Село Степанчиково и его обитатели» — 3 илл. в тексте.

60. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. Б. Мусавева. Баку: Азернешр, 1960. — 699 с.; 20 см. (Азерб.)

Хруслов В. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе; 1 заставка на тит. л., 7 заставок, 11 илл. на отд. л.

1961

61. **Подросток:** Роман в 3 ч. / Послесл. В. Кирпотина. М.: Гослитиздат, 1961. — 610 с.; 21 см.

Симоновская Н. — 1 илл. на фронтисписе, 3 заставки, 17 страничных илл., из них 4 на разворотах.

62. **Идиот:** Роман в 4 ч. / Пер. Я. Медениса. Рига: Латгосиздат, 1961. — 562 с.; 21 см. (Латыш.)

Карпенко М. — 1 илл. на суперобложке, 1 илл. на обложке, 1 илл. на фронтисписе.

1962

63. **Избранные сочинения:** В 2-х т. / Общ. ред., вступ. ст. и примеч. В. Е. Холшевникова. Л.: Лениздат, 1962. Т. 1 — 784 с. Т. 2 — 753 с.; 20 см.

Шмаринов Д. — «Преступление и наказание» — 6 илл. на отд. л.

Добужинский М. — «Белые ночи» — 5 заставок.

Подлясская Л. — «Бедные люди» — 1 заставка.

Ушин А. — «Идиот» — 5 заставок, 6 илл. в тексте; «Маленькие картинки» — 1 заставка; «Мальчик у Христа на елке» — 1 заставка; «Кроткая» — 1 заставка.

64. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Н. Бхоумин. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1962. — 494 с.; 21 см. (Бенгали).

Константинов Ф. — 1 илл. на суперобложке, 2 заставки, 5 илл. на отд. л.

65. **Подросток:** Роман в 3 ч. / Пер. Ц. Чхеидзе. Тбилиси: Накадули, 1962. — 615 с.; 21 см. (Груз.)

Чейшвили Д. — 1 илл. на фронтисписе, 3 заставки.

1963

66. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. — 82 с.; 26 см.

Добужинский М. — 1 илл. на суперобложке, 7 заставок, 8 илл. на отд. л., 5 концовок.

67. **Братья Карамазовы:** Роман / Вступ. ст. Б. С. Рюрикова. М.: Гослитиздат, 1963. Т. 1 — 399 с. Т. 2 — 502 с.; 20 см.

Гончаров А. — 6 илл. на суперобложке, 4 заставки.

68. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Примеч. К. В. Полонской. Ярославль: Обл. изд-во, 1963. — 582 с.; 20 см.

Антонян М. — 8 илл. на отд. л.

1966

69. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Примеч. К. И. Тюнькина. М.: Худож. лит, 1966. — 518 с.; 20 см.

Шмаринов Д. — 1 илл. на фронтисписе, 9 илл. на отд. л.

70. **Бедные люди:** Роман / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера. М.; Л.: Худож. лит. (Ленингр. отд.), 1966. — 152 с.; 20 см.

Подлясская Л. — 1 заставка, 3 страничных илл., 4 илл. в тексте, 1 концовка.

1967

71. **Повести** / Пер. З. Ансари. М.: Прогресс, 1967. — 400 с.; 21 см. (Бен-гали).

Неизвестный художник — портрет Ф. М. Достоевского на суперобложке; «Дядюшкин сон» — 2 илл. на отд. л.; «Скверный анекдот» — 2 илл. на отд. л.; «Игрок» — 2 илл. на отд. л.

1968

72. **Белые ночи; Неточка Незванова:** Романы / Вступ. ст. В. Акимова. Л.: Худож. лит. (Ленингр. отд.), 1968. — 255 с.; 20 см.

Добужинский М. — «Белые ночи» — 1 заставка, 5 страничных илл., 1 концовка.

Подлясская Л. — «Неточка Незванова» — 1 заставка, 5 страничных илл., 1 концовка.

73. **Записки из Мертвого дома:** Роман / Вступ. ст. В. Вакшина; пер. О. Брикшиса. Рига: Лиесма, 1968. — 409 с.; 17 см. (Латыш.)

Баумане Л. — 1 илл. на суперобложке, 1 илл. на обложке, 1 илл. на фронтисписе, 2 заставки.

1969

74. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. В. Кирпотина. Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1969. — 360 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).

Мавлюберден С. — 1 илл. на фронтисписе, 5 страничных илл.

75. **Неточка Незванова:** Повесть / Пер. П. Ахрари. Душанбе: Ирфон, 1969. — 186 с.; 20 см. (Тадж.)

Туренко К. — 1 илл. на переплете, 1 илл. на фронтисписе.

76. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Предисл. К. И. Тюнькина. Минск: Беларусь, 1969. — 560 с.; 21 см.

Тарасов В. — 1 илл. на переплете, 1 илл. на тит. л.

1970

77. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Послесл., примеч. В. Е. Холшевникова. Л.: Лениздат, 1970. — 567 с.; 21 см.

Кузнецов Н. — 7 заставок.

78. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Изд. подг. Л. Д. Опульской и Г. Ф. Коган. М.: Наука, 1970. — 808 с.; 22 см. (Лит. памятники).

Неизвестный Э. — 24 илл. на отд. л.

79. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1970. — 541 с.; 20 см. (Шк. б-ка).

Косенков С. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 6 страничных илл.

80. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера. М.: Худож. лит., 1970. — 527 с.; 21 см. (Б-ка всемир. лит. Сер. 2. Лит. XIX в. Т. 19).

Шмаринов Д. — 14 илл. на отд. л.

81. **Бедные люди; Униженные и оскорбленные** / Послел. Е. Стариковой. М.: Моск. рабочий, 1970. — 480 с.; 21 см. (Б-ка школьника).

Филипповский Г. — 1 илл. на тит. л.; «Бедные люди» — 3 заставки; «Униженные и оскорбленные» — 7 заставок.

82. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя / Пер. З. Ансари. М.: Прогресс, 1970. — 62 с.; 27 см. (Пенджаби).

Добужинский М. — 5 заставок, 8 илл. на отд. л., 4 концовки, 1 илл. повторена на суперобложке.

1971

83. **Детям:** Сборник / Предисл. С. Михалкова; послел., примеч. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит. 1971. — 287 с.; 22 см. (Для средн. шк. возраста).

Панов В. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе.

Штеренберг Д. — «Записки Вареньки Доброселовой» (из романа «Бедные люди») — 1 заставка, 3 страничные илл.

Монахов С. — «Неточка и Катя» (из романа «Неточка Незванова») — 1 заставка, 2 страничных илл.

Безбородов К. — «Рассказ Нелли» (из романа «Униженные и оскорбленные») — 1 заставка, 2 страничных илл.

Дурасов Л. — «Летняя пора в остроге» (из романа «Записки из Мертвого дома») — 1 заставка, 3 страничных илл.

Панов В. — «Смерть Мармеладова» (из романа «Преступление и наказание») — 1 заставка, 2 страничных илл.

Мазурин С. — «Мальчик у Христа на елке» (из «Дневника писателя») — 1 заставка, 1 страничная илл.; «Мужик Марей» (из «Дневника писателя») — 1 заставка; «Столетняя» (из «Дневника писателя») — 1 заставка, 1 страничная илл.

Мешков Е. — «В барском пансионе» (из романа «Подросток») — 1 заставка, 2 страничных илл.

Парамонов А. — «Илюшечка» (из романа «Братья Карамазовы») — 1 заставка, 3 страничных илл.

84. **Избранное:** Из ранних произведений / Подг. текста, послел. В. И. Этова. М.: Современник, 1971. — 352 с.; 21 см. (Классич. б-ка).

Лавров Б. — «Бедные люди» — 1 илл. на шмуцтитуле (тон.); «Белые ночи» — 1 илл. на шмуцтитуле (тон.); «Неточка Незванова» — 1 илл. на шмуцтитуле (тон.).

85. **Идиот.** Роман в 4 ч. М.: Худож. лит., 1971. Т. 1 — 300 с. Т. 2 — 274 с.; 22 см.

Горяев В. — 2 портрета Ф. М. Достоевского на фронтисписах, 1 портрет на отд. л., 4 заставки, 56 страничных илл., из них 13 на разворотах, 13 илл. в тексте.

Иллюстрации В. Н. Горяева создавались в преддверии 150-летнего юбилея со дня рождения Ф. М. Достоевского и 90-летия со дня его смерти. Вместе с работами В. Н. Минаева, Б. М. Басова, Э. И. Неизвестного и др. они стали выражением принципиально нового художественного взгляда на творчество писателя, ознаменовали новую эпоху в истории иллюстрирования его произведений.

86. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст.

П. Г. Пустовойта. М.: Дет. лит., 1971. — 384 с.; 21 см. (Шк. б-ка).

Панов В. — 5 заставок, 9 страничных илл., 8 илл. в тексте.

87. **Повести и рассказы** / Пер. Ю. Катцера. М.: Прогресс, 1971. — 334 с.; 21 см. (Англ.)

Гончаров А. — «Бедные люди» — 1 илл. на шмуцтитуле; «Белые ночи» — 1 илл. на шмуцтитуле; «Слабое сердце» — 1 илл. на шмуцтитуле; «Скверный анекдот» — 1 илл. на шмуцтитуле; «Кроткая» — 1 илл. на шмуцтитуле; «Сон смешного человека» — 1 илл. на шмуцтитуле.

88. **Идиот.** Роман / Пер. Ю. Катцера. М.: Прогресс, 1971. Т. 1 — 347 с. Т. 2 — 362 с.; 21 см. (Англ.)

Гончаров А. — 4 илл. на шмуцтитулах.

89. **Повести** / Пер. О. Шарц и Ю. Катцера. М.: Прогресс, 1971. — 374 с.; 17 см. (Англ.)

Добужинский М. — «Белые ночи» — 1 илл. на обложке.

90. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Вступ. ст. Е. Стариковой. Нальчик: Эльбрус, 1971. — 388 с.; 21 см.

Аккизов Я. — 1 илл. на обложке (цв.), 1 заставка на тит. л., 4 заставки.

91. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя / Пер. А. Озола-Саксе. Рига: Лиесма, 1971. — 84 с.; 20 см. (Латыш.)

Адамович С. — рис. суперобложка, 5 заставок, 10 страничных илл., 7 илл. в тексте, 1 концовка (тон.).

1972

92. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст.

П. Г. Пустовойта. М.: Дет. лит., 1972. — 384 с.; 21 см. (Шк. б-ка).

Панов В. — № 83.

93. **Повести** / Пер. З. Ансари. М.: Прогресс, 1972. — 400 с.; 21 см. (Бенгали).

Неизвестный художник — № 68.

94. **Белые ночи** / Пер. М. Мадху; предисл. Л. М. Розенблюм. М.: Прогресс, 1972. — 103 с.; 18 см. (Хинди).

Добужинский М. — 6 заставок, 4 концовки, 8 страничных илл.

95. **Братья Карамазовы**: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1972. Т. 1 — 378 с. Т. 2 — 534 с.; 21 см.

Хмельницкий А. — 2 илл. на фронтисписах.

1973

96. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. М.: Дет. лит., 1973. — 384 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).

Панов В. — № 83.

97. **Белые ночи**: Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Малыш, 1973. — 157 с.; 12 см. (Для детей).

Добужинский М. — 1 илл. на суперобложке, 5 заставок, 5 концовок, 8 страничных илл.

В этом издании концовки помещены в ином порядке, чем в издании 1923 г., введена концовка, отсутствующая в первом издании.

98. **Кроткая**: Фантастический рассказ. М.: Худож. лит., 1973. — 87 с.; 20 см. *Минаев В.* — 1 илл. на фронтисписе, 10 страничных илл. (цв.).

Иллюстрации В. Минаева к «Кроткой» создавались в 1968—1969 гг., в преддверии юбилея писателя. Как и рисунки В. Н. Горяева к роману «Идиот», они стали классикой иллюстрации последних десятилетий.

99. **Белые ночи**: Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Худож. лит., 1973. — 71 с.; 26 см.

Глазунов И. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 7 страничных илл., из них 1 на развороте, 6 илл. в тексте, из них 2 на разворотах (цв.).

100. **Братья Карамазовы**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина; примеч. Л. П. Гроссмана. М.: Худож. лит., 1973. — 815 с.; 20 см. (Б-ка всемир. лит. Сер. 2. Лит. XIX века. Т. 20).

Минаев В. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 16 илл. на отд. л. (тон.).

101. **Белые ночи; Игрок; Вечный муж** / Пер. А. Нагешашвили, Т. Чхеидзе. Тбилиси: Мерани. 1973. — 350 с.; 20 см. (Груз.)

Эристави Д. — 1 илл. на переплете, 4 заставки.

102. **Собрание сочинений:** В 10 т. / Вступ. ст. Э. Станке; пер. О. Брикшиса, Я. Медениса, А. Бауга и др. Рига: Лиесма, 1973—1978; 21 см. (Латыш.)

Т. 1 — Романы, повести и рассказы. 1846—1848 / Пер О. Брикшиса и др. Рига, 1973. — 542 с.

Каразин Н. — «Бедные люди» — 1 илл. на отд. л.

Т. 2 — Произведения. 1848—1859 / Пер. Э. Бирзинена. Рига, 1973. — 523 с.

Верецагина Н. — «Неточка Незванова» — 1 илл. на отд. л.

Зощенко М. — «Неточка Незванова» — 1 илл. на отд. л.

Т. 3 — Униженные и оскорбленные; Записки из Мертвого дома: Романы / Пер. Я. Медениса, О. Брикшиса. Рига, 1974. — 653 с.

Верецагина Н. — «Униженные и оскорбленные» — 1 илл. на отд. л.

Князев В. — «Униженные и оскорбленные» — 1 илл. на отд. л.

Самокиш-Судковская Е. — «Записки из Мертвого дома» — 1 илл. на отд. л.

Каразин Н. — «Записки из Мертвого дома» — 1 илл. на отд. л.

Рейнеке В. — «Записки из Мертвого дома» — 1 илл. на отд. л.

Т. 4 — Повести и рассказы. 1864—1869 / Пер. О. Брикшиса и др. Рига, 1974. — 575 с.

Алексеев Н. — «Игрок» — 1 илл. на отд. л.

Т. 5 — Преступление и наказание: Роман / Пер. К. Штрала; коммент. К. Полонской. Рига, 1974. — 543 с.

Шмаринов Д. — 5 илл. на отд. л.

Боклевский П. — 1 илл. на отд. л.

Т. 6 — Идиот: Роман / Пер. Я. Медениса. Рига, 1975. — 662 с.

Глазунов И. — 3 илл. на отд. л.

Т. 7 — Бесы: Роман в 3 ч. / Пер. О. Брикшиса; примеч. Ф. Евнина. Рига, 1977. — 695 с.

Шор С. — 1 илл. на отд. л.

Дурнов М. — 1 илл. на отд. л.

Т. 8 — Подросток: Роман в 3 ч. / Пер. А. Бауга; коммент., примеч. А. Долинина. Рига, 1977. — 582 с.

Ройтер М. — 2 илл. на отд. л.

Т. 9 — Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Я. Медениса. Рига, 1977. — 579 с.

Ладягин В. — 1 илл. на отд. л.

Турлыгин Я. — 1 илл. на отд. л.

Т. 10 — Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. О. Брикшиса. Рига, 1978. — 639 с.

Иллюстраций в томе нет.

Для издания характерно соединение даже в пределах одного тома совершенно разностильных и плохо корреспондирующих между собой иллюстраций, которые не «вытягивают» произведение (например, в т. IX помещены рядом иллюстрации В. Ладягина и Я. Турлыгина, которые выполнены в принципиально разных художественных манерах; или импрессионистические рисунки Д. Шмаринова и статичный портрет работы П. Боклевского). Также стоит отметить, что

впервые за много лет составители подняли такие давно казалось бы забытые и уже как бы не очень адекватные современному восприятию работы, как рисунки В. Рейнеке, М. Зощенко, В. Князева и т. д. В этом отношении собрание сочинений выглядит неким «архивом иллюстративного мастерства» и является уникальным в своем роде.

103. **Петербургские повести и рассказы** / Сост. Л. А. Плотникова; вступ. ст. И. З. Сермана и В. Е. Холшевникова. Л.: Лениздат, 1973. — 781 с.;
Кузнецов Н. — «Бедные люди» — 1 заставка, 1 концовка; «Белые ночи» — 1 заставка, 1 концовка; «Неточка Незванова» — 1 заставка, 1 концовка; «Униженные и оскорбленные» — 3 заставки, 3 концовки; «Дневник писателя» — 1 заставка, 1 концовка.

1974

- 104 **Повести и рассказы** / Послесл. С. Белова. Л.: Дет. лит., 1974. — 128 с.; 25 см. (Для средн. и ст. возраста).
Данилов Ю. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на тит. л.; «Белые ночи» — 2 страничных илл.; «Слабое сердце» — 1 страничная илл.; «Мальчик у Христа на елке» — 1 страничная илл.; «Ползунков» — 1 страничная илл.; «Елка и свадьба» — 1 страничная илл.

105. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом. М.: Правда, 1974. — 544 с.; 20 см. (Шк. б-ка).

Бахвалов С. — 6 заставок.

106. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. М.: Дет. лит, 1974. — 384 с.; 21 см.

Панов В. — № 83.

107. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. Р. Даутова. Казань: Татарск. кн. изд-во, 1974. — 690 с.; 20 см. (Татарск.)

Трифонов Г. — 1 илл. на переплете, 1 заставка.

108. **Детям**: Сборник / Предисл. С. Михалкова; пер. М. Мишкиниса и др.; послесл. К. Тюнькина. Вильнюс: Вага, 1974. — 279 с.; 22 см. (Лит.)

Штеренберг Д., Монахов С., Безбородов К., Дурасов Л., Панов В., Мазурин С., Мешков Е., Парамонов А. — № 80.

1975

109. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. М.: Дет. лит, 1975. — 384 с; 20 см. (Шк. б-ка).

Панов В. — № 80.

110. **Бедные люди**. М.: Худож. лит., 1975. — 171 с.; 22 см.

Басов Б. — 1 илл. на фронтисписе, 14 страничных илл., из них 6 на разворотах.

Иллюстрируя роман «Бедные люди», Б. Басов сделал крупный шаг в художественном воплощении не только внутреннего мира романа Достоевского, но и в познании Петербурга, образ которого, увиденный жестким и трезвым взглядом, стал естественным и органичным продолжением темы, поднятой М. Добужинским и Д. Шмариновым. Работы художника примыкают по уровню творческого прочтения к работам В. Горяева, В. Минаева, Д. Пивоварова.

111. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом. М.: Правда, 1975. — 367 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).

Мингазитинов Ю. — 4 илл. на шмуцтитулах.

112. **Повести и рассказы** / Пер. Ю. Катцера. 2-е изд. М.: Прогресс, 1975. — 382 с.; 21 см. (Англ.)

Гончаров А. — № 84.

113. **Повести** / Пер. О. Шарц и Ю. Катцера. 2-е изд. М.: Прогресс, 1975. — 374 с.; 17 см. (Англ.)

Добужинский М. — № 86.

114. **Повести** / Пер. З. Ансари. М.: Прогресс, 1975. — 400 с.; 21 см. (Урду).

Неизвестный художник — № 68.

115. **Идиот:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Ю. Катцера. 2-е изд. М.: Прогресс, 1975. Т. I — 381 с. Т. II — 356 с.; 21 см. (Англ.)

Гончаров А. — № 85.

1976

116. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом. М.: Правда, 1976. — 544 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).

Бахвалов С. — № 101.

117. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст., примеч. П. Г. Пустовойта. Пермь: Кн. изд-во, 1976. — 359 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).*

Горбунов Н.

118. **Униженные и оскорбленные:** Роман / Пер. О. Шарц. 2-е изд. М.: Прогресс, 1976. — 406 с.; 21 см. (Б-ка рус. классики) — (Англ.).

Константинов Ф. — № 49.

119. **Идиот:** Роман в 4 ч. / Пер. Х. Шарифа. Баку: Язычи, 1976. — 639 с.; 21 см. (Азерб.)

Хруслов В. — 1 илл. на фронтисписе, 4 заставки, 16 илл. на отд. л.

* Здесь и далее отмечены книги, которые нам не удалось обнаружить в библиотеках и книжных хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга. Сведения о книгах даются по косвенным источникам.

1977

120. **Бедные люди:** Роман / Предисл. Г. М. Фридендера. М.: Худож. лит., 1977. — 175 с.; 16 см. (Нар. б-ка).
Перевезенцев Ю. — 1 илл. на обложке, 1 заставка, 6 страничных илл., 1 концовка (тон.).
121. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом. М.: Правда, 1977. — 544 с.; 20 см. (Шк. б-ка).
Бахвалов С. — № 101.
122. **Повести и рассказы** / Пер. Ю. Катцера; вступ. ст. А. Белкина. 3-е изд. М.: Прогресс, 1977. — 382 с.; 20 см. (Б-ка рус. классики) — (Англ.).
Гончаров А. — № 84.
123. **Идиот:** Роман / Пер. Ю. Катцера. 3-е изд. М.: Прогресс, 1977. Т. 1 — 381 с. Т. 2 — 356 с.; 20 см. (Б-ка рус. классики) — (Англ.).
Гончаров А. — № 85.
124. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. А. Видала; вступ. ст. В. Кожинова. М.: Прогресс, 1977. Т. 1 — 334 с. Т. 2 — 317 с.; 20 см. (Исп.)
Шмаринов Д. — 7 заставок, 11 илл. на отд. л., 35 илл. в тексте.
125. **Преступление и наказание:** Роман / Пер. И. Гафурова. Ташкент: Изд-во лит. и иск-ва, 1977. — 664 с.; 21 см. (Узб.)
Пономарев А. — 1 илл. на фронтисписе.

1978

126. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит., 1978. — 400 с.; 24 см.
Шмаринов Д. — 14 заставок, 40 илл. в тексте.
127. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; примеч. Г. Ф. Коган. М.: Худож. лит., 1978. — 463 с.; 22 см. (Б-ка классики. Рус. лит.)
Шмаринов Д. — 12 илл. на отд. л.
128. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Малыш, 1978. — 157 с.; 12 см.
Добужинский М. — 1 рис. суперобложка, 1 илл. на фронтисписе, 5 заставок, 8 страничных илл., 5 концовок.
129. **Неточка Незванова:** Роман. М. Худож. лит., 1978. — 195 с.; 27 см.
Глазунов И. — 1 илл. на переплете, портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 18 страничных илл., из них 3 на разворотах, 4 илл. в тексте (цв.).

130. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Сов. Россия, 1978. — 102 с.; 20 см. (Для старш. шк. возраста).
Добужинский М. — 1 илл. на обложке, 6 заставок, 8 страничных илл., 5 концовок.

131. **Повести** / Пер. О. Шарц и Ю. Катцера. 3-е изд. М.: Прогресс, 1978. — 374 с.; 17 см. (Англ.)
Добужинский М. — № 86.

1979

132. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. М.: Правда, 1979. — 367 с.; 20 см.

Мингазитинов Ю. — 1 илл. на обложке (цв.), 4 илл. на отд. л.

133. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит., 1979. — 400 с.; 24 см. (Шк. 6-ка).

Шмаринов Д. — 14 заставок, 40 илл. в тексте.

134. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Предисл. Г. М. Фридлендера. Киев: Дніпро, 1979. — 558 с.; 21 см. (Шк. 6-ка).*

Гончаренко В.

135. **Идиот:** Роман в 4 ч. / Пер. Х. Шарифа. 2-е изд. Баку: Язычи. 1979. — 639 с.; 21 см. (Азерб.)

Хруслов В. — № 115.

1980

136. **Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные; Рассказы; Чехов А. П. Вишневый сад: Комедия** / Сост., вступ. ст., примеч. В. И. Кулешова. М.: Дет. лит., 1980. — 622 с.; 22 см.

Панов В. — 1 илл. на фронтисписе, 3 заставки, 4 илл. на отд. л., 1 декор. концовка.

137. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Б. Рюрикова. М.: Правда, 1980. Т. 1 — 399 с. Т. 2 — 527 с.; 20 см.

Минаев В. — № 96.

138. **Игрок:** Роман; **Вечный муж:** Рассказ. Петрозаводск: Карелия, 1980. — 279 с.; 21 см.

Акбулатов Б. — «Игрок» — 1 заставка; «Вечный муж» — 1 заставка.

139. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом. Минск: Гл. ред. Белорус. сов. энциклопедии им. П. Бровки, 1980. Т. 1 — 386 с. Т. 2 — 601 с.; 21 см.

Мищенко В. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на фронтисписе, 5 заставок, 1 страничная илл.

140. **Бедные люди; Неточка Незванова:** Романы; **Белые ночи:** Повесть / Вступ. ст., примеч. С. Е. Шаталова. М.: Правда, 1981. — 383 с.; 20 см.
Басов Б. — «Бедные люди» — 2 илл. на форзацах, 8 илл. на отд. л.
141. **Белые ночи:** Повесть. Л.: Художник РСФСР, 1981. (Факсимильное изд. в футляре. — 81 с.; 24 см. / Приложение — 10 с. — Белов С. В. Повесть Ф. М. Достоевского в иллюстрациях М. В. Добужинского).
Добужинский М. — № 22.
142. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. М.: Худож. лит., 1981. — 96 с.; 22 см.
Добужинский М. — 1 илл. на суперобложке, 1 заставка на переплете, 6 заставок, 8 илл. на отд. л., 5 концовок.
143. **Белые ночи:** Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя. Л.: Худож. лит. (Ленингр. отд.), 1981. — 95 с.; 22 см.
Добужинский М. — рис. суперобложка, 6 заставок, 8 илл. на отд. л., 5 концовок.
144. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом. Минск: Гл. ред. Белорус. сов. энциклопедия им. П. Бровки, 1981. Т. 1 — 368 с. Т. 2 — 511 с.; 20 см. (Б-ка отеч. и зарубеж. классики).
Мищенко В. — № 135.
145. **Подросток:** Роман в 3 ч. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1981. — 512 с.; 21 см.
Бескаравайный В. — 12 страничных илл.
146. **Идиот:** Роман. М.: Сов. Россия, 1981. — 592 с.; 20 см.
Юдкин Б. — 4 заставки.
147. **Идиот:** Роман в 4 ч. Ставрополь: Кн. изд-во, 1981. — 653 с.; 21 см.
Зуенко А. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете (тон.), 1 заставка, 11 страничных илл.
148. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом. Алма-Ата: Мектеп, 1981. — 358 с.; 22 см.
Маширапов Б. — 1 илл. на обложке, 3 страничных илл.
149. **Бедные люди:** Роман; **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. Киев: Дніпро, 1981. — 480 с.; 21 см.
Хорунжий А. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 2 страничных илл.

150. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом. М.: Современник, 1981. Т. 1 — 386 с. Т. 2 — 542 с.; 21 см. (Класс. б-ка «Современника»).
- Диодоров Б.* — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 8 илл. на отд. л.; в оригинале — ГЛМ.
151. **Идиот:** Роман / Предисл. В. Туниманова. М.: Правда, 1981. — 639 с.; 22 см.
- Горяев В.* — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 2 илл. на обложке (тон.), 16 страничных илл., из них 2 на разворотах.
152. **Неточка Незванова:** Повесть. М.: Сов. Россия, 1981. — 190 с.; 20 см. (Для старш. шк. возраста).
- Медведев В.* — 1 илл. на переплете, 1 илл. на фронтисписе, 11 страничных илл. на разворотах.
153. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит., 1981. — 400 с.; 24 см. (Шк. б-ка).
- Шмаринов Д.* — 1 илл. на переплете, 14 заставок, 44 илл. в тексте.
154. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Ю. Катцера. М.: Прогресс, 1981. Т. 1 — 493 с. Т. 2 — 680 с.; 21 см. (Б-ка рус. классики) — (Англ.).
- Минаев В.* — № 97.
155. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. А. Видала. 2-е изд. М.: Прогресс, 1981. Т. 1 — 334 с. Т. 2 — 317 с. (Б-ка рус. классики) — (Исп.).
- Шмаринов Д.* — № 120.
156. **Повести и рассказы** / Пер. О. Шарц и Ю. Катцера. М.: Радуга, 1981. — 374 с.; 17 см. (Англ.)
- Добужинский М.* — «Белые ночи» — 1 илл. на обложке.

1982

157. **Собрание сочинений:** В 12 т. / Под общ. ред. Г. М. Фридлендера и М. Б. Храпченко; сост., вступ. ст. Г. М. Фридлендера. М.: Правда, 1982; 21 см.
- Глазунов И.* — 93 илл. на отд. л.
- Т. 1 — Роман, повесть — 384 с.
- «Белые ночи» — 4 илл., из них 2 цв.
- «Неточка Незванова» — 4 илл., из них 2 цв.
- Т. 2 — Повести и рассказы — 560 с.
- «Село Степанчиково и его обитатели» — 4 илл., из них 2 цв.;
- «Скверный анекдот» — 1 илл.
- «Записки из подполья» — 3 илл., из них 2 цв.
- Т. 3 — Романы — 463 с.

«Записки из Мертвого дома» — 2 илл., из них 1 цв.

«Игрок» — 6 илл., из них 3 цв.

Т. 4 — Униженные и оскорбленные: Роман в 4 ч. с эпилогом — 382 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 5 — Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом. — 544 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 6 — Идиот: роман в 4 ч. Ч. I—II — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 7 — Идиот: Роман в 4 ч. Ч. III—IV — 320 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 8 — Бесы: Роман в 3 ч. Ч. I—II — 462 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 9 — Бесы: Роман в 3 ч. Ч. III — 432 с. — 8 илл., из них 6 цв.

Т. 10 — Подросток: Роман в 3 ч. — 387 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 11 — Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Ч. I—III — 632 с. — 8 илл., из них 4 цв.

Т. 12 — Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Ч. IV: Эпилог; Рассказы — 542 с.

«Братья Карамазовы» — 4 илл. (цв.)

«Кроткая» — 4 илл., из них 2 цв.

158. **Записки из Мертвого дома** / Послесл. А. Кандеевой. Омск: Кн. изд-во, 1982. — 300 с.; 20 см.

Белан В. — 1 илл. на переплете, 2 заставки, 3 страничных илл.

159. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. Кишинев: Лит. артистикэ, 1982. — 576 с.; 20 см. (Шк. 6-ка).

Фильчаков Г. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 2 илл. на переплете (цв.), 6 страничных илл.

160. **Записки из Мертвого дома**: Роман. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1982. — 270 с.; 20 см.

Бескаравайный В. — 1 илл. на переплете (цв.), 1 илл. на фронтисписе, 2 заставки, 11 страничных илл.

161. **Белые ночи**: Повесть. Л.: Художник РСФСР, 1982. — 81 с.; 24 см. (Факсимильное изд.)

Добужинский М. — № 22.

162. **Дядюшкин сон; Село Степанчиково и его обитатели**: Повести; **Скверный анекдот; Зимние заметки о летних впечатлениях**: Рассказы / Послесл. Г. М. Фридлендера. Л.: Лениздат, 1982. — 444 с.; 20 см.

Кофанов Н. — 1 илл. на переплете, 5 заставок.

163. **Идиот**: Роман / Пер. Ю. Катцера. 4-е изд. М.: Прогресс, 1982. Т. 1 — 381 с. Т. 2 — 356 с.; 20 см. (Англ.)

Гончаров А. — № 85.

164. **Преступление и наказание** / Пер. М. Мадху; предисл., примеч. В. Кожина. М.: Радуга, 1982. — 877 с.; 21 см. (Хинди).

Шмаринов Д. — 7 илл. на шмуцтитулах, 11 страничных илл., 40 илл. в тексте.

1983

165. **Бедные люди; Игрок** Романы. Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1983. — 280 с.; 21 см.

Косенков С. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе; «Бедные люди» — 9 страничных илл.; «Игрок» — 7 страничных илл.

166. **Белые ночи**: Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя / Вступ. ст., примеч. Ю. Манна. М.: Дет. лит., 1983. — 63 с.; 23 см. (Шк. 6-ка).

Добужинский М. — рис. обложка, 6 заставок, 4 страничных илл., 3 концовки.

167. **Бедные люди; Двойник; Хозяйка; Игрок** / Послесл. Г. И. Егорьевой. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1983. — 431 с.; 21 см.

Бескаравайный В. — 1 илл. на переплете (цв.); «Бедные люди» — 1 заставка, 3 страничных илл.; «Двойник» — 1 заставка, 3 страничных илл.; «Хозяйка» — 1 заставка, 2 страничных илл.; «Игрок» — 1 заставка, 4 страничных илл.

168. **Записки из Мертвого дома**. Красноярск: Кн. изд-во, 1983. — 293 с.; 20 см.

Егоров В. — 3 заставки.

169. **Подросток**: Роман в 3 ч. Петрозаводск: Карелия, 1983. — 528 с.; 20 см.

Акбулатов Б. — 1 илл. на переплете, 1 заставка.

170. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера. Киев: Дніпро, 1983. — 526 с.; 21 см.

Адамович С. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 2 илл. на переплете (цв.), 6 заставок, 8 илл. на отд. л.

171. **Идиот**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Е. Стариковой; прим. И. Битюговой. М.: Худож. лит., 1983. — 607 с.; 21 см. (Б-к: классики. Рус. лит.).

Глазунов И. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 2 илл. на суперобложке, 12 илл. на отд. л.

172. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом. Минск: Юнацтва, 1983. — 512 с.; 20 см.

Александрович В. — 1 илл. на переплете (цв.), 1 илл. на тит. л.

173. **Повести и рассказы** / Пер. О. Шарц и Ю. Катцера. М.: Радуга, 1983. — 374 с.; 17 см. (Англ.)

Добужинский М. — № 85.

174. **Идиот**: Роман в 4 ч. / Пер. Н. Сыздыкова. Алма-Ата: Жазушы. 1983. — 615 с.; 22 см. (Казах.)

Гурьев А. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на суперобложке, 17 страничных илл.

1984

175. **Записки из Мертвого дома; Униженные и оскорбленные**: Романы. М.: Правда, 1984. — 479 с.; 21 см.

Гроссе О. — «Записки из Мертвого дома» — 9 страничных илл.; «Униженные и оскорбленные» — 8 страничных илл.

176. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. М.: Сов. Россия, 1984. — 368 с.; 21 см. (Шк. б-ка).

Рабинович М. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете (тон.), 16 страничных илл.

177. **Братья Карамазовы**: Роман в 4 ч. с эпилогом. Новосибирск: Зап.-сиб. кн. изд-во, 1984. Т. 1 — 352 с. Т. 2 — 495 с.; 20 см.

Яковлев Я. — 8 илл. на отд. л.

178. **Повести и рассказы**. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во. 1984. — 288 с.; 21 см.

Бескаравайный В. — «Господин Прохарчин» — 1 заставка, 2 страничных илл.; «Слабое сердце» — 1 заставка, 3 страничных илл.; «Белые ночи» — 1 заставка, 3 страничных илл.; «Неточка Незванова» — 1 илл. на обложке, 1 заставка, 2 страничных илл.; «Кроткая» — 1 заставка, 3 страничных илл.

179. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом. Петрозаводск: Карелия, 1984. — 325 с.; 20 см.

Морозов А. — 1 илл. на переплете (тон.), 1 заставка.

180. **Бедные люди; Белые ночи**: Романы / Пер. М. Мадху. М.: Радуга, 1984. — 264 с.; 20 см. (Хинди).

Басов Б. — «Бедные люди» — 3 страничных илл.

Добужинский М. — «Белые ночи» — 4 страничных илл., из них 1 повторена на суперобложке, 1 заставка на переплете.

181. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. С. Шамси; послесл. Г. М. Фридлендера. Душанбе: Ирфон, 1984. — 654 с.; 20 см. (Тадж.)

Туренко К. — 1 илл. на переплете (цв.), 7 заставок.

182. **Игрок: Роман; Рассказы** / Пер. Р. Кебуладзе, П. Церетели. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. — 309 с.; 20 см. (Груз.)

Деисадзе З. — 2 илл. на шмуцтитулах.

1985

183. **Село Степанчиково и его обитатели: Повесть; Записки из подполья; Игрок: Романы** / Вступ. ст. И. Волгина. М.: Правда, 1985. — 478 с.; 21 см.

Гершкович Ю. — 3 илл. на отд. л. (повторены на обложке); «Село Степанчиково и его обитатели» — 9 страничных илл.; «Записки из подполья» — 6 страничных илл.; «Игрок» — 7 страничных илл.

184. **Униженные и оскорбленные: Роман в 4 ч. с эпилогом** / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера. Киев: Дніпро, 1985. — 389 с.; 21 см. (Шк. б-ка).

Якутович С. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете (цв.), 1 заставка, 12 страничных илл.

185. **Бедные люди: Роман** / Предисл. и примеч. Ю. Манна. М.: Дет. лит., 1985. — 158 с.; 20 см.

Епишин Г. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 1 илл. на форзаце (тон.), 16 страничных илл.

186. **Подросток: Роман в 3 ч.** / Вступ. ст. Ю. Селезнева. М.: Современник, 1985. — 544 с.; 20 см.

Дианов А. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 4 илл. на форзаце, 15 страничных илл.

187. **Повести; Рассказы.** М.: Правда, 1985. — 335 с.; 20 см.

Игнатьев Ю. — «Записки из подполья» — 1 заставка, 1 страничная илл.; «Вечный муж» — 1 заставка, 1 страничная илл.; «Мальчик у Христа на елке» — 1 заставка, 1 страничная илл.; «Столетняя» — 1 заставка; «Кроткая» — 1 заставка, 1 страничная илл.; «Сон смешного человека» — 1 заставка, 1 страничная илл.

188. **Белые ночи: Повесть** / Вступ. ст. С. В. Белова. Л.: Художник РСФСР, 1985. — 84 с.; 21 см. (Факсимильное изд.)

Добужинский М. — № 22.

189. **Бедные люди: Роман; Двойник: Петербургская поэма.** М.: Сов. Россия, 1985. — 270 с.; 21 см. (Для ст. шк. возраста).

Юдкин Б. — 1 илл. на переплете (цв.), 2 заставки.

В издание включены выдержки из статьи В. Г. Белинского.

190. **Преступление и наказание: Роман** / Пер. Т. Ганиева. Нукус: Каракалпакстан, 1985. — 708 с.; 20 см. (Каракалп.)

Молутов К. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 1 заставка, 4 страничных илл.

191. **Двойник: Роман; Вечный муж: Рассказ** / Пер., послесл. З. Кикнадзе. Тбилиси: Ганатлеба, 1985. — 287 с.; 20 см. (Груз.)

Тавадзе М. — 1 илл. на обложке, 3 заставки.

192. **Идиот: Роман в 4 ч.** / Пер. Ю. Абу-Бакра; предисл. В. Кулешова. М.: Радуга, 1985. Т. 1 — 646 с. Т. 2 — 567 с.; 20 см. (Араб.)

Гончаров А. — 1 илл. на переплете, 5 илл. на шмуцтитулах.

193. **Идиот: Роман в 4 ч.** / Вступ. ст. Е. Стариковой; пер. Ю. Катцера. 5-е изд. М.: Радуга, 1985; 20 см. (Англ.)

Гончаров А. — № 85.

194. **Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом** / Предисл. Д. Гранина; пер. Ю. Катцера. М.: Радуга, 1985. — 575 с.; 20 см. (Б-ка рус. классики) — (Англ.)

Свешников Б. — 1 илл. на суперобложке (цв.).

1986

195. **Дядюшкин сон: Повесть; Скверный анекдот; Вечный муж: Рассказы.** Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1986. — 283 с.; 22 см.

Разин Б. — 1 илл. на переплете (цв.), 1 илл. на фронтисписе, 3 заставки.

196. **Подросток: Роман в 3 ч.** М.: Худож. лит., 1986. — 565 с.; 23 см.

Горяев В. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 39 страничных илл., из них 7 на разворотах, 11 илл. в тексте, 2 илл. повторены на суперобложке.

197. **Бедные люди; Неточка Незванова; Униженные и оскорбленные; Белые ночи: Романы, повесть** / Вступ. ст. П. А. Николаева. М.: Худож. лит., 1986. — 589 с.; 21 см. (Б-ка классики. Рус. лит.)

Глазунов И. — 2 илл. на суперобложке (цв.); «Белые ночи» — 8 илл. на отд. л. (цв.); «Неточка Незванова» — 4 илл. на отд. л. (цв.); «Униженные и оскорбленные» — 4 илл. на отд. л.

198. **Белые ночи: Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя** / Предисл., примеч. Ю. Манна. М.: Дет. лит., 1986. — 61 с.; 24 см. (Для ст. шк. возраста).

Добужинский М. — № 162.

199. **Село Степанчиково и его обитатели; Записки из подполья; Игрок: Повесть, романы** / Вступ. ст. И. Волгина. 2-е изд. М.: Правда, 1986. — 480 с.; 21 см.

Гершкович Ю. — № 179.

200. **Село Степанчиково и его обитатели:** Повести, рассказы / Сост., вступ. ст. Н. Утехина. М.: Сов. Россия, 1986. — 560 с.; 20 см.

Грашин А. — «Сон смешного человека» — 1 заставка; «Дядюшкин сон» — 1 заставка; «Село Степанчиково и его обитатели» — 1 заставка; «Зимние заметки о летних впечатлениях» — 1 заставка; «Крокодил» — 1 заставка; «Бобок» — 1 заставка.

201. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Г. М. Фридендера. Минск: Мастаці літ., 1986. — 526 с.; 22 см. (Б-ка отеч. и зарубеж. классики).

Мастеров В. — 1 заставка на фронтисписе.

202. **Братья Карамазовы:** Роман. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1986. — 660 с.; 22 см.*

Бульба В.

203. **Повести и рассказы:** В 2-х т. Алма-Ата: Жазушы, 1986. Т. 1 — 350 с. Т. 2 — 333 с.; 20 см.

Машрапов Б. — 2 портрета Ф. М. Достоевского на фронтисписах, 2 заставки.

204. **Идиот:** Роман в 4 ч. / М.: Правда, 1986. — 561 с.; 21 см. (Хинди).*

Гончаров А. — № 85.

205. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. М. Мишкиниса. Вильнюс: Вага, 1986. Т. 1 — 348 с. Т. 2 — 479 с.; 22 см. (Б-ка всемир. лит. Лит. XIX в. Т. 60) — (Литов.).

Каждайлис А. — 2 илл. на фронтисписах (тон.).

1987

206. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит., 1987. — 578 с.; 22 см. (Шк. б-ка).

Гершкович Ю. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 2 илл. на форзаце (цв.), 36 страничных илл.

207. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Дет. лит., 1987. — 573 с.; 20 см. (Шк. б-ка).

Гершкович Ю. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на переплете, 2 илл. на форзаце (цв.), 32 страничных илл.

208. **Подросток:** Роман. М.: Моск. рабочий, 1987. — 573 с.; 21 см.

Лавров Б. — 1 илл. на фронтисписе.

209. **Подросток:** Роман в 3 ч. / Вступ. ст. Ю. Селезнева. М.: Современник, 1987. — 542 с.; 21 см. (Класс. б-ка «Современника»).

Дианов А. — № 182.

210. **Идиот**: Роман в 4 ч. Л.: Лениздат, 1987. — 634 с.; 21 см.
Смирнов Б. — 5 заставок, 18 страничных илл.

211. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. П. Г. Пустовойта. Минск: Юнацтва, 1987. — 367 с.; 21 см. (Шк. б-ка).
Вишневский В. — 4 илл. на переплете (тон.).

1988

212. **Скверный анекдот; Кроткая**: Рассказы / Вступ. ст., примеч., библиогр. списки Г. М. Фридлендера. М.: Книга, 1988. — 276 с.; 13 см.
Чарышников Ю. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на суперобложке; «Скверный анекдот» — 2 страничных илл. на разворотах; «Кроткая» — 6 страничных илл. на разворотах.

213. **Бедные люди**: Роман / Предисл. Ю. Манна. М.: Дет. лит., 1988. — 159 с.; 21 см. (Шк. б-ка).
Епишин Г. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на обложке (цв.), 16 страничных илл.

214. **Преступление и наказание**: Роман в 6 ч. с эпилогом / Вступ. ст. К. И. Тюнькина. М.: Правда, 1988. — 462 с.; 21 см.
Гершкович Ю. — 3 илл. на обложке, 12 страничных илл.

215. **Подросток**: Роман в 3 ч. / Предисл., послесл. Ю. Карякина; примеч. Л. Сараскиной. М.: Просвещение, 1988. — 510 [1] с.; 22 см.
Левинский Ю. — 13 илл. на форзаце (тон.), 3 страничных илл., из которых 1 на развороте.

216. **Идиот**: Роман в 4 ч. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1988. — 534 с.; 21 см.
Артемьев Ю. — 2 илл. на переплете (цв.), 1 илл. на фронтисписе, 4 илл. на шмуцтитутах.

217. **Белые ночи**. Роман и повести. Минск: Юнацтва, 1988. — 320 с.; 21 см. (Б-ка отеч. и зарубеж. классики) — (Для ст. шк. возраста).
Царев А. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе; «Бедные люди» — 2 заставки; «Белые ночи» — 2 заставки; «Неточка Незванова» — 2 заставки.

218. **Униженные и оскорбленные**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Предисл. Г. М. Фридлендера. Киев: Дніпро, 1988. — 375 [1] с.; 20 см. (Шк. б-ка).
Якутович С. — портрет Ф. М. Достоевского на фронтисписе, 1 илл. на обложке (тон.), 11 страничных илл.

219. **Братья Карамазовы**: Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Ю. Абу-Бакра ад Даруби; предисл. Ю. Селезнева. М.: Радуга, Б. г. (1988). Т. 1 — 702 с.

(со ст.-араб. пагинацией). Т. 2 — 929 с. (со ст.-араб. пагинацией); 21 см. (Араб.)

Пименов Ю. — 2 илл. на суперобложках, 2 илл. на фронтисписах.

220. **Идиот:** Роман в 4 ч. / Пер. З. Ансари. М.: Радуга, 1988. — 923 с.; 21 см. (Урду).

Гончаров А. — 1 илл. на суперобложке, 4 илл. на шмуцтитулах.

221. **Собрание сочинений:** В 15 т. /Вступ. ст. Г. М. Фридлендера, подг. текстов и примеч. Т. И. Орнатской и Г. М. Фридлендера. Л.: Наука (Ленингр. отд.), 1988; 22 см.

Т. 1 — Повести и рассказы. 1846—1847. — 462 с.

Боклевский П. — «Бедные люди» — 2 илл. на отд. л.

Шабанов И. — 1 илл. в тексте.

Самокиш-Судковская Е. — «Двойник» — 1 илл. в тексте

Самокиш-Судковская Е. — «Господин Прохарчин» — 1 илл. в тексте

Т. 2 — Повести и рассказы. 1848—1859. — 590 с.

Федотов П. — «Ползунков» — 3 илл. в тексте.

Самокиш-Судковская Е. — «Чужая жена и муж под кроватью» — 1 илл. в тексте.

Добужинский М. — «Белые ночи» — 2 илл. на отд. л., 1 илл. в тексте.

Самокиш-Судковская Е. — «Дядюшкин сон» — 1 илл. в тексте.

Т. 3 — Село Степанчиково и его обитатели; Записки из Мертвого дома; Петербургские сновидения в стихах и прозе. — 573 с.

Герштейн С. — «Село Степанчиково и его обитатели» — 1 илл. на отд. л.;

Милашевский В. — 5 илл. на отд. л.

Каразин Н. — «Записки из Мертвого дома» — 2 илл. на 1 отд. л.

Следует отметить, что кроме художественных иллюстраций в это издание включены фотографии, воспроизведение рукописных страниц и рисунков самого писателя. I и II том СС вмещают в себя иллюстрации на отдельных листах, в тексте и страничные. Начиная с тома III идут только иллюстрации на отдельных листах.

222. **Избранное.** М.: Радуга; Коломбо: Пипплз паблишинг хаус, Б. г. (1988). — 390 с.; 16 см. (Рус. и сов. классика) — (Сингал.).*

Неизвестный художник.

1989

223. **Бедные люди:** Роман, повести / Предисл. Н. М. Нагорной. Киев: Дніпро, 1989. — 350 с.; 22 см. (Шк. б-ка).

Митченко В. — 1 илл. на переплете (тон.), 3 заставки, 8 страничных илл. (в ориг. тушь, перо).

224. **Белые ночи:** Повесть. Л.: Художник РСФСР, 1989. — 78 с.; 24 см. (Факсимильное воспроизв. изд. Пб.: Аквилон, 1923).

Добужинский М. — см. № 22.

225. **Бесы:** Роман в 3 ч. / Вступ. ст. Ю. Трифонова. Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1989. — 575 с.; 21 см.
Кунгуров Г. — 1 рис. виньетка на титульном листе, 1 илл. на фронтисписе.
226. **Братья Карамазовы:** Роман. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1 — 334 с. Т. 2 — 446 с.; 25 см.
Глазунов И. — 2 илл. на суперобложках (цв.); портрет Ф. М. Достоевского (цв.); Т. 1 — 18 страничных илл., из них 5 на развороте (6 цв., 12 тон.); Т. 2 — 16 страничных илл., из них 4 на развороте (6 цв., 10 тон.).
227. **Униженные и оскорбленные:** Роман в 4 ч. с эпилогом. Л.: Худож. лит. (Ленингр. отд.), 1989. — 364 [1] с.; 20 см. (Классики и современники. Рус. классич. лит.).
Слепков А. — 2 илл. на обложке (цв.), 1 заставка.
228. **Белые ночи:** Повести / Пер. Гопалакришнан. М.: Радуга; Тривандрум: Прабхат бук хаус, Б. г. (1989). — 177 [1] с.; 17 см. (Малаялам.)
Добужинский М. — «Белые ночи» — 1 илл. на суперобложке.
Гончаров А. — «Бедные люди», «Белые ночи», «Двойник» — 3 илл. на шмуцтитулах.
229. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Пер. А. Видал. М.: Радуга, Б. г. (1989). Т. 1 — 334 с. Т. 2 — 317 с.; 21 см. (Классики рус. лит.) — (Исп.).
Шмаринов Д. — Т. 1 — 1 илл. на суперобложке; 3 илл. на шмуцтитулах; 7 страничных илл.; 19 илл. в тексте.
Шмаринов Д. — Т. 2 — 1 илл. на суперобложке; 4 илл. на шмуцтитулах; 4 страничных илл.; 19 илл. в тексте.
230. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом М.: Радуга; Дели: Пипплз паблишинг хаус; Джайпур: Раджастан пипплз паблишинг хаус, Б. г. (1989). — 877 [1] с.; 21 см.*
Шмаринов Д.
231. **Подросток:** Роман в 3 ч. Пермь: Кн. изд-во. 1989. — 531 [2] с.; 21 см. (Юнош. б-ка).
Аверкиев В. — 2 илл. на переплете (цв.), 1 на обеих форзацах (тушь, перо); 1 рис. портрет; 1 заставка на тит. л., 10 страничных илл.
232. **Преступление и наказание:** Роман. М.: Радуга, Б. г. (1989). 20 см. (Араб.)*
Шмаринов Д. — Т. 1.
Шмаринов Д. — Т. 2 — 1 илл. на суперобложке; 4 илл. на шмуцтитулах; 2 страничных илл.; 21 илл. в тексте.

233. Униженные и оскорбленные: Роман в 4 ч. с эпилогом / Послел. и примеч. И. И. Виноградова. М.: Дет. лит., 1989. — 413 [2] с.; 22 см. (Для ст. шк. возраста).

Панов В.

234. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом / Пер. Ю. Катцера. М.: Радуга, Б. г. (1989); 17 см. — На контртителе загл.: «Избранные произведения». (Англ.)*

Неустановленный художник.

235. Собрание сочинений: [В 15 т.] / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера; подг. текстов и примеч. Т. И. Орнатской и Г. М. Фридлендера. Л.: Наука (Ленингр. отд.), 1988—1989.

Т. 4 — Униженные и оскорбленные; Повести и рассказы 1862—1866; Игрок. Л., 1989. — 781 с.

Бескаравайный В. — «Униженные и оскорбленные» — 2 илл. на отд. л.

Ройтер М. — 1 илл. на отд. л.

Верецагина Н. — 1 илл. на отд. л.

Косенков С. — «Игрок» — 2 илл. на отд. л.

Т. 5— Преступление и наказание. Л., 1989. — 573 с.

Боклевский П. — 1 илл. на отд. л.

Шмаринов Д. — 1 илл. на отд. л.

Т. 6 — Идиот. Л., 1989. — 669 с.

Соколов-Скала П. — 1 илл. на отд. л.

236. Избранные произведения М.: Радуга, 1989. — 368 с.; 17 см. (Англ.)*

Киреев В. — «Село Степанчиково и его обитатели» — 1 илл. на суперобложке.

1990

237. Повести и рассказы М.: Радуга, Б. г. (1990). — 351 с.; 20 см. (Классики рус. лит.) — (Англ.). *

Гончаров А.

238. Униженные и оскорбленные: Роман М.: Радуга, Б. г. (1990). — 612 [2] с. (со ст.- араб. пагинацией); 20 см. (Араб.)*

Гроссе О.

239. Бесы: Роман / Вступ. ст. А. Б. Есина; примеч. А. Б. Есина и Т. А. Касаткиной. М.: Правда, 1990. — 699 [2] с.; 21 см.

Гершкович Ю. — 2 илл. на форзацах (цв.), 27 страничных илл., из них 3 на разворотах.

240. Иллюстрированный альманах, изданный И. Панаевым и Н. Некрасовым. М.: Книга, 1990. (Факсимильное воспроизв. изд. 1848 г.).

Федотов П. — «Ползунков» — № 1.

241. **Собрание сочинений:** [В 15 т.] / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; подг. текстов и примеч. Т. И. Орнатской и Г. М. Фридендера. Л.: Наука (Ленингр. отд.), 1988—1990.

Т. 7 — Бесы. — 845 с.

Добужинский М. — эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913) — 2 илл. на отд. л.

Шор С. — 1 илл. на отд. л.

Дурнов М. — 1 илл. на отд. л.

Т. 8 — Подросток. — 814 с.

Ройтер М. — 1 илл. на отд. л.

Тома 9—15 идут без иллюстраций.

242. **Избранные сочинения.** Сост., вступ. ст. и примеч. Н. И. Якушина. М.: Худож. лит., 1990. — 604 с.; 22 см.*

? — 4 л. илл.

1991

243 **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Б. С. Рюрикова. М.: Правда, 1991. Т. 1 — 413 с. Т. 2 — 525 с.; 20 см.

Сальников А. — Т. 1 — 1 илл. на переплете (цв.); 2 илл. на форзацах (цв.), 2 заставки, 3 страничных илл.; Т. 2 — 1 илл. на переплете (цв.); 2 илл. на форзацах (повторены), 3 заставки, 2 страничных илл.

244. **Бесы:** Роман в 3 ч. / Предисл., примеч. Б. И. Тарасова. Тула: Приок. кн. изд-во, 1991. — 652 [1] с.; 22 см.

Цыганков И. — 3 илл. на фронтисписах.

1992

245. **Бедные люди; Двойник:** Повести. М.: Сов. Россия, 1992. — 286 [2] с.; 20 см. (Для ст. шк. возраста).

Трофимов Б. — 1 илл. на фронтисписе, 2 илл. на шмуцтитуле, 2 илл. на оборотах шмуцтитула.

1993

246. **Преступление и наказание:** Роман в 6 ч. с эпилогом / Примеч. К. Н. Полонской. М.: Славянка, 1993. — 333 [2] с.; 24 см.

Вольф В. — 2 илл. на переплете (цв.), 2 илл. на форзацах (цв.);

Шмаринов Д. — 7 илл. на шмуцтитулах, 10 страничных илл., 6 илл. в тексте.

247. **Бесы:** Роман в 3 ч. / Вступ. ст. Л. И. Сараскиной. М.: Моск. рабочий, 1993. Т. 1 — 333 [2] с. Т. 2 — 317 [2] с.; 22 см.

Решетько М. — 3 илл. на шмуцтитулах.

248. **Бесы:** Роман в 3 ч. / Вступ. ст. В. А. Туниманова; коммент. Т. И. Орнатской. СПб.: Гуманит. аг-во «Акад. Проект», 1994. — 671 с.; 21 см. (Рус. классика с коммент.).

Пивоваров В. — 2 илл. на суперобложке, 1 илл. на форзацах, 1 илл. на тит. л., 4 страничных илл.

249. **Бесы:** Роман в 3 ч. / Примеч. Н. Будановой. М.: Славянка: ТОО «Антар», 1994. — 414 [2]с.; 25 см.

Вольф В. — 2 илл. на переплете (цв.), 2 илл. на форзацах (цв.), рис. портрет Ф. М. Достоевского, 1 заставка, 3 илл. на фронтисписах, 9 страничных илл.

250. **Братья Карамазовы:** Роман в 4 ч. с эпилогом / Вступ. ст. Б. Тарасова. Тула: Приок. кн. изд-во, 1994. Т. 1 — 381 с. Т. 2 — 511 с.; 21 см. (Отчий край).

Глушаков А. — 4 илл. на фронтисписах.

251. **Заметки о русском:** Сборник / Сост., вступ. ст. А. Ф. Пантелеева. Красноярск: Изд-во КГУ, 1994. — 162 [2] с.; 20 см. (Из истории отечественной мысли).

Нехорошкина Е. — «Дневник писателя» — 1 илл. на шмуцтитуле.

252. **Романы:** В 6 т. СПб.: Библиополис, 1994—1996; 23 см.

Т. 1 — Записки из Мертвого дома; Униженные и оскорбленные. СПб., 1994. — 770 с.

Померанцев К. — «Записки из Мертвого дома» — 1 илл. на отд.

Каразин Н. — 2 илл. на отд. л.

Домогацкий Ю. — 2 илл. на отд. л.

Рейнеке В. — 1 илл. на отд. л.

Князев В. — «Униженные и оскорбленные» — 1 илл. на отд. л.

Каразин Н. — 1 илл. на отд. л.

Ройтер М. — 1 илл. на отд. л.

Верецагина Н. — 1 илл. на отд. л.

Бескаравайный В. — 1 илл. на отд. л.

Слепков А. — 1 илл. на отд. л.

Глазунов И. — 2 илл. на отд. л.

В этом томе использованы также рисунок неизвестного художника «Отдых ка-торжников на этапе» (1880-е) и иллюстрация к французскому изданию романа работы Ж.-М. Бретона (1928).

253. **Преступление и наказание:** Роман / Сост., авт. послесл. и примеч. С. В. Белова. М.: Просвещение, 1995. — 511 с.; 22 см. (Шк. б-ка).

Соколов С. — 2 илл. на форзацах (цв.), рис. портрет Ф. М. Достоевского, 6 заставок-илл.

254 **Братья Карамазовы:** Роман. Можайск: ТОО «Можайск — Терра», 1995.
Т. 1 — 638 [1] с. Т. 2 — 878 [1] с.; 17 см.

Котенко О.

255. **Мальчики:** Главы из романа «Братья Карамазовы» / Авт.-сост. А. Княжицкий. М: Изд-во гимназии «Открытый мир», 1995. — 127 [1] с.; 28 см. (Для уч-ся 5—6 кл.).*

Свердлов А.

256. **Романы:** В 6 т. СПб.: Библиополис, 1994; 23 см.

Т. 2 — Игрок; Преступление и наказание. СПб., 1995. — 747 с.

Алексеев Н. — «Игрок» — 2 илл. на отд. л.

Боклевский П. — «Преступление и наказание» — 3 илл. на отд. л.

Каразин Н. — 3 илл. на отд. л.

Игнатьев Н. — 1 илл. на отд. л.

Грабарь И. — 1 илл. на отд. л.

Шмаринов Д. — 2 илл. на отд. л.

Неизвестный Э. — 1 илл. на отд. л.

Глазунов И. — 2 илл. на отд. л.

Павлов В. — 1 илл. на отд. л.

Вильнер В. — 1 илл. на отд. л.

В этом томе использован также рисунок М. Добужинского «Дом Раскольников. Крыльцо» (1923), не являющийся в строгом смысле иллюстрацией к роману.

Т. 3 — СПб., 1995. — (?) с.*

Т. 4 — Бесы. СПб., 1995. — 747 с.

Добужинский М. — 2 илл. на отд. л.

Дурнов М. — 1 илл. на отд. л.

Каразин Н. — 1 илл. на отд. л.

Гершкович Ю. — 1 илл. на отд. л.

Глазунов И. — 1 илл. на отд. л.

Шор С. — 4 илл. на отд. л.

1996

257. **Романы:** В 6 т. СПб.: Библиополис, 1994—1996; 23 см.

Т. 5 — Братья Карамазовы: Ч. 1—2. СПб., 1996. — 451 с.

Турлыгин Я. — 1 илл. на отд. л.

Гончаров А. — 1 илл. на отд. л.

Каразин Н. — 1 илл. на отд. л.

Т. 6 — Братья Карамазовы: Ч. 3—4. СПб., 1996. — 559 с.

Ройтер М. — 1 илл. на отд. л.

Ладягин В. — 2 илл. на отд. л.

Кардовский Д. — 1 илл. на отдельных листах;
Селиверстов Ю. — 3 илл. на отд. л.
Чуракова М. — 1 илл. на отд. л.
Минаев В. — 1 илл. на отд. л.
Гончаров А. — 1 илл. на отд. л.

1998

258. **Идиот**: Роман / Послесл. И. А. Битюговой. М.: Худож лит., 1998. — 415 с.; 24 см. (БМЛ. Б-ка мировой лит.).

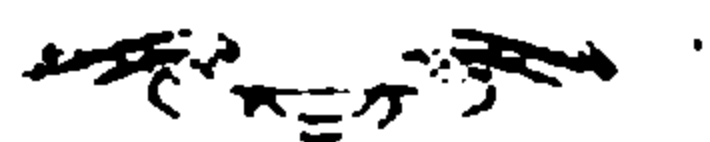
Шмаринов Д. — 19 страничных илл., 14 в тексте.

259. **Избранное** / Сост., предисл. и коммент. Н. И. Якушина. М.: Дет. лит., 1998. — 767 с.; 23 см. (Б-ка мировой лит. для детей. Т. 22).

Гершкович Ю. — 2 илл. на суперобложке, «Елка и свадьба» — 2 заставки; «Белые ночи» — 2 заставки; «Неточка Незванова» — 2 заставки, 4 илл. на отд. л. (цв.); «Маленький герой» — 2 заставки.

260. **Подросток**: Роман / Закл. ст. Р. Н. Поддубной. М.: АСТ; Харьков, 1998. — 621 с.; 21 см.*

Достоевский в зеркале русской
и советской критики
(1840—1990-е)



*Из всех критиков самый
великий, самый гениальный,
самый непогрешимый — время.
В. Белинский*

Так случилось, что сама книга о Достоевском и его иллюстраторах потребовала от меня не ограничиваться только одним зеркалом графики, но хотя бы мельком заглянуть в иное, самое первое зеркало, в котором отражается любой написавший хоть что-то, прочитанное людьми. И почти сразу пришло понимание, что по сути своей оба зеркала — и критическое, и графическое — потрясающе схожи; более того, они оба несут в себе нечто от общих принципов изобразительного искусства.

В самом деле: если уподобить произведение писателя живописному полотну, которое он пишет для нас словом как кистью, то критик выступает в роли графика: там, где только что мы упивались пластикой образов, игрой светотени и мягкими или, наоборот, контрастными переходами цветов и оттенков, вступает в дело жесткий хищный карандаш, одним лишь сочетанием черного и белого передающий — изнутри вскрывающий — скрытый остов живописного изображения.

Копируя живопись, график видит и нам дает увидеть вживе, *как* создан тот или иной образ, *что* стоит за его световой гаммой, *каков* скрытый механизм движения персонажа или, скажем, ветки дерева. Так и критик. Прочитав целостное произведение, в котором нечего убирать или добавлять, он подвергает его жесткому анализу, вскрывая подоплеку, карандашом проходя вслед за писателем по извилам его мысли, и от того, насколько умен тот или иной критик, насколько он владеет словом и мыслью, насколько им самим владеет его эпоха, зависит то, что выходит из-под его пера. Образно говоря, критик прозрачными черными линиями своих положений вскрывает написанное писателем, чтобы посмотреть, как говорят дети, «а что там внутри?», и его схематичная подчас копия становится похожа на рисунок, сделанный с живописного полотна.

Иллюстрация сродни анализу. Художник, создавая свою серию рисунков или акварелей к произведению, проделывает весь путь писателя, но в ином измерении: он копирует, трактует, раскрывает мысль писателя; но ведь то же самое проделывает и один из первых читателей книги — литературный критик. Он также выявляет тайные пружины действия, мысли, образности,

он вслед за автором думает, *что* и *как* сделано в книге, он зримо показывает нам, *что* именно хотел сказать нам писатель и *как* он это сделал. И поэтому мне показалось правомерным соединение в одной книге, под общим переплетом, столь разных на первый взгляд «зеркал».

Статья эта родилась из краткой заметки «От составителя», предпосланной подборке критических текстов о писателе за 150 лет. Совокупность текстов в ней такова, что приходится специально оговориться: почему, кроме признанных и великих критиков, больших ученых, исследователей творчества Достоевского как феномена русской культуры XIX века, я включаю в этот ряд совершенно никому не известных, давно забытых, а то и просто анонимных газетных и журнальных критиков с их наивными, иногда плоскими, иногда смешными и ограниченными взглядами, а иногда неожиданно острыми.

Еще более странным может показаться, почему я включаю сюда заведомо конъюнктурную и часто примитивную большевистскую критику эпохи гонений на все, что только было в русской культуре XX века сложного, тонкого, самобытного и глубокого. Белинский, Добролюбов, Михайловский, Бердяев, Шестов, Вяч. Иванов, Бахтин, Луначарский, Гроссман, Голосовкер, Волгин, Сараскина, но в этом же ряду — Переверзев, Покровский, Горбачев, здесь же безграмотная захлебывающаяся злоба Заславского и безапелляционность советских энциклопедий. Зачем они здесь, рядом с великим именем?

Ответ, на мой взгляд, прост: они все — неотъемлемая часть тех эпох, сквозь которые произведения Достоевского прошли, чтобы в новой или старой, сбереженной украдкой книге лечь на наш стол, и потому все отзывы о нем важны для нас как совокупный «шум времени». Мне вспоминается пассаж из статьи Михайловского «Жестокий талант», где он высказывает мнение, что писателя, «пророка Божия», после его смерти уже успели забыть «даже те... кто хотел примазаться к имени Достоевского на его свежей могиле. Погибе память его с шумом... в сущности, шумом все и кончилось», а остались только умиленные душой «плакальщики». Они, как считает Михайловский, специально настраивают себя, «вместо того, чтобы серьезно и трезво отнестись к потере» (*Н. Михайловский. Жестокий талант*)¹.

Не будем уподобляться этим, по слову критика, в детстве мамкой ушибленным сентиментальным критикам-поминальщикам. В мою задачу вовсе не входило привести наиболее выразительные и уже ставшие классическими тексты, повторяя тем самым ту или иную, уже затверженную наизусть хрестоматию. У меня другая цель — показать, как менялось отношение к Достоевскому на протяжении десятилетий, как он становился то «нашим известным беллетристом», то «учителем жизни» и кумиром восторженной молодежи, то объектом строго научного изучения, то символом реакции и проповедником поповства и предателем революционных идей, то глубочайшим

¹ В тексте даются курсивом отсылки к тем статьям, выдержки из которых были включены мною в корпус текстов.

поэтом-философом, то описателем жизни петербургских трущоб, бытовиком. Все эти превращения, все эти метаморфозы одного и того же образа, одного и того же лица, отражающегося в зеркале, — все они часть нашей жизни, нашей культуры и истории, а потому уже заслуживают быть извлеченными кто из хрестоматий и постоянно переиздающихся трудов, кто из забвения и небытия. Это не его облик двоится, троится, множится в зеркале нашего восприятия — это мы сами меняемся, растем, наблюдая (чаще всего бессознательно) процесс собственного культурного, интеллектуального взросления в огромном и до конца далеко не исчерпанном еще зеркале творчества Достоевского. Изучая перемены его облика, мы всматриваемся в самих себя, познаем себя в едином с историей самой России контексте времени.

Каждая эпоха находит своих художников, тех, кто совпадает с ее философскими, нравственными, политическими, культурными запросами. Тех, кто, так или иначе, не вписывается в эту систему координат, время не принимает — не считывает их информацию, хотя не исключено, что она-то и будет воспринята грядущими поколениями, которые, возможно, увидят в непонятом и неизвестном при жизни писателя, живописце или музыканте явные признаки гениальности и пророческого предвидения.

Когда мы говорим о признании или непризнании, мы не должны забывать простой истины, гласящей, что читатели — живые люди, также захваченные мощным влиянием своего времени, своей среды, традиций, что именно из конгломерата этих составных частей рождается новаторство — для каждой эпохи оно свое. Критики, так же, как и иллюстраторы, подвержены этим веяниям, потому что мало кто может выйти за пределы очерченного круга: для этого как раз и нужно быть гением слова, мысли, кисти, резца, клавиатуры. И нужно обладать очень большой внутренней силой, чтобы порвать пути привычных стереотипов и воочию увидеть то новое, что возникает рядом, прямо перед глазами среди уже пройденного, принятого, ставшего «правильным». Достоевский с первых своих шагов в русской литературе оказался обречен на «прорывание» сквозь общепринятые ценности. Критик, который выступает в поединке с автором как высшее воплощение читательского восприятия, оказывается здесь глашатаем читательского отношения к писателю.

Достоевский вошел в русскую литературу как писатель так называемой «натуральной», гоголевской школы. Она ознаменовала собой новый этап развития русской культуры, появление новой системы координат в мировоззрении эпохи. Если отвести в сторону некоторую упрощенность и беспелляционность суждений, можно принять общую схему этой ситуации в толковании В. И. Кулешова: «С середины 30-х годов началось реалистическое направление. До этого гении выступали одиноко: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, каждый из них начинал с романтизма. В середине 30-х годов совпала деятельность трех гениев-реалистов. Это было зачатком направления. В то же время появился Белинский — критик и теоретик реализма. Начали соединяться, так сказать, практика и теория реализма — один из важнейших

признаков всякого направления»². Так сказать, массивное, организованное выступление «трех гениев»...

Натуральная школа рассматривается здесь с подачи великих критиков-демократов XIX века как нечто политизированное, ее художественные открытия обретают истинную значимость как противовес юношеским заблуждениям гениев — романтизму, например, а собственное содержание рассматривается внутри зависимости от отношения писателей школы к крепостничеству и самодержавию.

Так ведь и писал о «Бедных людях» Белинский: «Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах!...» (*В. Белинский. Петербургский сборник*). Но все же Белинский слишком большая фигура для упрощенных схем. Он-то видел главную заслугу натуральной школы: она сумела если не побороть, то пошатнуть в сознании читающей публики вечные российские пристрастия к романтически понимаемой загранице, кипящим там страстям, пышным и надуманным по большей части сюжетами. Наружу вышла мелкая правда жизни и заполонила собой журналы. Петербургские углы и их жалкие обитатели, петербургские дворы и петербургские извозчики, шарманщики, уличные торговцы, падшие женщины — целый мир открылся перед изумленным, хотя и несколько брезгливым взглядом читателей. Открылась новая реальность, которую, собственно, уже знали — в основном по переводам из Бальзака, Мериме, Гюго, Жорж Санд, Диккенса, регулярно появлявшимся в журналах для чтения в первой половине XIX века.

Перевод смягчал, вуалировал, опять же романтизировал бедность; в нищете и темной жизни «дна» открывались те же страсти, борьба великодушный, благородство и предательство, красота и невинность, что и в любовных романтических романах, а проблемы нищеты, вроде лохмотьев или черствого куска хлеба, обращались в особый и тоже романтический антураж. Поэтому произведения натуральной школы лоб в лоб столкнули читателя с неприкрытым убожеством, бедностью как она есть, ее жалкостью, ее надрывами, и в этом их великая заслуга.

В Достоевском, естественно, увидели те же душераздирающие картинки: судя по заметкам в литературных рубриках разных печатных изданий, критики, они же первые читатели «Бедных людей», увидели в романе начинающего автора прежде всего именно «натуральную» зарисовку нищеты. «В страшной, сжимающей сердце картине представил он (автор. — Н. Г.) несчастья, претерпеваемые бедным классом нашего общества...» — пишет автор рецензии (*Русский инвалид*, 1846, № 34), и ему даже не приходит в голову, что речь идет все же о художественном произведении, а не о физиологическом очерке, и что главное здесь — напряжение внутренней жизни героев, а не те внешние несчастья, которые выпадают на их долю. Собственно, другой рецензент так и разъясняет наивному рядовому читателю: «...Это... не художественное создание, не глубоко задуманный роман, а отчетливая

² Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965. С. 22.

копия с натуры, с поразительной верностью дагерротипная картина бедности» (*Пантеон и репертуар*, 1848, т. 2, № 4).

Трагедия обыденной жизни еще не по зубам ни читателю, ни критику, воспитанным на высоких образцах, а ведь уже Пушкин вплотную подошел к этой теме. Бескрылой же критике в этот переломный для русской литературы, да и для всей русской культуры, момент важно прежде всего «направление»; это тот подход, который долго еще, больше столетия будет являться основной тенденцией русского литературоведения и критики как его неотъемлемой части. То, что у художника возникает само собой, уже потом становясь выражением его направления, у критика, да и вообще любого любителя поразглагольствовать над сотворенным другим, оказывается некоей заданной схемой, куда укладывается или не укладывается произведение искусства.

Вспомним слова самого Достоевского, сказанные и запротоколированные на допросе по делу Петрашевского, т. е. фактически в те самые первые годы литературного творчества: «Литературе не нужно никакого направления, кроме чисто художественного»³. Достоевский опирается здесь на тезис Белинского, говорившего об образности мышления художника; но насколько удержался в этом тезисе сам Белинский? В отзыве на «Петербургский сборник», где появились впервые «Бедные люди», он говорит о специфическом характере знания художника: «Он не поражает тем знанием жизни и сердца человеческого, которое дается опытом и наблюдением: нет, он знает его, и притом глубоко знает, но а priori, следовательно, чисто поэтически, творчески (курсив мой. — Н. Г.). Его знание есть талант, вдохновение» (В. Белинский. *Петербургский сборник*).

Однако, оценивая «Двойника», великий критик уже начинает как бы искать оправдания для молодого литератора: «...Только нравственно слепые и глухие могут не видеть и не слышать в "Двойнике" глубоко патетического, глубоко трагического колорита и тона; но... этот колорит и тон в "Двойнике" спрятались, так сказать, за юмор, замаскировались им, как в "Записках сумасшедшего" Гоголя...» (В. Белинский. *Петербургский сборник*. Курсив мой. — Н. Г.). Белинский как бы отсылает недоумевающего читателя, не приученного еще к жанру «петербургских повестей», к авторитету великого Гоголя, родоначальника русского реализма с его обличительным пафосом, за которым и сам не рассмотрел той серьезнейшей мистической глубины, в которую вступил и пытался ввести своего читателя Гоголь. Дескать, и у Гоголя случались странности...

Молодой Достоевский, методом проб и ошибок нащупывающий свой будущий путь, гораздо глубже и одухотворенней воспринял урок Гоголя, и не только его, но и стоящего за ним Гофмана, в глади реальности прозревая и пытаясь воплотить в гротескных образах скрытую подоплеку событий. Белинский же, высоко оценив талант начинающего писателя, все же воспринял «Двойника» как бы в контексте «Бедных людей»: «Нельзя не согласиться,

³ Бельчиков И. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. С. 105.

что для первого дебюта "Бедные люди" и, непосредственно за ними, "Двойник" — произведения необыкновенного масштаба и что так еще никто не начинал из русских писателей...» (В. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 г.).

Похвалив, критик отмечает и естественные издержки буйства таланта, торопливость, с которой начинающий автор бросается реализовывать свои замыслы, недостаток художественного опыта: «В "Двойнике" автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература, ума и истины в этом произведении бездна, художественного мастерства — тоже; но вместе с этим тут видно страшное неумение распоряжаться экономно избытком собственных сил. Все, что в "Бедных людях" было извинительными для первого опыта недостатками, в "Двойнике" явилось чудовищными недостатками...» (там же). Так выплеснулось раздражение Белинского, не понявшего, что он столкнулся с явлением, не похожим на все существовавшее прежде; но и рядовая критика остается в недоумении: «Что касается повести Достоевского "Двойник"... то желали бы мы не встречать более подобных злоупотреблений таланта и трудов. Нельзя видеть без удивления, как в этой повести разговор действующих лиц зашел за все границы приличия и обратился в какую-то смесь ругательств, нетерпимых для круга образованных читателей...» — пишет в гневе рецензент «Журнала Министерства народного образования» в 1846 году.

Замечательный отзыв! В нем, как в капле воды, отразилось негодование «образованного» читателя, воспитанного на уже уходящих в прошлое высоких традициях литературы XVIII века; для таких читателей и Пушкин слишком развязен и обыкновенен. Они видят в «Бедных людях» скуку и однообразие — «...Роман не имеет никакой формы, и весь основан на подробностях утомительно однообразных, наводит такую скуку, какую нам еще испытывать не удавалось...» (Иллюстрация, 1846, № 4). Ему вторит другой рецензент: «Только немногие прилежные читатели, да и те по обязанности, дочитали до конца господина Голядкина и Прохарчина...» (Санкт-Петербургские ведомости, 1847, № 4).

Напряженная творческая работа молодого писателя остается и для его критиков, и для его читателей как бы за кадром. Они не знают, не видят, как Достоевский создает множество своих самых разнообразных рассказов, повестей, романов: сентиментальные истории сменяют фантастику и гротеск, а за ними идут почти фольклорные и полудетективные сюжеты... Он торопится, он как будто предчувствует, что времени на разминку ему отпущено мало, что впереди его ждет суровое, высокое поприще и нужно успеть опробовать и те, и иные эксперименты со словом, с сюжетами, с душами человеческими. Ему некогда писать в одном ключе, снова и снова обличать несправедливость строя, описывать «несчастья низшего слоя нашего общества», в это время он весь в поиске, он весь в эксперименте.

Результат же его неожидан, но вряд ли столь уж поразителен для начинающего автора: Белинский ерничает, говоря о «Хозяйке», гофманской

повести, вращенной в русский колорит, в котором никогда больше не будет писать Достоевский: «...Даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести остается и останется тайной для нашего разума, пока автор не издаст необходимых пояснений и толкований на эту дивную загадку его причудливой фантазии... Автор хотел попытаться примирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору и сильно натеревши все это лаком русской народности. Удивительно ли, что вышло что-то чудовищное... Странная вещь! непонятная вещь!..» (В. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г.).

Отзыв достаточно оскорбительный — видно, лопнуло терпение великого критика, столь долго хвалившего и столь высоко оценивавшего молодое дарование. Хвалил, пока не понял наконец, что «дарование» вовсе не идет за его советами и рекомендациями, а отчаянно прорывается неизвестно куда, но своим собственным, ни на что не похожим путем.

Однако сам молодой экспериментатор оказывается прав в своей спешке: вскоре заканчивается первый период приобщения читательской публики к творчеству молодого Достоевского. Канув на долгие годы в безвестие и немоту, он вернется потом к читателю уже сложившимся, зрелым писателем, выстрадавшим свое призвание. Значительную роль в формировании этого творческого кредо призван будет сыграть именно этот мало кем понятый начальный период накопления и выражения творческих сил — скучный для одних, непонятный для других, восхищающий и много обещающий впереди для третьих.

В 1850-е годы критика по вполне понятным причинам молчит о Достоевском. Еще немного, и это имя совсем растаяло бы, ушло в случайный курьез минувших 40-х годов; Достоевский был на грани уничтожения. Однако так не случилось, и 1860-е годы его увидели в силе и признали его если еще не «учителем жизни», то, по крайней мере, фигурой, о которой можно и нужно говорить. Говорить... — но *как* и *что*?..

Критика в 1860-е годы встречает Достоевского уже зрелым писателем, которому испытания Мертвого дома принесли славу пострадавшего за общее дело. Теперь это уже не автор кучки весьма разноразличных коротеньких повестей и рассказов, но повестей и романов больших, солидных, встретивших заинтересованное участие ждущего их читателя. В эти годы увидели свет «Записки из Мертвого дома», «Униженные и оскорбленные», «Село Степанчиково и его обитатели», «Преступление и наказание»; начинает печататься «Идиот». Это тот Достоевский, которого легко отнести к плеяде русских классиков, и критика уже подготовлена к нему: известна его предыстория, отзывы Белинского и его, так сказать, благословение начинающему писателю. Как же воспринимали Достоевского во второе десятилетие его творческой деятельности?

Один из первых отзывов этого времени принадлежит Добролюбову — критик-шестидесятник сказал свое веское слово об «Униженных и оскорбленных», выразив не только свое мнение о романе, но и сформулировав отношение к нему многих других критиков и читателей своей эпохи, да и

грядущих тоже. Добролюбов уже не может сказать вслед за Белинским, что «Униженные и оскорбленные» — это «странная вещь, непонятная вещь». Он вынужден признать, что «...роман г. Достоевского до сих пор представляет лучшее литературное явление нынешнего года» (Н. Добролюбов. *Забитые люди*).

Однако, отмечая множество «живых, хорошо отделанных частных», он все же во многом роман не принимает. Сложное построение, две сюжетные линии, которые постоянно пересекаются на герое-рупоре Иване Петровиче (том самом, о внутреннем развитии характера и чувств которого ни слова не увидел в романе критик), — все это оказывается чуждо Добролюбову. Исходя из прагматизма 60-х, он в принципе не воспринял тот новый тип романа, к которому уже подходит Достоевский, — романа-трагедии, в котором, как в жизни, не все объяснено, не все сказано словами. Этого не видит Добролюбов, мечтающий о простоте решения вопросов: «...У самых сильных талантов самый акт творчества так проникается всею глубиною жизненной правды, что иногда из простой постановки фактов и отношений... решение их вытекает само собой. У г. Достоевского не достало на это силы дарования, его рассказам нужны дополнения и комментарии». Хотя, конечно, «некоторая доля художественной силы постоянно сказывается в г. Достоевском... От него не ускользнула правда жизни...» — заключение, вполне противоречащее предыдущему (*там же*).

Думается, что Добролюбов оказался под властью представлений, которые выработали для себя мыслители-нигилисты, шестидесятники, утверждавшие именно «правду жизни» и понимавшие ее зачастую столь упрощенно и прямолинейно, что на самом деле постоянно оказывались недалеко от физиологического очерка, к которому они так и норовили подтянуть все, с их точки зрения, лучшее в русской литературе.

В отзывах на первый роман из великого пятикнижия Достоевского — «Преступление и наказание» отчетливо видны эти, уже столь характерно намеченные в рецензии Добролюбова тенденции. Создается впечатление, что критики пишут о романе, словно катают в руках горячую печеную картофелину: она и вкусна, и корочка аппетитно похрустывает, но в руке не лежит и в рот не дается — жжется. Вот автор рецензии пытается определить главный момент романа: «Главною *видимой* (здесь и далее курсив мой. — Н. Г.) целью автор поставил *психологический анализ преступления, причин, к нему ведущих, и его последствий*... Сюжет далеко не нов, но кажется совершенно новым благодаря поразительной правде и отчетливости, с которыми автор, *имевший случай близко наблюдать преступников*, анализирует припадок полусумасшествия, под влиянием которого...» и т. д. (*Неделя*, 1866, № 5).

Этот «припадок» будет не давать покоя многим критикам: «Раскольников — больной человек; это нервная, *повихнувшаяся* натура...» (*Русский инвалид*, 1867, № 63); «У него герой вышел просто-напросто сумасшедший человек или, скорее, белогорячечный, который хоть и поступает как будто сознательно, но в сущности действует в бреду...» (*Гласный суд*, 1867, № 159).

Даже такой видный среди шестидесятников критик, как Д. И. Писарев, останавливается на этом: «Человек помешанный не может отвечать за свои поступки. С него невозможно взыскивать за то зло, которое он делает себе и другим... В вопросе о том, помешан ли Раскольников, скрывается, в сущности, другой вопрос: насколько Раскольников свободен отвечать за свои поступки в то время, когда он совершал свое преступление?..» (Д. Писарев. *Погибшие и погибающие*).

Бедные, самонадеянные, безусловно уверенные в своей правоте 60-е годы! Они видят конкретику, они желают *потрогать* руками реально существующий физический объект и творческого процесса, и собственных трудов, они видят донышко во всем, о чем пишут, и не понимают, что иной раз написанное может оказаться бездонно. Это сказывается и на общем тоне восприятия самого Достоевского. Вот что пишут о нем в середине 1860-х годов: «Федор Михайлович Достоевский принадлежит к числу лучших наших писателей, и если его талант не так велик, чтобы он мог стать наряду с Гоголем, то мы можем гордиться им как автором "Бедных людей", "Неточки Незвановой" и в особенности "Записок из Мертвого дома"» (*Воскресный досуг*, 1866, № 164).

Это расцвет той самой позитивистской науки, против которой так отчаянно выступал и в своих романах, и в публицистике Достоевский. Критика его произведений этих лет написана словно бы теми самыми пресловутыми *Бернарами*, против которых так бурно выступают его герои, чье имя звучит почти ругательством в устах Митеньки Карамазова. Она в основном вращается в верхнем слое этих романов — почти каждая газетная рецензия основывается на долгом и удивительно бескрылом *пересказе* сюжетной линии произведения, часто сопровождающемся комментариями, изо всех сил старающимися не быть пристрастными.

Авторы этих отзывов, призванных формировать мнение читательской массы, просто не видят, по краю какой пропасти они идут, самодовольно рассуждая о странностях построения композиции, психологическом развитии, обоснованных или необоснованных с их точки зрения характеристиках персонажей *типичности*. В них совсем нет понимания философской глубины этих романов и публицистики, составившей впоследствии основу философии XX века, а поэтика романов, вызывающая у них столько нареканий и столь неохотно извиняемая ими из-за слухов о зависимости автора от издателей и журналов, окажется предтечей сложной, нервной, стремительной поэтики будущего. В этом они сродни прижизненной или же ранней посмертной иллюстрации к произведениям Достоевского, протоколирующей то или иное событие его романов и совершенно упускающей из виду всю его, столь необычную для своего времени, поэтику как таковую.

Не подозревая обо всем этом, рецензенты рассуждают свысока об умении и неумении г. Достоевского, о том, на что у него достало, а на что не достало таланта, и даже снисходительно разъясняют ему, у кого ему, бедному, следует поучиться: «...Мы советуем г. Достоевскому бросить ложный стыд и поставить точку над "і"; в этом отношении ему хорошим образцом может

служить г. Ключников, весьма эффектно изобразивший в лице гимназиста Коли (в романе "Марево") всю пагубную нынешнюю систему воспитания...» (*Неделя*, 1866, № 5).

Слепота критиков, а следовательно, и вообще современников писателя просто поражает. Уже не говорю, что они фактически не разглядели ту громаду, которой обернулся для русской литературы вернувшийся с каторги Достоевский. Ими было блистательно продемонстрировано прискорбное, пагубное впоследствии нежелание и неумение понять самую суть протекающих вокруг них общественных процессов, которые (если на них вообще обращали внимание) казались им чем-то преходящим, «злостью дня», а через каких-то полвека смели в конце концов весь их уютный, понятный, неуклонно направленный к грядущему прогрессу (и политическому, и научно-техническому, и культурному, конечно) «милый девятнадцатый век». Отрезвление будет ужасным, — но понять, что корни его увидел и им ужаснулся еще Достоевский, смогут не многие. А те, кто понял, будут гнать и проклинать его еще больше полувека, прежде чем спохватятся и договорятся наконец считать Достоевского нашим великим писателем (конечно, не без ошибок, но...).

Пока же рецензент гневно осуждает г. Достоевского за его недоверчивое отношение к молодежи: «Г. Достоевский в настоящую минуту недоволен молодым поколением... Он не говорит прямо, что либеральные идеи ведут молодых людей к преступлению, а молодых девиц к проституции, а так, косвенным образом дает это почувствовать... В новом романе его вор и убийца — студент... Подстрекнул его к этому студент (опять студент! Что за страшное стечение обстоятельств!)...» (*там же*). И это — еще только цветочки; через десять лет появятся «Бесы» — вот тут-то и начнется крик по поводу пресловутого отношения г. Достоевского к нынешнему поколению!..

Да и вообще его длинные романы на некоторых критиков наводят смертельную скуку. Уверенный в себе очередной «Бернар» издевательски рецензирует «Преступление и наказание»: «...Так как всему на свете есть конец, то на этом основании и бесконечный, по-видимому, роман Достоевского "Преступление и наказание" тоже окончился. Начало этого романа наделало много шума, в особенности в провинции, где все подобного рода вещи принимаются от скуки как-то ближе к сердцу... Как бы то ни было, а роман... окончен, так что теперь самая пора сказать о нем что-нибудь, как о покойнике...» (*Гласный суд*, 1867, № 159). Оказывается, только если попробовать посмотреть на Раскольникова как на попытку автора создать некий «тип», еще можно как-то воспринять это произведение в качестве романа, однако попытка эта автору, по мнению рецензента, явно не удалась: «У Раскольникова все признаки белой горячки... Топор дворника является во всей этой истории более самостоятельным лицом, чем сам Раскольников» (*там же*). Мы видим, что в негодовании на уже наскучившего ему автора рецензент готов и сам вступить на путь создания новой образности...

А главная мысль этой замечательной во многих отношениях рецензии в том, что литература в принципе не нужна, потому что «несравненно поучи-

тельное читать подлинные процессы, нежели испорченные из них извлечения, подобранные сообразно с извращенными вкусами авторов» (*там же*). Неоспоримое и тупое торжество здравого смысла, отказывающего в пользе и смысле тому, чем является на самом деле «Преступление и наказание»: художественному произведению, гениальной русской прозе, глубокому философскому исследованию человеческой психики и общественного состояния России.

Точно так, за чистую монету принимает критика и внешний сюжетный слой следующего романа Достоевского — «Идиот», героем которого оказывается «какой-то князь Мышкин — больной, слабый, тщедушный, простой, незлобивый, бестактный, но понятливый, даровитый, наблюдательный, способный на тонкий анализ как собственного, так и чужих характеров...» (*Голос*, 1868, № 47). Согласитесь, что такое определение князя Льва Николаевича, «совершенно прекрасного человека» со всем его творческим генозисом мог дать, скажем, генерал Епанчин...

И все же наиболее проницательные из критиков-современников хоть и отказывали Достоевскому в праве встать в русской литературе рядом с Гоголем, но признавали неоспоримость и своеобразие его таланта: «Предоставив им (т. е. "дарованиям других наших писателей". — Н. Г.) внешний мир человеческой жизни: обстановку, в которой действуют их герои, случайные внешние обстоятельства и т. п., Достоевский углубился во внутренний мир человека... своим глубоко основательным, но беспощадным анализом выставляет перед читателем всю его внутреннюю духовную сторону — его мозг и сердце, ум и чувства. Этот анализ и отличает его от всех других писателей и ставит на почетное и видное место в русской литературе» (*Воскресный досуг*, 1866, № 164). Подобные утверждения, как мы видим, начинаются именно в позитивистские 60-е годы; из них в будущем вырастет мощная ветвь иной критики и иного понимания творчества Достоевского.

1870-е годы оказались более подготовленными к восприятию и Достоевского, и его сумбурной поэтики, и его языка, столь часто приближающегося к газетному, к низменной правде жизни. Конечно, определяющим все же еще остается уровень понимания Достоевского как «крупного литературного таланта (едва ли не самого крупного после г. Тургенева)» — отзыв, почти оскорбительный для Достоевского и совмещающий две совершенно разные поэтики, два почти противоположных взгляда на мир, принадлежность к двум разным векам!.. Громада Достоевского растет почти на глазах, становится высочайшей вершиной нашей культуры, однако современники находятся все еще в тени ее, все еще не могут, задрав голову ввысь, увидеть пик ее...

Для этого десятилетия характерны, на мой взгляд, два подхода к изучению Достоевского. С одной стороны, это конкретный анализ того или иного произведения; с другой — первые попытки некоего обобщения, возникновение желания посмотреть на творчество Достоевского в целом, увидеть его наиболее яркие закономерности. Однако сугубая политизированность русской интеллигенции (вызванная, безусловно, весьма

сложными факторами истории русской культуры в целом) привела к тому, что прорваться сквозь нее могли далеко не все, и далеко не все могли увидеть в Достоевском хотя бы приблизительно то, что он пытался сказать людям. Даже такой умнейший писатель и критик, как Салтыков-Щедрин, оказался не в силах воспринять искания и находки Достоевского в целом.

В своей знаменитой статье он вполне справедливо пишет, например, о попытке (речь идет о романе «Идиот». — Н. Г.) «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия», и характеризует ее как задачу, «перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п.» (*М. Салтыков-Щедрин. Светлов, его взгляды, характер и деятельность*). Но тут же досадует на то, что Достоевский «сам подрывает свое дело, выставя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора» (*там же*). «Дешевое глумление над так называемым нигилизмом» для Салтыкова-Щедрина совсем не связывается с проблемой гибели этого самого нравственно и духовно совершенного человека, героя романа «Идиот», а ведь нарастающая дисгармония в жизни общества, разлад в столь уютной и целостной для кого-то картине мира и становится, по Достоевскому, причиной гибели князя Мышкина.

И вот тут-то и явился роман, ставший для читателей Достоевского главным событием 1870-х годов, — роман «Бесы», поистине камень преткновения для многих и многих «прогрессивно мыслящих» поколений русского общества. Ему посвящена львиная доля всех отзывов и газетных рецензий, он стал центром споров, обличений и проклятий на многие годы.

Прежде всего, конечно, критики (а за ними, думается, и рядовые читатели) наткнулись на форму романа: «...В нем (романе. — Н. Г.) есть два-три лица, очерченных с необыкновенным искусством, попадаются страницы, исполненные высокой жизненной правды и глубоким проникновением в сущность мотивов человеческих действий, но вместе с тем "Бесы" преизобилуют множеством бесцветных выдуманных фигур, отличаются темною и запутанною завязкой, растянутыми, вялыми и бледными сценами, которые совершенно излишни, порою странны...» (*Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 250*).

Кажется, именно этот разрыв между сильными, на взгляд критиков и читателей, страницами и множеством слабых, неизвестно для чего написанных, более всего и ставит критику в тупик. Об этом ведь пишет и Салтыков-Щедрин: «...Нельзя не согласиться, что этот внутренний раскол производит впечатление очень грустное... С одной стороны, у него (Достоевского. — Н. Г.) являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева» (*М. Салтыков-Щедрин. Светлов, его взгляды, характер и деятельность*).

Но ни рядовой обозреватель литературной рубрики в газете, ни великий сатирик, создававший собственные гротески и фантасмагории, так и

не смогли увидеть вслед за Достоевским нарождающуюся в реальной жизни новую фантазмагорию, не смогли оторваться от восприятия современности как мира, ставшего раз и навсегда, в целом уютного и гармоничного, не взирая на вкрапления отдельных неправильностей. А Достоевский уже жил в мире распадающемся и понимал, что чем дальше, тем острее станет протекать этот процесс. Самая форма его романов, как бы ни тяготили сроки и отсутствие денег, продиктована сознанием, что разрушается привычный уют (да и был ли этот уют когда-нибудь, кроме как в романтическом воображении беззаботных дворянских недорослей?..).

Даже критики демократического, то есть «передового», толка увидели в «Бесах» изображение больных людей и обвинили Достоевского в неправильном понимании проблемы: он не понял, по их мнению, что именно невозможность воплотить в жизнь явившиеся молодому поколению проблемы и стала причиной такого уродливого, такого страшного их выражения, как нечаевщина. Ткачев говорит о том, что герои Достоевского слеплены из воска — не только они, но и все поколение, о котором пишет автор (*П. Ткачев. Больные люди*). Силы, уходящие в песок, порывы в никуда — и на самом деле ни грамма истинного понимания необходимости планомерного труда. Гораздо лучше все взорвать, уничтожить, чтобы на развалинах начать новую, ослепительную жизнь... Об этом потом напишет Н. Бердяев в своих «Истоках и смысле русской революции»; как это по-русски, и как горько, как тяжело будет тащить на себе последствия этого неумного романтизма, этой слепой веры «восковых человечков», многим поколениям их потомков, включая и нас с вами!..

Упрекая Достоевского в отсутствии объективности и неспособности видеть в жизни что-то вне его собственного внутреннего мира, Ткачев повторяет ошибку многих критиков: ведь легче всего сделать такой вывод — и он, и ошибки, его якобы породившие, вполне укладываются в пределы мировоззрения ясного, размеренного мира XIX века с его уютной, не знающей еще глобальных взрывов вселенной. Правда, и этот мир не без теней — например, романы Бальзака и Диккенса насквозь пронизываются скрытыми преступлениями и зловещими тайнами, и все же насколько же это иной уровень восприятия реальности! Большинство критиков (как и графиков), да и просто читателей, не просто *желали* вечно жить в мире, где существуют «викторианских тайн уютные угрозы»⁴, — они и жили в нем, не представляя себе иного; это был все тот же «милый девятнадцатый век», который им казался «железным». Катастрофа еще не стала образом жизни, и только в творчестве Достоевского она уже заняла подобающее ей доминирующее место — отсюда и его торопливый, запутанный стиль, сложный, тяготеющий к газетному язык, дисгармоничная, как сама жизнь, композиция романов.

«Концепция "Бесов" смутная, путаная...» (*Санкт-Петербургские ведомости*, 1872, № 15); «...масса ненужного, неразработанного материала...» (*Русский мир*, 1872, № 315) — это о «Бесах»; «рассказ ведется оригинально-без-

⁴ *Данайре*. Прощание с Джейн Эйр. Рукопись в архиве Н. Г. Гончаровой.

грамотным слогом, навязанным г. Достоевским рассказчику как недоучившемуся гимназисту, но и слог этот, увы, не совсем характеристичен и даже слишком напоминает язык газетных статей» (*Киевский телеграф*, 1875, № 19) — это уже о «Подростке»... Достоевский не укладывается в концепцию литературы, которую так хорошо знали и о которой с таким апломбом судили и критики, и рядовые читатели 70-х годов, о которой столь легко было рассуждать как о чем-то вполне ясном и измеренном. Отсюда — почти во всех рецензиях — пересказ сюжета, рассуждения о том, как трудно этот сюжет пересказывать, отсюда и рассуждения их о конкретной стороне его произведений.

Достоевский представляется критикам «крупным литературным талантом — *едва ли не самым крупным после Тургенева*» (курсив мой. — Н. Г.) — почти оскорбительная похвала для самого писателя... «Бесы», конечно, его неудача, это памфлет на русское революционное движение, пасквиль, клевета... Критикам вообще крайне странным кажется, что такой именитый писатель тратит время на нападки на нашу замечательную молодежь, на безобидных студентов, гимназисток, против которых он, как им кажется, и обращает свою убийственную сатиру... Нападки на недоростков — вот что, оказывается, представляет собой роман «Бесы» — вещь, которую в многострадальном XX веке назовут вещью апокалипсической, когда такие же «недоростки» будут кроваво вершить судьбы миллионов. Слеп, слеп человек...

Роман кажется читателям наполненным мистикой, массой ненужного, «неработанного материала», бесцветными и выдуманными фигурами... Но почему же тогда автор статьи в «Биржевых ведомостях», долго рассуждающий о том, что Достоевский преступает порог искусства, что его герои как бы на сцене перед зрителями убивают друг друга настоящими пулями, и это, конечно, уже не искусство, — почему же он вдруг кончает заметку свою такими словами: «Но все эти соображения я советую тебе, читатель, оставить ныне в стороне, потому что саваны, саваны, саваны начинают ложиться на все в жизни; все в ней принимает действительно тот самый меланхолический колорит, который преобладает в романах г. Достоевского» (*Биржевые ведомости*, 1875, № 35)?.. Значит, все же бродит нечто в самосознании эпохи, значит, не столь уж и безобидны увлечения и жажда действия молодежи?..

Что-то как будто начинает проявляться в сознании мыслящих читателей, и однако они всё еще пытаются пересказать фабулу романов Достоевского — и, естественно, единодушно сходятся на том, что это невозможно. «Прежде всего, разумеется, было бы необходимо рассказать сюжет романа, т. е. фабулу, ту внешнюю цепь событий, которые образуют столкновения и коллизии действующих лиц, приводят к внешней драме, независимо от внутренней и душевной. К сожалению, фабулы романа нет возможности рассказать...» (*Новости*, 1879, № 125) — пишет автор одной из первых рецензий на «Братьев Карамазовых», даже не допуская попросту мысли о том, что для такого писателя, как Достоевский, фабула — чисто внешняя и не слишком существенная сторона дела.

Невероятная разреженность и драматический накал страстей в произведениях Достоевского по-прежнему воспринимаются как своего рода экстравагантность писателя, якобы черпающего эти уродливые «характеры» (или еще лучше — «типы») из собственной темной и больной души. Так, еще в предпоследнем романе, «Подросток», где впервые возникает надежда на возрождение человека, связанная, кстати сказать, именно с молодежью, рецензент увидел лишь «какие-то малопонятные семейные интриги, не совсем ясные отношения, неизвестно к чему ведущие, тогда как не выявляется еще никакого характера, возле которого сосредотачивалось бы действие...» (*Санкт-Петербургские ведомости*, 1875, № 272).

И все же Достоевского можно было не услышать или не понять, но пройти мимо него уже было нельзя: таинственным образом он, невзирая на все отрицательные отзывы, уже занял подобающее ему место в русской литературе. Достоевского читают, изобличают, им восхищаются за какие-то всем понятные мотивы, на него негодуют или просто пожимают в недоумении плечами из-за мотивов, понятных не совсем или вовсе непонятных читателю, воспитанному в духе классической русской прозы XIX века. С писателем спорят — оттого вокруг такого мощного произведения, как «Братья Карамазовы», появляются на рубеже 1870—1980-х годов весьма противоречивые отзывы.

«Настоящая семья уродов», которых описывает писатель в своем последнем романе, — это один отзыв (*Новости*, 1879, № 125). Рядом другой, судя по которому этот роман «сияет, как солнце, не только посреди всего помещенного в "Русском вестнике", но даже и среди всей современной беллетристики, русской и иностранной...» И далее излагается только что открытая автором рецензии истина, срываясь, правда, тут же на язык привычных идей: «В романе Достоевского дело не в интриге, а в психологическом анализе, в типах, в тех бесконечно разнообразных картинах жизни, которые он рисует. ...Да что там говорить!.. Достоевского надобно читать, раз, второй, третий, и каждый раз найдешь новые красоты. "Братья Карамазовы" — это целый мир русских типов» (*Правда*, Одесса, 1879, № 125).

Снова «типы», снова попытка пристегнуть фарс и трагедию, трагическую иронию и философские прозрения, великолепную игру со словом и смыслом к воспроизведению типического в типических обстоятельствах, к дословному (вариант доброго старого физиологического очерка) пересказу всем и так хорошо известной русской жизни, снова попытка говорить о новом и непривычном в категориях старого и наизусть знакомого. И снова речь, оказывается, идет не о взлетах и катастрофических падениях человеческого духа и игре его возможностей, но о «красотах», т. е. о холодном и рассудочном любовании художественными приемами, при помощи которых писатель создает свое произведение (а не творит целый мир).

Даже сочувствующие, восхищающиеся Достоевским критики упорно пытаются привязать его к некоему здравому смыслу, к разумной реальности. Так, «Донские епархиальные ведомости» пишут в 1880 году: «...Мы не можем не признать, что г. Достоевскому удалось подметить и мастерски, даже

художественно изобразить многие черты живой действительности, глубоко захватить явления современного быта, талантливо коснуться господствующих понятий, верований и интересующих общество вопросов, не говоря уже о богатстве, точности и глубине его психологических состояний, — ведь сердце человеческое для него как бы на ладони...» (№ 8).

В этом отзыве прелестен оборот «мастерски, даже художественно изобразить...» Писателя похлопали по плечу, заверили в его способностях — и тут же, в меру своего понимания, отметили его умение передать, пересказать «живую действительность», «явления современного быта». Ну конечно, отмечен психологический талант Достоевского, его сердцеведение — это перекликается с другим отзывом, говорящим о «грандиозной картине страстей человеческих», разворачивающейся в его произведениях... По сути, признание «сердцеведения» Достоевского, его психологического таланта — это тоже средство удержания писателя в плоскости разумной реальности.

Но вот и другой полюс читательского восприятия и — полного неприятия писателя: «...Его романы под конец до крайности утомляют внимание и внушают скуку, которая очень похожа на положительное отвращение. Это происходит от двух причин: в романах г. Достоевского, несмотря на кажущуюся запутанность фабулы, на необычайные события, нет, в сущности, ни фабулы, ни событий...» (*Новости*, 1880, № 347). Собственно, здесь высказана глубокая мысль: для Достоевского дело ведь не в сюжете — даже современники начинают под конец его творческого и жизненного пути это понимать. Но мысль эта высказана не от понимания, но от недоумения перед совершенно новой поэтикой писателя, естественно ставшей выражением его совершенно нового, качественно отличающегося от предшествующего, знания о мире. Нет событий — это раздражает: в романе должно происходить нечто; нет фабулы, одни страсти и психологические тонкости...

Все это, думается, издержки прижизненной критики. «Лицом к лицу лица не разглядеть» — великая истина. Критику приходится «отстреливаться» от нового произведения сразу, что называется, влет — как там усмотришь, забудут ли его, закрыв журнал или книгу, или и через сотню лет оно будет терзать и мучить людей?.. Отзывы о «Братьях Карамазовых» и Пушкинской речи завершают череду этой сиюминутной критики.

В начале 1881 года Достоевского не стало. Его творчество из бурно развивающегося превратилось в творчество завершенное, остановившееся для нас в своем материальном бытии. Соответственно, и слово о нем претерпело существенные изменения. О нем стало возможным говорить не как о чем-то обыденном, почти газетном, потому что сиюминутность исчезла и настала вечность. Совсем иные люди пишут о Достоевском в следующее десятилетие, и пишут они совсем иные вещи. О Достоевском теперь можно говорить с мгновенно образовавшейся между ним и его читателями дистанции — грань между жизнью и смертью человека образовала порог нового восприятия писателя.

В какой-то степени первая посмертная критика, продолжая критику прижизненную, стала судом над ушедшим властителем дум. Обстоятельно и

серьезно к ней подошел, скажем, М. А. Антонович. Он отмечает с явным, хотя из приличия и скрытым неодобрением, что на Достоевского не оказала ни малейшего влияния критика 60-х годов, и добролюбовской школы в частности: «Да по своему огромному самомнению он и не способен был принять к сведению замечания критики и пользоваться ее указаниями» (*М. Антонович. Мистико-анархический роман*). Типичный, кстати, самоуверенный взгляд свысока критика на писателя, который вечно что-то путает и ничего не понимает в том, что пишет, пока мудрый критик или редактор не растолкуют ему, что к чему. (Еще и Ахматова будет в «Прозе о Поэме» высмеивать это всеобъемлющее самомнение.)

Далее Антонович рассуждает о принадлежности Достоевского к чистым художникам: он — «представитель искусства для искусства», в произведениях его совсем нет тенденциозности, ярлык же «забитые люди» был придуман Добролюбовым и искусственно привешен им на героев Достоевского, а на самом деле писателя занимали самые сцены как таковые, но не суть переживаний, не комплекс проблем самого разного толка, стоящих за ними. Достоевский, которого на самом деле всегда остро волновали животрепещущие вопросы современности, оказывается в своих ранних вещах как бы вне их.

Однако со временем, считает критик, тенденциозность у него появляется, и Антонович особо останавливается на ней, как бы против воли высказывая мысль неожиданно глубокую, предвещающую многие рассуждения Серебряного века и более позднего литературоведения. Антонович пишет: «Последнее произведение его ("Братья Карамазовы". — Н. Г.) есть верх тенденциозности; его как-то странно и называть романом. Это трактат в лицах; действующие лица не разговаривают, а произносят рассуждения, и притом большей частью на одну и ту же, очевидно, излюбленную автором, тему теологического или, лучше сказать, мистико-аскетического свойства... Для автора самое главное мысль, тенденция, а роман второстепенная вещь, оболочка... Автор, вероятно, вовсе не прибег бы к аллегории романа и изложил бы свою мысль только в трактате, если бы был уверен, что трактат так же сильно подействует на читателей... и в том случае, если он не будет... одобрен разными романтическими снадобьями и художественным перцем...» (*там же*).

Говоря, с его точки зрения, о недостатке Достоевского, Антонович, критик приземленной и вполне укладывающейся в «правильные» рамки добролюбовской школы, тем не менее выдвигает идею о второстепенности для Достоевского формы собственно романа — от этого тезиса уже недалеко до понимания игры Достоевского с философскими категориями.

В эти же первые годы без Достоевского была написана знаменитая статья Михайловского, заклеившего его как писателя «жестокого таланта». Поражает, каким единым неприятием писателя она пронизана вся, от начала до конца: «...Принимая в соображение всю литературную карьеру Достоевского, мы должны будем... прийти к заключению, что он просто любил травить овцу волком, причем в первую половину деятельности его особенно интересовала овца, а во вторую — волк... Однако тут не было какого-нибудь

очень крутого поворота... В нем просто постепенно произошло некоторое перемещение интересов и особенностей таланта: то, что было прежде на втором плане, выступило на первый, и наоборот...» (Н. Михайловский. *Жестокий талант*).

Целостное, взращенное на идеях прогресса во всех сферах жизни мировоззрение человека XIX века категорически не принимало раздерганный и дисгармоничный мир Достоевского. Собственно говоря, в русской литературе произошло то же, что и в чисто зримом варианте случилось в конце 1880-х в Париже, где над миром экипажей, цилиндров, турнюров и нижних юбок вознеслись в небо просвистанные ветрами стальные конструкции Эйфелевой башни, зримый прорыв в XX век.

По-иному, резко полемизируя с ожесточением Михайловского, но с тем же трогательным прагматизмом своего времени оценил Достоевского философ К. Леонтьев, писавший о «влиятельности» и «полезности» Достоевского: «Его искренность, его порывистый пафос, полный доброты, целомудрия и честности, его частые напоминания о христианстве — все это имеет в высшей степени благотворное действие на читателя, особенно на молодых русских читателей» (К. Леонтьев. *Наши новые христиане*). Достоевский, которого еще недавно жестоко упрекали за туманность «мистических» настроений — что в прозе, что в публицистике, — теперь вдруг признан человеком Церкви, он оказывается причастен некоему будущему единению русских людей, новой соборности.

Недолгая эпоха философствующего русского богословия, попытки вернуть русский народ к христианству и стремление понять идущие в недрах общественной жизни скрытые процессы, чье подспудное течение так болезненно воспринимал Достоевский, оказались созвучны его творчеству. То, что полностью отвергалось критикой демократической и народнической, теперь вдруг вышло на первый план, оказалось важным и еще совершенно неизученным. Читатели 80-х годов открыли для себя принципиально нового Достоевского — церковного мыслителя.

При этом его поиски Бога в восприятии религиозных философов конца XIX века неразрывно связываются с гуманизмом писателя, стремлением понять человека во всех его взлетах и падениях. «Человечество XIX века как будто бы отчаялось совершенно в личной проповеди, в морализации прямосердечной, и возложило все свои надежды на переделку обществ, то есть на некоторую степень *принудительного* исправления, — пишет Леонтьев, и продолжает мысль: — Г. Достоевский, по-видимому, один из немногих мыслителей, не утративших веру в *самого человека*» (там же).

Вл. Соловьев впервые весомо обозначил эту причастность Достоевского христианским ценностям: «Мне кажется, что на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста, как на талантливую и умную литератора. В нем было нечто большее, и это большее составляет его отличительную особенность и объясняет его действие на других» (В. Соловьев. *Три речи в память Достоевского*). Это большее — познание им Бога: «*Действительность* Бога и Христа открылись ему во *внутренней* силе любви

и всепрощения, и эту же всепрощающую благодатную силу проповедовал он как основание и для внешнего осуществления на земле того царства правды, которого он жаждал и к которому стремился всю свою жизнь» (*там же*). Пожалуй, отсюда далековато до той критики, которую мы уже привыкли читать о Достоевском при его жизни!

Но, по мысли Соловьева, Достоевский говорит не только о внутреннем самоусовершенствовании человека. «Истинная Церковь, которую проповедует Достоевский, есть всечеловеческая, прежде всего в *там* смысле, что в ней должно, в конце концов, исчезнуть разделение человечества на соперничающие и враждебные между собою племена и народы. Все они, не теряя своего национального характера, а лишь освобождаясь от своего национального эгоизма, могут и должны соединиться в одном общем деле всемирного возрождения. Поэтому Достоевский, говоря о России, не мог иметь в виду национальное обособление...» (*там же*). Здесь Соловьев согласен с Леонтьевым, и идея о «полезности» влиятельного писателя — наивный прагматизм XIX века — все еще незримо присутствует здесь.

Но рядом с ним возникает мысль и о самоценности творчества как такового. Молодой в те годы Ин. Анненский говорит, что «...прежде всего... значение Достоевского заключается в том, что он был истинный поэт», а следовательно, умел не только сострадать людям, но и писать об их страданиях. «Поэт отзывчивее обыкновенных людей... он умеет передавать свои образы в живой, доступной другим и более или менее прекрасной форме... Поэт вкладывает в изображ^ение свою душу, свои мысли, наблюд^ения, симпатии, заветы, убеждения... Каков же идеал Достоевского? Первая черта этого идеала и высочайшая — не отчаиваться искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств... Другая черта идеала Достоевского — это убеждение, что одна любовь к людям может возвысить человека и дать ему настоящую цель в жизни...» (*Ин. Анненский. Речь о Достоевском*).

В его речи мелькает сравнение Достоевского и Гончарова — век грядущий узнает, что никого, кроме великих философов, рядом с Достоевским не поставишь. И все же Анненский тоже предвосхищает грядущие открытия; да и вообще 80-е, как и 90-е, годы полны предчувствиями, будущим познанием Достоевского, и в этом смысле определение его прежде всего как поэта — далеко идущая мысль.

1890-е годы — во многом переломные в истории русской культуры. В это время впервые пошатнулось почти незыблемое ранее представление о литературе как «учительнице жизни», и ее наставнический, почти диктаторский голос впервые узнал новые интонации.

Русская литература по преимуществу литература учительная. В ней, как и во всем исконно русском искусстве и, шире, культуре основой является православное служение идее, превалирующей над земным, изменным, человеческим. Если в католическом искусстве в силу свойственных именно католицизму приспособлений учения Христа к человеческим, а иногда и просто чиновничье-церковным нуждам и интересам преходящее человеческое

превалирует над вечным, то в русской культуре самая ее установка изначально ориентируется на главенство высшего, вечного, непреходящего. Как в иконе идея превалирует над искусством, как в ряд наиболее почитаемых на Руси церковных праздников неизменно входит Пасха, Воскресение Бога (в отличие от католического Рождества, рождения Бога-человека), так и в таких сферах, как искусство, служение идее оказывалось выше насущных проблем.

Отсюда страстные поиски истины, «проклятые» вопросы «что делать?» и «кто виноват?», отсюда вечное «служение» народу, который сам, однако, весьма далек от всех новшеств и в лучшем случае просто ходит по праздникам в церковь... Как пишет Бердяев, «...и в русском народе, и в русской интеллигенции будет искание царства, основанного на правде». И далее: «...Русской душе свойственно переключение религиозной энергии на нерелигиозные предметы, на относительную и частную сферу науки или социальной жизни»⁵.

Стремление русской души к Абсолюту, максимализм и отвержение всего относительного, постепенного, по мысли Бердяева, есть чисто русская черта, выработанная в русском народе и, прежде всего, в его отдельной касте — русской интеллигенции. Служение Истине легко приводит к абсолютизации этой истины, и тогда вместо служения на благо народа является всепоглощающая идея служения Народу — причем за этим высоким термином уже не виден сам народ как таковой (вспомним дворян, готовых идти на каторгу ради крестьян, но при этом живущих на деньги, заработанные трудом крепостных).

Русская литература XIX века была литературой служения. Для ее корифеев интересы и проблемы «многострадальной России» и народа стали основным содержанием и пафосом всех их исканий. Но свой смысл русская литература видела не в плоском копировании действительности и ее насущных проблем. «Ей свойствен был реализм, но совсем не реализм в школьном смысле слова, это реализм почти в религиозном смысле, а на вершинах в чисто религиозном смысле. Это есть реализм в смысле раскрытия правды и глубины жизни»⁶.

Однако со временем произошло постепенное вырождение пафосного аскетизма этого служения в сухой и догматический утилитаризм. Русское сознание, склонное к обольщениям идеями и максимализации переживания, оказалось прикованным к народнической догматике и прагматизму требований народнического искусства. Эти идеи, по сути, и сейчас еще отзываются в русском культурном сознании, и когда отец отговаривает дочь или сына от занятий искусством или филологией, взамен предлагая посвятить себя делу полезному, т. е. медицине или преподаванию, это аукается еще старый, Белинским возвращенный, Добролюбовым и Писаревым развитый, Михайловским доведенный до совершенства принцип служе-

⁵ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 11, 19.

⁶ Там же. С. 64.

ния благу общества в самом примитивном его выражении. Даже Зинаида Гиппиус возросла в рамках народнического мирозерцания, и близкие ей и ее кругу молодых литераторов новаторские, часто просто шокирующие старшее солидное поколение творческие принципы пробивали себе пути к свету и признанию через отчаянное сопротивление старой, укорененной догмы.

Утилитаризм и свойственные народникам материализм, вера в научно-технический и общественный прогресс начали в последнее десятилетие XIX века сдавать позиции. Теоретики литературы в это время начинают возвращаться к истокам, задаваясь вопросом «в чем же... цель поэзии? В каком-то смысле все еще в том, чтобы служить народу, однако не через поиски правды-справедливости, а через поиски истины»⁷. На рубеже веков «пробудились творческие инстинкты духовной культуры, которые долгое время были подавлены в господствующих формах интеллигентского сознания. Мы пережили своеобразный философский, художественный, мистический ренессанс», — писал Бердяев об этом времени⁸.

Внезапно оказалось, что не только воспевание «честного труженика» и описание его горькой доли может быть предметом искусства. Прокладываются пути к философии, мистике, новой эстетике, и вот тут-то и открылся по-новому Достоевский. В начале XX века и в подготовившие его 90-е годы века XIX началась грандиозная переоценка творчества писателя. Теперь Достоевский воспринимается не только как певец униженных и оскорбленных — пришел конец его критике, написанной пером разнообразных Раки-тиных, и прав был Бердяев, определяя писателя как экспериментатора: «У Достоевского было одному ему присущее, небывалое отношение к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос... Достоевский прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубины и ее тайн. Все его творчество — антропологические опыты и эксперименты. Достоевский — не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы... Он производит свои антропологические исследования через искусство, вовлекающее в самую таинственную глубину человеческой природы»⁹.

Теперь на него смотрят как на «великого зачинателя и предопределятеля нашей культурной сложности», до которого «все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство...» — это слова одного из самых замечательных деятелей русского духовного ренессанса начала XX столетия Вяч. Иванова (*Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия*).

⁷ Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 31.

⁸ Бердяев Н. А. Русская религиозная мысль и революция / Цит. по кн.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел: Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4. М., 2000. С. 38.

⁹ Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Он же. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 152—153.

Новый век смотрелся в Достоевского, как в зеркало, открывая свою собственную сложность в нем самом. Достоевский поворачивается к исследователю неизведанной и непознанной своей стороной, и начинается это еще в 90-е годы. Тогда впервые подает голос Мережковский — он пишет о внутреннем родстве писателя со своими читателями: «Достоевский роднее, ближе нам. Он жил среди нас, в нашем печальном холодном городе; он не испугался сложности современной жизни и ее неразрешимых задач, не бежал от наших мучений, от заразы века. Он любит нас просто как друг, как равный — не в поэтической дали, как Тургенев, и не с высокомерием проповедника, как Лев Толстой. Он — наш всеми своими думами, всеми страданиями...» (Д. Мережковский. *Вечные спутники*).

В статье о русской иллюстрации к Достоевскому я уже отмечала характерную особенность: в годы Серебряного века и подготовившие их 1890-е о Достоевском пишут, читают лекции, рассуждают — его мало иллюстрируют по причинам, мне кажется, достаточно объясненным мною. Достоевского как бы пробуют на язык, открывая его Слово о мире, — о нем говорят и думают, и все то, что десять лет назад народнической критике казалось его провалами, теперь обретает иное, чуть ли не профетическое значение. В это время создается особая, философская критика, отмечающая как примитивно социологические, так и собственно литературоведческие вопросы. Писатель впервые встает во весь рост как философ, а не просто бытописатель или даже реалист русской классической литературы. Вспомним его собственные слова: «Меня зовут психолог: неправда, я лишь реалист в высшем смысле то есть, изображаю все глубины души человеческой»¹⁰

Критика начала века пытается осознать философскую концепцию Достоевского, и философы и критики самых разных направлений в эти годы пишут о нем, каждый отыскивая в его наследии основополагающие положения для обоснования своих воззрений. Еще в 1880-е годы Леонтьев писал о пользе, которую может принести Достоевский в деле спасения молодежи и отвращения ее от пагубных идей и принципов жизни. Правда, тогда же он начинает и скептически относиться к собственно проповеди Достоевского — неслучайно в письме к В. Розанову он пишет: «*Не верьте* ему, когда он хвалится, что знает монашество; он знает хорошо только свою проповедь любви — и больше ничего. Он в Оптиной пробыл дня два-три всего!...» (Из письма К. Леонтьева к В. Розанову).

В. Розанов выявляет еще одну особенность Достоевского, теперь уже давно нам, благодаря ему же, понятную, но для современной и первой посмертной критики абсолютно темную: преломление его «публицистических» вещей в вечность, в «цельную всемирную историю», стремление его Слова «возвести к глубочайшему смыслу <истории> свой преходящий момент — вот что составляло его задачу и что сказать о нем — значит действительно определить его значение. Печать его эпохи, встревоженной, мятущейся, лежит на его взволнованных трудах; к счастью, однако, он уберется от обычных

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. Собр. соч. Л., 1984. Т. 27. С. 65.

путей своего времени даже еще в ученические годы — и в своем мощном воображении, гениальном уме и сердце, на тех уединенных путях, которыми проходил жизнь, несколько переиначив действительность, возвел ее к вечному смыслу...» (В. Розанов. *О Достоевском*).

Ближе к собственно литературному анализу творчества писателя подходит Мережковский, рассматривающий Достоевского, прежде всего в контексте литературы его времени, в ряду таких писателей, как Тургенев и Толстой, выявляя присущие им, и на их фоне — именно ему, характерные особенности творческой манеры. Он тоже отмечает особую, только Достоевскому присущую сложность, уходящую гораздо глубже, чем полагали его оппоненты народнического толка: «Может быть, именно для тех, кому Достоевский кажется жестоким и только "жестоким талантом", — самые главные жестокости его, самые смертельные жала и яды останутся навеки безвредными» (Д. Мережковский. *Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия*).

И все же «столбовая» дорога нового познания Достоевского в Серебряном веке проходила именно через его философскую и богословскую концепции. С. Булгаков отмечает именно эту сторону его творчества: «В лице Достоевского мы имеем не только бесспорно гениального художника, великого гуманиста и народолюбца, но и выдающийся философский талант. Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому; даже Толстой, поставленный рядом с ним, в этом отношении теряет в своих колоссальных размерах...» (С. Булгаков. *Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы» как философский тип*).

Как мы видим, и здесь рядом с именем Достоевского встает Лев Толстой — видно, уж очень соблазнительно сравнить две столь разные по творческим установкам и столь близкие по своим масштабам фигуры (примеров множество и из других эпох: Пушкин и Лермонтов, Тютчев и Фет, Блок и Белый, Ахматова и Цветаева, Пастернак и Маяковский)...

Л. Шестов, как мне кажется, пытается понять не просто философа или церковного идеолога, а писателя-философа. Споря со старыми представлениями об учительной роли литературы, он высказывает глубочайшую истину, которую раньше заклеямили бы как истину презренного «чистого искусства»: люди, привыкшие к «простому» реализму XIX столетия, «в его измученном тревожными думами лице... хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него... И с раздражением, смешанным с плохо скрываемой тревогой, они повторяют старый вопрос: да кто же, наконец, все эти Достоевские и Нитше, что говорят как власть имеющие? И чему они нас учат? Но они ничему нас не учат. Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Нитше говорят не затем, чтобы распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. Они сами ищут света...» (Л. Шестов. *Достоевский и Нитше*).

Здесь, по сути, крамольно ниспровергаются основополагающие принципы восприятия искусства и литературы в русской культуре. Можно назвать это принципом искусства для искусства, если бы таковое на самом деле существовало, но как ни назвать, здесь мы имеем дело с совершенно новым пониманием творческого процесса, познания мира через Слово, и это тоже впервые стало столь очевидно именно на примере творчества Достоевского — потому что невзирая на все его столь неизгладимое учительство, все же именно так он шел «своими уединенными путями».

В более традиционном, но столь же углубленном и обостренном, как и само творчество Достоевского, ключе пишет о нем Ин. Анненский: «Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести... Достоевский реалист. Все, что он пишет, не только принадлежит действительности, но страшно обыденно. Совесть, видите ли, не любит тешить себя арабскими сказками... Достоевского упрекают в сгущении красок, в плеоназмах и нагромождениях — но пусть каждый проверит себя в минуты насторожившейся или властно упрекающей совести — и он ответит на это обвинение сам» (*Ин. Анненский. Достоевский*).

Голоса звучат, они сплетаются в единый хор, они расходятся и ведут каждый свою партию... Вот слышен голос Белого: «Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости. Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял природную глубину таланта Достоевского... У Достоевского не было слуха...» (*А. Белый. Ибсен и Достоевский*).

Со страстью обрушивается Белый на Достоевского, «политиканствующего мистика», которому недоступен пресловутый «голос музыки», а через несколько лет он скажет о нем как о воплощении трагедии любого творчества: «Достоевский, как и Гоголь, как и Толстой, есть воплощенное осознание корней самого творчества, более того: крушение творчества. Достоевский, Гоголь, Толстой — предвестия того, что трагедия русского творчества есть начало конца самой нашей благополучной жизни» (*А. Белый. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой*).

Ему отзывается голос Блока, увидевшего на Достоевском хорошо знакомую ему печать «страшного мира» и будущих бурь: «...Результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие... Достоевскому снится вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает... он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием» (*А. Блок. Безвременье*). Достоевский для Блока прежде всего воплощение предвидений; ему в высшей степени открыта Музыка революции, которая в те годы и составляет для обостренного слуха поэта Дух музыки — в противовес утверждению Белого, что «у Достоевского не было слуха».

Безусловно, Достоевский оказывается прежде всего открыт именно этому голосу, он пророк русской революции, он носит ее в себе и переживает задолго до того, как она разразилась. Так считает Мережковский; отталки-

ваясь от чистого литературоведения, он в годы первой русской революции говорит о пророческом даре великого писателя: «...Он... носил в себе начало этой бури, начало бесконечного движения, несмотря на то, что хотел быть или казаться оплотом бесконечной неподвижности; он был революцией, которая притворилась реакцией... Достоевский — пророк русской революции. Но как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств... Надо разбить скорлупу, чтобы вынуть ядро. Это оказалось не по силам русской критике. Но у русской революции достаточно крепкие зубы... она разбила и политическую ложь Достоевского. И вот перед нами три осколка, три грани этой лжи: "самодержавие", "православие" и "народность". А за ними — нетленное ядро истины, лучезарное семя новой жизни, то малое горчичное зерно, из которого вырастет великое дерево будущего: эта истина — пророчество о Святом Духе и о Святой Плоти, о Церкви и Царстве Грядущего Господа» (Д. Мережковский. *Пророк русской революции*).

Мережковский в это время уже одержим своей идеей реформирования православия, т. е. реформирования того, что в принципе не подлежит реформированию. В этой связи и для него тоже оказался полезен Достоевский как оплот русского традиционного православия. Не взирая на то, что действительно происходит у Достоевского, он смело приспособливает его к нуждам своего кощунственного учения о «Святой Плоти», на котором в той или иной мере строятся многие его поздние произведения, и это один из ранних примеров такого «подгона» Достоевского к «партийным» интересам.

Более серьезно подходят к пониманию Достоевского теоретики русского культурного ренессанса начала XX века — Вяч. Иванов и Н. Бердяев. Последний, «гениальный описатель Серебряного века», по словам Ахматовой, в своих многочисленных работах о Достоевском вскрывает многие сущностные грани его творчества. Он говорит о Достоевском как о писателе-первопроходце человеческих миров, уподобляемых им вселенным — так никто еще не воспринимал Достоевского, но отныне именно такой взгляд на него будет лежать в основе лучших исследований: «Сложная фабула его романов есть раскрытие человека в разных аспектах, с разных сторон. Он открывает и изображает вечные стихии человеческого духа. В глубине человеческой природы он раскрывает Бога и Дьявола и бесконечные миры, но всегда раскрывает через человека и из какого-то исступленного интереса к человеку...» (Н. Бердяев. *Откровение о человеке в творчестве Достоевского*)¹¹.

Отталкиваясь от традиционных представлений о Достоевском, Бердяев создает в своих работах совершенно новый образ писателя — не просто психолога и реалиста, но докапывается действительно до образа «реалиста в высшем смысле слова», отвечающего новому представлению о сложности жизни и литературного произведения. В своих работах Бердяев всегда

¹¹ Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Он же. Философия творчества... Т. 2. С. 153.

конкретен, доказателен, основателен, он не витает в облаках преувеличений и эффектных фраз, но выкапывает ту самую подпочвенную сущность писателя, которая упорно не давалась критикам до Серебряного века.

Вяч. Иванов, наоборот, в присущем ему стиле пишет о Достоевском, поднимая его до глубин мифической древности, тем самым сообщая ему и его идеям панорамность самого величайшего масштаба. «...Все мы — одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце», — говорит он. Эти идеи сами по себе весьма близки идеям русской всечеловечности и всемирности, к которым пришел на закате своей жизни Достоевский. Для Вяч. Иванова он становится одним из наиболее выразительных русских писателей, причастных к мировому духу, а масштаб этой величины позволил ему писать о Достоевском и о той роли, которую он сыграл в становлении новой русской культуры, в самом высоком смысле: «Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба... каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины...» (Вяч. Иванов. *Достоевский и роман-трагедия*).

Для Иванова Достоевский — величайший мистик, потому что «трагедия Достоевского разыгрывается между человеком и Богом и повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ; и, вследствие слепоты оторванного от Бога человеческого познания, возникает трагедия жизни, и начинается трагедия борьбы между божественным началом человека, погруженного в материю, и законом отпавшей от Бога тварности, причем человек... становится жертвою жизни»¹². В творчестве Достоевского Иванов отслеживает трагические законы жизни, просмотренные плоской народнической критикой, и отмечает, что Достоевский «как бы подводит нас к самому ткацкому станку жизни и показывает, как в каждой ее клеточке пересекаются скрещенные нити свободы и необходимости»¹³.

Таким образом, критика начала века как бы творит нового Достоевского — демона «слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки», по слову Блока. Писатель словно вырос внезапно вместе с интеллектуальным уровнем своих читателей, выпрямился во весь рост, открыл те бездны в своем, таком, казалось раньше, понятном творчестве. Однако, конечно, далеко не вся критика эпохи Серебряного века оказывалась столь глубокой и тонкой. Резким диссонансом в ней звучит голос, увы, и сегодня весьма хорошо нам знакомый, — голос «патриота», примитивного, самолюбленного, уверенного в себе: «Достоевский выступил вполне достойным сыном своего народа... Он признал свое славянофильство таким, которое "кроме объединения славян под началом России, заключает в себе

¹² Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Он же. Родное и вселенское. М., 1994. С. 299.

¹³ Там же. С. 290.

духовное объединение всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, еще скажет... всему европейскому человечеству и его цивилизации свое новое, здоровое и еще не слыханное миром слово...» (Л. Лобов. *Достоевский и его славянофильство*).

Знакомые интонации, знакомые твердолобые идеи, пикантные еще и тем, что в них оказалось заключено пророчество, некстати услышанное «бесами»... Столь же прямолинейна и проста в своих установках и критика марксистского толка 1910-х годов. Так, в 1912 году В. Переверзев пишет статью, чем-то напоминающую будущие плакаты 20-х годов с мускулистыми рабочими, держащими на себе земной шар: «...С проникновенным чувством рисует Достоевский все перипетии скорбного существования "бедных людей"... Он сам переживает все их страдания, волнуется их волнениями, думает их думами... болит душой за своих погибших и погибающих... Итак, что же — "положение этих людей совсем безвыходно"? Неужели нет в поле "живого человека"? Неужели нет силы, способной подняться над сферой борьбы всех против всех... положить конец беспощадной давке людей?

Есть в поле "жив человек"; он родился в тех же условиях слепой сутолоки и безжалостной конкуренции, но не для того, чтобы подчиниться и пасть под ее ударами, а для того, чтобы победить и подчинить ее власти человеческого ума и воли... С тысячами товарищей он несет на своих плечах эту шумную жизнь, своими мускулами и своими нервами он творит все это движение... Перед лицом города рабочий не испытывает того чувства одиночества и беспомощности, какое испытывают герои Достоевского...» (В. Переверзев. *Творчество Достоевского*) — и так далее, и тому подобное. С упоением пишет критик, и очень скоро становится понятным, что Достоевский опять стал только поводом, только порогом, от которого можно оттолкнуться для того, чтобы восславить идеализированную, наполовину придуманную фигуру будущего героя времени.

Гораздо страстней и категоричней, но и бескомпромиссней Горький. Во многом воспитанный на воззрениях народников, прежде всего Михайловского, он повторяет за ним мысль о «жестоком таланте». Добавляя еще и собственные эмоции: «Достоевский — сам великий мучитель и человек больной совести — любил писать именно эту темную, спутанную, противную душу...» (М. Горький. *О карамазовщине*). Все оказывается поразительно просто в этой критике и разительно возвращает нас в лоно спасительного народничества. И хотя в будущем победившие марксисты будут гнать и отзываться свысока о народнической доктрине, все же истоки их собственного мировоззрения коренятся в культурной установке более образованных, более интеллигентных народников со всеми их свойствами: плоскостью мышления, утилитаризмом, диктаторским догматизмом. Как выяснилось чуть позже, именно за ними было большое будущее, а вовсе не за сложными, рафинированными, изощренными рассуждениями русской интеллигенции.

Однако начало 1920-х годов еще по инерции шло в русле, намеченном Серебряным веком. Как Добужинский создает свои бессмертные

иллюстрации к «Белым ночам», великолепное завершение мирискуснической эпохи, так и Бердяев, Лосский, Шестов еще пишут о Достоевском, продолжая и развивая свои открытия, свои идеи. Они, эмигранты, и впрямь унесли с собой вчерашний день России — с его интеллектуальными взлетами, пронзающими душу откровениями, с его тонкостью, сложностью и глубиной.

С поэтическим пафосом и самозабвением вещает о Достоевском Бальмонт, и вам кажется, что вы по-прежнему сидите в своей еще не национализированной, не уплотненной квартире где-нибудь на Мойке (поближе к Невскому) и читаете свежий номер «Весов»: «...Много раз растоптанный Судьбой и узнавший, что на остриях боли так же играет радуга, как она, играя, стоит на горних высях свершившейся грозы, он, говоривший и с Богом, и с Дьяволом в полной мере человеческого голоса, воистину питался душами... Он не страшился быть там, где страшно» (*К. Бальмонт. О Достоевском*). Велеречиво, красиво, отвлеченно и несколько туманно — совсем как и полагается писать и говорить символистам.

Более конструктивно мыслит, скажем, П. Струве: «Достоевский громадное религиозное явление, как бы учитель веры и отец церкви в оболочке великого светского писателя... Как таковой, он гораздо больше и сложнее, а потому и труднее для понимания, чем великие пророки и учителя веры прежних времен... Он был националистом во имя Бога, ибо в национальном призвании России он видел подлинный зов Божий...» (*П. Струве. Пророк русского духовного возрождения*). Здесь, кстати, отмечена одна тонкость, которую не мешало бы уяснить себе всем псевдолюбителям Достоевского, видящим в нем прежде всего патриота, антисемита, шовиниста: Струве говорит о природе национализма Достоевского, о сущности его православия, которое для писателя действительно было знаком свыше в грядущей истории России, а не тупым утверждением ее превосходства.

В своей книге «Миросозерцание Достоевского» Бердяев фактически подводит черту под своей концепцией понимания Достоевского, и его устами говорит весь Серебряный век. Как всегда у него, здесь нет лишних слов, недосказанностей, придуманностей там, где исследователь не знает, что сказать. Сам опыт жизни начала XX века выливается в слова этой работы: «Достоевский открывает новые миры. Эти миры находятся в состоянии бурного движения. Через эти миры и их движение разгадываются судьбы человека. Но те, которые ограничивают себя интересом к психологии, к формальной стороне творчества, — те закрывают себе доступ к этим мирам и никогда не поймут того, что раскрывается в творчестве Достоевского... Только в начале XX века у нас началось духовное и идейное движение, в котором родились души, более родственные Достоевскому...»

Словно сама эпоха завершает здесь свое понимание Достоевского, умершего за сорок с лишним лет до того: «Достоевский отражает все противоречия русского духа, всю его антиномичность... По Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение... Не реальность эмпирического, внешнего быта, жизненного уклада, не реальность почвенных типов ре-

альны у Достоевского. Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба человеческого духа. Реально отношение человека и Бога, человека и дьявола, реальны у него идеи, которыми живет человек» (*там же*). Думается, что писатель хотел бы прочесть о себе именно эти слова.

Но в целом в 1920-е годы отношение к изучению творческого наследия Достоевского меняется принципиально: пришел черед серьезного литературоведения. В эти годы издаются его рукописи, письма, записные книжки. Собрание вдовы писателя А. Г. Достоевской становится основой для создания музея в московской Мариинской больнице (1928), Достоевскому посвящаются многие серьезные научные работы. Вопросы поэтики, жанрового своеобразия, художественного языка его произведений оказываются в центре внимания ученых, воспитанных на философских откровениях начала века, на Бердяеве, Булгакове, Вяч. Иванове. Они показали, *кем* был и *что* делал Достоевский; новые исследователи говорят о том, *как* он это делал.

Особые споры возникли вокруг жанрового своеобразия романов Достоевского. Форма его романов представляется чем-то принципиально новым не только в русской, но и в мировой литературе — само время диктует совершенно новый взгляд на изменившийся мир. Литературная форма становится сама по себе в глазах исследователей философичной, она едина со своим новым содержанием, и видимость романа Достоевского как привычного и традиционного жанра XIX века выворачивается новым миропониманием в целом.

Собственно, об этом писал еще в 1910-е годы Вяч. Иванов — это он ввел в обиход понятие «романа-трагедии»: «Роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что его развитие спешит к трагической катастрофе. Он отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых, тем, что трагедия у Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо немногих простых линий одного действия мы имеем перед собою как бы трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную... как будто мы смотрим на трагедию в лупу...»¹⁴

Катарсис, через который проходят герои Достоевского, есть, по Вяч. Иванову, тот «возродительный душевный процесс, на утверждении и предвкушении которого зиждилась в древности чистая форма Дионисовой трагедии»¹⁵; сама форма романа Достоевского оказывается значимой, возводя все переживаемое героями — и нами, читателями — к древней прарасе основ: экстатическому познанию гармонии в дисгармонии и хаосе мира.

Теперь эта мысль начинает, как это обычно бывает, разворачиваться в трудах исследователей, поворачиваться то одной, то другой своей гранью, углубляться. Молодой исследователь Л. Гроссман, в 1915 году напечатавший в «Русской мысли» большую, написанную в духе поэтической философии

¹⁴ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. С. 289.

¹⁵ Там же. С. 291.

Шпенглера статью о Достоевском и Европе, говорит о той своеобразной форме, в которую выливаются замыслы писателя: «...Он создал новый романтический канон, который служит в настоящее время и, вероятно, еще неоднократно будет служить родственным писательским темпераментам... Роман Достоевского — это философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений, это "Федон" в центре "Парижских тайн" или смешение Платона с Эженом Сю...» (Л. Гроссман. *Поэтика Достоевского*).

Не просто рассказ о событиях, но гибкая, адекватная происходящему в романе, его философской концепции форма слова — вот что такое философский роман нового времени, открытый Достоевским. Теперь, в 20-е годы, им начинают заниматься вплотную, серьезно, отталкиваясь от общей концепции писателя. В 1929 году вышли в свет «Проблемы творчества Достоевского» М. М. Бахтина, и этой книге суждено было стать основополагающей для серьезного научного изучения Достоевского в XX веке. Бахтин рассматривает жанр его романов как своеобразную философскую категорию — литературная форма впервые становится предметом философии. Но не только сама по себе форма романа; философской категорией оказывается прежде всего принцип изображения мира Достоевским — то, чего никак не могли постичь современники писателя.

Бахтин пишет: «Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно называем полифоническим... Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подвергались коренному преобразованию» (М. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*).

Полифония, равноправие всех голосов, т. е. героев, произведения, становится главной отличающей особенностью творчества Достоевского для многих поколений ученых в разных странах. XX век увидел себя не только в ней, но и в самой структуре безумно усложнившегося в представлении читателей мире Достоевского. Бахтин говорит о Слове писателя как об откровении: слово сливается с идеей. То, что традиционная критика рассматривала как бы на разных уровнях, теперь, после открытия философской сущности Достоевского, оказывается в представлении ученого вместилищем игр самих идей как таковых, герои же оказываются как бы марионетками авторского замысла, носителями идей.

Бахтин пишет: «Идея в его изображении становится *предметом художественного изображения* (здесь и далее курсив автора. — Н. Г.), а сам Достоевский стал великим *художником идеи*. ...Идея — как ее *видел* художник Достоевский — это не субъективное индивидуально-психологическое образование с "постоянным местопребыванием" в голове человека; сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями... Идея — это *живое событие*, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Идея в этом отношении подобна слову, с которым она диалектически едина. Именно как такое жи-

вое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал *идею* Достоевский» (*там же*).

Открытие Бахтина сразу же стало предметом бурного обсуждения. Так, на его книгу откликнулся такой марксистского толка критик, как А. В. Луначарский, воспитанный на философии и филологии 1910-х годов и перенявший их поэтическую манеру речи; в нескольких своих статьях о Достоевском, в которых, видимо, выплеснулся его собственный, минующий политические нужды интерес к теме, он пишет велеречиво и пышно, эмоциями подменяя строгий доскональный анализ, который отмечает настоящие научные статьи: «Все его повести и романы — одна огненная река его собственных переживаний. Это сплошное признание сокровенного своей души. Это страстное стремление признаться в своей внутренней правде» (А. Луначарский. *Достоевский как художник и как мыслитель*).

На книгу Бахтина Луначарский отозвался полным приятием ее положений: «...М. М. Бахтину удалось не только установить с большей ясностью, чем это делалось... до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого "голоса", которая потрясаясь развернута у Достоевского... М. М. Бахтин отмечает, что все играющие действительно существенную роль в романе голоса представляют собой "убеждения"... Это, конечно, не просто теории, — это теории, вытекающие как бы из самого "состава крови" действующего лица, неразрывно с ним связанные, составляющие основную его природу. Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги» (А. Луначарский. *О «многоголосности» Достоевского*).

Так марксистская критика приветствовала открытие великого ученого. Рядом же существовало и более традиционное, но от этого ничуть не проигрывающее литературоведение. Так, В. Виноградов в книге «Эволюция русского натурализма» пишет о «необычайной, тонкой архитектонике писем, извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка», которая отличает такое «классическое» произведение молодого Достоевского, как «Бедные люди», с которым, казалось бы, критике и читателям все уже давно стало ясно. Однако ученый отмечает, что это произведение на самом деле «разрушает как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма», выпадая из «исторической условности своей тематики» и поднимаясь над «ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники» (В. Виноградов. *Эволюция русского натурализма*).

Связи Достоевского с литературным контекстом его времени и времени, ему предшествующего, рассматривает А. Цейтлин в работе «Повести о бедном чиновнике Достоевского». Он отмечает, что, конечно, сюжеты ранних повестей писателя не пришли ему в голову спонтанно, без предупреждения: «...Бесчисленной вереницей тянутся через все сороковые годы эти повести о бедных чиновниках... Ко времени появления Достоевского по-

весть эта шаблонизируется, и ее ситуации, из которых выветрилась личная, индивидуальная авторская инициатива, сделалась трафаретными».

Исследователь отмечает, что «Достоевский не вносит новых сюжетов, а, как и многие другие, пользуется сюжетами "натуральной школы". Не как революционер, разрушитель шаблонов, подходит он к натуральной школе, а как ее законный сын, продолжатель ее заветов... Он властно использует раскаленные частицы металла, летящие из горна натуральной школы. Без натуральной школы, без этих нескольких сотен рассказов нельзя понять молодого Достоевского».

Однако время диктует. Интересы собственно научного, историко-литературного плана в изучении наследия Достоевского постепенно отходят на задний план. В науку, в филологию, пришли новые критики, не прошедшие даже и тех увлечений, которые оставили след на критическом наследии Луначарского, который более, чем к голосу научной истины, прислушивался к голосам политической конъюнктуры. Менее образованные, более прямолинейные, они словно и не подозревают о тех глубинах, о тех высотах, которые теперь признаны обиталищем Достоевского, однако именно за ними открывается теперь будущее науки.

В том же 1928 году выходит книга со знаменательным названием «Капитализм и русская литература», автор которой Г. Горбачев позволяет себе снисходительность по отношению к Достоевскому, в какой-то мере признавая его заслуги и в то же время констатируя его неспособность к пролетарскому пониманию происходящего: «Постоянными, неизменными в течение всей жизни элементами социального мировоззрения Достоевского являлись: интеллигентский антибарский демократизм и народничество, в смысле смиренной, ревливой, обидчивой любви к российскому мужику... Но сам он не сумел подняться над своей мелкобуржуазной психологией и справиться со своим испугом перед капиталистическим развитием... главным образом перед пролетарской революционной борьбой. И самый гениальный мещанин не в состоянии дать больше того, что позволяет его сущность».

Достоевский — «гениальный мещанин»! Определение, в котором его автор даже не видит вопиющего противоречия и несообразности, однако он явно чувствует себя тем классическим критиком, который, зная все лучше всех, готов учить и поучать глупых писателей. Начинается столь свойственное советской литературоведческой (и не только ей, но любой гуманитарной) науке фамиллярное похлопывание великих по плечу: тот чего-то недопонял, этот не сумел подняться над своей ограниченностью, а вот Достоевский так и остался мещанином, правда, почему-то — в чем-то — гениальным...

Более агрессивен Г. Покровский. Он выступает против самого уязвимого с точки зрения новой атеистической власти — против веры Достоевского в Бога, рассматривая ее как «поповскую» проповедь: «...Его мысль, что "все христовы идеи испорчены человеческим умом", это типично буржуазная, религиозно-обновленческая уловка. Обогащать, идеализировать Христа (именно так — с маленькой буквы! — Н. Г.) и во всех пакостях

обвинять великих и малых инквизиторов — это типично буржуазный прием... Это... гнилая попытка обновить религию... создать новое религиозное движение... В этом, несомненно, гнусная реакционнейшая роль Достоевского. Классовое значение этого явления для нас ясно» (Г. Покровский. *Мученик богоискательства*).

Мы слышим здесь уже иные нотки — ведь это 1929 год и подходит к концу эпоха, пытавшаяся продолжить вдохновенные 10-е годы. Начинается суровое время, и Достоевский оказывается назначен на роль жертвы независимо от того, что говорил о нем Белинский, от того, что он сам писал об «униженных и оскорбленных» и «бедных людях»: в глазах большевиков непрощаемый грех был совершен в момент выхода в свет «Бесов», и за него Достоевскому предстояло теперь расплатиться годами анафемы.

1930-е годы — особый рубеж в истории Советской России; это было время начала большого террора, к которому предварительно были сделаны властью некоторые шаги уже в предыдущее десятилетие. Среди прочего под идеологический террор подводилась теоретическая база, и одним из ее звеньев оказался вопрос о «гнусном мракобесе» Достоевском. В 1930 году вышла в свет литературная энциклопедия, в которой В. Переверзев, с которым мы уже встречались ранее, дает как бы объективную картину жизни и творчества писателя. Но странная это объективность!.. Критик вроде бы дает верную картину положения Достоевского в русской литературе: «Достоевский для новой русской литературы — основоположная фигура. Он занимает в ней то же центральное место, какое занимал Пушкин в литературе дворянского периода. Все писатели буржуазного периода русской литературы в большей или меньшей степени сродни Достоевскому».

Однако, принимая во внимание все то, что было сказано о Достоевском ранее в этой статье, создается впечатление, что тем самым ставится вопрос о вредности всей этой литературы, о ее шатаниях, никому не нужных исканиях, аполитичности, враждебности пролетарской революции и т. д. Читателю начинают «разумно» и «доходчиво» «капать на мозги», объясняя, кто есть кто на самом деле в русской культуре. Расставляются новые акценты, а то, что происходит это в официальном, декларирующем взгляды партии и государства издании, делает их еще более весомыми.

Переверзев снова обращается к образу «гениального мещанина», что, кстати, показывает, что соответствующая идеологическая обработка читателей начала осуществляться уже давно: «Достоевский Федор Михайлович — гениальный представитель литературного стиля, созданного городским мещанством в условиях разрушения сословно-крепостнического строя и зарождения капитализма...» (*там же*). Создается некая видимость логичности в развитии мысли и объективности в изложении вопроса, которые потом так долго будут подавлять всю живую мысль в Советском Союзе и против которой так же трудно будет бороться человеку, воспитанному на этой ублюдочной логике, как мухе выбраться из паучьей сети.

Установка получена, отныне все знают, в каком ключе следует писать о Достоевском. И, что самое печальное, хотя и закономерное, действительно

начинают писать именно так, как им указали. Свободное познание писателя кончилось, многовариантность исчерпалась. В том же году в журнале «Русский язык в советской школе» напечатана статья И. Нусинова «Проблема литературного наследия», в которой столь же логично будет доказываться мысль, что «Философское сознание таких писателей, как Толстой и Достоевский, их жизнь и миропонимание, их отношение к миру, к обществу, к человеку, все их мировоззрение, мироощущение по самому своему существу отрицает пролетарское миропонимание, мироощущение...»

Поражает полная абсурдность этих утверждений, глубокое непонимание не только той культуры, в контексте которой работали и жили вышеупомянутые писатели, не только употребление громких слов без учета их тончайших нюансов и синонимичности (миропонимание, мироощущение), но и просто отметание простой мысли, что, когда писали Толстой и Достоевский, пролетариат еще не был той силой, о которой всерьез можно было говорить как о силе, определяющей характер будущего.

Тем не менее статьи этого периода переполнены именно такой внешней логикой для дурачков, это не просто оголтелые обвинения, но именно хитроумно строящаяся теоретическая база неприятия, за которой, конечно, стоит глубочайшее непонимание и даже незнание о том, что тут можно чего-то не понимать... Такая критика, если ее внедрять в сознание либо малообразованных взрослых, либо в юное сознание учащегося человека, может в конце концов создать (как она и создала) совершенно однозначное представление о явлениях культуры и гуманитарной науки.

Потерявший понятие Бога народ начинает по предписанию партии и правительства творить собственную религию, некий спектакль, который, невзирая на принимаемые им безумные по масштабу формы, тем не менее был предвиден нашим героем — это аукался в реальной жизни бред шигалевых и верховенских. Без категории Бога невозможно понять Достоевского, но Бога «отменили» — «сокрушение Бога мыслилось и трактовалось как величайшая победа большевиков и, разумеется, товарища Сталина»¹⁶.

То, против чего так мучительно выступил Достоевский в своих «Бесах», теперь торжествовало. Зло пришло через идею лжеспасения, лжемессий, и Христа прогнали современные Великие инквизиторы. «Но там, откуда изгнан Бог, неизбежно поселится некто иной. Явление Антихриста в России было закономерным и неизбежным следствием отказа от Бога»¹⁷.

Время диктует свое, и чуткие критики отзываются на его требования, тем более что год 1931-й — юбилейный и не отметить памятную дату, хотя бы ругательными статьями, нельзя. Так, А. Луначарский, несколькими годами ранее восторженно подхвативший идеи Бахтина (которые теперь просто не нужны, поскольку не утверждают антисоветский характер творчества Достоевского, да и просто слишком сложны и непонятны «широкому

¹⁶ Чегодаева М. Два лика времени. 1939. Один год сталинской эпохи. М., 2001. С. 8.

¹⁷ Там же. С. 10.

читателю», к тому же не пестрят ссылками на Сталина как главного филолога всех времен и народов), уже в 1931 году заявляет ничтоже сумняшеся: «В значительной степени чувство самосохранения перебросило Достоевского окончательно из лагеря мещанского авангарда, крестьян и косвенно, в будущем, пролетариев, — в лагерь упаднического мещанства... В наше время любить Достоевского как своего писателя может только та часть мещан и интеллигенции, которая не приемлет революцию» (А. Луначарский. *О Достоевском*). Хорошо, что Достоевского уже пятьдесят лет как не было в живых, потому что эта статья (в ряду многих) — уже донос.

Более осторожен Пиксанов: «Революционная эпоха может принять Достоевского, как и Толстого, только "отсюда и досюда", прежде всего и больше всего как художника слова и обличителя язв старого мира» (Н. Пиксанов. *Достоевский в русской литературе*). Спасибо и за это — по крайней мере, хоть в каких-то пределах Достоевский оказывается приемлем для читателя новой эпохи.

Еще остались критики, которые пытаются — с оговорками, но признать некоторые заслуги писателя перед отечественной культурой. К ним относится, скажем, П. Коган, отметивший, что «...есть что-то в Достоевском, что не чуждо и нашим бурным дням. Его великая неудовлетворенность, его тоска по социальной (в его терминологии "мировой") правде...» (П. Коган. *Достоевский: к пятидесятилетию со дня смерти*). Однако тут же автору приходится извиняться и объясняться: «Достоевский признавал несостоятельность своего индивидуального бунта, неоправданность и беспочвенность мелкобуржуазного протеста...»

В следующем году журнал «Литературная учеба» опубликовал статью Степанова, которая, на мой взгляд, представляет собой сложное сочетание серьезного желания рассмотреть методику творческой работы Достоевского и в то же время не получить за это слишком больших неприятностей. Автор пишет о том, что волнует каждого исследователя творчества великого писателя, но не прост этот интерес. Исследователю приходится сразу же оговариваться, предваряя довольно большую статью, посвященную вопросам поэтики Достоевского, такими пассажами (хорошо памятными нам всем по вынужденным преамбулам к собственным работам советского времени): «Достоевский по своей идеологической позиции — один из наиболее чуждых нам писателей...» (Н. Степанов. *Как работал Достоевский над романами. Техника работы Достоевского*).

В то же время спорить с тем, что Достоевский — «один из крупнейших мировых писателей», не приходится. В чем же, с разрешенной властью точки зрения, заключается этот мировой масштаб? В том, что в его творчестве «выражена наиболее полно и цельно, наиболее художественно, совершенно идеология и психология колеблющейся мелкобуржуазной интеллигенции с ее двойственностью, противоречиями, в большинстве случаев оканчивающимися переходом в лагерь реакции...»

Автор статьи бросает камень в таких «реакционных мракобесов», как Розанов, Мережковский, Бердяев, Карсавин и другие эмигранты, — это для

них «Достоевский как "учитель жизни" являлся своего рода идейным знаменем политического мракобесия, мистицизма, индивидуализма» (*там же*), это их работы, враждебные пролетарской революции, восхваляют его. В общем, задача стояла перед авторами статей о Достоевском действительно нешуточная: и ответить на поставленные вопросы, и соблюсти свою лояльность, и заклеить рассматриваемого писателя, дабы и последующие пишущие о нем знали, кто он таков на самом деле.

В своем докладе на I съезде писателей в 1934 году М. Горький, всегда не любивший Достоевского, уполномоченный теперь говорить как бы от имени всей русской литературы XX века, заявил, что «Достоевскому приписывается роль искателя истины. Если он искал — он нашел ее в зверином, животном начале человека, и нашел не для того, чтобы отвергнуть ее, а чтобы оправдать...» (*М. Горький. Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей*). Утверждение это как бы подводит итог более ранним высказываниям и обобщает их. И снова — если бы Достоевский был жив, следствием этого доклада могла быть как минимум высылка, если не арест.

Однако жизнь и во времена назревающего большого террора полна неожиданностей и парадоксов. В том же 1934 году готовится к изданию роман Достоевского «Бесы». «Литературная газета» попыталась было объяснить возможное понимание этой вещи после всей травли Достоевского в печати: «Роман "Бесы"... представляет собою художественную концентрацию всех тех аргументов, которые могли быть выдвинуты гениальным художником против революции, и одновременно — крушение этих аргументов. В этом заключается интерес этого крупнейшего художественного произведения XIX века...» (*Литературная газета, 1934, 26 декабря*).

Вспомним — это то самое издание с иллюстрациями С. Шор, после которого стремительно начался закат издательства «Academia». Пожалуй, с рисунками этой художницы как раз и судить о неизбежности крушения аргументов писателя против революции... Но самоубийственное донкихотство всегда было свойственно русской интеллигенции, да и невозможно постоянно держать голову втянутой между плеч в надежде, что, может быть, не заметят, не отрубят... Хочется встать, крикнуть что-то против...

Крикнули. Ответ последовал весьма быстро, а критик Д. Заславский выразился предельно ясно: «...Совсем не из-за художественных своих достоинств этот роман стал знаменем политической реакции. Контрреволюционную интеллигенцию всегда тянуло к "достоевщине" как философии двурушничества и провокации, а в романе "Бесы" это двурушничество размазано с особым сладострастием... Роман "Бесы" — это грязнейший пасквиль, направленный против революции...» (*Д. Заславский. Литературная гниль*).

В целом статьи 30-х годов о Достоевском насквозь пронизаны неприятием художника — причем неприятием, вполне осознанно рассчитанным на то, чтобы с его помощью давить на психику людей, выдавливая из них идеи, близкие писателю, и внедряя новые, с помощью которых легко ими

управлять; по сути, это как раз и есть тактика Великого инквизитора... Вот только мелкие выдержки из таких статей — И. Виноградова, Юзовского, В. Ермилова. «Суждение о Достоевском как об исследователе и изобразителе "бездны" человеческой души стало общим местом *буржуазного* (курсив мой. — Н. Г.) литературоведения...» (И. Виноградов. *Вопросы марксистской поэтики*)¹⁸. Характерно слово «бездны» применительно к человеческой душе, взятое в презрительные кавычки: у строителя коммунизма никаких бездн явно не обнаруживается, все ровно, плоско и определено.

Или Юзовский: «Предчувствие революции обнаруживается у Достоевского даже в форме самозащиты перед ней, в страхе, в отмежевании от нее: уже здесь он выдает себя с головой...» (Ю. Юзовский. *Творческие идеи Горького*).; В. Ермилов: «Враждебная человеку, уродливая христианская идея "святости" страдания отравила сознание художника...»

А ведь в то время, когда пишутся эти статьи, Д. Шмаринов работает над иллюстрациями к «Преступлению и наказанию», которые будут объявлены чуть ли не триумфом метода социалистического реализма... В эти годы смутно доносятся из-за неприступной отныне границы слабые для нас, но полные сил и разума голоса уехавших — они по-прежнему говорили о глубине, о сложности, о вере Достоевского, они говорили истинные вещи, которых больше не слышали на родине. Отец В. Зеньковский писал в 1933 году, словно спасаясь мыслью от наступающего воинственного абсурда XX века: «...Философская позиция Достоевского была в чрезвычайно глубокой степени охвачена *натурализмом*, то есть верой в естество, в силу и правду естества... Из этой веры его старое поклонение красоте, вся его "шиллеровщина" перешли в эстетическую утопию... в преобразующий смысл восторга и исступления, в преобразование через святость нашего естества, в возможность через святость обновления и восстановления — в порядке "эволюции", свободной, но "естественной" для человека...» (В. Зеньковский. *Проблема красоты в мирозерцании Достоевского*).

1940-е годы оказались по ряду причин более спокойными для Достоевского в советской критике. И дело тут не только в войне. Еще до нее, в начале 1941 года, О. Цехновицером была написана весьма спокойная и уважительная статья о Достоевском как скрытом драматурге. После всей той ругани, которую предыдущее десятилетие щедро вылило на писателя, статья эта представляется блаженным оазисом разума и доброжелательной заинтересованности в предмете своего рассмотрения. В ней снова выплывает как ни в чем не бывало термин Вяч. Иванова «роман-трагедия», снова речь идет о «многопланности героев Достоевского», которая «бесконечно трудна для сценического воплощения». Автор говорит, что человек, не написавший за всю свою жизнь ни одной пьесы, тем не менее поставил своим театральным режиссерам и кинопостановщикам невероятно сложную

¹⁸ Просто невозможно не умилиться душой, прочитав заглавие этой статьи: «марксистская поэтика» — это уж точно открытие большевиков...

задачу: дать «...бытовое, конкретное в согласовании с той, по сути, отвлеченной идеей, носителем которой является данный персонаж» (О. Цехновицер. *Великий мастер трагического искусства*).

Почему, как получилось, что в разгар террора власти пропустили подобную серьезную и дружественную статью? Может, это чей-то недосмотр, за который кто-то расплатился? Или просто, для того чтобы создать достоверную картину творческих споров в СССР, потребовалось предъявить миру не только помои Заславского, но и нечто более серьезное?.. В этом ведь тоже метод воздействия на простодушных... Во всяком случае, статья была напечатана перед самой войной и как бы вернула имени Достоевского толику былого блеска.

Во время войны вообще сильно поменялись приоритеты власти — это известно. Даже Ахматова оказалась востребованной в эти годы, когда для поднятия народного духа в ход шло что угодно, когда следовало показать всему миру, что гордость за национальное достояние, которым, безусловно, является и Достоевский, органически присуща советскому народу. Однако тот отзыв, который мы приводим в нашем разделе критики, по сути является выражением не официозной политики (приказали — сделали), но чьего-то внутреннего интереса, внутренней потребности. Солдаты с фронта написали письмо не куда-нибудь, а в московский Музей Ф. М. Достоевского — что-то привело их к этому. Скорее всего, оказался в отряде или роте кто-то, кто хоть немного, но читал русскую классику и хоть немного, но разбирался в творчестве писателя, а остальные уже примкнули к нему.

На письмо правильно, идейно выдержанно отвечают сотрудники музея: «...Он говорил: "Мы непобедимы ничем в мире. Мы можем, пожалуй, проигрывать битвы, но все-таки останемся непобедимыми именно единением нашего духа народного и сознанием народным..." Должен, наконец, Достоевский занять в русской литературе и в сознании советского человека то большое место, которое поистине и по справедливости принадлежит ему» (*Ответ сотрудников Музея Ф. М. Достоевского В. Любимовой и Н. Метельской на письмо с фронта*). Слова Достоевского как будто нарочно сказаны по поводу нередких поражений начала войны, однако приличествующая случаю уверенность в конечной победе также подходит к моменту. Ответено и по сути, и в то же время достаточно осторожно; впрочем, к этому времени уже практически все советские люди умели правильно отвечать на подобные вопросы.

Даже и после войны не сразу меняется отношение к писателю. Уже не слышно привычной ругани, зато вдруг находится множество слов извинений писателю за его мировоззрение, столь далекое от восторга перед пролетарской революцией. Так, В. Александров пишет: «Достоевский верил, что будущее русского народа неразрывно связано с будущим свободным и справедливым обществом... Достоевский не мог найти реальных путей, не знал, как это будущее осуществится; он угадывал, он искал и падал, но он верил в это будущее всем своим сердцем» (В. Александров. *Ф. М. Достоевский. 11 ноября 1821 — 9 февраля 1881 года*). Снова это «не знал»,

«не понял» (или еще лучше — «недопонял»), «не сумел», «не смог». Действительно — «как будто историю творят двоечники...», по выражению из популярного советского же фильма более поздних времен.

Во второй половине 40-х годов было предпринято несколько изданий Достоевского; параллельно им вышел и ряд работ, посвященных его творчеству, в том числе и книга А. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского». В ней высказываются вполне здравые идеи о методике работы писателя и о нем самом пишется в духе разумного и объективного приятия: «...Так Достоевский всегда мыслил взаимоотношение искусства и действительности: художник тот, кто "в силах и имеет глаз", умеет видеть и находить в фактах действительной жизни их глубину, их сокровенный смысл, ход истории» (А. Долинин. *В творческой лаборатории Достоевского*).

Исследователь словно игнорирует официально принятые взгляды, говоря о Достоевском. Ему вполне сопутствует опять-таки донесшийся изда- лека голос русской эмиграции. «Смертному не по силам на все ответить, и за него, за всех и назначено было Достоевскому принять бремя неудобно- симое. О судьбе человека, о человеке, о "тайне бытия", о Боге, о земном счастье, о страдании, о дерзании, о "человекобоге", о преступлении и воз- мездии... о грехе... трактуют все его романы-трагедии», — пишет о Достоев- ском И. Шмелев (*И. Шмелев. О Достоевском. К роману «Идиот»*).

1950-е годы — переломный момент в истории советской критики в отношении Ф. М. Достоевского, и это связано прежде всего с собственно характером этого времени, ставшим мостиком между двумя эпохами: эпо- хой террора и эпохой возвращения к более или менее нормальной жиз- ни. Начавшись еще в разгар торжества сталинизма, десятилетие к своему концу познало «оттепель», и первые глотки свободы казались самой сво- бодой и опьяняли, как весенний воздух. В культуру возвращались забы- тые имена так же, как и из лагерей вновь возникали заживо похоронен- ные люди — часто тени людей. Настало время искать новые пути, новые слова для мыслей, еще вчера казавшихся кощунственными и кра- мольными.

При этом в культуре явственно сталкивались противоположные тен- денции. С одной стороны, еще довлело сознание прошлого, — да и посе- час оно еще не ушло полностью из нашей жизни, что же говорить о пер- вых послесталинских годах! Со временем законсервировавшись как гото- вое выражение начальственного мнения о любом проявлении свободного духа, оно стало удобным штампом, потому что не надо было думать, ис- кать какие-то новые слова... Сплошь и рядом это было слово официальное, та утвержденная генеральной линией партии догма, которая определяла собой на протяжении двух десятков лет отношение не только к Достоевс- кому, но и ко многим, многим другим деятелям и феноменам отечествен- ной культуры.

С другой — все явственней, все смелее начинала пробиваться и мысль самостоятельная, претендующая на независимость, в которой сказываются

уже чей-то личный опыт и свободная воля. Она еще очень робка — еще опасно оторваться от привычного осуждения и громко сказать, что Достоевский — философ, угадавший многое в сути российского XX века. Однако и в первой тенденции намечаются явные признаки «потепления» и смягчения. Так, в Большой советской энциклопедии 1953 года в одной и той же статье высказываются безапелляционные утверждения («Все... творчество и деятельность Достоевского связаны с его отступничеством от освободительного движения. Достоевский противопоставлял революционным демократам свою реакционную программу "почвенничества"... Достоевский связывал великое будущее России не с революцией и социализмом, а с идеалистическими идеями отказа от борьбы и христианского смирения, которое будто бы спасет народ от нищеты и рабства...») и такие высказывания: «...С большим мастерством рисовал он тяжелое положение городских низов, задавленных нищетой и бесправием, изображал те мучительные идейные блуждания, к которым приводят человека индивидуализм и оторванность от народа. В самых реакционных произведениях Достоевского встречаются правдивые сатирически-обличительные образы представителей дворянства и буржуазии».

Конечно, это вовсе не безоговорочное признание нужности великого писателя народу-строителю «светлого будущего». Это те самые извиняющие и извиняющиеся обиняки, оговорки, полупризнания, которыми на протяжении многих лет будет теперь принято говорить о творчестве полуразрешенных, полупрощенных художников, и все же это как бы эталон, образец того, как отныне надо говорить о Достоевском. И автор статьи говорит: «Достоевский как большой художник не смог в угоду своей реакционной программе полностью отказаться от присущего национальной русской литературе принципа жизненной правды в изображении судьбы народа... Значительность творчества Достоевского определяется тем, что он с большой, подчас болезненной остротой откликался на кричащие социальные контрасты современного ему общества...»

То есть, конечно, он реакционер по своей политической программе, но при этом правдиво описывает мучительные конфликты современного ему общества, историю народа, психологическое состояние людей. Эта критика является плотью от плоти критики народнической — приземленной, прагматичной, сухой, и все же она произносит новое слово: оказывается, Достоевского можно читать советскому человеку и даже находить в нем нечто важное для себя...

Чтобы это потепление не приобрело характера затяжного, чтобы одернуть готовых размякнуть литературоведов, тут же следует начальнический окрик: в журнале «Звезда» (ох, приходится выслуживаться бедному, уже однажды памятно осужденному журналу!..) появляется статья Б. Платонова, вполне разъясняющая неизменность позиции партии по отношению к мракобесам: «...Разумеется, смешно и нелепо выглядят те, кто делает вид, будто Достоевского вообще не было в истории русской культуры. Но не менее удивительны путаные и сбивчивые призывы "не забывать"

Достоевского. Во имя чего звучат эти призывы? То ли кому-то кажется, что мало выяснена реакционная роль Достоевского... То ли здесь содержится намек на необходимость повысить оценку достоинства Достоевского... На этот туманный вопрос ответ, конечно, может быть только один. Он уже дан Горьким... "Достоевский не пригоден на роль «учителя» для советских писателей в изображении мира и людей"...» (Б. Платонов. *Некоторые вопросы литературной критики*).

Не пригоден, и все тут. И все же уже ничего нельзя сделать с исподволь прокрадывающимися в смущенное сознание истинами. Они еще не рискуют появляться как нечто существующее а priori, они еще словно извиняются за то, что приходят в головы, но они уже есть, они уже высказаны: «...Художественное открытие Достоевским характерных черт и типов мелкобуржуазного сознания и поведения, *при верном осмыслении его произведений* (курсив мой. — Н. Г.), может послужить и действительно служит делу воспитания человека нового общества...» — пишет в 1955 году Я. Билинчис (Я. Билинчис. *Ф. М. Достоевский*).

Слова эти подхватываются и развиваются на юбилейном заседании 9 февраля 1956 года в память ста тридцати пяти лет со дня смерти писателя. В. Ермилов произносит речь: «Мы чествуем память одного из величайших русских и мировых художников, чье наследие стало достоянием всех народов, чьи образы живут в сознании всего человечества, не умирают и не могут умереть» (В. Ермилов. *Федор Михайлович Достоевский. Речь на торжественном заседании в Колонном зале Дома союзов 9 февраля 1956*).

А потом случился XX съезд партии, при всей неполноте провозглашенных им откровений столь многое и кардинально изменивший в нашей истории, и наряду с другими Достоевский оказался как бы реабилитированным посмертно. Отныне часто и большими тиражами издаются его произведения, о нем пишут, его изучают. Официальным литературоведением было названо ключевое слово, примиряющее и власть, и исследователей, и Достоевского, позволяющее, хоть и с оговорками, но читать, издавать, изучать Достоевского. Отныне объявлена «борьба за Достоевского, за главное, бессмертное в его произведениях, против всего ложного в них, несовместимого со счастьем человечества» (*там же*). А главное, найдена удачная форма, в которую долгие еще годы будут выливаться и множась издания писателя, и статьи о нем, и фильмы по его произведениям, и театральные постановки... Теперь на все косные партийные идеологические окрики стало можно отвечать: да, конечно, он многого недопонял, над многим не сумел подняться, но ведь и бессмертное-то в нем тоже есть...

Отныне эти реверансы в сторону генеральной линии становятся обязательным атрибутом советского достоевеведения, неким кривовато пришитым кружевцем к добротному сукну его прозы. Научные статьи и монографии серьезных достоевеведов, многие годы занимающихся его творчеством, и те покупают себе право на существование стыдливymi оговорками: «...Идеологические грехи позднего Достоевского несомненны (курсив мой. — Н. Г.),

но мы ценим великого художника за его неустанные искания истины, за огромную силу его реалистического мастерства, и более всего за созданные им бессмертные образы русских людей, получившие всемирное признание» (Л. Гроссман. *Ф. М. Достоевский*). А ведь в этой же статье Л. Гроссман говорит о противоречивом характере творчества Достоевского, его человечности, сложнейшей проблематике, нашедшей себе выражение в совершенно новой, экспериментальной форме его романа...

Ему вторит Г. Фридлендер: «*Как ни ложно* (курсив мой. — Н. Г.) понимал Достоевский причины разобщения господствующих классов и народа...» Эхом отзывается Ф. Евнин: «С достигнутой советским народом величественной вершины построенного в трудах и боях социалистического общества можно всесторонне учесть всю глубину противоречий Достоевского. Отметая *все реакционное и слабое* (курсив мой. — Н. Г.) в его творчестве, *не выдержавшее испытания временем*, необходимо оценить по достоинству сильное и яркое...» (Г. Фридлендер. *Образы и темы Достоевского*).

Читаешь это все сегодня, и стыдно становится за то, что умных, въедливых исследователей так гнули и насиловали, так заставляли если не ругать и поносить того, кого так интересно изучать, то, по крайней мере, так постыдно оговариваться... В этом тоже печать времени, печать, которую мы все старались как бы не замечать, отмечая как некое неизбежное «бу-бу-бу» сущность подобных заявлений, оставляя только то сущностное, что порой выступало за ними.

Но вот Достоевского берет в руки художник, пролетарский писатель, убежденный сталинист и притом — трагически честный человек: Фадеев читает «Преступление и наказание», и роман не всегда и не во всем ему нравится, но: «...Идеи столкнуты лбами, диалектика развития идей необыкновенна. Много нагнетено "ужасов"... Критика социализма шестидесятников поразительно мелка и пошла для такого большого художника. Но — силен, бес!» (А. Фадеев. *Субъективные заметки*) — и вы сразу понимаете, что там, где встретились эти двое, нет политики, конъюнктуры, расчета. Там есть только Творчество, не столько *что*, но главное — *как*. И это — подход одного художника к другому.

Конец 50-х годов уже перерастает пену этой борьбы между непривычным признанием и привычным неприятием Достоевского. Постепенно начинается разговор по сути дела — и в этой струе появляются работы таких ученых, как Кирпотин, Белкин, Голосовкер, Зунделович, Карякин, Пруцков и др. Они уже конкретно говорят о Достоевском-мыслителе, Достоевском-философе, они начинают новый период научных исследований его творчества. 50-е же годы сыграли свою роль: они перевели стрелки часов и открыли путь нормальному и спокойному изучению наследия писателя, а не огульной ругани по его поводу или неумных славословий ему.

1960-е годы — это время возвращения к спокойной и серьезной критике Достоевского. Постепенно он перестает быть красной тряпкой для идейно выдержанных чиновников от литературы — часть из них либо постепенно

оказывается не удел в силу возраста, либо просто вымирает, часть же начинает активно приспосабливаться к новым веяниям. Отходит в прошлое примитивный взгляд на Достоевского как на бытописателя, порожденный демократической и народнической критикой прошлого века, зато на основе лучшего, что было написано о писателе и во второй половине XIX века, и в эпоху Серебряного века, формируется новая, более современная концепция его творчества.

Конечно, не все происходит сразу, как по мановению волшебной палочки. Печать ушедших лет гонений слишком сильна, она так и не сойдет со всего, что будет написано о Достоевском, вплоть до самой перестройки, а во многих случаях и после нее: ведь цели большевиков оказались во многом достигнуты, новая общность людей, а главное, новый взгляд на вещи уже были сформированы и теперь диктовали миру свои теории и научные выкладки.

И все же душу живую оказалось убить не так просто. То, о чем раньше люди боялись говорить, теперь, в 60-е, они запросто произносят вслух, делясь своими наблюдениями с собеседниками, об этом пишут в статьях и книгах. Так, А. А. Ахматова в беседе с Г. Глёмкиным говорит о «Бесах» как о самой «главной» вещи, апокалипсической вещи, как о прозрении, и слова ее звучат более чем весомо во второй половине многострадального XX века. Правда, система спасительных оговорок действовала и разговорах с близкими друзьями как некий спектакль, в котором должны были участвовать все, — поэтому выученная суровой жизнью Ахматова допускает характерную уловку: «...не правда, что она (книга "Бесы". — Н. Г.) реакционная. Она самая *человечная*. А значит — *революционная...*» (Г. Глёмкин. *Что мне дано было...*) Приличия соблюдены, все всё поняли, но никто не в обиде.

Таков же пример и в книге (?). Борева «О трагическом», где говорится: «Он (Достоевский. — Н. Г.) показал трагическое состояние мира и трагическое состояние духа человека в их единстве... Достоевский создал, пожалуй, самую трагическую и самую безысходную концепцию мира.. И в этой концепции было *много правды, ибо она раскрывала действительный ужас капиталистического общества* (курсив мой. — Н. Г.), и много лжи...» (?). Боров. *О трагическом*). Можно много говорить о Достоевском, но будьте любезны не забывать, о ком, где и с кем именно вы говорите о нем...

И все же 1960-е годы оказались временем, когда намолчавшиеся или вынужденно налгавшиеся исследователи литературы, изголодавшись по серьезной работе, начинают много говорить и писать о Достоевском, и все, что о нем говорят, разительно отличается от трех предшествующих десятилетий. Так, в эти годы философ Я. Голосовкер издает свою тоненькую, невзрачную на вид книжечку «Достоевский и Кант» (ныне — библиографическая редкость, украденная практически из всех крупных библиотек), в которой не просто проводит параллели между темами «Братьев Карамазовых» и категориями философии великого немецкого философа, но вводит нас, читателей, внутрь этих зачарованных и сложных

отношений, превращающих последний роман Достоевского в оживший философский трактат (о чем, впрочем, и сто лет назад уже задумывались критики).

Голосовкер говорит, в частности, о том, что «...в ад интеллектуальный, в страдания ума, до Достоевского еще никто так глубоко не заглядывал, ибо сам Достоевский переживал этот "ад ума". Этот "ад ума" был тот великий опыт, который Достоевский... передал человечеству...» (*Я. Голосовкер. Достоевский и Кант*). Отсюда уже совсем далеко от «классических» умозаключений о Достоевском как о певце угнетенных городских низов, здесь уже вовсю идет познание сложнейшего феномена отечественной и мировой культуры.

Открываются заново или впервые потрясающие истины: так, В. Ермилов, отрешившись от эмоций 50-х, утверждает, что «двойничество героев Достоевского — постоянно и мучительно ощущаемое человеком противоречие между тем, как человек чувствует самого себя, что он думает о себе, и реальностью его положения среди людей. Эта тема — одно из гениальнейших открытий мировой художественной литературы, совершенных Достоевским» (*В. Ермилов. Размышления над современной повестью*). Вот так! а вовсе не «нервическая дребедень», как изящно выразился некогда «неистовый Виссарион», с легкой руки которого пошло недоверчивое (по меньшей мере) отношение критики ко второму роману Достоевского.

А Я. Зунделович пишет о сущности Достоевского как Мастера: «Достоевский был, прежде всего, художник-философ. Свои художественные произведения он подчинял задаче осмысления, разрешения философских проблем бытия, как они представлялись ему: "божеское" и "дьявольское" в человеке, противоречие между неукротимым своеволием личности и необходимостью для нее жить в обществе, противодействующем индивидуальному своеволию, вера и безверие человека и т. п.» (*Я. Зунделович. Романы Достоевского*). Понятия веры и безверия, Божье и дьявольское начало в человеке и т. д. отныне становятся официально признанными для характеристики поэтики Достоевского, для понимания его жизненной концепции. Понимание его как писателя-философа уже становится постепенно общим местом, и тускло звучит на этом фоне упоминание о «Бесах» как творческой неудаче художника.

Сложность творческого мышления писателя, сложная структурность его модели мира требует все более и более углубленного изучения. Исследователь отметил весьма важную для Достоевского особенность: «Достоевский не мог писать просто о быте, а — с другой стороны — отвлеченное бытие, философе́мы зажигали его, лишь представая перед его художническим взором, как стимулы, побудители воли человека, как зримое воплощение его духовных исканий. Достоевский-художник видит, как бытовое пронизывает "бытием", и — в отличие от многих своих единомышленников — понятиями "бог", "дьявол", "вечность" и т. п. интересуется лишь в той мере, в какой они прорастают в быту, в действительности» (*там же*). Эта структурность мира Достоевского, как мы видим, становится

в глазах исследователя тем полем, на котором разворачивается парад идей и понятий у Достоевского, развивая и усложняя мысли, высказанные в литературе о писателе ранее.

Молодой исследователь Ю. Карякин в 60-е годы занимается вскрытием и определением сущности самого творческого метода Достоевского. Он пишет: «Поиски "невысказанного, будущего Слова", искусство как художественное предвидение развития человечества — вот совершенно сознательно занимаемая позиция Достоевского. Этот смелый социальный замысел предопределил особенности художественного метода писателя» (Ю. Карякин. *Антикоммунизм: Достоевский и «достоевщина»*). Как бы «забывая», что именно предписывают партия и правительство (запреты официально никем не сняты, однако можно сделать вид, что их нет; этот прием срабатывал неоднократно) говорить о Достоевском и его политических прогнозах, он косвенно утверждает правоту автора «Бесов» — «художественное предвидение развития» общества оказывается не просто правильным, но и важнейшей составной частью художественного метода Достоевского.

Хочется отметить здесь еще один характерный парадокс времени: достоеведение (а уже можно говорить и о такой отрасли филологической науки) говорит не только, а зачастую не столько о Достоевском, сколько о животрепещущих вопросах современности — текущей современности, сегодняшнем дне 1964-го, 1967-го, 1969 годов... Лишенная возможности прямо сказать о том, что происходит и происходило в общественной и исторической жизни страны, советская интеллигенция прибегает снова (уже в который раз!) к своеобразному эзопову языку: якобы говоря о великих именах, исследователи получали возможность сказать о больных вопросах, о проблемах и конфликтах своей эпохи. То, что именно через Достоевского они получали свободный подступ к теме, — характерная черта и его творчества тоже, и они это прекрасно понимали.

Анализируя, например, систему взглядов писателя, Я. Эльсберг пишет: «...Достоевский гениально поставил вопрос, явившийся в XX веке предпосылкой идейно-художественного размежевания литературы как человековедения: способно ли социальное и, прежде всего, социалистическое переустройство принести благо и счастье человеку, личности?...» (Я. Эльсберг. *Творчество Горького в борьбе против модернизма*). Вопрос о насилии в обществе, собирающемся отметить пятидесятилетие своего насильственного переустройства, поставленный так открыто, становился негласным вызовом власти, десятилетиями наращиваемой машине духовного порабощения. Исподволь в советском обществе начинались процессы высвобождения потаенной энергии — и никакие Сусловы сделать с этим уже ничего не могли. Перестройка началась задолго до своего официального начала, и одной из существеннейших ее баз стало изучение творчества Достоевского.

Отсюда и попытки полностью реабилитировать, ввести в широкий читательский и научный оборот наиболее «крамольные», с точки зрения Коммунистической партии, произведения Достоевского. Так, Н. Пруцков

пытается ввести уже опубликованных заново «Бесов» в сферу общей философской концепции писателя. Он отмечает: «...Реакционное заблуждение Достоевского, создавшего "болезненно злую" (М. Горький. — Н. П.) книгу "Бесы", *нельзя вульгаризировать, толковать прямолинейно* (курсив мой. — Н. Г.) и не замечать в ней познавательного содержания и воспитательного значения» (Н. Пруцков. *Общественно-нравственный облик русского революционера допролетарского периода*). Он подчеркивает, что метания Достоевского между увлечениями социализмом и революцией и яростным отрицанием их сродни его вечным pro et contra, его верой и безверием. То, что еще лет пятнадцать назад вызвало бы в лучшем случае поток брани, оказывается составной частью интереснейшей творческой концепции.

А Б. Кузнецов впервые выводит художественный метод Достоевского за пределы гуманитарного приложения сил в чистую физику — науку XX столетия: «Автор (Достоевский. — Н. Г.) ставит своих героев в условия жестокого эксперимента, сжимает их жизнь в одно критическое мгновение, освобождает от всего личного, житейского, повседневного...» (Б. Кузнецов. *Достоевский и Эйнштейн*). Взгляд на произведение одной сферы культуры глазами другой — новое явление в советском литературоведении, свидетельствующее о том, как изменился самый взгляд на критику и — шире — понимание художественного творчества, в том числе и Достоевского, дающего более чем благодарный материал для этого в условиях второй половины XX столетия. Недаром далее автор статьи заключает: «Мелодичность и достоверность самых резких диссонансов... характерная для любого произведения Достоевского. *Достоевский — художник достоверного парадокса* (курсив мой. — Н. Г.)».

1970—1980-е годы, невзирая на сохраняющиеся ограничения, налагаемые традицией советского образа мысли, были благодатным временем для изучения Достоевского. По сути, это была первая эпоха серьезного его изучения, когда уже нет ни злобы дня, ни обязательного политического заказа, ни бурных эмоций потрясающих открытий Серебряного века, ни постоянных уверений в гениальности вчера еще бывшего под негласным запретом писателя. В эти годы кропотливо изучается и публикуется творческое наследие Достоевского, издаются его произведения, выходит в свет полное академическое собрание его сочинений в тридцати томах, а на материале его творчества защищаются дипломы, кандидатские и докторские диссертации.

В эти годы издается множество монографий и статей, посвященных самым разнообразным вопросам поэтики, идеологии, философии и художественной концепции Достоевского, и общего, и частного характера, а также переиздаются старые, ставшие уже краеугольными камнями в науке о Достоевском, — ибо в 70—80-е годы уже серьезно можно говорить и о такой науке. Те же работы, которые по ряду причин не издаются (например, Вяч. Иванов — эмигрант, поэтому с печатанием его статей подождем), уже более или менее свободно можно прочесть в крупных

библиотеках, и даже не всегда в спецхране. По романам и повестям Достоевского ставятся спектакли, снимаются фильмы, в которых заняты лучшие наши актеры, открываются один за другим музеи писателя — в Ленинграде, Омске, Семипалатинске, Новокузнецке, Зарайске и Даровом, Старой Руссе; происходит реставрация и реэкспозиция московского музея на Божedomке, ныне называемой улицей Достоевского. Достоевский входит в жизнь советского читателя на правах признанного всеми классика русской литературы, он становится предметом такой же гордости, как и Пушкин, Толстой, Гоголь...

Конечно, каждая новая работа, связанная с его именем, по-прежнему предваряется всевозможными оговорками и извинениями, вроде: «Реакционные же взгляды Достоевского нашли свое выражение в отказе от идей социального переустройства современного ему общества, в борьбе с революционным движением, что особенно явно прозвучало в романе "Бесы", в надуманном идеале государства-церкви, в поэтизации человеческих страданий», — как пишет в своем «Введении в литературоведение» (1970) Г. Абрамович, однако они воспринимаются уже просто как обязательный для напечатания приклад к серьезным умозаключениям. Достоевский признан уже как бы не опасным для советского читателя.

В это время можно спокойно говорить о философии и художественном размахе Достоевского. Так, Ю. Карякин находит у него «шекспировский, поистине всемирно-исторический масштаб», «глубину беспощадного и одновременно гуманного социально-художественного исследования» (Ю. Карякин. *Человек в человеке*). Г. Фридлендер в 1981 году в одном из «главных» литературоведческих журналов СССР «Русская литература» дает широкую сущностную панораму творческого наследия писателя. Он говорит, что «...в творчестве Достоевского — при всех присущих ему противоречиях — с необычайной силой отразилась атмосфера постоянного высокого духовного горения, глубина и широкий размах философских, социальных и нравственных исканий, которые сложная переходная эпоха пробуждала как в образованных слоях русского общества, так и в самой гуще широких масс пореформенной России, нараставшее чувство социального неблагополучия, пробуждение сознательного, аналитического отношения к жизни, стремление к пересмотру старых патриархальных норм поведения и морали, страстная решимость добраться мыслью "до корня", до самой глубины существующей социальной неправды» (Г. Фридлендер. *Наследие Достоевского и наша современность*).

Н. Пруцков, рассматривая вопрос об утопии и антиутопии в творчестве Достоевского, отмечает, что «по самой сущности своей натуры Достоевский был страстно увлечен идеями социально-этического реформаторства, поисками путей спасения человека и человечества, горячим желанием практического воздействия на ход жизни в соответствии со своим идеалом» (Н. Пруцков. *Утопия или антиутопия?*). По сути дела, подобные высказывания являются еще одной попыткой, уже привычной и почти столь же обязательной, как и «партийно-правительственные кружева», доказать,

что Достоевский был «хорошим», что он не был реакционером в самом плохом смысле слова.

В эти десятилетия прослеживаются серьезнейшие творческие и литературные связи Достоевского с писателями его времени и его предшественниками, определяющие характерные особенности его поэтики, и самые эти особенности становятся предметом отдельного специального изучения. Так, под маркой изучения фантастического в творчестве писателя рассматриваются снова возвращенные в литературный обиход «Бесы»: «Особый тип фантастики с установкой на восприятие с точки зрения обыденного здравого смысла реализуется в "Бесах"... в форме невероятных слухов, которыми до предела насыщена эта "хроника одного любопытного... происшедшего вдруг, неожиданно, события..."» (В. Смирнова. *Фантастика в гротесках Ф. М. Достоевского*). Роман-памфлет становится отныне просто одним из произведений сложного и неожиданного в своих воззрениях автора, столь много провидевшего в будущем своей страны.

Оказывается, что «фантастическое, находящее выражение в обилии острых ситуаций, деформирующих реальную картину жизни, может быть рассмотрено в "Бесах" и как важное художественное средство, при помощи которого Достоевский достигает своей главной творческой цели: крайней активизации самосознания героев», — уже нет разговоров о неудаче «Бесов», вымороченных характерах его героев и т. д. Разговор идет о том, как именно писатель достигает того или иного эффекта в своих писаниях, как делается им та или иная модель мира.

Даже беглый обзор научных работ, посвященных Достоевскому в период 70-х — начала 1980-х годов, говорит нам о том, что в это время идет дотошная, планомерная, я бы сказала, будничная работа по научному освоению философского, художественного наследия писателя, равного которому не знала ни одна эпоха изучения Достоевского. Разрабатываются основные положения советской науки о Достоевском — исподволь меняется самый подход к писателю: из прямолинейного защитника «бедных людей», из реакционера, предавшего революционные идеалы молодости, из церковного мракобеса, дружившего с Победоносцевым, он снова становится для своих читателей и исследователей живым, мучающимся человеком, ищущим свою правду, пытающимся сказать свое слово о современной ему России и о ее будущем. И этот Достоевский оказывается созвучен и новому, через сто лет после его смерти наступившему времени России.

Негласный, скрытый от чересчур бдительных глаз идеологических чиновников, разговор исследователя и писателя, в котором первый получает возможность, говоря о Достоевском и о его героях, в то же время высказаться по широкому спектру наболевших вопросов сегодняшнего дня, возобновляется почти в каждой работе о Достоевском. Так, в обстоятельной, плотно основанной на реальных документах процесса петрашевцев, книге Бельчикова «Достоевский в процессе петрашевцев» проскальзывает фраза, которую можно расценить как один из многих «уроков царям»,

походя разбросанных по страницам не только этой, но почти всех книг и статей советского времени о Достоевском.

Исследователь на основании архивных свидетельств отмечает, что Достоевский «полемиически встал на защиту художественности как "необходимого условия", порождающего идейность. Достоевского страшило приспособление искусства к узкополитическим целям; он опасался сужения кругозора художника, замыкания в сфере политики...» А вот советские литературные власти явно подобного не опасались, но их уже мало кто слушал, находя многочисленные и изощренные пути для попутного выражения собственного отношения к жизни и политической ситуации.

Познавая Достоевского, современный исследователь — да и просто умный читатель — получает возможность познавать и анализировать и собственно мир вокруг себя — мир, в котором мы все живем. Но ведь это как раз то, о чем может только мечтать каждый пишущий — и через сотню лет «глаголом жечь сердца людей»!..

Наряду со старыми, широко известными исследователями-достоевистами — Г. Фридлендером, Я. Кирпотиным, Л. Гроссманом и др. — появляются новые имена: И. Волгин, Л. Сараскина, В. Ветловская, Г. Федоров, Ю. Кудрявцев и др. заявляют о себе яркими, глубокими работами, свежим и непредвзятым, не испорченным старыми догмами подходом к предмету изучения.

Так, И. Волгин вводит в контекст художественного наследия Достоевского «Дневник писателя» — наиболее одиозную часть написанного им, долгое время рассматривавшуюся как сугубо публицистическое произведение, к тому же реакционное, чуждое и т. д. Волгин говорит о том, что «Дневник» — органическая часть прозы Достоевского: «...Хотя в "Дневнике" 1873 г. перегородки внутри прозы и убраны, сама проза еще не переступает своих бывших границ. Элементы разных жанров перемешаны, но не слиты: мы без труда отделим очерковую зарисовку от полемиического наброска, критическое эссе от заметок мемуариста. "Дневник" 1873 г. еще близок к традиционно газетному фельетону... Жанр и структуру "Дневника" определить столь же трудно, как и его издательский тип... Можно сказать, что Достоевскому удалось "схватить", запечатлеть образ России не только в романах, но и в "Дневнике"» (И. Волгин. *Достоевский — журналист*).

Таким образом, исследователь указывает на совершенно по-новому увиденное самое творчество как психологический акт — у писателя, равно как и у поэта, музыканта, художника, у любого творческого человека, нет ничего, что выходило бы за рамки творчества.

Вернулось и имя Бахтина, много лет бывшее под запретом; его идеи, смелые и не похожие на расхожее советское литературоведение, подчиненное негласным догмам, стали для мыслящей интеллигенции своего рода знаменем интеллектуального неповиновения (таким же знаменем были для нас имена Аверинцева, Лотмана и Тартуской школы, имена «проклятых поэтов»). В результате развелось несметное количество последователей и просто подражателей, которые слепо, как икону, принимали на веру все, что сказал мэтр, не допуская альтернативы ему.

В русле бурной полемики с Бахтиным делает свои заявления Б. Бурсов, утверждающий, что «...полифоничен всякий реалистический роман, но на свой лад...» Бурсов выливает на горячие головы ушат холодной воды: «Полифонизм, примененный к одному только Достоевскому... отрывает Достоевского от русской национальной традиции. Добавляю: более того, Достоевский оказывается противопоставленным ей. В результате на нее бросается какая-то тень, как на недостаточно полноценную, поскольку она не овладела "моделью мира", выработанной Достоевским» (Б. Бурсов. *К спорам о Достоевском*).

Вопрос о Достоевском и русской культуре оказывается одним из важнейших вопросов достоеведения. Безликая «советская общность людей» все чаще начинает осознавать себя состоящей из соединения многих национальностей, имеющих свои национальные признаки и традиции. Достоевский принадлежит в первую очередь России, и это делает его вновь одиозной фигурой. Сравнивая его и Некрасова, М. Гин отмечает и столь болезненные приоритеты в области национального: «Всемирно-исторические задачи не были непосредственно объектом внимания Некрасова и Щедрина. Достоевский, напротив, вступал в область всемирно-исторических проблем, стремился их ставить и решать» (М. Гин. *Достоевский и Некрасов*). Сочетание русского и всемирного — вот та мера, которую открывают исследователи в безмерном Достоевском.

В это время уже уходит в прошлое одномерность старого литературоведения. Исследователи пытаются понять писателя в совокупности многих владеющих им идей и проблем. Так, Л. Сараскина в своих работах дает нам образ невероятно сложного человека, писателя, который сочетает в себе часто и несочетаемое, что переплавляется в едином горниле, создавая то насыщенное и предельно взрывное творчество, которое и является наследием Достоевского. Его сложность в ее работах естественно прорастает в сложность мира, им изображаемого, и понимание этого тоже становится знаком нового подхода к изучению творчества классиков.

В середине 1980-х годов в связи с коренными и, как оказалось, необратимыми изменениями в общественной жизни страны изменяется и характер изучения творчества Достоевского. Я уже писала об изменении издательского рынка в эти годы — на прилавки магазинов хлынули потоки западной, а позже и отечественной литературы, которая раньше была вне досягаемости советского читателя. Любовные романы, триллеры, бесконечные детективы, и среди них — искрами рассыпающиеся, не переводившиеся на русский десятилетиями философские и психологические трактаты, исторические труды, посвященные проблемам, отставшим ранее как ненужные, переиздания классики русского зарубежья...

Ошарашив читателя этим рогом изобилия, новое время диктовало нам совершенно новый взгляд на вещи, в том числе и в сфере гуманитарных наук, в частности — в достоеведении. Если внимательно изучить выпуски «Книжной летописи» и «Летописи журнальных статей» этого десятилетия, поражаешься, насколько же снизился уровень интереса к старой доброй

русской классике. Фактически в эти годы остается постоянным, хотя и весьма сокращенным, издание произведений, проходящих по курсу школьной программы, остальное же место занимают фантастика и фэнтези, детективы, любовные романы...

С одной стороны, это вполне понятно: ведь если нормального среднего читателя десятилетиями держать только на высочайшем накале чувств и мыслей, составляющем фактически всю русскую и мировую классическую литературу, да еще присовокуплять к этому постоянное изучение их в соответственном высоком ключе, то неудивительно, что ему вдруг захотелось хорошего, добротного детектива вроде романов Агаты Кристи или Френсиса, зачастую пишущих на грани детективного жанра и психологической прозы. Захотелось умной фантастики — мудрых, добрых историй Саймака, трагической и напряженной фантастики Брэдбери, захотелось побродить по дорожкам Средиземья, спасая мир от Черного Властелина, чтобы потом вернуться в уютный мир Шира, который вдруг оказывается таким маленьким, мелким и слишком простым...

Но и на этом витке истории отечественной культуры Достоевский остался с нами. В эти годы на первый план в изучении его наследия выходят те проблемы, которые раньше в силу советской доктрины атеизма и пролетарского интернационализма были под негласным запретом. Теперь же исследователи получили возможность говорить о существеннейших сторонах философской и общественной концепции писателя, проясняя и ее, и собственно наши сегодняшние проблемы через познание взглядов писателя.

Прежде всего, это вопрос церкви, ее места в жизни общества и отдельного человека, вопрос веры и неверия для личности и государства в целом. Исследователи со всех сторон рассматривают эти проблемы на материале таких достаточно часто в последние полтора-два десятилетия (по сравнению с другими, «приевшимися» за советские годы изданиями, вроде «Униженных и оскорбленных») издающихся романов, как «Братья Карамазовы» или «Бесы».

Исследователи рассматривают столь болезненную тему для Достоевского, в молодости петрашевца и борца за спасение обездоленного человечества, как вопрос о хлебе земном и хлебе небесном. Пройдя с мукой через восторженное желание «накормить голодных», Достоевский расплатился за него каторгой, долгими годами собирания себя заново, новыми прозрениями. Его герои тоже мучаются над тем, что лучше — накормить, спасти, тем самым прибрав к рукам, или предоставить человека собственному спасению, кропотливой внутренней работе во имя свободного выбора? Вопросы, весьма актуальные для России XX века — разве мы все не прошли через горнило этих самых фанатических поисков рая на земле? И куда это нас привело — уж никак не в райские кущи...

Автор статьи «Достоевский о Христе и истине» Н. Буданова делает существенное заключение: «По мнению Достоевского, "высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все

остальные «высшие» идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из нее одной вытекают* (курсив автора. — Н. Г.)... Словом, идея о бессмертии — это сама жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества“. И в этом понимании высшей идеи человеческого бытия Достоевский также следует за Христом: “Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам“ (Мф.; 6, 33)».

Мы же сделаем не менее важное заключение о том, сколь изменился самый тон научной работы о великом русском писателе, самая ее тематика: оказывается, Бог-то есть, и десятилетия советского строительства земного рая ничего в этой данности не изменили... Просто в официальном государственном издании наконец сказано то, что многие годы исследователи как бы держали за щекой, имели в виду, не говоря вслух... Философская доктрина Достоевского во всей своей живой хаотичности и выстраданности получила отныне полную легализацию.

В работе, рассматривающей Достоевского в контексте русской культуры второй половины XIX века, В. Безносков вскрывает механизм соотношения развития культуры общества в весьма сложную эпоху с творчеством и духовными поисками одного человека. Это то, что еще несколько лет назад фактически не дискутировалось, потому что с точки зрения коммунистов признать роль личности в истории значило признать свободу выбора и свободу воли — невозможные свободы в тоталитарном государстве, разрушающем все личностные свободы. Теперь же оказалось, что общество действительно не строится целиком на подавлении единичной воли, но создается свободным движением этих волей. Он пишет: «Достоевский задал программу построения единого поля духовной культуры, основанного на принципиальном допущении и признании множественности и равноправности позиций и точек отсчета. Метафизический смысл ее — соборность и общечеловеческое поле культуры при признании неповторимости и абсолютной ценности индивидуальных позиций. Цель — духовная культура, основанная на признании свободы и самоценности личности и индивидуальных культур, ее составляющих, исходящая из сущностного, глубоко выстраданного стремления человека к богочеловечеству, — это программа Достоевского, творчески развиваемая в культуре России конца XIX — начала XX века... Культура России конца XIX — начала XX века оказалась под глубоким магнетизмом Достоевского, следы которого можно увидеть во всех сферах жизни культуры и искусства — в литературе, философии, живописи, музыке, театре» (В. Безносков. «Смогу ли уверовать?» Ф. М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX — начала XX века).

Человек развивается в познании жизни в Боге — и само общество тоже вне Бога не имеет шансов на истинное развитие. Впервые после долгих лет сказано, что «Достоевский — религиозный писатель: слишком много прямых тому свидетельств» (*там же*). Но тут же делается и характерная оговорка, вызванная слишком рьяным неофитством начала 90-х годов:

«Однако нет оснований представлять его как религиозного проповедника. Он мучительно и страстно хотел открыть для себя самого религиозную истину, религиозный свет. Он страдал о Боге, жаждал Бога, но то не была жажда фанатика, нет. У Достоевского есть движение к Богу, к религии, и это движение нужно реконструировать для того, чтобы увидеть, какую роль *реально* (курсив автора. — Н. Г.) играла религия в его творчестве...» (там же).

Неслучайно автор говорит о «жажде фанатика» — вопрос существенный для вновь пытающейся обратиться к Богу России, в которой вчерашние атеисты вдруг на глазах становятся воинствующими апологетами православия. Церковное ханжество захлестнуло нашу культуру наряду с искренними поисками Бога, возвращением в Храм многих и многих. И все же внешнее, модное, суетное зачастую оказывается более красноречивым, претендует на главенство... Через изучение богословской доктрины Достоевского исследователь получает возможность сказать нам и об этом.

Восстановление в общественном сознании религиозных начал неизбежно связано с освоением познанного ранее, с осмыслением давно забытых истин. В этом отношении наследие Достоевского становится во главу угла теоретических выкладок на грани истории литературы и литературоведения, философии, богословия. Сложность духовного бытия и непривычность к ней советского человека заставляет вновь и вновь обращаться к уже пройденным путям, осмысляя их, на них ища свои пути. Из области чистого литературоведения интерес к Достоевскому снова, как в 1910-е годы, уходит в область философии и богоискательства.

О глубочайших опытах Достоевского в этой сфере пишет Л. Сараскина в книге «Одоление демонов», посвященной как раз этим вопросам и тому, как они преломляются в творчестве писателя. Она говорит в ней о животрепещущих и, возможно, неразрешимых до конца мятущимся человечеством вопросах, отмечая, что ими был одержим в свое время Достоевский; в то время, когда о нем писали, что он занят осмеянием «недорослей» и пасквилем на русскую революцию, его занимали кардинальные, краеугольные вопросы построения не только общества, но и мира в целом.

«Можно ли веровать, будучи цивилизованным, то есть европейцем, и веровать безусловно в божественность Сына Божия Иисуса Христа? Поскольку цивилизация на этот вопрос отвечает фактами, что нельзя, можно ли существовать обществу без веры, на одной только "научной" нравственности? Если православие невозможно для просвещенного человека, если невозможно серьезно и абсолютно веровать, то "вовсе не так неизвинительно, если кто потребует, что лучше всего все сжечь". Откровеннейшие, глубочайшие мысли Достоевского о вере и неверии, его религиозный опыт и его "осанна" проверялись на совместимость с натурой человека, который поставлен был "на одни свои силы"», — так исследовательница пишет о вставшей столь рельефно перед Достоевским проблеме общества, построенного на нравственных ценностях, идущих от Бога, и общества хлеба земного.

Вопрос о вере естественно связывается в сознании читателей и с вопросом о национальном начале в русской культуре. Об этом тоже много пишут, и неслучайно прямолинейный и туповатый отзыв Лобова в эпоху первой русской революции о Достоевском-патриоте, таким резонансом звучащий среди откровений о Достоевском Вяч. Иванова, Бердяева, Булгакова и других, в 1990-е годы становится, увы, весьма распространенным. Достоевского поднимают как знамя наши псевдопатриоты — много шуму, много апломба и, к сожалению, мало знаний, мало понимания, мало элементарной культуры... Поэтому среди серьезных научных работ этого десятилетия довольно много (относительно, поскольку, повторяю, не много пишется в это время о русских классиках, включая и Достоевского) встречается посвященных этому, столь больному для нашего времени вопросу.

К народности Достоевского исследователи часто идут именно от вопросов веры и неверия, и это естественно. Говоря о поисках Достоевским мировой гармонии, о его «всемирности», о его стремлении понять отношения православия и католицизма, православия и социализма, уральский исследователь В. Михнюкович указывает, что «не менее важным для писателя было стремление проявить голос русского народа, покончить с его безмолвием в большой литературе... Идеологический роман Достоевского пронизан мотивами народных социально-утопических легенд» (В. Михнюкович. *Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского*).

Но и тут оказывается не все просто: «...Отношение Достоевского к народной утопии не лишено противоречивости... Истоки этого драматизма —

в разладе двух взаимоисключающих стремлений, которые причудливо уживались в сознании писателя. Одно из них — христианское стремление к Новому граду, Новому Иерусалиму, который, согласно Апокалипсису, наступит после вторичного пришествия Христа — в этом цель Божьего замысла. Но созиждется Новый град уже за пределами человеческой истории. Другое стремление — в признании необходимости земного Нового града для людей в пределах исторического времени, о чем так страстно мечтал Достоевский, и это стремление имеет уже, по существу, антихристианский характер...» (там же).

Народная утопия, мечта о «молочных реках в кисельных берегах» — и снова вопросы о хлебе земном и хлебе небесном, о приоритете телесного или духовного. Б. Тихомиров в своей статье пытается сформулировать, что же такое «русская идея» Достоевского: «"Русская идея" — это одно из важнейших, узловых понятий в системе взглядов Достоевского. В нем как бы сфокусированы решения писателя по ключевым для его миропонимания вопросам: о всемирно-исторических судьбах человечества и о вопросах христианства, о противоречии и о своеобразии и смысле истории России, о сущности взаимоотношений России и Запада, об особом строе русской души..." Русской идеей"... писатель... называет тот грядущий необходимый "синтез" самозамкнутых национальных европейских идей,

которые в силу особых качеств русского духа может совершить только Россия» (Б. Тихомиров. *Наша вера в нашу самобытность. К вопросу о «русской идее» в публицистике Достоевского*).

Веру в Россию видели у Достоевского всегда — только большевики пытались затемнить это понятие, как, впрочем, и самое существование такой страны, почти вытесненной в сознании XX века новообразованием Советского Союза. Но сложное преломление ее через вопросы веры, представлений о мессиональной роли России в мировой истории, горячую любовь к русскому народу в любом его воплощении — от каторжника-убийцы до святых старцев, через сложную, восходящую к народным утопиям политическую утопию Достоевского и его страстное отрицание гармонии на крови — все это впервые столь выпукло, весомо мы увидели и осознали всё же в конце XX века, пройдя те искусы, соблазны, преступления и вины без вины, которые он предложил нам, не очень внимательным и доверчивым читателям его произведений. Понадобилось слишком много крови, и слишком много горечи и боли накопилось в общественном сознании, чтобы в постсоветской России, начавшей медленное освобождение от бесовщины, воочию увиделись те провозвестия, которые столь блистательно просмотрели в Достоевском его современники, в свою очередь тоже строившие будущее, столь удивительным образом ставшее нашим прошлым и настоящим.

По-разному увидели это исследователи: случались и явные казусы, как, например, работа Я. Учителя, полагающего, что, создавая в своих романах драматические общественные коллизии, Достоевский тем самым как бы «оттягивал» в Слово то, что без него обернулось жестокой исторической реальностью: «Он возложил на себя проблему грядущих революционных потрясений. И успешно разрешил ее. В частности, появление романа "Бесы" притормозило, а то и устранило гнусную "нечаевщину"» (Я. Учитель. *Кто убил Федора Павловича Карамазова?*). По мнению Я. Учителя, только Достоевский мог бы предотвратить убийство Александра II, написав продолжение «Братьев Карамазовых» и заставив Алешу поднять руку на царя.

Более серьезно написал об этом И. Гарин: «Достоевский не был реалистом, он был визионером. И искать у него надо не сходство с жизнью, а весть о грядущем. То, что при жизни Достоевского многие воспринимали как плоды болезненной фантазии, как пасквиль на действительность, оказалось грядущим...» (И. Гарин. *Многоликий Достоевский*).

Более того: строгий академический ученый Г. М. Фридлендер тоже увидел и сформулировал прорыв в будущее в творчестве Достоевского — уже в области поэтики. Он говорит о том, что в основе всей мировой литературы XX века лежат романы Достоевского: «...Именно те особенности стиля Достоевского, которые наиболее смущали его современников и казались им отклонением от привычных для них норм "хорошего" литературного стиля, обеспечили Достоевскому художественное бессмертие, сделав его признанным учителем большинства писателей XX века во всем мире...» (Г. Фридлендер. *Творческий процесс Достоевского*).

Так с чем же, или, вернее, с кем мы имели дело все эти последние полтора века с момента выхода в свет в 1846 году «Петербургского сборника»? Что привело к столь радикальному изменению не только содержания и смысла, но и самой тональности критических отзывов о Достоевском за 150 лет? И — самое главное — как получилось: что бы ни случилось с нами и Россией, но Достоевский всегда оказывается с нами и всегда немного впереди нас в понимании текущих проблем?..

Мы ли повзрослели настолько, что смогли наконец с грехом пополам понять, что же он написал, или просто он как бы проявился постепенно у нас в руках, листающих тома его сочинений?.. Жестокий опыт XX века был той болью, которой мучился он в своем «милом девятнадцатом», таком казалось бы уютном, таком ясном, таком устремленном в лучшее будущее. На дворе — третье тысячелетие, XXI век, и нам понадобилось 150 лет, чтобы дорасти до Достоевского... Как это было сказано у Ахматовой:

*Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял, и на всем поставил крест...*

Из критики
о Ф. М. Достоевском



1840-е¹

Иллюстрация, 1846, т. 2, № 4, 26 января:

...По объему это не роман, и при всем том мы не читали еще такого длинного романа...

Роман («Бедные люди». — Н. Г.) не имеет никакой формы и весь основан на подробностях утомительно однообразных, наводит такую скуку, какую нам еще испытывать не удавалось. Подробности в романе похожи на обед, в котором вместо супа сахарный горошек, вместо говядины, соуса, жаркого и десерта — сахарный горошек. Оно, может быть, и сладко, может быть, и полезно, но в таком смысле, в каком потчуют кондитерских учеников: чтобы поселить отвращение к сахарным произведениям...

Русский инвалид, 1846, № 34:

...«Бедные люди», роман г. Достоевского, молодого писателя, еще впервые выступающего на литературном поприще, но уже обнаружившего огромное дарование. В страшной, сжимающей сердце картине представляет он несчастья, претерпеваемые бедным классом нашего общества... Читаешь это полузабавные, полупечальные страницы: иногда улыбка навернется на уста, но чаще грустно защежит и занует сердце, и глаза оросятся слезами...

Русский инвалид, 1846, № 35:

По одному первому произведению молодого литератора еще нельзя определить его характер, но уже видно, что у г. Достоевского много наблюдательности, и сердце, исполненное теплою любовью к добру, и благородное негодование ко всему, что мы зовем малодушным и порочным.

В. Г. Белинский. Петербургский сборник. 1846 // Отечественные записки, 1846, № 3:

...С первого взгляда видно, что талант г. Достоевского не сатирический, не описательный, но в высокой степени творческий и что преобладающий характер его таланта — юмор. Он не поражает тем знанием жизни и сердца человеческого, которое дается опытом и наблюдением: нет, он знает его, и

¹ В основу раздела дореволюционной критики положен свод вырезок из газетных статей из собрания А. Г. Достоевской (ОР ГЛМ ф. 81, оп. 2, д. 20—41.).

притом глубоко знает, но а priori, следовательно, чисто поэтически, творчески. Его знание есть талант, вдохновение.

...Судя по «Бедным людям», мы заключили было, что глубоко человеческий и патетический элемент, в слиянии с юмористическим, составляет особенную черту в характере его таланта; но, прочтя «Двойника», мы увидели, что подобное заключение было бы слишком поспешно. Правда, только нравственно слепые и глухие не могут не видеть и не слышать в «Двойнике» глубоко патетического, глубоко трагического колорита и тона; но... этот колорит и тон в «Двойнике» спрятались, так сказать, за юмор, замаскировались им, как в «Записках сумасшедшего» Гоголя...

Нельзя не согласиться, что для первого дебюта «Бедные люди» и, непосредственно за ними, «Двойник» — произведения необыкновенного масштаба и что так еще никто не начинал из русских писателей...

...Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: «Ведь это тоже люди, ваши братья!»

...Его талант (Достоевского. — Н. Г.) принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг. Много, в продолжение его поприща, явится талантов, которые будут противопоставлять ему, но кончится тем, что о них забудут именно в то время, когда он достигнет апогея своей славы.

В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Современник, 1947, т. 1, № 1.

...В «Двойнике» автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература, ума и истины в этом произведении бездна, художественного мастерства — тоже; но вместе с этим тут видно страшное неумение распоряжаться экономически избытком собственных сил. Все, что в «Бедных людях» было извинительными для первого опыта недостатками, в «Двойнике» явилось чудовищными недостатками, и это все заключается в одном: в неумении слишком богатого силами таланта определять разумную меру и границы художественному развитию задуманной им идеи...

Журнал Министерства народного образования, 1846, № VII:

...Что касается повести Достоевского «Двойник» («Отечественные записки», № 2), то желали бы мы не встречать более подобных злоупотреблений таланта и трудов. Нельзя видеть без удивления, как в этой повести разговор действующих лиц зашел за все границы приличия и обратился в какую-то смесь ругательств, нетерпимых для круга образованных читателей.

Русская литература в 1846 году // Санкт-Петербургские ведомости, 1847, № 4:

...Это была прекрасная книга, в которой рассказывалась трогательная история бедного труженика с чистым и любящим сердцем... Это была простая

повесть из действительной жизни, которая повторяется, может быть, каждый день в одном из темных закоулков нашего шумного, холодно-равнодушного города. Повесть передана с глубоким чувством и верным знанием дела, но в то же время с ошибками первого опыта, с длиннотами и повторениями, с вычурными уменьшительными именами...

Критика жадно ухватила за эту книгу, рассыпалась в восторженных похвалах, пожаловала молодого литератора в гении первой степени и вознесла на такую высоту, что поневоле голова закружится, что и случилось на самом деле. Промахи, прощительные в первом произведении, сделались грубыми ошибками во втором, недостатки выросли... Только немногие прилежные читатели, да и те по обязанности, дочитали до конца господина Голядкина и Прохарчина...

В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Современник, 1848, № 1:

..Не только мысль, даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести («Хозяйка». — Н. Г.) остается и останется тайной для нашего понимания, пока автор не издаст необходимых пояснений и толкований на эту дивную загадку его причудливой фантазии. Что это такое — злоупотребление или бедность таланта, который хочет подняться не по силам и потому боится идти обыкновенным путем и ищет себе какой-то тайной дороги?.. Не знаем; нам только показалось, что автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности. Удивительно ли, что вышло что-то чудовищное... Странная вещь! непонятная вещь!..

Пантеон и Репертуар, 1848, т. 2, № 4:

Первое произведение г. Достоевского остается до сих пор лучшим; это, впрочем, не художественное создание, не глубоко задуманный роман, а отчетливая копия с натуры, с поразительной верностью дагерротипная картина бедности...

1860-е

Н. А. Добролюбов. Забитые люди // Современник, 1861, № 9:

...Роман г. Достоевского («Униженные и оскорбленные». — Н. Г.) очень недурен, до того недурен, что едва ли не его только и читали с удовольствием, чуть ли не о нем только и говорили с полной похвалою... Словом сказать, роман г. Достоевского до сих пор представляет лучшее литературное явление нынешнего года.

...В романе очень много живых, хорошо отделанных частных, герой романа хоть и метит в мелодраму, но по местам выходит недурен, характер маленькой Нелли обрисован положительно хорошо, очень живо и натурально отчеркнут также и характер старика Ихменева. Все это дает право роману на внимание публики при общей бедности хороших повестей в настоящее время. Но все это еще не возвышает его настолько, чтобы применить

общие художественные требования ко всем его частностям и сделать его предметом подробного эстетического разбора.

...Г-н Достоевский известен любовью к рисованию психологических тонкостей. Мнение о его, кажется, «Двойнике», что это «собственно не повесть, а психологическое развитие», подало даже повод к одному очень известному анекдоту. Но на самом деле вы в романе не только слабого изображения внутреннего состояния Ивана Петровича не находите, но даже не видите ни малейшего намека на то, чтобы автор об этом заботился. Напротив, он избегает всего, где бы могла раскрыться душа человека любящего, ревнующего, страдающего...

...Действие романа странным и ненужным образом двоится между историей Наташи и историей маленькой Нелли. Но как обе эти истории вертятся вокруг князя Валковского, то можно полагать, что основу романа, зерно его, составляет именно воспроизведение характера князя. Но всматриваясь в изображение этого характера, вы найдете с любовью обрисованное сплошное безобразие, собрание злодейских и цинических черт, но вы не найдете тут человеческого лица... Как и что сделало князя таким, как он есть? Что его занимает и волнует серьезно? Чего он боится и чему, наконец, он верит? А если ничему не верит, если у него душа совсем вынута, то каким образом и при каких обстоятельствах произошел этот любопытный процесс? Мы вправе требовать от автора объяснений на подобные вещи... Но г. Достоевский этими требованиями пренебрег совершенно. Как же после этого разбирать характер князя с эстетической точки зрения?

...В произведениях г. Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он писал: это боль о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, даже не вправе быть человеком настоящим, полным, самостоятельным человеком, самим по себе... Что за причина такого перерождения, такой аномалии в человеческих отношениях? Как это происходит?.. Вот вопрос, на который естественным и необходимым образом наводят читателя произведения г. Достоевского... Но у самых сильных талантов самый акт творчества так проникается всею глубиной жизненной правды, что иногда из простой постановки фактов и отношений, сделанных художником, решение их вытекает само собой. У г. Достоевского не достало на это силы дарования, его рассказам нужны дополнения и комментарии. Но тем не менее вопрос у него поставлен, и никто из читателей не может сам избавиться от этого вопроса после прочтения его повестей. Сам тон каждой повести, мрачный, унылый, болезненный, — так и вышибает из сердца раздражительный вопрос, так и подымает в вас какую-то нервную боль...

...Нужно сказать, что некоторая доля художественной силы постоянно сказывается в г. Достоевском, а в первом его произведении сказала даже в значительной степени. От него не ускользнула правда жизни, и он чрезвычайно метко и ясно положил грань между официальным настроением, между внешностью, форменностью человека, и тем, что составляет его внутреннее существо...

Неделя, газета политическая и литературная. 1866, № 5:

Талант г. Достоевского хорошо известен русской публике по его «Запискам из Мертвого дома», «Униженным и оскорбленным» и другим произведениям. Новый его роман («Преступление и наказание». — Н. Г.) отличается теми же достоинствами, как и прежние его произведения... Главную видимую целью автор поставил психологический анализ преступления, причин, к нему ведущих, и его последствий. Эту задачу г. Достоевский выполнил блистательно, с потрясающею душу правдой... Сюжет далеко не нов, но кажется совершенно новым благодаря поразительной правде и отчетливости, с которыми автор, имевший случай близко наблюдать преступников, анализирует припадок полусумасшествия, под влиянием которого Раскольников почти бессознательно совершает убийство и потом, инстинктивно движимый чисто животным чувством самосохранения, стремится скрыть следы преступления.

...Г. Достоевский в настоящую минуту недоволен молодым поколением... Он не говорит прямо, что либеральные идеи и естественные науки ведут молодых людей к преступлению, а молодых девиц к проституции, а так, косвенным образом дает это почувствовать... В новом романе его вор и убийца — студент; это бы еще ничего... Подстрекнул его к этому студент (опять студент! Что за страшное стечение обстоятельств!), излагавший пред своим приятелем теорию, что убивать злых старух для блага человечества дело весьма похвальное...

Поэтому мы советуем г. Достоевскому бросить ложный стыд и поставить точку над «i»; в этом отношении ему хорошим образцом может служить г. Ключников, весьма эффектно изобразивший в лице гимназиста Коли (в романе «Марево») всю пагубную нынешнюю систему воспитания...

Д. Писарев. Погибшие и погибающие // Луч: Уч.-лит. сб., СПб., 1866, т. 1:

...Г. Достоевский говорит, что Алея *все любили и все ласкали* (курсив автора. — Н. Г.). Это значит, что каторжники умели ценить красоту тех качеств, которыми отличался Алей. Это значит, что каторжники вообще были способны любить бескорыстно чистое, свежее, кроткое и прекрасное существо... Мыслящему читателю вряд ли есть надобность доказывать, что преступник, лишенный всех прав состояния, все-таки не перестает думать и чувствовать по-человечески. Но не всех читателей можно называть мыслящими... Если вы скажете, что каторжник — не лютый зверь и не грязная гадина, что в нем не замерли лучшие инстинкты человеческой природы, что он способен подняться на ноги и начать новую жизнь, то суровые мудрецы, солидные моралисты и непогрешимые *sensores morum*² сочтут себя оскорбленными до глубины души: они подумают, что вы ставите их на одну доску с презренным каторжником...

Хорошие черты, собранные г. Достоевским, особенно драгоценны потому, что они вырываются у него почти невольно и что он сообщает их

² Блюстители морали (лат.).

читателю без всякой предвзятой мысли. Большая часть этих подробностей брошена мимоходом, так что автор сам не вглядывался и не ставил их в заслугу каторжникам...

...Мертвый дом, описанный г. Достоевским, включает в самом себе задатки своего усовершенствования. Эти задатки развернутся, и нравственность арестантов улучшится, как только им дадут возможность смело и открыто заниматься собственной работою.

Воскресный досуг, 1866, № 164:

Федор Михайлович Достоевский принадлежит к числу лучших наших писателей, и если его талант не так велик, чтобы он мог стать наряду с Гоголем, то мы можем гордиться им как автором «Бедных людей», «Неточки Незвановой» и в особенности «Записок из Мертвого дома». Талант Ф. М. Достоевского развился рельефно, и главная сторона и свойства его таковы, что он резко отличается от дарований других наших писателей. Предоставив им внешний мир человеческой жизни: обстановку, в которой действуют их герои, случайные внешние обстоятельства и т. п., Достоевский углубился во внутренний мир человека, внимательно следит за развитием его характера и своим глубоко основательным, но беспощадным анализом выставляет перед читателем всю его внутреннюю духовную сторону — его мозг и сердце, ум и чувства. Этот анализ и отличает его от всех других писателей и ставит на почетное и видное место в русской литературе.

Русский инвалид, 1867, № 63:

Раскольников — больной человек; это нервная, повихнувшаяся натура, помешавшаяся на мысли о том, что убить старуху-процентщицу вовсе не преступление... Но когда голова старалась оправдать разными софизмами совершенное преступление, вся природа убийцы возмутилась, и началась та ужасная душевная мука, которую вынести было труднее каторги... Душевные муки убийцы изображены автором романа во многих местах так мастерски... что ни один читатель, как бы он ни был равнодушен к поэтическим произведениям, не мог бы не увлечься этими страницами, не мог бы не признать за ними глубокой правды, яркой изобразительности. Невольно вспоминаешь «Мертвый дом»...

...Люди, прокладывающие себе дорогу к власти преступлением, не могут пользоваться совершенным сочувствием, хотя бы они загладили свое преступление многими важными для человечества услугами. Беспристрастная история все-таки им этого не простит...

Гласный суд, 1867, № 159:

...Так как всему на свете есть конец, то на этом основании и бесконечный, по-видимому, роман Достоевского «Преступление и наказание» тоже окончился. Начало этого романа наделало много шума, в особенности в провинции, где все подобного рода вещи принимаются от скуки как-то ближе к сердцу...

Как бы то ни было, а роман Достоевского... окончен, так что теперь самая пора сказать о нем что-нибудь, как о покойнике...

По прочтении «Преступления и наказания» невольно является вопрос: что это такое? Роман это или психологическое исследование, изложенное в общедоступной форме? В одном только случае произведение это можно назвать романом, если смотреть на главное действующее лицо, на Раскольникова, как на тип, то есть как на воплощение какого-нибудь определенного направления, усвоенного обществом, или быть более или менее значительною частью этого общества. Надобно сказать: если даже автор в лице Раскольникова и действительно хотел воссоздать новый тип — то попытка эта ему не удалась. У него герой вышел просто-напросто сумасшедший человек или, скорее, белогорячечный, который хоть и поступает как будто сознательно, но в сущности действует в бреду, потому что в эти моменты ему представляется все в ином виде... У Раскольникова все признаки белой горячки... Топор дворника является во всей этой истории более самостоятельным лицом, чем сам Раскольников.

Кажется, что со временем открытия новых судебных учреждений все эти уголовные повести и романы... прекратятся сами собой, потому что несравненно поучительнее читать подлинные процессы, нежели испорченные из них извлечения, подобранные сообразно с извращенными вкусами авторов.

Д. Писарев. Борьба за жизнь // Дело, 1867, № 5:

...Человек помешанный не может отвечать за свои поступки. С него невозможно взыскивать за то зло, которое он делает себе и другим; его нельзя ни судить, ни наказывать. Этот принцип в настоящее время принят всеми уголовными кодексами образованного мира... Поэтому в вопросе о том, помешан ли Раскольников, скрывается, в сущности, другой вопрос: насколько Раскольников был свободен и способен отвечать за свои поступки в то время, когда он совершал свое преступление?.. От решения этого вопроса зависят те отношения, в которые читатель станет к герою, совершившему грязное и отвратительное преступление.

Биржевые ведомости, 1868, № 46:

В «Русском вестнике» появилась первая часть нового романа г. Достоевского «Идиот». Новый роман его оставляет за собой все, что появилось в нынешнем году в других журналах по части беллетристики. Глубокий психологический анализ, отличающий все произведения г. Достоевского вообще и в особенности его «Преступление и наказание», в новом романе доведен до высоты совершенства... Каждое слово, каждое движение героя этого романа, князя Мышкина, не только строго обдуманно и глубоко прочувствовано автором, но и как бы пережито им самим...

Голос, 1868, № 47:

Особенное внимание останавливает на себе «Идиот» г. Достоевского. Произведение это... обещает быть... интереснее романа «Преступление и

наказание»... Герой романа — какой-то князь Мышкин — больной, слабый, щедушный, простой, незлобивый, бестактный, но понятливый, даровитый, наблюдательный, способный на тонкий анализ как собственного, так и чужих характеров. Тип этот... встречается в нашей литературе еще в первый раз, но в жизни он далеко не новость. Мы беспрестанно... встречаем людей, которых общество клеймит именем дураков и идиотов и которые, однако, по достоинствам ума и сердца стоят несравненно выше своих хулителей.

1870-е

Одесский вестник, 1870, № 63:

Январская книжка «Зари»... не отличается ни богатством, ни разнообразием, ни интересом своего содержания. В ней, впрочем, помещена вещь, которая заслуживает, конечно, того, чтобы о ней несколько распространиться. Это повесть г. Достоевского «Вечный муж». Сильное, но болезненное дарование сказывается и в этой повести, как сказалось оно уже в «Идиоте», одном из самых неудачных произведений автора «Бедных людей», «Мертвого дома», «Преступления и наказания».

Санкт-Петербургские новости, 1870, № 31:

В сороковых годах подобные болезненные повести («Вечный муж». — Н. Г.) технически именовались «психологическим развитием»... но проницательный Белинский уже и тогда приискал для таких повестей определение более сообразное и меткое, охарактеризовав их названием «нервической чепухи»...

Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 250:

...Новый роман... ничем не разнится от прежних: в нем есть два-три лица, очерченных с необыкновенным искусством, попадаются страницы, исполненные высокой жизненной правды и глубоким проникновением в сущность мотивов человеческих действий, но вместе с тем «Бесы» преизобилуют множеством бесцветных, выдуманных фигур, отличаются темною и запутанною завязкой, растянутыми, вялыми и бледными сценами, которые совершенно излишни, порою странны. Роман, по обыкновению, проникнут тем субъективным мистицизмом, который свойствен г. Достоевскому и которому Белинский необыкновенно метко дал название «нервической чепухи»...

М. Е. Салтыков-Щедрин. Светлов, его взгляды, характер и деятельность // Отечественные записки, 1871, № 4:

...По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им (Достоевским. — Н. Г.), этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвестий и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить

тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основу романа «Идиот», — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями. И что же?.. Несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы прогресса, г. Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения, — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами, совершенно им не свойственными.

...Где кроется причина столь глубокого противоречия? В простой ли случайности или в нежелании автора отделить сущность вещей от тех внешних и не всегда приятных для глаз потуг, которыми всегда сопровождается зарождение нового явления, — это покажет время. Но нельзя не согласиться, что этот внутренний раскол производит впечатление очень грустное и притом весьма существенно отражается на творческой силе самого автора. С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...

Биржевые ведомости, 1872, № 83:

...Г. Достоевский, произведение которого («Бедные люди») приветствовал Белинский, полагавший, что его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются... не вдруг. Много в продолжение его поприща, говорил он, — явится талантов, которых будут противопоставлять ему, но кончится тем, что их забудут именно в то время, когда он достигнет апогея своей славы. Не знаем, действительно ли достиг его талант этого апогея, но по части изображения наших отечественных юношей он в самом деле уже превзошел по крайней мере тех своих конкурентов, которые подвизаются на этом пути в «Русском вестнике»...

Бедный Аксентий Иванович Поприщин, вообразивший себя испанским королем!.. Как бы ты был удивлен, если бы, храбро выдержав лечение холодной водой, дожил до настоящего времени и был бы в состоянии в часы, свободные от размышлений об испанской монархии, читать роман г. Достоевского! Никогда в часы самого мрачного отчаяния... ты не говорил ничего подобного тому, что рассказывает этот писатель... Все... нелепости легко объяснялись болезненным состоянием твоего мозга... а г. Достоевский, человек несомненного литературного таланта и находящийся притом в полной памяти, хочет уверить нас в действительности существования типов, подобных тем, которые он рисует нам в своем романе «Бесы»...

Бесы и бесенята в последней части романа г. Достоевского // Русский мир, 1872, № 315:

После продолжительного, более чем годового перерыва в «Русском вестнике» появилось продолжение прекрасно и широко задуманного романа г. Достоевского «Бесы»...

Этот вынужденный перерыв... послужил, очевидно, в пользу автора, так как новая часть романа отличается такою свежестю и характерностью изображения, какая замечалась только в первых главах этого произведения. Читатели опять сводятся лицом к лицу с бесподобным Степаном Трофимовичем, заслоненным в середине романа другими, менее яркими образами, и в котором автор так весело и едко осмеял слабые стороны людей сороковых годов... Жизнь его складывалась самым безалаберным образом, как складывалась она у большей части так называемых высших натур, вышедших из московских кружков времен гегелизма... Тут и неудавшийся роман с женщиной, оставившей в сердце пепел и руины, и полусознательное существование без определенных занятий и на чужой счет, и заносющаяся до какого-то беспутства речь, и невинная душа самая детская, и вечная, никогда ничем не кончающаяся мечта сделать что-то замечательное... К сожалению, все эти черты, развитые даровитым беллетристом, слишком разбросаны в массе ненужного, неразработанного материала...

Санкт-Петербургские ведомости, 1872, № 15:

...Концепция «Бесов» смутная, путаная, как вообще в последних произведениях г. Достоевского, но в нем выдвигаются страницы большого интереса и сцены, написанные со всем блеском таланта автора «Преступления и наказания».

...Г. Достоевский — крупный литературный талант (едва ли не самый крупный после г. Тургенева), и чтобы он ни писал, пишет вследствие искреннего и глубокого убеждения... Повторяю: между г. Достоевским и авторами типа г. Стебницкого лежит целая бездна... Тем более жаль, тем менее понятно, ради чего г. Достоевский забегают на ту дорожку, по которой развязно и свободно разгуливают творцы «Некуда», «Марева», «Немарева» и т. п.

...Г. Достоевский относится вообще с негодованием, сатирически к героям выставляемого им кружка. По всей вероятности, подобные заседания и сходки действительно предоставляют много пищи для сатиры. Но на что же, на кого же обрушивает свою сатиру г. Достоевский? На восемнадцатилетнего гимназиста и юную студентку, которая намеревается путешествовать по университетским городам, «чтобы принять участие в страданиях бедных студентов и возбудить их к протесту». Несчастный несмышленный гимназист и бедная девочка «отделяются» нашим даровитым автором с усердием и выходят у него действительно крайне забавными. Но кому придет в голову изливать ядовитую сатиру на гимназистов и девочек...

...Тенденция осмеяния недоростков обоего пола в романе только странна, не более, но г. Достоевский проявляет и другие, уже не столь невинные тенденции...

...Главный коновод тайного общества высказывает свою заветную теорию о том, каким образом он... совершит радикальный переворот. Теория коновода нелепа, дика, безобразна, все, что хотите. И между тем г. Достоевский делает недвусмысленные намеки на то, что к этой теории приурочивается так называемое прогрессивное стремление современной жизни...

...Что вы скажете, читатель, об этом монологе (Верховенского. — Н. Г.), в котором аномалии современного развития приурочены столь искусно к всеобщему настроению жизни... Вы скажете, что это горячечный бред дикого героя «Бесов»...

Биржевые ведомости, 1875, № 35:

...Никогда романы г. Достоевского не были столь своевременны, как именно в настоящее время. Прежде могло казаться, что у г. Достоевского слишком исключительный и односторонний взгляд на жизнь... как на дом умалишенных...

Поражало меня в романах г. Достоевского еще одно свойство... Скажите, пожалуйста, отчего ни Поприщин, ни Лир в своем сумасшествии не возбуждают в вас того болезненно-тяжелого впечатления, какое возбуждают герои г. Достоевского... Когда вы читаете романы г. Достоевского, то вы сами как бы участвуете в галлюцинациях его героев и переживаете вместе с ними все их нравственные муки.

...Представьте, что на сцене герои убивали бы себя и друг друга в самом деле, а в представлении сражения над вашими головами свистели пули. Очевидно, вам было бы не до эстетических восторгов... Мне казалось, что г. Достоевский переступает этот предел искусства и... самого вас заставляет участвовать в нравственных страданиях своих героев... Как хотите, а это не искусство...

Но все эти соображения я советую тебе, читатель, оставить ныне в стороне, потому что саваны, саваны, саваны начинают ложиться на все в жизни; все в ней принимает действительно тот самый меланхолический колорит, который преобладает в романах г. Достоевского.

Киевский телеграф, 1875, № 19:

...Роман г. Достоевского рассказывается от имени героя, двадцатилетнего подростка, разумеется, нигилиста. Собственно говоря, на нигилиста он не похож, да и вообще ни на что не похож... Автору настоящие нигилисты не могут быть известны — они его к себе не допустят и говорить с ним не станут. Герой наш... остается до такой степени отвлеченным и мертвенно-сухим, что иначе нельзя признать его, как мертворожденным плодом больной фантазии самого автора. И действительно, в различных его размышлениях и оправданиях нам нередко слышится разговор г. Достоевского с самим собой... И в Раскольникове, и в «Бесах», и в «Подростке» г. Достоевский изображает, каким бы он сам был нигилистом... Рассказ ведется оригинально-безграмотным слогом, навязанным г. Достоевским рассказчику

как недоучившемуся гимназисту, но и слог этот, увы, не совсем характерен и даже слишком напоминает язык передовых статей....

...Ошибается тот, кто думает, что г. Достоевский не считает своего маньяка-героя типом. Он желает в нем изобразить крайнего, более яркого представителя действительно существующего и распространенного типа...

Санкт-Петербургские ведомости, 1875, № 272:

...Роман г. Достоевского («Подросток». — Н. Г.) затягивается, разрастается в объеме, но, к сожалению, внутренний интерес его не возрастает соответственно увеличению его объема. Напротив, этот интерес как бы охлаждается с каждой дальнейшей частью... автор рисует какие-то малопонятные семейные интриги, не совсем ясные отношения, неизвестно к чему ведущие. Тогда как не выявляется еще никакого характера, возле которого сосредотачивалось бы действие. Сам Подросток... служит чисто внешнюю связь для сцен, в которых фигурируют лица, соединенные с ним только семейными отношениями...

Русский мир, 1876, № 38, 8 февраля:

...Он писал и в «Русском вестнике», и в «Гражданине», и в «Отечественных записках» — журналах с различными направлениями — и никогда не делал ни малейшей уступки духу литературной партии, всегда оставался самим собой, чрезвычайно искренним и безупречно честным писателем, стоящим выше всяких личных интересов...

Вс. Соловьев

Голос, 1879, № 67:

...Из числа наших беллетристических знаменитостей один Ф. М. Достоевский сделал исключение в нынешнем году. С первой книжки «Русского вестника» начал печататься новый его роман «Братья Карамазовы».

Собственно говоря, вполне естественно, что в нынешнем году появился роман г. Достоевского. За ним была очередь. Его талант еще в полном цвету; нет человека более впечатлительного и живее относящегося к современной действительности. Его ум неустанно работает, ни на минуту не замечается в нем усыпления, того отчаянного махания на все рукой, которое так свойственно русской натуре. Достоевский всегда и везде мыслит, все переживает, все перечувствует... Где другой пройдет, не заметив, там г. Достоевский непременно остановится, вытянет наружу такую черту, какую-нибудь такую микроскопическую черту, которая вдруг разрастается в целый образ...

За г. Достоевским была очередь. Последний его роман «Подросток», если не ошибаюсь, появился в 1875 году. В 1876 году г. Достоевский принялся за издание «Дневника писателя»... Это было эксцентрическое время, время смелых теорий, увлечений и метафизических загадок. Публицистика г. Достоевского была невозможна по его мистическим выходкам; но она жадно читалась Россией, потому что чуткая душа и ум г. Достоевского живо отзывались на все события и потому, главным образом, что «Дневник писателя»,

безусловно, честно давал разумное оправдание самым безрассудным увлечениям и нежеланиям видеть печальную истину.

...«Братья Карамазовы» производят чрезвычайно странное впечатление. Мы отбрасываем в сторону самое появление его в Москве на страницах тенденциознейшего и несимпатичного журнала; для беллетриста, как известно, нет отечества в смысле журнальных партий и направлений. Но именно в романе г. Достоевского, насколько можно судить по окончании уже первой части, замечается тенденция. Из-за Достоевского-беллетриста незаметно, может быть, для самого автора, сквозит Достоевский-публицист.

Новости, 1879, № 125:

С отчетом о романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» я хотел было еще повременить и подождать до окончания романа, но так как по всему видно, что это окончание заставит себя ждать еще довольно долго, то по необходимости приходится теперь же поговорить об этом произведении...

Прежде всего, разумеется, было бы необходимо рассказать сюжет романа, т. е. фабулу, ту внешнюю цепь событий, которые образуют столкновения и коллизии действующих лиц, приводят к внешней драме, независимо от внутренней и душевной. К сожалению, фабулы романа нет возможности рассказать... Возьмем для примера хоть «Новь» Тургенева и «Преступление и наказание» Достоевского. В «Нови»... весь сюжет со всеми его подробностями и деталями можно рассказать в десяти строках... Напротив, в «Преступлении и наказании» мы видим драму в собственном смысле — так, как ее понимал романтизм: исключительные характеры вступают между собой в исключительные, редко встречающиеся отношения...

Но «Преступление и наказание», кажется, единственный роман г. Достоевского; его драма имеет... ясно определенный французский характер (т. е. «уголовный роман». — Н. Г.)... Все другие его произведения, имея тот же внешний интерес событий, странностей, движения сплошных коллизий — отличаются такою затрудненною и неясною фабулою, что, в сущности, ее невозможно разыскать во всей ее последовательности. Такой туман представляет фабула в «Идиоте» г. Достоевского. Я не знаю ни одного критика, который бы попробовал анализировать сюжет этого произведения... События, мотивы, драматические положения до такой степени перепутаны, до такой степени выходят из границ логики и здравого смысла, что, чувствуя какую-то, может быть, и страшную драму, вы в то же время не знаете, в чем она состоит... Но возвратимся к «Братьям Карамазовым».

Я уже говорил, что рассказать фабулу не представляется возможности; укажу поэтому только на действующие лица. Все эти лица представляют собой настоящую семью уродов...

Правда (газета политическая, литературная, коммерческая и справочная). Одесса, 1879, № 125:

Теперь, проходя молчанием все жалкие беллетристические произведения в четырех книжках «Русского вестника»... я прямо перехожу к последнему

произведению г. Достоевского, которое сияет, как солнце, не только посреди всего помещенного в «Русском вестнике», но даже и среди всей современной беллетристики, русской и иностранной. «Братья Карамазовы» — это произведение, сразу подавляющее читателя объемом, бесчисленным множеством и новизною типов и невероятною глубиною психологического или, чаще всего, психопатического анализа.

...В романе Достоевского дело не в интриге, а в психологическом анализе, в типах, в тех бесконечно разнообразных картинах жизни, которые он рисует.

..Да что там говорить!.. Достоевского надобно читать, раз, второй, третий, и каждый раз найдешь новые красоты. «Братья Карамазовы» — это целый мир русских типов. Публика может им наслаждаться; критики и литераторы должны его изучать. Не стыжусь сказать, что перед таким талантом я немею от благоговения, как перед ярким проявлением каждой могучей силы в природе.

С. Сычевский

1880-е

Донские епархиальные ведомости, 1880, № 8:

...Обыкновенно общий отзыв сводится к тому, что роман («Братья Карамазовы». — Н. Г.) занимателен и читается с удовольствием, даже с увлечением. Это и неудивительно: достоинства, свойственные талантливому перу упомянутого романиста, с силою проявляются и в новом его произведении. Пусть (мирское) полное мировоззрение г. Достоевского кажется несимпатичным, странным и причастным духу туманного мистицизма, пусть положительный «герой», представленный в разбираемом романе его, «нравственный кодекс которого исчерпывается лишь пассивным подчинением силе, нас гнетущей», будет невыдержан и несостоятелен как идеал, который думал нарисовать нам автор и которому он вполне сочувствует сам; все-таки мы не можем не признать, что г. Достоевскому удалось подметить и мастерски, даже художественно изобразить многие черты живой действительности, глубоко захватить явления современного быта, талантливо коснуться господствующих понятий, верований и интересующих общество вопросов, не говоря уже о богатстве, точности и глубине его психологических состояний, — ведь сердце человеческое для него как бы на ладони, он умеет проникать в самые сокровенные тайники человеческого духа...

Новости, 1880, № 347:

...Прежде всего, роман поражает своими размерами. Он состоит из 2-х больших томов... В прежнее время Дюма-отец и Евгений Сю писали романы, состоявшие из десяти томов, и никто на это не жаловался... Никто из современных романистов не решится переступить за эту норму, за исключением г. Достоевского, благодаря чему его романы под конец до крайности утомляют внимание и внушают скуку, которая очень похожа на положительное отвращение.

Это происходит от двух причин: в романах г. Достоевского, несмотря на кажущуюся запутанность фабулы, на необычайные события, нет, в сущности, ни фабулы, ни событий; отсюда происходит то, что они вечно повторяются, так что даже лучшие особенности таланта г. Достоевского... в конце концов теряют свою силу и похожи на какое-то долбление одного и того же...

Южный край, 1880, № 26—27:

Окидывая взором весь роман «Братья Карамазовы» в целом его объеме, мы поражаемся, прежде всего, грандиозности картин царства человеческих страстей. Страсти всех... всевозможной степени напряженности извиваются пред читателем, сталкиваются, сплетаются и образуют, наконец, кишаший клуб, извергающий целое море злобы и порока.

Одно за другим выдвигаются пред нашими глазами действующие лица романа — фигуры жертвы безграничных властных аффектов...

...Бесцветность образа Алеши объясняется тем, что он предназначен автором выразить бесцветную и в своем основании ложную идею. Дело в том, что Алексей Карамазов выражает собою бессознательную нравственную чистоту, он выражает собою мысль г. Достоевского, что источник человеческой нравственности есть бессознательный религиозно-моральный голос «сердца»...

Петербургская газета, 1880, № 116:

...Пересказать ее (Пушкинскую речь. — Н. Г.) весьма трудно, как трудно передать любой роман г. Достоевского, где все дело состоит не в фабуле, а в психологических тонкостях. Само собою разумеется, где тонко, там и рвется, а где очень тонко, то очень уже рвется...

В. В. Никольский. Несколько слов о Федоре Михайловиче Достоевском. Лекция, произнесенная 8 февраля 1881 года в кружке бывших педагогичек (ОР ГЛМ):

...Достоевский в исследованиях человеческого духа дошел до того предела, дальше которого нет ничего. Дойдя до... этой бездны... Достоевский пришел к тому пределу, где останавливается человеческая мысль, но, остановившись перед ним, он... отважился заглянуть в эту таинственную область.

Он открыл бессмертие бытия, вечность человеческой природы... Болезненное и здоровое в душе человеческой явилось ему как нечто относительное, в котором одинаково проявляется сущность человеческой природы, истинная, добрая и прекрасная в своей бессмертной основе.

М. А. Антонович. Мистико-аскетический роман // Новое обозрение, 1881, № 3:

Достоевский принадлежит к числу тех наших, так сказать, дореформенных художников, на которых не имела никакого влияния критика добролюбовской школы. Талант Достоевского развился, окреп и установился еще до Добролюбова, и к критике последнего Достоевский всегда относился отрицательно. Да и по своему огромному самомнению он и не способен

был принять к сведению замечания критики и пользоваться ее указаниями. Значит, критика шестидесятых годов нимало не повинна в тех фазах развития, через которые проходил талант Достоевского и характер его творчества.

С самого начала Достоевский был истым художником, представителем искусства для искусства. В первых его произведениях до шестидесятых годов не было заметной тенденциозности. Правда, Добролюбов в большинстве типов, изображенных в этих произведениях, нашел общую мысль, общую всем им черту и всех их отнес к категории «забитых людей», у которых пострадало человеческое достоинство. Но эта мысль принадлежит самому Добролюбову, а не Достоевскому, который вовсе не задавался этой мыслью и брал для изображения типы, руководствуясь не какими-нибудь соображениями и целями, а художественным инстинктом или тактом, и он, вероятно, сам удивился, когда ему сказали, что его типы в большинстве принадлежат к категории «забитых людей» в смысле Добролюбова. Но чем дальше, тем произведения его становились тенденциознее... Последнее произведение его («Братья Карамазовы». — Н. Г.) есть верш тенденциозности; его как-то странно и называть романом. Это трактат в лицах; действующие лица не разговаривают, а произносят рассуждения, и притом большей частью на одну и ту же, очевидно, излюбленную автором тему теологического или, лучше сказать, мистико-аскетического свойства. Эту тему единодушно развивают действующие лица: монахи и миряне, старцы и юноши, мужчины и женщины, господа и лакеи, добродетельные люди и закоренелые грешники. Но, не довольствуясь этим, автор приложил к своему роману всерьез, вправду несколько важных и глубокомысленных трактатов мистико-аскетического содержания под псевдонимом старца Зосимы. Роман с приложением аскетических поучений — да ведь это несообразность, нелепость! Но с точки зрения тенденциозности эта несообразность, эта нелепость естественна и понятна. Для автора самое главное — мысль, тенденция, а роман второстепенная вещь, оболочка, *façon de parler*³; он старается провести свою мысль всеми мерами, всеми правдами и неправдами, и, боясь, что читатель сам не увидит и не поймет этой мысли в аллегории романа, он пересыпает аллессию трактатами, которые уже прямо должны наводить читателя на тенденцию романа. Автор, вероятно, вовсе не прибег бы к аллегории романа и изложил бы свою мысль только в трактате, если бы был уверен, что трактат так же сильно подействует на читателей и с таким же увлечением и азартом будет читаться и в том случае, он не будет подправлен и сдобрен разными романтическими снадобьями и художественным перцем...

Н. К. Михайловский. Жестокий талант // Отечественные записки, 1882, октябрь — ноябрь:

...Прежде всего, надо заметить, что жестокость и мучительство всегда занимали Достоевского и именно со стороны их привлекательности, со стороны как бы заключающегося в мучительстве сладострастия...

³ Манера выражаться (фр.).

...Я думаю, что никто в русской литературе не анализировал ощущений волка, пожирающего овцу, с такою тщательностью, с такою, можно сказать, любовью, как Достоевский, если только можно в самом деле говорить о любовном отношении к волчьим чувствам... Он рылся в самой глубокой глубине волчьей души, разыскивая там вещи тонкие, сложные — не простое удовлетворение аппетита, а именно сладострастие злобы и жестокости. Эта специальность Достоевского слишком бросается в глаза, чтобы ее не заметить... останавливаясь на нашей метафоре, иной скажет, что Достоевский, напротив, с особенною тщательностью занимался исследованием чувств овцы, пожираемой волком; он ведь автор «Мертвого дома», он певец «Униженных и оскорбленных», он так умел разыскивать лучшие, высшие чувства там, где их существования никто даже не подозревал... Но, принимая в соображение всю литературную карьеру Достоевского, мы должны будем... прийти к заключению, что он просто любил травить овцу волком, причем в первую половину деятельности его особенно интересовала овца, а во вторую — волк... Однако тут не было какого-нибудь очень крутого поворота... В нем просто постепенно произошло некоторое перемещение интересов и особенностей таланта: то, что было прежде на втором плане, выступило на первый, и наоборот.

...Мы признаем за Достоевским огромное художественное дарование и вместе с тем не только не видим в нем «боли» за оскорбленного и униженного человека, а напротив, видим какое-то инстинктивное стремление причинить боль этому оскорбленному и униженному.

К. Н. Леонтьев. Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Л. Н. Толстой. М., 1882:

Мнения Ф. М. Достоевского очень важны — не только потому, что он писатель даровитый, но еще более потому, что он писатель весьма влиятельный и даже весьма *полезный* (здесь и далее курсив автора. — Н. Г.).

Его искренность, его порывистый пафос, полный доброты, целомудрия и честности, его частые напоминания о христианстве — все это имеет в высшей степени благотворное действие на читателя, особенно на молодых *русских* читателей. Мы не можем, конечно, счесть, скольких юношей и молодых женщин он отклонил от сухой *политической злобы* и настроил ум и сердце совсем иначе; но верно, что таких очень много.

Он как будто говорит им беспрестанно между строками, говорит отчасти и прямо сам, повторяя устами своих действующих лиц, изображает драмой своей; он внушает им: «Не будьте злы и сухи! Не торопитесь перестраивать по-своему гражданскую жизнь; займитесь прежде жизнью собственно сердца вашего; не раздражайтесь; *вы хороши и так, как есть*; старайтесь быть еще добрее, любите, прощайте, жалеете, верьте в Бога и Христа; молитесь и любите...»

Такое высокое настроение мысли, к тому же выраженное почти всегда с лиризмом глубокого убеждения, не может не действовать на сердца. В этом отношении к г. Достоевскому можно приложить одно название, вышедшее ныне почти из употребления — он замечательный моралист...

Г. Достоевский, по-видимому, один из немногих мыслителей, не утративших веру в *самого человека*.

Ин. Анненский. Речь о Достоевском. 1883 // Анненский Ин. Книги отражений. М.: Наука, 1979:

...Прежде всего... значение Достоевского заключается в том, что он был истинный поэт. Этим словом, мне кажется, сказано уже очень много...

Поэт, господа... и счастливее, и несчастнее нас. Гончаров говорит, например, что он пишет свои романы только когда его поэтич<еские> образы превратятся в почти осязаемые, ясные призраки. Как же тяжело, должно быть, поэту видеть перед собой страдающих людей и переживать в себе их страдания. Но зато... поэт имеет возможность высказаться и этим как бы оплакать поразившее его страдание. Он имеет возможность изобразить горе в той художеств<енной > ф<орме>, которая, не возбуждая более острого и жгучего чувства, пробуждает в читателе ряд новых мыслей и новых симпатий.

Итак, прежде всего поэт отзывчивее обыкновенных людей, затем он умеет передавать свои образы в живой, доступной другим и более или менее прекрасной форме...

Но одна отзывчивость и изображение впечатлений в живой форме еще не составляют поэзии...

Дело в том, что поэт вкладывает в изображ<ение> свою душу, свои мысли, наблюд<ения> симпатии, заветы, убеждения...

...Чем выше идеал, тем выше поэт и симпатичнее его влияние.

Каков же идеал Достоевского? Первая черта этого идеала и высочайшая — не отчаиваться искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств...

Другая черта идеала Достоевского — это убеждение, что одна любовь к людям может возвысить человека и дать ему настоящую цель в жизни...

В. С. Соловьев. Три речи в память Достоевского. М., 1884:

Изведав божественную силу в душе, пробивающуюся через всякую человеческую немощь, Достоевский пришел к познанию Бога и Богочеловека. Действительность Бога и Христа открылись ему во *внутренней* силе любви и всепрощения, и эту же всепрощающую благодатную силу проповедовал он как основание и для внешнего осуществления на земле того царства правды, которого он жаждал и к которому стремился всю свою жизнь.

Мне кажется, что на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста, как на талантливого и умного литератора. В нем было нечто большее, и это большее составляет его отличительную особенность и объясняет его действие на других.

...В «Бесах»... целое общество людей, одержимых мечтой о насильственном перевороте, чтобы переделать мир по-своему, совершают зверские преступления... а исцеленная верой Россия склоняется перед своим Спаси-

телем... Церковь как положительный общественный идеал, как основа и цель всех наших мыслей и дел, и всенародный подвиг как прямой путь для осуществления этого идеала — вот последнее слово, до которого дошел Достоевский...

Истинная Церковь, которую проповедует Достоевский, есть всечеловеческая, прежде всего в *том* смысле, что в ней должно, в конце концов, исчезнуть разделение человечества на соперничающие и враждебные между собою племена и народы. Все они, не теряя своего национального характера, а лишь освобождаясь от своего национального эгоизма, могут и должны соединиться в одном общем деле всемирного возрождения. Поэтому Достоевский, говоря о России, не мог иметь в виду национальное обособление, напротив, все назначение русского народа он полагал в служении истинному христианству, в нем же нет ни эллина, ни иудея. Правда, он считал Россию избранным народом, но избранным не для соперничества с другими народами и не для господства и первенства над ними, а для служения всем народам и для осуществления, в братском союзе с ними, истинного всечеловечества или всемирной Церкви.

1890-е

Д. С. Мережковский. Достоевский // Русское обозрение, 1890, № 2:

Достоевский не обладает гармонией, античной соразмерностью частей — этим наследием пушкинской красоты, — всем, чем так богат автор «Отцов и детей». Нет у него и стихийной силы, непосредственной связи с природой, как у Льва Толстого. Это — человек, только что вышедший из жизни, только что страдавший и плакавший. Слезы еще не высохли у него на глазах, они чувствуются в голосе; рука еще дрожит от волнения. Книг Достоевского нельзя читать: их надо пережить, выстрадать, чтобы понять. И потом они уже не забываются.

А. М. Скабический. История новейшей русской литературы. СПб., 1891:

В то время как большинство беллетристов 40-х годов... принадлежат к рыхлому помещичьему типу, Достоевский является представителем различного, служилого класса общества, холерически нервным сыном города; а во-вторых, в то время как большинство их были люди обеспеченные, Достоевский один среди них принадлежал к вновь возникшему классу интеллигентного пролетариата... Он любит вводить читателя в городские вертепы, трущобы, где царит нищета и разврат. Он даже, как Диккенс, проникнут их мрачной поэзией.

Из писем К. Леонтьева к В. Розанову. 8 мая 1891:

...В Оптиной «Братьев Карамазовых» «правильным правосл^авным» сочинением» не признают и старец Зосима ничуть, ни учением, ни характером,

на отца Амвросия не похож. Достоевский описал только его наружность, но говорить его заставил совершенно не то, что он говорит... У о. Амвросия прежде всего строго церковная мистика и уже потом — прикладная мораль. У о. Зосимы (устаами которого говорит сам Фед<ор> Мих<айлович>!) — прежде всего мораль, «любовь» и т. д... Ну, а мистика очень слаба.

Не верьте ему, когда он хвалится, что знает монашество; он знает хорошо только свою проповедь любви — и больше ничего.

Он в Оптиной пробыл дня два-три всего!..

В. Розанов. О Достоевском // Полное собр. соч. Ф. М. Достоевского. СПб., 1894. Т. 1:

*...Да, это был, если уже нельзя отвязаться от неприятного слова, всемирно-исторический публицист, интересы которого были вне своего дня, зов которого был обращен к векам и народам, взор — устремлен в вечность. Нет, это ошибка сказать, что он был «публицист 60—70-х годов»; к этим ли годам относится «Легенда о Великом инквизиторе», к ним ли — изображение будущего атеистического состояния людей (разговор Версилова со своим сыном в «Подростке») или «Сон смешного человека»? Конечно, не более к ним, чем и к цельной всемирной истории, возвести к глубочайшему смыслу которой свой преходящий момент — вот что составляло его задачу и что сказать о нем — значит действительно определить его значение. Печать его эпохи, встревоженной, мятущейся, лежит на его взволнованных трудах; к счастью, однако, он уберется от обычных путей своего времени даже еще в ученические годы — и в своем мощном воображении, гениальном уме и сердце, на тех уединенных путях, которыми проходил жизнь, несколько переиначив действительность, возвел ее к вечному смыслу и значительности. 60—70-е годы уже почти умерли в своем *точном и ограниченном смысле*; не так уже смотрим мы на дела их и речи, многое растеряли из них и не особенно дорожим оставшимся; еще всплеск исторической волны, и все будет залито там; но какое время, какие новые заботы, более высокие созерцания зальют бессмертные страницы «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», где все, что *было* в то время, что на минуту условно и ограниченно *мелькнуло* в ту эпоху, — в гениальном уме их творца вошло на вечное *есть*, стало для всех времен неумирающей *их* тревогой?*

Все остальные черты в творчестве Достоевского, нередко выставляемые как главные, составляют только детальную разработку этой основной темы... Все в общем образует картину, одновременно и изумительно верную действительности и удаленную от нее в какую-то бесконечную абстракцию, где черты высокого художества перемешиваются с чертами морали, политики, философии, наконец, религии, везде с жаждой, скорее потребностью не столько передать, сколько сотворить, или по крайней мере переиначить... Удивительно: в эпоху совершенно безрелигиозную, в эпоху существенным образом разлагающуюся, хаотически смешивающуюся — создается ряд произведений, образующих в целом что-то напоминающую религиозную

эпопею, однако со всеми чертами кощунства и хаоса своего времени. Все подробности здесь — *наше*; это — *мы*, в своей плоти и крови, бесконечном грехе и искажении говорим в его произведениях; и, однако, во все эти подробности вложен не наш смысл, или по крайней мере смысл, которого мы в себе не знали. Точно кто-то, взяв наши хулящие Бога языки и ничего не изменяя в них, сложил их так, так сочетал тысячи разнородных их звуков, что уже не хулу мы слышим в окончательном и общем созвучии, но хвалу Богу; и, ей удивляясь, ее дичась — к ней влечемся.

А. Кирпичников. Достоевский и Писемский: Опыт сравнительной характеристики. Одесса, 1894:

Его (Достоевского. — Н. Г.) нельзя считать реалистом чистого типа, простым наблюдателем, фотографом жизни: он берет не средних людей и не обыденную действительность, а людей особенных и именно самых несчастных и забитых, и в то же время с самой тонкой душевной организацией, и анатомирует их душу до крайней ее глубины в моменты особенно сильного возбуждения ее. Он действует анализом, а не синтезом, как сам он говорит со слов Белинского.

Д. Мережковский. Вечные спутники. СПб., 1899:

Достоевский роднее, ближе нам. Он жил среди нас, в нашем печальном холодном городе; он не испугался сложности современной жизни и ее неразрешимых задач, не бежал от наших мучений, от заразы века. Он любит нас просто как друг, как равный — не в поэтической дали, как Тургенев, и не с высокомерием проповедника, как Лев Толстой. Он — наш всеми своими думами, всеми страданиями...

А. Волынский. Человекобог и Богочеловек // Санкт-Петербургские ведомости, 1900, 14 августа:

...Вся история Ивана (Карамазова. — Н. Г.) есть как бы история борьбы богочеловека с человекобогом и победы богочеловека. В этом великом художественном произведении фигура Ивана, которая долго оставалась совершенно загадочной для читающего мира, является современнойшею фигурой — точно она взята из настоящего, ныне переживаемого исторического момента. Эта современная фигура облита светом с высоты, на которую мог подняться только Достоевский, — светом идей вечных и не преходящих ни для какой эпохи.

1900-е

Д. Мережковский. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия // Мир искусства, 1900—1902:

...Достоевскому не нужно описывать наружность действующих лиц: особенностями языка, звуками голоса сами они изображают не только свои мысли и чувства, но и свои лица, свои тела... От внутреннего он

(Достоевский. — Н. Г.) идет к внешнему, от душевного к телесному, от сознательного, человеческого — к стихийно-животному. У Толстого мы слышим, потому что видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим.

Не одно мастерство диалога, но и другие особенности творчества приближают Достоевского к строю великого трагического искусства. Иногда кажется, что оттого только не писал он трагедий, что внешняя форма эпического повествования — романа — была случайно преобладающею формою современной ему литературы, и также оттого, что не было для него достойной трагической сцены, а главное, достойных зрителей, ибо всякая трагедия создается лишь соединенными творческими силами художника и зрителей: надо, чтобы в сердце народа была способность к трагическому, чтобы трагедия действительно состоялась.

...И вот все-таки — «жестокий талант». Упрек этот, как бы чувство неясной, но личной досады, остается в сердце читателей, озаренных так называемою *«душевною теплотою»*, которую иногда хотелось бы назвать *«душевною оттепелью»*. Зачем эти острые «жала», эти крайности, этот «лед и огонь»? Зачем не добрее, не теплее или не попрохладнее? — Что ж, может быть, они и правы, может быть, действительно Достоевский — «жесток», даже более жесток, хотя, конечно, и более милосерд, чем они могут себе представить. И если даже цель его жестокости — знание, то ведь в глазах людей с теплыми, не холодными и горячими, а именно только *теплыми* душами, эта цель не оправдывает средства. Не позволено ли было бы, однако, усомниться: такой ли уж он в самом деле «жестокий талант» и для них, как они уверяют? Существуют яды, которые убивают людей, но не действуют на животных. Может быть, именно для тех, кому Достоевский кажется жестоким и только «жестоким талантом», — самые главные жестокости его, самые смертельные жала и яды останутся навеки безвредными.

С. Булгаков. Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы» как философский тип. М., 1902.

В лице Достоевского мы имеем не только бесспорно гениального художника, великого гуманиста и народолюбца, но и выдающийся философский талант. Из всех наших писателей почетное звание «художник-философ» принадлежит по праву Достоевскому; даже Толстой, поставленный рядом с ним, в этом отношении теряет в своих колоссальных размерах...

..*Атеистический аморализм*, как можно определить этические воззрения Ивана (Карамазова. — Н. Г.), невольно напоминают сходные искания беспокойного духа, которому, по прихоти моды, суждено было сделаться кумиром нынешнего дня, Фр. Ницше. Всякий, кто хотя поверхностно знаком с моральной философией Ницше, без труда усмотрит тождество основных мотивов и основных идей и Ницше, и Ивана, что вполне понятно из сходства основной их проблемы о совместимости абсолютной морали с позитивизмом.

...Жизнь Ницше является необходимым комментарием, при котором трагическим заревом озаряются его безумные писания... С пророческой про-

зорливостью проблему Ницше, проблему атеистического аморализма, формулирует Достоевский, но в противоположность Ницше, который весь ушел на изживание этого противоречия, Достоевский, понимая его, возвышается над ним; дух нашего романиста рядом с душою Ницше — Ивана оказывается способен вместить и душу Алеши, и пророческий дух старца Зосимы.

О самом Достоевском можно сказать словами черта про подвижников, которых последнему приходилось искушать и души которых «стоят целого созвездия»...

...Невольное смущение охватывает меня, когда мое изложение приближается к тем главам романа, где описывается разговор братьев Ивана и Алеши в трактире. Достоевский достигает здесь поистине титанической мощи и отваги, кровью написаны эти главы, единственные в своем роде во всей мировой литературе.

Л. Шестов. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб., 1903:

Есть область человеческого духа, которая не часто видела еще добровольцев: туда люди идут лишь поневоле.

Это и есть область трагедии. Человек, который там, начинает иначе думать, иначе чувствовать, иначе желать. Все, что дорого и близко всем людям, становится для него ненужным, чуждым... С ненавистью и ожесточением он вырывает из себя все, во что когда-то верил, что когда-то любил. Он пытается рассказать людям о своих новых надеждах, но все глядят на него с ужасом и недоумением. В его измученном тревожными думами лице люди хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него, они зовут на помощь весь свой идеализм и свои испытанные теории познания, которые давали им спокойно жить среди загадочной таинственности происходящих на их глазах ужасов... И с раздражением, смешанным с плохо скрываемой тревогой, они повторяют старый вопрос: да кто же, наконец, все эти Достоевские и Нитше, что говорят как власть имеющие? И чему они нас учат?

Но они ничему нас не учат. Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Нитше говорят не затем, чтобы распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. Они сами ищут света, они не верят себе, что то, что им кажется светом, есть точно свет, а не обманчивый блуждающий огонек... Они зовут к себе читателя как свидетеля, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться — право существовать. Идеализм и теория познания прямо возвещают им: вы безумцы, вы безнравственные, осужденные, погибшие люди. И они апеллируют к последней инстанции в надежде, что этот страшный приговор будет отменен...

В. Розанов. О легенде «Великий Инквизитор». СПб., 1903:

Только Достоевский, способный совмещать в себе «обе бездны — бездну вверху и бездну внизу», мог написать не смешную пародию, но действитель-

ную и серьезную трагедию той борьбы, которая уже тысячелетия раздирает человеческие души — борьбы между отрицанием жизни и ее утверждением, между растлением человеческой совести и ее просветлением...

Как ни привлекателен мир красоты, есть нечто еще более привлекательное, напоминает он: это — падения человеческой души, страшная дисгармония жизни, далеко заглушающая ее немногие стройные звуки. В формах этой дисгармонии проходят тысячелетия судьбы человечества. И если мы посмотрим на всемирную литературу, мы увидим, что ничей взор в ней не был устремлен с таким проникновением на причины этой дисгармонии, как взор писателя, которого мы избираем.

Отныне среди всего хаоса его произведений мы ни у кого не найдем такой цельности и полноты, есть что-то кощунственное в нем и вместе религиозное... Как будто то искажение, которое проходит по лицу Божьего мира, особенно глубоко прошло по нем самом, тронуло его внутренний мир, и, как никто другой, он ярко почувствовал и все страдание, которое «сущая тварь» несет в себе, и приблизился к пониманию его скрытой сущности. Отсюда вытекает глубокая субъективность его произведений и их страстность...

Отсюда — болезненный тон всех его произведений, отсутствие в них внешней гармонии частей, и мир неутраченного страдания, который он открывает, переплетенный с мыслью о его непонятных причинах, о его неопостижимых целях.

Это-то и сообщает его произведениям вековечный смысл, неумирающее значение...

...Она («Легенда». — Н. Г.) есть единственный в истории синтез самой пламенной жажды религиозного с совершенной неспособностью к нему. Вместе с этим в ней мы находим глубокое сочетание человеческой слабости, граничащее с презрением к человеку, и одновременно любовь к нему, простирающуюся до готовности оставить Бога и пойти разделить унижение человека, зверство и глупость его, но и вместе — страдание.

А. Белый. Ибсен и Достоевский // Весы, 1905, № 1:

...У Достоевского не было крыльев орлиных, а быть может — нетопырные. Достоевский подобно оводу жалил нас в дни безгрозных томлений мертвой полосы русской жизни. И еще неизвестно, были ли целебны раны, им нанесенные... Достоевский слишком «психолог», чтобы не возбуждать брезгливости. Отсюда часто заключают о глубине Достоевского: он-де брал душу измором. Глубина, построенная на психологии, часто фальшива. Это — ловушка марева, основанная иной раз на размазывании мерзостей; рассеется марево, откроется унылая плоскость духа там, где зияла глубина.

Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости. Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял природную глубину таланта Достоевского...

..Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение! Религия совместима с общественностью в свободном акте синтеза. Тогда религия совпадает с общественностью. Такого совпадения не могло быть в душе у Достоевского, глубоко *не музыкальной*. Вот почему отрицание общественности вылилось у него в самый принцип общественности. Хулиганство и черносотенность окружили имя его ореолом мрачным и жестким (*«жестокий талант»!*). Вот почему религиозная тайна души его осквернена политиканством.

У Достоевского не было слуха... Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он всю жизнь брал фальшивые ноты...

Л. Лобов. Достоевский и его славянофильство. СПб., 1905:

Достоевский выступил вполне достойным сыном своего народа: он, определивший однажды русский либерализм как «нападение не на существующие порядки, а на саму Россию»,

Не презирал страны родной,
Он знал ее предназначенье.

И этому предназначению Достоевский в конце концов подыскал вполне идеалистическую формулировку... Он признал свое славянофильство таким, которое «кроме объединения славян под началом России, заключает в себе духовное объединение всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, еще скажет... всему европейскому человечеству и его цивилизации свое новое, здоровое и еще не слыханное миром слово»...

Ин. Анненский. Достоевский. Казань, 1905:

..Легко определить в творчестве Достоевского его характерный принцип. Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести.

Оттого именно он так болезненно близок читателю и притом не только на своих патетических страницах, но даже в «скверных анекдотах», и это вовсе не тот интерес, которым захватывает нас Уэллс, а что-то гораздо более интимное, но что иногда кажется поистине страшным.

..Если поэзия Достоевского так насыщена страданием, и притом непременно самым заправским и подлинным, то причину, конечно, надо искать именно в том, что это была поэзия совести. Совесть и сама любит рисовать, только произведения ее редко в красках, скорее это художница по части *blanc et noir** и больше всего она заботится об отчетливости линий, масштабы тоже любит побольше.

Достоевский реалист. Все, что он пишет, не только принадлежит действительности, но страшно обыденно. Совесть, видите ли, не любит тешить себя арабскими сказками...

* Белого и черного (фр.). — *Ред.*

...Один из критиков назвал талант Достоевского жестоким — это не кардинальный признак его поэзии; но все же она, несомненно, жестока, потому что жестока и безжалостна, прежде всего, человеческая совесть.

...Кстати, Достоевского упрекают в сгущении красок, в плеоназмах и нагромождениях — но пусть каждый проверит себя в минуты насторожившейся или властно упрекающей совести — и он ответит на это обвинение сам. Нагромождение стало бы не художественным, откройся в нем хотя одна черта не подлинного, мелодраматического ужаса, но кто и когда мог поставить на счет своей заговорившей совести ее многоречие или преувеличения.

Н. Мишеев. Русский Фауст. Варшава, 1906:

...Ни один из наших писателей не мог так близко подойти к душе своего народа, так понять его, как мог это сделать Достоевский. Душа его была вполне родственна с душой русского народа, талант его был как бы своеобразный синтез тех бесчисленных нравственных и безнравственных вождлений, которыми пропитана от корней до верхушек вся русская жизнь.

А. Блок. Безвременье // Золотое Руно, 1906, № 11 — 12:

Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего — слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский...

Он был послан в мир на страдание и воплотился. Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его... действительно рассвело на повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина. Это был миг ослепительного счастья. И в тот же миг все исчезло, крутясь как смерч. Пришла падучая.

Таков был результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие... Достоевскому снится вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает... он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием.

Д. Мережковский. Пророк русской революции // Весы, 1906, февраль — март:

28 января 1906 года исполнится 25 лет со дня смерти Достоевского.

Вещим предзнаменованием кажется то, что он умер накануне 1 марта, первого громового удара той грозы, которая надвигалась на нас четверть века, и что первые поминки по нем справляются среди разразившейся наконец бури.

Он ведь и сам носил в себе начало этой бури, начало бесконечного движения, несмотря на то, что хотел быть или казаться оплотом бесконечной неподвижности; он был революцией, которая притворилась реакцией.

«Будущая самостоятельная русская идея у нас еще не родилась, а только чревата ею земля ужасно и в страшных муках готовится родить ее», — писал он в своем предсмертном дневнике.

Сам Достоевский — первый вопль этих мук рождения.

...На чью же сторону стал бы Достоевский, на сторону революции или реакции? Неужели и теперь не почувствовал бы дыхания уст Божиих в этой буре свободы? Неужели и теперь не отрекся бы от своей великой лжи для своей великой истины?

Достоевский — пророк русской революции. Но как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств.

Существует непримиримое противоречие между внешнею оболочкою и внутренним существом Достоевского. Извне — мертвая скорлупа временной лжи; внутри живое ядро вечной истины. Надо разбить скорлупу, чтобы вынуть ядро. Это оказалось не по силам русской критике. Но у русской революции достаточно крепкие зубы: разбивая многое из того, что представлялось несокрушимо твердым, она разбила и политическую ложь Достоевского. И вот перед нами три осколка, три грани этой лжи: «самодержавие», «православие» и «народность». А за ними — нетленное ядро истины, лучезарное семя новой жизни, то малое горчичное зерно, из которого вырастет великое дерево будущего: эта истина — пророчество о Святом Духе и о Святой Плоти, о Церкви и Царстве Грядущего Господа.

С. Булгаков. Венец терновый. СПб., 1907:

...К священной ограде Гефсиманского сада, из которой есть только один путь — на Голгофу, приближается всякий в меру своего страдания за других, бескорыстной, самоотверженной скорби и боли за человека. И близко, ближе многих других подошел к ней Достоевский, и это-то и почувствовала в нем неокаменевшими еще сердцами молодежь... Достоевского, этот «жестокый талант»... Достоевского, который и нас мучит этой своей мукой, исторгает слезы и у жестоких, жжет своим огнем, этого Достоевского не в состоянии искренне отвергнуть человек, он может от него заслониться, не допустить его до своего сознания, но святыни этого человеческого страдания и любви к человеку он не может сознательно отвергнуть, как не может отвергнуть и Того, кто мучился во тьме Гефсиманского сада. И та Голгофа, которая была в сердце у Достоевского, тот крест, который был в нем воздвигнут, вот что повелительно склоняет нас перед Достоевским.

Н. Бердяев. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907:

Новые религиозные истины приоткрываются в «Великом инквизиторе», новое религиозное сознание зачинается. Это не распря истины православия с ложью католичества, это несравненно более глубокое противоположение двух начал всемирной истории, двух метафизических сил. Великий инквизитор являлся и будет еще являться в истории под разными образами. Дух Великого инквизитора жил и в католичестве, и вообще в старой исторической церкви, и в русском самодержавии, и во всяком насильственном, абсолютном государстве, и ныне переносится этот дух в позитивизм, соци-

ализм, претендующий заменить религию, строящий вавилонскую башню. Где есть опека над людьми, кажущаяся забота о их счастье и довольстве, соединенная с неверием в их высшее происхождение и высшее предназначение — там жив дух Великого инквизитора.

..Легенда о Великом инквизиторе — самое анархическое и самое революционное из всего, что было написано людьми. Никогда еще не был произнесен такой суровый и уничтожающий суд над соблазном государственности, над империализмом, никогда еще не была с такой силой раскрыта *антихристская* природа земного царства и не было еще такой хвалы свободе, такого обнаружения божественности свободы, свободности Христова духа.

А. Волынский. Достоевский. СПб., 1909:

Всей своей художественной и публицистической деятельностью Достоевский становился поперек либерального движения, метал в него молнии, бунтовал против него — и все-таки это движение, то замирая, то поднимаясь, росло и шло вперед вплоть до настоящего момента, когда передовые представители его уже почти клянутся именем Достоевского и питают свой дух диалектическими силами его творчества, хотя отвергают его византизм и его анафемствующую публицистику... Достоевский посмотрел на революционное движение России как на какое-то занесенное из Европы поветрие, а между тем оно было местным, русским землетрясением, распадением старых основ русской жизни...

...Эта книга великого гнева («Бесы». — Н. Г.) написана в апокалипсических красках. Самый темп романа, бурный характер его натиска на передовые слои русского общества, символическая условность главных фигур — все напоминает Апокалипсис...

...Но у русского Иоанна Богослова не хватает в этом романе того, что он иногда открывал перед нами в других своих произведениях — этого последнего неба, неба духовного обновления, этого нового Иерусалима, который сходит с нового неба на новую землю, этой светлой утренней звезды, которая прославляется на последних страницах Апокалипсиса... Художественный замысел Достоевского был грандиозней его исполнения.

1910-е

А. Белый. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М.: Музагет, 1911:

Любить Достоевского значит признать страшную трагедию, подстерегающую нас в творчестве, потому что самое творчество Достоевского есть живая повесть и переживаемой им трагедии. Достоевский, как и Гоголь, как и Толстой, есть воплощенное осознание корней самого творчества, более того: крушение творчества. Достоевский, Гоголь, Толстой — предвестия того, что трагедия русского творчества есть начало конца самой нашей благополучной жизни.

...Все герои Достоевского представляют собой людей, у которых та или иная глубоко верная черта доведена до предела; причем предел Достоевского оказывается бесконечно далеко лежащим от пределов самой действительности. И это предельное, ненормальное развитие всех черт и всех противоречий для Достоевского есть закон действительности: но законы действительности, как они открываются нам, вовсе не ведают законов действительности Достоевского...

В реве, свинстве и вопле земли, как и в благоуханных цветах святости, которыми оделяет ее Достоевский, те же два рядом стоящих, но несоизмеримых момента эпилепсии: высшая гармония, минута тишины, и высшая дисгармония — ревущие корчи.

В. Переверзев. Творчество Достоевского. М., 1912:

...С проникновенным чувством рисует Достоевский все перипетии скорбного существования «бедных людей», раскрывая перед читателями весь тернистый путь от «подполья» до «Мертвого дома». Он сам переживает все их страдания, волнуется их волнениями, думает их думами. Художник болит душой за своих погибших и погибающих; он напряженным взором следит за каждым самым отчаянным и самым рискованным их шагом в надежде, не здесь ли выход, не тут ли спасение; он сам ищет для них исхода и других зовет принять участие в этих поисках. Его пугает бессилие его героев, безнадёжность их положения...

Итак, что же — «положение этих людей совсем безвыходно»? Неужели нет в поле «живого человека»? Неужели нет силы, способной подняться над сферой борьбы всех против всех, выносить в своей груди иные чувства, чем господства и смирения, положить конец беспощадной давке людей?

Есть в поле «жив человек»; он родился в тех же условиях слепой сутолоки и безжалостной конкуренции, но не для того, чтобы подчиниться и пасть под ее ударами, а для того, чтобы победить и подчинить ее власти человеческого ума и воли. В условиях конкуренции с ее жестоким законом — либо молот, либо наковальня, с ее победителями и побежденными, с торжествующим верхом и забитым дном, он внес новую, свежую струю коллективного труда, согласованной творческой деятельности, вместо стихийного столкновения бесчисленных «я» согласное «мы», в котором гармонически сливаются миллионы различных «я». В этом великом «мы», и только в нем находят разрешение и единство противоречие «я» и «не я», только здесь противоречие самоутверждения и самоотрицания, эгоизма и альтруизма разрешается в высшем синтезе морали солидарности. Превратить общественную жизнь в коллективно организованное творчество, сделать чувство из индивидуального социальным, обратить «я» в «мы» — такова историческая задача «живого человека»... Среди взбалмошного кипения городской жизни он не одинокая, затерявшаяся песчинка. С тысячами товарищей он несет на своих плечах эту шумную жизнь, своими мускулами и своими нервами он творит все это движение... Перед лицом города рабочий не испытывает того чувства одиночества и беспомощности, какое испытывают герои

Достоевского. Городская жизнь не пугает его, не содержит в себе ничего фантастического, ничего таинственного. Он знает пружины, приводящие ее в движение, знает, что среди этих пружин его собственные силы занимают первое место... «Мудрый Эдип» пришел: он понял «базар житейской суеты», напоминающий город, понял весь механизм городской жизни, понял всю неуклюжесть, все несовершенства и недочеты его. Он узнал, «отчего гибнут даром могучие силы», отчего гибнут Девушкины, Мармеладовы, Раскольниковы, узнал, «кто виноват?». Разбить и перестроить неуклюжий общественный механизм, превращающий тысячи людей в игрушки слепых сил, подтачивающий силы человека, разрушающий гармонию его существа, — стало задачей «живого человека»...

И понятно, как много могут и должны сказать уму и сердцу «живого человека» произведения Достоевского. В них в сжатом, как бы в сгущенном виде собрано страдание, причиняемое неуклюжестью общественного механизма. Они раскрывают его уму, до какой степени дисгармонии и разлады с самим собой, с обществом, с миром доводится человек этими общественными условиями. Они показывают ему, как много человеческих жизней размалывается между колесами социальной машины. «Живой человек» не остановится перед жизнью, развертывающейся в произведениях Достоевского... Произведения Достоевского заставят его глубже почувствовать всю важность его творческой работы, заставят его глубже оценить значение идеала всеобщей солидарности, воплотить который он поставил своей задачей... В этой способности волновать сердца «живых людей», будить в них чувство тоски и боли за «бедных» и «подпольных» людей, побуждать их мысль и волю к энергичному действию я и вижу значение творчества Достоевского; эту способность, я думаю, следует выше всего ценить в них.

М. Горький. О карамазовщине // Русское слово, 1913, 22 сентября:

Неоспоримо и несомненно: Достоевский — гений, но это злой гений наш. Он изумительно глубоко почувствовал, понял и с наслаждением изобразил две болезни, воспитанные в русском человеке его уродливой историей, тяжелой и обидной жизнью: садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста и... мазохизм существа забитого, запуганного, способного гордиться своим страданием... Достоевский — сам великий мучитель и человек больной совести — любил писать именно эту темную, спутанную, противную душу...

Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия // Русская мысль, 1914, апрель:

Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба — а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа. Каждой судороге нашего сердца он отвечает: «знаю, и дальше, и больше»

знаю»; каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины...

...Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал — как Тёрнер «создал» лондонские туманы, т. е. открыл, выявил, облек в форму осуществления начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до сих пор еще никто не ставил, и нашептал ответы на еще непонятые вопросы... Он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживает Запад уже в течение столетий, — одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру.

Н. Бердяев. Ставрогин // Русская мысль, 1914, май:

Действие в романе «Бесы» начинается после смерти Ставрогина. Подлинная жизнь его была в прошлом, до начала «Бесов». Ставрогин угас, истощился, умер, и с покойника была снята маска. В романе среди всеобщего беснования является лишь эта мертвая маска, жуткая и загадочная... В «Бесах» есть двойной смысл и двойное содержание. С одной стороны, это роман с реалистической фабулой, с разнообразными действующими лицами, с объективным содержанием русской жизни. Внешним толчком к написанию «Бесов» послужило нечаевское дело. С этой стороны в «Бесах» есть много недостатков, много неверного... Революционное движение конца 60-х годов не было таким, каким оно изображено в «Бесах»... То, что открылось Достоевскому о русской революции и русском революционере, о религиозных глубинах, скрытых за внешним обликом социально-политического движения, было скорее пророчеством о том, что будет, что развернется в русской жизни, чем верным воспроизведением того, что было...

...В чем же трагедия ставрогинского духа, в чем тайна и загадка его исключительной личности?.. Приблизить к разрешению этой загадки может лишь миф о Ставрогине как творческой, мировой личности, которая ничего не сотворила, но вся изошла, иссякла в эманировавших из нее «бесах». *Это мировая трагедия истощения сил от безмерности, трагедия омертвления и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знающие границы, выбора и оформления...* (здесь и далее курсив автора. — Н. Г.).

...Безмерность желаний Ставрогина вышла наружу и породила беснование и хаос. Он не совершил творческого акта, не перевел ни одного из своих стремлений в творческое действие, ему не было дано ничего сотворить и осуществить... Личность, ничего не сотворившая, утеряла себя в эманировавших из нее бесах. Только подлинный творческий акт сохраняет личность, не истощает ее... И трагедия Ставрогина как трагедия мировая может быть связана с проблемами творчества и эманации... Ставрогин ни с кем не может соединиться, потому что все лишь его порождение, его собственный внутренний хаос. У Ставрогина нет его *другого*, нет выхода из

себя, а есть лишь выходящее из него, лишь истощающая его эманация... Невозможность выйти из себя в творческом акте любви, познания или действия и истощение в собственных эманациях ослабляет личность и распаляет ее...

С. Булгаков. Русская трагедия // Русская мысль, 1914, кн. 4:

...«Бесы» есть символическая трагедия. Но в то же время она существенно есть и русская трагедия, изображающая судьбы именно русской души. Говоря частнее, это есть трагедия русской интеллигенции как определенного духовного уклада личности. Для Достоевского, так же как и для нас, прислушивающихся к его заветам, русская трагедия есть по преимуществу религиозная — трагедия веры и неверия. «Верую, Господи, помоги моему неверию», — вот что и в жизни, и в творчестве Достоевского, а в частности и в «Бесах», молитвенным и покаянным воплем вырывается из его души... Известно биографически, что Достоевский намечал себе написать книгу о Христе как завершение своего жизненного дела; то была, так сказать, литературная проекция всех его религиозных устремлений, мыслей и чувств. Думается, что никогда бы не написал он этой книги, ибо такие книги вообще не пишутся, это выходит за пределы литературы, мира книг. Зато можно сказать, что все им написанные книги в сущности написаны о Христе, и разве же он мог писать о чем-либо ином, кроме как о Нем, Его познав и Его возлюбив? Ибо любовь ко Христу в Достоевском, как и в его героях, тверже и несомненнее даже, чем самая вера в Него. И книга «Бесы», как ни парадоксально звучит это, написана о Христе, любимом и желанном русскою душою, о русском Христе, и о борьбе с Ним, противлении Ему — об антихристе, и тоже о русском антихристе... Русский Христос — вот настоящий, хотя и незримый, непоявляющийся герой трагедии «Бесы», только он может совершить экзорцизм, властен изгнать «бесов», силен исцелить бесноватого...

Н. Бердяев. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Русская мысль, 1918, март — апрель:

У Достоевского было одному ему присущее, небывалое отношение к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос, вот с чем связана единственность его творческого типа. У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено ему... Все его творчество — антропологические опыты и эксперименты. Достоевский — не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы. Все художество Достоевского есть лишь метод антропологических изысканий и открытий... Сложная фабула его романов есть раскрытие человека в разных аспектах, с разных сторон. Он открывает и изображает вечные стихии человеческого духа. В глубине человеческой природы он раскрывает Бога и Диавола и бесконечные миры, но всегда раскрывает через человека и из какого-то исступленного интереса к человеку. У Достоевского нет природы, нет космической

жизни, нет вещей и предметов, все заслонено человеком и бесконечным человеческим миром, все заключено в человеке.

1920-е:

К. Бальмонт. О Достоевском // Последние новости, Париж, 1921, 27 декабря:

...Узнав сам, много раз, величайшую боль, величайшие соблазны, самые большие возможности, самую великую невозможность, видевший смерть лицом к лицу, когда молодость кричала в нем и шептала всеми своими голосами, он, стоявший на эшафоте и считавший секунды, отделявшие его от казни, явленной во всем ужасе, хотя и не пришедшей внешне, он, узнавший чудовищный и священный недуг, падучую, посланную Судьбою до него молниеносному пророку Аллаха как страшный дар, помогающий узнавать подземные тайны и тайны верхней бездны, он, без вины томившийся годы на каторге и знавший там радость принять от бедной девочки копейку милостыни, — мог ли он не знать, что есть в душах человеческих. Много раз растоптанный Судьбой и узнавший, что на остриях боли так же играет радуга, как она, играя, стоит на горних высях свершившейся грозы, он, говоривший и с Богом, и с Дьяволом в полной мере человеческого голоса, воистину питался душами и всем в душах... Он не страшился быть там, где страшно.

...Имея ключ бездны, Достоевский умел ходить по краю пропасти... Но приближаться к краю пропасти есть или праздное любопытство и недостойное занятие, или слишком опасное дело, потому что кто заглядывает за срывный край, того зовет голос глубины и велит ему броситься вниз. Тут нужно иметь ключ бездны. А он дается лишь тому, кто в собственной своей душе носит весь объем верхней звездной бездны...

П. Струве. Пророк русского духовного возрождения // Русская мысль, София, 1921, кн. X—XII:

Достоевский громадное религиозное явление, как бы учитель веры и отец церкви в оболочке великого светского писателя многосоставной культурной эпохи. Как таковой, он гораздо больше и сложнее, а потому и труднее для понимания, чем великие пророки и учителя веры прежних времен. По существу и в конечном итоге он относится к ним. Его философское и политическое мировоззрение — Достоевский великий борец против атеизма, материализма и социализма — может быть понято тоже как источник его религиозной веры. Он был националистом во имя Бога, ибо в национальном призвании России он видел подлинный зов Божий...

Н. Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Прага: YMCA—Press, 1923:

Достоевский открывает новые миры. Эти миры находятся в состоянии бурного движения. Через эти миры и их движение разгадываются судьбы

человека. Но те, которые ограничивают себя интересом к психологии, к формальной стороне творчества, — те закрывают себе доступ к этим мирам и никогда не поймут того, что раскрывается в творчестве Достоевского... У Достоевского было свое откровение... Миросозерцание Достоевского не было отвлеченной системой идей, такой системы нельзя искать у художника, да и вряд ли она вообще возможна. Миросозерцание Достоевского есть его гениальная интуиция человеческой и мировой судьбы. Это интуиция художественная, но не только художественная, это — также идейная, познавательная, философская интуиция, это — гнозис... Его творчество есть знание, наука о духе...

Для понимания Достоевского нужен особый склад души. Для познания Достоевского в познающем должно быть родство души с предметом, самим Достоевским, что-то от его духа. Только в начале XX века у нас началось духовное и идейное движение, в котором родились души, более родственные Достоевскому.

...Достоевский отражает все противоречия русского духа, всю его антиномичность, допускающую возможность самых противоположных суждений о России и русском народе. По Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение...

...Достоевский был глашатаем совершающейся революции духа, он весь в огненной динамике духа, весь обращен к грядущему. И вместе с тем он утверждал себя почвенником, он дорожил связью с историческими традициями, охранял исторические святыни, признавал историческую церковь и историческое государство... Достоевский изобличает внутреннюю природу русского нигилизма... Достоевский *знает* (здесь и далее курсив автора. — Н. Г.) о совершающейся революции, которая всегда начинается в духовной подпочве. Он прозревает ее пути и ее плоды.

...Сквозь внешнюю фабулу, напоминающую неправдоподобные уголовные романы, просвечивает иная реальность. Не реальность эмпирического, внешнего быта, жизненного уклада, не реальность почвенных типов *реальны* у Достоевского. Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба человеческого духа. Реально отношение человека и Бога, человека и дьявола, реальны у него идеи, которыми живет человек.

А. Луначарский. Гоголь // Красная нива, 1924, № 12:

Искренен или неискренен был Достоевский, когда он, обоженный адским огнем каторги, стал благословлять самодержавие и православие? Будет бесконечно грубо нечутко тот, кто скажет: Достоевский приспособлялся и лгал. Будет простаком в психологии тот, кто скажет: Достоевский убедился и прославлял в самом деле.

Достоевский действительно приспособлялся, но отнюдь не лгал. Он приспособлялся какой-то страшной внутренней судорогой души, приспособлялся так, что переместил внутри себя свой полюс, сам себя загипнотизировал и заставил себя быть искренним, заняв позиции, которые где-то, в самой глубокой глубине своей совести, не могли найти оправдания.

И благо заключалось в том, что сквозь все софизмы, которыми этот гений оправдывает себя и свое отношение к действительности, слышны завывающие голоса его ада, которые он не смог заставить замолчать. Как ни направлял он свою ненависть в другую сторону, как ни благословлял торжествующее зло, ругая бесами и пачкая своих бывших товарищей-протестантов — все же какой-то революционный ветер веет сквозь Достоевского и оставляет его слишком великим для тех публицистических выводов, которые он делал.

Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925:

В лице Достоевского эволюция европейского романа пережила один из самых крупных революционных этапов, в корне преобразивших ее вековые традиции, навыки и предания. Тесно связанный с канонами классического романа и различными видами его «низших» образований (уголовный, бульварный, фельетонный роман и др.), Достоевский выработал совершенно новую форму сложного романического целого, замечательно соответствующего острым философским замыслам его созданий и смелому экспрессионизму его литературного стиля. Этим самым он создал новый романический канон, который служит в настоящее время и, вероятно, еще неоднократно будет служить родственным писательским темпераментам, открывая в истории мирового романа одну из ее самых своеобразных и творчески насыщенных глав...

Роман Достоевского — это философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений, это «Федон» в центре «Парижских тайн» или смешение Платона с Эженом Сю.

Г. Горбачев. Капитализм и русская литература. М.; Л.: ГИЗ, 1928:

...Достоевский субъективно-психологически всегда был и остался демократом. Даже когда он стал реакционером, он не перестал искренне молиться народной правде и народной муке, крича в «Записной книжке» 1880 г. о необходимости царю поверить народу, собрать чисто мужицкий земский собор и у него узнать правду. Достоевский в «Братьях Карамазовых» заклеил крепостничество навеки в обеих порожденных им сторонах медали подлого барства, в Федоре Павловиче и в Смердякове, которые оба недаром ненавидят русских мужиков и «всю Россию»... Постоянными, неизменными в течение всей жизни элементами социального мировоззрения Достоевского являлись: интеллигентский антибарский демократизм и народничество, в смысле смиренной, ревливой, обидчивой любви к российскому мужику...

Достоевский предвидел неизбежный крах русской мелкобуржуазной индивидуалистической интеллигенции. Но сам он не сумел подняться над своей мелкобуржуазной психологией и справиться со своим испутом перед капиталистическим развитием, в том числе и главным образом перед пролетарской революционной борьбой. И самый гениальный мещанин не в состоянии дать больше того, что позволяет его сущность.

А. Луначарский. Достоевский как художник и как мыслитель. М., 1929:

Достоевский был художником-лириком, который в особенности пишет о себе, для себя и от себя. Все его повести и романы — одна огненная река его собственных переживаний. Это сплошное признание сокровенного своей души. Это страстное стремление признаться в своей внутренней правде.

М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. М., 1929:

Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно называем полифоническим. Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подвергались коренному преобразованию.

...Герой Достоевского не только слово о себе самом и своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, — он идеолог.

Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь действительно становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание.

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, неотделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли жизнь уже у Девушкина и особенно у Голядкина — приятие и неприятие, бунт или смирение, — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным...

...Достоевский умел именно *изображать чужую идею*, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией.

Идея в его изображении становится *предметом художественного изображения*, а сам Достоевский стал великим *художником идеи*.

...Идея — как ее *видел* художник Достоевский — это не субъективное индивидуально-психологическое образование с «постоянным местопребыванием» в голове человека; нет, идея интериндивидуальна и интерсубъективна, сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями. Идея — это *живое событие*, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Идея в этом отно-

шении подобна слову, с которым она диалектически едина. Как и «слово», идея хочет быть услышанной, понятой и «отвлеченной» другими голосами с других позиций. Как и слово, идея по природе диалогична, монолог же является лишь условной композиционной формой ее выражения, сложившейся на почве... идеологического монологизма нового времени...

Именно как такое живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал идею Достоевский. Это художественное открытие диалогической природы идеи, сознания и всякой освещенной сознанием (и, следовательно, хотя бы краешком причастной идее) человеческой жизни и сделало его великим художником идеи.

А. Луначарский. О «многоголосности» Достоевского // Новый мир, 1929, кн. 10:

...М. М. Бахтину удалось не только установить с большей ясностью, чем это делалось кем бы то ни было до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого «голоса», которая потрясающе развернута у Достоевского.

...М. М. Бахтин отмечает, что все играющие действительно существенную роль в романе голоса представляют собой «убеждения» или «точки зрения на мир». Это, конечно, не просто теории, — это теории, вытекающие как бы из самого «состава крови» действующего лица, неразрывно с ним связанные, составляющие основную его природу. Кроме того, эти теории являются активными идеями, они понуждают действующих лиц к определенным поступкам, из них следуют определенные индивидуальные и социальные нормы поведения, — словом, они имеют глубокий этический, социальный характер, положительный или отрицательный, то есть действительно влекущий личность к общественности или, наоборот — как это особенно часто бывает у Достоевского, — отрывающий личность от нее.

Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги.

В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Л.: Academia, 1929:

Роман Достоевского «Бедные люди» был актом первой художественной реализации намечавшихся идеологов натурализма... тенденций в сторону сближения гоголевских форм с сентиментальными... Чрезвычайная оригинальность «Бедных людей» обусловлена многообразием приемов синтеза и смелостью, с которой Достоевский разрушает как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма. Ответив на сложнейшие вопросы поэтики 40-х годов и определив путь движения широкой литературной струи по руслу гражданского сентиментализма, роман «Бедные люди» вследствие необычайной, тонкой архитектоники писем, извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка возвысился над

исторической условностью своей тематики и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники.

Г. Покровский. Мученик богоискательства. М., 1929:

Для Достоевского наличие религиозности как бы является определяющим признаком наличия страдания, сомнения, унижения и отчаяния, как бы классовым признаком угнетенного человечества. Кто страдает, тот верует, тот обязан верить, потому что иначе ему нечем жить. Кто не верует, тот не страдает, так как иначе он должен был бы верить. Таковы, примерно, умозаключения Достоевского.

Вот почему он борется с атеизмом, вот почему атеист и барин для него часто синонимы, вот почему в пылу борьбы он отождествляет с этим барским атеизмом воинствующий атеизм революционной мелкой буржуазии типа Белинского и европейского пролетариата.

...Он не понимает, что его мысль, что «все христовы идеи испорчены человеческим умом», это типично буржуазная, религиозно-обновленческая уловка. Обогащать, идеализировать Христа (так у автора. — Н. Г.) и во всех пакостях обвинять великих и малых инквизиторов — это типично буржуазный прием. Говорить, что христово учение само по себе идеально, но оно загрязнено инквизиторами, а попросту попами, поэтому не действовало, а теперь давайте-ка мы этих инквизиторов прогоним, примем Христа в души свои и заживем по настоящему христову закону — это самая реакционная, самая лживая, самая фальшивая идея, это гнилая попытка обновить религию, когда она «уже смердит», создать новое религиозное движение... К этому и сводятся проповеди Зосимы и самого Достоевского. В этом, несомненно, гнусная реакционнейшая роль Достоевского.

Классовое значение этого явления для нас ясно.

1930-е:

В. Переверзев. Достоевский Федор Михайлович // Литературная энциклопедия. М., 1930:

Достоевский Федор Михайлович — гениальный представитель литературного стиля, созданного городским мещанством в условиях разрушения сословно-крепостнического строя и зарождения капитализма... На стиле Достоевского лежит печать мрачного трагизма... потому что мещанство, породившее этот стиль... с развитием капитализма оказалось под двойным прессом. С одной стороны давил пресс сословной неполноценности, с другой... капиталистический пресс, превращавший мещанство в мелкую буржуазию...

Постоянной темой Достоевского является историческая, с мрачной развязкой борьба за честь униженного в своем достоинстве мещанина... судьба этого мещанина, обычно мрачная, разрешающаяся психопатологией, преступлением, смертью, составляет содержание его произведений.

Достоевский для новой русской литературы — основоположная фигура. Он занимает в ней то же центральное место, какое занимал Пушкин в лите-

ратуре дворянского периода. Все писатели буржуазного периода русской литературы в большей или меньшей степени сродни Достоевскому.

И. Нусинов. Проблема литературного наследия // Русский язык в советской школе, 1930, № 4:

Философское сознание таких писателей, как Толстой и Достоевский, их жизнь и миропонимание, их отношение к миру, к обществу, к человеку, все их мировоззрение, мироощущение по самому своему существу отрицает пролетарское миропонимание, мироощущение, а их социальные идеи своей непосредственной задачей имеют преодоление социальных идей революции, социализма, пролетариата...

Использование величайшего наследия этих писателей может совершенно исключительно оплодотворить пролетарскую литературу, но только при глубоко продуманном, беспощадно-критическом отношении к этому наследию...

Без этого использования... творческих средств и путей Толстого, Достоевского... станет источником не роста пролетарской революции, а блужданием в прошлом.

Светом и солнцем своего художественного показа пролетарская литература будет уничтожать бациллы этого подполья...

А. Луначарский. О Достоевском // Рост, 1931, № 4:

Достоевский учит нас всем своим существом, что единственный возможный выход из тогдашнего хаоса открывается через революцию и социализм. Правда, если бы Достоевский остался верен тому пути, на который он вступил в молодости, самодержавие, вероятно, уничтожило бы его... В значительной степени чувство самосохранения перебросило Достоевского окончательно из лагеря мещанского авангарда крестьян, и косвенно, в будущем, пролетариев, — в лагерь упаднического мещанства...

В наше время любить Достоевского как своего писателя может только та часть мещан и интеллигенции, которая не приемлет революцию.

П. Коган. Достоевский: к пятидесятилетию со дня смерти // Красная нива, 1931, № 4:

Есть что-то в Достоевском, что не чуждо и нашим бурным дням. Его великая неудовлетворенность, его тоска по социальной (в его терминологии «мировой») правде, его непримиримость, его бунтарство, неприятие ни одного из тех методов исцеления зла, которые были доступны сознанию его класса, — все это свидетельствует о том, что Достоевский сознавал несостоятельность своего индивидуального бунта, неоправданность и беспочвенность мелкобуржуазного протеста.

Н. Пиксанов. Достоевский в русской литературе // Художественная литература, 1931, № 2:

Достоевский воспринимается теперь иначе, чем до революции. «Властителем дум», «учителем жизни» он уже быть не может. Революционная эпоха

может принять Достоевского, как и Толстого, только «отсюда и досюда», прежде всего и больше всего как художника слова и обличителя язв старого мира.

Н. Степанов. Как работал Достоевский над романами. Техника работы Достоевского // Литературная учеба, 1932, № 6:

Достоевский по своей идеологической позиции — один из наиболее чуждых нам писателей. Его религиозно-этические идеи не случайно подхвачены были агонизирующей в замкнутом круге капиталистических противоречий европейской мелкобуржуазной и буржуазной интеллигенцией. Не случайно и для русской реакционной интеллигенции Достоевский как «учитель жизни» являлся своего рода идейным знаменем политического мракобесия, мистицизма, индивидуализма (Розанов, Мережковский, Волынский, Шестов, Карсавин, Аскольдов и мн. др.), в особенности расцветавших в предреволюционный период.

Но вместе с тем в творчестве Достоевского, одного из крупнейших мировых писателей, выражена наиболее полно и цельно, наиболее художественно совершенно идеология и психология колеблющейся мелкобуржуазной интеллигенции с ее двойственностью, противоречиями, в большинстве случаев оканчивающимися переходом в лагерь реакции...

...При всей своей идеологической враждебности романы Достоевского представляют большой интерес для нас как такие образцы классической литературы, которые дают сочетание огромной художественной силы с большой идейной остротой и насыщенностью, как образцы замечательно художественной высоты выражения идеологии своего класса...

В. Зеньковский. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Путь, Париж, 1933, № 2:

Философская позиция Достоевского была в чрезвычайно глубокой степени охвачена *натурализмом* (курсив автора. — Н. Г.), то есть верой в естество, в силу и правду естества. Приближение к тайне зла во время пребывания на каторге явилось основной силой в диалектике исканий Достоевского, ибо оно разрушало и наивный оптимизм всякого просвещения, и освещало «тьму» в «естестве». Тайнственно плененный видением этой тьмы, Достоевский хотел до конца ее обнажить, сам держась все же за несколько преобразенный натурализм — за веру в «почву», в народную душу, в гений народа. Из этой веры его старое поклонение красоте, вся его «шиллеровщина» перешли в эстетическую утопию, в новую горячую веру в спасающую силу красоты, в преображающий смысл восторга и исступления, в преображение через святость нашего естества, в возможность через святость обновления и восстановления — в порядке «эволюции», свободной, но «естественной» для человека...

...У Достоевского стала все тревожнее и мучительнее выступать «загадка» красоты, пока он не дошел до сознания того, что сама красота в мире в плену, что не она может нас спасти, но что ее нужно спасти. Это разрушало не только эстетическую утопию, но, по существу, разрушало весь наивный

натурализм, освобождало его понимание христианства от той натурализации, которая не давала Достоевскому до конца понять всю тайну церковности и ее происхождения через историю, через мир.

М. Горький. Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей. 1934 // Правда, 1934, 19 августа:

..Достоевскому принадлежит слава человека, который в лице героя «Записок из подполья» с исключительно ярким совершенством живописи слова дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата. С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности, Достоевский фигурой своего героя показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей XIX—XX столетий...

Достоевскому приписывается роль искателя истины. Если он искал — он нашел ее в зверином, животном начале человека, и нашел не для того, чтобы отвергнуть ее, а чтобы оправдать...

...Трудно понять, что именно искал Достоевский, но в конце своей жизни он нашел, что талантливый и честнейший русский человек Виссарион Белинский — «самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни», что необходимо отнять у турок Стамбул, что крепостное право способствует «идеально нравственным отношениям помещиков и крестьян» и, наконец, признал своим «вероучителем» Константина Победоносцева, одну из наиболее мрачных фигур русской жизни XIX века. Гениальность Достоевского неоспорима, по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру. Но как личность, как «судью мира и людей» его очень легко представить в роли средневекового инквизитора.

[Рец. на роман Достоевского Ф. М. «Бесы»] // Литературная газета, 1934, 26 декабря:

Роман «Бесы»... представляет собою художественную концентрацию всех тех аргументов, которые могли быть выдвинуты гениальным художником против революции, и одновременно — крушение этих аргументов. В этом заключается интерес этого крупнейшего художественного произведения XIX века...

Д. Заславский. Литературная гниль // Правда, 1935, 20 января:

«Бесы» — это... наиболее слабое художественное произведение Достоевского, и совсем не в художественной стороне был тот шум, который этот роман произвел при своем появлении. И совсем не из-за художественных своих достоинств этот роман стал знаменем политической реакции. Контрреволюционную интеллигенцию всегда тянуло к «достоевщине» как философии двурушничества и провокации, а в романе «Бесы» это двурушничество размазано с особым сладострастием.

Роман «Бесы» — это грязнейший пасквиль, направленный против революции, и ложь, будто Достоевский сам приводил к крушению свои

«аргументы». Ничего подобного он не делал, и роман его — это реакционная публицистика, облеченная в формы художественного произведения.

И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. Л., 1936:

Достоевский — крайний реакционер, он призывает к «смирению во Христе», он исследует «душу», чтобы обосновать спасительность христианства и православно-самодержавного государства... Суждение о Достоевском как об исследователе и изобразителе «бездны» человеческой души стало общим местом буржуазного литературоведения... Объяснение этих особенностей нужно искать не в природе таланта того и другого художника, а в классово-практической их направленности.

Ю. Юзовский. Творческие идеи Горького // Театр. 1937, № 8:

...Призрак социальной революции носится не только над горьковскими произведениями. Его отчетливо видишь и у Чехова, и у Толстого, и у Достоевского. И у Толстого, и у Достоевского развито предчувствие социальной революции, и это становится особенно очевидным, когда перечитываешь их произведения сейчас. В той или иной степени они решают дилемму будущего; всюду и везде, даже в самых прозаических ситуациях, даже в самых будничных конфликтах проглядывает этот тревожный, ищущий, взволнованный взгляд в будущее... Но будущее, скрытое тогда в тумане, стало уже сегодня ослепительно ясным. И этот яркий свет, бросаемый сейчас на них, как бы захватывает их врасплох, раскрывает их тайные помыслы, все выводит наружу. Предчувствие революции обнаруживается у Достоевского даже в форме самозащиты перед ней, в страхе, в отмежевании от нее: уже здесь он выдает себя с головой; причем мы имеем в виду не публицистические высказывания Толстого и Достоевского, которые нас в данном случае меньше всего интересуют, а самое «тайное» их творчество, удаленное от прямых их высказываний.

Если Достоевский боролся со своим предчувствием, стыдился и ужасался его, то Горький шел ему навстречу, инстинктивно вдохновляясь им...

Л. Шестов. О «перерождении убеждений» у Достоевского // Русские записки, Париж, 1937, № 2:

Как видно из первых уже произведений Достоевского, он не был по природе своей жестоким, но, наоборот, очень добрым и любящим человеком. Жестокость пришла к нему позже? Откуда, почему? Ответить на этот вопрос — значит, подобрать ключ к загадке творчества Достоевского — самого странного и парадоксального, какое только могло бы представить себе человеческое воображение. Достоевский и сам не только сознавал, но и говорил о том, какой резкий перелом произошел в его миропонимании... Оглядываясь на свою почти тридцатилетнюю писательскую деятельность, он заявляет: «Мне очень трудно было бы рассказать историю перерождения моих убеждений». Конечно, трудно — но фактически он во всем, что писал, только и делал, что рассказывал о перерождении своих убеждений. И именно в этом и заключается весь интерес его писаний — и для него, и для нас.

В. Ермилов. Мечта художника и действительность // Красная новь, 1939, № 1:

Когда мы читаем страницы «Преступления и наказания», посвященные Соне Мармеладовой и детям, ради которых она вышла на улицу торговать своим телом, — мы чувствуем в каждой строчке, что Достоевский, сам страдая больше, чем Соня, страдая, как отец за свою дочь, — вместе с тем и поклоняется этому страданию, признавая и ужас, и роковую вечную неизбежность, больше того — «святость» страдания, его высокую ценность для «спасения» человеческой души. Враждебная человеку, уродливая христианская идея «святости» страдания отравила сознание художника. Практический смысл этой идеи очень ярко выразил мракобес К. Леонтьев, политический друг и поклонник К. Победоносцева, под влиянием которого находился в последние годы своей жизни Ф. М. Достоевский. Поучая Достоевского по поводу его речи на пушкинских торжествах, в которой Леонтьев усмотрел еретическую мечту о какой-то гармонии, о торжестве правды на земле и «даже»... об освобождении от страданий, этот вполне последовательный христианин писал:

«Без страданий не будет ни веры, ни на вере в бога основанной любви... "Будет зло!" — говорит церковь... правды всеобщей здесь не будет... Терпите! Всем лучше никогда не будет (здесь и далее разрядка автора. — Н. Г.). Одним будет лучше, другим станет хуже...» Оскорбленному (христианство. — В. Е.) внушает: «Эта обида тебе полезна; рукой неправедного человека наказал тебя бог; прости человеку и кайся пред богом». Горе, страдание, разорение, обиду христианство зовет п о с е щ е н и е м б о ж и и м, а гуманность простая хочет стереть с лица земли эти п о л е з н ы е нам обиды, разорения и горести...

Леонтьев упрекал Достоевского за то, что в нем г у м а н и з м борется с христианством. Вся полезность христианства для эксплуататорских классов в этих рассуждениях идеолога православной церкви выражена точно и правдиво...

...Угадывая многие из тех форм антигуманизма, противочеловечности капиталистического общества, которые полностью могли развернуться только в будущем, — Достоевский это смердяковское б у д у щ е е рисовал в образах, наделенных всею силой жизненности. «Завтра» капиталистического мира, которое страшило его своим цинизмом, своей смертельной враждебностью человеку, он предугадал с поразительной ясностью и во многом. О путанице социальных адресов, о том, что смердяковское будущее капитализма Достоевский связывал не только с буржуазными фигурами, вроде незадачливого жениха Дунечки Раскольниковой... но и с передовыми общественными движениями своего времени... — обо всем этом должен быть особый разговор.

Так или иначе, там, где Достоевский рисовал страшное, отрицательное будущее капитализма, — его произведения наполнены движением самой жизни, и вихревое развитие сюжета, вся динамическая композиция здесь как нельзя более к месту. Там же, где Достоевский пытался нарисовать

п о л о ж и т е л ь н о е б у д у щ е е — свою «мечту», там выступает полное бессилие всего того, что противопоставляет художник настоящему и будущему...

1940-е:

О. Цехновицер. Великий мастер трагического искусства // Искусство и жизнь, 1941, № 2:

...Романы и повести Достоевского, сложные по своей композиции, глубокие по насыщению психологических конфликтов и драматических коллизий, в большинстве своем являются своеобразными трагедиями, хотя Достоевский и не выступал в качестве драматурга... Возникает вопрос: почему же этот творец романа-трагедии не создал ни одного драматического произведения? Этот вопрос тем более закономерен, что Достоевский в своей работе следовал тем образцам, которые дала не только мировая прозаическая литература, но и драматургия...

Социальные конфликты времени, в которое жил Достоевский, находили свое выражение в духовных конфликтах персонажей его романов. Вся... многопланность героев Достоевского бесконечно трудна для сценического воплощения, — это с одной стороны. С другой — Достоевский сумел своих персонажей, носителей той или иной идеи, сделать живыми людьми, подлинными обитателями тех городов и тех жилищ, которые характерны для русской действительности середины прошлого столетия. Дать это бытовое, конкретное в согласовании с той, по сути, отвлеченной идеей, носителем которой является данный персонаж, опять-таки является делом чрезвычайно сложным...

Ответ сотрудников Музея Достоевского В. Любимой и Н. Метельской на письмо с фронта. Октябрь 1944 / ОР ГЛМ:

...Вы говорите о его (Достоевского. — Н. Г.) патриотизме, о его любви к родине. Но он не только любил свою родину, свой народ, но верил и знал, что его великому народу суждена исключительная роль в мировой истории.

С самого начала войны его мысли о войне и о России в войне поддерживали нашу уверенность в неизбежном разгроме врага. Редко кто умел сказать об этом с такой убежденностью, с такой несомненностью... Он говорил: «Мы непобедимы ничем в мире. Мы можем, пожалуй, проигрывать битвы, но все-таки останемся непобедимыми именно единением нашего духа народного и сознанием народным...» Должен, наконец, Достоевский занять в русской литературе и в сознании советского человека то большое место, которое поистине и по справедливости принадлежит ему.

...Мы глубоко ценим ту связь, которая установилась между Музеем Достоевского и его читателями на фронтах Отечественной войны.

В. Александров. Ф. М. Достоевский (11 ноября 1821 — 9 февраля 1881 года) // Огонек, 1946, № 46—47:

Какова та «конечная цель», к которой стремился Достоевский? Его общественный идеал часто обволакивался туманом мистики, и тогда лишь с трудом можно установить реальный, земной смысл этого идеала. Порою туман редет, и тогда возникает образ фабрики в общинном саду («Я не знаю, как все это будет, но это сбудется, сад будет. Помяните мое слово хоть через сто лет, и вспомните...») или (повторяющийся в трех произведениях) образ «Золотого века» — прекрасного, гармонического человечества, не знающего нужды, страдания и страха...

Достоевский верил, что будущее русского народа неразрывно связано с будущим свободным и справедливым обществом...

Достоевский не мог найти реальных путей, не знал, как это будущее осуществится; он угадывал, он искал и падал, но он верил в это будущее всем своим сердцем.

..Достоевский верил: «период человеческого уединения», когда «всякий от другого отделяется, прячется и что имеет прячет», придет к своему концу; «людская общая целостность» восторжествует. Но предпосылки действительной борьбы против буржуазного общества в России 60—70-х годов еще не созрели. Не найдя тех действительных сил, которые выведут людей из собственнической разьединенности, Достоевский апеллирует к морали, к «веянию духа», к богу, к Александру II...

...Коренные вопросы, которые стояли перед русской общественностью пореформенной эпохи, были решены только рабочим движением и марксистско-ленинской мыслью. И только с этих всемирно-исторических высот могут быть правильно поняты искания и заблуждения Достоевского.

А. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М., 1947:

Вопросы общечеловеческого значения поставлены здесь, в «Подростке», в глубочайшей, органической связи с комплексом целого ряда идей и образов, созданных нашими классиками в области философской мысли и художественного творчества. И как это всегда у Достоевского, — и что особенно ценится — под ними ясно ощущается, как «Хаос шевелится». Широчайшие социальные проблемы «сегодняшнего дня» на русской почве... — вся эта... волнующая жизнь находит свое яркое отражение в романе («Подросток». — Н. Г.). Так Достоевский всегда мыслил взаимоотношение искусства и действительности: художник тот, кто «в силах и имеет глаз», умеет видеть и находить в фактах действительной жизни их глубину, их сокровенный смысл, ход истории.

И. Шмелев. О Достоевском. К роману «Идиот». Париж, 1949:

Творчество Достоевского неотделимо от его жизни, кроваво сплелось с нею. Жизнь его была исключительно тяжелая, полная потрясений: как бы начертана жестоким пером самого Достоевского: с убийством, эшафотом, каторгой... до испытания чарами «инфернальных» женщин. В ней дано все, что надо для выполнения назначенного ему. Если бы эту жизнь изобразил он сам, получился бы роман-монстр, наполненный таким содержанием, что

вряд ли бы мог выдержать читатель. Достоевский выдержал, перелив в творчество свою кровь...

...Достоевского можно назвать «жестоким талантом». Можно признать, что в нем соединено все, что рассыпано у великих писателей мира, что разрежено во всех людях, способных думать и вопрошать о Жизни и ее смысле, о своей судьбе, о цели бытия своего и вообще Бытия...

Смертному не по силам на все ответить, и за него, за всех и назначено было Достоевскому принять бремя неудобноносимое. О судьбе человека, о человеке, о «тайне бытия», о Боге, о земном счастье, о страдании, о дерзании, о «человекобоге», о преступлении и возмездии... о грехе... трактуют все его романы-трагедии.

1950-е:

Ф. М. Достоевский // БСЭ, М., 1953, т. 15:

...В «Бедных людях» Достоевский выступил как ученик Н. В. Гоголя, традиции которого он развивал в духе обоснованной Белинским программы демократического реализма. Герои Достоевского — маленькие люди, мелкие чиновники, обитатели петербургских «углов». Правдиво изображая страдания этих людей, их человеческое достоинство, писатель вызывает глубокое сочувствие к ним читателей. Повесть Достоевского — значительное явление передовой русской литературы 40-х гг. Однако уже в следующей повести «Двойник. Приключения господина Голядкина» (1846) обнаружился отход Достоевского от социально-гуманистической тенденции Гоголя и Белинского. Утверждая реакционную, пессимистическую идею якобы извечной двойственности человеческой природы, писатель доказывал, что в человеке наряду с положительными нравственными стремлениями будто бы обязательно существует себялюбивое и злое начало. Этот реакционный взгляд впоследствии получил свое развитие в романах Достоевского. Появление «Двойника», вызвавшего отрицательную оценку Белинского, привело к идейному разрыву между ним и Достоевским. Еще более отрицательно отнесся великий критик к повести «Хозяйка» (1847), знаменовавшей дальнейший отход Достоевского от гоголевских реалистической традиций...

...Все дальнейшее творчество и деятельность Достоевского связаны с его отступничеством от освободительного движения. Достоевский противопоставлял революционным демократам свою реакционную программу «почвенничества». Признавая народ основой национальной жизни и провозглашая необходимость сближения интеллигенции с «почвой», с народом, Достоевский в то же время следует в своей теории за учениями славянофильства, приписывает русскому народу не свойственный ему характер «смирения» и религиозности, выдвигает в качестве своего «почвенного» идеала наиболее косные и отсталые черты народного быта того времени. В отличие от революционных демократов, Достоевский связывал великое будущее России не с революцией и социализмом, а с идеалистическими идеями

отказа от борьбы и христианского смирения, которое будто бы спасет народ от нищеты и рабства...

...Роман «Преступление и наказание» был, по замыслу Достоевского, направлен против революционно-демократических идей. Тип мелкобуржуазного одиночки-отщепенца, с его индивидуализмом, честолюбием, болезненной гордостью, Достоевский пытался представить как тип человека, выражающего радикальные идеи и стремления русского общества. Патетически возвеличивая «отрицание» общественных норм, присущее Раскольникову и некоторым другим своим героям, писатель выдает их за страстных атеистов, материалистов, мнимых бунтарей против мирового зла, чтобы в конце концов развенчать их, привести к моральному краху и отречению от бунта. Эта реакционная тенденция все же не могла заглушить полную драматизма и обличительной силы картину жизни социальных низов, находящихся под гнетом нищеты и бесправия...

...В 1867 году Достоевский уехал за границу, где провел четыре года. Здесь был написан роман «Идиот» (1868). Достоевский хотел дать в нем образ «положительно прекрасного» человека в духе своих реакционных идеалов. Этот замысел нашел свое воплощение в патологическом образе князя Мышкина, наделенного «евангельской» простотой и беззлобием. Вместе с тем в романе намечена характерная для творчества Достоевского тема упадка и разложения общественных слоев, оторванных от народа...

За границей был начат и роман «Бесы» (1871—1872) — яростный пасквиль, направленный против русского освободительного движения и ставший знаменем политической реакции...

...В последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы» (1879—1880) описаны история вырождения дворянской семьи Карамазовых, идейные блуждания оторванной от народа интеллигенции...

Достоевский как большой художник не смог в угоду своей реакционной программе полностью отказаться от присущего национальной русской литературе принципа жизненной правды в изображении судьбы народа. Несмотря на глубочайшие противоречия, изуродовавшие многие страницы его произведений, он был во многом связан с художественным опытом русской реалистической школы. Значительность творчества Достоевского определяется тем, что он с большой, подчас болезненной остротой откликался на кричащие социальные контрасты современного ему общества, в крайне напряженных формах, с большим драматизмом выразил кризис буржуазно-индивидуалистического сознания, придал в своем искусстве трагическую окраску значительным вопросам общественного развития России. Он обнажал противоречия нищеты и богатства, бесправия и произвола, беззащитности и насилия, но, обличая такие противоречия, неизменно звал не к борьбе и протесту, а к смирению и религии, затемняя пути борьбы своими призывами к страданию. Достоевский критиковал классовое общество в России и Западной Европе с ложных позиций, он боролся с революционной мыслью, но пафос обличения общественных противоречий все же сказывался в его творчестве. С большим

мастерством рисовал он тяжелое положение городских низов, задавленных нищетой и бесправием, изображал те мучительные идейные блуждания, к которым приводят человека индивидуализм и оторванность от народа. В самых реакционных произведениях Достоевского встречаются правдивые сатирически-обличительные образы представителей дворянства и буржуазии.

Б. Платонов. Некоторые вопросы литературной критики // Звезда, 1954, № 12:

...Разумеется, смешно и нелепо выглядят те, кто делает вид, будто Достоевского вообще не было в истории русской культуры. Но не менее удивительны путанные и сбивчивые призывы «не забывать» Достоевского. Во имя чего звучат эти призывы? То ли кому-то кажется, что мало выяснена реакционная роль Достоевского... То ли здесь содержится намек на необходимость повысить оценку достоинства Достоевского, хотя бы в проблемах психологического анализа.

На этот туманный вопрос ответ, конечно, может быть только один. Он уже дан Горьким... «Достоевский не пригоден на роль "учителя" для советских писателей в изображении мира и людей»...

Я. Билинkis. Ф. М. Достоевский. Л., 1955:

Художественное открытие Достоевским характерных черт и типов мелкобуржуазного сознания и поведения, при верном осмыслении его произведений, может послужить и действительно служит делу воспитания человека нового общества... Наш сегодняшний читатель не только может узнать из художественных созданий Достоевского бесконечно много о нашем прошлом, но и находит в них новую опору своему безусловному осуждению индивидуалистического миропонимания и образа действий.

В. Ермилов. Федор Михайлович Достоевский. Речь на торжественном заседании в Колонном зале Дома союзов. 9 февраля 1956 г.:

Мы чествуем память одного из величайших русских и мировых художников, чье наследие стало достоянием всех народов, чьи образы живут в сознании всего человечества, не умирают и не могут умереть.

Наше уважение к художественному гению Достоевского, к его постоянным мучительным поискам правды, к высокому моральному пафосу его произведений требует от нас особой ответственности и точности в оценке его творчества.

Юбилей Достоевского — это и борьба за Достоевского, за главное, бессмертное в его произведениях, против всего ложного в них, несовместимого со счастьем человечества.

Ф. Евнин. Выдающийся мастер романа // Октябрь, 1956, № 1:

Сложный и трудный творческий путь прошел Ф. М. Достоевский. Это был путь непрерывных, порой неудачных, но всегда мучительных и напряжен-

ных исканий; путь великих взлетов и идейных срывов; путь, полный внутренних противоречий, тревог и дерзаний, неустанной борьбы с самим собой.

В молодости союзник Белинского, один из самых радикально настроенных участников противоправительственного кружка петрашевцев, затем каторжник, прошедший через все ужасы «Мертвого дома», он в 60-е годы прошлого века совершает крутой поворот и становится защитником религиозно-охранительных идей.

В лучших своих произведениях Достоевский был изобразителем «глубочайших зол бытия» (А. Луначарский). Он воплотил в них необъятное многообразие жизненных картин, поставил ряд важнейших проблем антагонистического общественного уклада.

Постановка этих «проклятых вопросов», отражающих самое существо антагонистического строя, неизмеримо ценнее, чем те рецепты, которые он выдвигал для врачевания «зол бытия». Наше признание Достоевского как большого русского писателя неотделимо от решительной борьбы с реакционными идеями многих его романов.

С достигнутой советским народом величественной вершины построенного в трудах и боях социалистического общества можно всесторонне учесть всю глубину противоречий Достоевского. Отметая все реакционное и слабое в его творчестве, не выдержавшее испытания временем, необходимо оценить по достоинству сильное и яркое: его сочувствие «бедным людям», «униженным и оскорбленным», всю остроту его критики капитализма, высокий моральный пафос, пронизывающий его произведения, горячую веру в великое будущее своей страны и своего народа, его художественное мастерство.

Л. Гроссман. Ф. М. Достоевский // Библиотекарь, 1956, № 2:

...В сложном образе Достоевского, полном глубоких внутренних противоречий, многие черты отмечены высокой человечностью. Его ранние увлечения утопическим социализмом навсегда внушили ему ненависть к буржуазии и капиталистическому миру, а его высокое мастерство художника-реалиста раскрыло в ряде созданных им произведений подлинные и глубокие черты русского народа, пред которым всегда преклонялся Достоевский.

Основой его деятельности было убеждение в великом и решающем значении России для будущих судеб всего мира. В героическую эпоху Севастопольской обороны, восхищаясь всенародным подвигом защитников Родины, он выражает свою полную солидарность с идеей поэта Майкова о том, что из России ледяной еще невиданное выйдет племя гигантов «с ненасытной жадой бессмертья, славы и добра...» И уже под конец жизни Достоевский высказывает уверенность в том, «что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было».

...Для воплощения своих сложных замыслов великий писатель разрабатывал своеобразный тип романа. Различные виды новейшего эпоса —

уголовного, психологического, социального, философского — служили для создания особого жанра романа, в котором все эти разнообразные виды сливаются в новую, глубокую и мощную форму.

В построении своих произведений Достоевский исходил всегда из философской идеи, постепенно раскрывая ее в трагическом жизненном конфликте.

...Сложным и противоречивым был творческий путь Достоевского. В его романах подчас находят образное выражение реакционные положения, но обычно они преодолеваются гениальным размахом реалистической кисти художника и его глубоким сочувствием человеческому страданию. Исключительное дарование писателя помогло преодолеть многие «обратные течения» его философской и политической мысли. Своим замечательным словом Достоевский сумел создать бессмертные типы, в ряду которых выдающееся место занимают раздавленные жертвы того режима, который под конец жизни отстаивает писатель.

...Достоевский страстно любил жизнь во всей ее полноте и неутомимо призывал к яркому и деятельному существованию. «Нет в мире такого отчаяния, — говорит герой его последнего романа, — чтобы победить во мне жажду жизни». И звал он всегда к жизни целеустремленной, самоотверженной, героической.

...Идеологические грехи позднего Достоевского несомненны, но мы ценим великого художника за его неустанные искания истины, за огромную силу его реалистического мастерства и более всего за созданные им бессмертные образы русских людей, получившие всемирное признание.

Г. Фридендер. Образы и темы Ф. М. Достоевского // Звезда, 1956, № 2:

Как ни ложно понимал Достоевский причины разобщения господствующих классов и народа... важно то, что Достоевский после возвращения из Сибири не отказался от суровой критики господствующих классов своей эпохи... Достоевский был убежден в превосходстве идеалов народных масс над идеалами господствующих классов, и это дало силу и мощь его лучшим произведениям, полным подлинной любви к беднякам и униженным, горячей ненависти к тем, кто презирал и угнетал народные массы...

А. Фадеев. Субъективные заметки // Новый мир, 1957, № 2:

...Но есть в «Преступлении и наказании» гениальные страницы. Роман точно вылит, так он строен. При ограниченном числе действующих лиц кажется, что в нем тысячи и тысячи судеб несчастных людей, — весь старый Петербург виден под этим неожиданным ракурсом.

Идеи столкнуты лбами, диалектика развития идей необыкновенна. Много нагнетено «ужасов»... Критика социализма шестидесятников поразительно мелка и пошла для такого большого художника.

Но — силен, бес!

А. Белкин. О реализме Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959:

Своеобразие реализма Достоевского заключается... в том, что он — художник-мыслитель. Изображая реальную действительность, писатель стремился понять ее законы, осмыслить жизнь в этическом, политическом, философском планах, попытаться проникнуть в пути будущего развития человечества. Отсюда постановка этических вопросов — о добре и зле в человеческой натуре, политических вопросов — о революции и социализме, философских вопросов — о смысле бытия, о вере и безверии.

Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М., 1960:

Достоевский был и остается писателем-философом, его влекла не эпатирующая сторона уголовных процессов, его внимание приковывалось к преступлению как наиболее острому и наглядному проявлению социальных и духовных диссонансов, как результату «страшного неравновесия, которое представляет нам общество».

1960-е:

А. Ахматова. Нач. 1960-х. Высказывание в беседе с Г. В. Глёмкиным // Глёмкин Г. Что мне дано было. — День поэзии. 1988. Л., 1988:

Достоевский — величайшее явление в русской или даже мировой литературе, но и он, как Толстой, пытался выйти из нее «сапоги тачать». Я имею в виду его дневники и другое... А «Бесы» — апокалипсическая вещь. Вершина. И вовсе не правда, что она реакционная. Она самая человеческая. А значит — революционная. Блок — от Достоевского и Некрасова. И... мы тоже, и Мандельштам, и я.

Ю. Боров. О трагическом. М., 1961:

...Он (Достоевский. — Н. Г.) показал трагическое состояние мира и трагическое состояние духа человека в их единстве, взаимопроникновении, взаимодействии. Ад и вокруг человека, и в его душе, и вовне, и внутри — всюду безысходность трагедии. Достоевский создал, пожалуй, самую трагическую и самую безысходную концепцию мира. И в этой концепции было много правды, ибо она раскрывала действительный ужас капиталистического общества, и много лжи, ибо она отнимала надежды и отрицала возможности выхода из трагического состояния мира и духа...

...Если в «Бедных людях» Достоевский показал трагедию нищеты и незащитности, то в «Записках из Мертвого дома» он раскрыл трагедию несвободы...

Достоевский пытается опровергнуть счастье, добываемое насилием. Но в концепции мира Достоевского трагедия человечества безысходна и насилие не способно ее разрешить. Единственный выход для людей — религиозное смирение...

Достоевский раскрыл перед нами трагическое состояние мира — острога, из которого некуда пойти человеку. С помощью различных художественных средств и приемов, а порою и с помощью прямого излома художественной логики (подтасовка мотивов [в романе «Преступление и наказание». — Н. Г.] убийства старухи) Достоевский пытается привести читателя к отрицанию правомерности бунта. Бунт есть преступление — такова мысль художника.

В. Ермилов. Размышления над современной повестью // Октябрь, 1962, № 10:

...Мотив Достоевского — обида на то, что в своих реальных проявлениях человек есть не то, что он сам о себе думает, уязвление тем, что человек не может проявить себя таким, как он о себе думает... У Достоевского уязвленность противоречием между тем, что человек думает о себе, и реальностью его проявлений выразилась и в специфической, Достоевским открытой теме *двойничества* (курсив автора. — Н. Г.). Двойничество героев Достоевского — постоянно и мучительно ощущаемое человеком противоречие между тем, как человек чувствует самого себя, что он думает о себе, и реальностью его положения среди людей. Эта тема — одно из гениальнейших открытий мировой художественной литературы, совершенных Достоевским. Двойничество в его творчестве выражает муку отчуждения человека от самого себя в обществе отчуждения.

Я. Голосовкер. Достоевский и Кант. М., 1963:

Если в ад моральный, в страдания совести уже до Достоевского глубоко заглядывали иные из мировых мыслителей, поэтов и художников, то в ад интеллектуальный, в страдания ума, до Достоевского еще никто так глубоко не заглядывал, ибо сам Достоевский переживал этот «ад ума». Этот «ад ума» был тот великий опыт, который Достоевский запечатлел и передал человечеству в своих романах-трагедиях.

Я. Зунделович. Предварительные замечания. Памфлетный строй романа «Бесы» // Зунделович Я. Романы Достоевского. Ташкент, 1963:

...С первого взгляда может даже показаться странным и необъяснимым противоречием Достоевского то, что исключительный интерес к субъективной психологии, убеждение, что самые важные, самые сложные и глубокие конфликты жизни гнездятся именно в этой сфере, упорное стремление заглянуть в самые темные лабиринты и даже закоулки человеческой души, — что все это уживалось у Достоевского с обостренным интересом к «злобе дня», к современной общественной жизни, с убеждением, что «несовременного, не соответствующего современным потребностям (искусства. — Я. З.) и совсем быть не может», то, что этот, так сказать, «сверхиндивидуальный» писатель был одновременно и актуальнейшим социальным художником.

...Дело в том, что Достоевский был прежде всего художник-философ. Свои художественные произведения он подчинял задаче осмысления, разрешения философских проблем бытия, как они представлялись ему: «божеское»

и «дьявольское» в человеке, противоречие между неукротимым своеволием личности и необходимостью для нее жить в обществе, противодействующем индивидуальному своеволию, вера и безверие человека и т. п. Ответы на свои вопросы он, как истинный художник, искал в современной ему действительности. Однако не находя их здесь, он устремлял свой взор в тайники индивидуальной психологии, если и не рассчитывая найти в последней разгадку всех загадок бытия, то полагая, во всяком случае, что в этой сфере он все-таки больше приближается к мучившему его неведомому.

..Достоевский в своем романе дает бой «бесам» не в должной по его замыслу обстановке, нарушая этим основной принцип реалистического искусства — изображение типических характеров в типических обстоятельствах. А отсюда — та неизбежная творческая неудача, художественный срыв, которым отмечено это произведение («Бесы». — Н. Г.).

Достоевский не мог писать просто о быте, а — с другой стороны — отвлеченное бытие, философемы зажигали его, лишь представая перед его художническим взором как стимулы, побудители воли человека, как зримое воплощение его духовных исканий. Достоевский-художник видит, как бытовое пронизывает «бытием», и — в отличие от многих своих единомышленников — понятиями «бог», «дьявол», «вечность» и т. п. интересуется лишь в той мере, в какой они прорастают в быту, в действительности.

«Бесы» не удались Достоевскому, в частности, и потому, что, ослепленный ненавистью к революции и революционерам, он предельно снизил конкретных носителей идеи революции; что в карикатурно искаженной картине жизни революционеров он, естественно, никак не мог увидеть даже и намека на то отрицательно значимое, «дьявольское», которое, по его воззрениям, и являлось мощной силой — соперницей «божеского».

Достоевский-художник должен был бы писать не злобно антиреволюционный памфлет, а дать подлинную картину борьбы между божеским и дьявольским, которая — по его убеждению — и составляла сущность бытия.

Ю. Карякин. Антикоммунизм: Достоевский и «достоевщина» // Проблемы мира и социализма, 1963, № 5:

Поиски «невысказанного, будущего Слова», искусство как художественное предвидение развития человечества — вот совершенно сознательно занимаемая позиция Достоевского. Этот смелый социальный замысел предопределил особенности художественного метода писателя. Достоевский задается очень простым и очень сложным вопросом: постигнуть средствами искусства, что сделал бы тот или иной человек в мире, во всем мире, будь на то его полная воля? Он убежден в том, что сегодняшние исключения завтра могут стать правилом, его интересуют предельно накаленные ситуации — этим светом он хочет осветить будущее... В его творчестве в целом реализм не исчез, а углубился, исчез лишь предел, до которого человек знал себя.

Я. Эльсберг. Творчество Горького в борьбе против модернизма // Материалы научной конференции «Современные проблемы реализма и модернизм». М., 1964:

...Достоевский гениально поставил вопрос, явившийся в XX веке предпосылкой идейно-художественного размежевания литературы как человековедения: способно ли социальное и, прежде всего, социалистическое переустройство принести благо и счастье человеку, личности? Проблема личности, ее внутренних противоречий в связи с противоречиями общественной жизни, с вопросом о том, не является ли для нее единственным выходом одиночество, была выдвинута в творчестве Достоевского с еще невиданной остротой.

Но сам Достоевский глубочайшим образом усомнился в перспективах развития личности и в плодотворности социалистического переустройства общества, и тем не менее предельно напряженная постановка им этого вопроса свидетельствовала об огромном всемирно-историческом значении последнего и глубине осознания и воплощения его писателем, глубине, подтвержденной опытом нашей современности.

Н. Пруцков. Общественно-нравственный облик русского революционера допролетарского периода // Литература в школе, 1964, № 4:

...Если Толстой в своих оценках общественно-нравственного облика революционера обнаруживает противоречие и колебания, то «болезненный гений» Достоевского (П. Лафарг. — Н. П.) безусловно занимает антиреволюционную позицию не только в оценках революционного метода борьбы, но и нравственных качеств революционера. Но это реакционное заблуждение Достоевского, создавшего «болезненно злую» (М. Горький. — Н. П.) книгу «Бесы», нельзя вульгаризировать, толковать прямолинейно и не замечать в ней познавательного содержания и воспитательного значения. Л. Толстой никогда не верил в революцию и социализм. Достоевский же начал с веры и в революцию, и в социализм. Поэтому он упорно и со злым раздражением сражается с революционерами и социалистическими учениями. Но это постоянство, это уж слишком пристальное внимание к революционерам не выдает ли Достоевского, не свидетельствует ли (обратным ходом!) о том, что писатель никак не мог в своих раздумьях отрешиться (как и от своего неверия!) от того, что объективно являлось источником трагедии его жизни (отказ от революции), что в самой объективной действительности составляло главную силу истории?!

Достоевский вызвал на бой революционеров, в бессилии своем он пытался забросать их грязью, сделать ничтожными и смешными, отвратительными и обреченными, но одолеть их идейно, нравственно превзойти их писатель оказался не в состоянии. Более того! Иногда он допускал и уступки революционерам, считая, что поиски правды и справедливости ведут людей не только к Христу, но и к атеизму, к революции...

Б. Кузнецов. Достоевский и Эйнштейн // Наука и жизнь, 1965, № 6:

Автор (Достоевский. — Н. Г.) ставит своих героев в условия жестокого эксперимента, сжимает их жизнь в одно критическое мгновение, освобождает от всего личного, житейского, повседневного, и вот в экспериментальных условиях сверхвысокого вакуума, сверхвысокого напряжения, скорости, давления, в мгновения, отделяющие от самоубийства или сумасшествия, в фантастических ситуациях, во сне, в бреду люди, ставшие носителями общих моральных и космических проблем, раскрывают себя и вместе с собой — содержание искомых решений.

Именно познавательная, экспериментальная задача сообщает романам Достоевского своеобразную мелодичность. Мелодичность и достоверность самых резких диссонансов... характерная для любого произведения Достоевского. Достоевский — художник достоверного парадокса.

Л. Гроссман. Достоевский. М., 1965:

В художественных увлечениях Достоевского, всегда искренних и страстных, было немало преходящего, наносного и случайного. Но зато был и один незыблемый догмат веры.

Его подлинным идеалом и глубочайшим родником его творений был русский народ во всем его историческом величии и трагизме протекающей борьбы. Широко изучивший Россию, навсегда запомнивший мужика Марея и его глухую деревушку, долго проживший рядом с народом в каторжном каземате и солдатской казарме, Достоевский... выработал свою заветную идею: высшая ценность заключается в духовной, поэтической и философской культуре его даровитого и негиббемого народа, призванного в будущем к величайшей исторической миссии.

Я. Кирпотин. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966:

Достоевский никогда не обходится только «образом идеи», придавая огромное значение психологии человека, мучающегося идеями. Достоевский отвергал отождествление своего реализма с психологическим реализмом, потому что психологический реализм — лишь разновидность натурализма, а он видел задачу искусства «не в случайностях быта», а в «общей идее», зорко увиденной и верно снятой со всего многообразия жизненных явлений. Во все многообразие жизненных явлений входили, по Достоевскому, и идеи, и события, и «души людей», и «лик мира сего», и раздирающие их конфликты, и «ревушие» противоречия, и поиски выхода, или иначе — идеала.

Ю. Кудрявцев. Бунт или религия? М., 1969:

Причина неприятия бунта как метода решения проблемы личности лежит в самих известных Достоевскому движениях. Достоевский не принимает революцию за то «бесовство», под которым он понимает что угодно, только не заботу о благе народа, о благе личности. Одной из разновидностей «бесовства» Достоевский считает голый нигилизм, за которым не скрывается

ничего, кроме умственной ограниченности его носителей... К «бесовству» в революционном движении Достоевский относит и тех деятелей, которые любят человечество в целом, но безразличны к каждому отдельному человеку... В революции Достоевский отрицает не ее цель — освобождение человека, достижение гармонического общества, а лишь ее средства, не приводящие, по его мнению, к цели. Что касается конечной цели революции — решения проблемы личности, то ее Достоевский не отвергал никогда.

Г. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1970:

...Главное, идущее от разума народного, в творчестве Достоевского выразилось в сокрушительной критике эгоцентризма, индивидуалистического сознания, общественных условий, порождавших мучительное разъединение людей, больную, разорванную психику, «униженных и оскорбленных», всевозможные социальные язвы и пороки, и в первую очередь нищету и проституцию. Гуманистический пафос произведений Достоевского, его великая тоска по высокому, истинно человеческому счастью, по «золотому веку» человечества, к которому необходимо и возможно, несмотря ни на что, прийти, усиливает критическую сторону его произведений и озаряет их светом устремления к правде, гармонии, любви в отношениях между людьми...

Реакционные же взгляды Достоевского нашли свое выражение в отказе от идей социального переустройства современного ему общества, в борьбе с революционным движением, что особенно явно прозвучало в романе «Бесы», в надуманном идеале государства-церкви, в поэтизации человеческих страданий.

Таким образом, как показывает опыт литературного развития, все истинно великое в литературе определялось прежде всего близостью писателей к жизни народа, к его коренным интересам и стремлениям. Всякое отклонение от них сказывалось неизбежно отрицательно.

1970-е:

И. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971:

Достоевский, как и некоторые другие петрашевцы, почувствовал односторонность в суждениях Петрашевского, полемически встал на защиту художественности как «необходимого условия», порождающего идейность. Достоевского страшило приспособление искусства к узкополитическим целям; он опасался сужения кругозора художника, замыкания в сфере политики...

...Достоевский отстаивал значение художественного воплощения, опираясь на тезис Белинского об образности мышления художника... И в отдельных показаниях своих 17 июня 1849 г. Достоевский еще резче формулирует свою точку зрения: «Литературе не нужно никакого направления, кроме чисто художественного».

Это, разумеется, не эстетизм, в чем упрекали Достоевского некоторые исследователи...

Г. Товстоногов. Наша анкета. Деятели современной культуры о Достоевском // Достоевский и его время. Л., 1971:

...Никогда всерьез нельзя обойтись без Достоевского. Сами его противоречия, амплитуда его колебаний делают его современным для каждого поколения. Опыт человечества позволяет высвечивать все новые грани пророческого наследия Достоевского.

Ю. Карякин. Человек в человеке // Вопросы литературы, 1971, № 7:

...Заставить пристава следственных дел исповедаться перед убийцей — вот неожиданность. Отыскать под мундиром язвящего «бедненького следователя» уязвленную человеческую душу, жаждущую... помогать людям — вот парадоксальность. Увидеть в «дуэли» следователя с преступником трагедию людей, которые не могут уже примириться друг с другом — вот шекспировский, поистине всемирно-исторический масштаб... вот глубина беспощадного и одновременно гуманного социально-художественного исследования Достоевского, всю жизнь разрешавшего, в сущности, лишь одну проблему: «когда же пресечется рознь и соберется ли когда человек вместе?».

И. Пруцков. Утопия или антиутопия? // Достоевский и его время. Л., 1971:

...Исследования советских литературоведов позволяют заключить, что по самой сущности своей натуры Достоевский был страстно увлечен идеями социально-этического реформаторства, поисками путей спасения человека и человечества, горячим желанием практического воздействия на ход жизни в соответствии со своим идеалом. «Воспоминания» о «золотом веке» в прошлом человечества или мечты о воцарении его в будущем неотступно и властно владели разумом и сердцем писателя, направляли его творческую энергию, обостряли его видение мира, питали критику действительности... Гениальный писатель дерзнул взять на себя труднейшую роль вершителя путей жизни. Это не было изменой призванию художника, ложным шагом, болезненным выражением какого-то самомнения и гордости, тщеславным желанием подстроиться к общему хору разнообразных спасителей измученного человечества. Нет! Все это было пафосом творческой деятельности, ее органическим смыслом, тем заветным, во имя которого жил и творил великий русский художник. Достоевский ощущал и осознавал внутреннюю и неотступную потребность, диктуемую объективными и субъективными факторами, весомо сказать свое слово о судьбах человечества.

А. Белкин. Художественные образы Достоевского. М., 1974:

Достоевский был художником, одним из первых уловившим особенности наступающей новой всемирно-исторической эпохи и со всей силой своего гения воплотившим в художественные построения те ее трагические коллизии, которые в его время только еще зарождались.

Я. Кирпотин. Достоевский и Белинский. М., 1976:

У Белинского, а не из других источников взял Достоевский представление о том, что России суждено стать во главе человечества, а русскому народу превратиться в учителя других народов. Программа реакции учила отъединению от других народов... Нецельный и противоречивый Достоевский выражал и чисто шовинистические взгляды на будущее предназначение России. Однако логика его речи о Пушкине заставляла его следовать за Белинским...

Е. Семенов. К вопросу о месте главы «Бунт» в романе «Братья Карамазовы» // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2:

...За что же герой (Иван Карамазов. — Н. Г.) потерпел наказание? За то ли, что он «не верил в бога», как полагают многие исследователи? Такая постановка вопроса может быть очень интересной лишь в плане выявления субъективной тенденции автора, замечательно смелой самокритике которой он позволяет нередко развернуться тут же, на страницах романа. Объективно же из краха Ивана следует, что наказание он потерпел по причине *трагического бессилия* представителя мыслящего авангарда понять свою историческую миссию и свободно осуществить союз с народной массой на *равных справедливых* основаниях. Непонимание им и сопротивление этой исторической тенденции и привело ее к насильственному и насмешливому осуществлению в форме фарсово-нелепой, фатальной связи Ивана со Смердяковым.

В том-то и состоит, по Достоевскому, трагедия «русских мальчиков», которые, возмущаясь несправедливым порядком вещей, протестуя против вопиющей нравственной и социальной безответственности и призывая к возмездии, в итоге смыкаются в презрении к народу, в жажде обладания его волей со своими презренными и достойными сурового наказания «отцами». Картина трагическая, как всякая картина исторического развития, но есть надежда на новые поколения, на Алешу, на мальчиков, которые научатся видеть в народе не только податную единицу, не только косную массу, но сумеют различить его человеческое лицо, жажду активного участия в исторической жизни.

М. Ермакова. «Двойничество» в «Бесах» // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т.2:

Примечательна прозорливость Достоевского, когда, предваряя будущие возможные последствия в развитии античеловеческих теорий, он ищет и находит их зародышевые основы в «идее» бунтаря-одиночки Кириллова и показывает тот путь, который может быть проложен от учения о «безграничной свободе» до учения Шигалева и мечтаний Петра Верховенского о «безграничном деспотизме»...

И. Смоктуновский. Время добрых надежд. М., 1979:

Мое истинное познание Достоевского, его властное вторжение в мою взрослую жизнь началось с момента работы над образом князя Мышкина и продолжалось во всех последовавших за Мышкиным работах...

Сейчас некоторые склонны думать, что моя актерская принадлежность имеет совершенно конкретную направленность: к добру, к человечности... если уж это и есть, то истоки у доброго и могучего родника, которым для меня всегда останется Федор Михайлович Достоевский.

В. Смирнова. Фантастика в гротесках Ф. М. Достоевского // Поэтика и стилистика. Саратов: Изд-во СГУ, 1980:

Особый тип фантастики с установкой на восприятие с точки зрения обыденного здравого смысла реализуется в «Бесах»... в форме невероятных слухов, которыми до предела насыщена эта «хроника одного любопытного... происшедшего вдруг, неожиданно, события» (11, 24). Под непроницаемым покровом самых нелепых и диких предположений полностью теряется действительный смысл происходящего, и реальная картина жизни приобретает гротескно искаженный, зыблущийся характер. И вот — сама по себе безобидная фамилия приставы первой части Флибустьерова в возбужденном мозгу губернатора превращается в зловещие фигуры «флибустьеров нашего времени», а на месте чуть не попавшего под розги Степана Трофимовича Верховенского появляется какая-то фантастическая кладбищенская богоделенка Торопыгина, якобы высеченная действительно. Причем в пользу этого фантастического лица в городе устраивается вполне реальная подписка.

Таким образом, гротеск в романе «Бесы» строится при помощи особой фантастики несообразностей, обнаруживаемой писателем в самой действительной жизни. Эта фантастика в повествовательной ткани произведения проявляется в постоянно ощущаемом противоречии внешней абсурдности и внутренней логичности поведения персонажей, в формах тайны и невероятных слухов...

Фантастическое, находящее выражение в обилии острых ситуаций, деформирующих реальную картину жизни, может быть рассмотрено в «Бесах» и как важное художественное средство, при помощи которого Достоевский достигает своей главной творческой цели: крайней активизации самосознания героев.

Ю. Селезнев. В мире Достоевского. М., 1980:

Художественный мир Достоевского представляет собой образец сложного «единства противоречий». Общеизвестна его тоска по текущему, его привязанность к документу, к повседневной газетной хронике. Сам писатель нередко сам указывал, что тот или иной его герой, то или иное событие и т. д. — из газетной статьи о последнем судебном процессе...

Действительность интересует Достоевского не только в общем плане идей, построений, выдающихся событий, но в деталях. Замыслив тех же «Братьев Карамазовых», писатель «задумал погрузиться специально в изучение — не действительности», так как он «с ней и без того знаком, а подробностей текущего».

Но сознание Достоевского не вмещалось в рамки «текущего реализма», под которым Достоевский подразумевал то, что мы привыкли называть

натурализмом: такой реализм для Достоевского «есть ум толпы, не видящей дальше носу, но хитрый и проницательный, совершенно достаточный для настоящей минуты. Оттого он всех увлекает и всем нравится, всем по плечу...»

В творческом сознании Достоевского текущая правда жизни приобретает новый обобщающий («пророческий») смысл. Частное становится общим через «видимую связь всех дел». Не случайно называл себя писатель «реалистом в высшем смысле».

Но даже и в таком, казалось бы, чисто достоевском установлении видимой связи всех дел, в подробностях текущего, в выявлении связи времен, которая просвечивает в его произведениях сквозь хаос, дисгармонию правды катастрофической эпохи, — Достоевский во многом, и в главном, опять также шел прежде всего от пушкинских истоков.

1980-е:

Г. Фридлендер. Наследие Достоевского и наша современность // Русская литература, 1981, № 4:

...Творчество Достоевского не только продолжает горячо волновать умы и сердца людей во всем мире. Оно остается и сегодня предметом ни на минуту не ослабляющейся острой идеологической борьбы между силами демократии, социализма и мира и силами империалистической реакции. И в этих условиях советская наука нуждается в предельно четких и точных классовых и идеологических ориентирах, определяющих ее подход к наследию Достоевского.

...Глубокий, демократический по своему духу интерес к человеку «большинства», сознание своей кровной связи с низовой, в том числе трудовой крестьянской Россией, страстный патриотизм, уважение к русской истории, вера в нравственные и духовные силы простого русского человека, в которых писатель видел залог великого будущего России, предназначенной историей сказать человечеству свое «новое слово», неотделимы от облика Достоевского. Они получили отражение и во всем художественном творчестве, и в публицистике великого романиста. Но как было бы грубой исторической ошибкой не признавать демократизм и гуманизм Достоевского, точно так же неверно отрицать или затушевывать то обстоятельство, что глубокий и страстный демократизм Достоевского был исполнен самых удивительных, поистине «кричащих» (пользуясь определением Ленина, примененным им к Толстому) социально-исторических противоречий. Противоречия эти заслуживают самого пристального внимания исследователей произведений великого русского писателя: без их серьезного анализа сильные и слабые стороны его наследия не могут быть верно осмыслены и поняты в наши дни.

...В творчестве Достоевского — при всех присущих ему противоречиях — с необычайной силой отразилась атмосфера постоянного высокого духовного горения, глубина и широкий размах философских, социальных и нравственных исканий, которые сложная переходная эпоха пробуждала как в

образованных слоях русского общества, так и в самой гуще широких масс пореформенной России, нараставшее чувство социального неблагополучия, пробуждение сознательного, аналитического отношения к жизни, стремление к пересмотру старых патриархальных норм поведения и морали, страстная решимость добраться мыслью «до корня», до самой глубины существующей социальной неправды. Вот почему герои-«отрицатели» в романах Достоевского, искания которых (какой бы парадоксальный характер они ни принимали) питаются искренним, бескорыстным стремлением разобраться в сложных загадках жизни, мучительно выстрадав свою личную правду, сохраняют большое поэтическое обаяние, не уступая в этом отношении противопоставленным им романистом персонажам, в которых воплощены поэзия душевной кротости, чистоты сердца, тихого, радостного восприятия мира. В обоих этих противоположных — и в то же время взаимосвязанных, неотделимых друг от друга полюсах национальной жизни Достоевский ощущал биение живого пульса России.

И. Волгин. Достоевский — журналист («Дневник писателя» и русская общественность). М., 1982:

«Дневник писателя», появившийся на страницах «Гражданина» в 1873 г., уже обладал некоторыми внешними признаками той жаровой структуры, которая получила свое наивысшее воплощение в «Дневнике писателя» 1876—1877 гг. Но хотя в «Дневнике» 1873 г. перегородки внутри прозы и убраны, сама проза еще не переступает своих бывших границ. Элементы разных жанров перемешаны, но не слиты: мы без труда отделим очерковую зарисовку от полемического наброска, критическое эссе от заметок мемуариста. «Дневник» 1873 г. еще близок к традиционно газетному фельетону... Автор в «Дневнике» 1873 г. — это прежде всего характер, тонкий и наблюдательный эссеист, комментатор. Он еще не персонифицирует в себе все издание...

В 1876 г. происходит не просто изъятие одной из публицистических рубрик «Гражданина» и превращение ее в самостоятельное ежемесячное издание. Принцип построения (вернее, идейной организации «Дневника» 1876—1877 гг.) иной. Новый «Дневник» уже обладает собственной концепцией, собственной «сверхзадачей».

...Та форма «Дневника», которая существовала в 1876—1877 гг., была интуитивно эмпирически нащупана Достоевским: она неразрывно связана с индивидуальными особенностями его гения. В то же время «Дневник» явился реализацией потенциальных возможностей, накопленных практическим опытом всей русской журналистики.

...Жанр и структуру «Дневника» определить столь же трудно, как и его издательский тип... Можно сказать, что Достоевскому удалось «схватить», запечатлеть образ России не только в романах, но и в «Дневнике».

Автор «Дневника» говорит о крушении общественных и нравственных устоев, о глубоком духовном кризисе, поразившем русское общество, и о тех подспудных, скрытых от глаз процессах, которые совершаются в глубинах русской жизни...

Весьма значительное место занимает в «Дневнике» международная тематика...

...Достоевский выступает в «Дневнике» как гениальный литературный критик.

...Органической частью моножурнала являются собственно художественные произведения — такие как «Кроткая», «Мальчик у Христа на елке», «Столетняя», «Сон смешного человека» и др.

...И наконец, «Дневник писателя» — это еще и автобиографическая проза (в какой-то мере сближающаяся с «Былым и думами» Герцена). За «Дневником писателя» стоит сам писатель — со своей собственной индивидуальной судьбой.

...О чем бы ни писал Достоевский, общее принципиально не отделено у него от «частного», «дальнее» от «ближнего». Страдания семилетней девочки и судьбы Европы вводятся в единую систему координат. Все оказывается равнозначно друг другу, но не равным само себе... Ибо в «Дневнике» предпринята попытка применить принципы этического максимализма к моделированию всей мировой истории — сверху донизу.

Б. Бурсов. К спорам о Достоевском // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5:

Советская наука о Достоевском имеет ряд достижений. Но в ней, к сожалению, на мой взгляд, зачастую мало споров, творческих дискуссий. Подчас учеными, особенно молодыми, варьируются, в сущности, одни и те же положения, прежде всего такие: Достоевский принадлежит «большому времени», творчество Достоевского представляет собой совершенно новый этап в развитии всемирной литературы после Данте и Рабле, будто между ними и им был какой-то застой в мировом литературном процессе. Откровенно скажу: это утверждения меня несколько озадачивают, пожалуй, даже Astonishing...

...Понятие о «большом времени» ввел у нас ныне знаменитый литературовед М. М. Бахтин. Разделяя общее мнение о его выдающемся таланте и редчайшей эрудиции, я не раз выражал несогласие с некоторыми его теоретическими построениями, в особенности с тезисом о полифоничности романов Достоевского. Я убеждал, что полифоничен всякий реалистический роман, но на свой лад. Другое дело, что Бахтин дал блистательный анализ поэтики романов Достоевского. В этом и заключается огромная ценность его книги о Достоевском...

Полифонизм, примененный к одному только Достоевскому... отрывает Достоевского от русской национальной традиции. Добавляю: более того, Достоевский оказывается противопоставленным ей. В результате на нее бросается какая-то тень, как на недостаточно полноценную, поскольку она не овладела «моделью мира», выработанной Достоевским. Между тем с каким уважением писал Достоевский о своих великих современниках, которых считал, как и самого себя, принадлежащим к плеяде наследников и продолжателей Пушкина!

Бахтин не заявлял, по крайней мере, что поскольку Достоевский числится по штату «большого времени», выходящему за всякие национальные рамки, то и не содержит в себе каких-либо специфических признаков русского национального писателя. Нынешние его адепты покушаются вообще на отрицание национального своеобразия всякой национальной литературы, в том числе, разумеется, и русской.

...Я же утверждал и утверждаю, что общечеловеческое значение того и другого (т. е. Толстого и Достоевского. — Н. Г.) определяется тем, насколько глубоко и своеобразно в творчестве каждого поставлены русские национальные проблемы.

...Герой Толстого говорит: я виноват перед всем миром и потому считаю необходимым заниматься самоусовершенствованием. Это понятно: как помещик, он осознает свою вину перед крестьянством, а тем самым и перед всем миром. Герой Достоевского, напротив, считает, что весь мир виноват перед ним, сломав его судьбу, сделав его несчастным... Он жаждет не самоусовершенствования, а самоутверждения. Достоевский сам сформулировал, в чем, по его мнению, его главное художественное открытие: он открыл «подпольного человека». Не принимая во внимание этой самооценки Достоевского, забывая о ней, даже отодвигая ее в сторону, нам не разобраться в национальном и общечеловеческом значении его творчества. Что же такое «подпольный человек»? Он загнан в угол. На весь мир смотрит из своего угла. В мире ему видится прежде всего враждебность по отношению к человеку. Если так, то вина за это не на ком-либо другом, а на самом же человеке, на людях вообще. Герой «Записок из подполья» винит всех других за то, что они мешают ему делать добро. Потому вместо добра он делает зло. Вот откуда вообще у героев Достоевского тяга к злу, и они тем больше к нему тянутся, чем больше мечтают о добре, о «золотом веке». Отсюда ход к реализму Достоевского, по его собственному определению. Одновременно и «фантастическому» и «в высшем смысле». Я бы назвал его еще *полемическим* реализмом.

Толстой утверждал искомые истины прямо и непосредственно, потому что в каждый период своего развития у него была своя собственная программа, в которую он беспредельно верил, хотя бы только в течение этого периода. Достоевский столько же верил в то, к чему стремился, сколько и сомневался в этом, а по этой причине находился в постоянном споре с самим собой, но, разумеется, в неизмеримо большей степени со всеми другими — с Тургеневым, с Чернышевским, да и с Толстым, которого ставил выше всех из своих современников.

Одна из решающих отличительных черт Достоевского, таким образом, — непрестанная борьба между верой в человека и сомнением в человеке и мире. Отсюда размах творчества Достоевского, постановка им проблем столь мучительных для него, для всех нас, не только русских, а людей всей нашей земли, на материале всемирной истории, с неизменным отправлением от современного ему состояния русской действительности.

Каждый из наших великих писателей является русским из русских. Только потому и только в этом повороте и общечеловеческим. Только так пишет Достоевский о Пушкине, так же — и о Толстом...

...Выходит, чтобы правильно понять Достоевского как этап в национальном и всемирном литературном развитии, надо соотнести его и с его предшественниками, прежде всего с Пушкиным и Гоголем, и с его современниками, т. е. с Толстым, Тургеневым, Чернышевским и так далее. Иначе будет перекося... Мы говорим о мировом значении Достоевского, как и всякого другого великого нашего писателя, учитывая всю сложность его положения прежде всего в рамках национального литературного процесса, а потом уже и всемирного...

М. Гин. Достоевский и Некрасов. Петрозаводск, 1985:

Трудно представить себе писателей, более преданных современности, современной русской злобе дня, чем Некрасов и Достоевский. Оба они, пользуясь выражением Достоевского, «одержимы тоской по текущему» (Д., 13, 455)⁴ и оба могли писать только на сугубо современные темы. У Достоевского «единственным <...> опытом» реставрации прошлого называют поэму «Великий инквизитор» из «Братьев Карамазовых» (строго говоря, поэма фантастическая, а не историческая), у Некрасова — декабристские поэмы «Дедушка» и «Русские женщины», причем и в том и в другом случае обращение к прошлому продиктовано насущными злободневными интересами и размышлениями.

Какие бы всечеловеческие проблемы ни решал Достоевский, он не мог ни на минуту отвлечься от сегодняшних забот России...

...Всемирно-исторические задачи не были непосредственно объектом внимания Некрасова и Щедрина. Достоевский, напротив, вступал в область всемирно-исторических проблем, стремился их ставить и решать. И если это, выделяя Достоевского в русской литературе, привлекало к нему внимание Щедрина и Некрасова, то глубина социального конкретно-исторического анализа в сущности тех же явлений, что всю жизнь занимали Достоевского, в свою очередь влекла Достоевского и к Щедрина..., и особенно к Некрасову.

...Самыми сильными сторонами мировоззрения Достоевского, его демократизмом и гуманизмом обуславливалось, в конечном счете, и его постоянное влечение к музе мести и печали.

В. Белопольский. Достоевский и позитивизм. Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ, 1985:

Имя Конта появляется... в черновых материалах к «Бесам»: «Все эти философские системы и учения (позитивизм и Конт и проч.) являлись не раз (новый факт и возрождение) и ужасно скоро, бесследно и почти не примет-

⁴ *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. М.; Л.: Наука, 1971. Т. 13. С. 455.

но ни для кого вдруг исчезали. И не потому, что их отвергали, о нет, — просто потому, что они никого не удовлетворяли... Тогда как другие идеи (христианство и проч.) вдруг расходились по всей земле, овладевали миром, и вовсе не потому, что были доказаны, а просто потому, что всех удовлетворяли» (11, 44). Мировоззрение Конта... противопоставлено христианству как основная альтернатива последнему, причем подчеркивается претензия позитивизма на научность. Главный недостаток этого учения, по Достоевскому, в том, что оно не способно «удовлетворить» людей, т. е. быть универсальным мировоззрением. Достоевский, видимо, имеет в виду феноменализм Конта, то обстоятельство, что последний не различал присущее современной ему науке знание о мире с самим миром, вследствие чего исчезали из его поля зрения вопросы нравственные, эстетические... На этот недостаток позитивистской науки Достоевский указывает в другом месте черновиков к «Бесам»: в описании беседы между Шатовым и Князем: «Шатов: „Они говорят, в науке сила“. Князь: „Наука нравственного удовлетворения не дает, на главные вопросы не отвечает“» (11, 177).

Н. Кашина. Человек в творчестве Достоевского. М.: Худож. лит., 1986:

...Красота, считал и утверждал Достоевский, — это нормальность, здоровье (18, 102). Современное общество и современный человек — ненормальны и нездоровы. Стремление к нормальному и здоровому состоянию есть естественная потребность общества и человека. Этим и объясняется потребность в красоте. Красота показывает идеал, цель развития общества и человека. То, что красота возможна в современном безобразном мире, дает человеку так необходимую ему веру в то, что идеал осуществим, дает хотя бы временный покой его мятущейся душе...

Достоевскому чужда была кантианская идея о принципиальной недостижимости идеала. Он находил в действительности элементы идеального как возможного, разделяя тем самым мысль Белинского о том, что идеалы «не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты, и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления»...

Достоевский предполагал в своем творчестве показать иную красоту, возбудить у читательской публики чувство более высокой красоты, перед которой померкли бы «олицетворенные идеалы: князья, гусары, секретари посольств, поэты, романисты, социалисты даже».

В. Шатохин. Были ли «Бесы» Достоевского «насквишем на революцию»? // Философские науки, 1988, № 9:

Из всего творчества Достоевского роман «Бесы», возможно, в наибольшей степени явился объектом борьбы между буржуазным и марксистским толкованием его произведений. В буржуазной критике существует давно отшлифованный штамп: это антисоциалистическое произведение, написанное непосредственно против тогдашнего революционного движения

в России, против социализма вообще. Некоторые марксистские исследователи многие годы как бы соглашались с тезисом об антисоциалистической направленности «Бесов». Получалось, что это «самое реакционное» произведение писателя, «пасквиль на революцию». Долговечность такого взгляда на роман нельзя, видимо, объяснить какой-либо одной причиной. Во-первых, роман не был понят и воспринят многими революционными демократами того времени. Во-вторых, реальная политическая ситуация 60—70-х годов была такова, что критика писателем тенденций левацкой революционности порой играла на руку противникам освободительного движения в России. В-третьих, некоторые влиятельные писатели конца XIX — начала XX столетия увидели в романе стремление дискредитировать революционное движение как таковое, социализм вообще... В-четвертых, позиция, с которой Достоевский критиковал нечаевщину, не тождественна марксистской...

И. Гурвич. Преступление Раскольникова и его объяснение // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1988, т. 47, № 1:

Герой Достоевского совершает убийство, и нельзя не задаться вопросом, почему и для чего он это сделал. Создатель «Преступления и наказания» определенно идет навстречу читателю: сведений (фактов, высказываний, относящихся к мотивации «дела»), в романе много. Вместе с тем сведения эти не систематизированы, не подытожены; мотивационная сфера освещена ярким, но рассеянным светом. Читателю, волею автора, предложено самому устанавливать истину.

...Так как высказывания-определения расходятся между собой, так как герой, говоря юридическим языком, меняет свои показания, является возможность различной интерпретации «дела». Вокруг вопроса «почему убил» не вчера возникла литературоведческая полемика. Один из ее участников пишет: «Доминирует (пока) концепция двойственности мотивов: один мотив „негативный“ (Наполеоном хотел стать), другой — „позитивный“ (хотел добра людям)»...

Сам Ю. Ф. Карякин выражает сомнение в истинности этой концепции; с его точки зрения, только «негативный» мотив следует считать подлинным, ибо «позитивный» — не более чем самообман преступника. Против двойственности возражает и В. Я. Кирпотин, но по-своему; предложенная им трактовка авторских намерений вводит «позитив» в состав «негатива»: «Достоевский... создал героя, побуждавшегося к волюнтаристическому действию предназначением Мессии и замыслами Наполеона, стремлением искупить мир при необъятной и деспотической личной власти»...

...В планах героя идеи-цели гиперболизируются, их реальное значение перерастает в символическое. Не «замысел», а Замысел, не «дело», а Деяние. Удар топором, подсказанный конкретной бытовой ситуацией, должен был, по логике героя, отозваться в общей жизни, в судьбе человеческих масс. Что выкладки Раскольникова «фантастичны» (эпитет из романа), для нас самоочевидно, но ведь эта «фантастика» как раз и метит сознание героя знаком неповторимости.

...Пишущие о романе нередко усматривают в его сюжете разоблачение, опровержение «теории» Раскольникова. Доказывают: «теория» разрешает «кровь по совести» для «необыкновенных» людей, а на деле преступник, притязающий на «необыкновенность», испытывает нравственные страдания, душевную боль; покоя он не знает. Нам предложено убедиться: человек, если он человек не только по названию (а таков Раскольников), не может убить себе подобного безнаказанно, за преступлением неизбежно следует наказание — в форме самоказни. Роман, подчеркивают исследователи, подводит к выводу: «кровь» и «совесть» несовместимы. Верно. Но важно и другое: «теория», если брать ее в полном объеме, не сводима к тезису (или тезисам); она содержит в себе обобщающие размышления над жизнью, над историческим процессом; размышления, простому опровержению на подлежащие. Если бы задача Достоевского исчерпывалась опровержением ложных тезисов, то перед нами была бы не великая книга, а беллетристическое сочинение дидактического свойства, никаких загадок, ничего спорного в себе не несущее...

Л. Сараскина. В координатах понимания // Вопросы литературы, 1989, № 7:

...Можно ли дать объективное определение политической философии Достоевского? Как применял Достоевский свою философию к политическим спорам своей эпохи? Кто сегодня разделяет с Достоевским его политические взгляды?

Мне кажется, что самый трудный из этих трех вопросов. И даже не трудный — тупиковый. Ведь для того, чтобы суждение о политической философии Достоевского могло претендовать на объективность (здесь и далее выделено автором. — Н. Г.), нужно как минимум рассмотреть философию каждого в отдельности из его героев-философов, понять «движение замысла» писателя в отношении героев этого типа, обозначить, хотя бы схематично, пункты солидарности автора и героя и дистанцию (историческую, культурную, интеллектуальную) между ними... Но и тогда итоговое суждение, полученное в результате «исследовательского» прочтения Достоевского, вряд ли сможет оформиться в виде завершенной, окончательной и тем более объективной дефиниции — на нем неминуемо отразится умонастроение и субъективный опыт читателя.

Однако дело не только в необъятности мира Достоевского. Дело в принципиальной незавершенности, открытости этого мира, многозначности и разнообразности населяющих его личностей. В неповторимом синтезе искусства Достоевского, объединившем в человеке из плоти и крови самое конкретное и самое всеобще-категориальное. Самые высокие философские идеи и самые низкие политические истины так глубоко переплетены с обыденностью бытия, так погружены в эмоции и страсти, что человек вынужден ежечасно, ежеминутно подтверждать или опровергать эти идеи и эти истины своей жизнью.

Правомерна ли постановка вопроса... об «окончательных взглядах» Достоевского в «Легенде о Великом инквизиторе» только потому, что «Легенда» — фрагмент из последнего романа?

Можно ли не принимать в расчет, что «философская поэма» — это прежде всего «сочинение» Ивана Карамазова, вынесенное на суд Алеши, и что она глубинно связана с судьбой обоих братьев и с персональной виной каждого из них за отцеубийство? И с другой стороны — что «Легенда» в своих фундаментальных положениях восходит к теории Шигалева и что вместе они как раз и образуют тот философско-политический монстр, против которого и было направлено перо Достоевского — художника, мыслителя, публициста?

И наконец, в истолковании политической философии Достоевского можно ли не учитывать той очевидности, что писатель, подобно многим великим художникам, умел не подчиняться собственной философской логике, давая оппонентам аргументы неотразимой силы и подвергая самым суровым испытаниям идеи союзников?

...Мне кажется, что в координатах понимания легче видится «весь Достоевский», чем в координатах обвинения. И, кроме того, никакая политическая конъюнктура — и даже кажущаяся похожесть патриотической проповеди Достоевского на многие спекулятивные неославянофильские декларации — не может скомпрометировать писателя, ибо это был (пользуясь его же терминологией) честный ум, а не ложный ум. «Я ничего не ищу и ничего не приму, и не мне хватать звезды за мое направление» (т. 27, с. 86), — записал он в дневнике за неделю до смерти.

Будущее было угадано Достоевским с пугающей силой предвидения. Россия стала той самой страной для эксперимента, о которой мечтали Шигалев и Верховенский, и эта «мечта» была реализована их преемниками в масштабе, доступном в XIX веке только воображению Достоевского: «Сто миллионов голов».

Феноменальная политическая прозорливость, адекватная разве что художественному гению, заслуживает по отношению к себе и высшей справедливости, и высшей ответственности. И в споре с Достоевским, и в том случае, когда берем его в идейные союзники, важно держать дистанцию; тогда, может быть, его политические рецепты покажутся более реалистическими и более пригодными к лечению современных болезней.

В. Твардовская. Достоевский в общественной жизни России (1861—1881). М.: Наука, 1990:

...В литературе общественный идеал Достоевского связывается с торжеством теократии. Однако писатель, видевший главное зло ненавистного ему католицизма именно в стремлении к теократии, мечтая о будущем, имел в виду отнюдь не политическое господство духовенства. Само слово «церковь» употреблено (им) в непривычном для нас значении — как синоним «общества единоверцев». В этом смысле говорил он и о «церкви атеистов»... «Вселенская церковь», понимаемая как «общественный союз для устранения государства, для перевоплощения государства»... и представлялась писателю «русским решением» назревших в стране социальных противоречий.

В мечтах о будущем Достоевский имел в виду не усиление власти церкви за счет передачи ей некоторых политических функций государства (а именно в этом суть теократии) и не укрепление самодержавия за счет более прочной связи с церковью как учреждением, в определенном смысле ему «подведомственным», на чем настаивали Катков и Победоносцев. Общественный идеал писателя — своеобразная религиозно-нравственная утопия, безгосударственная по своему характеру...

1990-е:

И. Волгин. Последний год Достоевского. М., 1991:

...Пушкин незадолго до своей гибели пишет «Памятник»; Гоголь, Тургенев, Толстой в конце пути тоже подводят итоги. Достоевский говорит: «Все только еще начинается».

Он умирает на взлете, в момент величайшего проявления своей духовной мощи: после недавнего московского триумфа, едва успев дописать последние страницы «Братьев Карамазовых». Он уходит в час, когда, по его собственным словам, «вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной», уходит, не ведая, что всего через месяц после его кончины будет оборвано беспокойное царствование Александра II. Он уходит, не подозревая, что его собственные похороны сделаются заключительным актом целой исторической эпохи.

В свой последний год автор Пушкинской речи становится едва ли не самой заметной фигурой общенационального масштаба.

Г. Левинтон. Достоевский и «низкие жанры» фольклора // Литературное обозрение, 1991, № 11:

Многочисленные исследования Достоевского, направленные на выявление в его текстах архетипических черт и конструкций, все больше оттесняют исследование собственно фольклорных источников в самом узком смысле этого слова. Между тем очевидно, что эти два подхода ничуть не противоречат друг другу, что архетипическая основа романа ни в коей мере не исключает возможности прямой (цитатной, подтекстовой) мотивировки фрагментов или особенностей текста конкретным фольклорным источником. В этой работе мы пытались продемонстрировать некоторые из подобных примеров, ориентируясь на область весьма мало изученную (и как таковая, и в связи с ее литературными отражениями) — на малые фольклорные жанры (главным образом паремиологические) и, прежде всего, обценного характера.

Если связи романов Достоевского с духовным стихом или легендой изучались весьма внимательно, то фразеологизм, пословицы и т. п., связанные с фольклорной эротикой и скатологией, кажется, практически не рассматривались в числе источников. Однако не существует серьезных оснований для того, чтобы отрицать за такими текстами статус фольклорных текстов (проблема, например, специфической клишированности мата достаточно

очевидна и весьма интересна), как и для того, чтобы отрицать влияние этой области словесности и языка на литературу. Более того, именно эта сфера как бы естественно предусматривается концепцией романа Достоевского как мениппеи, но, кроме анализа рассказа «Бобок», она практически отсутствует в книге М. М. Бахтина. Между тем соответствующие тексты, безусловно, интересовали Достоевского, об этом с очевидностью свидетельствуют записи в «Сибирской тетради», в основном паремнологического характера (и насыщение этими паремиями «Записок из мертвого дома»), в том числе и обценного...

Н. Буданова. Достоевский о Христе и истине // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1992. Т. 10:

...Убеждение Достоевского, что вне Христа нет истины и что даже высокая социальная идея, осуществленная принудительно и в разрыве с религиозно-нравственным абсолютом, неизбежно обратится в свою противоположность.

Выскажу некоторые соображения по поводу той великой социальной идеи атеистического гуманизма, которую мог подразумевать Достоевский и превосходство которой над учением Христа ее апологеты готовы были доказывать математически.

Думаю, что эта идея о хлебе земном, о необходимости накормить голодных и обездоленных и связанная с ней программа насильственного построения «земного рая» («земного царства») — как альтернативу Царству небесному — атеистический гуманизм противопоставляет христианству. Достоевский-петрашевец в молодости сам прошел через соблазн этой идеи, она была им глубоко выстрадана.

Как и все коренные проблемы человеческого бытия, Достоевский решает проблему «хлебов», обратившись к Христу и Новому Завету. Символ «камни и хлебы», «камни, обращенные в хлебы»..., наполненный глубочайшим религиозно-нравственным и философским содержанием, проходит через творчество зрелого Достоевского и получает гениальную трактовку в «Братьях Карамазовых» («Легенда о Великом инквизиторе»).

Евангельское предание об искушении Христа дьяволом в пустыне Достоевский использует для осмысления исторических судеб человечества, для размышления над узловыми вопросами христианства и социализма...

Христос, насытивший, согласно Евангелию, пятью хлебами пять тысяч, отказался... превратить камни в хлебы, ответив: «Не хлебом единым будет жив человек...», т. е. высказал мысль о приоритете духовного начала в человеке, приоритете «хлеба небесного» перед «хлебом земным»...

В романе «Подросток» и в подготовительных к нему материалах идея «обратить камни в хлебы» квалифицируется как великая, но второстепенная: «Телеги, подвозящие хлеб человечеству. Это великая идея, но второстепенная, и только в данный момент великая. Ведь я знаю, что если я обращаю камни в хлебы и накормлю человечество, человек тотчас же спросит: "Ну вот, я наелся; теперь что же делать?"» (16, 78).

По мнению Достоевского, «высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные „высшие“ идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из нее одной вытекают* (курсив автора. — Н. Г.)... Словом, идея о бессмертии — это сама жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества» (24, 48—50).

И в этом понимании высшей идеи человеческого бытия Достоевский также следует за Христом: «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф.; 6, 33).

В. Безносков. «Смогу ли уверовать?» Ф. М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX — начала XX века. СПб., 1993:

Достоевский задал программу построения единого поля духовной культуры, основанного на принципиальном допущении и признании множественности и равноправности позиций и точек отсчета. Метафизический смысл ее — соборность и общечеловеческое поле культуры при признании неповторимости и абсолютной ценности индивидуальных позиций. Цель — духовная культура, основанная на признании свободы и самоценности личности и индивидуальных культур, ее составляющих, исходящая из сущностного, глубоко выстраданного стремления человека к богочеловечеству, — это программа Достоевского, творчески развиваемая в культуре России конца XIX — начала XX века.

Россия в начале XX века подошла к той точке своего культурного развития, когда проблема ее нравственного духовного бытия встала в критическом плане, она стала возможной реально. И великий опыт Достоевского оказался той точкой отсчета, той планкой, существование которой позволяло надеяться на успешное решение великой задачи — нравственной организации человеческой жизни.

Культура России конца XIX — начала XX века оказалась под глубоким магнетизмом Достоевского, следы которого можно увидеть во всех сферах жизни культуры и искусства — в литературе, философии, живописи, музыке, театре. Нравственно-религиозные искания писателя были тем стержнем, вокруг которого складывалась нравственная философия России рубежа веков, сыгравшая определяющую роль в духовном ренессансе начала века.

..Достоевский понимал, что теоретические идеи, в особенности идеи моральные, сами по себе ничего не значат. Будут они иметь моральный смысл только тогда, когда они будут способны «увлечь» человека, когда они заденут в нем такие струны, что для него станет невозможным не следовать им. Поэтому Достоевский идет не от идей и пытается затем их «приспособить» к человеку, а от человека, от его природы, внутренних глубинных стремлений, потребностей. Достоевский практикой отношений между людьми проверяет идеи, какими бы притягательными ни казались они...

Достоевский поверяет человеком даже идею Бога. И хотя в итоге окажется, что идея Бога, Христа для него бесконечно дорога и даже в том

случае, если человек ее не примет, тем не менее он и идею Бога считает необходимым и возможным испытать, проверить разумом, душой, натурой. Нет ничего выше Христа, но ведь ради человека Христос принял смертные муки, значит — в человеке и через человека может и должен воплотиться вечный смысл христианства, его всемирная и всечеловеческая полнота.

Достоевский — религиозный писатель: слишком много прямых тому свидетельств. Однако нет оснований представлять его как религиозного проповедника. Он мучительно и страстно хотел открыть для себя самого религиозную истину, религиозный свет. Он страдал о Боге, жаждал Бога, но то не была жажда фанатика, нет. У Достоевского есть движение к Богу, к религии, и это движение нужно реконструировать для того, чтобы увидеть, какую роль *реально* (здесь и далее курсив автора. — Н. Г.) играла религия в его творчестве и была ли она абсолютно необходимой и, если была, то всегда ли, или на каком-то этапе творческого пути, когда уже невозможно стало без обращения к религии решать творческие, художественные проблемы. Достоевский был *художником*, а никак не проповедником, и религиозная идея должна была получить художественное воплощение независимо от того, был ли Достоевский верующим или нет. И нужно отметить, что художественное воплощение религиозной идеи было для писателя мучительным. И вопрос «смогу ли уверовать?» для Достоевского был главным в творчестве.

О. Кузнецов, В. Лебедев. Достоевский о тайнах психического здоровья. М., 1994:

...Болезнь или мечта? Больной или мечтатель? Эти вопросы могут показаться странными. Но не надо спешить с выводами. Ведь болезнь — это, прежде всего, жизнь в других условиях. В ходе болезни проявляются не только разрушения, но и защитные механизмы против болезнетворных условий — среды, соотношения между которыми при разных болезнях и на разных стадиях одного заболевания могут быть различны, например, разрушение не произошло, а осталась одна защита. Мечтатели Достоевского — люди со «слабым сердцем», защищаясь от непереносимых для них условий, они уходят в мир своего воображения, грез, как бы самоизолируются. Мечтатель, по Достоевскому, — это «кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками...» (18, 32). Эти несчастные ни к чему не способны, хотя и служат, и «тянут свое дело», к которому чувствуют отвращение...

..Достоевский понимает, раздумывая над своим характером, что чем больше в человеке внутреннего содержания, тем «краше ему угол жизни». Для него странен диссонанс, неравновесие, которое ему представляет общество. Он считал, что «...с отсутствием внешних явлений внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе. Каждое внешнее явление с непривычки кажется колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни». И он по-хорошему, доброму завидует своему «заземленному» брату: «Счастлив ты, что природа обильно

наделила тебя любовью и сильным характером. В тебе есть крепкий здравый смысл и блески бриллиантового юмора и веселости. Все это еще спасает тебя» (28; 1; 137—138).

В наброске к роману «Мечтатель» «паралич мечтательности» оценивается Достоевским уже как «одна из болезней века». Им прослеживаются психопатологические пути диалектики мечтательства...

Таким образом, мечта спасает от самоубийств, от пьянств. Но мечтательность для позднего Достоевского не только психологическая защита, но и бегство от жизни, ее нерешенных проблем, от которых, по мысли писателя, не должен уходить порядочный человек.

Крайним вариантом развития болезни мечтательства оказалось «подполье», выявляющее в мечтателе новый диапазон болезненных расстройств...

А. Хоц. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11:

Пространственность художественного мира Достоевского представляет собой активную часть универсума каждого произведения писателя, являясь «полем» напряженного поиска и экспериментирования художника. Сложная структура пространства играет в прозе Достоевского совершенно новую, уникальную роль, отражая многие принципиальные особенности его поэтики; в числе таких особенностей, по замечанию М. М. Бахтина, «попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования»...

Со-существование, со-поставление, столкновение, лежащие в самой основе кризисной поэтики писателя, — суть феномены пространственного бытования. «Полем» кризисного развития генетически является специфически построенное пространство, на котором «толпятся»... и сталкиваются на пороге герои. Как известно, Достоевский «перескакивает через... устроенное и прочное, далекое от порога... пространство»; «порог и его заместители» становятся «основными точками действия»..., а самому «порогу соответствует... зона кризиса»... В таком мире не только не происходит «отречения от содействия и соучастия пространства» или «изоляции»... от него, но наоборот — кризис здесь немыслим вне *особого* пространства. Последнее не только провоцирует катастрофу, но и «резонирует» кризис, является его катализатором и усилителем. Пространство «обступает» героя так, чтобы продлить или усугубить катастрофу.

Кризисное столкновение разворачивается в особой «плотной» среде; время кризиса при этом обычно «сжимается», существует, по наблюдению Ж. Катто, в «эсхатологическом» режиме, в стремлении «достичь конца»... Уплотняясь, оно как бы энергетически «перетекает» в пространство, последнее же — насыщается, структурно усложняется, приобретает организующее кризис значение. По замечанию М. М. Бахтина в связи со структурой хронотопа, «время здесь сгущается... становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется»... В итоге активное пространство Достоевского

встает с героем в особые — уникальные в литературе — отношения, попытке некоторого прояснения которых посвящена данная работа...

В. Михнюкович. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994:

Уже давно получила значение аксиомы мысль о синтетическом характере творчества Достоевского. Он принадлежит к не так уж часто встречающимся в мировой культуре художникам, которые, благодаря своему гению, опираются на весь разнонациональный опыт человечества, перерабатывают его и дают мощное движение вперед. Достоевский сам, не меньше, чем столь любимый им Пушкин, был примером «всемирной отзывчивости» русского человека. И в том, что за наследием писателя к концу XX века признано мировое, общечеловеческое значение, реализовалась заветная идея Достоевского о русском человеке как «всечеловеке».

В попытках уловить идейно-эстетическую доминанту творчества Достоевского исследователи приходили к разным выводам. Он представал как создатель нового типа романа — полифонического. Роман этот отличается напряженным идеологизмом — поэтому заслугу Достоевского видели и в создании нового героя-идеолога, который пытается решить вековые вопросы человеческого бытия, вступая в конфликт со всем мирозданием и с самим его зиждителем. Отсюда и определение романа Достоевского как романа-трагедии. Многие выделяют как ведущее в Достоевском своеобразие постановки им проблемы теодицеи: напряженность поисков его героями мировой целесообразности общеизвестна. Все это, как и многое другое, глубоко справедливо. Однако не будет преувеличением сказать, что не менее важным для писателя было стремление проявить голос русского народа, покончить с его безмолвием в большой литературе.

В заметках к неосуществленному из-за смерти выпуску на 1881 год Достоевский записал: «Народ еще безмолвствует... у него нет еще голоса»... В подготовительных заметках к «Дневнику писателя» на 1881 год Достоевский делает такую запись: «Нет культуры. НБ. Есть культура, но отрицающая вашу. Не смешивайте. Она грядет. Она заговорила» (27, 63). Имеется в виду культура народа.

Это была одна из «капитальных» идей писателя, не раз со страстью им высказываемая...

...Идеологический роман Достоевского пронизан мотивами народных социально-утопических легенд. Художественно они участвуют в большом диалоге романа посредством ассоциаций, реминисценций, аллюзий. Эти мотивы преимущественно являются принадлежностью сознания главного героя и становятся предметом диалога между этим сознанием и сознанием автора, а также и других героев. Автора нельзя считать апологетом идей, выражаемых социально-утопическими легендами. Их известная ограниченность бывает объектом полемики. Вообще отношение Достоевского к народной утопии не лишено противоречивости и даже драматизма. Истоки этого драматизма в разладе двух взаимоисключающих стремлений, которые

причудливо уживались в сознании писателя. Одно из них — христианское стремление к Новому граду, Новому Иерусалиму, который согласно Апокалипсису, наступит после вторичного пришествия Христа — в этом цель Божьего замысла. Но созиждется Новый град уже за пределами человеческой истории. Другое стремление — в признании необходимости земного Нового града для людей в пределах исторического времени, о чем так страстно мечтал Достоевский, и это стремление имеет уже, по существу, антихристианский характер: «Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованны, очеловеченны и счастливы»...

О. Белкина. «Если наша мысль есть фантазия...» СПб., 1995:

В такое время, как наше, когда Россия, «колеблясь над бездной», встала перед необходимостью осмысления своего исторического пути, с особой актуальностью звучит слово Ф. М. Достоевского. Болью за родную страну проникнуты все его произведения; писатель, показавший ужасающие картины падения человеческого духа, прошедший сквозь лишения и каторгу, сумел вынести из своего жизненного опыта любовь к русскому народу и страстную веру в его глубинные возможности к возрождению и преобразению. Более того, он верил, что нищей земле нашей дано изречь слово окончательной гармонии братского единения людей. Именно к этому призывал Достоевский в своей речи (имеется в виду «Пушкинская речь» Достоевского. — Н. Г.), обращаясь не только к присутствующим в зале Благородного собрания в июне 1880 года, не только к своим ближайшим современникам, но и к нам, «грядущим людям». Обретает сейчас особый смысл Пушкинская речь, ставшая апогеем творчества Достоевского и его духовным завещанием.

Г. Фридлендер. Творческий процесс Достоевского // Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995:

...Сегодня можно с уверенностью сказать, что именно те особенности стиля Достоевского, которые наиболее смущали его современников и казались им отклонением от привычных для них норм «хорошего» литературного стиля, обеспечили Достоевскому художественное бессмертие, сделав его признанным учителем большинства писателей XX века во всем мире. Так же, как трагедии и комедии Шекспира не укладывались в художественные каноны эстетики классицизма, что побудило Вольтера признать его «гениальным варваром», «пьяным дикарем», романы Достоевского именно потому не отвечали привычным для большинства писателей и критиков XIX века требованиям «хорошего стиля», что они были обращены не к XIX, а к XX веку, предвосхищая значительную часть его художественных завоеваний и открытий... Более тщательный анализ жизни и творчества Достоевского со всей очевидностью свидетельствует, что Достоевский и не мог писать иначе, чем писал, ибо его художественный стиль соответствовал глубочайшим внутренним потребностям его натуры. И как

художник, и как мыслитель Достоевский никогда не ощущал состояния удовлетворенности, покоя, безмятежности. Его натуре были свойственны чувства постоянного лихорадочного напряжения, духовные падения и взлеты. Нервный и порывистый стиль повествования, гиперболизм страстей героев Достоевского, живущих в состоянии крайнего напряжения и беспокойства, уплотненность действия его романов во времени, вследствие которой развитие событий в них достигает крайней стремительности и одно как бы торопит другое, врывающиеся в жизнь героев одна за другой роковые случайности, приобретающие в ходе развития событий фатальное, роковое значение, нагромождающиеся в ходе действия вновь и вновь тайны и «загадки», сменяющиеся контрасты света и тени, прозаически обыденного и «фантастического», трагедии и буффонады или гротеска, постоянно прерывающие повседневный, будничные ход события взрывы страстей, патетические излияния и бурные конклавы (по терминологии Л. П. Гроссмана), необычная для современников Достоевского любовь автора к героям «странного» характера и «странной» мысли, мечтателям, фантазерам, к самоубийцам и юродивым, неожиданно озаряющее лица и события причудливым светом, введение в ткань трезво реалистического — по своей основной окраске — повествования символических образов и мотивов — все эти характерные черты стиля Достоевского являются прямым выражением индивидуальных особенностей духовного склада автора этих романов. Причем немаловажно заметить и другое: вопреки широко распространенному взгляду, Достоевский легко мог бы избрать более уравновешенный и спокойный образ жизни: та часть отцовского наследства, получения которой он не без труда добился от мужа его старшей сестры П. А. Карепина, могла обеспечить ему в первые годы его писательства хотя и скромное, но все же достаточное на первое время для обеспечения спокойного литературного труда существование. Однако Достоевский был слишком азартной натурой, чтобы тщательно рассчитывать свои материальные ресурсы, соразмеряя их со своими потребностями и откладывая средства на будущее... Эта азартность натуры Достоевского проявилась и в его увлечении идеями наиболее радикально настроенного из петрашевцев — Н. А. Спешнева...

Б. Тихомиров. «Наша вера в нашу русскую самобытность» (к вопросу о «русской идее» в публицистике Достоевского) // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12:

«Русская идея» — это одно из важнейших, узловых понятий в системе взглядов Достоевского. В нем как бы сфокусированы решения писателя по ключевым для его миропонимания вопросам: о всемирно-исторических судьбах человечества и о вопросах христианства, о противоречии и о своеобразии и смысле истории России, о сущности взаимоотношений России и Запада, об особом строе русской души и т. п. Серьезно и ответственно писать о «русской идее» у Достоевского в полном объеме этого понятия — значит по необходимости вести речь о его мировоззрении в целом: здесь по-

требуется и уяснение особенностей религиозной веры, и обращение к историко-философской концепции, и выходы в «народоведение» писателя...

В разделе первом главы второй январского выпуска «Дневника писателя» за 1877 г. «Примирительная мечта вне науки» Достоевский задается нетривиальным вопросом: что делает русского человека русским? Для писателя этот вопрос не момент отвлеченного умозрения: он возник как поиск Достоевским точки опоры для преодоления расколов русской жизни (культурный слой / народ, западничество / славянофильство и т. п.); для автора «Дневника писателя» это вопрос о всенациональном объединяющем начале, а в дальнейшем — и вопрос о смысле и цели самого существования русской нации.

Пафос этих страниц «Дневника писателя» — открыть, сформулировать и указать читателям этот специфический «русский элемент» национальной жизни, национального духа, который, с одной стороны, оказывается общим для всей русской нации, для каждого ее члена, вне зависимости от уровня развития, политических убеждений, религиозных верований, а с другой стороны, отличает всех русских людей от западных народов, вообще от всех иных наций. Ответ на этот вопрос Достоевский находит в самом общем понимании русским человеком конечного смысла всемирно-исторического развития, точнее — в специфическом русском представлении (на степени «живой потребности») о необходимом, должном разрешении мировых судеб человечества.

..Достоевский постулирует существование в национальной психике некоего априорно присущего каждому современному русскому человеку идеального представления, которое бессознательно лежит в основе, как бы в «подпочве» его конечных нравственных устремлений, задавая собой самое общее их направление. И это суть представление о конечной цели исторического развития человечества как всемирной общечеловеческой гармонии и об особом характере этого окончательного устройства людей на земле: «...падут когда-нибудь, перед светом разума и сознания, естественные преграды и предрассудки, разделяющие до сих пор свободное общение наций эгоизмом национальных требований, и... тогда только народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумом и любовью стремясь к общей гармонии...» (25, 19).

...«Русской идеей»... писатель... называет тот грядущий необходимый «синтез» самозамкнутых национальных европейских идей, которые в силу особых качеств русского духа может совершить только Россия. «...Русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность», — формулирует Достоевский.

Я. Учитель. Кто убил Федора Павловича Карамазова? // Звезда, 1996, № 12:

..Дмитрий должен был убить и убил. В романе нигде прямо от автора не говорится, что Дмитрий не убивал, а Смердяков убил. Убийство описывается только от лица подозреваемых, а единственный свидетель Григорий обличает Митьку.

Настоящая литература существует для того, чтобы в художественное пространство спроецировать важнейшие духовные проблемы и разрешить их там. После чего эти проблемы будут разрешены в нашей реальности. По меньшей мере, появится такая возможность. Достоевский взвалил на себя самую тяжелую часть этой задачи — предельно низвести героя на самое дно, сохранив его бессмертную душу для последующего очищения и преобразования.

...Роман был задуман как отцеубийство — 1-я часть («Митя») и цареубийство — 2-я часть («Алеша»).

...В «Преступлении и наказании» очень важная человеческая проблема была решена. Грубо говоря, проблема состояла в следующем: можно ли убивать противных и богатых старушек, чтобы потом на их деньги творить добро? Достоевский убедительно доказал, что нельзя. Для этого пришлось измучить несчастного Раскольникова, но цель была достигнута. С той поры благородные студенты для счастья человечества больше не бегают с топорами за богатыми старушками. А, уверяю вас, если бы не Федор Михайлович, то крушили бы старушечьи черепа до сих пор. Суть дела состоит не в том, что теперь мы знаем, что это плохо. Знали и без Достоевского. Просто в том ином мире реальный инфрафизический Раскольников убил столь же реальную инфрафизическую Алену Ивановну. А запланированного результата не достиг, потерпев жизненный и идейный крах. Этот факт стал достоянием всего человечества, включая и тех, кто не только не читал «Преступления и наказания», но и не слышал о Достоевском.

На повестку дня была поставлена следующая проблема. Сформулируем ее столь же примитивно. Можно ли убивать православного царя, чтобы тем самым осчастливить человечество? Решить задачу можно было только экспериментально в описанном пространстве идей. Достоевский с задачей справился. Пришлось Желябову и Перовской ставить этот эксперимент в физическом пространстве.

...Дмитрий расплачивается за отцеубийство, а Алеша за цареубийство, развязавшее такой кармический узел, который многострадальная Россия не распутала до сих пор.

Почему бедно дите? Один из важнейших символов. Да потому бедно, что именно в этот момент (написания романа) Достоевский решил простить Митю. Если бы Дмитрий донес свой крест, дите не было бы бедно.

...Дите бедно потому, что Дмитрий не убил отца, и Алеша не убил царя *в романе*. И потому Желябов (реальный концентрат Раскольниковых, Ставрогинных и Иванов Карамазовых) и Софья Перовская (она же Настасья Филипповна, Екатерина Ивановна и Грушенька) взорвали Александра II на канаве. Напомню, что на другом конце канавы Родион Романович убил старуху и честно принял свой крест.

Достоевский взвалил на себя и почти справился с самой грандиозной задачей, стоящей перед смертными. Он разрешал человека от греха. Суть первородного греха — восстановить человека против Бога. Собственно, любой грех — это восстание против Бога, но чаще косвенно. А у Достоевского герои

силошь и рядом восстают непосредственно. В жизни разрешить человека от греха — дело Христа. А вот в литературном произведении это возможно для немногих титанов человечества. Достоевский — не последний из них. Он возложил на себя проблему грядущих революционных потрясений. И успешно разрешил ее. В частности, появление романа «Бесы» притормозило, а то и устранило гнусную «нечаевщину». Но из-за спины «нечаевщины» выползла более духовная и фанатичная «желябовщина». Взялся Достоевский развязывать и этот узел. Все шло хорошо. Для разбега было необходимо отцеубийство. Оно свершилось. Тут-то и споткнулся Федор Михайлович. А колесо-то уже раскрутилось...

Совершив ошибку, отступившись, Достоевский как бы подорвал защитные механизмы. А черные силы не дремлют. Кровь хлынула горлом. Самые грандиозные в XIX веке похороны. Почувствовала Россия, какого богатыря потеряла... А через месяц взрыв на Екатерининском канале только Достоевский мог предотвратить.

Л. Сараскина. Одоление демонов. М., 1996:

...Можно ли веровать, будучи цивилизованным, то есть европейцем, и веровать безусловно в божественность Сына Божия Иисуса Христа? Поскольку цивилизация на этот вопрос отвечает фактами, что нельзя, можно ли существовать обществу без веры, на одной только «научной» нравственности? Если православие невозможно для просвещенного человека, если невозможно серьезно и абсолютно веровать, то «вовсе не так неизвинительно, если кто потребует, что лучше всего все сжечь. Оба требования совершенно одинаково человеколюбивы (медленное страдание и смерть и скорое страдание и смерть. Скорое, конечно, даже человеколюбивее)».

...Откровеннейшие, глубочайшие мысли Достоевского о вере и неверии, его религиозный опыт и его «осанна» проверялись на совместимость с натурой человека, который поставлен был «на одни свои силы». Ставрогин — на предварительном этапе этого беспрецедентного эксперимента — рассуждал: «Нечаев потому и спокоен, что верует, что христианство не только не необходимо для живой жизни человечества, но и положительно вредно и что если его искоренить, то человечество тотчас оживет к новой *настоящей* жизни. В этом их страшная сила. Западу не справиться с ними, увидите: все погибнет перед ними... Другие же устраивают себе разные пищеварительные философии в том смысле, что христианство совместимо даже с бесконечным ходом цивилизации, не только с нынешним. Но ведь мы с вами знаем, что все это вздор и что есть только две инициативы: или вера, или жечь. Нечаев взял последнюю — и силен и спокоен. Я только приглядываюсь к нему и хочу разыскать, что в его силе от убеждения, а что просто от натуры?»

В тот момент, когда Достоевский, пристально вглядывавшийся в свое прошлое, полное неверия и сомнений, «разыскал» и понял, что его герой — «мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры» — от века обречен на безверие, что оно неискоренимо и неисправимо

в нем, судьба Ставрогина была решена и борьба за него была кончена. Личность и биография Спешнева, не искавшего путей к Богу, не каявшегося и не мучившегося своим безверием, оставались частным фактом: после возвращения ему дворянства в 1860 году он поселился в имении своей матери в Псковской губернии, а после освобождения крестьян был назначен и стал мировым посредником первого призыва в своем уезде...

Аристократ, пошедший в демократию, оставался верен всем прежним убеждениям и стремился в этом качестве быть полезным обществу: занимался земской деятельностью, был почетным мировым судьей, гласным уездного земского собрания. При этом он считался неисправимым атеистом... и, скорее всего, отверг бы альтернативу «или верить, или все сжечь». В глазах Достоевского такой поворот судьбы Спешнева-Мефистофеля никак не рифмовался с судьбой Ставрогина-демона. Если прототип жил, и не веруя и не «посягая», то герой, все более мертвея в холодном неверии, приговаривался к самоистреблению — поэтому автор судил своего героя значительно строже, чем жизнь обходилась с прототипом. Судьба Спешнева, таким образом, виделась его прежнему ученику как частный случай, исключение («Чудная судьба этого человека!...»); участь Ставрогина — как правило и общий закон.

И. Гарин. Многоликий Достоевский. М., 1997:

...Правда о Достоевском — бесконечна, ибо сам он бесконечен, заполняя собой все время-пространство, лежащее между добром и злом, вечностью и мигом.

Феномен Достоевского — ВСЁ: всё — от подпольного человека до Христа, от бесовщины до святости, от великой ненависти до бесконечной любви. ВСЁ: от Плотина до де Сада и обратно...

Да, жестокий талант... Болезненный и совестливый... Гуманизм бездн... Ясновидение духа... Но и эти определения — не более чем точки зрения стоящих у подножья, у входа, на краю... Достоевский же — совокупность всех точек зрения: гора, пещера, пропасть... Катакомбы и небеса...

...Достоевскому жгли сердце страдания народа, но он искреннее любил трон, корону, царизм. Он был охвачен стремлением поднять униженных и оскорбленных, восстановить человечность падших, но слишком хорошо знал человеческий мир. Он хотел быть врачом, а был больным...

Достоевский не был реалистом, он был визионером. И искать у него надо не сходство с жизнью, а весть о грядущем. ТО, что при жизни Достоевского многие воспринимали как плоды болезненной фантазии, как пасквиль на действительность, оказалось грядущим. Часто ошибаясь в конкретных оценках и прогнозах, Достоевский почти никогда не заблуждался в метафизическом отношении: даже ошибочно предсказывая непрививаемость социалистической идеи к российским почвам, он зрел не в 17-й, а в девяностые...

Достоевский — вестник, ибо творил в «зазоре бытия», в том экзистенциальном состоянии сверхвидения, которое делает человека пророком, в тех безднах, где время останавливается, а пространство сжимается в точку. Само

вестничество — отсюда, из вечности, из одоления времени и пространства. Мы страждем встречи с инопланетянами. Так вот же они: Паскаль, Киркегор, Достоевский, Джойс...

...Достоевский предвидел, что Руссо и Вольтеры не защитят культуру от сдирания кожи с человека (сегодня знаем — содействуют ему), что вслед за 93-м годом во Франции наступит подобный на Невском проспекте под видом самых священных принципов цивилизации: мало того что начнут сдирать кожу со спин, да еще провозгласят, что это полезно для общего дела, стало быть, свято.

Никакая польза и никакие блага не отменяют своеволия и натуры человека, предостерегал Достоевский, атеистская нравственность — вздор, человека слишком легко прельстить дармовщиной, грабежом, посулом...

Конец мира идет, апокалипсически вещал он. «Конец столетия обнаружится таким потрясением, какого еще не бывало. России надо быть готовой...» И — рядом: «Все в будущем столетии. Россия — новое слово».

Достоевский хорошо постиг наркотическую силу самообмана и не рассчитывал на покаяние. Для большинства живущих «обновление и воскресение заперто». Покаяние «великого грешника» — невозможно. Социализм и есть наркотический самообман, форма безответственности, пафос лжи. Вот почему социалисты неадекватно реагируют на правду жизни. Злокачественный самообман — тяжкая болезнь, рак души. Он неизлечим не потому, что отсутствуют лекарства, — потому что нет ощущения болезни. У коммунистов реакция на разоблачения, как мы могли убедиться, одна — ниноандре-евщина.

Да, да, и это предвидел Федор Михайлович Достоевский!

...А разве Достоевский не предостерегал русских либералов и учеников Руссо от опасности «чистой доски» — *tabula rasa*? «Стоит только приложить плоды европейской цивилизации и прочесть две-три книжки» — и гомункул готов, — иронизировал он. Или обратное тому: «Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов...» А почему, собственно, обратное: ведь писать на «чистой доске» и понижать уровень — разве это не одно и то же?

Нет, Достоевский не отрицал просвещения: «На просвещении мы должны ежегодно затрачивать по крайней мере столько же, сколько на войско», — Достоевский отрицал гельвецианскую идею подавления личности клинописью «чистой доски». Дети — граждане мира! Если же относиться к ним, как к холопам... Рабство наше начинается с порабощения детей...

Сделаться человеком нельзя разом, а надо *выделаться* в человека. Тут дисциплина... Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе *самому над собой* и мог проявиться гражданин.

Человеческие идеи и науки самостоятельно образуются лишь долгою самостоятельной жизнью нации, вековым и многострадальным трудом ее — одним словом, образуются всею историческою жизнью страны... Ускорять же искусственно необходимые и постоянные исторические моменты жизни народной никак невозможно...

..Да, многое предвидел Федор Михайлович Достоевский! Он предвидел Гернику, Сталинград, Хиросиму. Одной репликой, брошенной им А. Сусловой 17 сентября 1863 года: «Истребить весь город». — «Всегда так было на свете». Он предвидел разложение семьи и общества: «Все *врозь* и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми». Жизнь превратится в беспорядок. Мечтающие о подвиге совершат преступление. Одержимые тоской по идеалу упадут в грязь...

Ну, и каковы же рецепты? Много говорено о рецептах Достоевского... об одном, может быть, главном скажу сразу. Эта жалость — драгоценность наша, и искоренять ее из общества страшно. Когда общество перестает жалеть слабых и угнетенных, тогда ему же самому становится плохо: оно очерствеет и засохнет, станет развратно и бесплодно...

Указатель журнальных иллюстраций¹

Алексеев А. Бабы у Зосимы. Илл. к роману «Братья Карамазовы». Литография // Art et decoration, 1932, № 1.

Алексеев А. Дмитрий Карамазов. Илл. к роману «Братья Карамазовы». Литография // там же.

Алексеев А. В Мокрое. Илл. к роману «Братья Карамазовы». Литография // там же.

Богатов Н., литография П. Щеглова. Нелли. Илл. к роману «Униженные и оскорбленные» // Детский отдых, 1888, № 1.

Богатов Н., литография П. Щеглова. Княжна Катя. Илл. к роману «Неточка Незванова» // Детский отдых, 1888, № 5.

Грабарь И. (Храбров), автотипия Шюлера. Рассказ Мармеладова. Илл. к роману «Преступление и наказание» // Нива, 1894, № 37.

Дмоховский Ф. (Дмухановский Т.), литография Р. Голике. [Ростовщик над телом Кроткой]. Илл. к рассказу «Кроткая» // Осколки, 1881, № 6.

Зощенко М., гравюра Мультиановского. Свидание Раскольникова с Соней. Илл. к роману «Преступление и наказание» // Нива, 1895, № 10.

Зощенко М., гравюра Пястушкевича. Ефимов играет на скрипке. Илл. к роману «Неточка Незванова». 1894 // Нива, 1895, № 19.

Князев В., литография В. Бахмана. Старик Шмидт и его собака. Илл. к роману «Униженные и оскорбленные» // Приложение к журналу «Россия». Иллюстрации к произведениям отечественной литературы. 1885.

Козачинский Ф. Раскольников с топором в руке. Илл. к роману «Преступление и наказание» // Живописное обозрение, 1902, № 42.

Лебедев К. Княжна Катя. Илл. к роману «Неточка Незванова» // Сб-к типов. Галерея детских портретов Л. Постниковой. М., 1890.

Лебедев К. Нелли. Илл. к роману «Униженные и оскорбленные» // там же.

Микешин М., гравюра В. Матэ. Группа ссыльных под конвоем. Илл. к роману «Записки из Мертвого дома». 1865 // Периодическое издание не установлено, ГЛМ.

Перфирьев В., литография Р. Голике. Раскольников и мещанин. Илл. к роману «Преступление и наказание» // Осколки, 1881, № 2, 10 января; тит. лист.

Текст под литографией: « — Убивец! — проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом... » Ниже — факсимиле: «Помещаемый вами эскиз весьма недурен. Федор Достоевский».

¹ С незначительными добавлениями составлен на основании списка журнальных иллюстраций к произведениям Ф. М. Достоевского, составленного А. Г. Достоевской (ОР ГЛМ).

- Поляков В.**, фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к роману «Преступление и наказание»:
 Рассказ Мармеладова // Родина, 1895, № 19
 Сцена на бульваре // Родина, 1895, № 20
 Дуня и Свидригайлов // Родина, 1895, № 21
 Соня и Раскольников // Родина, 1895, № 23
Поляков В., фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к роману «Бесы»:
 Принц Гарри // Родина, 1895, № 24
 Варвара Степановна Ставрогина и Степан Трофимович Верховенский // Родина, 1895, № 25
 Хромоножка // Родина, 1895, № 26
 Хромоножка // Родина, 1895, № 27
 Перед праздником // Родина, 1895, № 28
Поляков В., фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к рассказу «Вечный муж»:
 Вельчанинов // Родина, 1895, № 34
 Вельчанинов у Захлебиных // Родина, № 35
Поляков В., фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к роману «Униженные и оскорбленные»:
 Иеремия Смит и Азорка // Родина, 1897, № 26
 Иван Петрович, Нелли и Бубнова // Родина, 1897, № 27
 Иван Петрович, Алеша и Катя // Родина, 1897, № 27
 Нелли и ее мать // Родина, 1897, № 28
Поляков В., фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к роману «Братья Карамазовы»:
 Мать и дочь Хохлаковы ждут выхода старца // Родина, 1897, № 30
 Митя и Алеша Карамазовы // Родина, 1897, № 31
 Алеша Карамазов и Илюша Снегирев // Родина, 1897, № 31
 Федор Павлович Карамазов и Митя // Родина, 1897, № 32
 Митю увозят // Родина, 1897, № 33
- Савицкий К.**, гравюра А. Зубчанинова. Илюша Снегирев. Илл. к отрывку из романа «Братья Карамазовы» — «У Илюшиной постельки» // Семейные вечера, 1881, № 2, отд. «Для младших детей».
- Скиргелло А.**, гравюра А. Крушинского, фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к роману «Записки из Мертвого дома»:
 Исай Фомич // Родина, 1894, № 1
 Девочка подает арестанту милостыню // Родина, 1894, № 3
 Арестанты на работе // Родина, 1894, № 3
 Арестанты возвращаются с работы с разукрашенным козлом // Родина, 1894, № 4
 Ночь в остроге // Родина, 1894, № 5
 Претензия // Родина, 1894
 Освобождение арестанта // Родина, 1894, № 7
 Арестанты покупают калачи. // Родина, 1895
Скиргелло А., гравюра А. Крушинского, фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к рассказу «Дядюшкин сон»:
 Князь просит руки Зины // Родина, 1894, № 8
 Приезд Марьи Александровны к мужу в деревню // Родина, 1894, № 9
 Туалет князя // Родина, 1894, № 10

Скиргелло А., гравюра А. Крушинского, фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к повести «Село Степанчиково и его обитатели»:

Приезд племянника // Родина, 1894, № 11

Племянник и мужики // Родина, 1894, № 12

Племянник у кузницы // Родина, 1894, № 12

Свидание // Родина, 1894, № 13

Лаксей, изучающий французский язык // Родина, 1894, № 13

Фома, бросающий деньги // Родина, 1894, № 14

Фома, благословляющий жениха и невесту // Родина, № 15

Скиргелло А., гравюра А. Крушинского, фотогравюра ж-ла «Родина». Илл. к повести «Белые ночи»:

Мечтатель на набережной // Родина, 1894, № 19

[Без названия] // Родина, 1894, № 20

Указатель иллюстрированных изданий

Бедные люди

Басов Б.
Бескаравайный В.
Боклевский П.
Верещагина Н.
Глазунов И.
Гончаров А.
Епишин Г.
Каразин Н.
Косенков С.
Лавров Б.
Митченко В.
Подлясская Л.
Сальников А.
Трофимов Б.
Филипповский Г.
Хорунжий А.
Шабанов И.
Штеренберг Д.
Юдкин Б.

Белые ночи

Адамович С.
Басов Б.
Верещагина Н.
Глазунов И.
Гончаров А.
Данилов Ю.
Добужинский М.
Лавров Б.
Скиргелло А.
Ткачев М.
Царев А.
Эристави Д.

Бесы

Вильнер В.
Вольф В.
Гершкович Ю.
Глазунов И.
Добужинский М.
Каразин Н.
Кунгуров Г.
Пивоваров В.
Поляков В.
Ройтер М.
Самокиш-Судковская Е.
Шор С.

Братья Карамазовы

Алексеев Н.

Боклевский П.

Бульба А.

Герасимов С.

Глазунов И.

Гончаров А.

Диодоров Б.

Евсеев О.

Каждайлис А.

Каразин Н.

Ладягин В.

Минаев В.

Мищенко В.

Парамонов А.

Пименов Ю.

Подольский Л.

Рейнеке В.

Самокиш-Судковская Е.

Селиверстов Ю.

Хмельницкий А.

Чуракова М.

Яковлев Я.

Вечный муж

Поляков Я.

Разин Б.

Самокиш-Судковская Е.

Тавадзе М.

Господин Прохарчин

Самокиш-Судковская Е.

Двойник

Бескаравайный В.

Самокиш-Судковская Е.

Тавадзе М.

Трофимов Б.

Юдкин Б.

Дядюшкин сон

Кофанов Н.

Красный Ю.

Милашевский В.

Разин Б.

Самокиш-Судковская Е.

Скиргелло А.

Ёлка и свадьба

Басов Б.

Данилов Ю.

Клячко М.

Красный Ю.

Записки из Мертвого дома

Баумане Л.

Белан В.
Бескаравайный В.
Гершкович Ю.
Глазунов И.
Гроссе О.
Дурасов Л.
Егоров В.
Каразин Н.
Микешин М.
Померанцев К.
Рейнеке В.
Скиргелло А.

Записки из подполья

Глазунов И.С.
Игнатъев Ю.
Панов В.

**Зимние заметки о летних
впечатлениях**

Кофанов Н.
Ушин А.

Игрок

Акбулатов Б.
Алексеев Н.
Бескаравайный В.
Гершкович Ю.
Глазунов И.
Деисадзе З.
Домогацкий В.
Косенков С.
Эристави Д.

Идиот

Артемьев Ю.
Бескаравайный В.
Вильнер В.
Глазунов И.
Гончаров А.
Горяев В.
Гурьев А.
Зуенко А.
Карпенко М.
Самокиш-Судковская Е.
Смирнов Б.
Соколов-Скаля П.
Ушин А.
Хруслов В.
Шмаринов Д.
Юдкин Б.

Крокодил

Самокиш-Судковская Е.

Кроткая

Алексеев Н.

Глазунов И.
Голяховский Е.
Гончаров А.
Дмоховский Ф.
Заборов Б.
Клячко М.
Маркевич Б.
Минаев В.
Суриков А.
Ушин А.
Чарышников Ю.

Маленький герой

Басов Б.
Данилов Ю.
Жолткевич Л.
Красный Ю.
Самокиш-Судковская Е.

Мальчик у Христа на елке

Данилов Ю.
Каразин Н.
Мазурин С.
Орлов К.
Рейнеке В.
Самокиш-Судковская Е.

Мужик Марей

Клячко М.
Мазурин С.
Рейнеке В.

Неточка Незванова

Верещагина Н.
Глазунов И.
Евсеев О.
Зощенко М.
Каразин Н.
Кустодиев Б.
Лавров Б.
Медведев В.
Монахов С.
Подлясская Л.
Туренко К.
Шор С.

Подросток

Акбулатов Б.
Бескаравайный В.
Глазунов И.
Горяев В.
Дианов А.
Левиновский Ю.
Мешков Е.
Рейнеке В.
Ройтер М.

Чейшвили Д.
Ползунков
Данилов Ю.
Самокиш-Судковская Е.
Федотов П.
Преступление и наказание
Адамович С.
Александрович В.
Антонян М.
Бахвалов М.
Боклевский П.
Вильнер В.
Вольф В.
Гершкович Ю,
Глазунов И.
Гончаренко В.
Гончаров А.
Горбунов Н.
Грабарь И.
Евсеев О.
Зощенко М.
Каразин Н.
Карпенко М.
Клодт М.
Константинов Ф.
Косенков С.
Кузнецов Н.
Мастеров В.
Машрапов Б.
Молутов К.
Неизвестный Э.
Павлов В.
Панов В.
Перфирьев В.
Самокиш-Судковская Е.
Свешников Б.
Соколов
Соколов-Скаля П.
Тарасов В.
Туренко К.
Фильчаков Г.
Хруслов В.
Шмаринов Д.
Село Степанчиково и его обитатели
Гершкович Ю.
Глазунов И.
Каразин Н.
Клячко М.
Кофанов Н.
Милашевский В.

Самокиш-Судковская Е.
Скиргелло А.
Скверный анекдот
Глазунов И.
Гончаров А.
Кофанов Н.
Разин Б.
Чарышников Ю.
Слабое сердце
Басов Б.
Гончаров А.
Данилов Ю.
Сон смешного человека
Гончаров А.
Клячко М.
Столетняя
Мазурин С.
Рейнеке В.
Униженные и оскорбленные
Аккизов Я.
Безбородов К.
Бескаравайный В.
Богатов Н.
Вакидин В.
Вишневский В.
Власов М.
Глазунов И.
Гроссе О.
Каразин Н.
Князев В.
Константинов Ф.
Лебедев К.
Литвишко И.
Мавлюберден С.
Мингазитинов Ю.
Морозов А.
Рабинович М.
Рейнеке В.
Ройтер М.
Самокиш-Судковская Е.
Симоновская Н.
Слепков А.
Старов В.
Филипповский Г.
Хорунжий А.
Якутович С.
Хозяйка
Бескаравайный В.
Каразин Н.
Чужая жена и муж под кроватью
Самокиш-Судковская Е.

Указатель художников¹

Адамович Сергей Фадеевич (1922)

Белые ночи

Преступление и наказание

Акбулатов Борис Равильевич

Игрок

Подросток

Акизов Якуб Алиевич (1942–1994)

Униженные и оскорбленные

Александрович Владислав Игоревич (1959)

Преступление и наказание

Алексеев А. А.

Братья Карамазовы

Алексеев Николай Васильевич (1894–1934)

Игрок

Кроткая

Антонян Мушег Мисакович (1916)

Преступление и наказание

Артемьев Юрий Гурьянович

Идиот

Басов Бенесамин Матвеевич (1913)

Бедные люди

Белые ночи

Елка и свадьба

Маленький герой

Слабое сердце

Бахвалов М. С.

Преступление и наказание

Баумане Л.

Записки из Мертвого дома

Безбородов Константин Васильевич (1928)

Униженные и оскорбленные

Белан Василий Никитович (1932)

Записки из Мертвого дома

Бескаравайный Владимир Митрофанович (1930)

Бедные люди

Двойник

Записки из Мертвого дома

Игрок

Идиот

Подросток

Униженные и оскорбленные

Хозяйка

Богатов Николай Алексеевич (1854–1935)

Неточка Незванова

Униженные и оскорбленные

Боклевский Петр Михайлович (1816–1897)

Бедные люди

Преступление и наказание

Братья Карамазовы

Брусовани Юрий (1949)

Двойник

Преступление и наказание

Бульба Вольф Борисович

Братья Карамазовы

Вакидин Виктор Николаевич (1911–1982)

Униженные и оскорбленные

Верещагина-Розанова Надежда Васильевна (1900–1956)

Бедные люди

Униженные и оскорбленные

Вильнер Виктор Семенович (1925)

Преступление и наказание

Вишневский В.

Униженные и оскорбленные

Власов М.

Униженные и оскорбленные

Вольф Виталий Евгеньевич (1933)

Бесы

Преступление и наказание

Герасимов Сергей Васильевич (1885–1964)

Братья Карамазовы

Гершкович Юрий Соломонович (1938)

Бесы

Записки из подполья

Игрок

¹ Подразумеваются художники, упоминаемые в данном издании, как книжные, так и журнальные и станковисты.

Преступление и наказание
 Село Степанчиково и его обитатели
Глазунов Илья Сергеевич (1930)
 Бедные люди
 Белые ночи
 Бесы
 Записки из Мертвого дома
 Записки из подполья
 Игрок
 Идиот
 Кроткая
 Неточка Незванова
 Подросток
 Преступление и наказание
 Село Степанчиково и его
 обитатели
 Скверный анекдот
 Униженные и оскорбленные
Голяховский Евгений Николаевич
 (1913)
 Кроткая
Гончаренко Валентина Яковлевна
 (1932)
 Преступление и наказание
Гончаров Андрей Дмитриевич (1903–
 1979)
 Бедные люди
 Белые ночи
 Братья Карамазовы
 Идиот
 Кроткая
 Преступление и наказание
 Скверный анекдот
 Слабое сердце
 Сон смешного человека
Горбунов Николай Павлович
 Преступление и наказание
Горяев Виталий Николаевич
 Идиот
 Подросток
Грабарь Игорь Эммануилович
 (Храбров И.) (1871–1960)
 Преступление и наказание
Гроссе Олег Иванович (1932–1991)
 Записки из Мертвого дома
 Униженные и оскорбленные
Гурьев Альберт Анатольевич (1937)
 Идиот

Данилов Юрий Михайлович (1918)
 Белые ночи
 Елка и свадьба
 Маленький герой
 Мальчик у Христа на елке
 Ползунков
 Слабое сердце
Деисадзе Заур Акакиевич
 Игрок
Дианов А.
 Подросток
Диодоров Борис Аркадьевич (1934)
 Братья Карамазовы
Дмоховский /Дмухановский/ Фаддей
/Тадеуш/ Владиславович
 (?—после 1918)
 Кроткая
Добужинский Мстислав
Валерианович (1875–1957)
 Белые ночи
 Бесы
Домогацкий Владимир
Владимирович (1909)
 Игрок
Дурасов Лев Петрович (1932)
 Записки из Мертвого дома
Дурнов Модест Александрович (1868–
 1928)
 Бесы
Евсеев Олег Сергеевич (1931)
 Братья Карамазовы
 Неточка Незванова
 Преступление и наказание
Егоров В. В.
 Записки из Мертвого дома
Епишин Геннадий Иванович (1928)
 Бедные люди
Жолткевич Лидия Александровна
 (1901)
 Маленький герой
Заборов Борис (1935)
 Кроткая
Зощенко Михаил Иванович (1857–
 1907)
 Неточка Незванова
 Преступление и наказание
Зуенко А. А.
 Идиот

Игнатьев Юрий Михайлович
(1930)
Записки из подполья

Каждайлис Арвидас-Станиславас
Станиславович (1939)
Братья Карамазовы

Калашников Анатолий Иванович
(1930)
Белый ночи

Каразин Николай Николаевич
(1842–1908)
Бедные люди
Бесы
Братья Карамазовы
Записки из Мертвого дома
Мальчик у Христа на елке
Нечочка Незванова
Село Степанчиково и его
 обитатели
Униженные и оскорбленные
Хозяйка

Кардовский Дмитрий Николаевич
(1866–1943)
Братья Карамазовы

Карпенко Михаил Михайлович
(1915)
Преступление и наказание

Кискачи Юрий Федорович (1904–
1963)
Идиот
Кроткая

Клодт Михаил Петрович (1835–
1914)
Преступление и наказание

Клячко Марк Петрович (1924)
Кроткая
Мужик Марей
Село Степанчиково и его
 обитатели
Сон смешного человека

Князев Валериан Валерианович
(1850–1918)
Нечочка Незванова
Униженные и оскорбленные

Константинов Федор Денисович
(1910–1997)
Преступление и наказание
Униженные и оскорбленные

Корсакова Александра Николаевна
(1904–1990)
Бесы
Записка из Мертвого дома
Братья Карамазовы

Косенков Станислав Степанович
(1941–1993)
Бедные люди
Игрок
Преступление и наказание

Кофанов Николай Ильич (1943)
Дядюшкин сон
Зимние заметки о летних
 впечатлениях
Село Степанчиково и его обитатели
Скверный анекдот

Красный Ю.
Дядюшкин сон
Маленький герой

Кудрявцев А.
Нечочка Незванова

Кузнецов Н.
Преступление и наказание

Кунгуров Геннадий Леонидович (1952)
Бесы

Кустодиев Борис Михайлович (1878–
1927)
Нечочка Незванова

Лавров Борис Александрович
Бедные люди
Белые ночи
Нечочка Незванова

Ладягин Владимир Иванович
Братья Карамазовы («Мальчики»)

Ламм Леонид Израилевич (1928)
Записки из Мертвого дома

Лебедев Борис Иванович
Униженные и оскорбленные

Лебедев Клавдий Васильевич (1852–
1916)
Нечочка Незванова
Униженные и оскорбленные

Левинский Ю.
Подросток

Линицкий Виталий Дмитриевич
(1934)
Белые ночи
Братья Карамазовы

Литвишко И.
Униженные и оскорбленные
Мавлюберден Султан Фаррахович
Униженные и оскорбленные
Мазурин С.
Мальчик у Христа на елке
Мужик Марей
Столетняя
Маркевич Борис Анисимович (1925–2002)
Кроткая
Мастеров В.
Преступление и наказание
Масютин Василий Николаевич (1884–1955)
Братья карамазовы
Машрапов Бахыт Токтамысович
Преступление и наказание
Медведев Владимир Васильевич
Неточка Незванова
Мешков Евгений Алексеевич
Подросток
Микешин Михаил Осипович (1835–1896)
Записки из Мертвого дома
Милашевский Владимир Алексеевич (1893–1976)
Дядюшкин сон
Село Степанчиково и его обитатели
Минаев Владимир Николаевич (1912–1993)
Братья Карамазовы
Кроткая
Мингазитинов Юрий Потапович (1924)
Униженные и оскорбленные
Митченко В.
Бедные люди
Мищенко В. Г.
Братья Карамазовы
Молутов Карим Молутович
Преступление и наказание
Монахов Сергей Сергеевич
Неточка Незванова
Униженные и оскорбленные
Морозов А.
Униженные и оскорбленные

Неизвестный Эрнст Иосифович (1925)
Преступление и наказание
Орлов К. В.
Мальчик у Христа на елке
Павлов В.
Преступление и наказание
Панов Владимир Петрович (1937)
Преступление и наказание
Униженные и оскорбленные
Парамонов Алексей Александрович
Братья Карамазовы
Перевезенцев Юлий Юльевич (1938)
Бедные люди
Белые ночи
Перфирьев В. И.
Преступление и наказание
Пивоваров Виктор Дмитриевич
Бесы
Сон смешного человека
Пименов Юрий Иванович (1895–после 1968)
Братья Карамазовы
Подлясская Лидия Петровна
Бедные люди
Неточка Незванова
Подольский Лев Борисович (1923)
Братья Карамазовы
Пожедаев С.
Братья Карамазовы
Поляков В.
Бесы
Братья Карамазовы
Вечный муж
Преступление и наказание
Униженные и оскорбленные
Поманский Н.
Братья Карамазовы
Померанцев К.
Записки из Мертвого дома
Рабинович М. Д.
Униженные и оскорбленные
Разин Борис Николаевич
Вечный муж
Дядюшкин сон
Скверный анекдот
Рейнке /Рейнке/ В. В.
Братья Карамазовы (+Верующие бабы+)

Записки из Мертвого дома
 («Представление», «Летняя
 пора»)
 Мальчик у Христа на елке
 Мужик Марей
 Подросток («В барском пансионе»)
 Столетняя
 Униженные и оскорбленные
Ройтер Михаил Григорьевич (1916)
 Братья Карамазовы
 Подросток
 Униженные и оскорбленные
**Рыбченков Борис Федорович (1899—
 1994)**
 Братья Карамазовы
Савицкий К.
 Братья Карамазовы («У Илюшиной
 постельки»)
Сальников А.
 Братья Карамазовы
**Самокиш-Судковская Елена
 Петровна (1863—1924)**
 Бесы
 Вечный муж
Свешников Борис Аркадьевич
 Братья Карамазовы
Селиверстов Юрий Иванович (1940)
 Братья Карамазовы
**Симоновская /Гумилева/ Наталья
 Викторовна**
 Подросток
 Униженные и оскорбленные
Скиргелло Александр Болеславович
 Белые ночи
 Дядюшкин сон
 Записки из Мертвого дома
 Село Степанчиково и его обитатели
Слепков А.
 Униженные и оскорбленные
Смирнов Б.
 Идиот
Соколов (?)
 Преступление и наказание
**Соколов-Скала Павел Петрович
 (1899—1961)**
 Идиот
Старов Владимир Георгиевич
 Униженные и оскорбленные

Суриков А.
 Кроткая
Тавадзе Малхаз Федорович (1954)
 Двойник
 Вечный муж
Тарасов Вячеслав Алексеевич
 Преступление и наказание
Ткачев М.
 Белые ночи
Трофимов Борис Владимирович (1940)
 Бедные люди
Туренко Константин Васильевич
 Неточка Незванова
 Преступление и наказание
**Турлыгин Яков Пропопьевич (1858—
 1909)**
 Братья Карамазовы
Ушин Андрей Алексеевич (1905—1942)
 Зимние заметки о летних
 впечатлениях
 Идиот
 Кроткая
 Мальчик у Христа на елке
Федотов Павел Андреевич
 Ползунков
**Фейнберг Леонид Евгеньевич (1896—
 1980)**
 Идиот
Филипповский Григорий Георгиевич
 Бедные люди
 Униженные и оскорбленные
Фильчаков Г.
 Преступление и наказание
Хорунжий Александр Петрович
 Бедные люди
 Униженные и оскорбленные
Хмельницкий А.
 Братья Карамазовы
Хруслов Виктор Владимирович
 Идиот
 Преступление и наказание
Царев В.
 Белые ночи
Чарышников Юрий Иванович (1947)
 Кроткая
 Скверный анекдот
Чейшвили Джава Давидович (1940)
 Подросток

Чуракова Мария Сергеевна (1924)

Братья Карамазовы

Шабанов И.

Бедные люди

Шмаринов Дементий Алексеевич

(1907–1999)

Идиот

Преступление и наказание

Штеренберг Давид Петрович (1881–

1948)

Бедные люди

Шор Сарра Марковна (1897–?)

Бесы

Неточка Незванова

Эристави Д.

Белые ночи

Игрок

Юдкин Б.

Бедные люди

Двойник

Идиот

Яковлев Я.

Братья Карамазовы

Игрок

Якутович Сергей Георгиевич (1952)

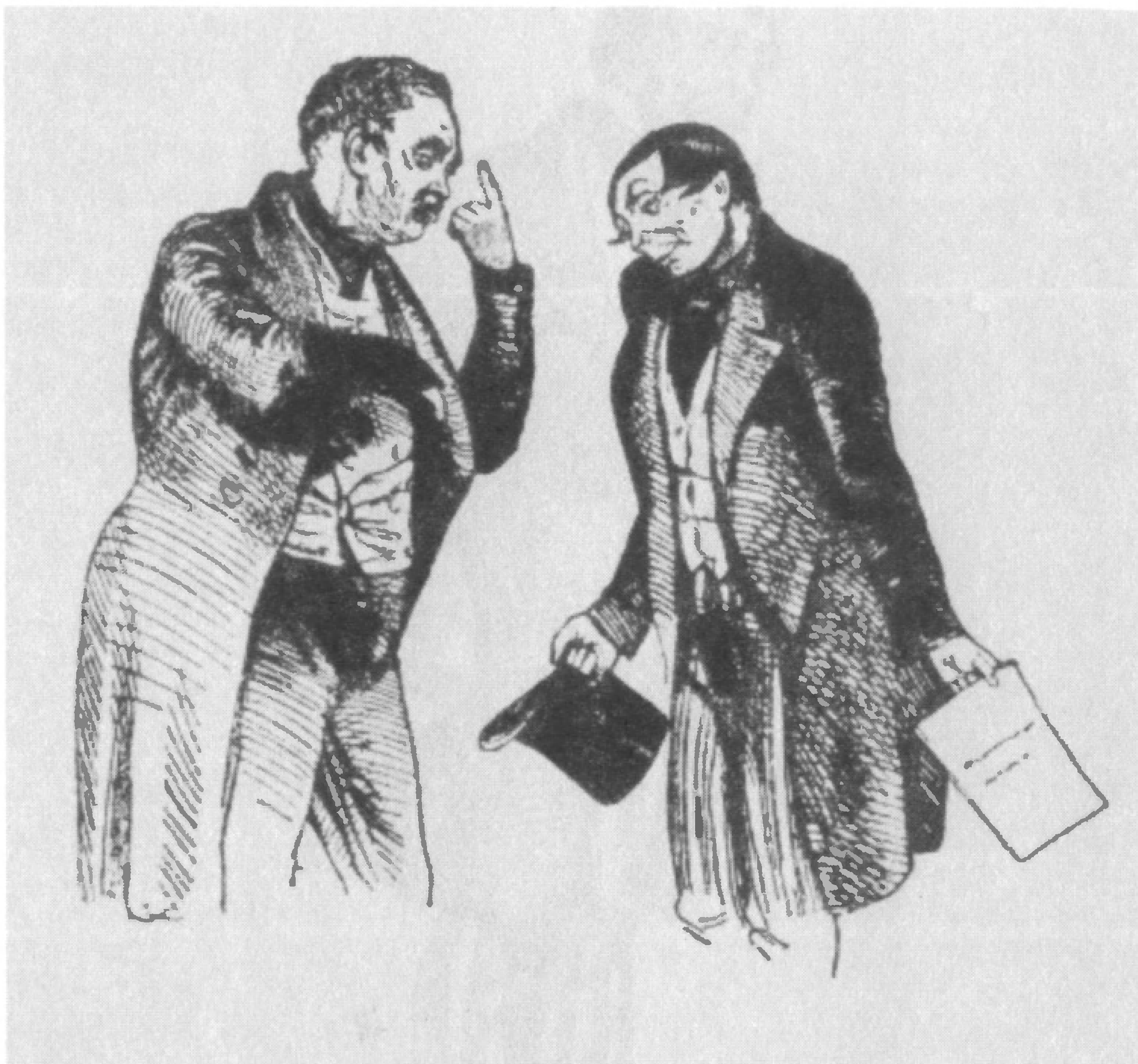
Униженные и оскорбленные

Иллюстрации





Федотов П. Ползунков.
Гравюра Е. Бернатского. 1848
«Ползунков»



**Федотов П. Ползунков перед начальником.
Гравюра Е. Бернатского. 1848
«Ползунков»**



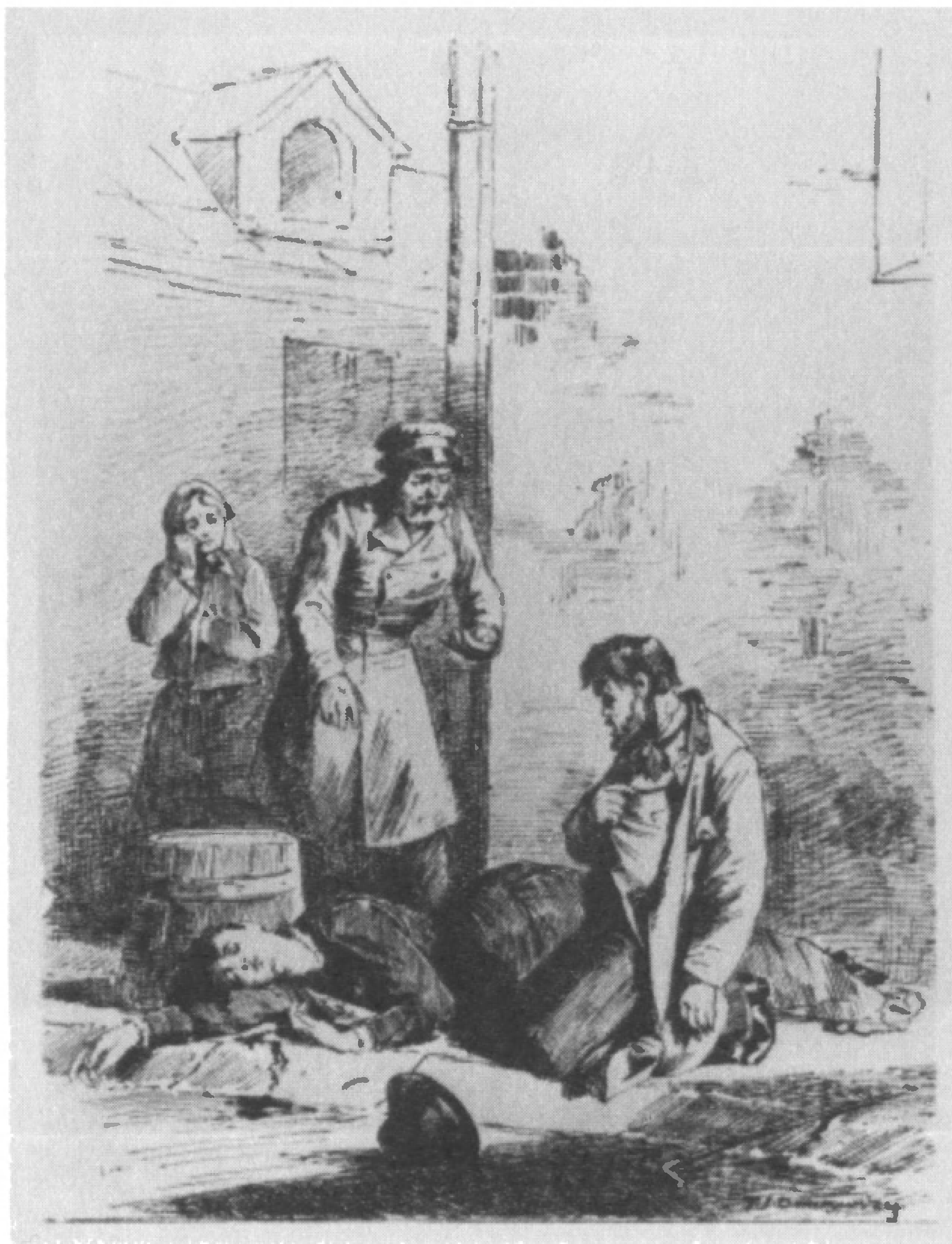
**Федотов П. Сцена издевательства над Ползунковым.
Гравюра Е. Бернатского 1848
«Ползунков»**



**Микешин М. Группа ссыльных.
Гравюра В. Матэ. 1865
«Записки из Мертвого дома»**



**Перфирьев В. Раскольников и мещанин
Литография Р. Голике. 1881
«Преступление и наказание»**



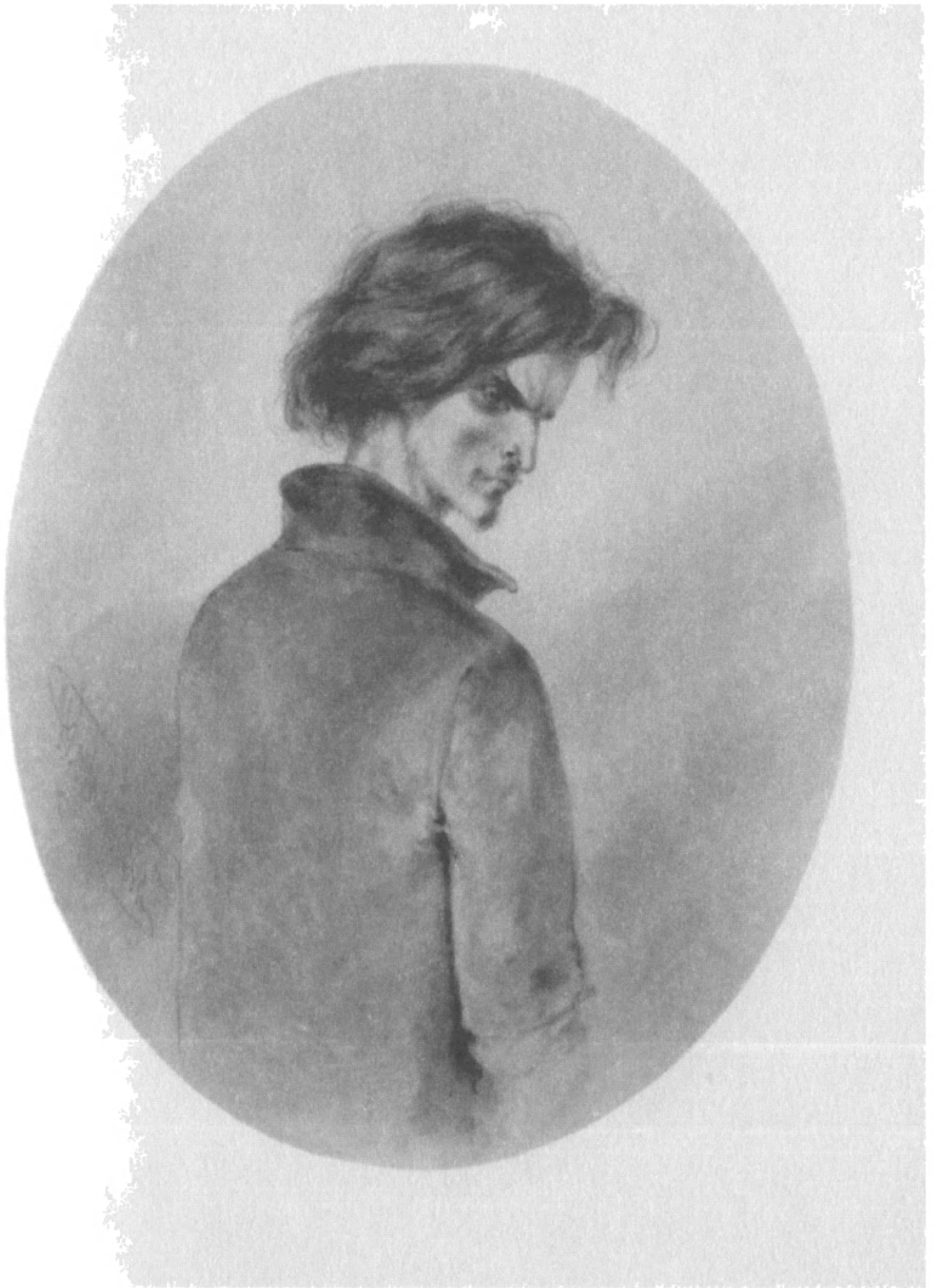
Дмоховский Т. Ростовщик над телом Кроткой.
Литография Р. Голике. 1881
«Кроткая»



**Боклевский П. Варенька Доброселова. 1881
«Бедные люди»**



**Боклевский П. Макар Алексеевич Девушкин. 1881
«Бедные люди»**



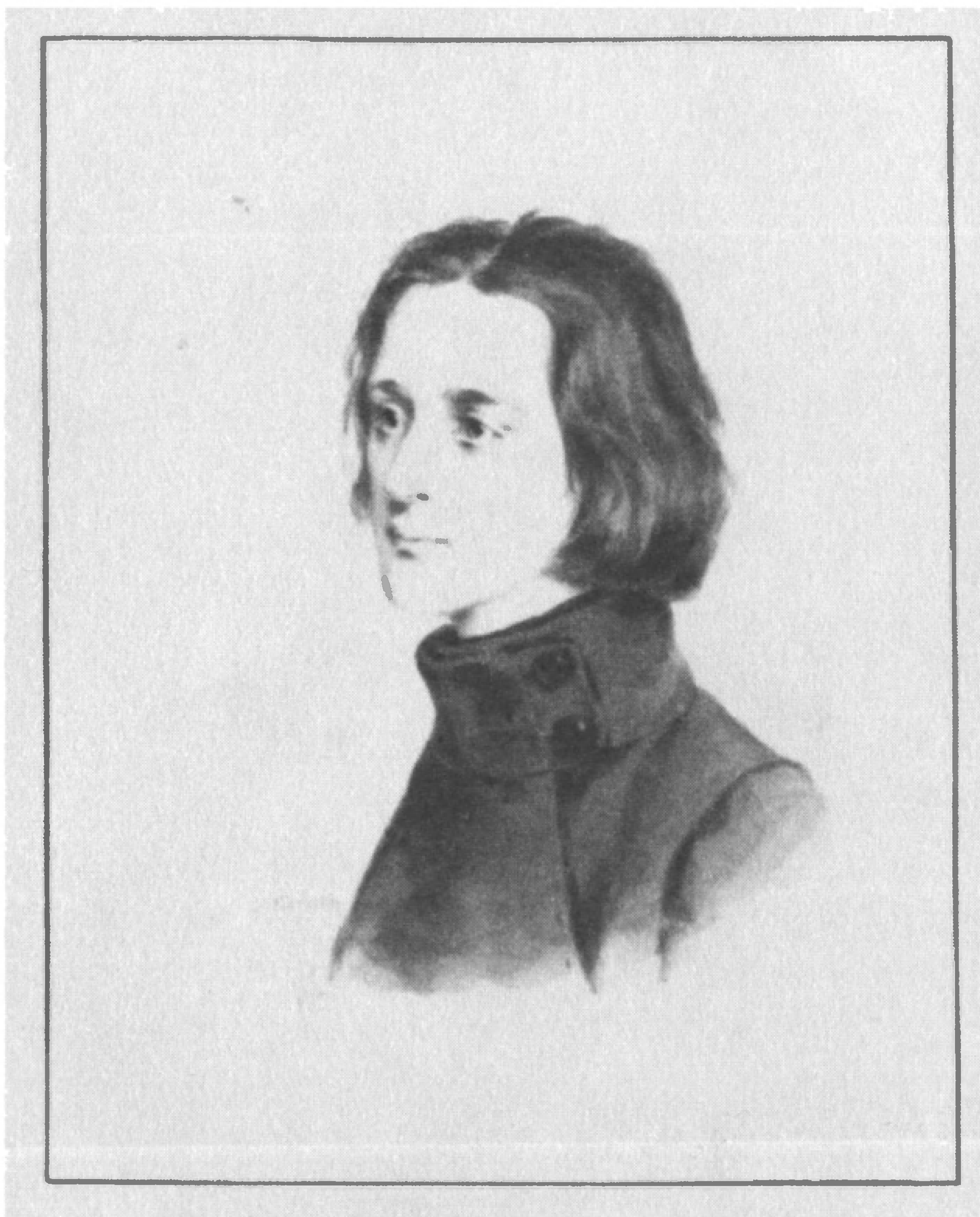
Боклевский П. Раскольников. 1881
«Преступление и наказание»



Боклевский П. Старуха-процентщица. 1881
«Преступление и наказание»



Боклевский П. Свидригайлов. 1881
«Преступление и наказание»



**Боклевский П. Алеша Карамазов. 1883
«Братья Карамазовы»**



Князев В. Старик Смит с собакой.
Литография В. Бахмана. 1884
«Униженные и оскорбленные»



Рейнке В. Нелли и дедушка. 1885
«Униженные и оскорбленные»



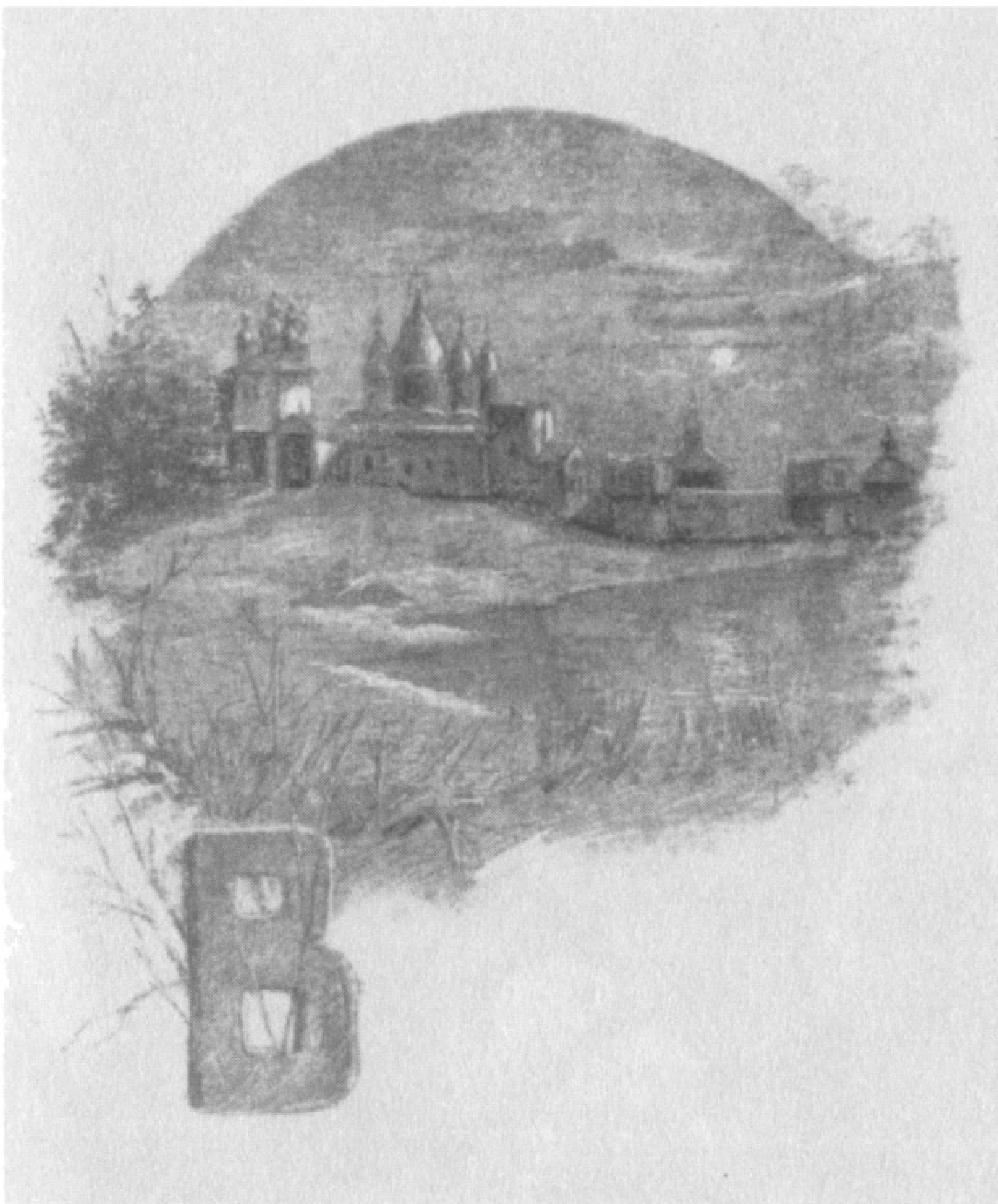
**Рейнеке В. Городок. Буквица. 1885
«Мальчик у Христа на елке».**



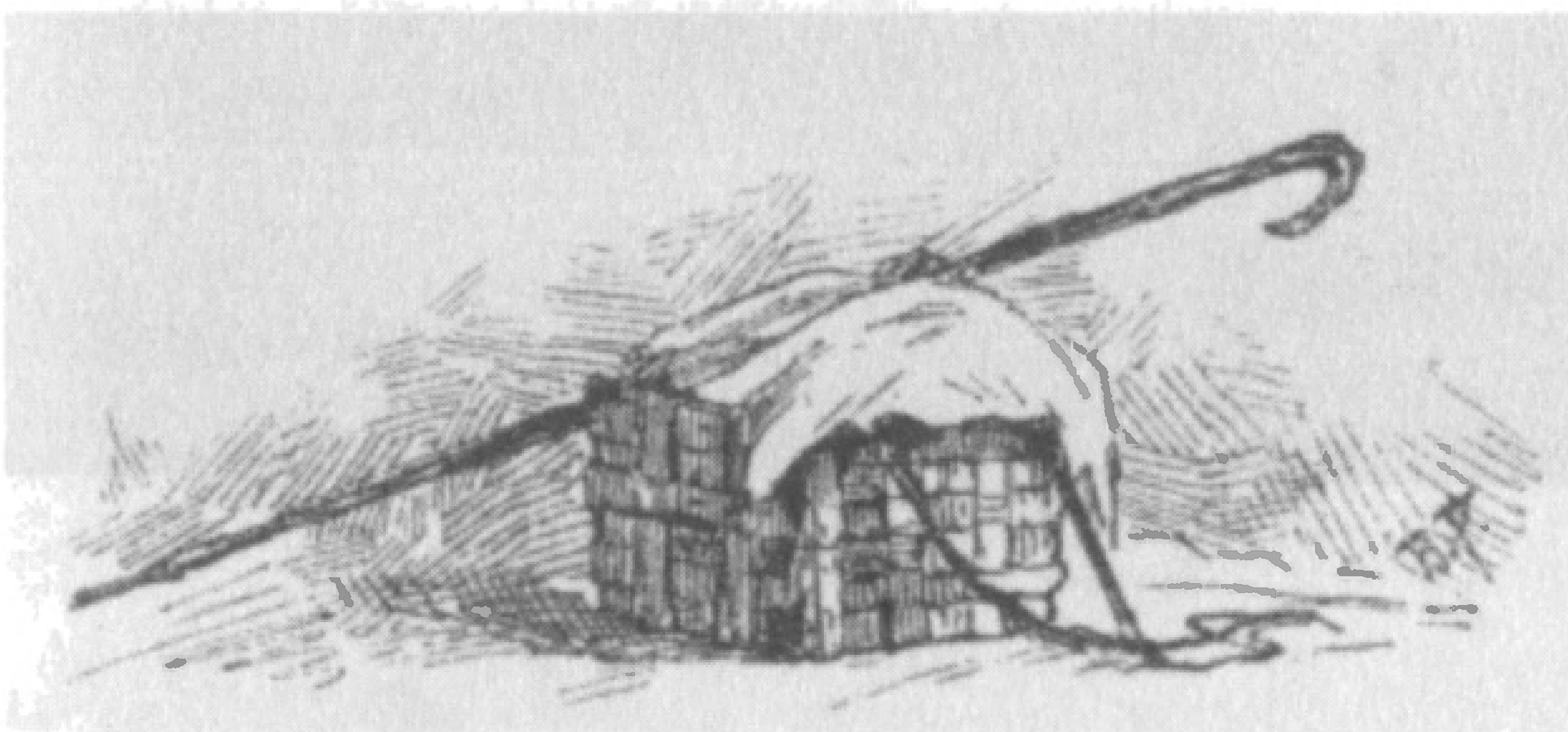
**Рейнеке В. Мальчик за дровами. Концевая. 1885
«Мальчик у Христа на елке»**



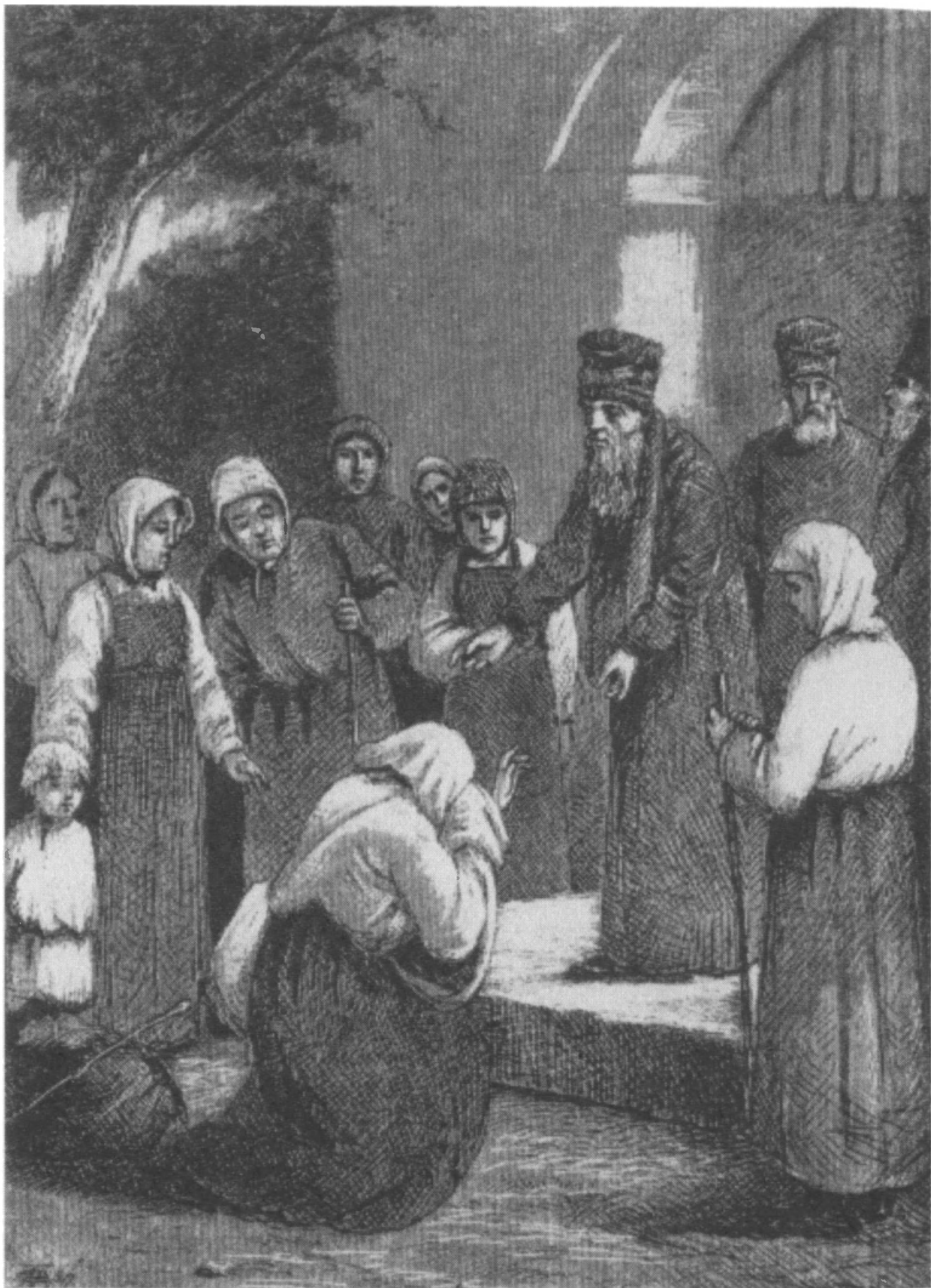
Рейнеке В. Мальчик на улице. 1885
«Мальчик у Христа на елке»



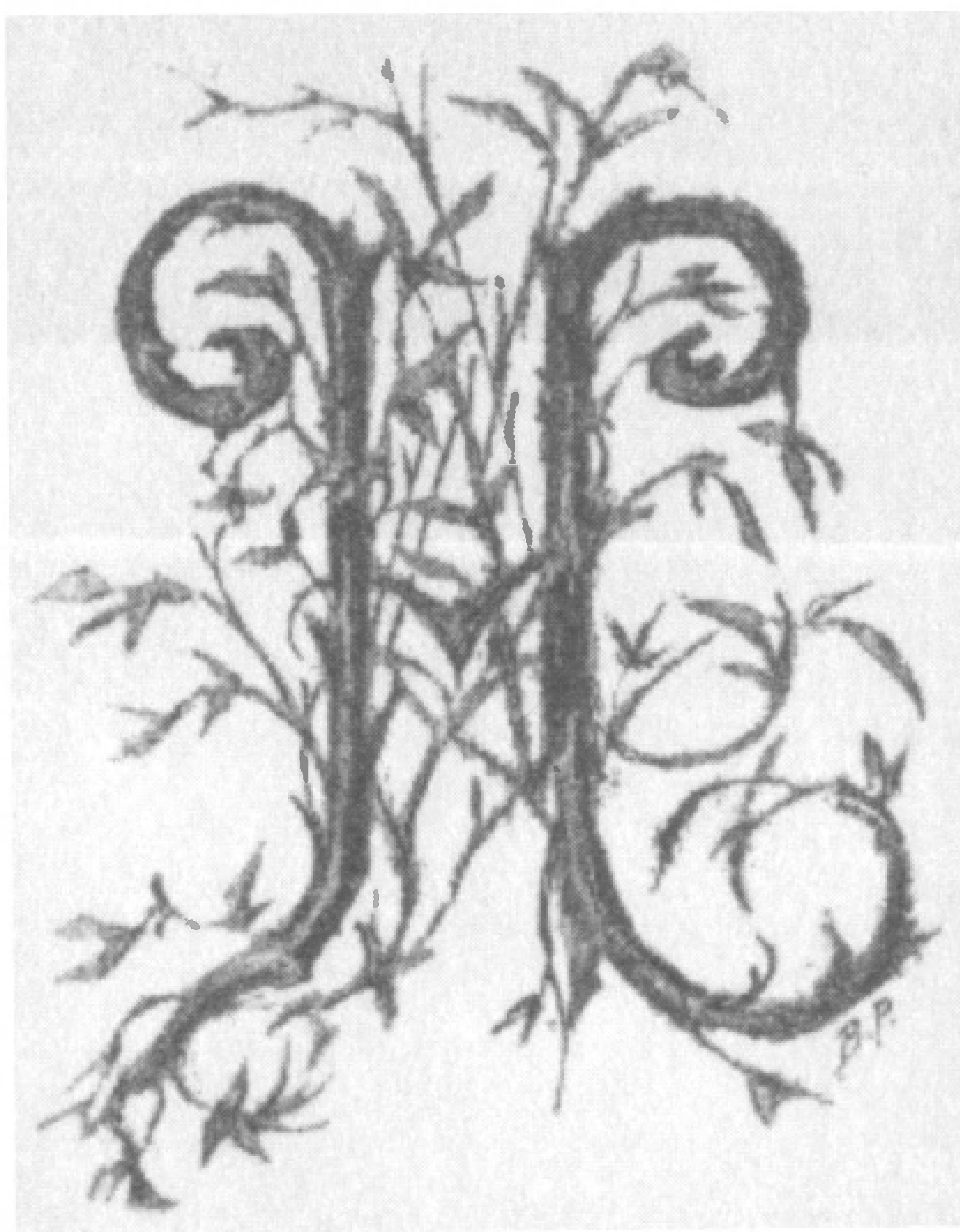
Рейнеке В. Монастырь. Буквица. 1886
«Братья Карамазовы»



Рейнеке В. Концевая. 1886
«Братья Карамазовы»



Рейнеке В. Бабы перед старцем. 1886
«Братья Карамазовы»



**Рейнеке В. Буквицы. 1886
«Записки из Мертвого дома»**



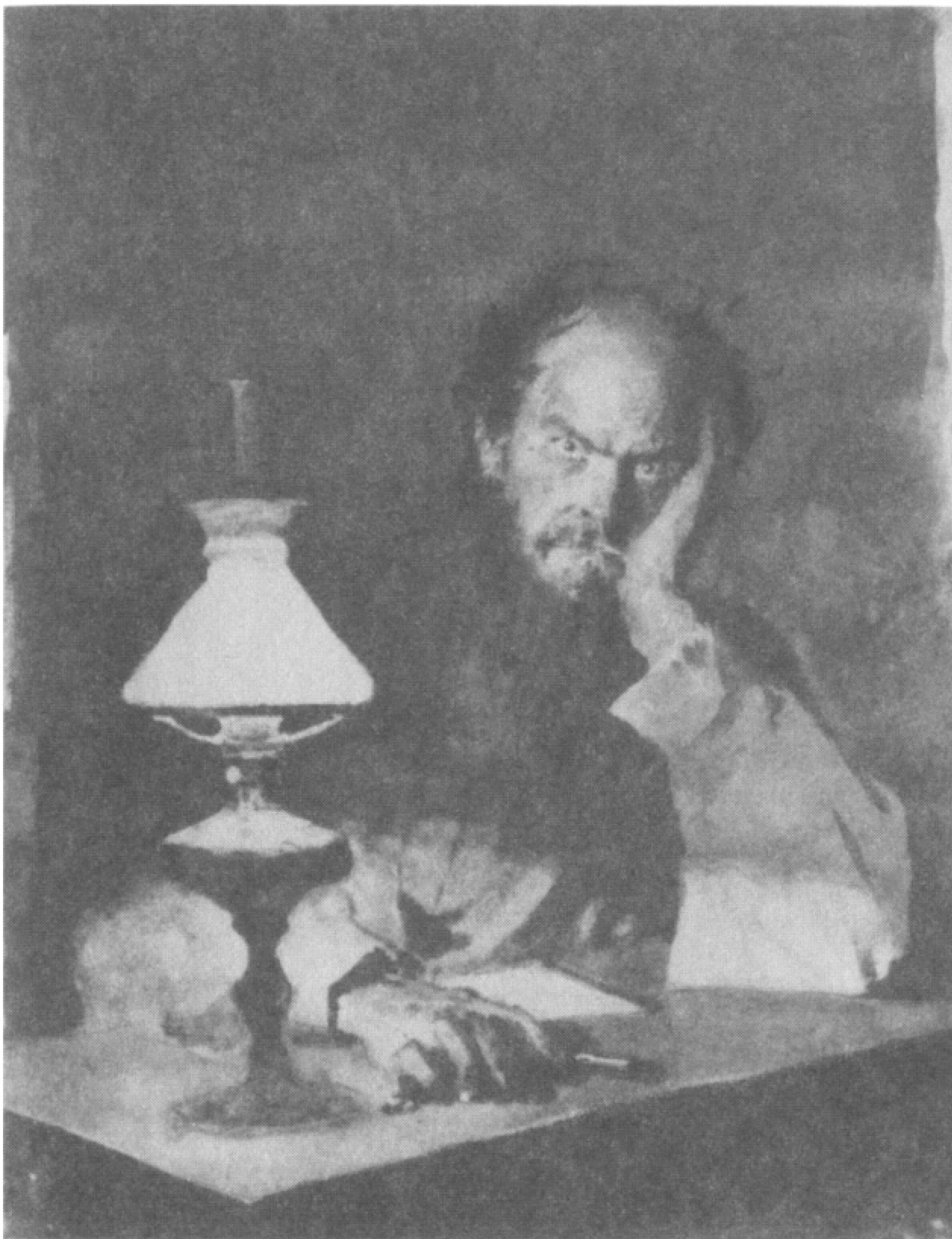
Рейнеке В. Орел. 1886
«Записки из Мертвого дома»



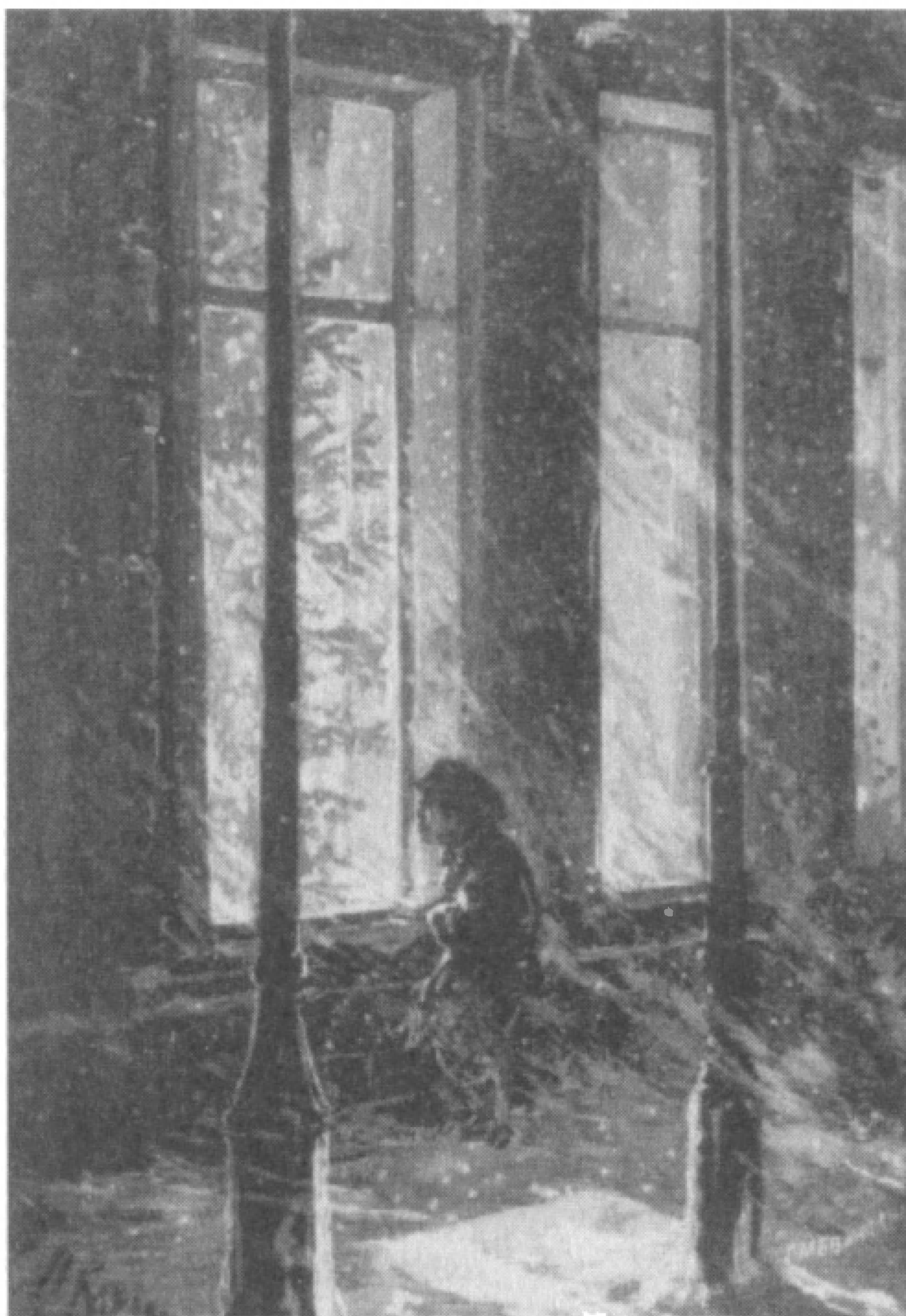
**Богатов Н. Нелли.
Гравюра П. Щеглова. 1888
«Униженные и оскорбленные»**



Богатов Н. Княжна Катя.
Гравюра П. Щеглова. 1888
«Униженные и оскорбленные»



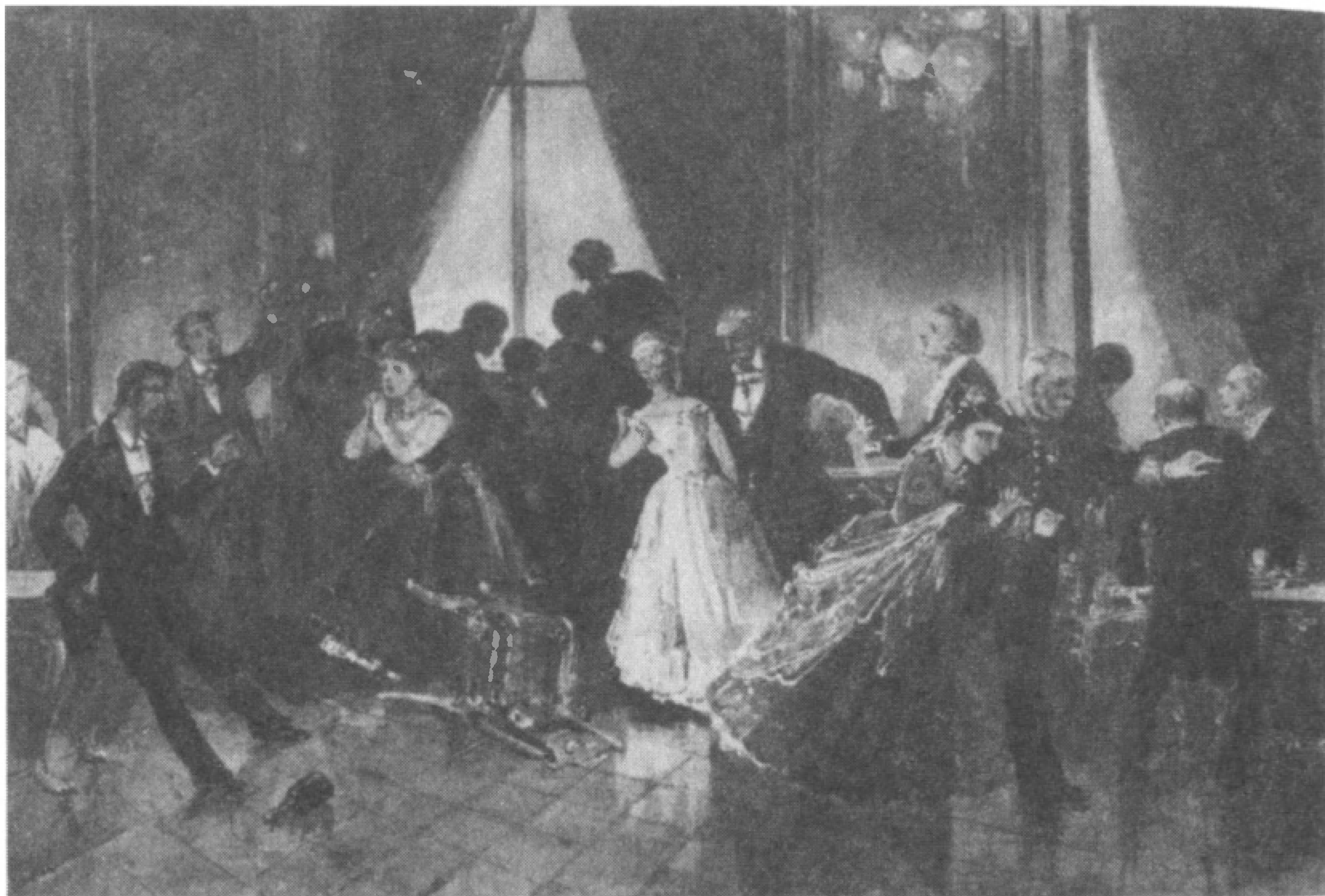
**Дурнов М. Кириллов перед самоубийством.
1880-е
«Бесы»**



**Каразин Н. Мальчик.
Гравюра Ролевинского. 1892
«Мальчик у Христа на елке»**



**Каразин Н. Старик Покровский бежит за гробом сына.
Хромолитография С. Добродеева. 1892
«Бедные люди»**



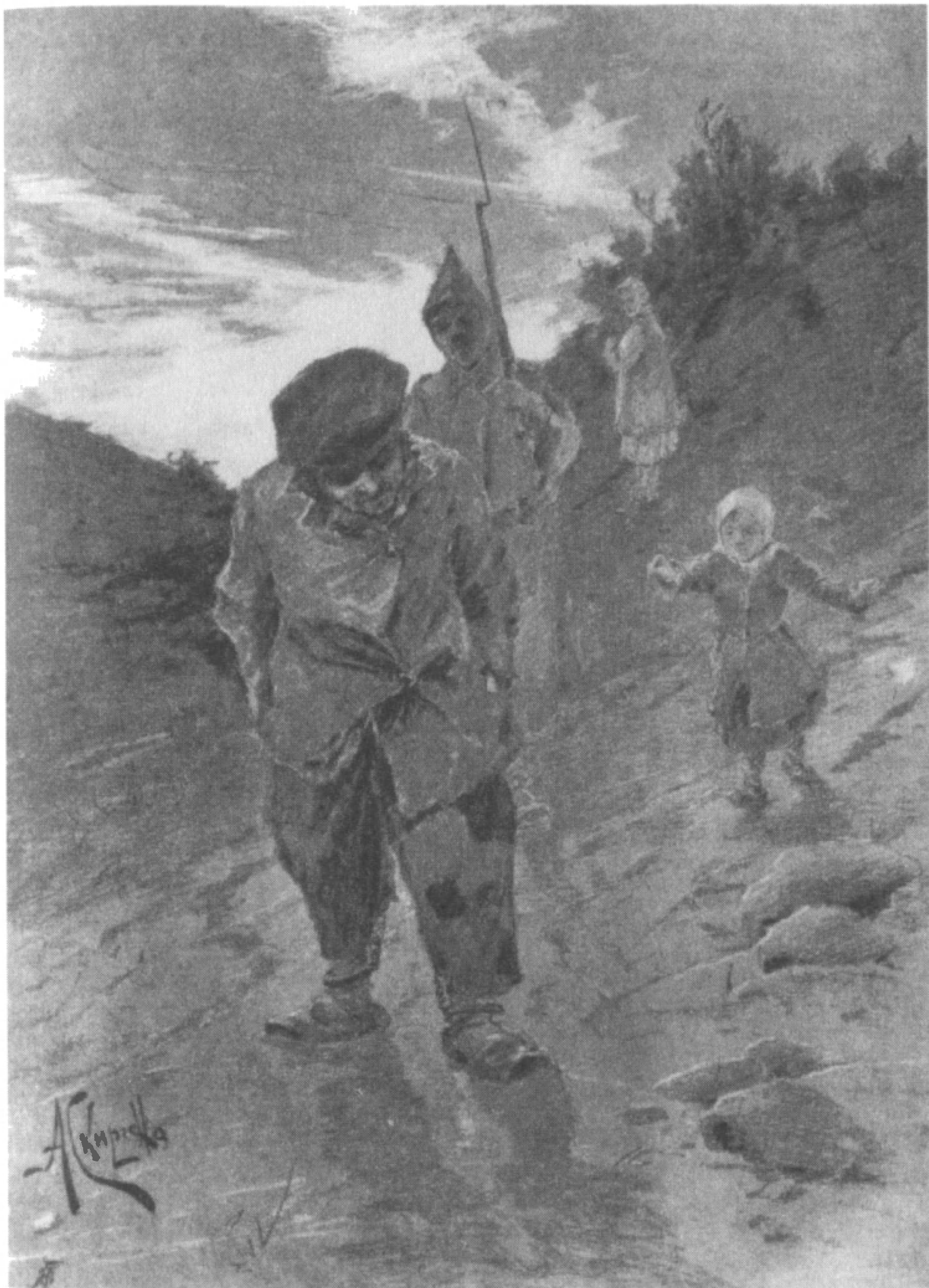
**Каразин Н. Известие о пожаре в слободе.
Хромоолитография С. Добродеева. 1892
«Бесы»**



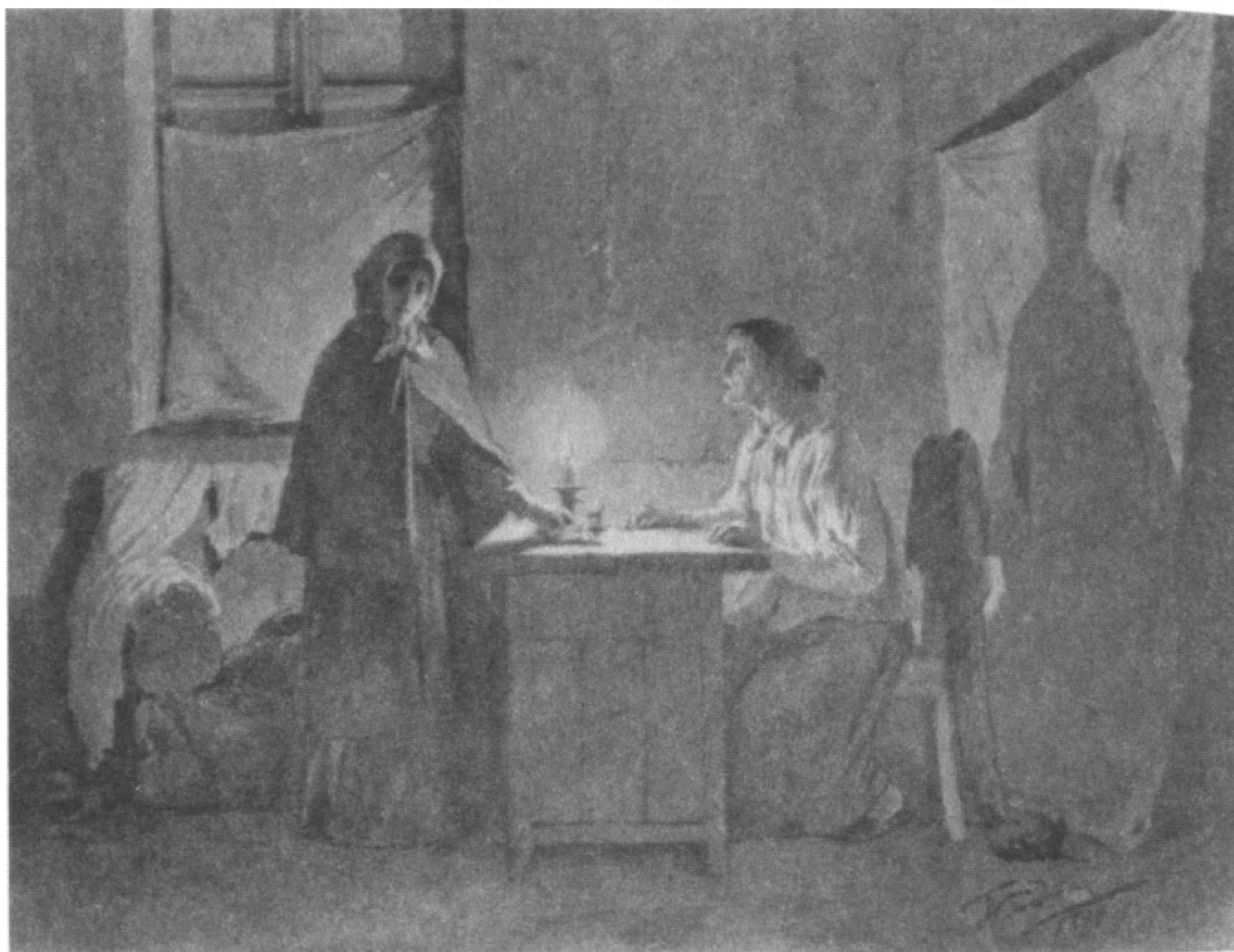
**Каразин Н. Каторжники идут на работу. 1892
«Записки из Мертвого дома»**



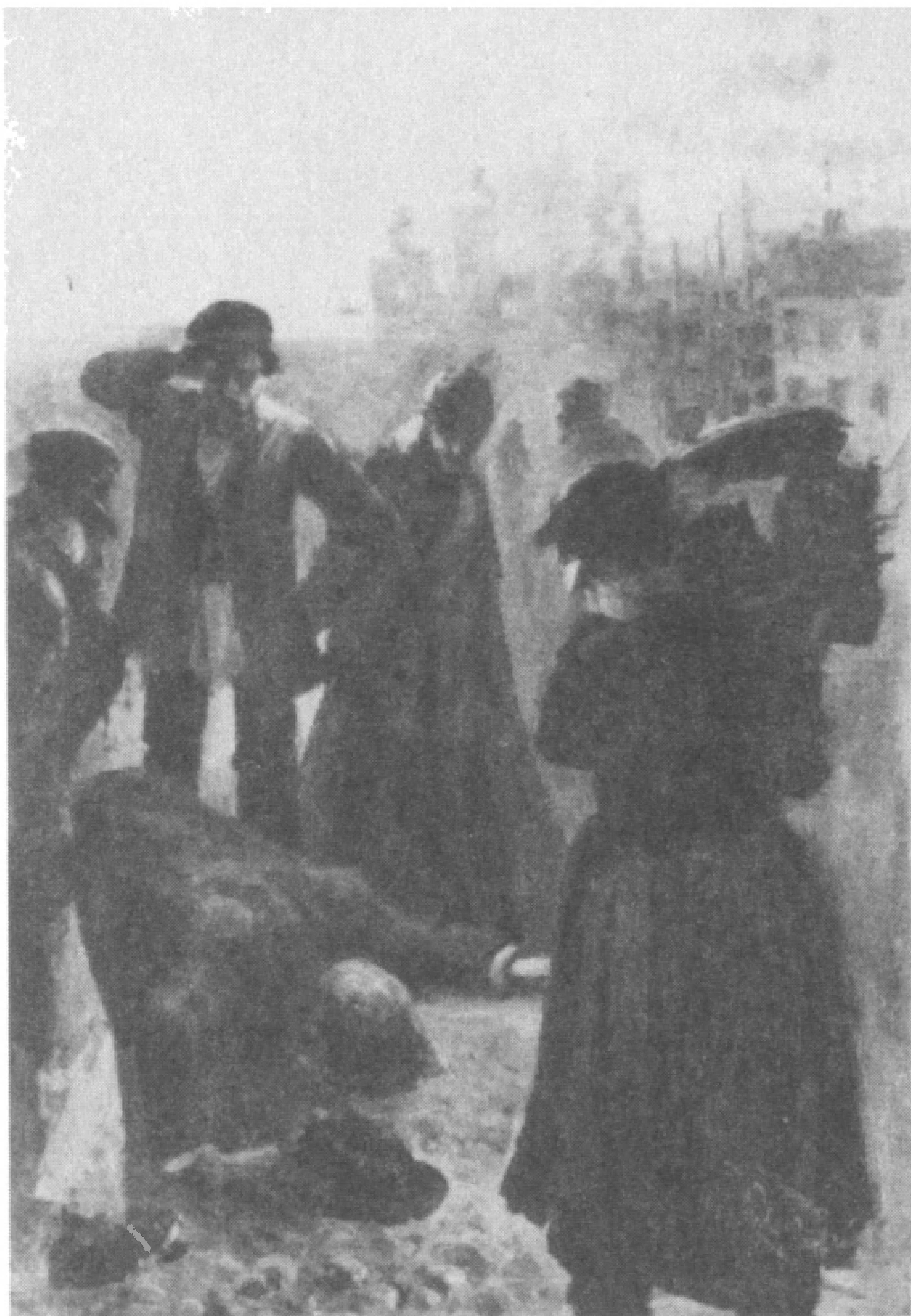
**Скиргелло А. Мечтатель на набережной.
Гравюра А. Крушанского. 1894
«Белые ночи»**



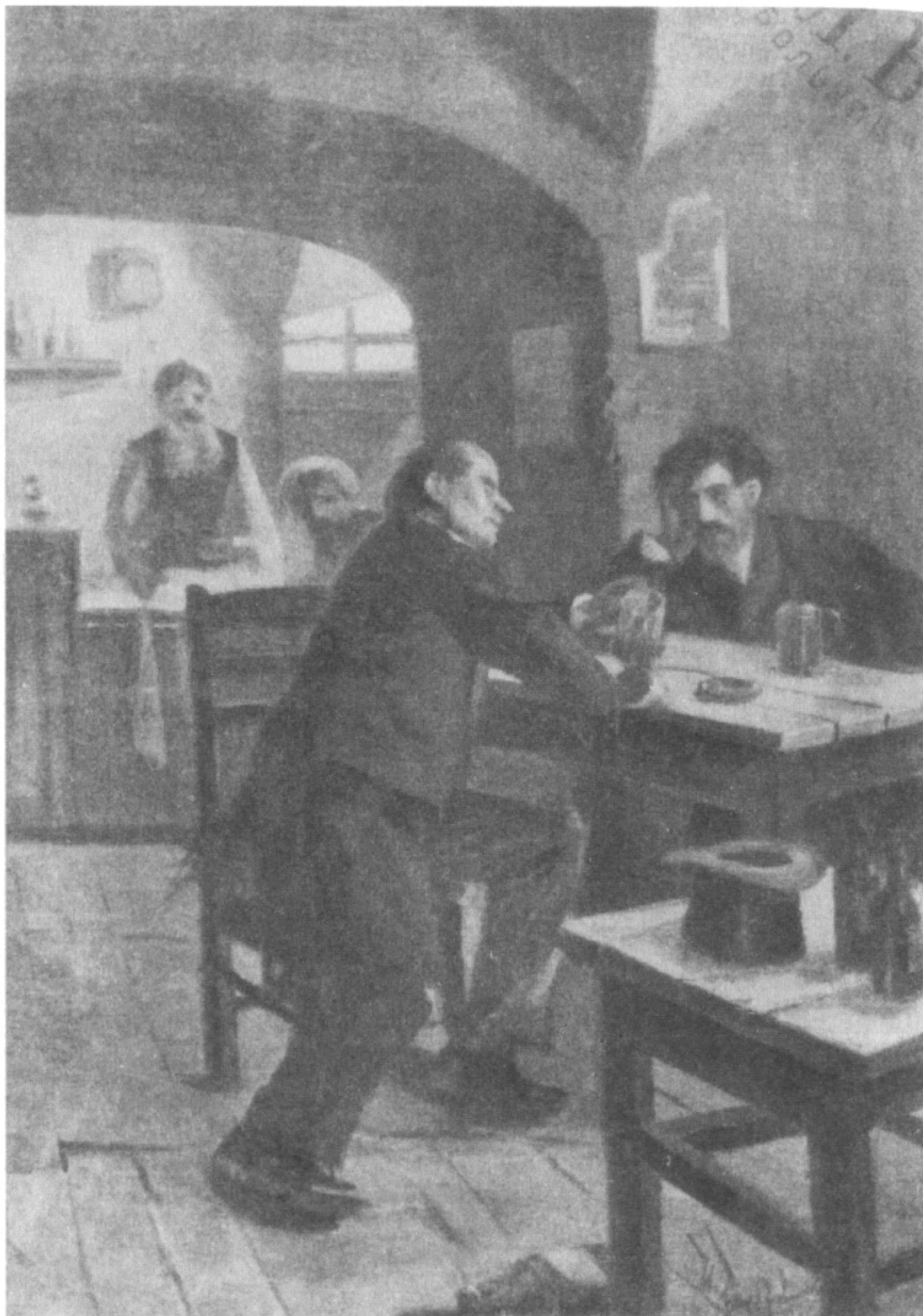
Скиргелло А. Милостыня.
Гравюра А. Крушанского. 1894
«Записки из Мертвого дома»



**Клодт М. Соня и Катерина Ивановна.
Бумага, сепия, белила. 1894
«Преступление и наказание»**



**Грабарь И.Э. (Храбров И.) Раскольников на площади. 1894
«Преступление и наказание»**



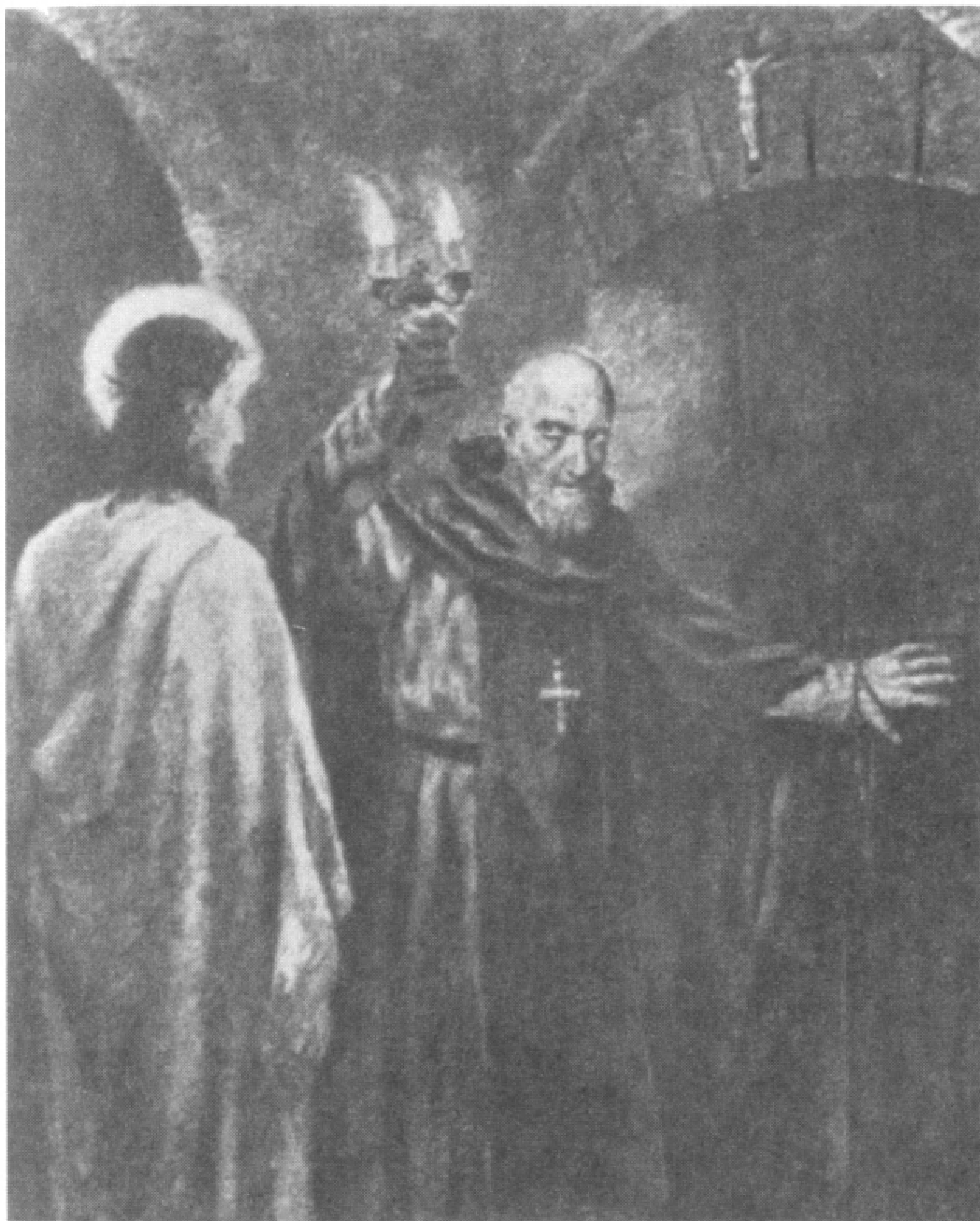
Грабарь И.Э. (Храбров И.) Раскольников и Мармеладов.
Гравюра Шулера. 1894
«Преступление и наказание»



Самокиш-Судковская Е. Уход С. Т. Верховенского из дома. 1895
«Бесы»



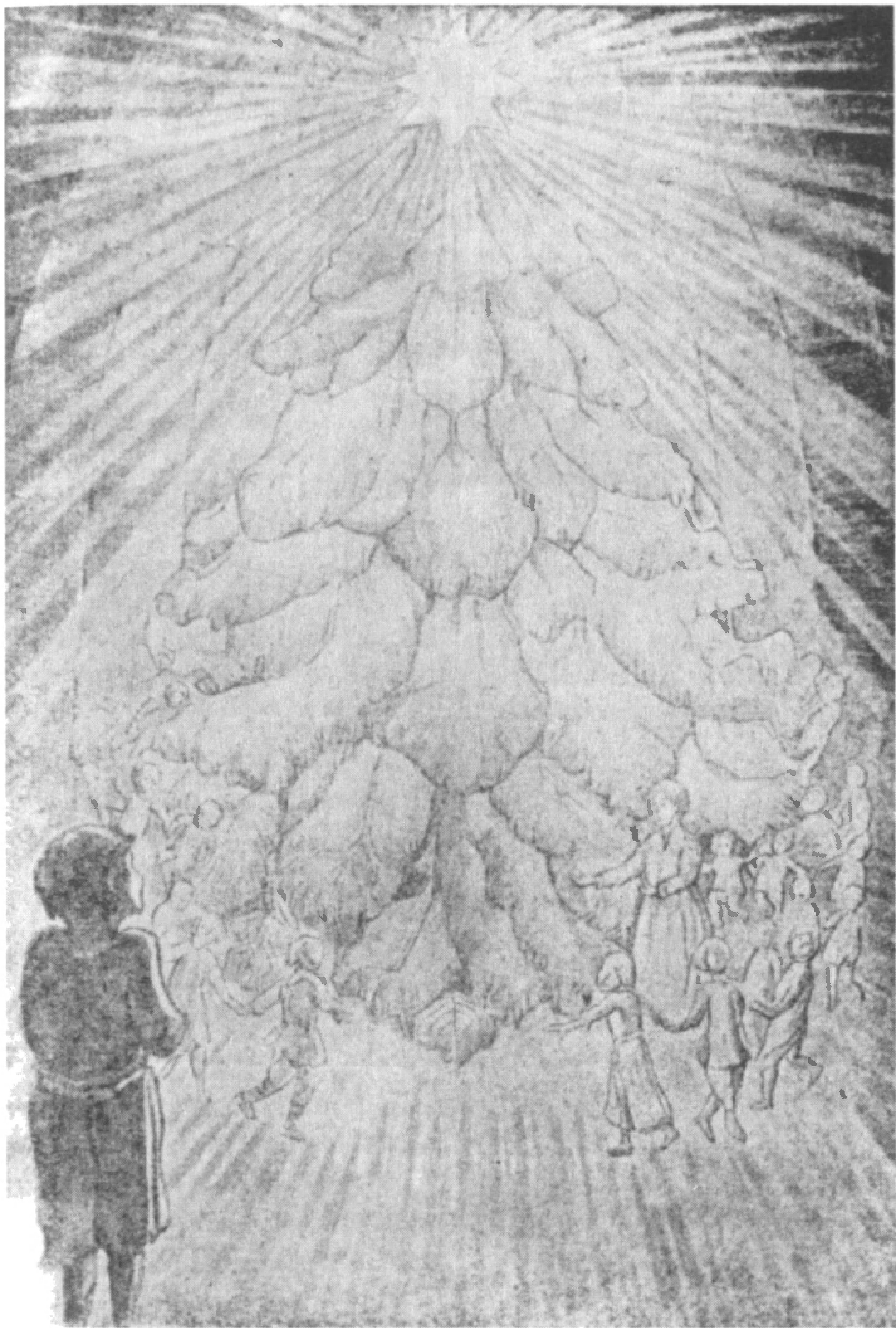
Самокиш-Судковская Е. Сцена на вокзале. 1895
«Вечный муж»



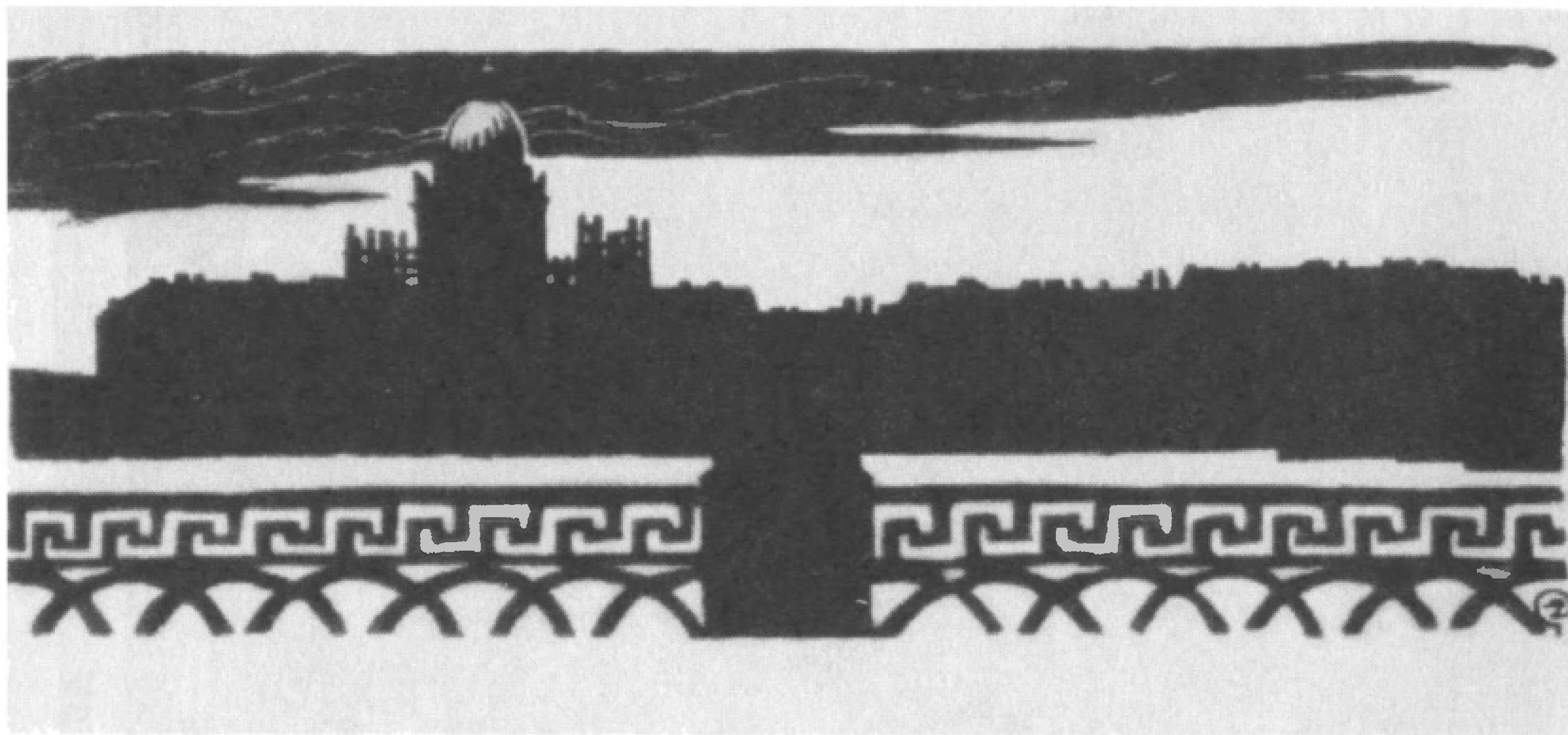
**Турлыгин Я. «Уйди, не мешай нам!»
Литография. 1906
«Братья Карамазовы»**



Кустодиев Б. Неточка и княжна Катя. 1910
«Неточка Незванова»



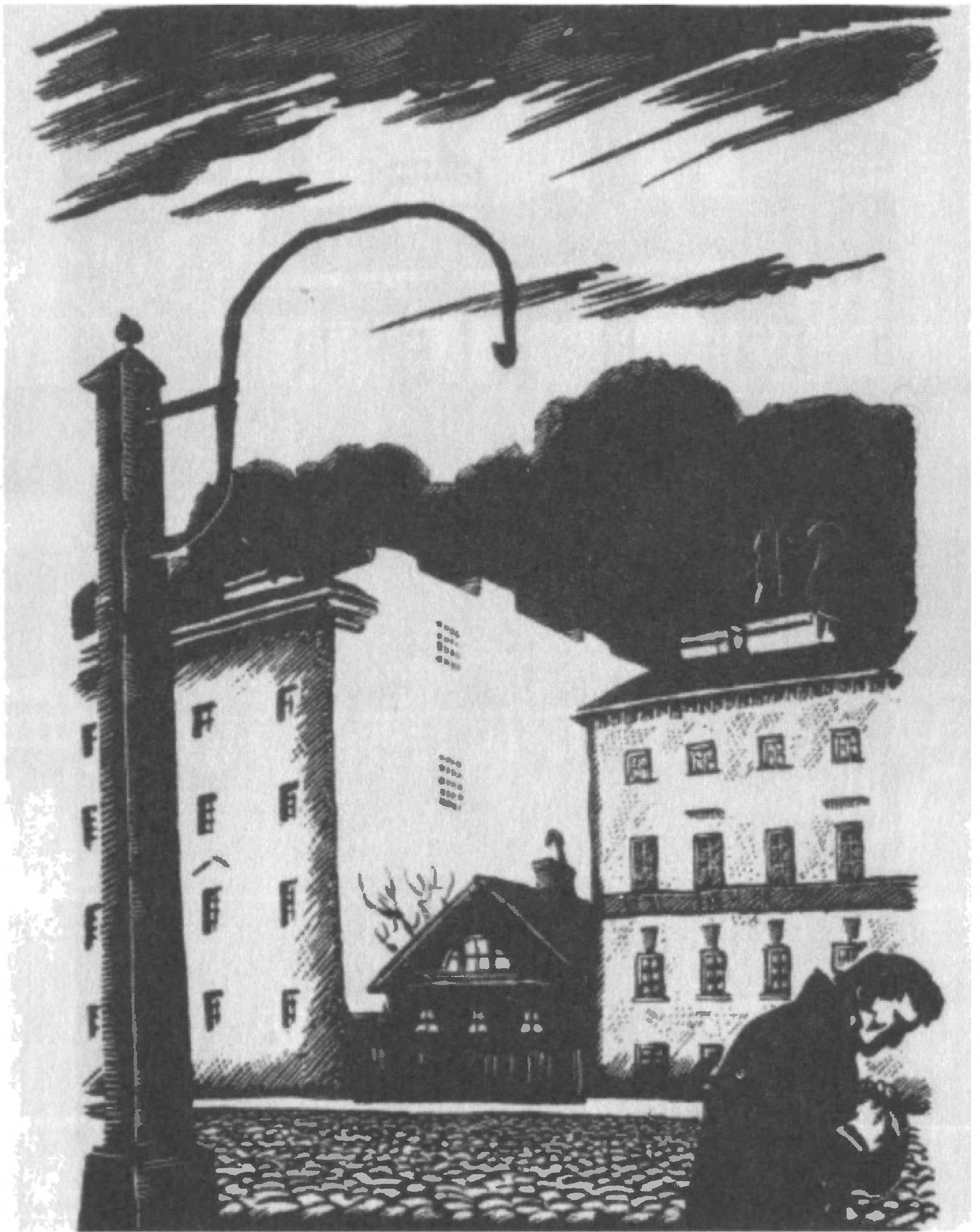
Орлов К. Мальчик у елки. 1919
«Мальчик у Христа на елке»



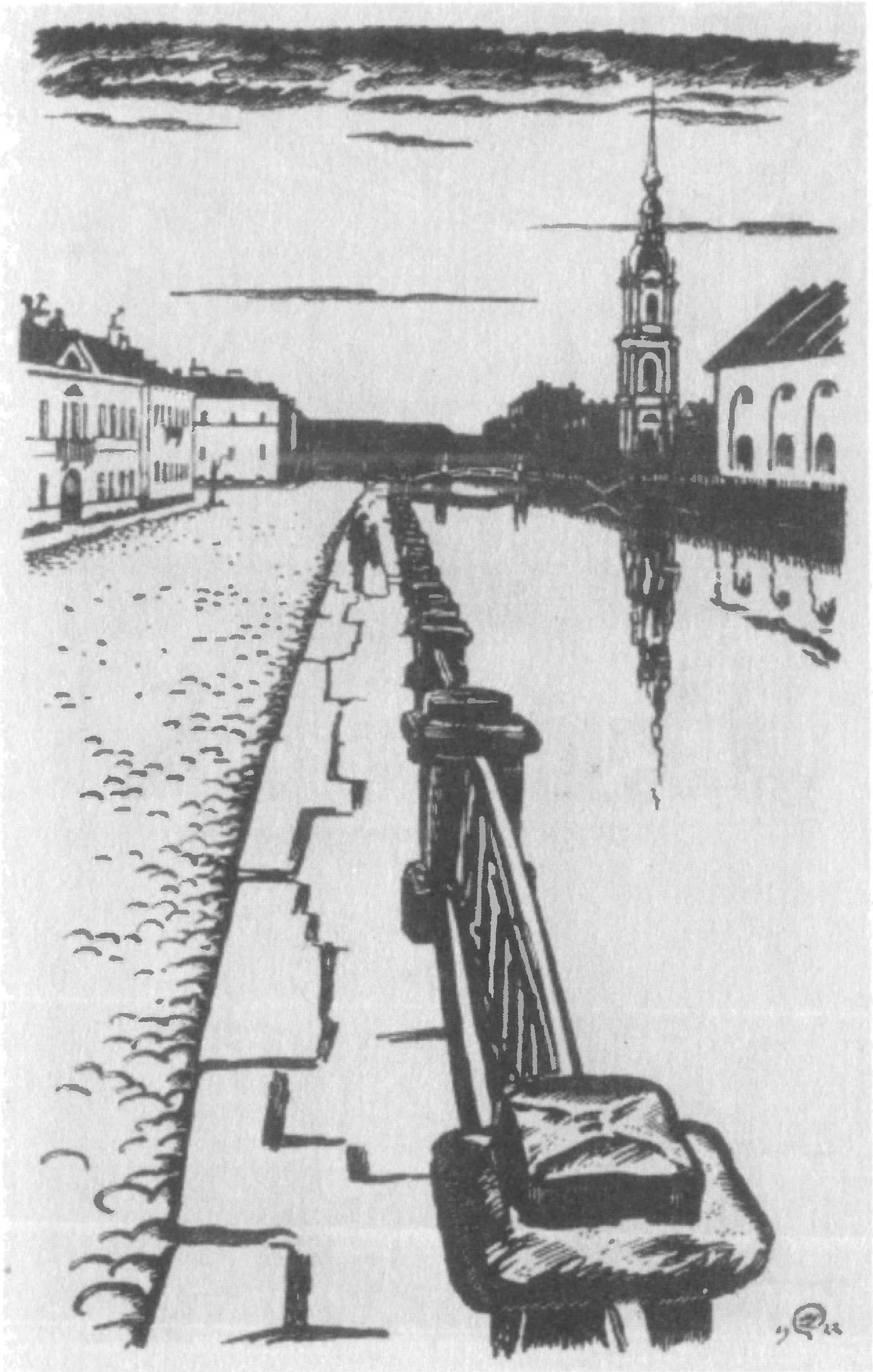
Добужинский М. Исаакиевский собор. 1922
«Белые ночи»



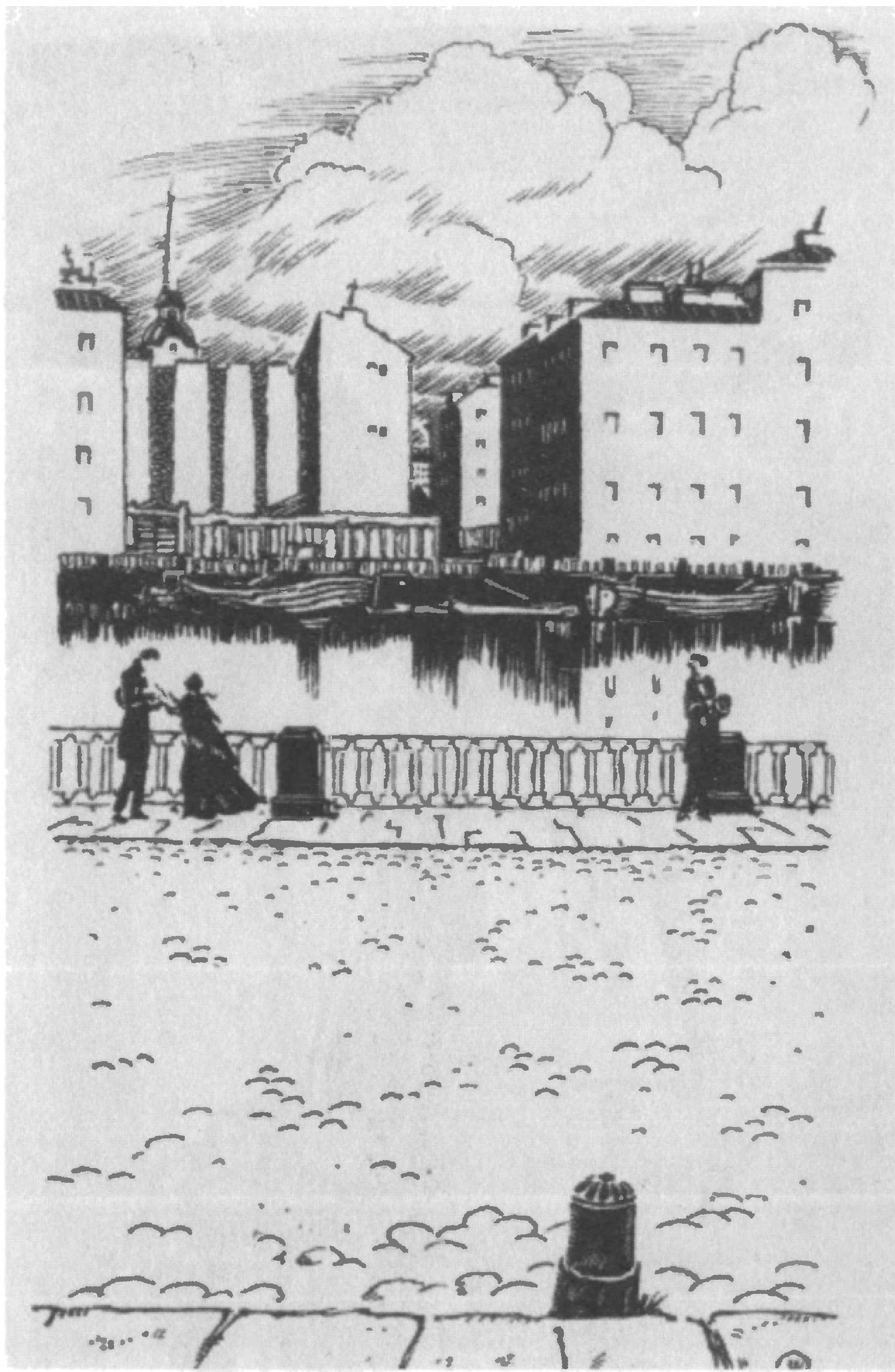
Добужинский М. Настенька. 1922
«Белые ночи»



Добужинский М. Мечтатель. 1922
«Белые ночи»



Добужинский М.
Мечтатель и Настенька на набережной Крюкова канала. 1922
«Белые ночи»



Добужинский М. Встреча Настеньки с возлюбленным. 1922
«Белые ночи»



Добужинский М. Мечтатель у окна. 1922
«Белые ночи»



Алексеев Н. Фронтиспис. 1927
«Игрок»



Алексеев Н. Сцена в игорном доме. 1927
«Игрок»



Алексеев Н. Игрок и Полина. 1927
«Игрок»



Алексеев Н. Бабушка в иорном доме. 1927
«Игрок»



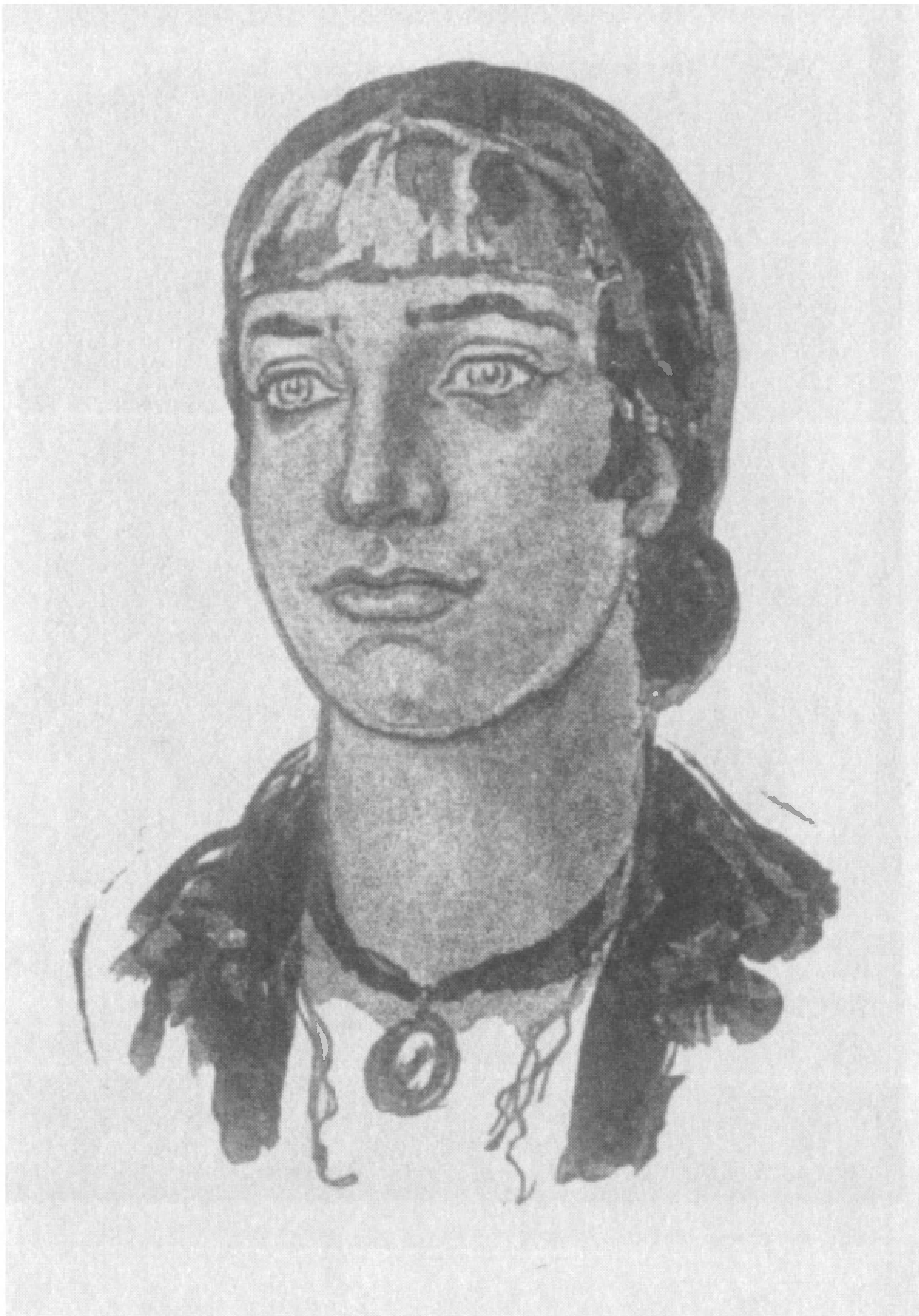
Алексеев Н. Полина бросает деньги. 1927
«Игрок»



Жолткевич Л. Мальчик и мадам М. 1929
«Маленький герой»



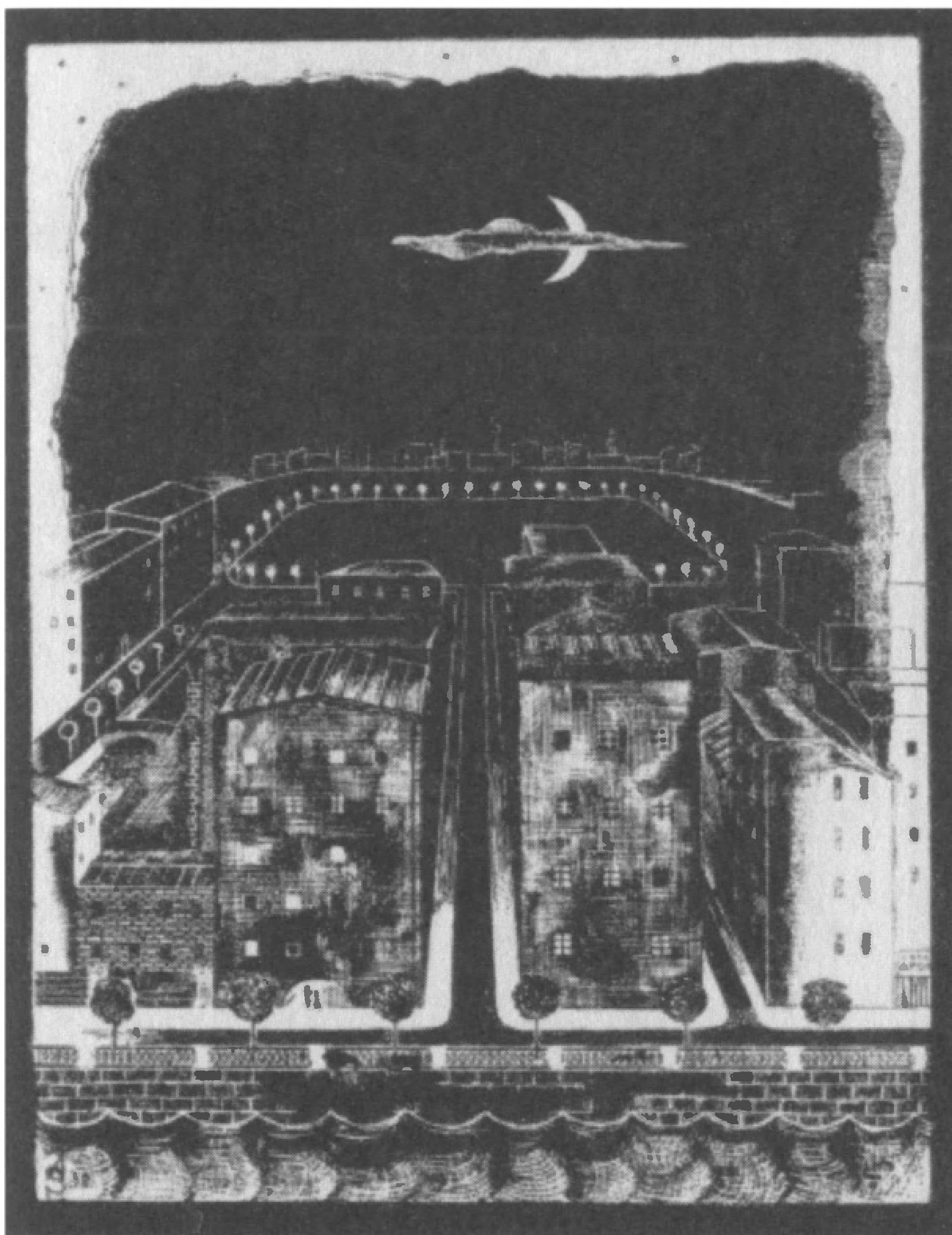
**Масютин В. Старец Зосима. 1920-е
«Братья Карамазовы»**



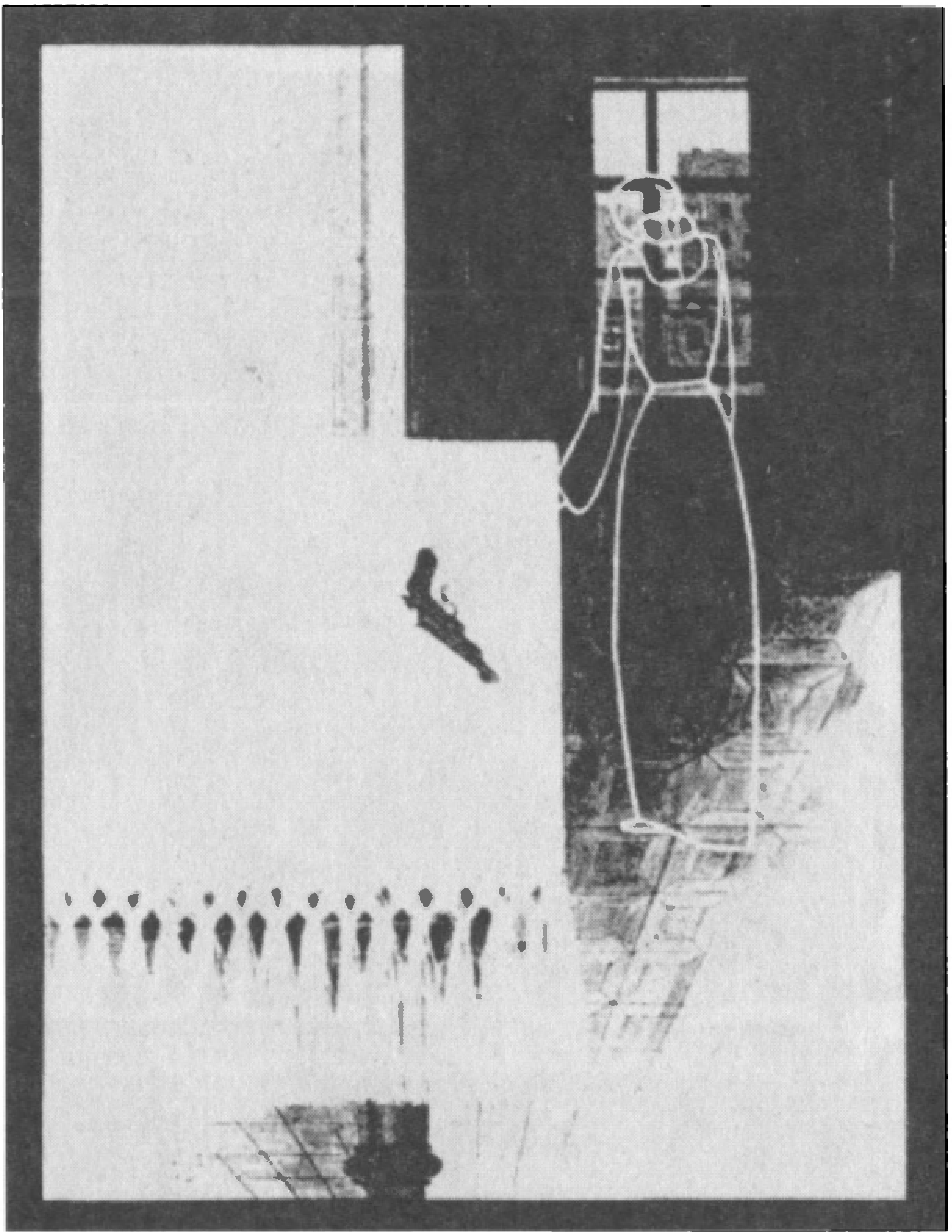
**Масютин В. Катерина Ивановна.
Литография 1920-е
«Братья Карамазовы»**



**Масютин В. Федор Павлович Карамазов. 1920-е
«Братья Карамазовы»**



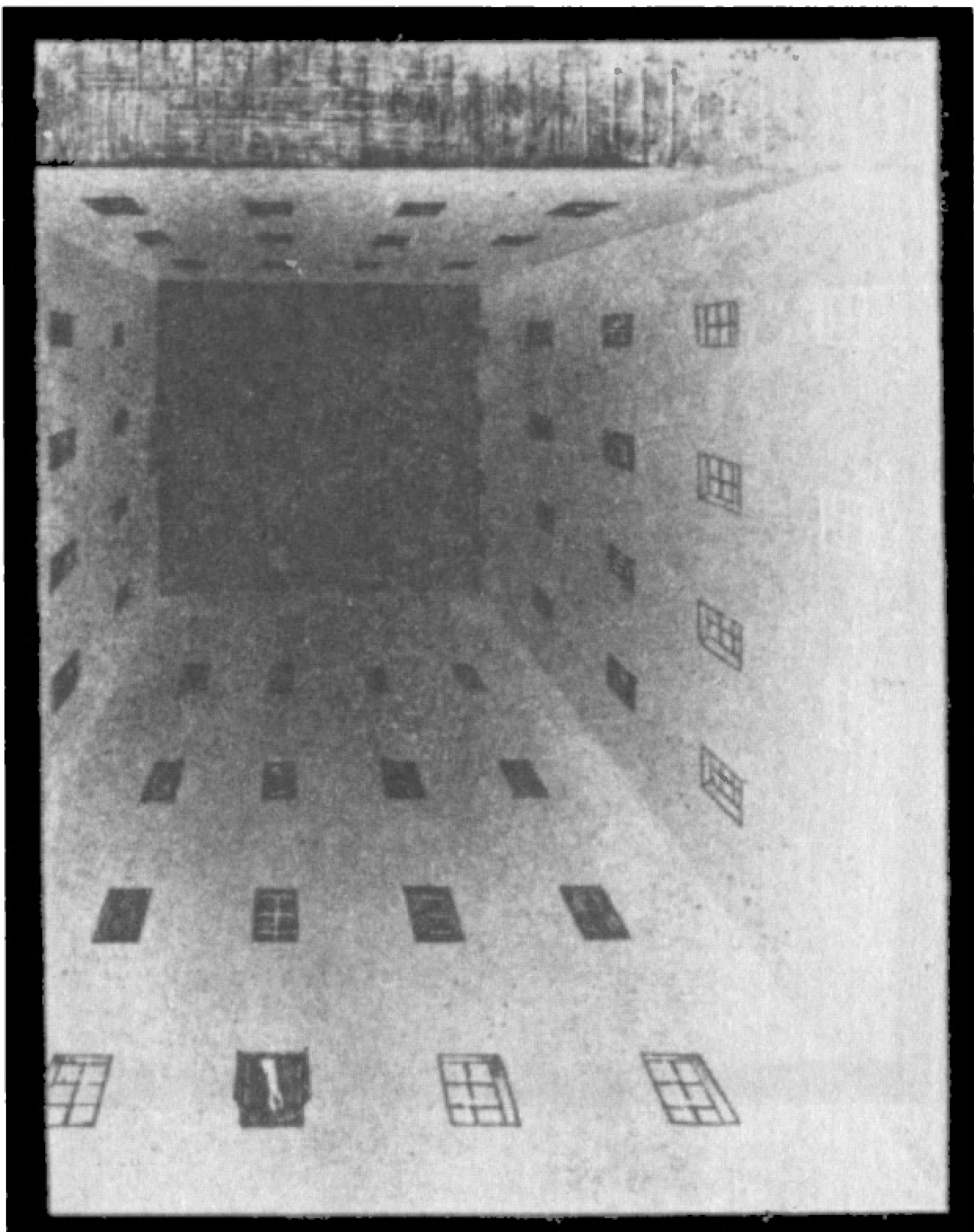
Суриков А. Петербург. 1931
«Кроткая»



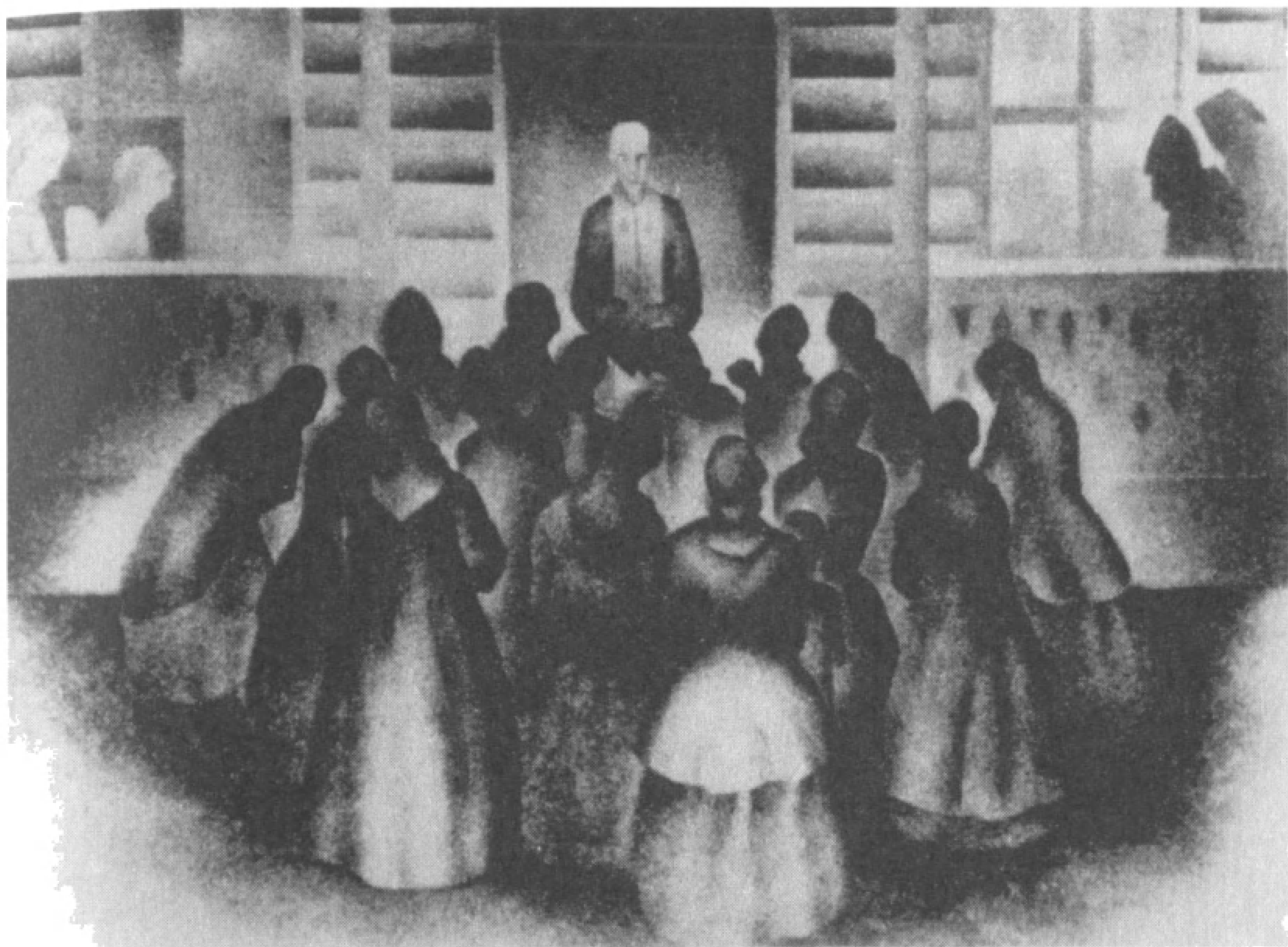
Суриков А. Кроткая с револьвером. 1931
«Кроткая»



Суриков А. «В Булонь! В Булонь!» 1931
«Кроткая»



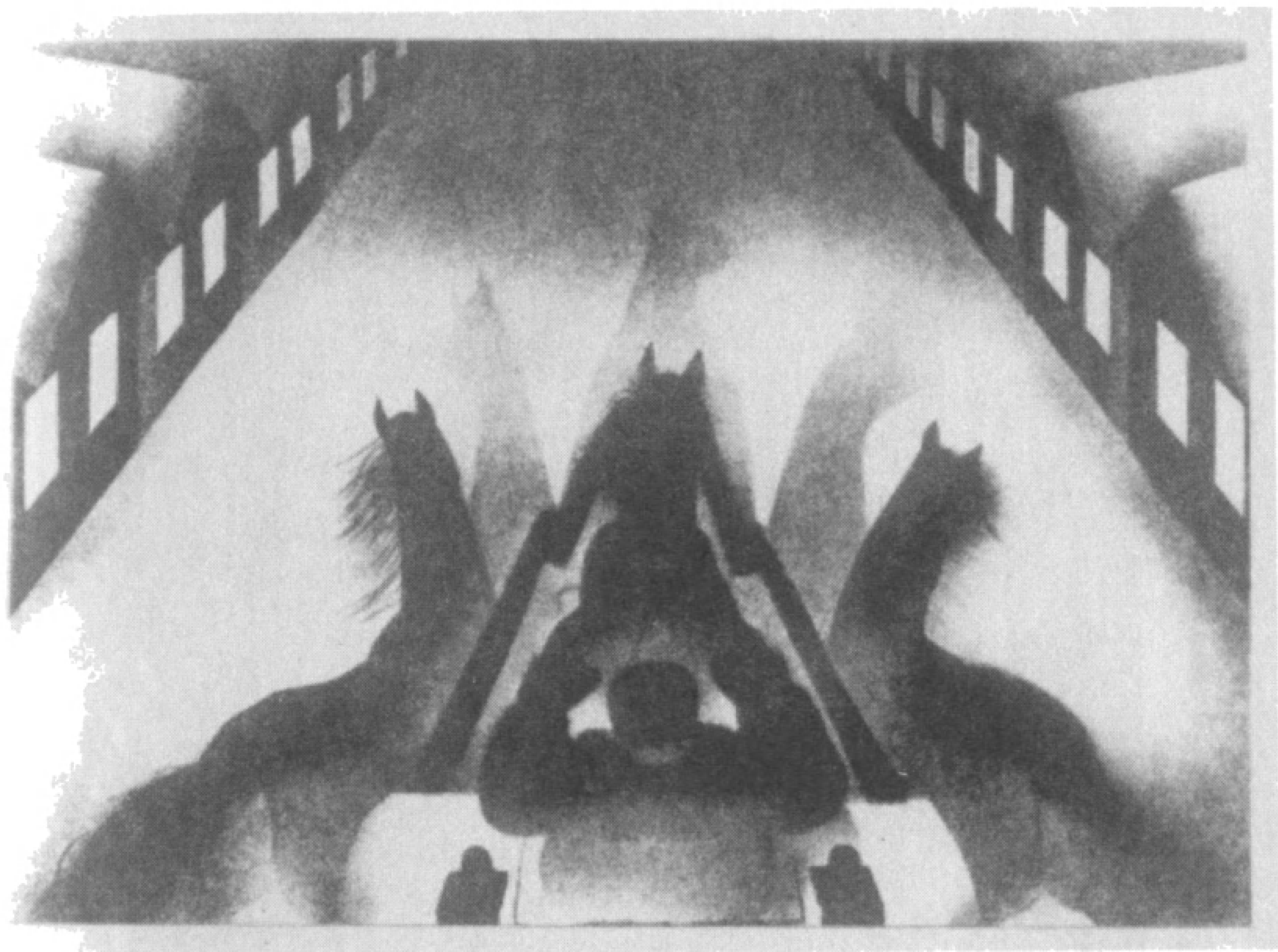
Суриков А. Кроткая на окне. 1931
«Кроткая»



Алексеев А. Бабы у Зосимы. 1932
«Братья Карамазовы»



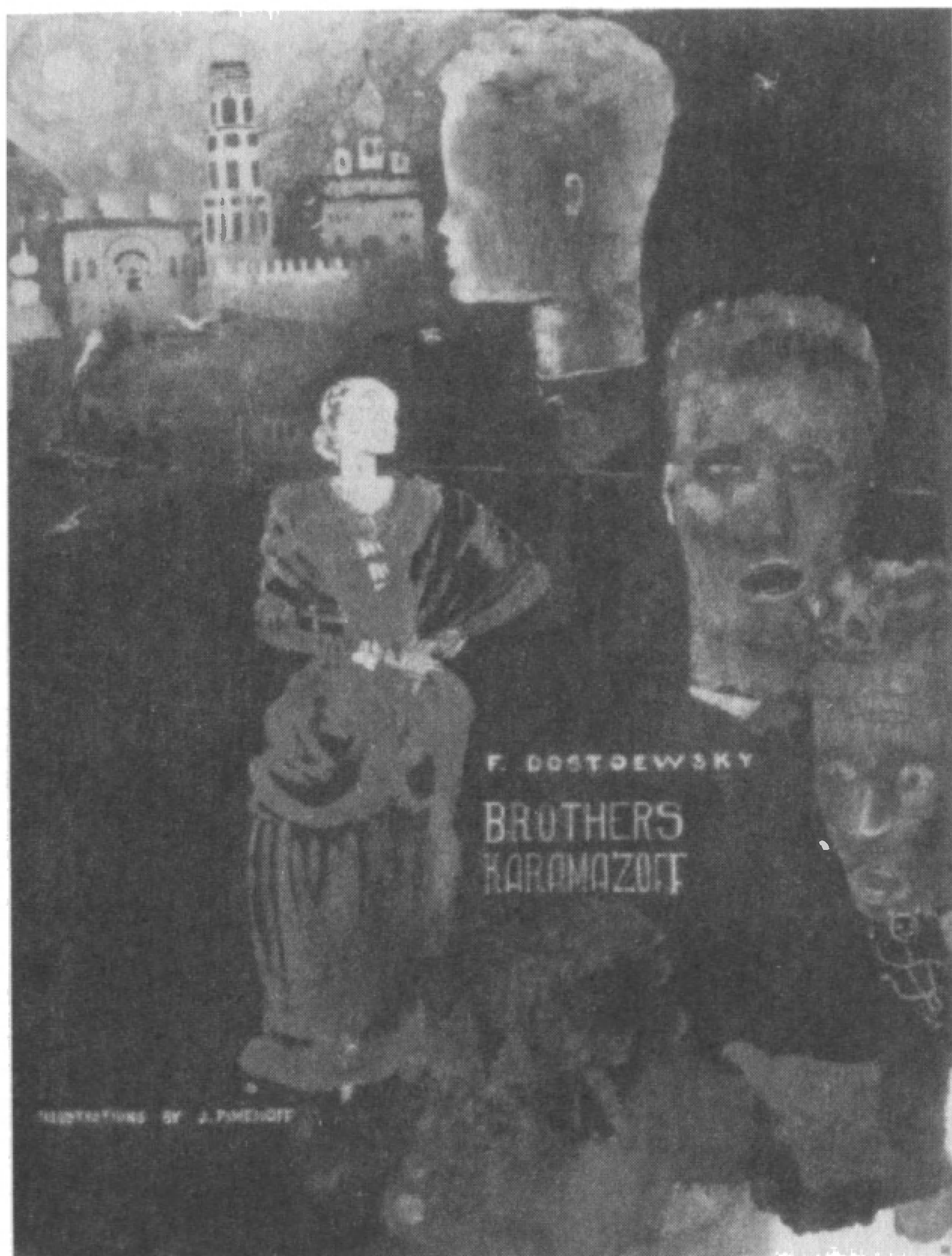
Алексеев А. Дмитрий Карамазов. 1932
«Братья Карамазовы»



Алексеев А. В Мокрое. 1932
«Братья Карамазовы»



Кардовский Д.Н. Дмитрий Федорович и Григорий. 1932
«Братья Карамазовы»



Пименов Ю. Эскиз обложки. 1932
«Братья Карамазовы»



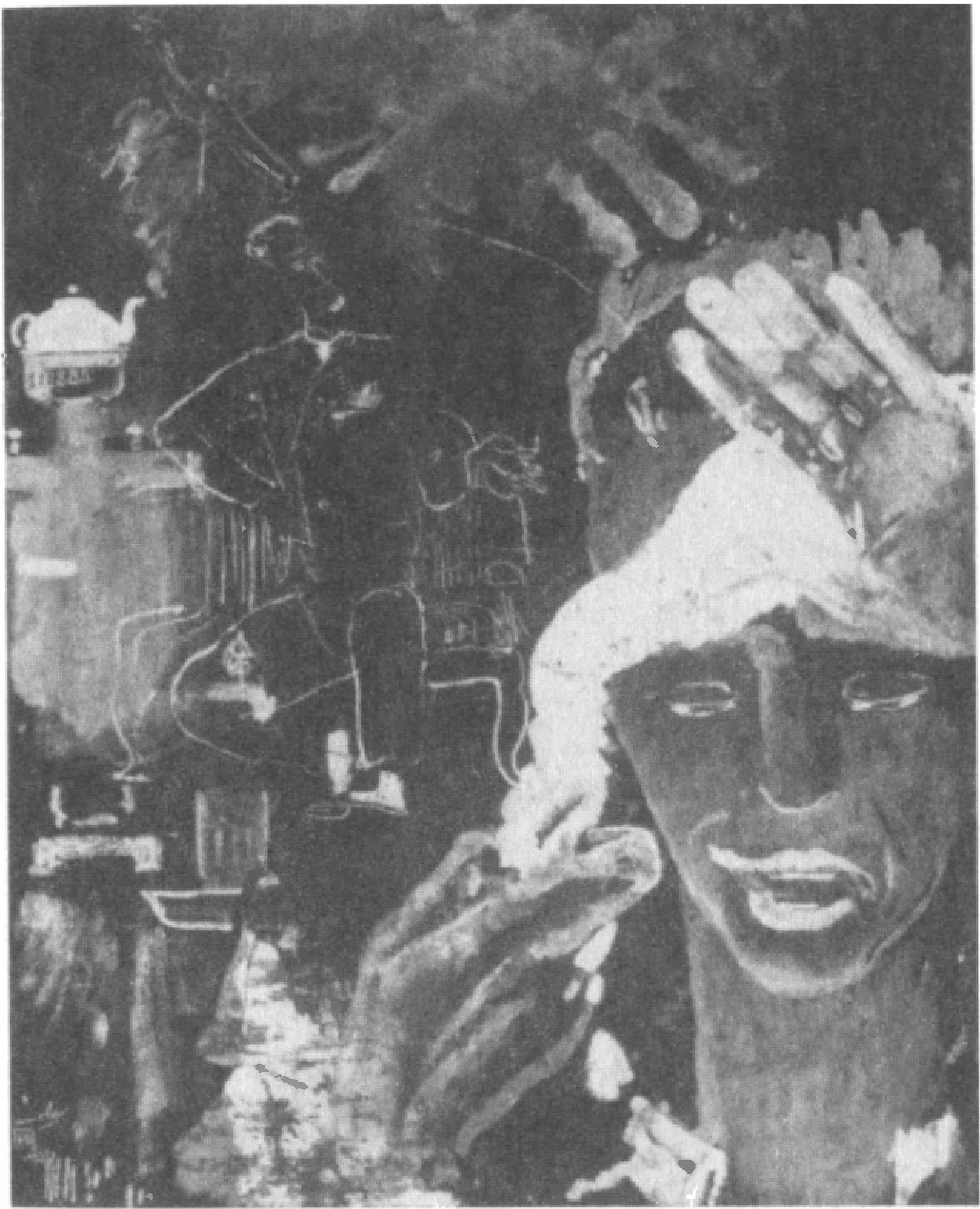
Пименов Ю. Верующие у Зосимы. 1932
«Братья Карамазовы»



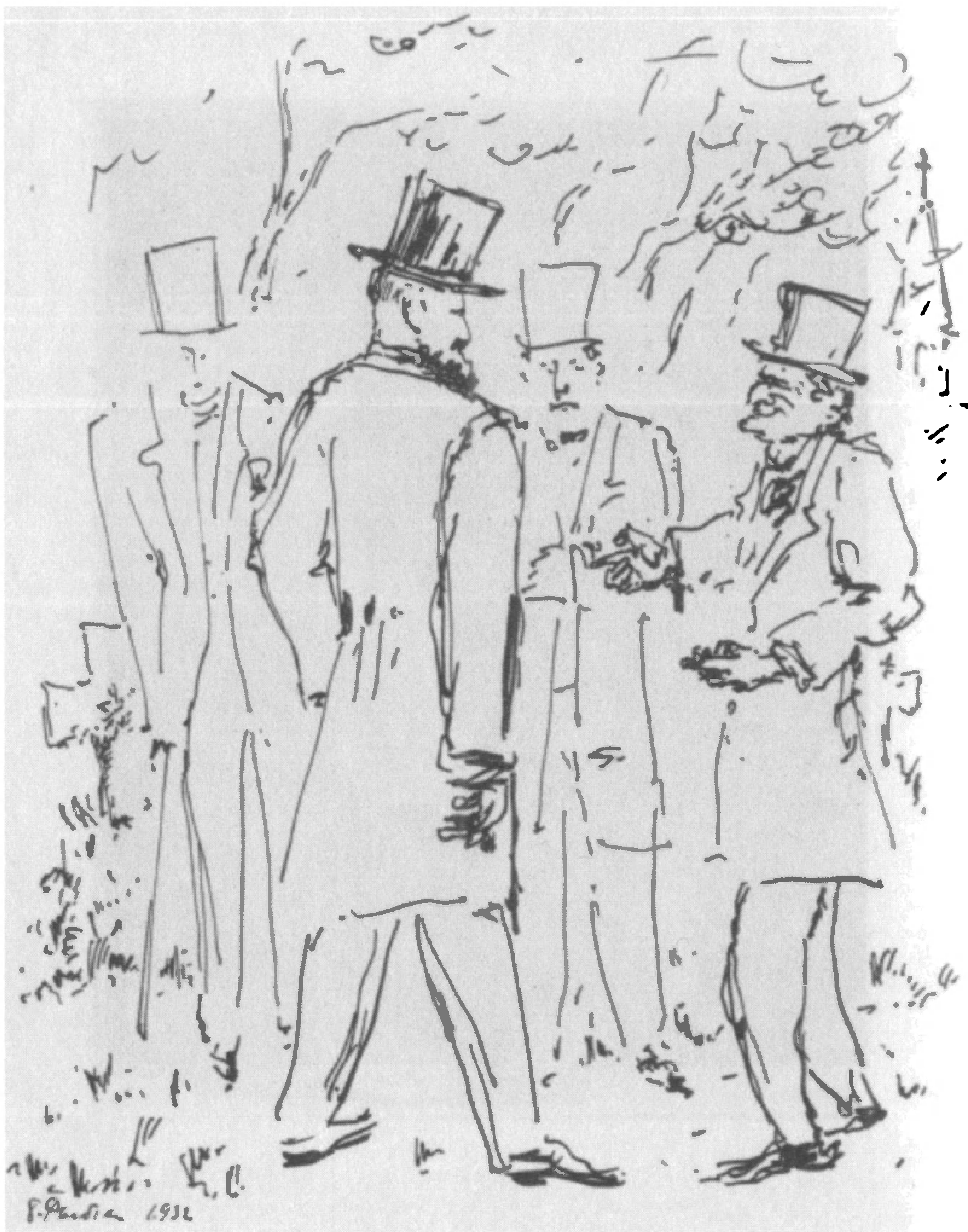
**Пименов Ю. Внезапное решение. 1932
«Братья Карамазовы»**



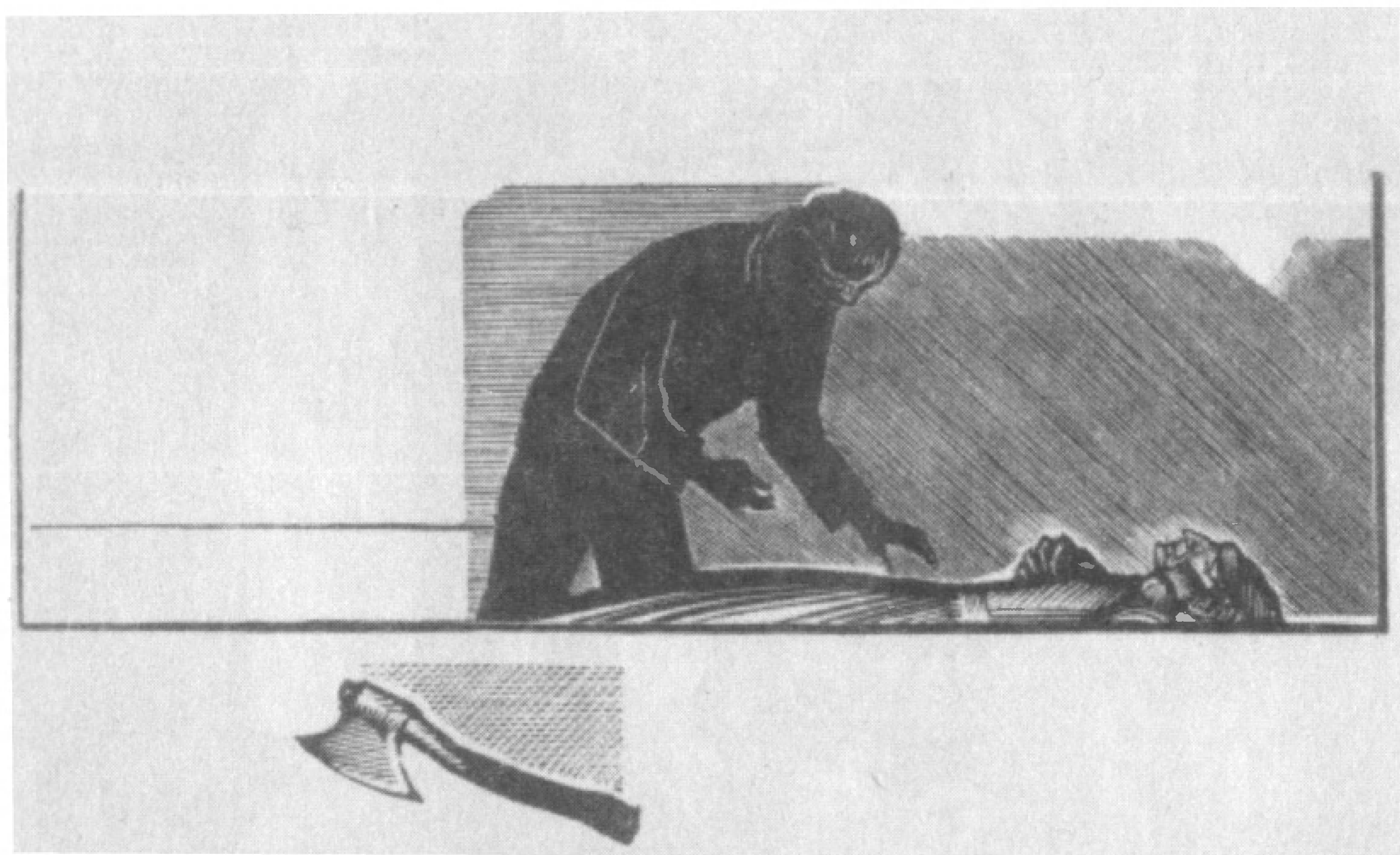
Пименов Ю. В Мокром. 1932
«Братья Карамазовы»



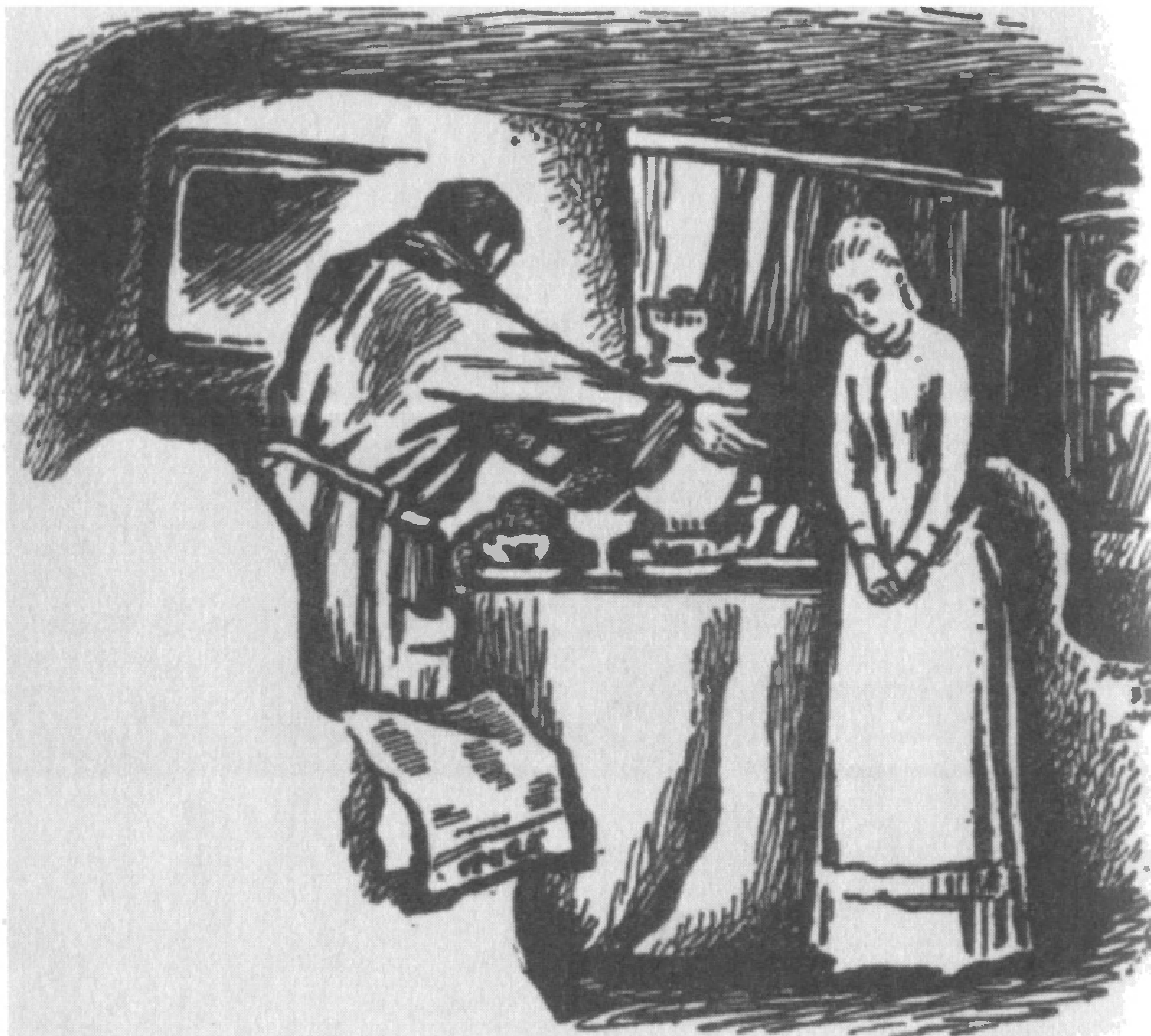
Пименов Ю. Чёрт. 1932
«Братья Карамазовы»



Рыбченков Б. В монастырском саду. 1932
«Братья Карамазовы»



**Гончаров А. Раскольников над телом старухи. 1932
«Преступление и наказание»**



Алексеев Н. В ссудной кассе. 1933
«Кроткая»



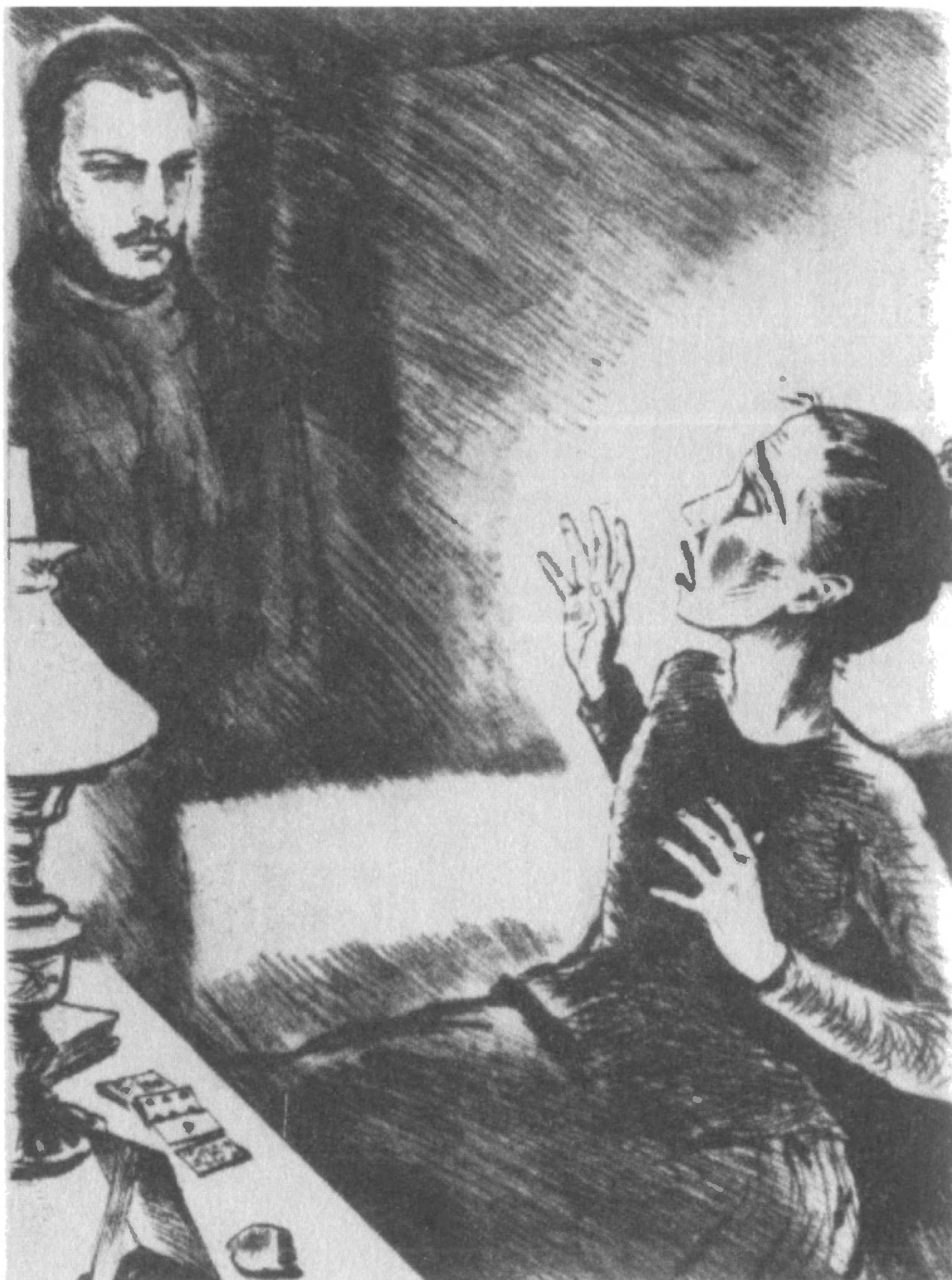
Алексеев Н. Над телом Кроткой. 1933
«Кроткая»



Шор С. Степан Трофимович за картами. 1934
«Бесы»



Шор С. Ставрогин и Федька Каторжный. 1934
«Бесы»



Шор С. Ставрогин у Хромоножки. 1934
«Бесы»



Шор С. «Наши». 1934
«Бесы»



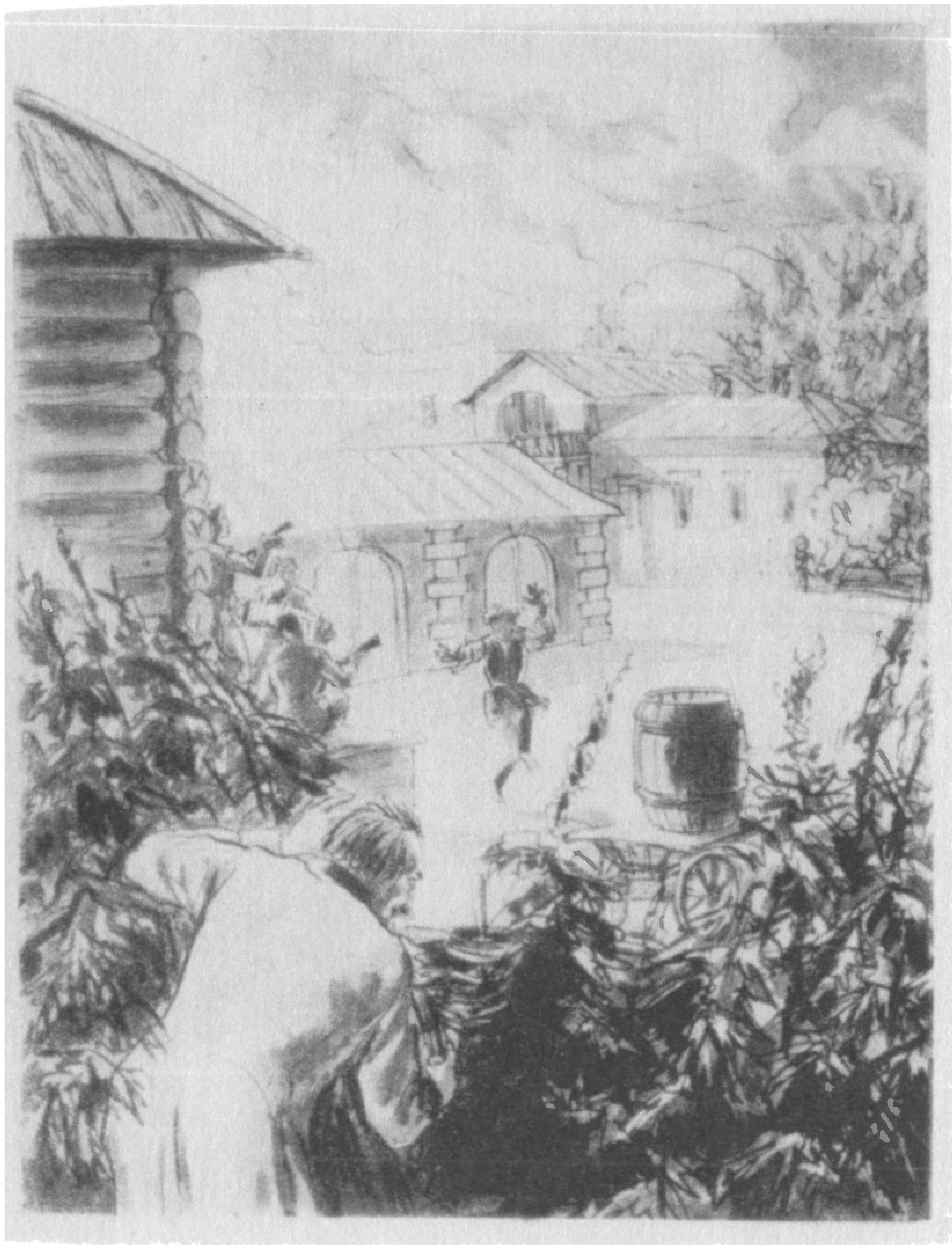
Шор С. Ставрогин у Тихона. 1934
«Бесы»



Шор С. Рождение. 1934
«Бесы»



**Милашевский В. Фома Опискин. 1935
«Село Степанчиково и его обитатели»**



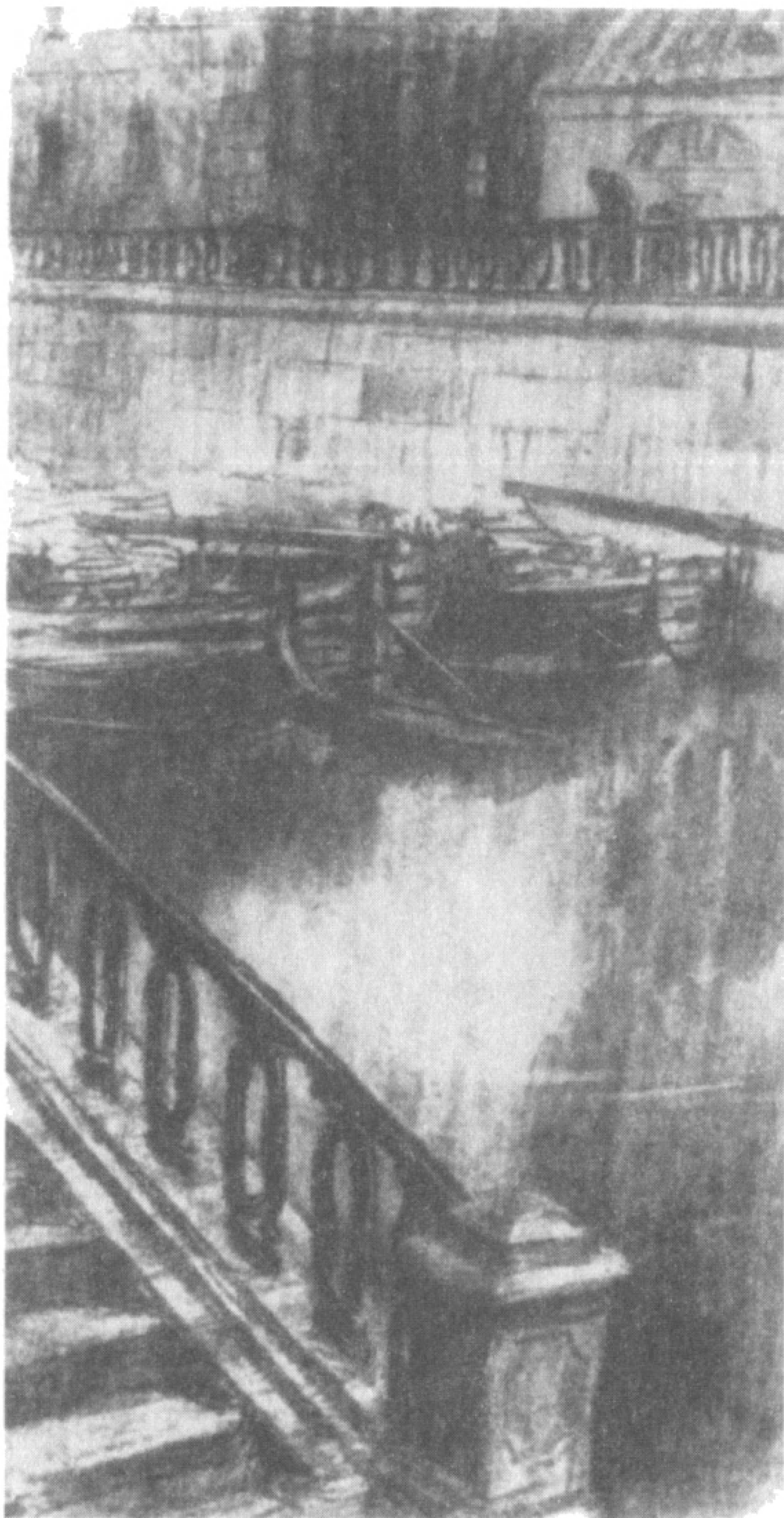
Милашевский В. Фалалей танцует. 1935
«Село Степанчиково и его обитатели»



Милашевский В. Сцена в гостиной. 1935
«Село Степанчиково и его обитатели»



Шмаринов Д. Старуха-процентщица. 1935
«Преступление и наказание»



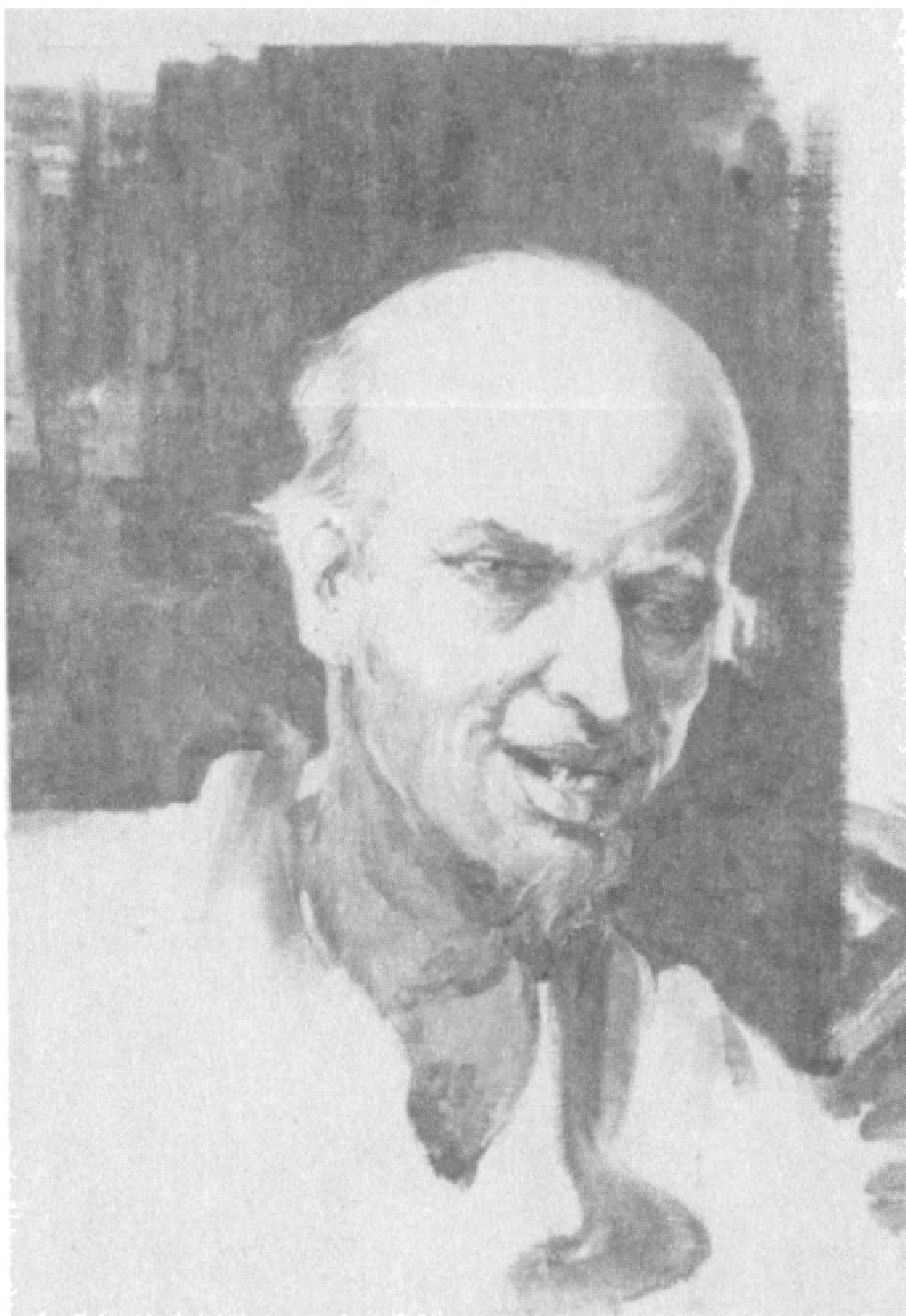
Шмаринов Д. Шмуцтитул. 1936
«Преступление и наказание»



Шмаринов Д. Дунечка. 1936
«Преступление и наказание»



Шор С. У княгини. 1936
«Неточка Незванова»



Поманский Н. Федор Павлович Карамазов. 1937
«Братья Карамазовы»



Пожедаев С. «Извергая, извергну!» 1930-е
«Братья Карамазовы»



Пожедаев С. Сон Мити. 1930-е
«Братья Карамазовы»



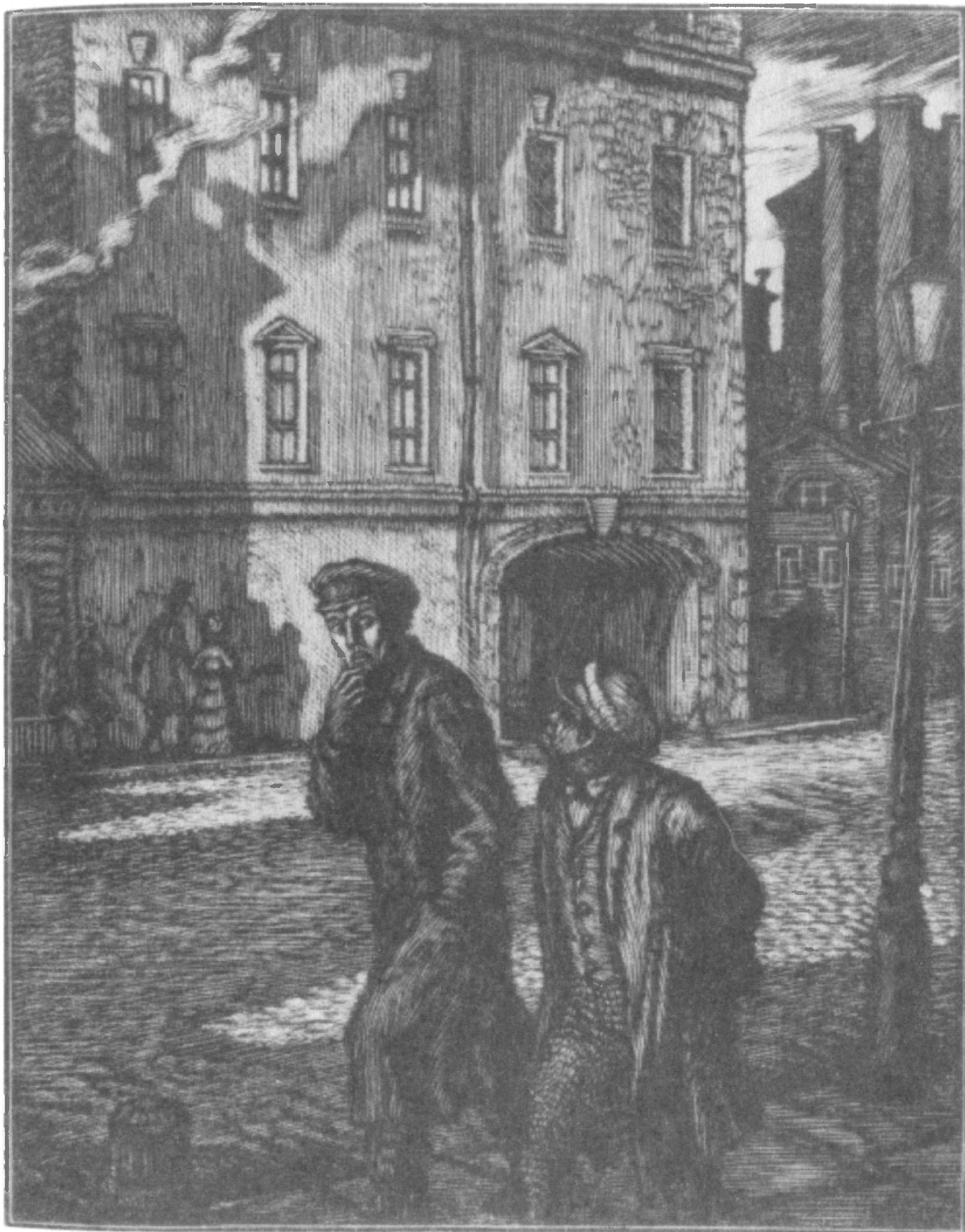
Шабанов И. Макар Алексеевич Девушкин. 1940
«Бедные люди»



Шмаринов Д. Соня Мармеладова. 1946
«Преступление и наказание»



Константинов Ф. Титул. 1946
«Преступление и наказание»



Константинов Ф. Раскольников и мещанин. 1946
«Преступление и наказание»



Константинов Ф. Раскольников на набережной. Заставка. 1946
«Преступление и наказание»



**Константинов Ф. Раскольников и Соня. 1946
«Преступление и наказание»**



Константинов Ф. Раскольников и Свидригайлов. 1946
«Преступление и наказание»

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

ПОДРОСТОК

РОМАН В ТРЕХ ЧАСТЯХ

Редакция А. С. Долнина



**ОГИЗ - ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1947**

**Ройтер М. Титул. 1947
«Подросток»**



Ройтер М. Екатерина Николаевна и Версилов. 1947
«Подросток»



Ройтер М. Версилов и Подросток. 1947
«Подросток»



Ройтер М. Подросток бежит по ночному городу. 1947
«Подросток»



Ладыгин В. Визит доктора к Илюшечке. 1947
«Братья Карамазовы»



Фейнберг Л. Бегство из-под венца. 1948
«Идиот»



**Фейнберг Л. Настасья Филипповна сжигает деньги. 1948
«Идиот»**



Фейнберг Л. Настасья Филипповна сжигает деньги. Эскиз. 1948
«Идиот»



Соколов-Скаля П. Настасья Филипповна. 1953
«Идиот»



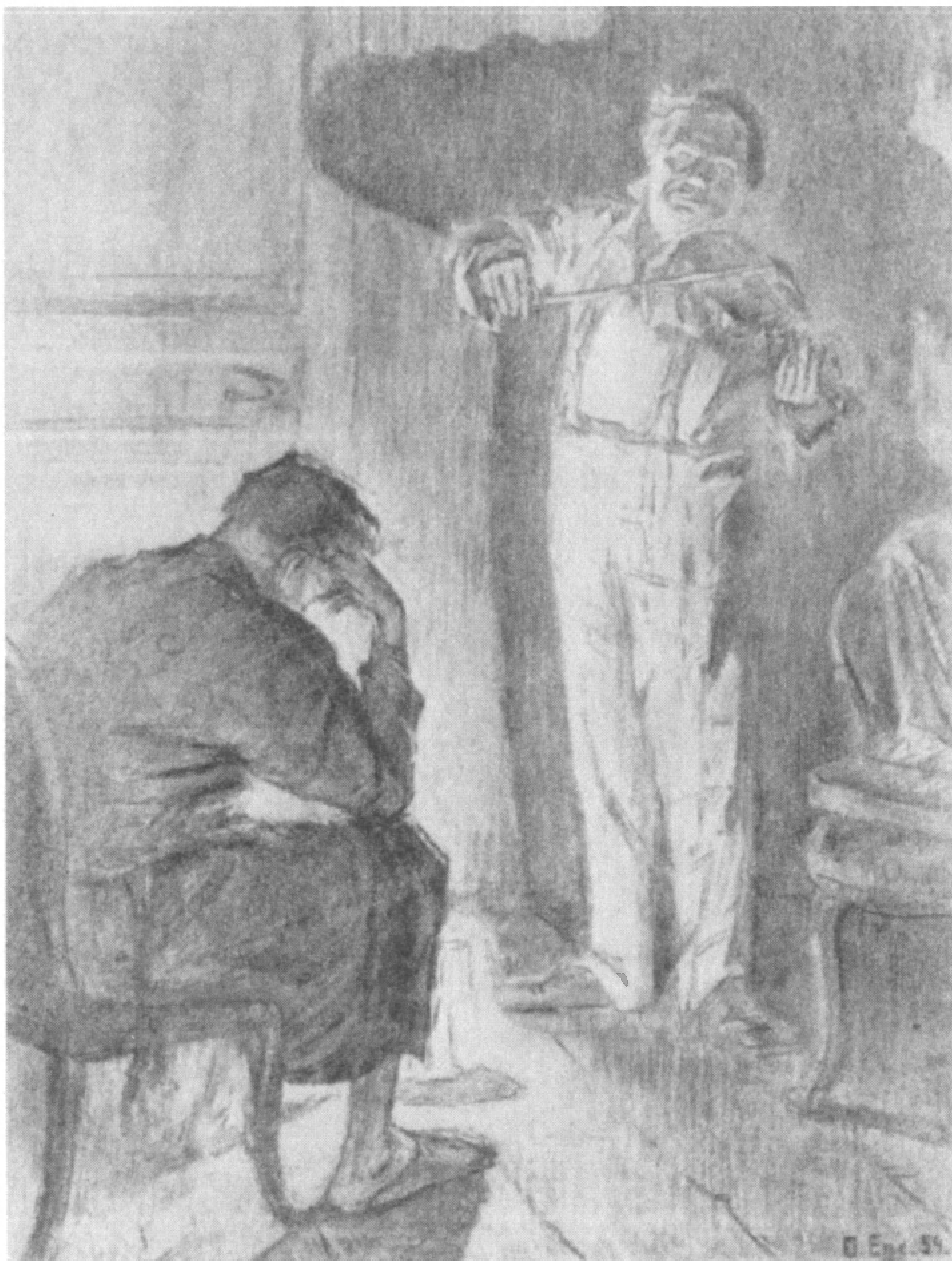
Соколов-Скаля П. Рогожин. 1953
«Униженные и оскорбленные»



Верещагина Н. Нелли. 1953
«Униженные и оскорбленные»



Верещагина Н. Девушкин и нищий мальчик. 1953
«Бедные люди»



**Евсеев О. Ефимов играет на скрипке. 1954
«Неточка Незванова»**



Евсеев О. Толпа у тела Мармеладова. 1955
«Преступление и наказание»



Подлясская Л. Варенька с матерью. 1955
«Бедные люди»



Подлясская Л. Смерть матери. 1955
«Бедные люди».



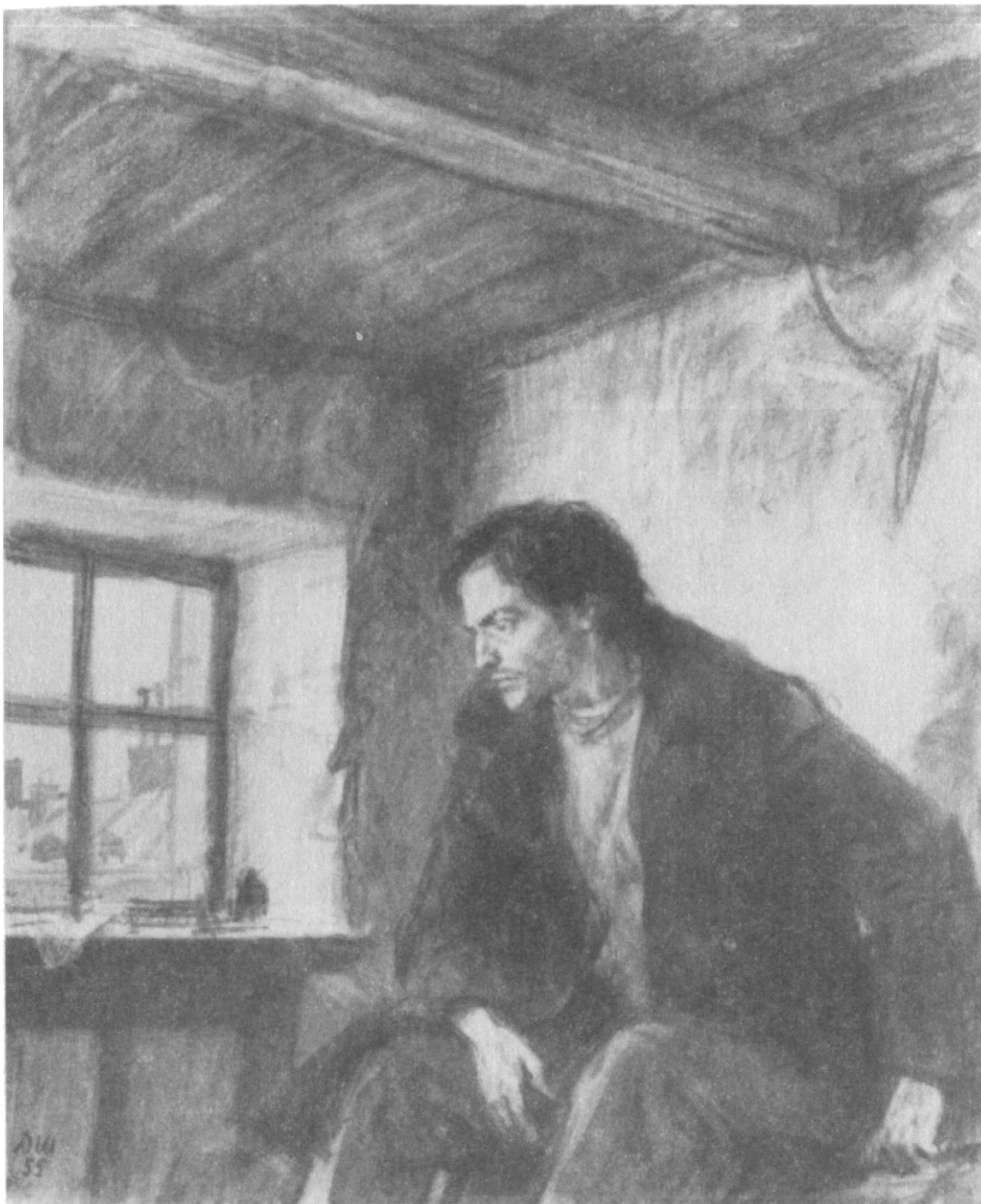
Подлясская Л. Петербург. 1955
«Бедные люди»



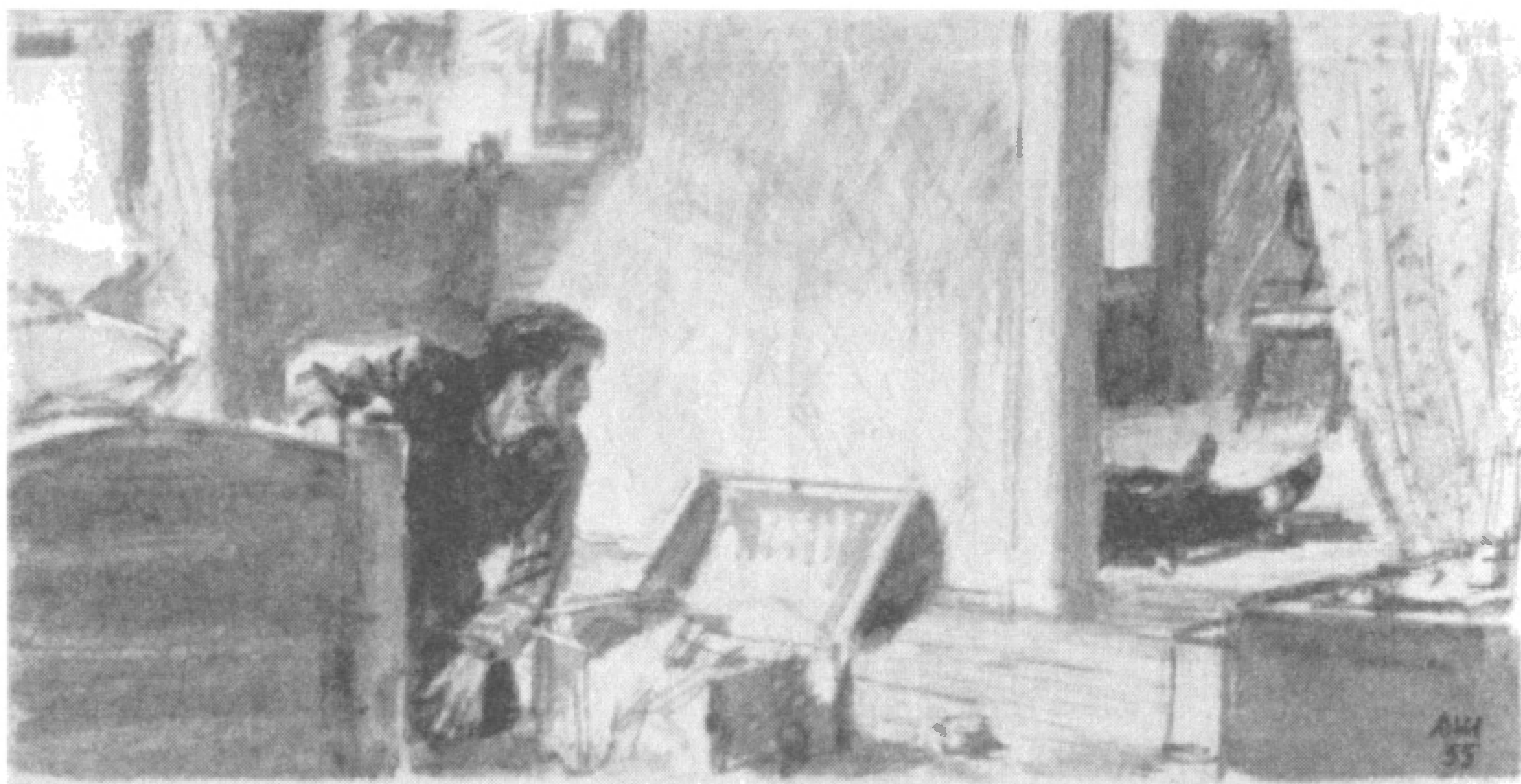
Подлясская Л. Варенька и Быков. 1955
«Бедные люди»



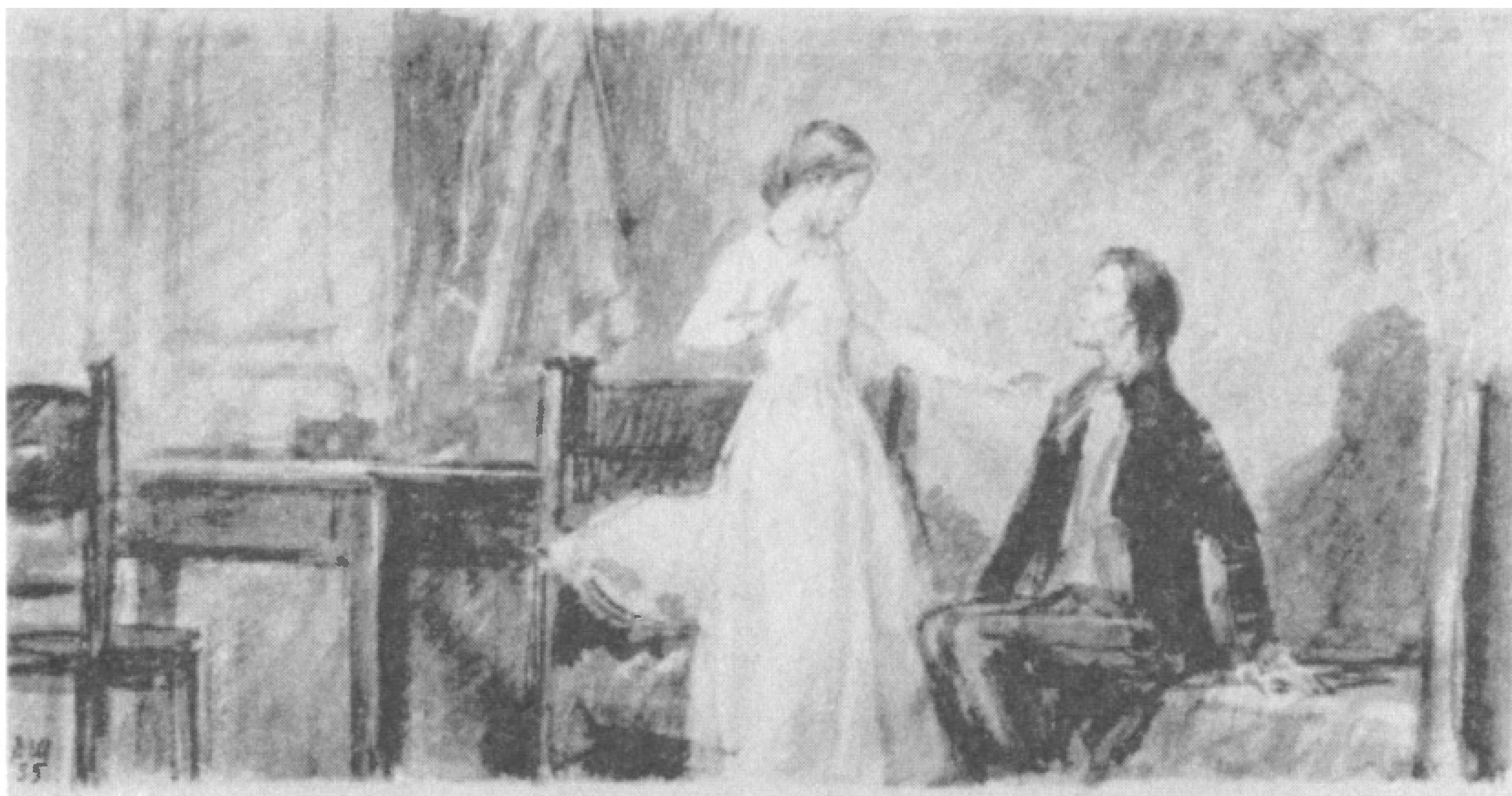
Подлясская Л. Макар Алексеевич Девушкин. 1955
«Бедные люди»



**Шмаринов Д. Фронтиспис. 1955
«Преступление и наказание»**



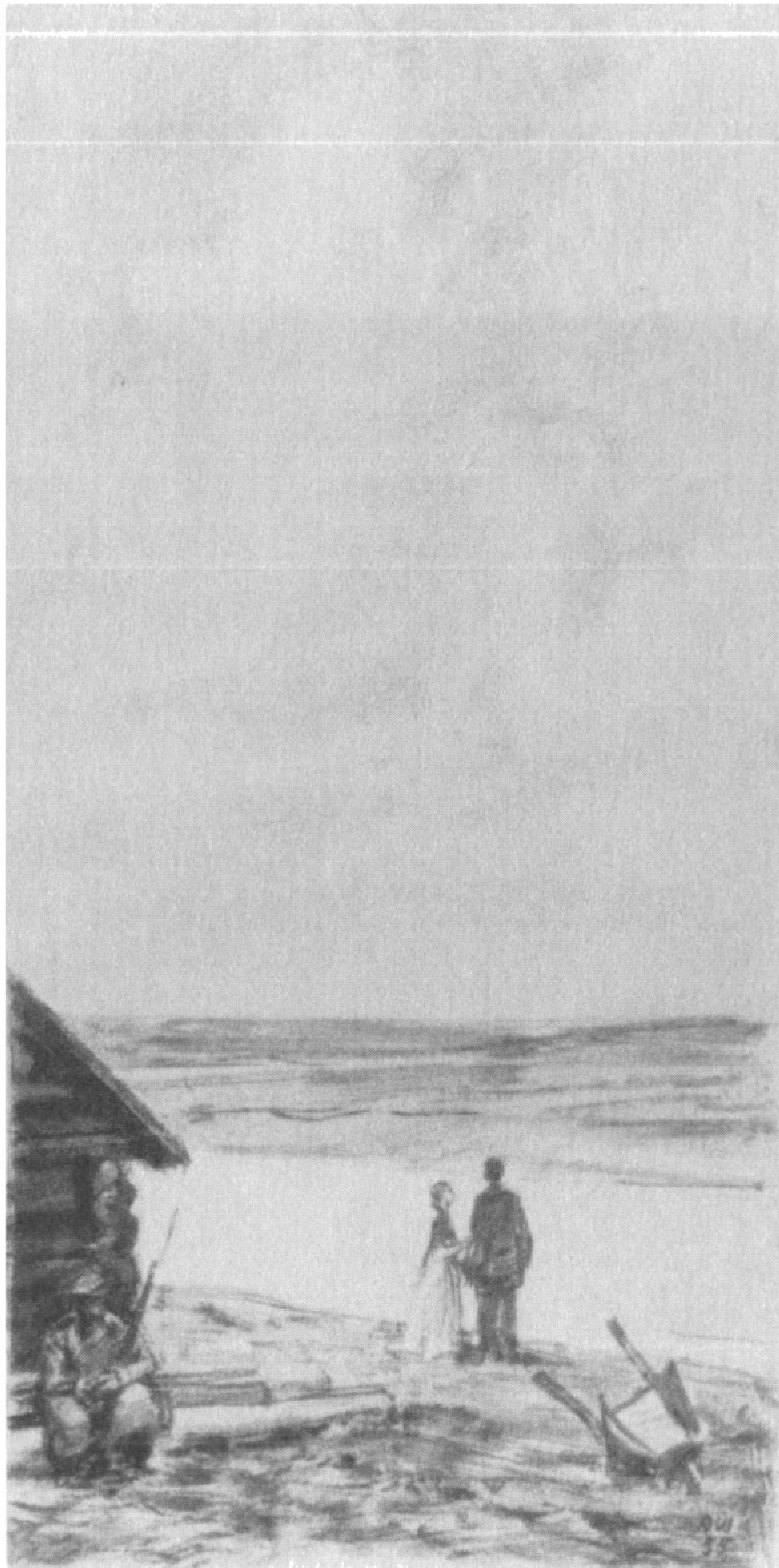
**Шмаринов Д. В квартире старухи-процентщицы. 1955
«Преступление и наказание»**



Шмаринов Д. Соня и Раскольников. 1955
«Преступление и наказание»



**Шмаринов Д. Прощание Раскольникова с матерью. 1955
«Преступление и наказание»**



Шмаринов Д. Шмуктитул к эпилогу. 1955
«Преступление и наказание»



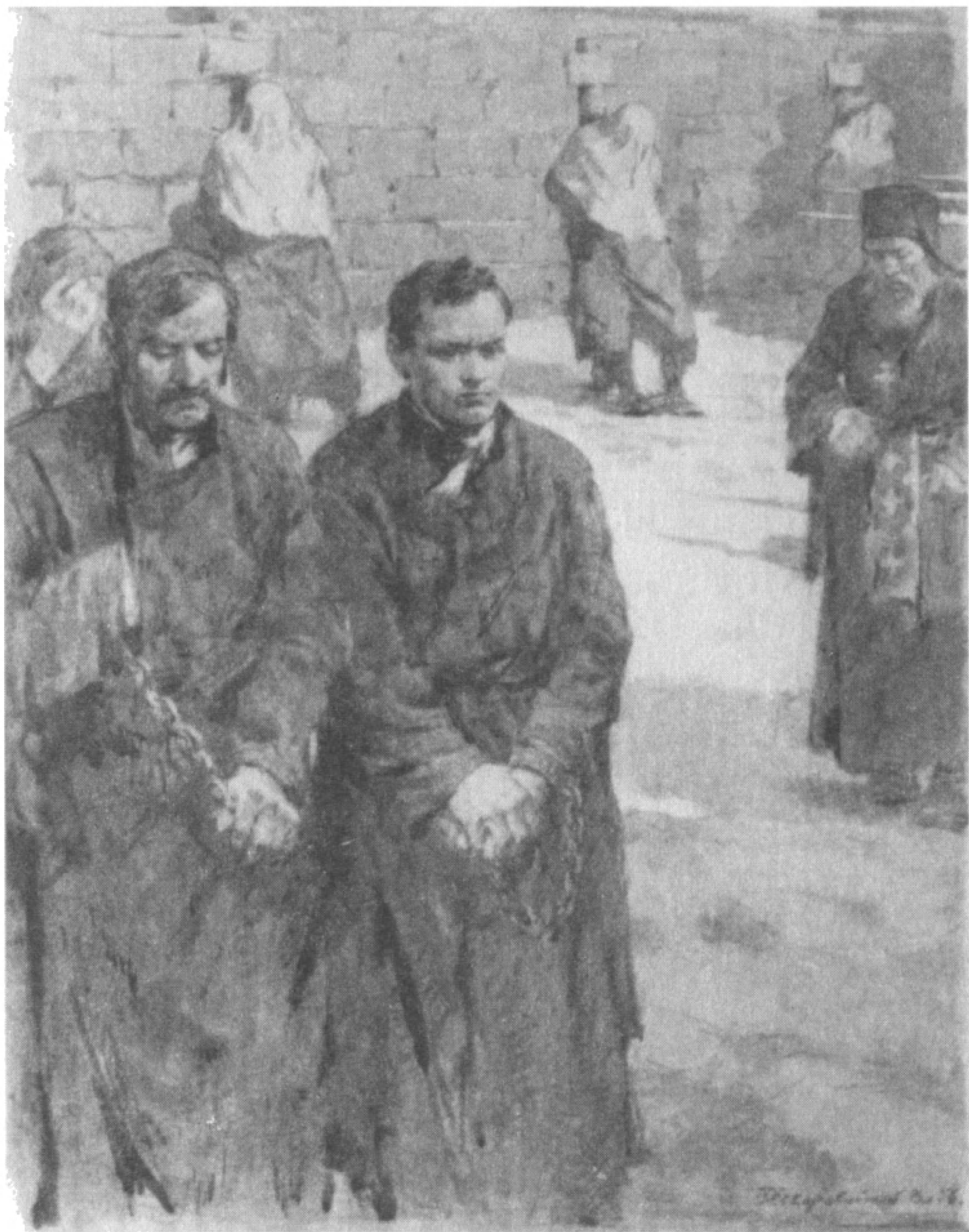
Герасимов С. Арест Мити. 1956
«Братья Карамазовы»



**Ройтер М. Алеша и Иван в трактире. 1956
«Братья Карамазовы»**



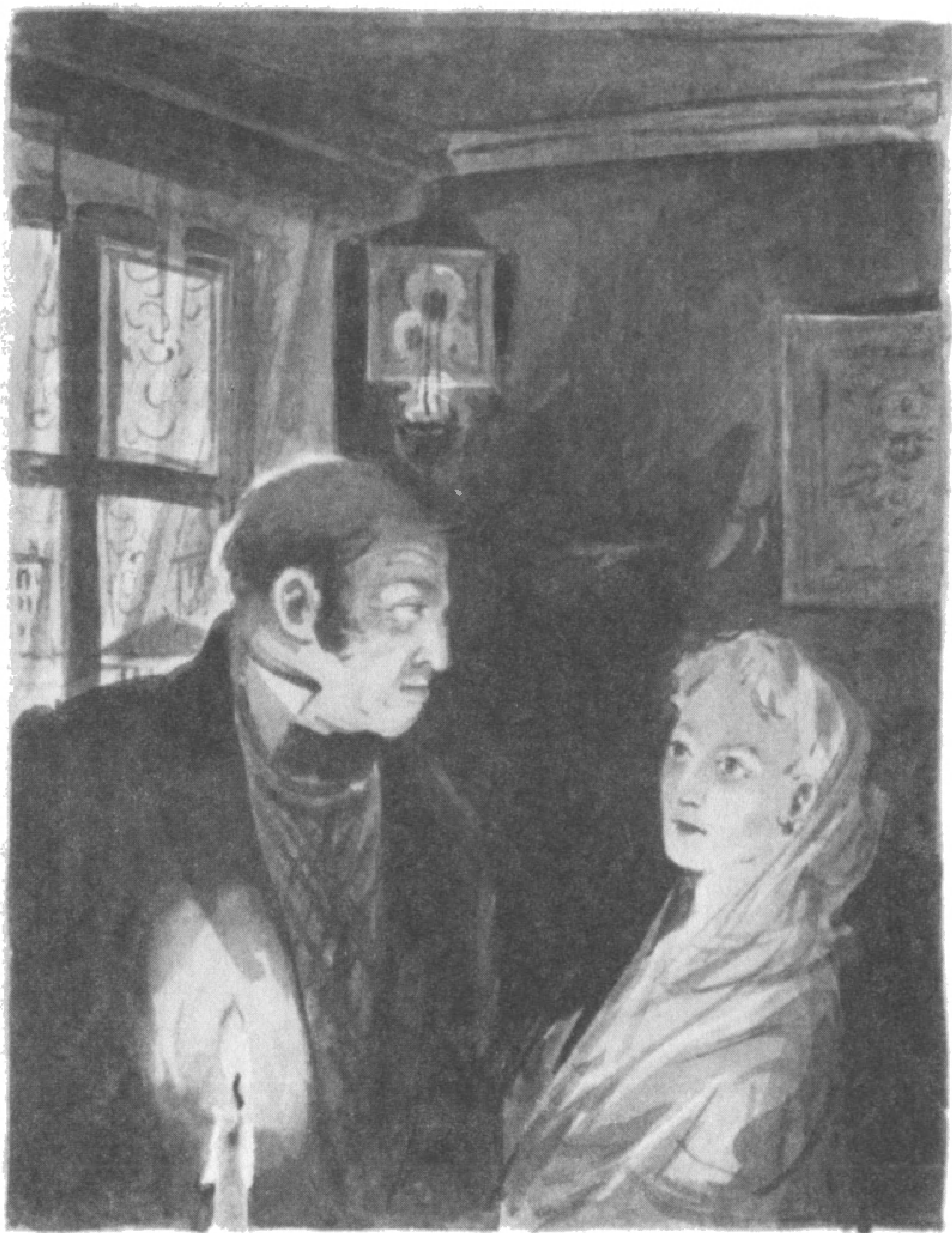
Домогацкий В. Милостыня. 1956
«Записки из Мертвого дома»



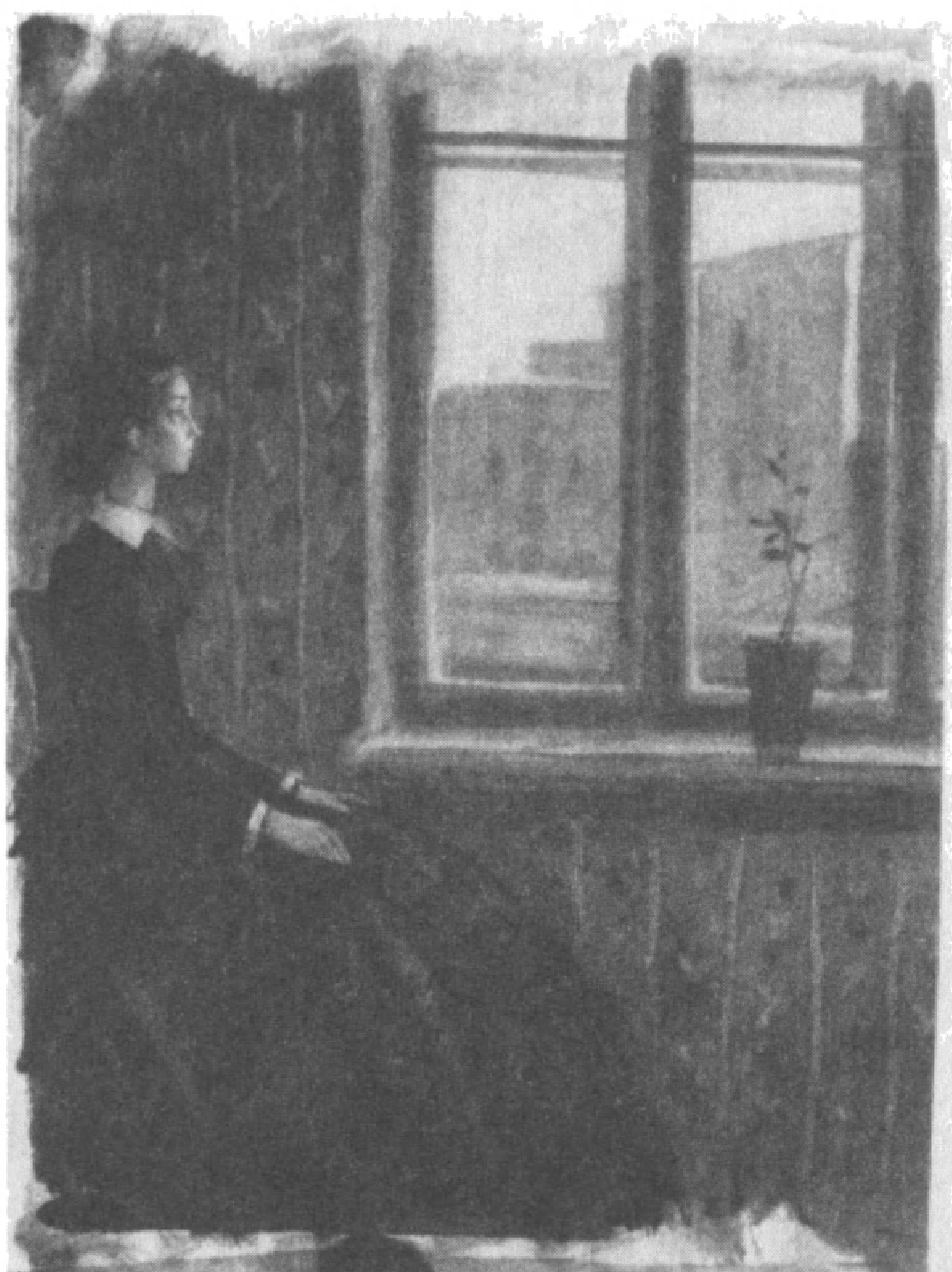
Бескаравайны В. Казнь. 1956
«Идиот»



Глазунов И. Князь Мышкин. 1956
«Идиот»



Голяховский Е. Ростовщик и Кроткая. 1956
«Кроткая»



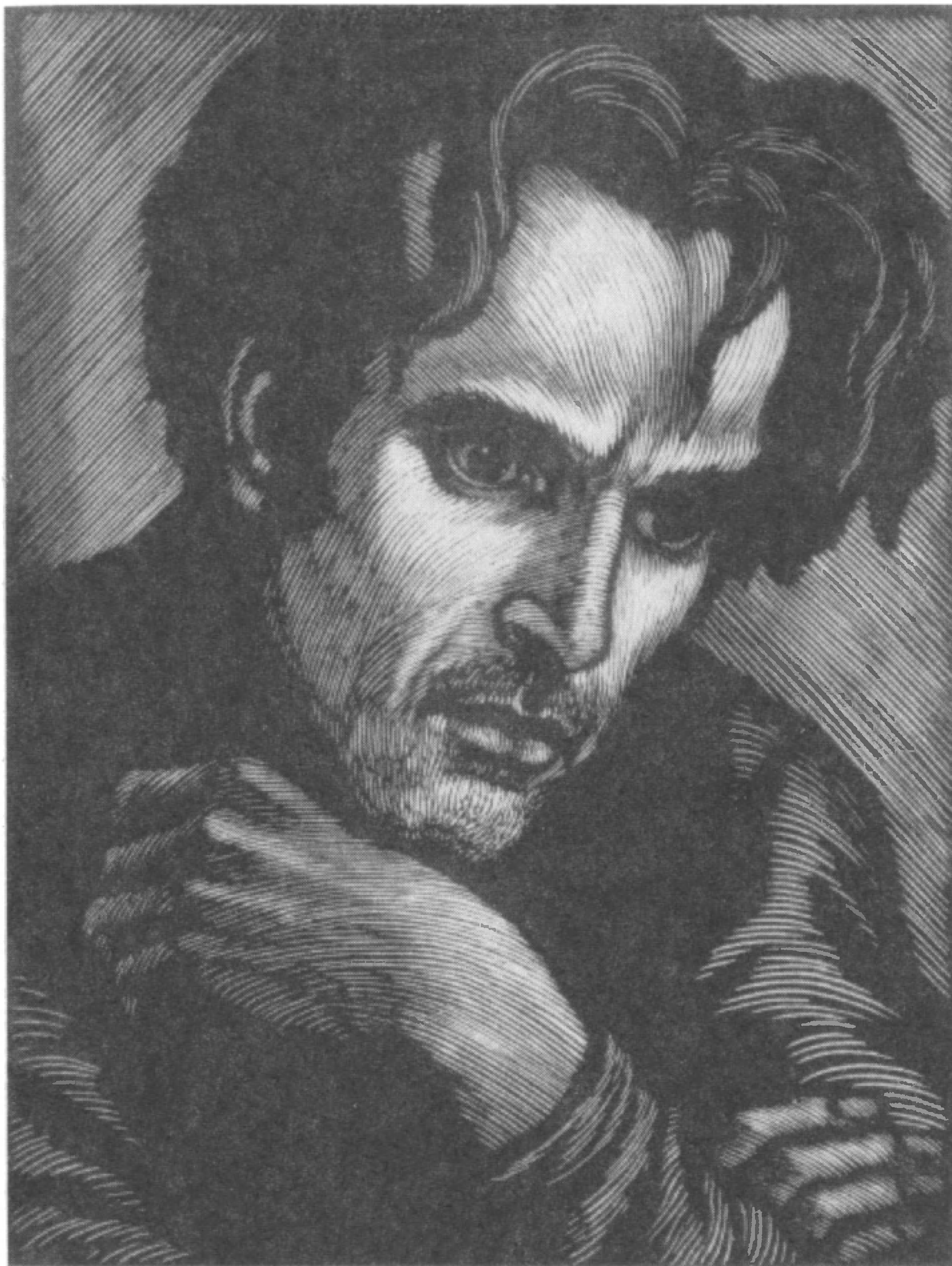
Маркевич Б. Кроткая у окна. 1956
«Кроткая»



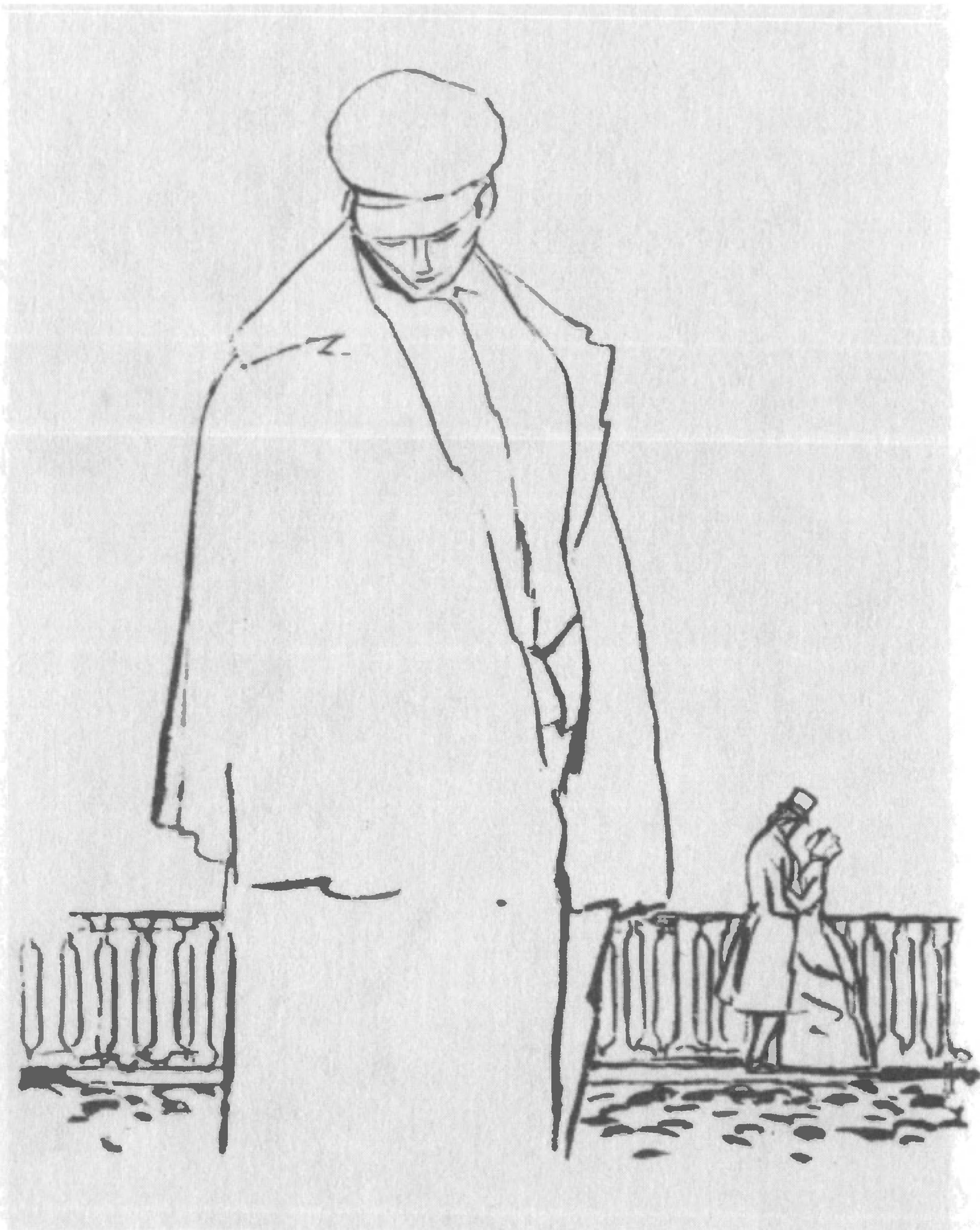
Константинов Ф. Нелли. 1957
«Униженные и оскорбленные»



Константинов Ф. Старик Смит. 1957
«Униженные и оскорбленные»



Константинов Ф. Раскольников. 1958
«Преступление и наказание»



Басов Б. На набережной. 1958
«Белые ночи»



Адамович С. У старухи-процентщицы. 1958
«Преступление и наказание»



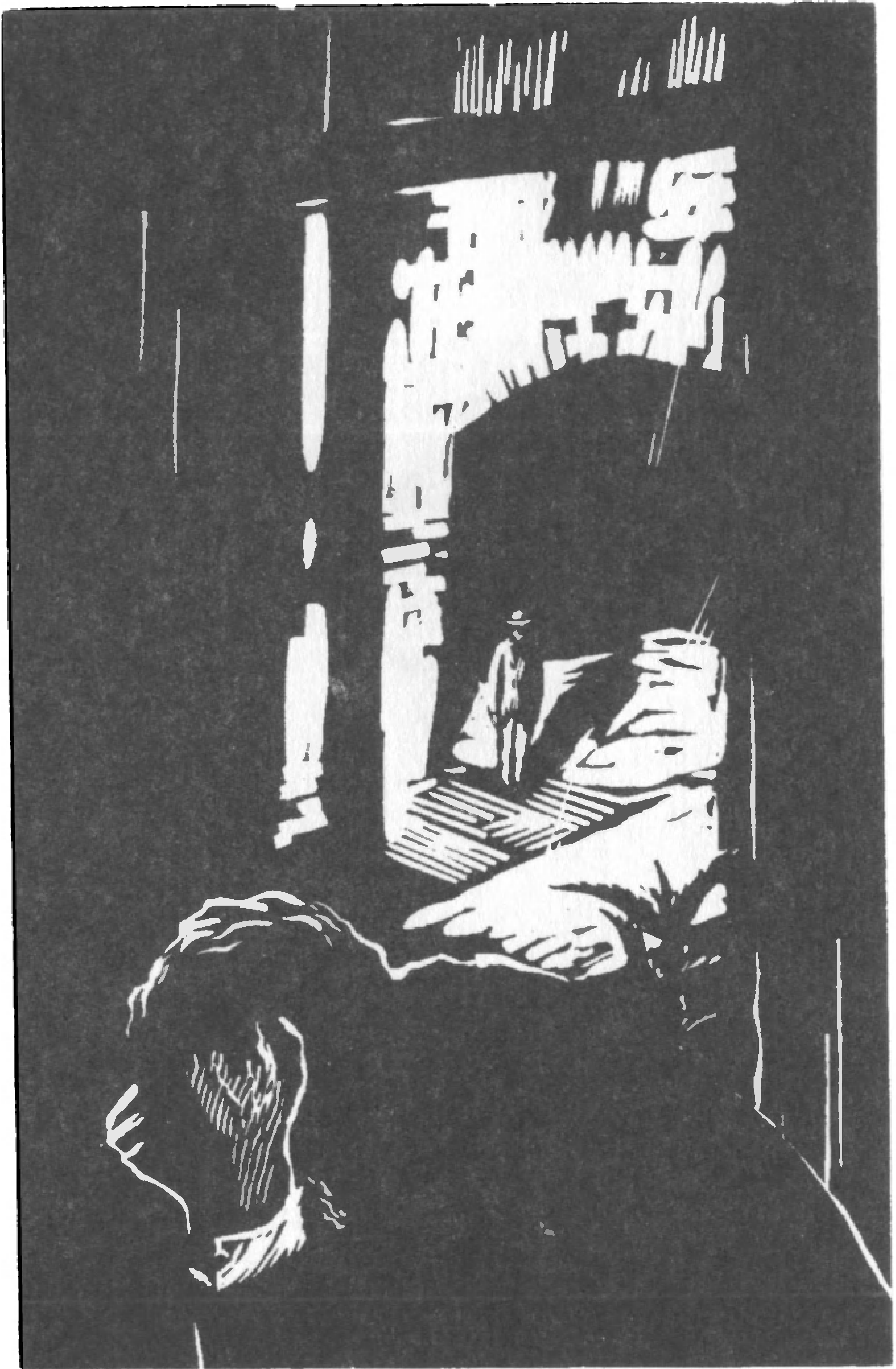
Ушин А. Заставка. 1959
«Идиот»



Ушин А. Мышкин на набережной. 1959
«Идиот»



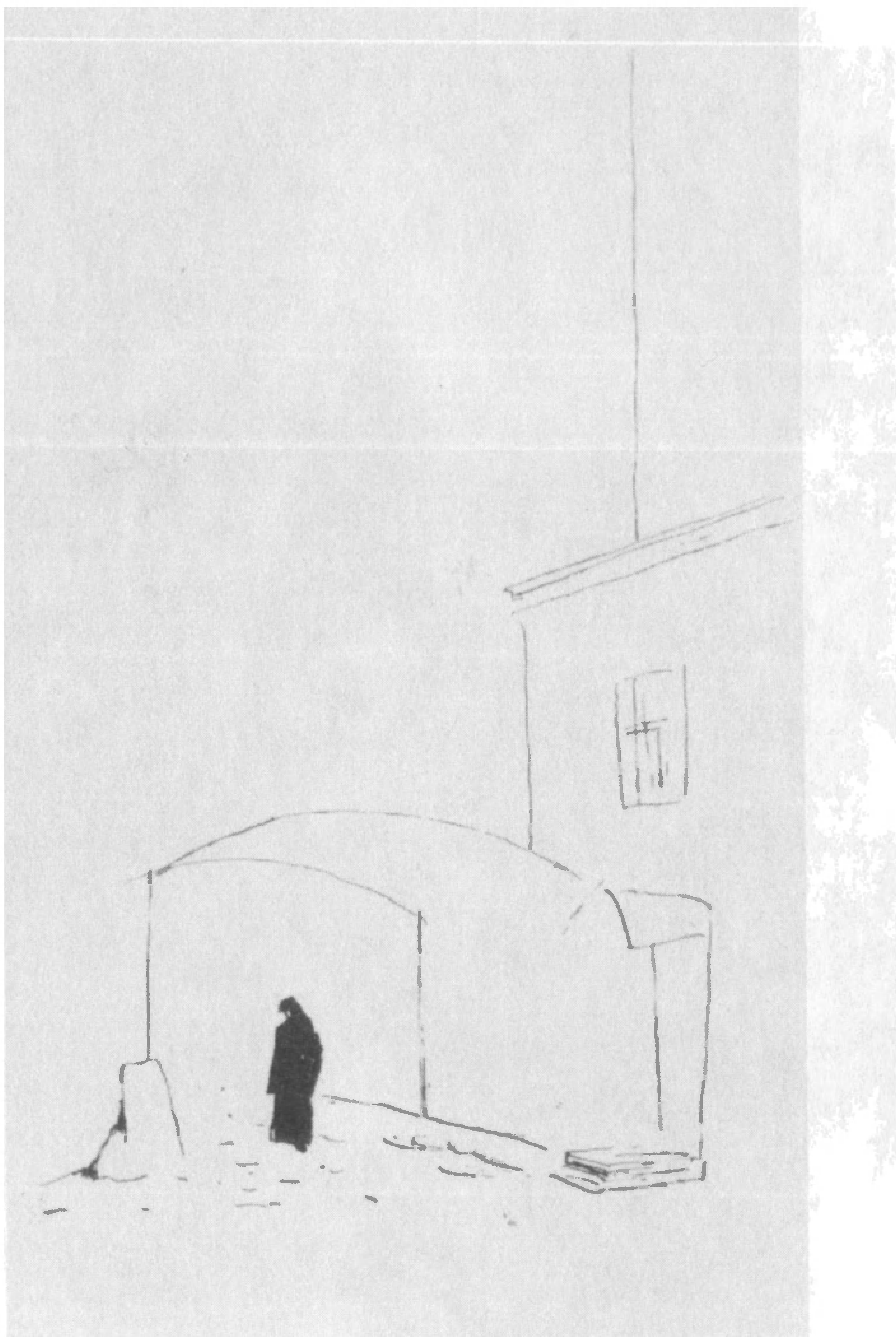
Ушин А. Князь Мышкин. 1959
«Идиот»



Ушин А. Рогожин. 1959
«Идиот»



**Соколов-Скаля П. Раскольников. 1950-е
«Бедные люди»**



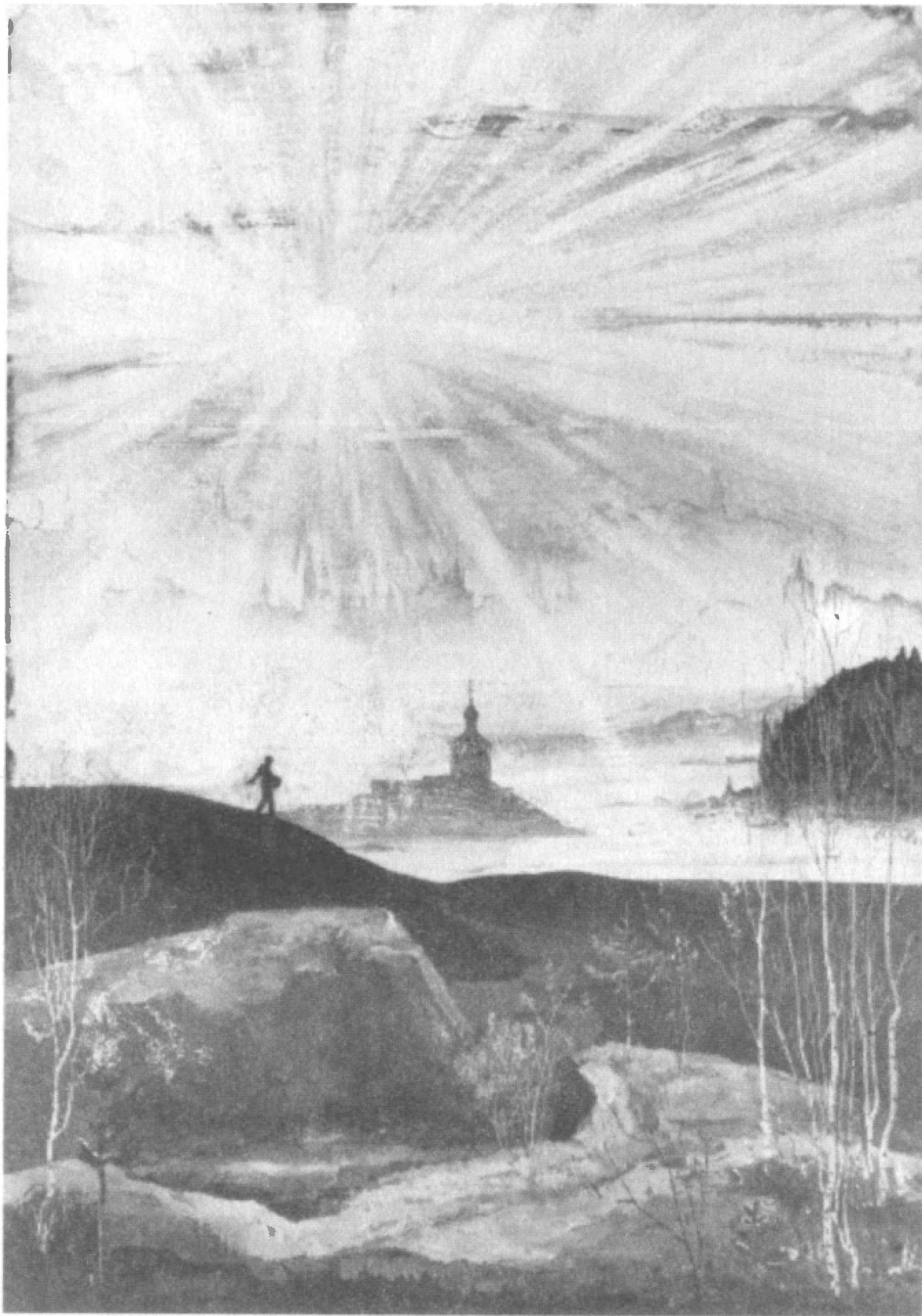
Басов Б. Мечтатель. 1960
«Белые ночи»



Линицкий В. Настенька. 1961
«Белые ночи»



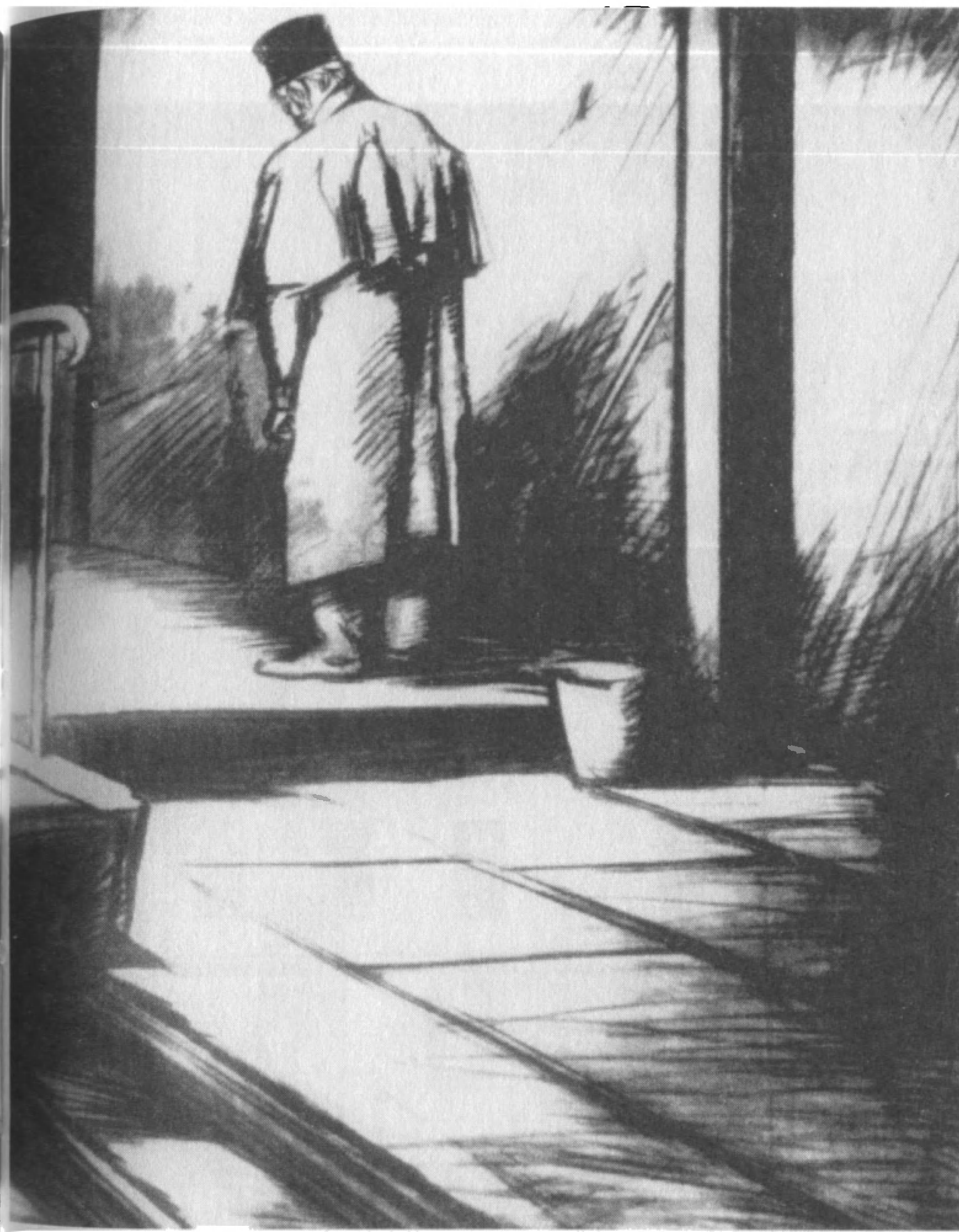
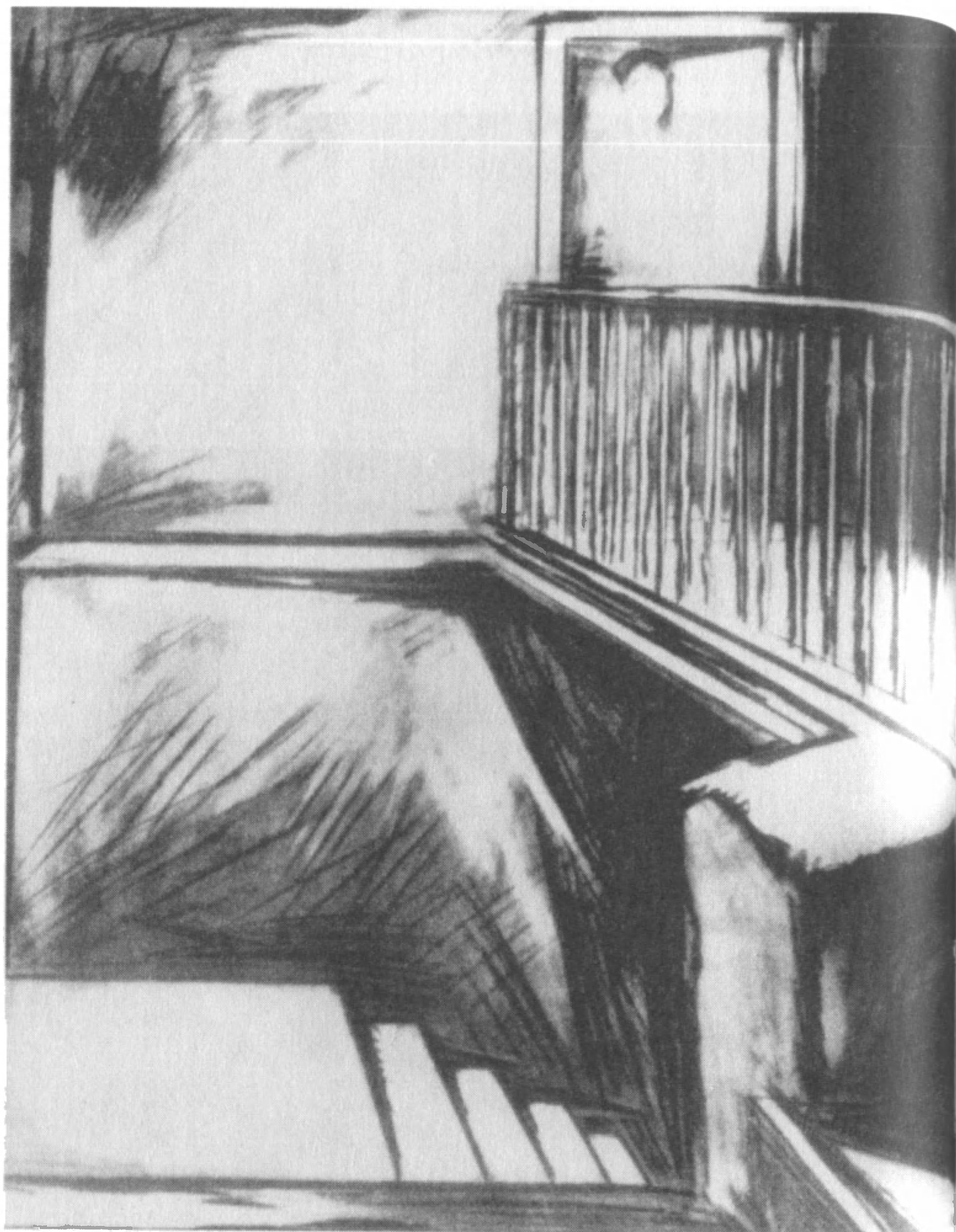
Линицкий В. Мечтатель. 1961
«Белые ночи»



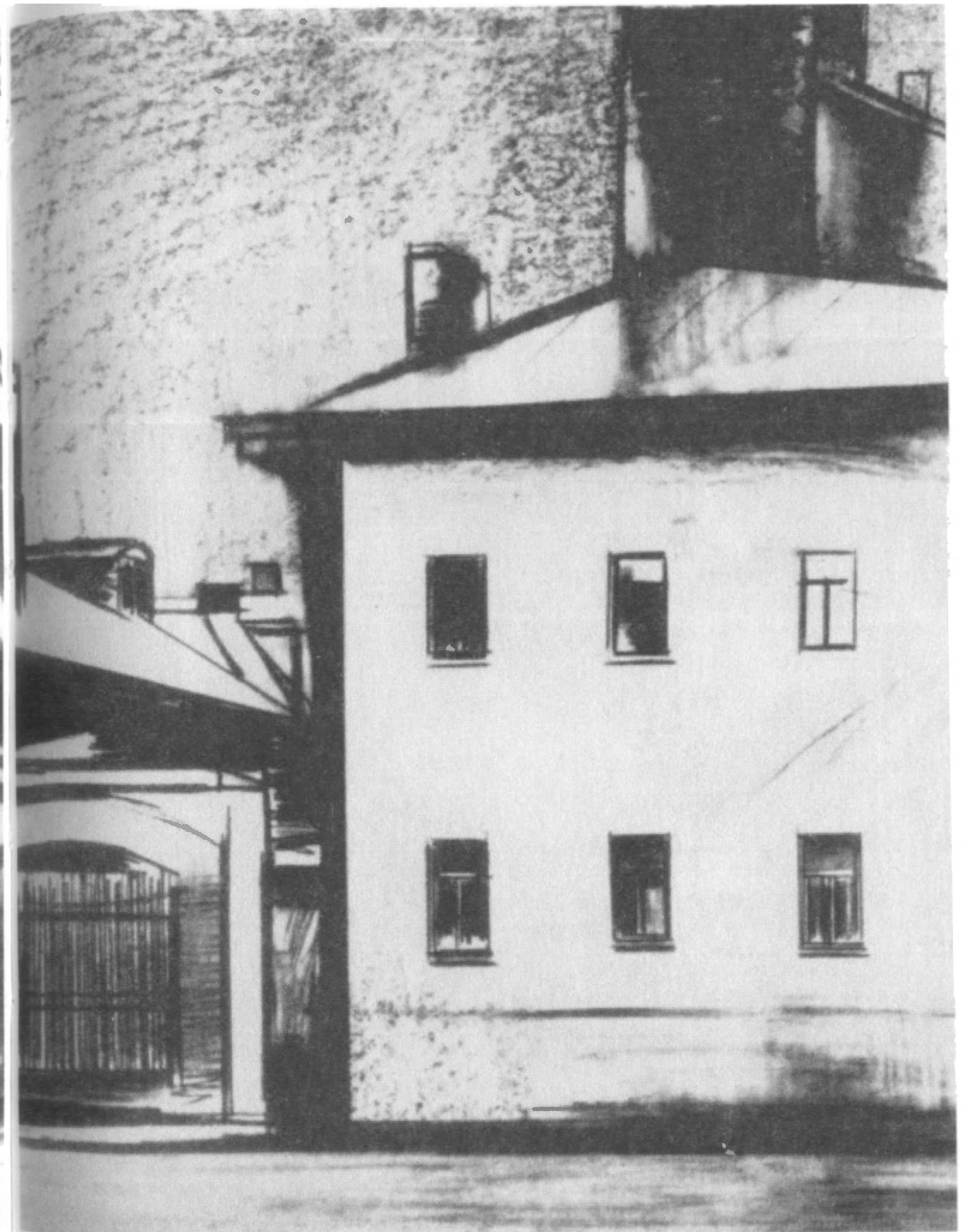
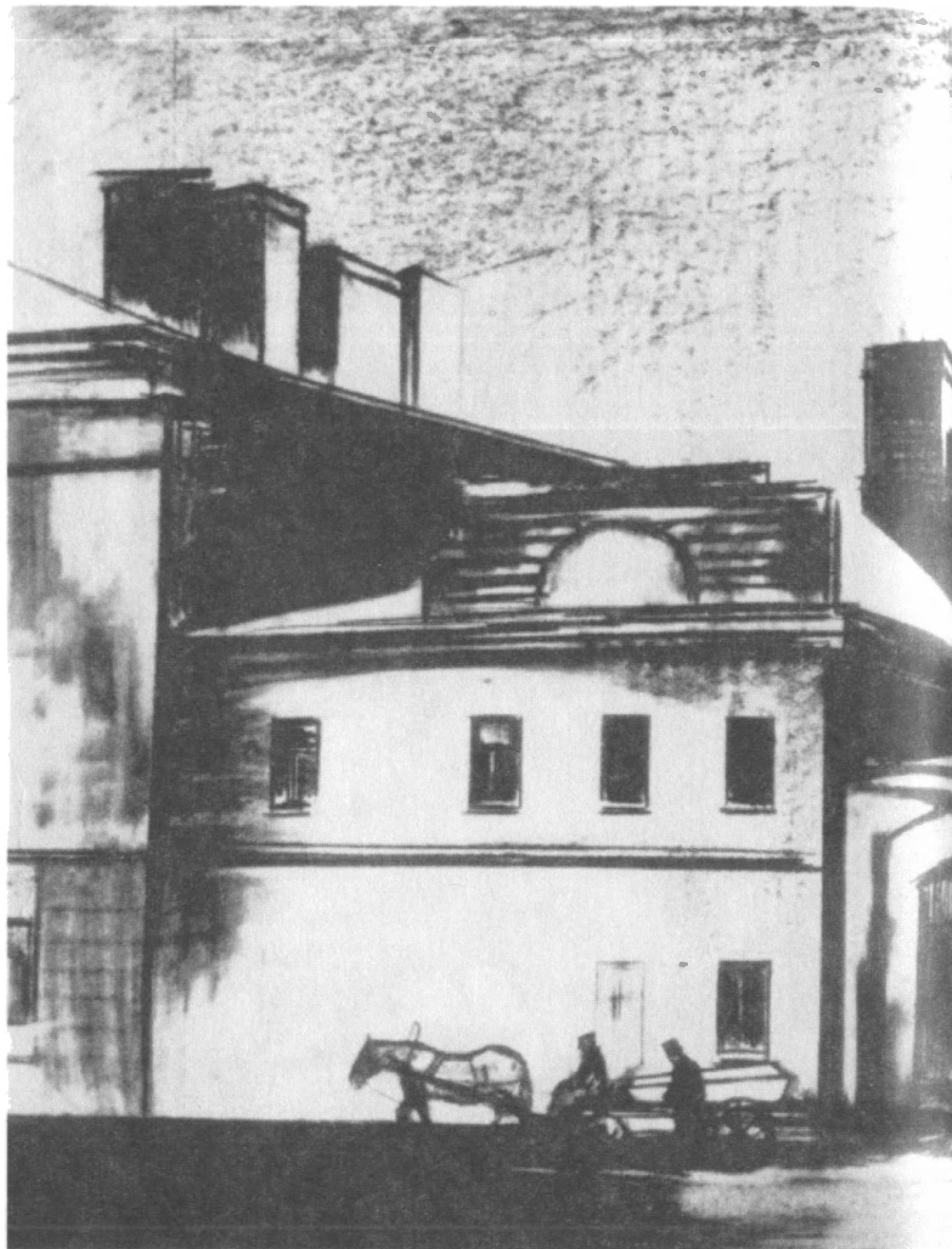
**Линицкий В. Сеятель. 1961
«Братья Карамазовы»**



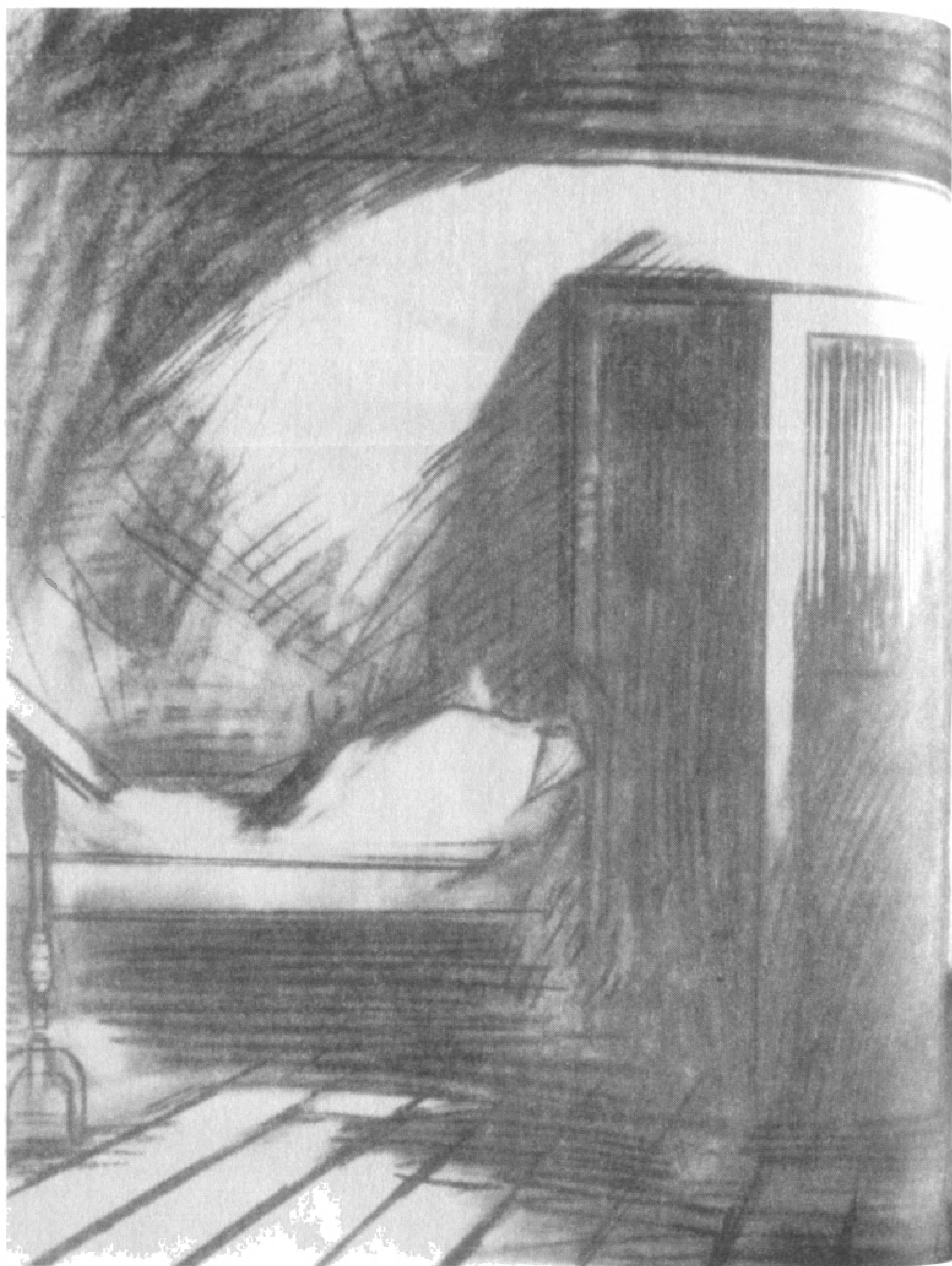
**Антонян М. Раскольников и Порфирий Петрович. 1963
«Преступление и наказание»**



Басов Б. Макар Девушкин. 1967–1971
«Бедные люди»



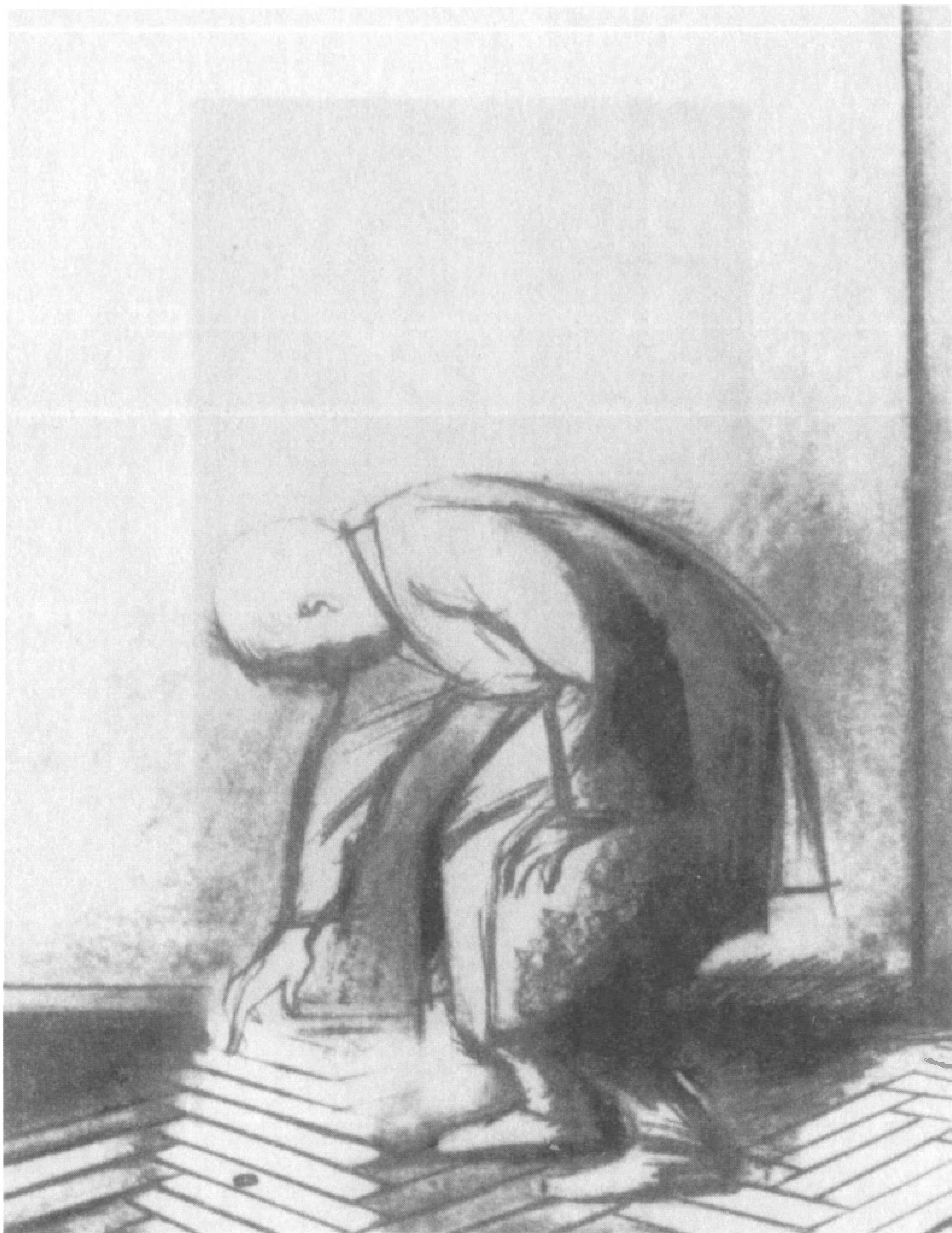
Басов Б. Похороны студента Покровского. 1967–1971
«Бедные люди»



Басов Б. Макар Девушкин. 1967–1971
«Бедные люди»



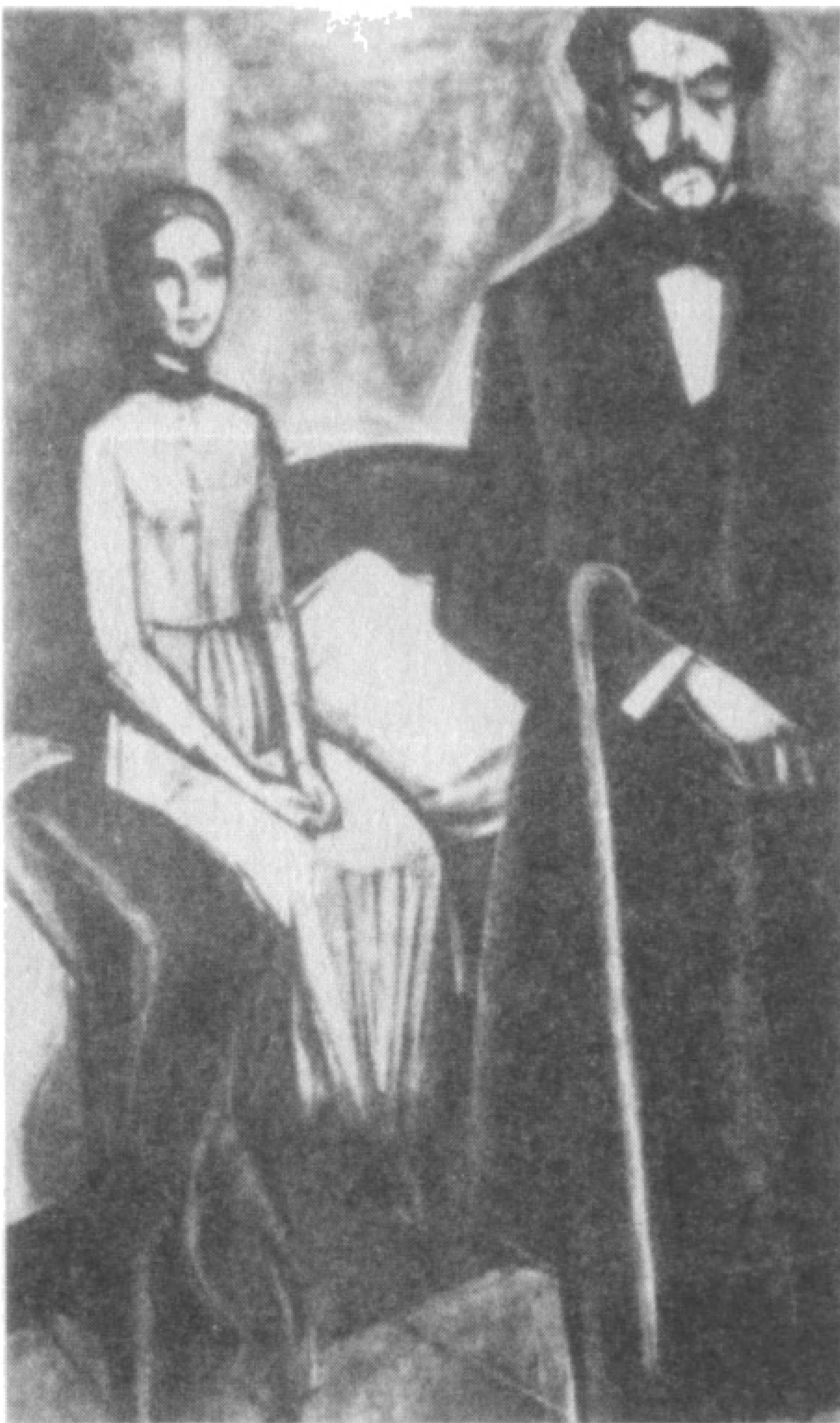
Басов Б. Варенька Доброселова. 1967–1971
«Бедные люди»



Басов Б. Макар Алексеевич Девушкин. 1967–1971
«Бедные люди»



Минаев В. Ростовщик и Кроткая. 1968–1969
«Кроткая»



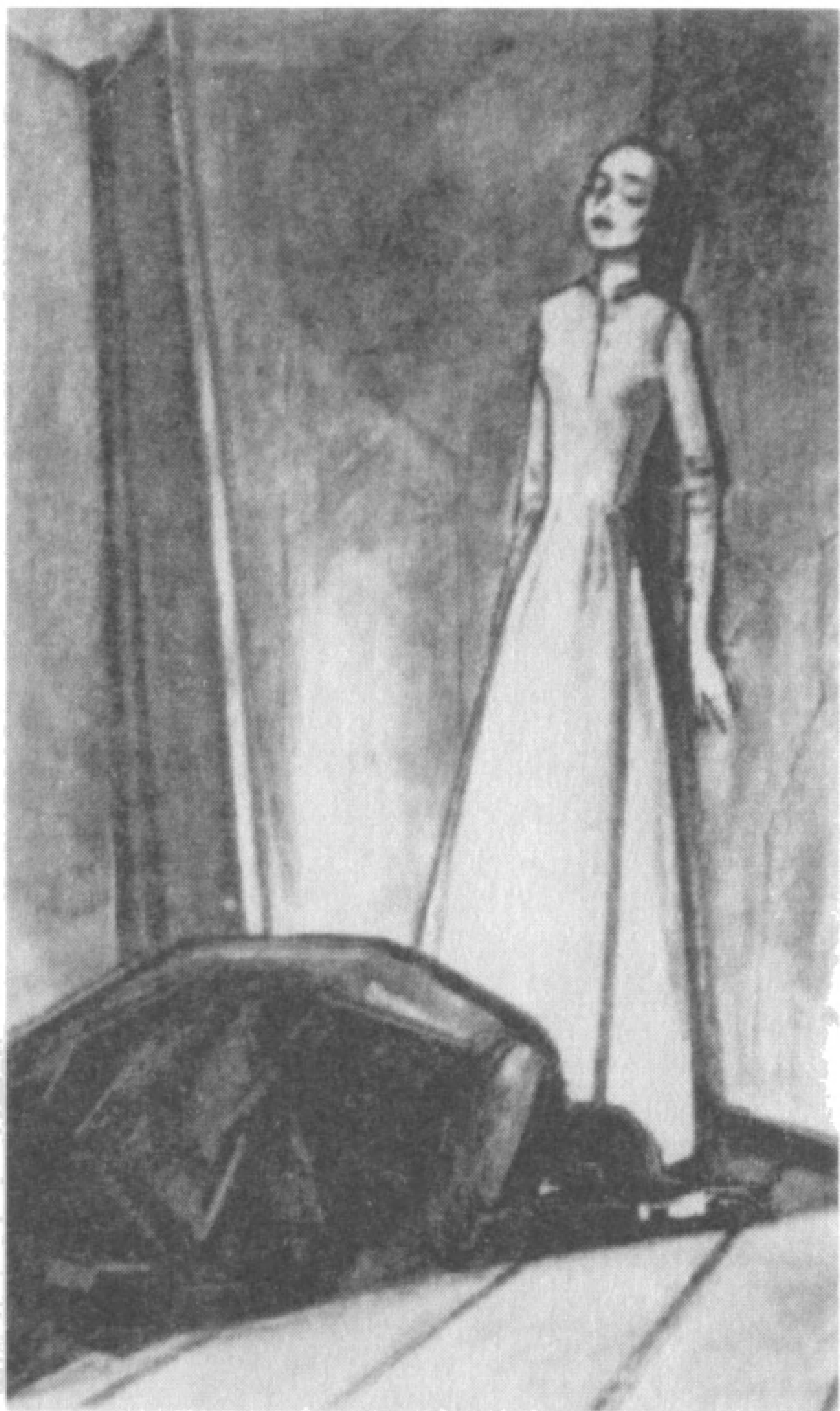
Минаев В. Насмешка. 1968–1969
«Кроткая»



Минаев В. Кроткая с револьвером. 1968–1969
«Кроткая»



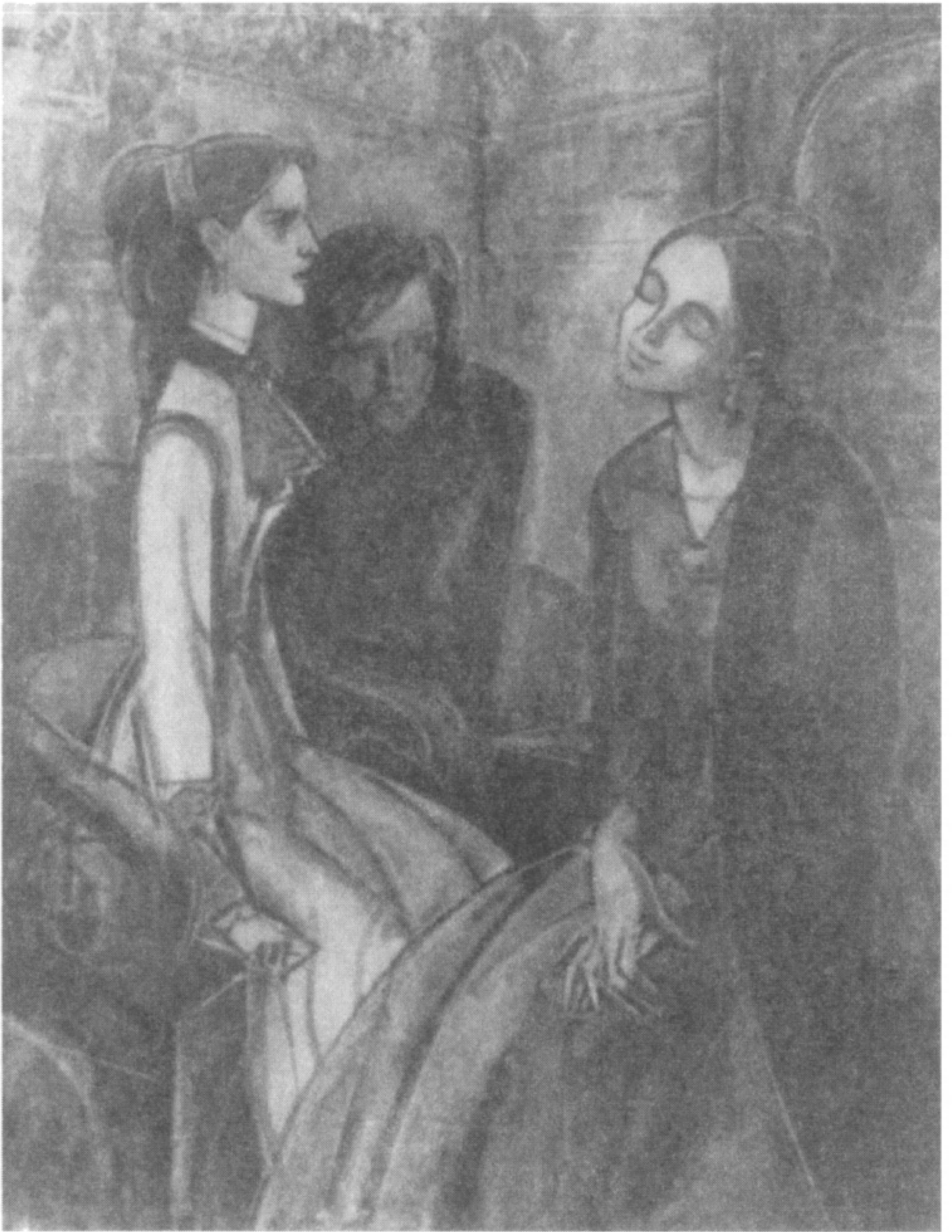
Минаев В. Тоска. 1968–1969
«Кроткая»



**Минаев В. Ростовщик и Кроткая. 1968–1969
«Кроткая»**



Минаев В. Кроткая у окна. 1968–1969
«Кроткая»



**Минаев В. Грушенька у Катерины Ивановны. 1969–1971
«Братья Карамазовы»**



**Минаев В. Федор Павлович и Митя. 1969–1971
«Братья Карамазовы»**



**Минаев В. Катерина Ивановна и Алеша. 1969–1971
«Братья Карамазовы»**



**Минаев В. Иван Карамазов. 1969–1971
«Братья Карамазовы»**



Пивоваров В. Хромоножка. 1969
«Бесы»



Пивоваров В. У «наших». 1969
«Бесы»



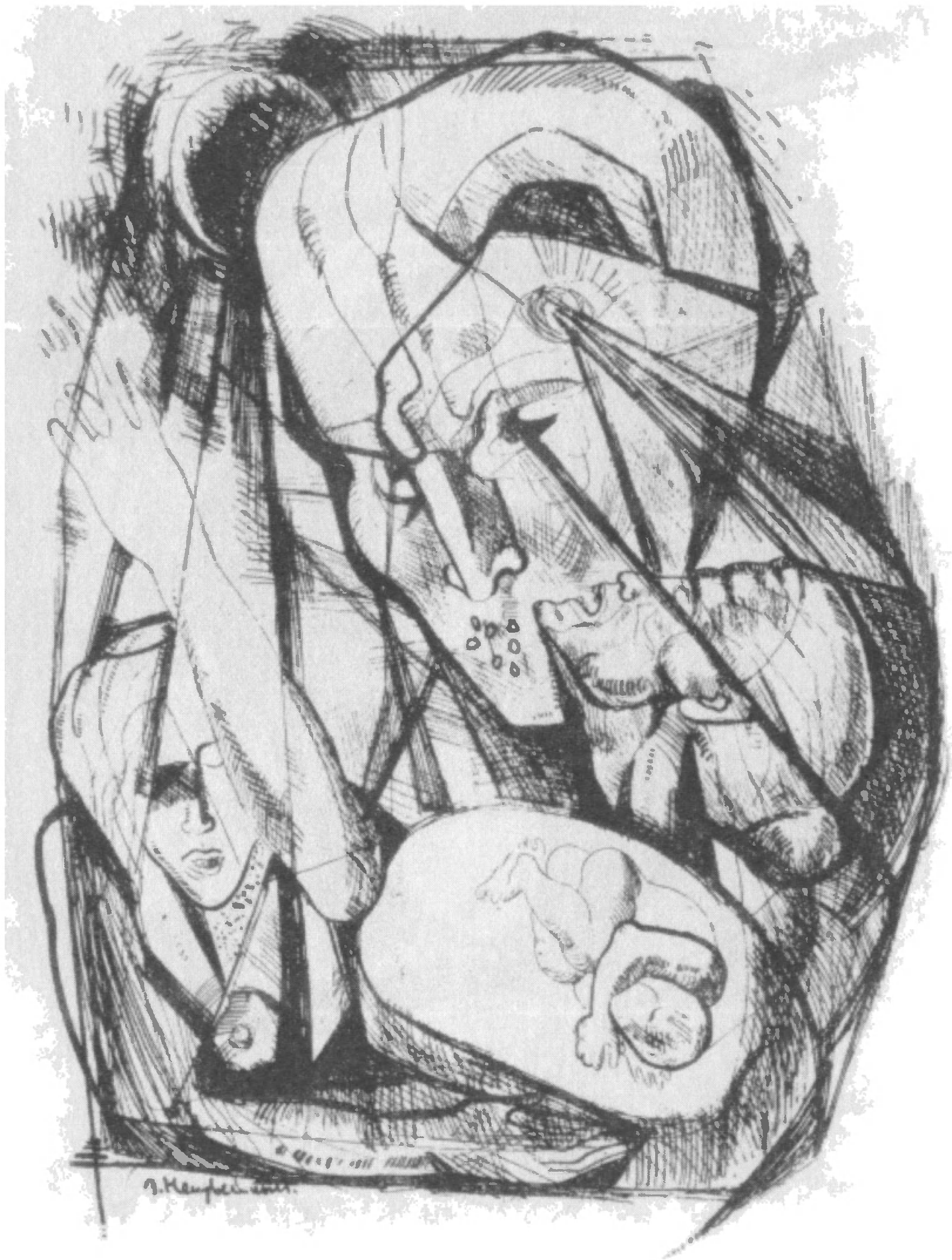
Мавлюберден С. Наташа и Иван Петрович. 1969
«Униженные и оскорбленные»



Неизвестный Э. Старуха-процентщица. 1969
«Преступление и наказание»



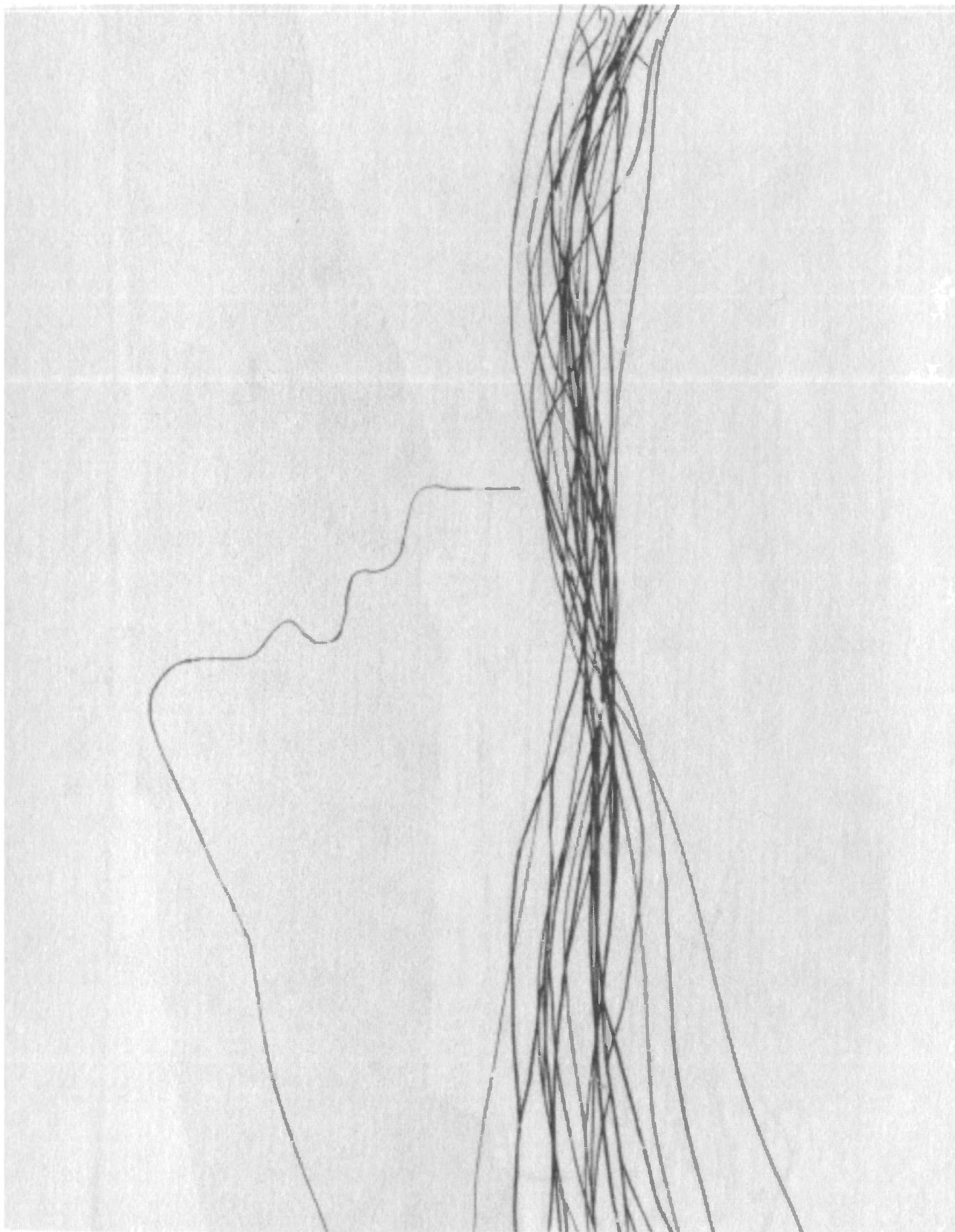
Неизвестный Э. Между крестом и топором. 1969
«Преступление и наказание»



Неизвестный Э. Бред Раскольникова. 1969
«Преступление и наказание»



Неизвестный Э. Голгофа. 1969
«Преступление и наказание»



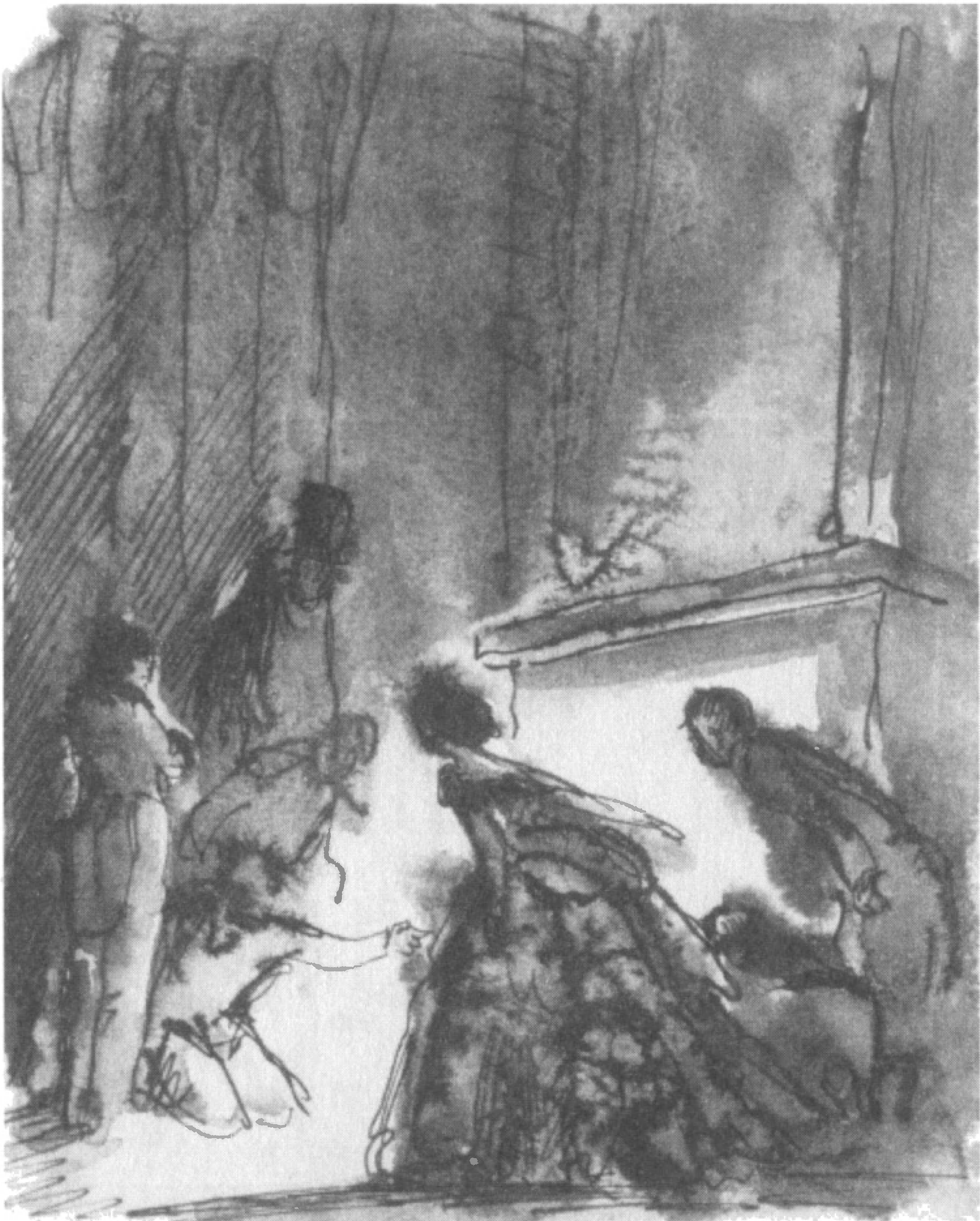
**Неизвестный Э. Просветление Раскольникова. 1969
«Преступление и наказание»**



Карпенко М. Суперобложка. 1960-е
«Идиот»



Кискачи Ю. Кроткая с револьвером. 1960-е
«Кроткая»

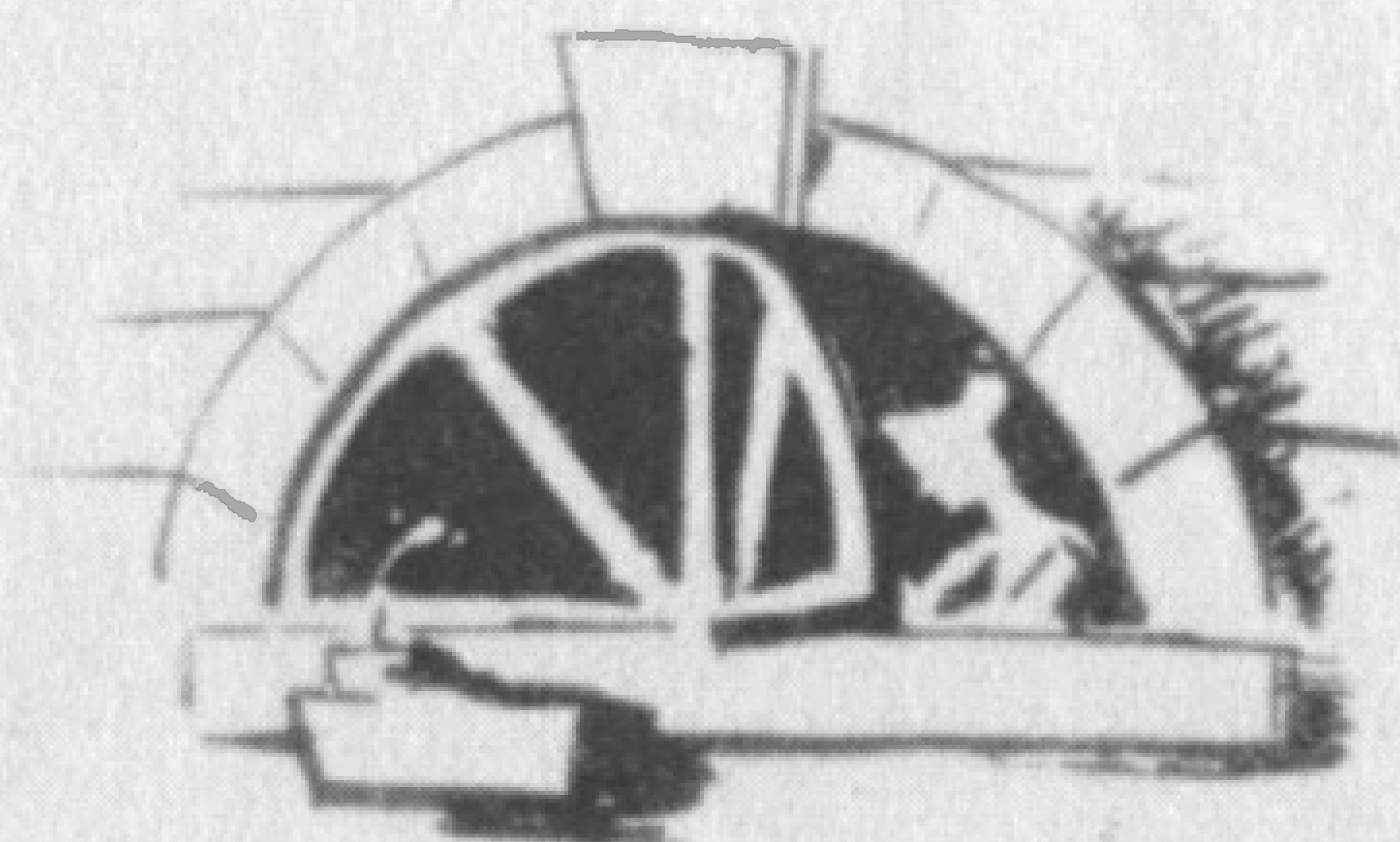


Кискачи Ю. Настасья Филипповна сжигает деньги. 1960-е
«Идиот»



БЕДНЫЕ ЛЮДИ

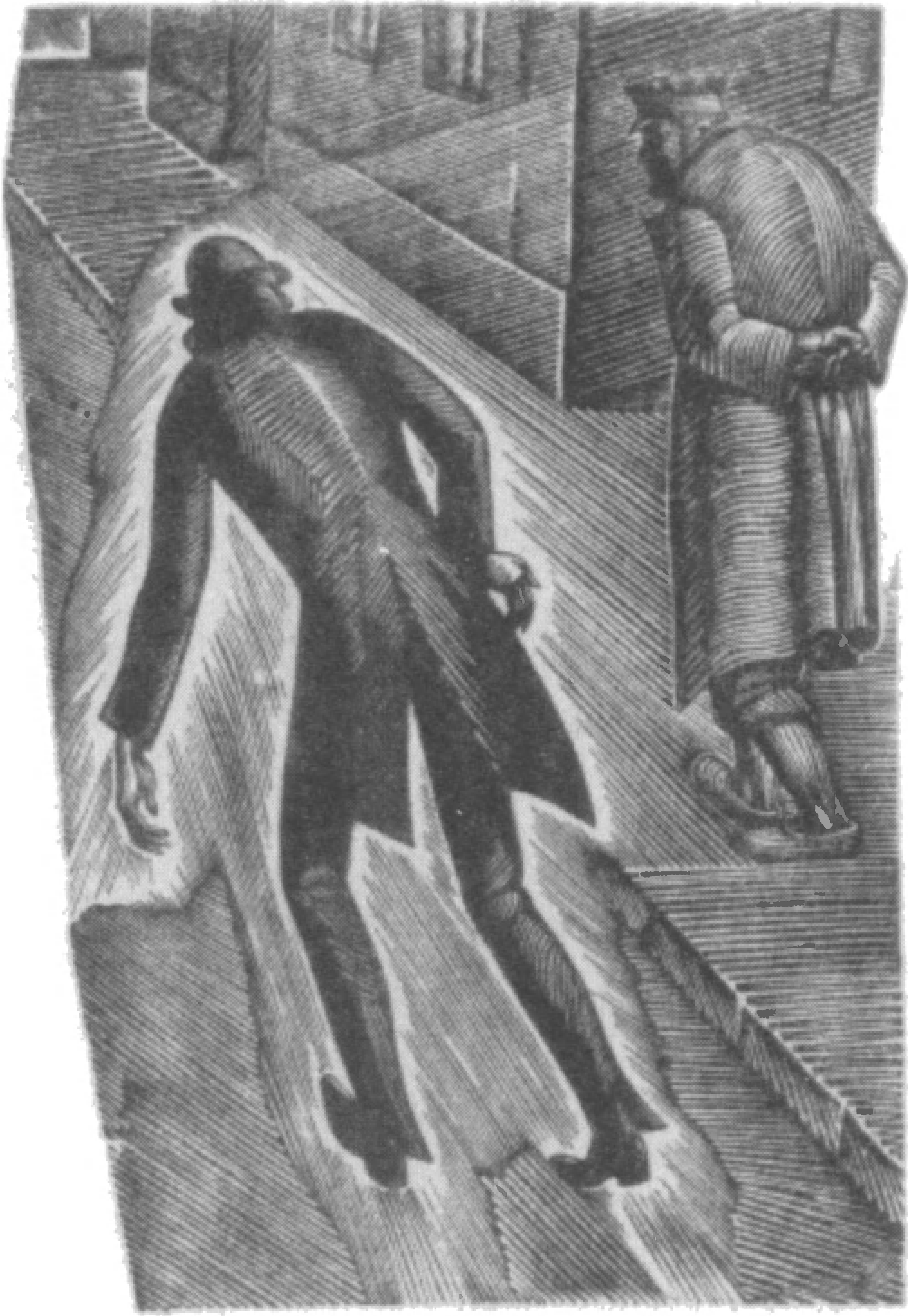
РОМАН



Филипповский Г. Титульный лист. 1970
«Бедные люди»



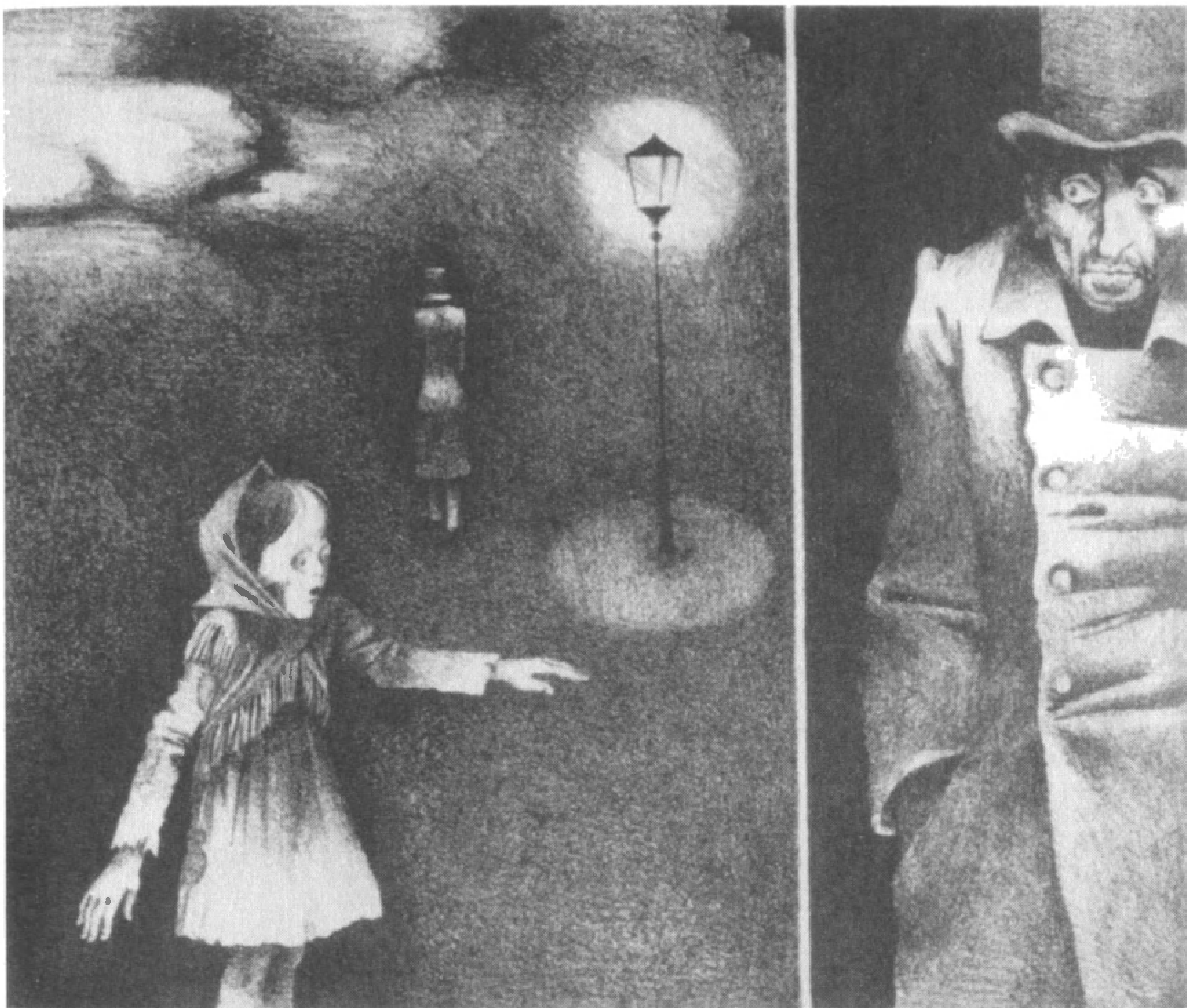
Косенков С. Раскольников дергает звонок. 1970
«Преступление и наказание»



Косенков С. Раскольников с мещанином. 1970
«Преступление и наказание»



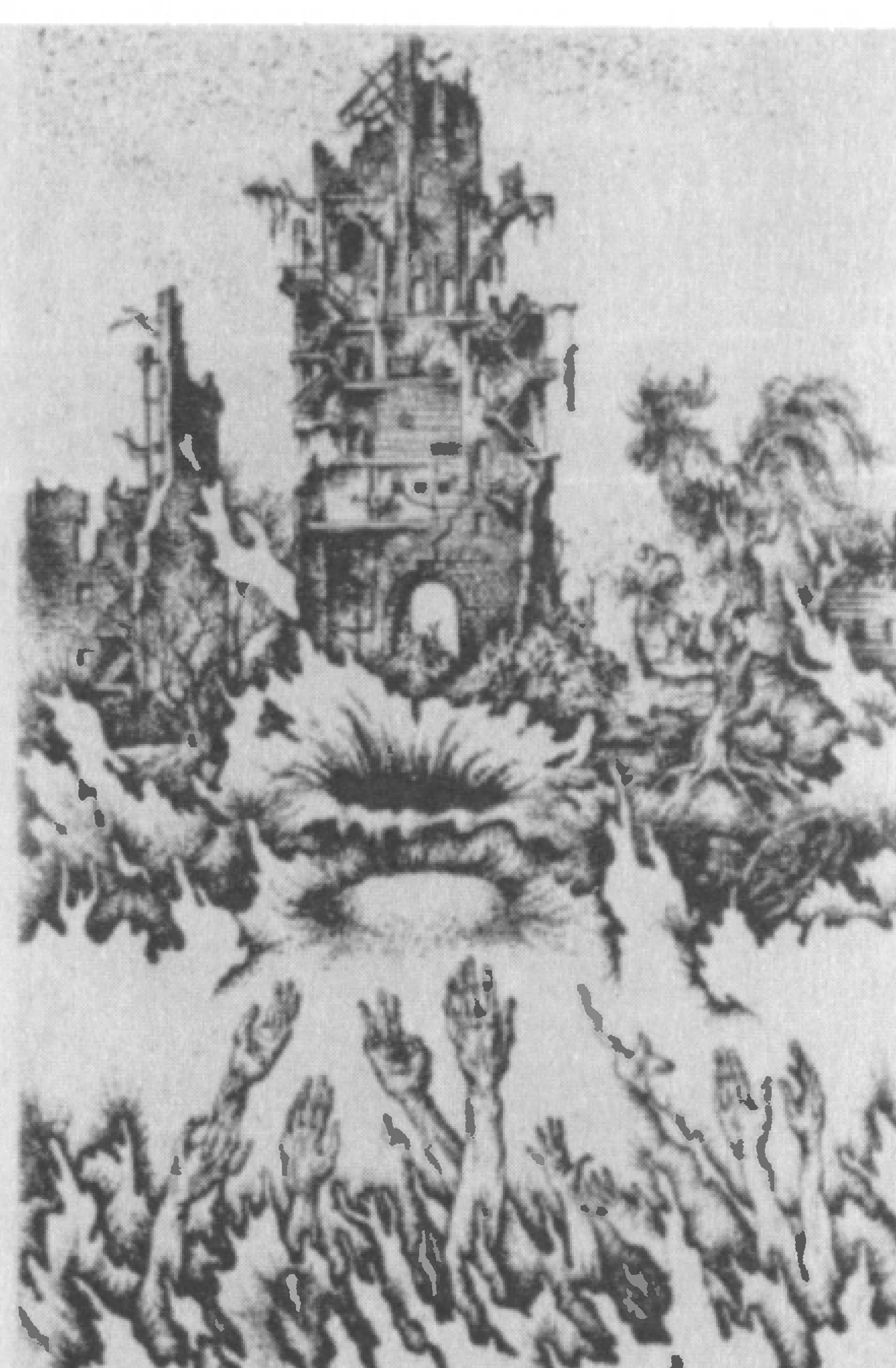
Косенков С. Соня и Раскольников. 1970
«Преступление и наказание»



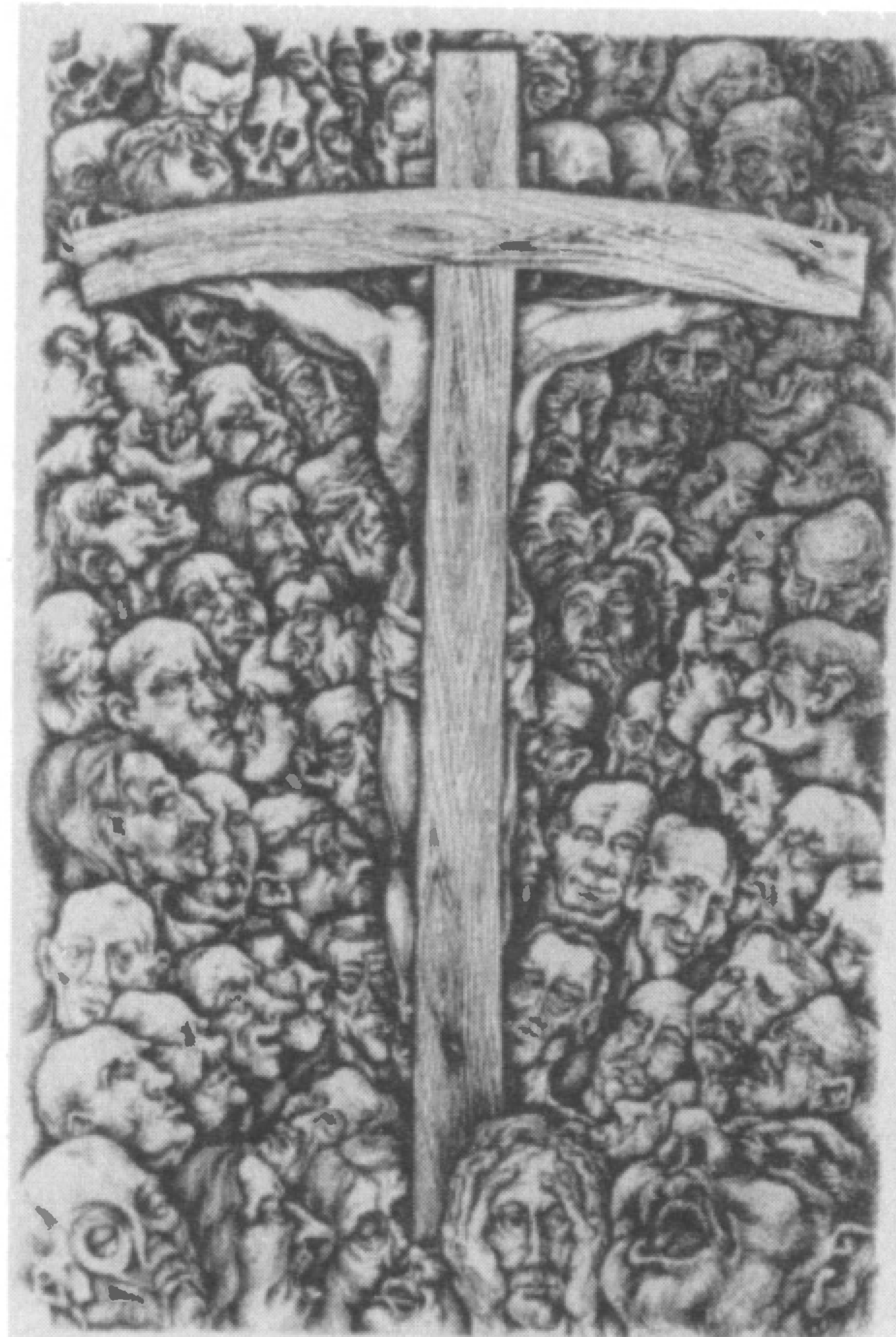
Пивоваров В. Девочка. 1970
«Сон смешного человека»



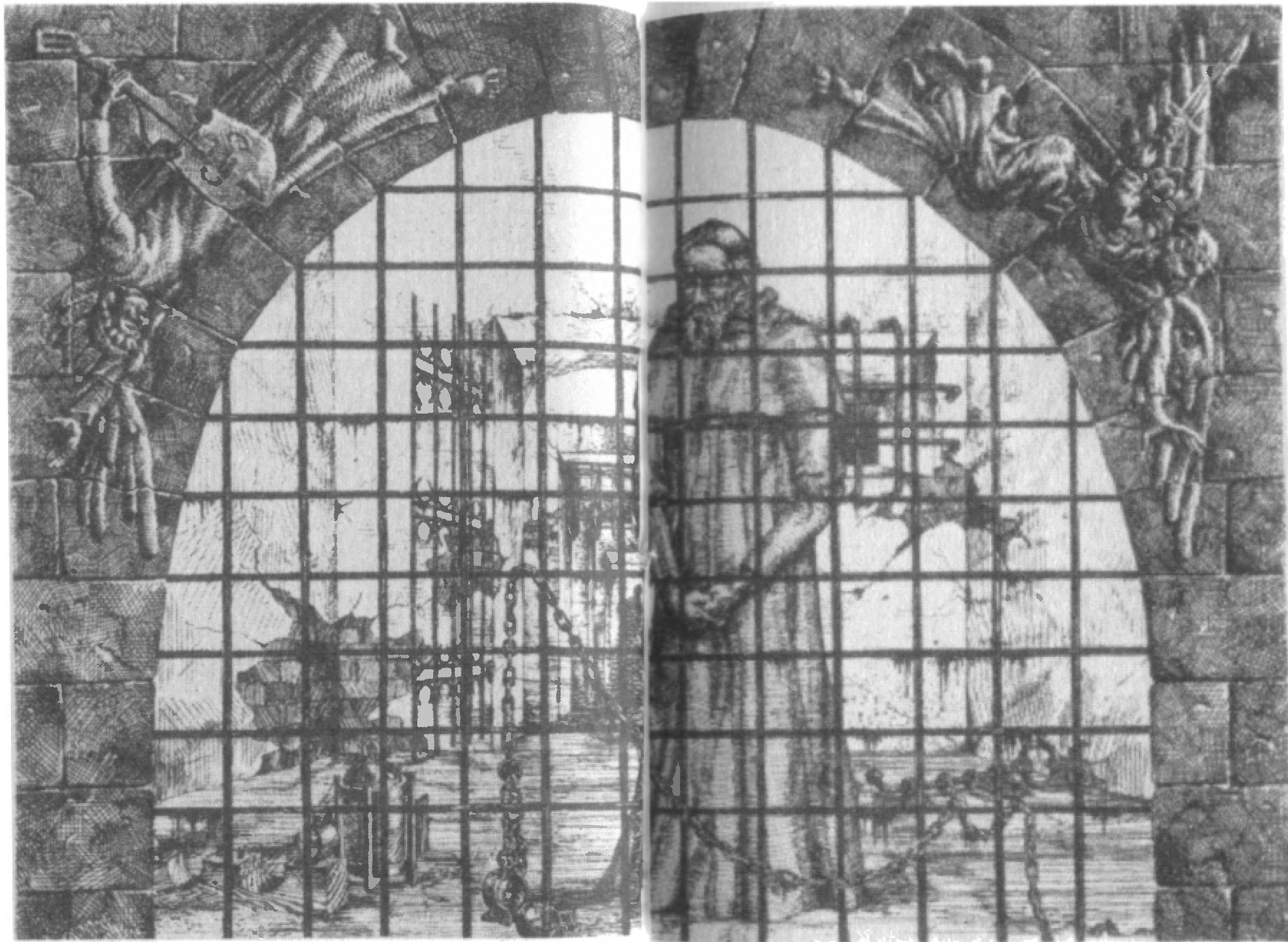
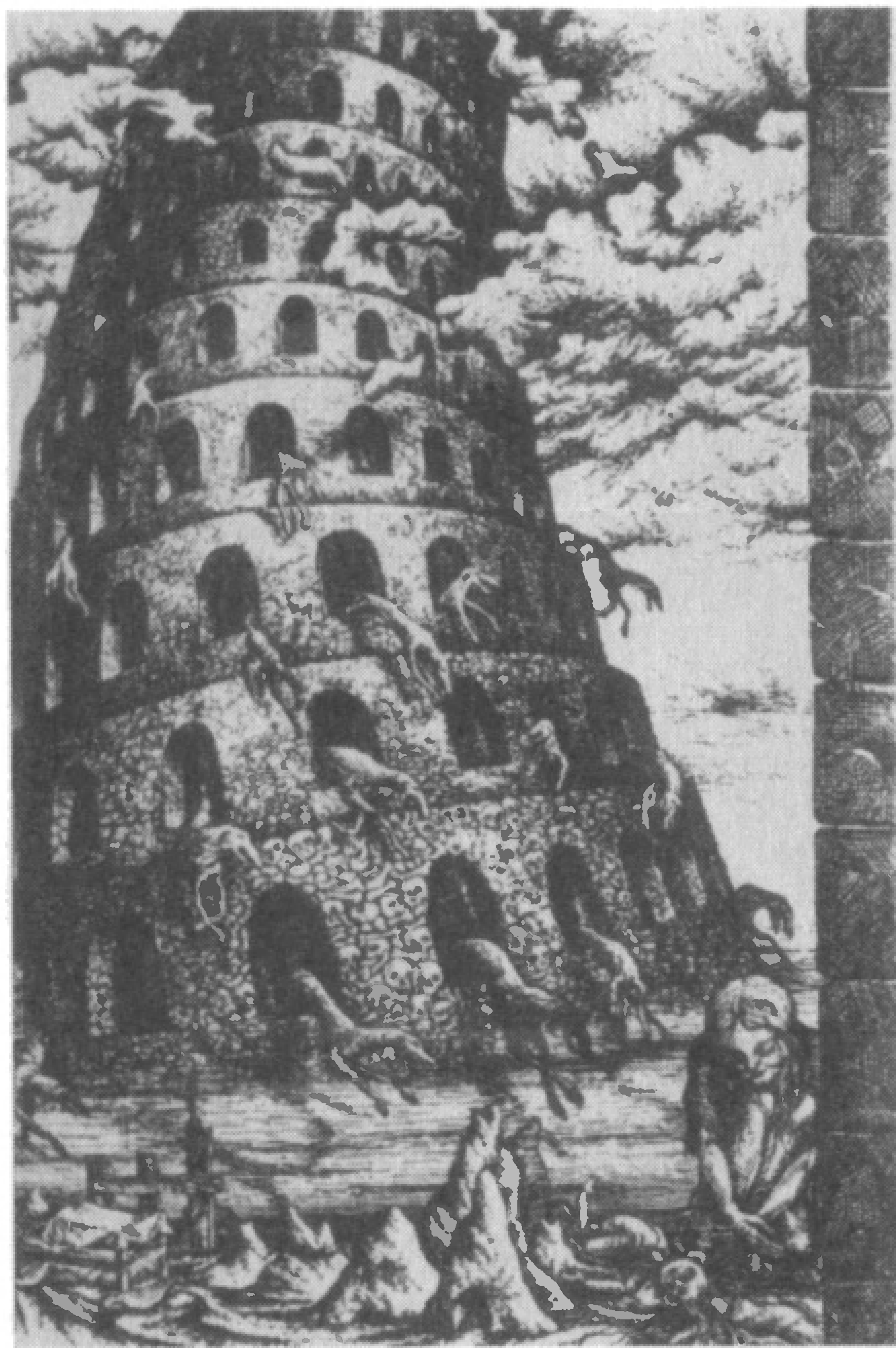
Пивоваров В. Мечта о Золотом веке. 1970
«Сон смешного человека»



Селиверстов Ю. Триптих. Часть 1. 1970
«Братья Карамазовы»



Селиверстов Ю. Триптих. Часть 2. 1970
«Братья Карамазовы»



Селиверстов Ю. Триптих. Часть 3. 1970
«Братья Карамазовы»



Горьев В. Встреча Мышкина с Рогожиным в вагоне. 1970–1971
«Идиот»



**Горяев В. Портрет Настасьи Филипповны. 1970–1971
«Идиот»**



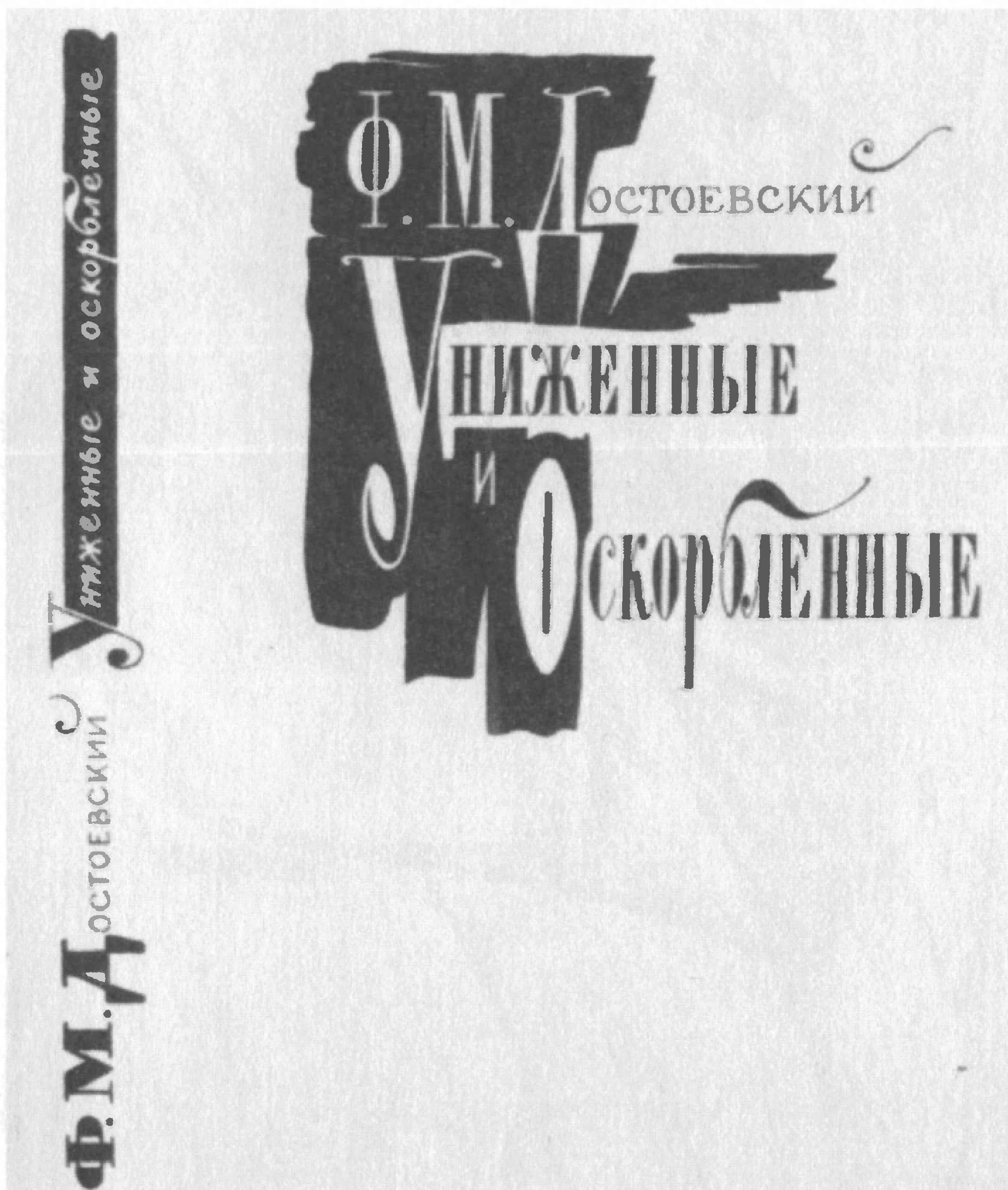
Горяев В. Глаза. 1970–1971
«Идиот»



**Горьев В. Настасья Филипповна в Павловском вокзале. 1970–1971
«Идиот»**



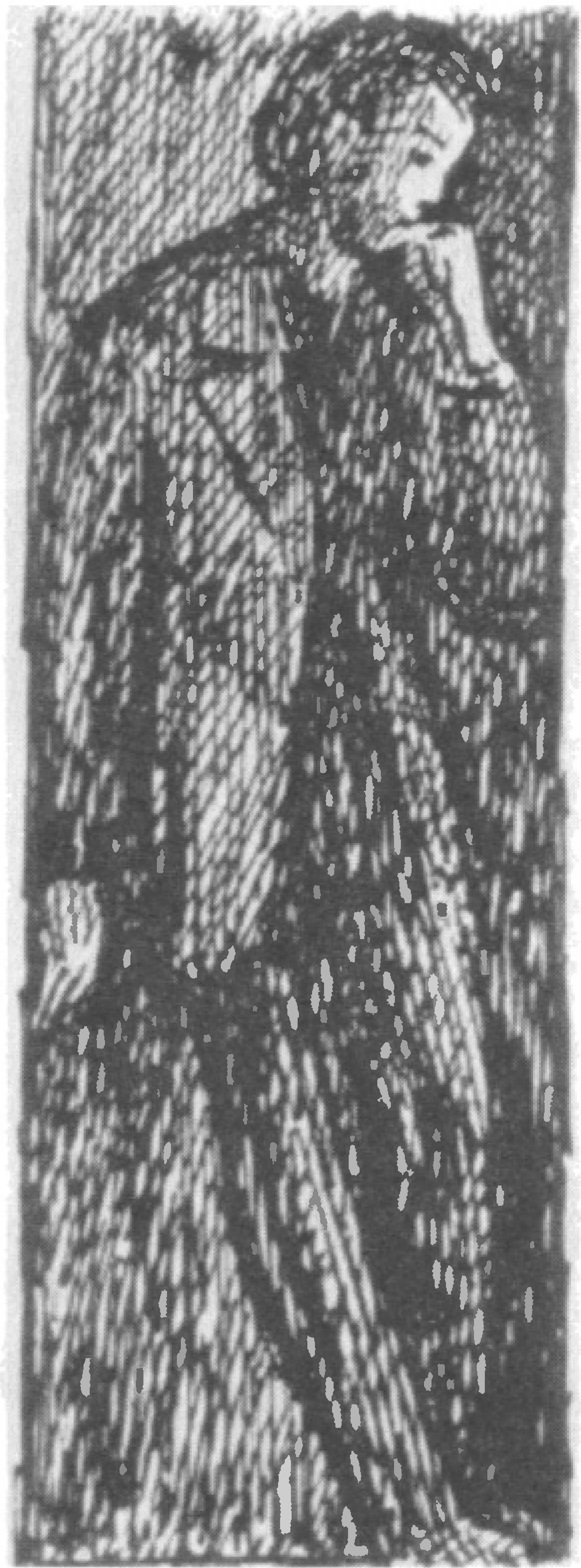
Горяев В. У тела Настасьи Филипповны. 1970–1971
«Идиот»



Вакидин В. Эскиз суперобложки. 1970–1971
«Униженные и оскорбленные»



Вакидин В. Шмуктитул. 1970–1971
«Униженные и оскорбленные»



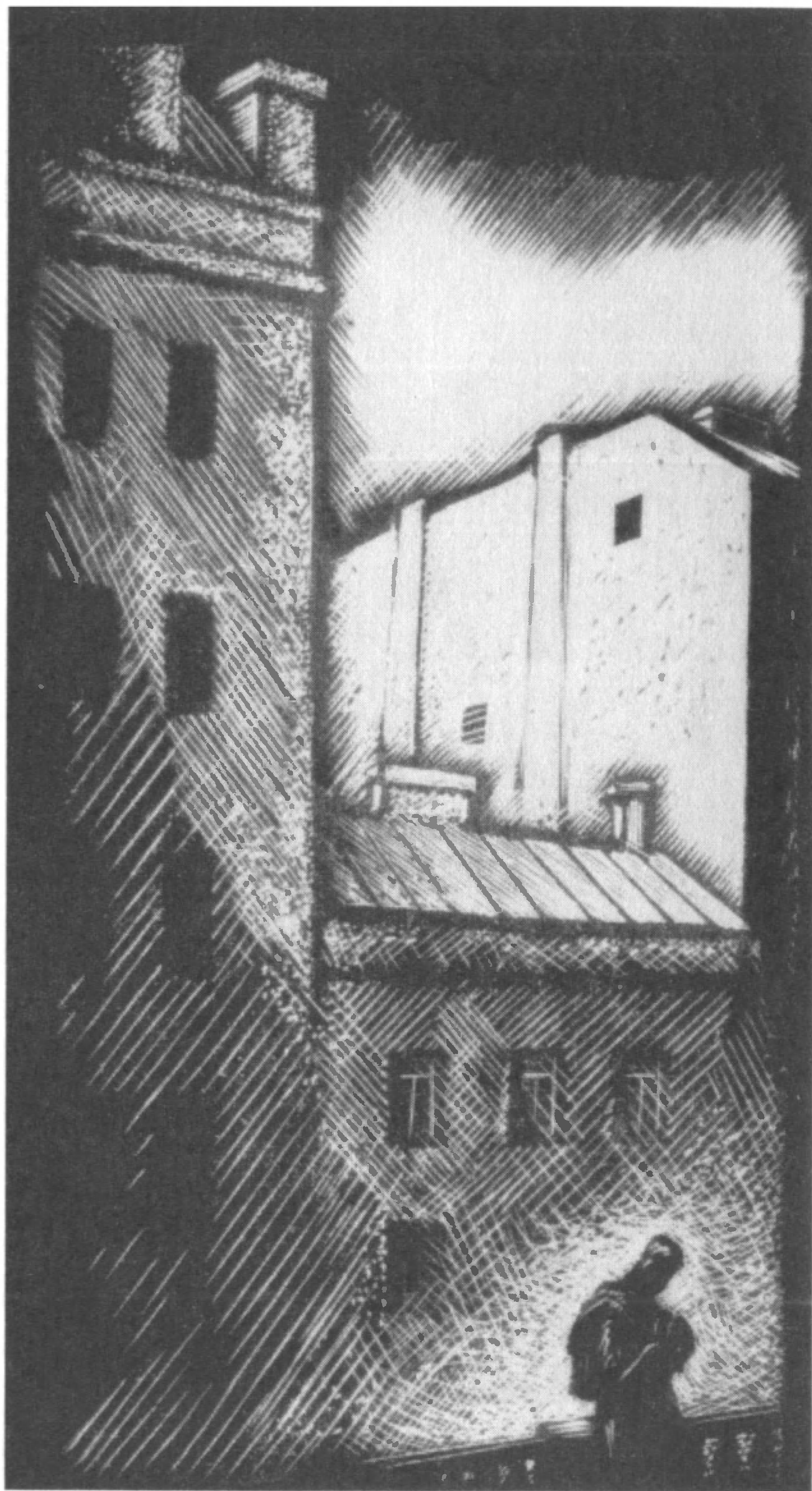
**Вакидин В. Алеша. 1970–1971
«Униженные и оскорбленные»**



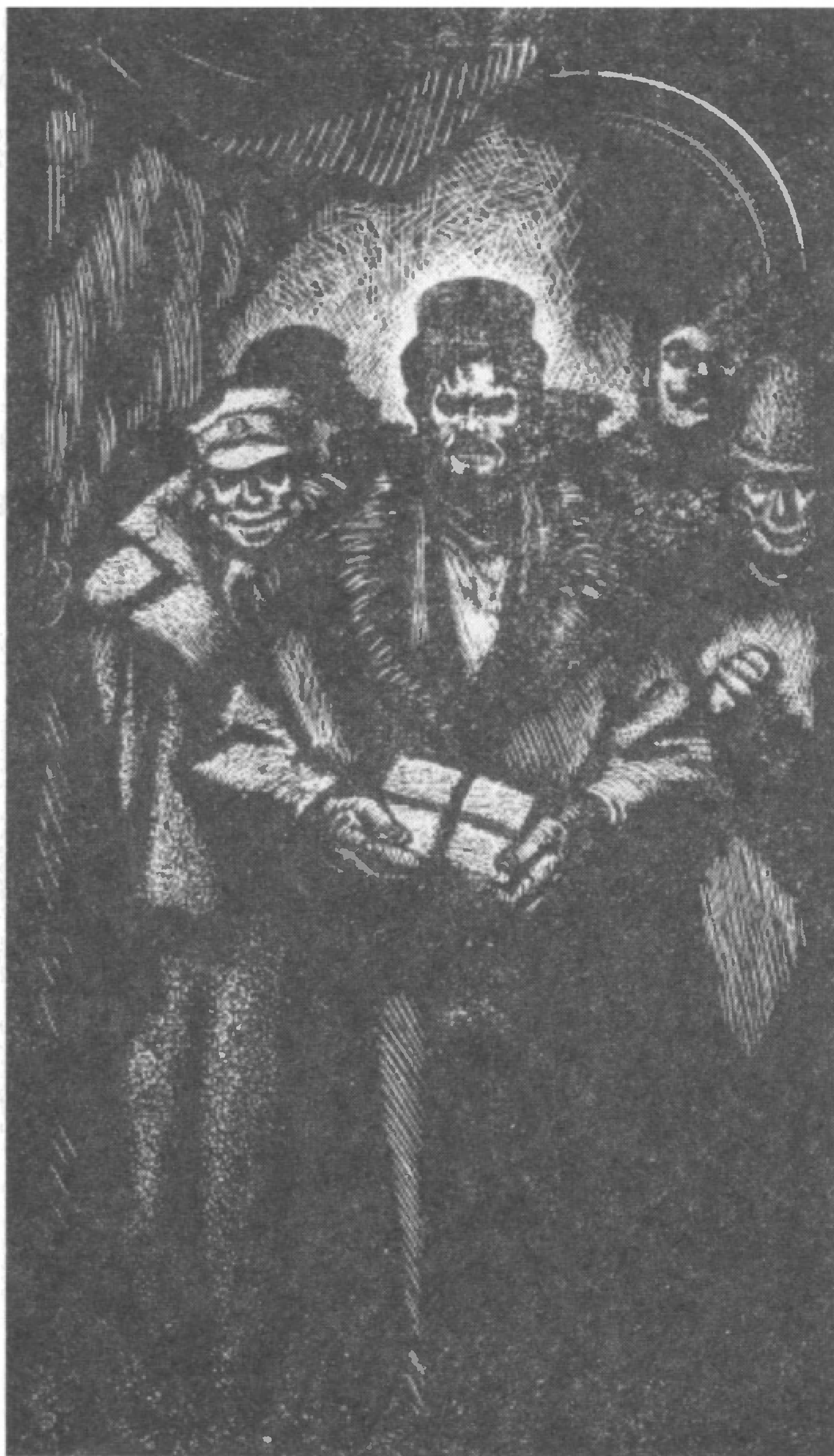
Вакидин В. Наташа и княжна Катя. 1970–1971
«Униженные и оскорбленные»



Гончаров А. Шмуктитул. 1971
«Бедные люди»



Гончаров А. Шмудтитул. 1971
«Белые ночи»



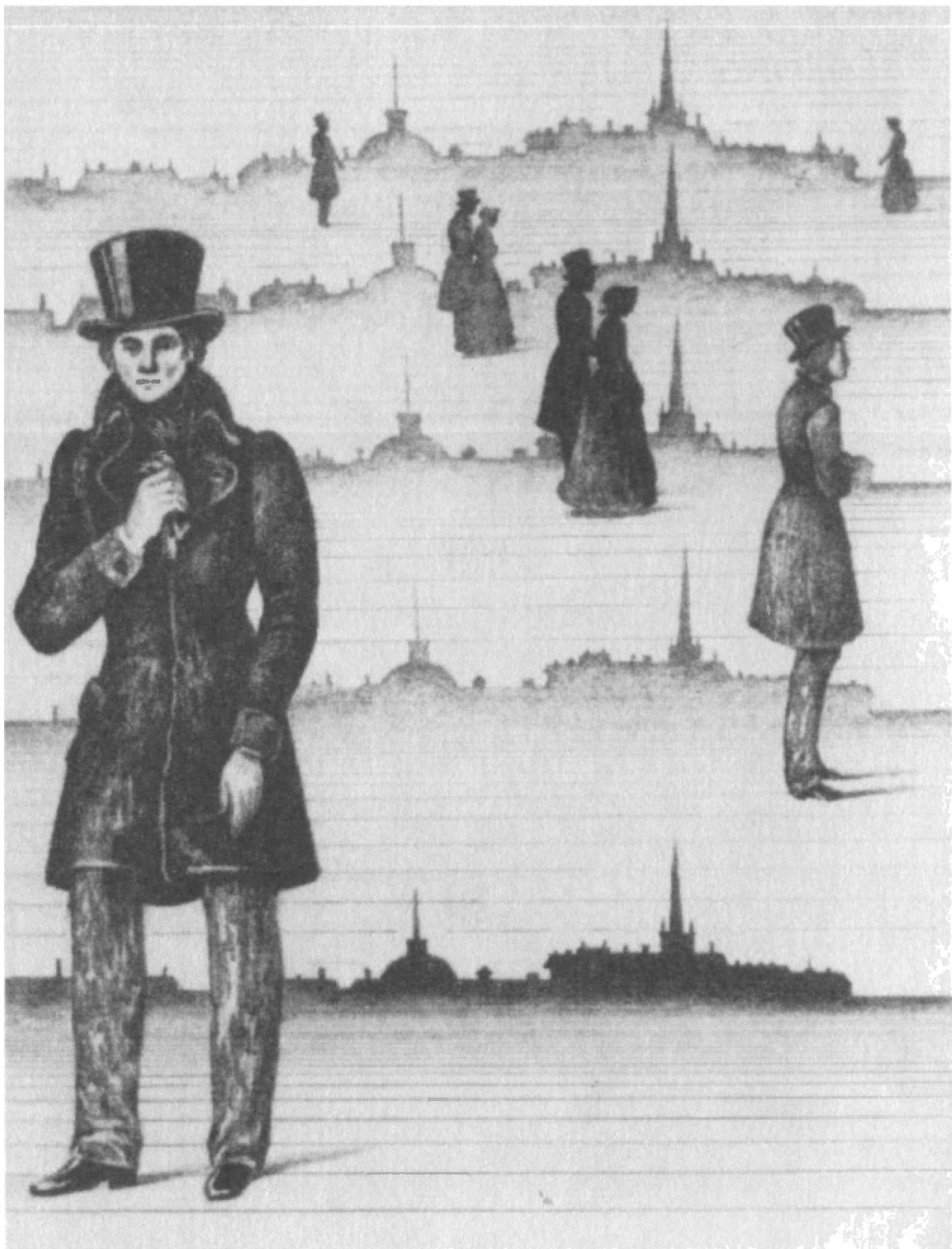
Гончаров А. Шмуцтитул. 1971
«Идиот»



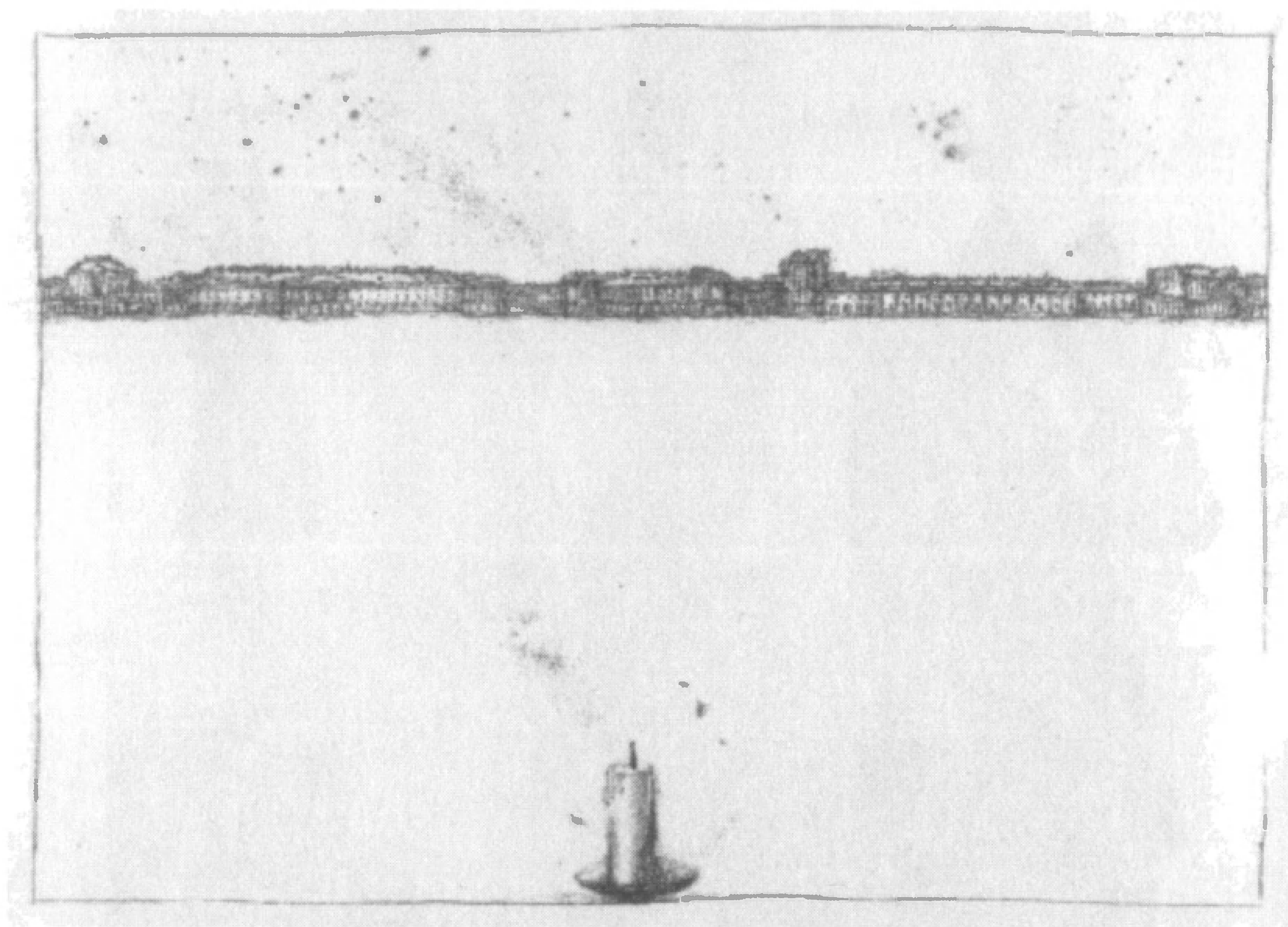
Гончаров А. Шмудцитул. 1971
«Идиот»



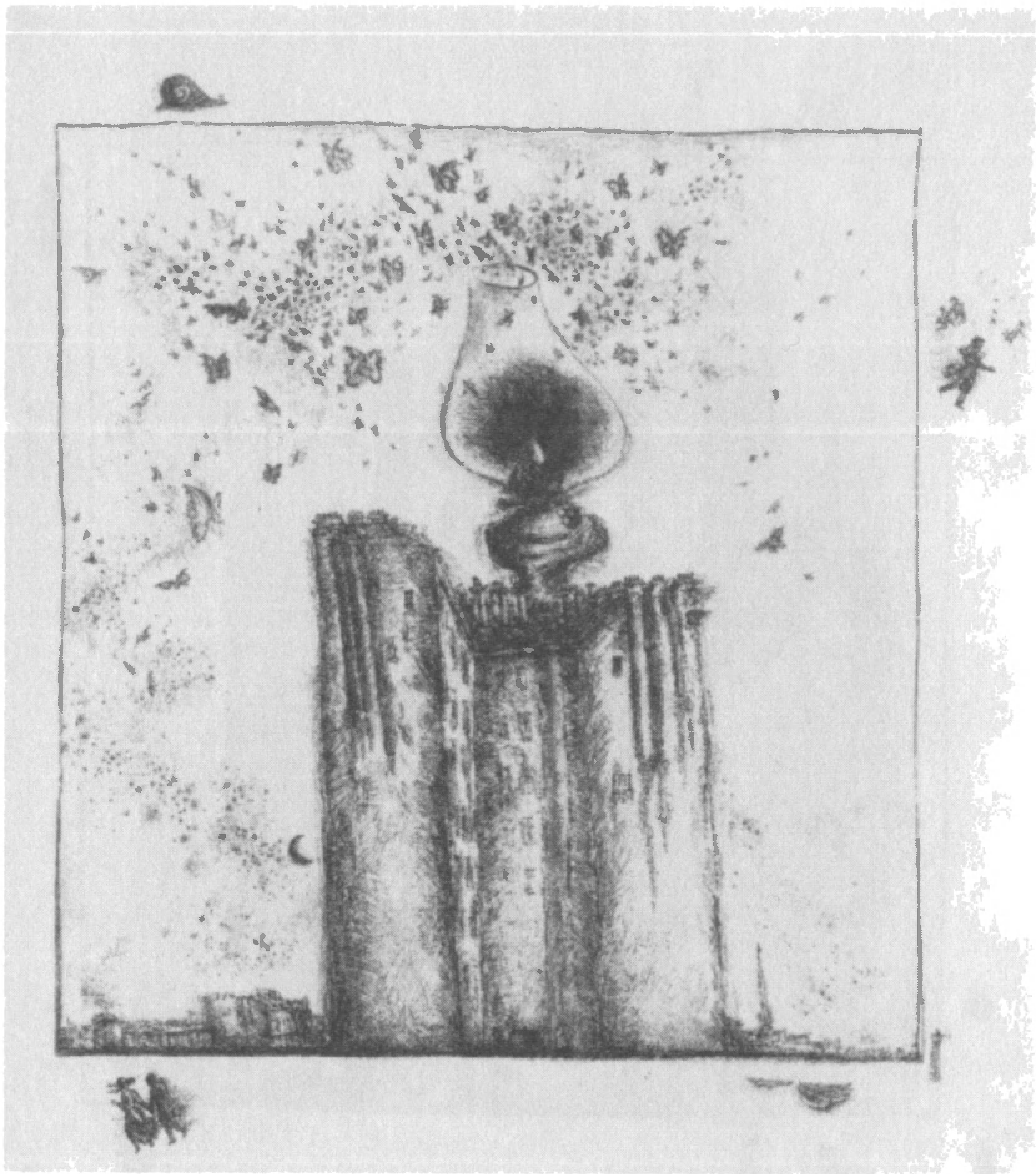
**Штернберг Д. Рассказ Вареньки Доброселовой. 1971
«Бедные люди»**



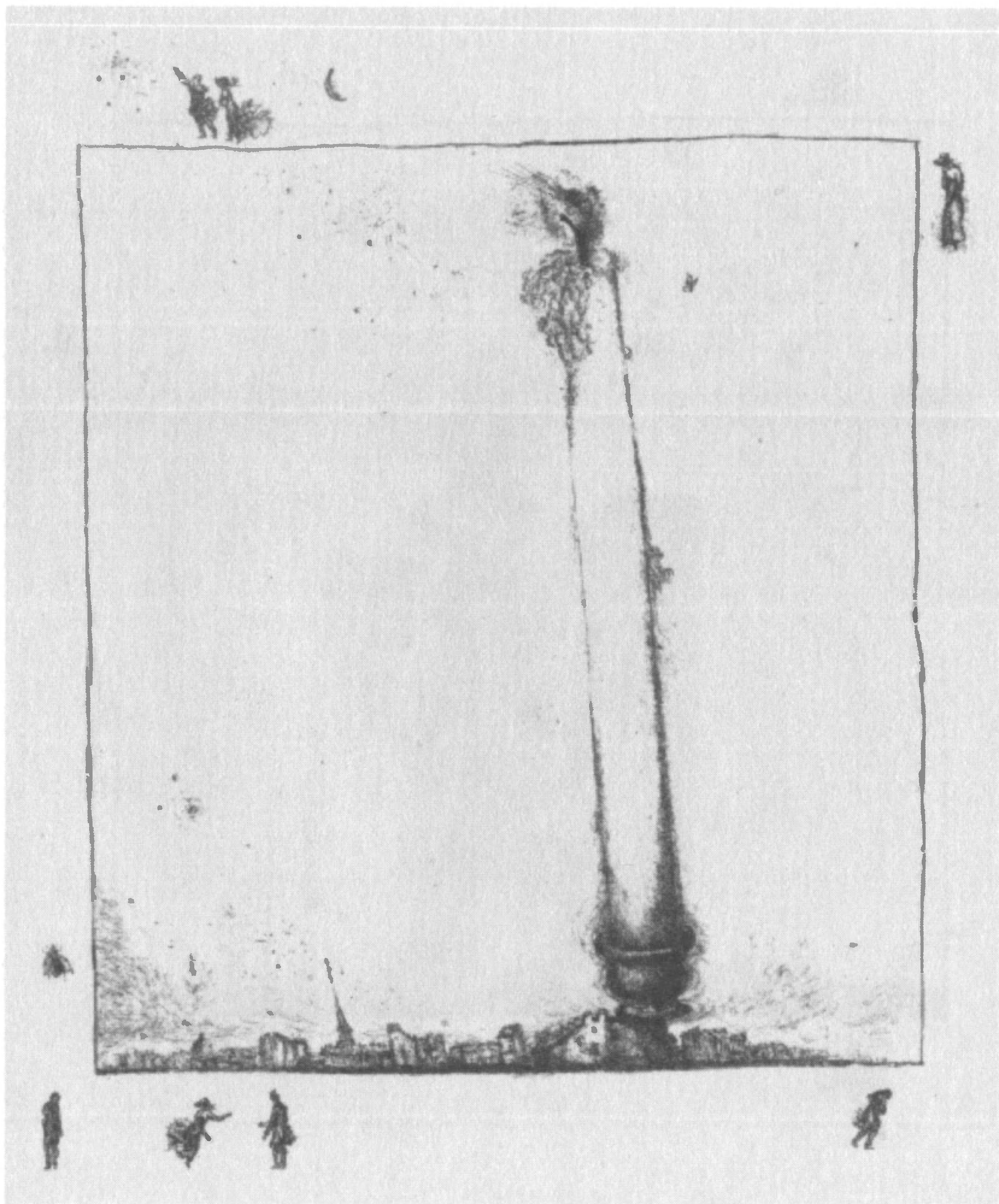
Лавров Б. Мечтатель. 1971
«Белые ночи»



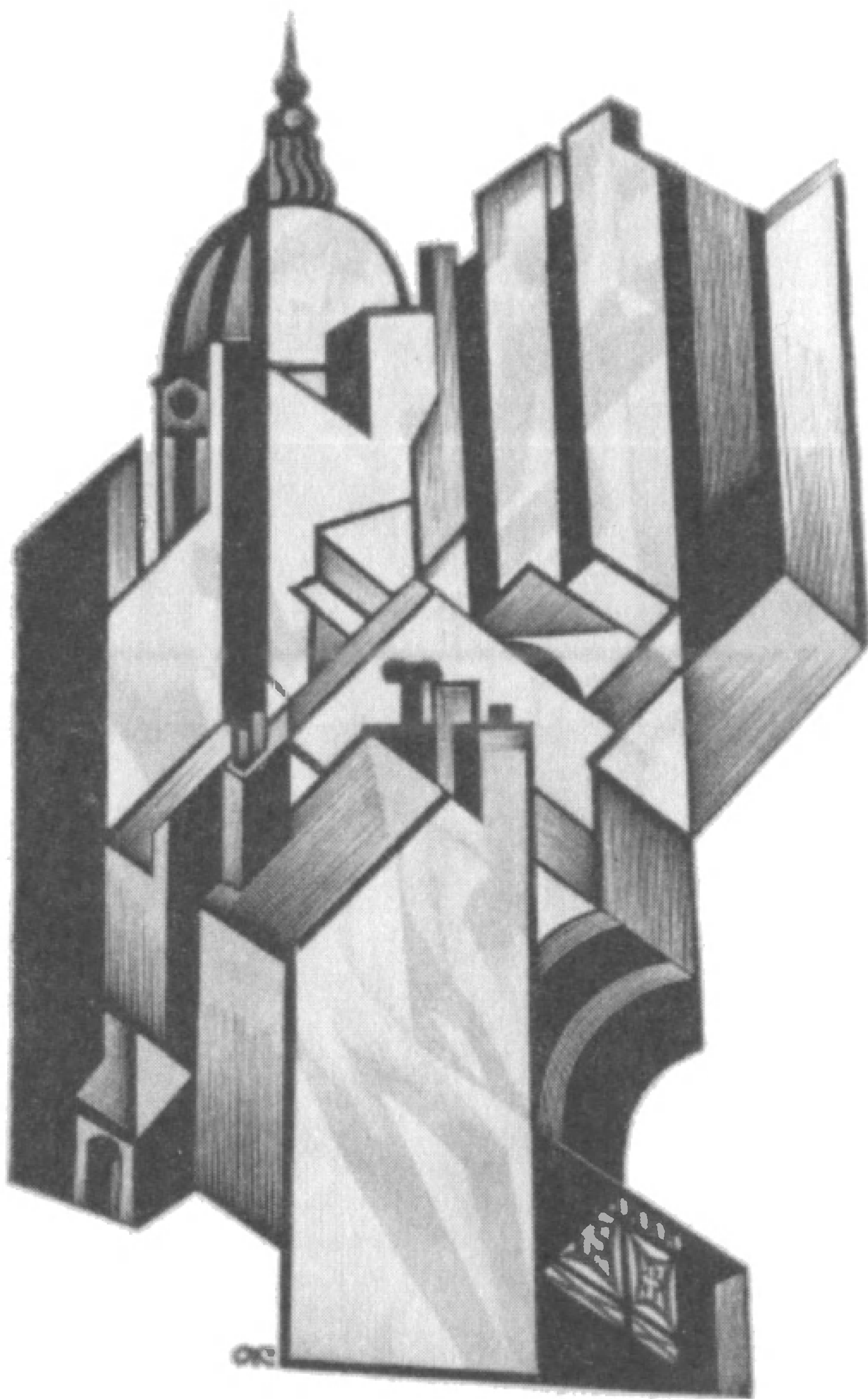
Перевезенцев Ю. Композиция. 1971
«Белые ночи»



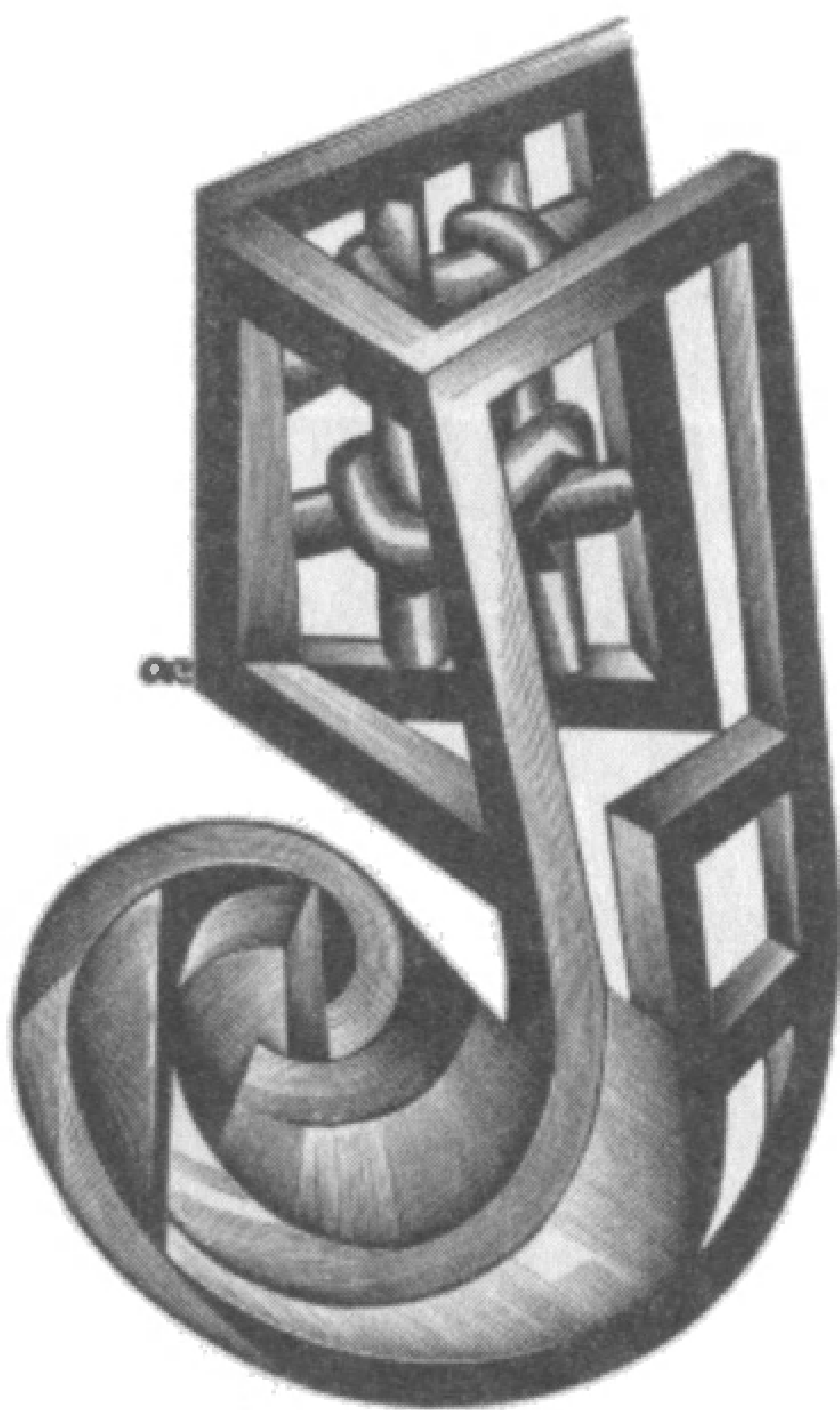
Перевезенцев Ю. Композиция. 1971
«Белые ночи»



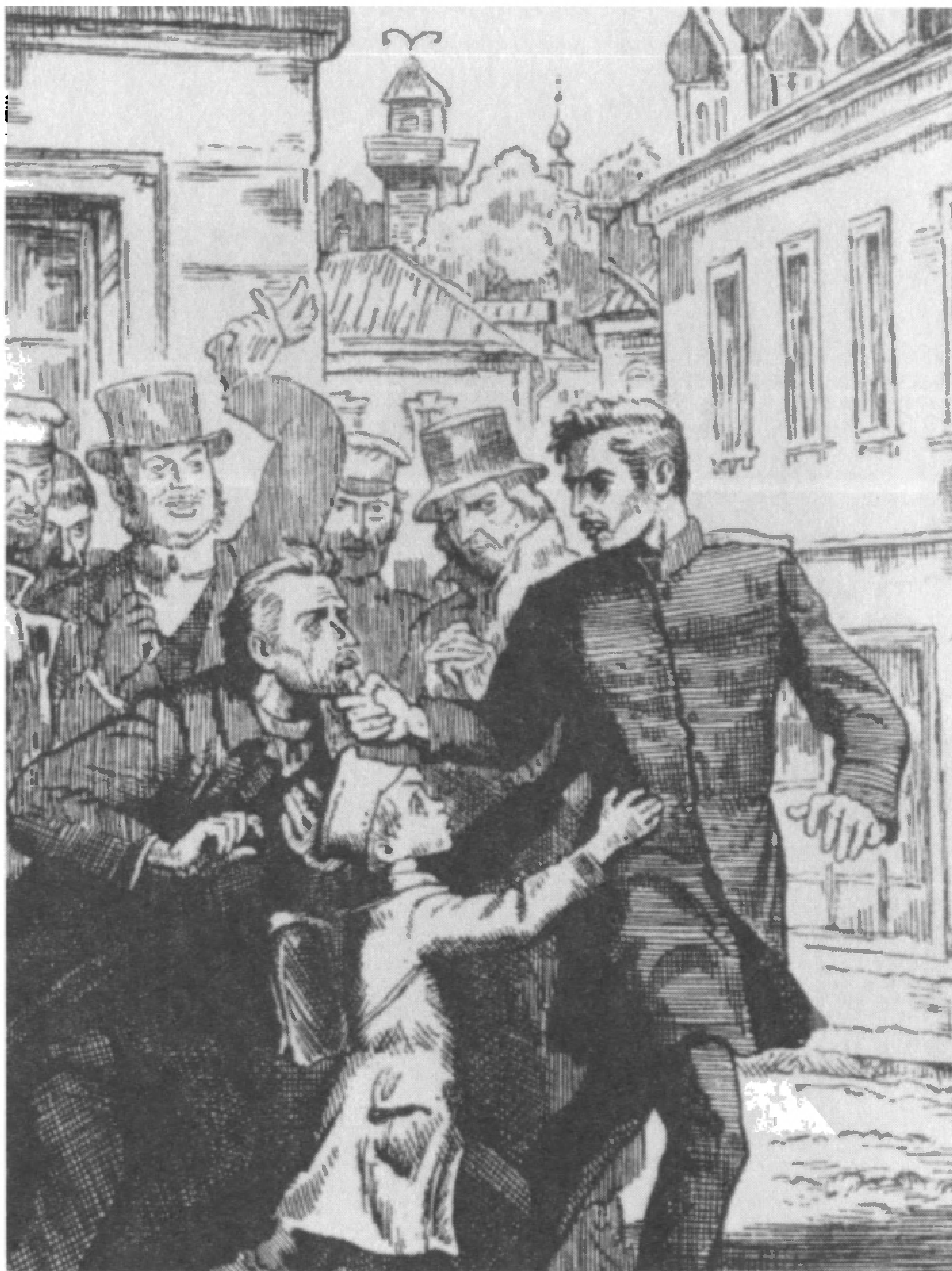
Перевезенцев Ю. Композиция. 1971
«Белые ночи»



Калашников А. Петербург. 1971
«Белые ночи»



Калашников А. Каторга. 1971
«Записки из мертвого дома»



Парамонов А. Снегирев и Митя. 1971
«Братья Карамазовы»



Мазурин С. Мужик Марей. 1971
«Мужик Марей»



**Чуракова М. Легенда о Великом Инквизиторе. 1971
«Братья Карамазовы»**



Чуракова М. Алеша в скиту. 1971
«Братья Карамазовы»



Чуракова М. Сон Мити. Дитё. 1971
«Братья Карамазовы»



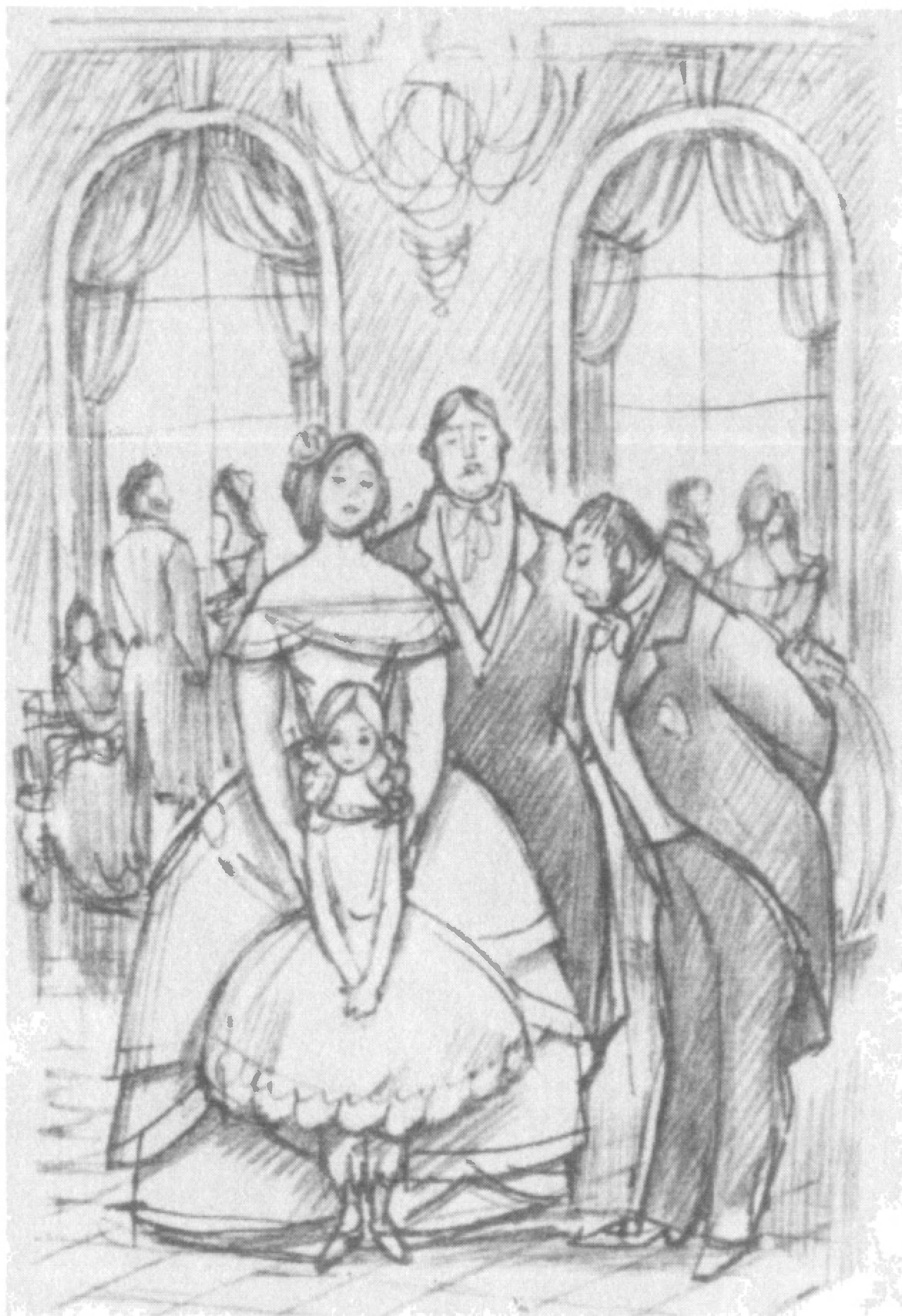
Чуракова М. Бред Ивана. 1971
«Братья Карамазовы»



Безбородов К. Рассказ Нелли.
«Униженные и оскорбленные». 1971



**Вильнер В. Любовь Свидригайлова. 1974
«Преступление и наказание»**



Данилов Ю. На елке. 1974
«Елка и свадьба»



Данилов Ю. Мальчик. 1974
«Мальчик у Христа на елке»



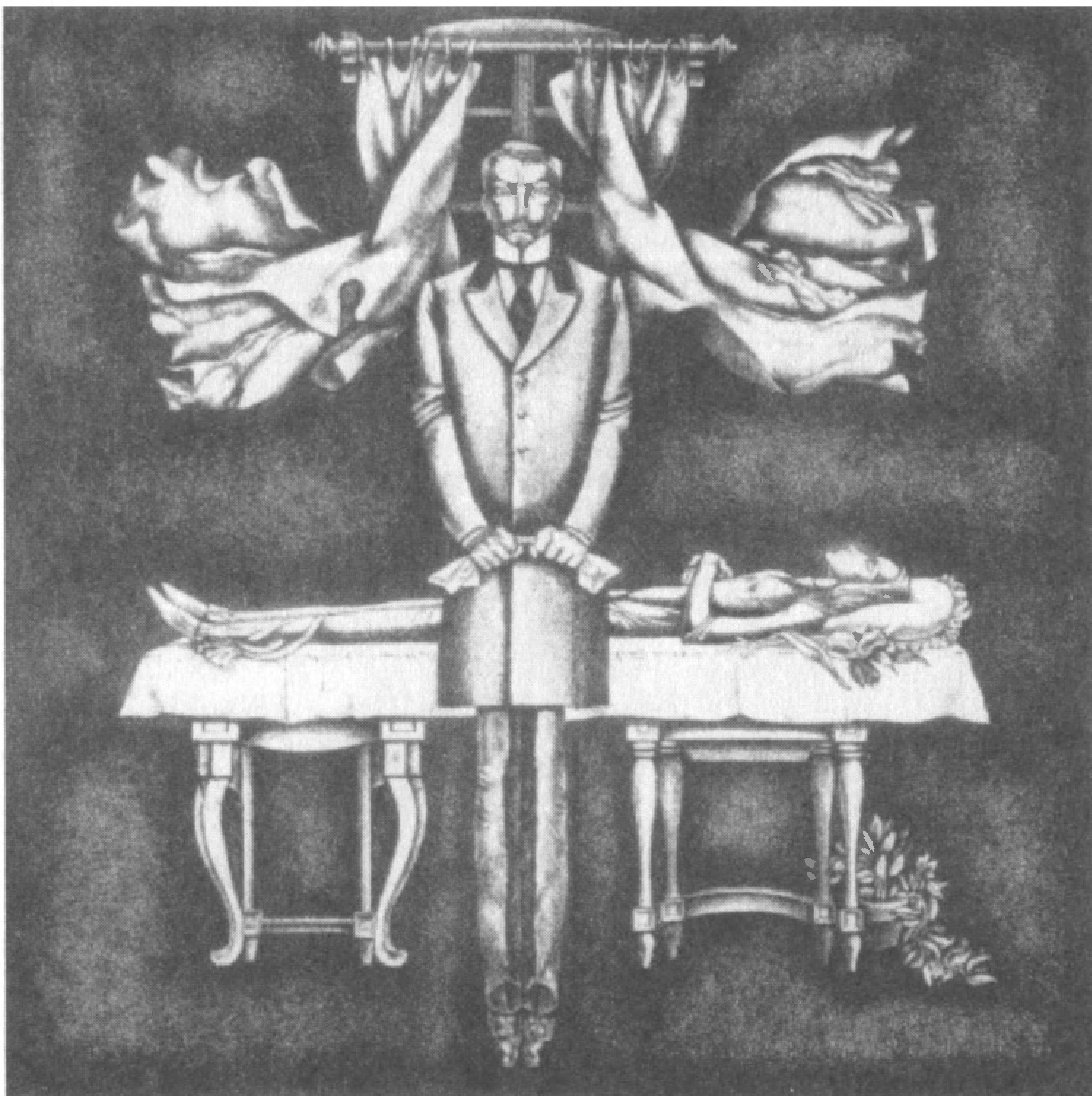
Хруслов В. Князь Мышкин. 1976
«Идиот»



**Хруслов В. Мышкин и Рогожин у тела Настасьи Филипповны. 1976
«Идиот»**



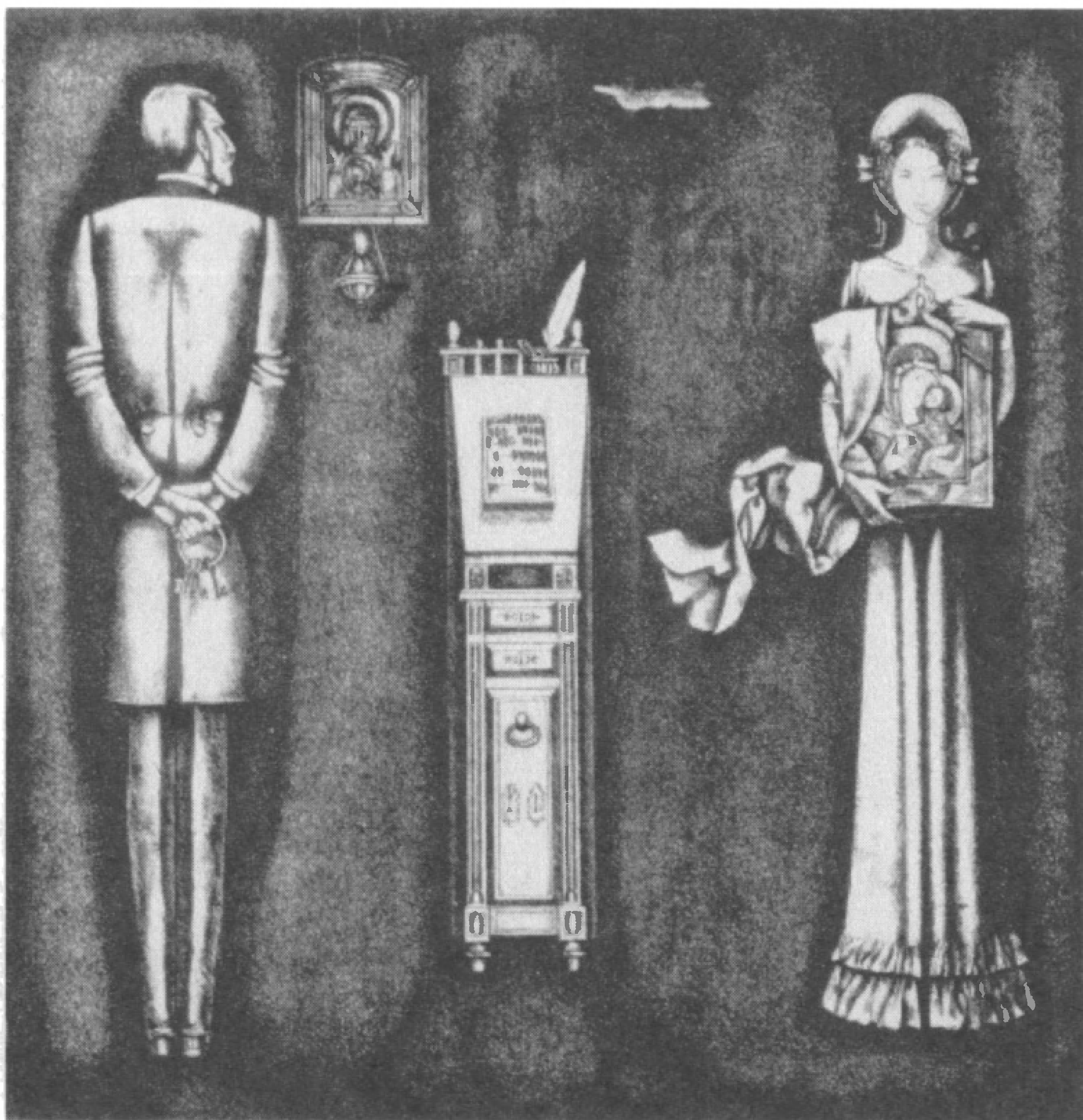
Хруслов В. Композиция. 1976
«Идиот»



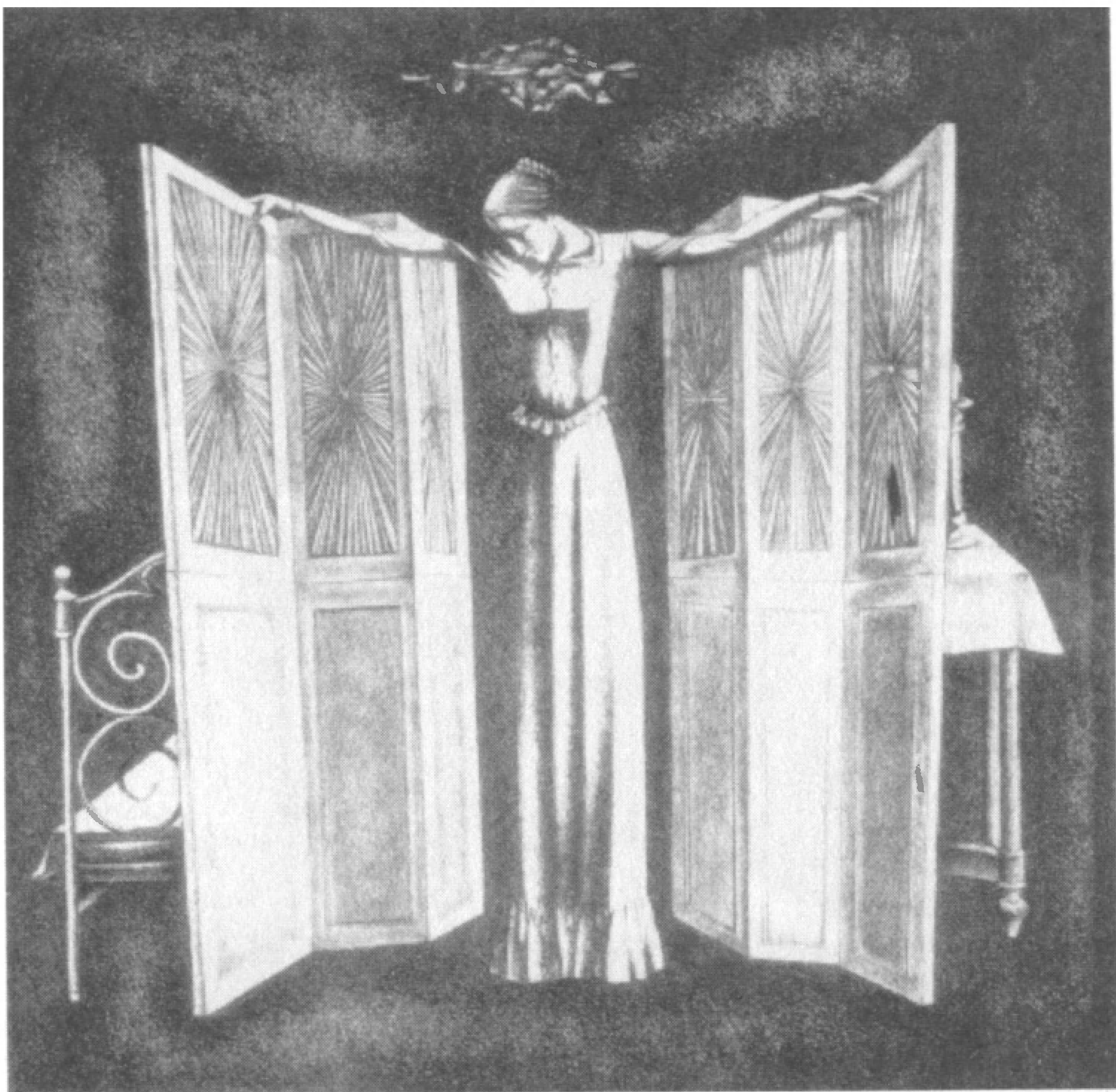
Заборов Б. Ростовщик у тела Кроткой. 1976
«Кроткая»



Заборов Б. Кроткая. 1976
«Кроткая»



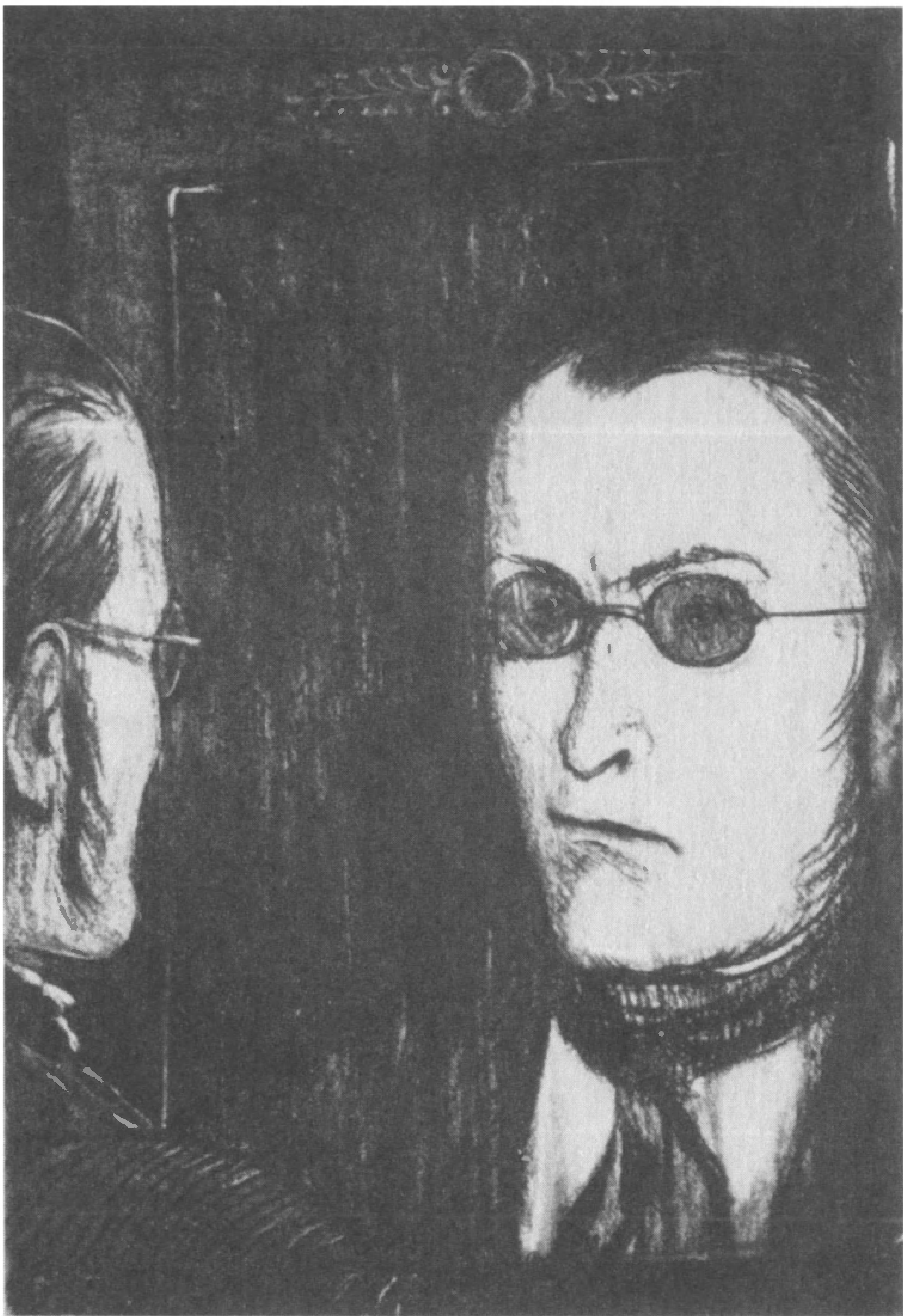
Заборов Б. В ссудной кассе. 1976
«Кроткая»



Заборов Б. Кроткая. 1976
«Кроткая»



Заборов Б. Смерть Кроткой. 1976
«Кроткая»



Глазунов И. Петр Александрович. 1978
«Неточка Незванова»



**Глазунов И. Александра Михайловна. 1978
«Неточка Незванова»**



Ламм Л. Плац-майор. 1979
«Записки из Мертвого дома»



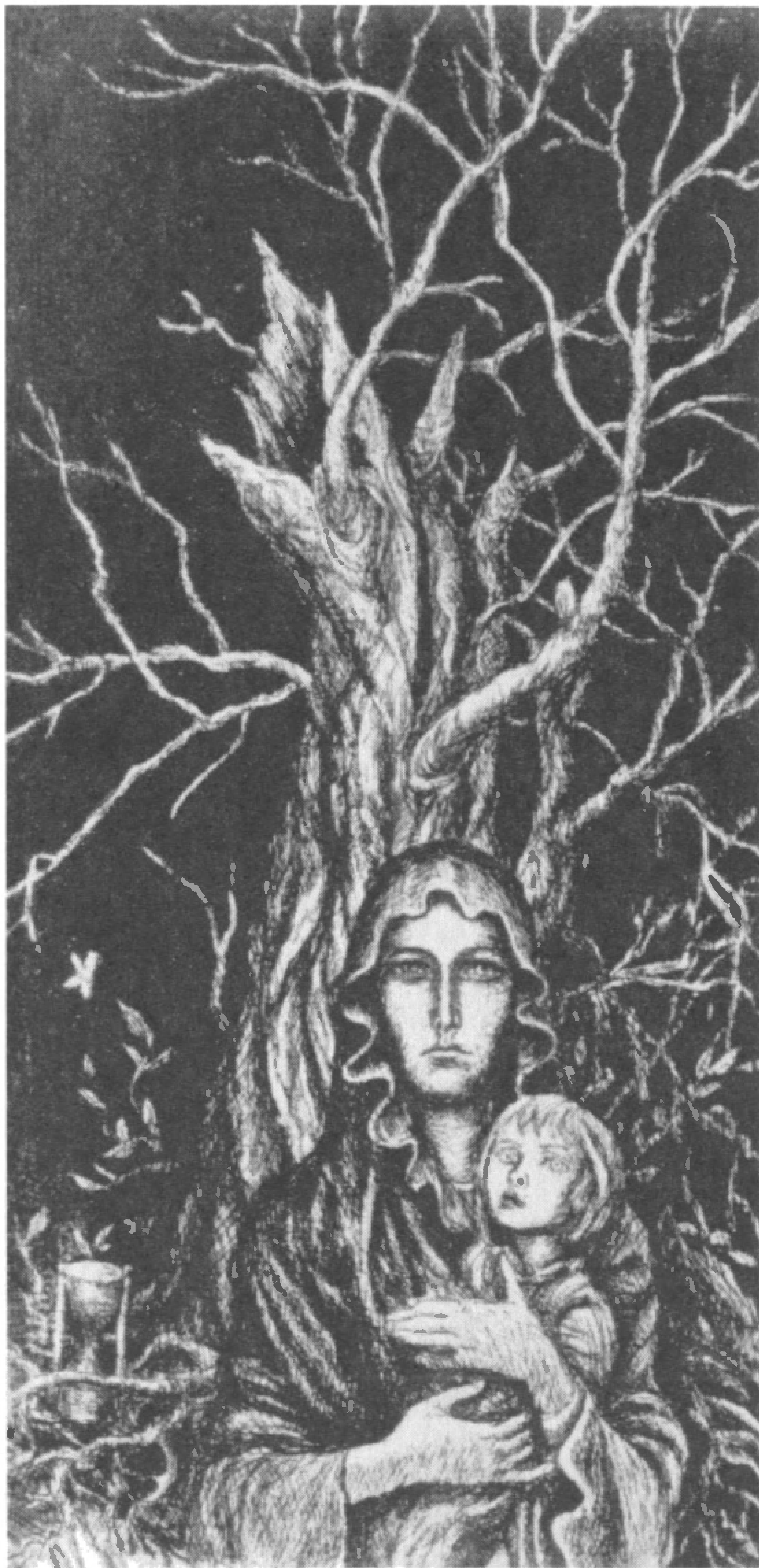
Корсакова А. Композиция. 1970-е
«Бесы»



Диодоров Б. Форза. 1980
«Братья Карамазовы»



Диодоров Б. Форзац. 1980
«Братья Карамазовы»



Диодоров Б. Форзац. 1980
«Братья Карамазовы»



Диодоров Б. Форзац. 1980
«Братья Карамазовы»



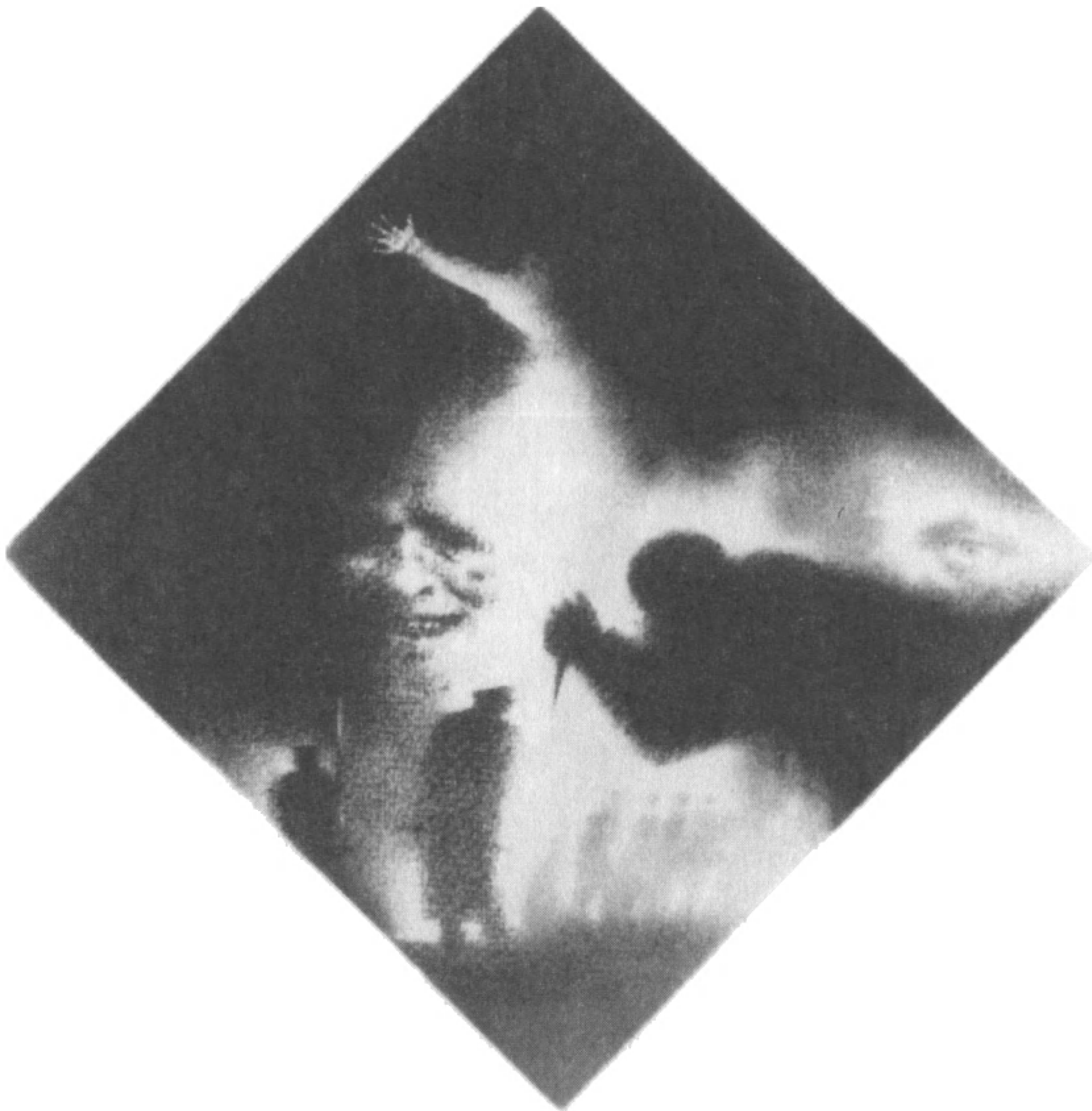
Диодоров Б. Форза. 1980
«Братья Карамазовы»



**Белан Н. Каторжники на работе. 1981
«Записки из Мертвого дома»**



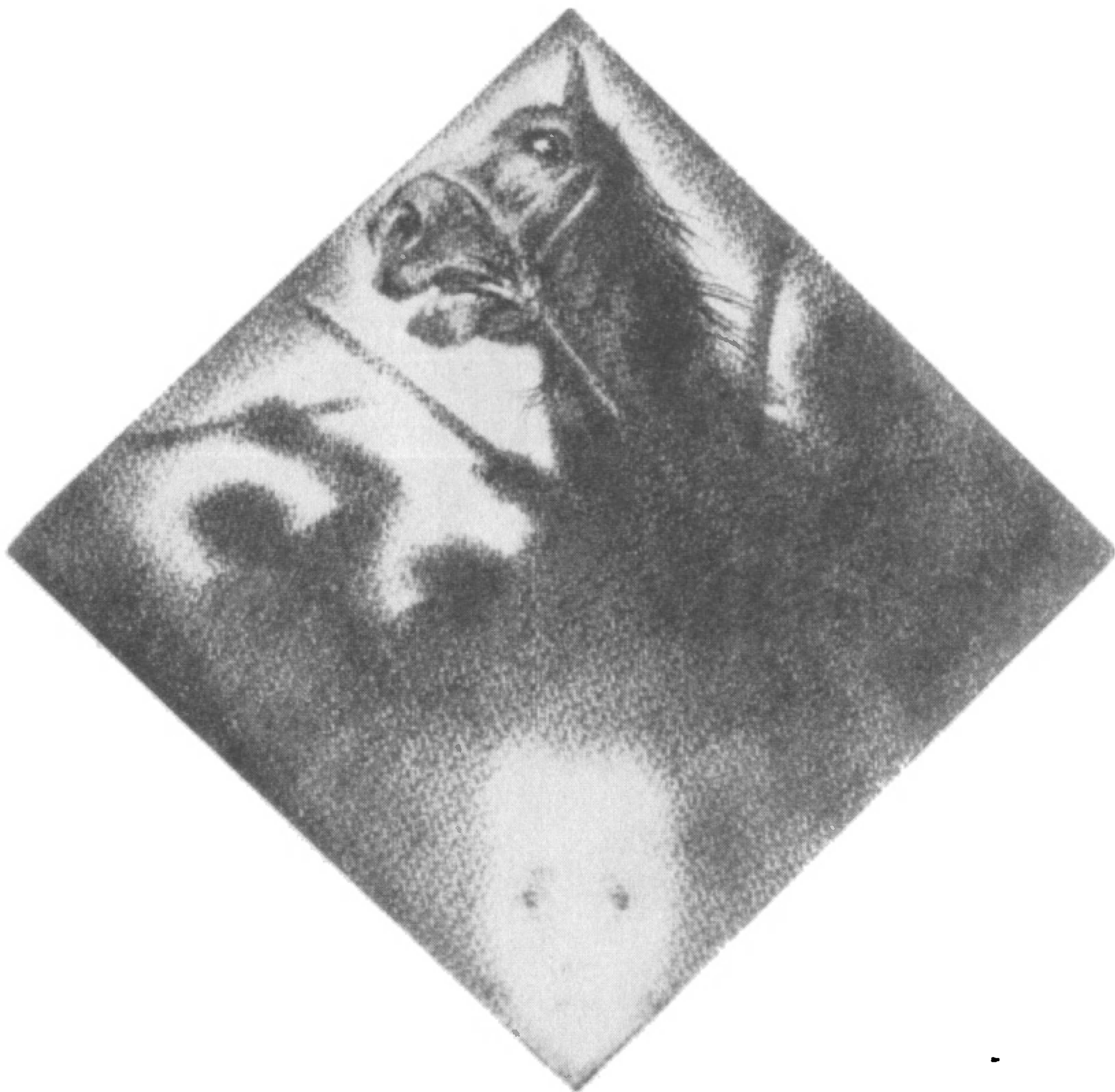
Белан Н. Смерть каторжника. 1981
«Записки из Мертвого дома»



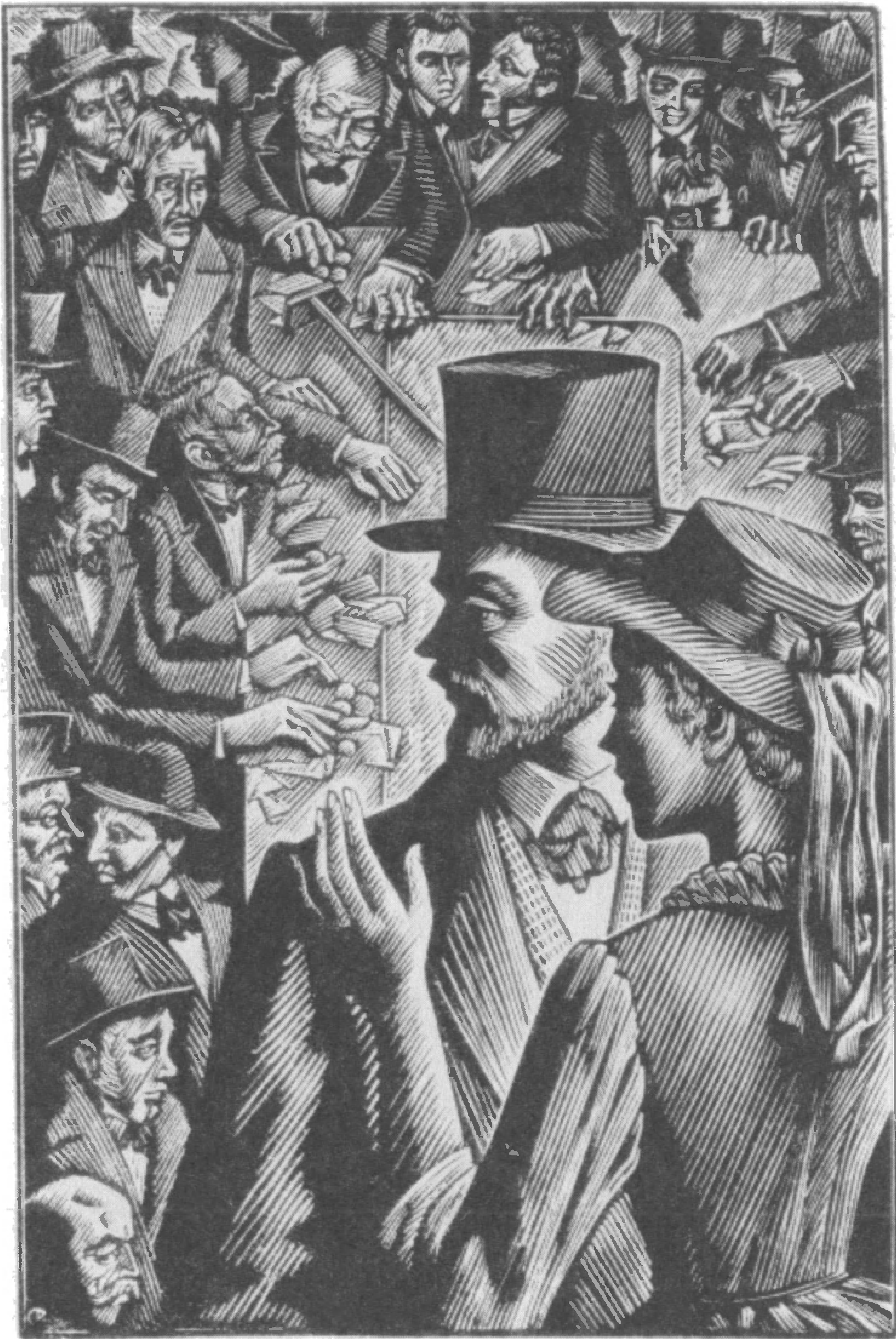
Брусовани Ю. Композиция. 1982
«Двойник»



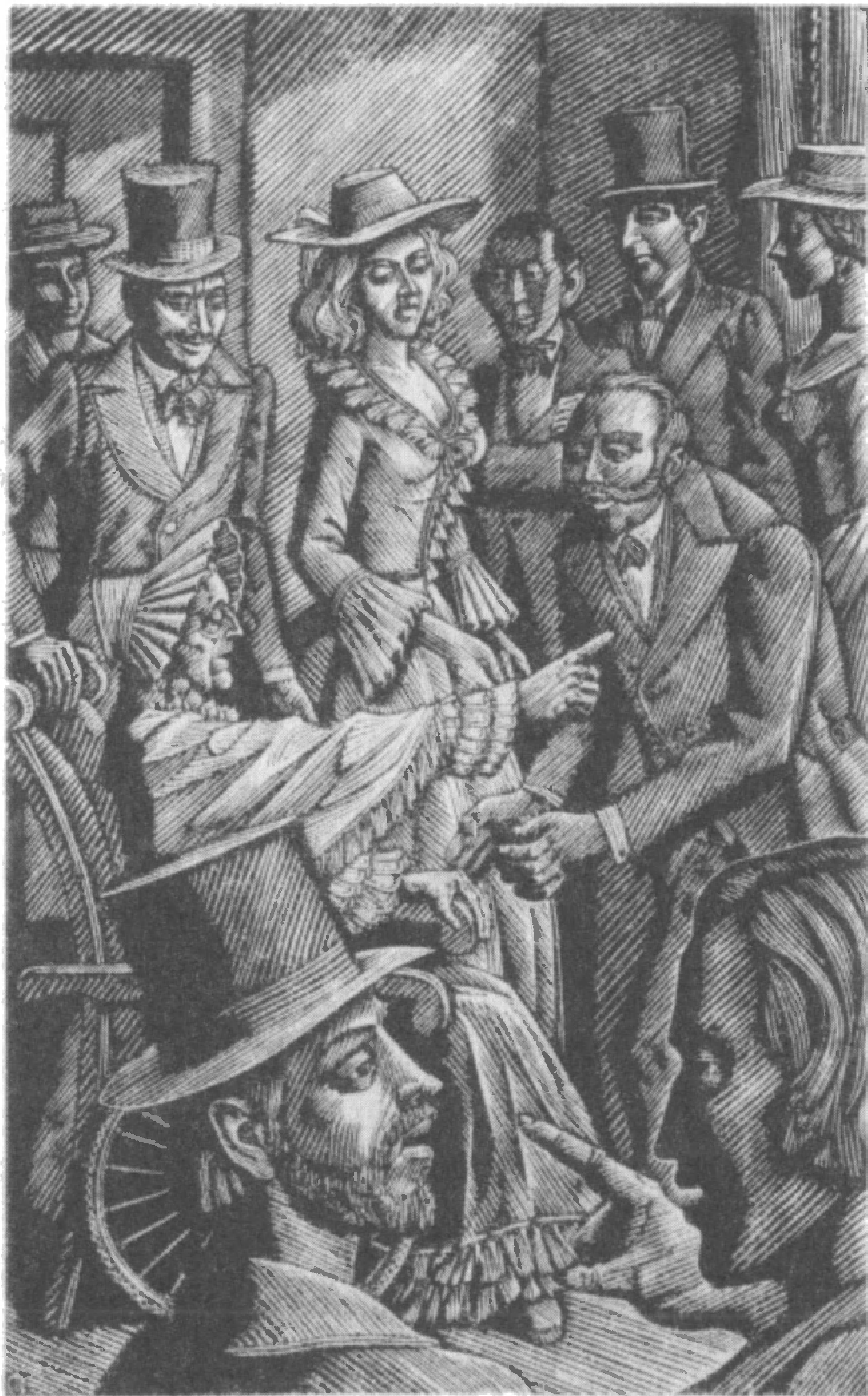
Брусовани Ю. Композиция. 1982
«Двойник»



Брусовани Ю. Композиция. 1982
«Преступление и наказание»



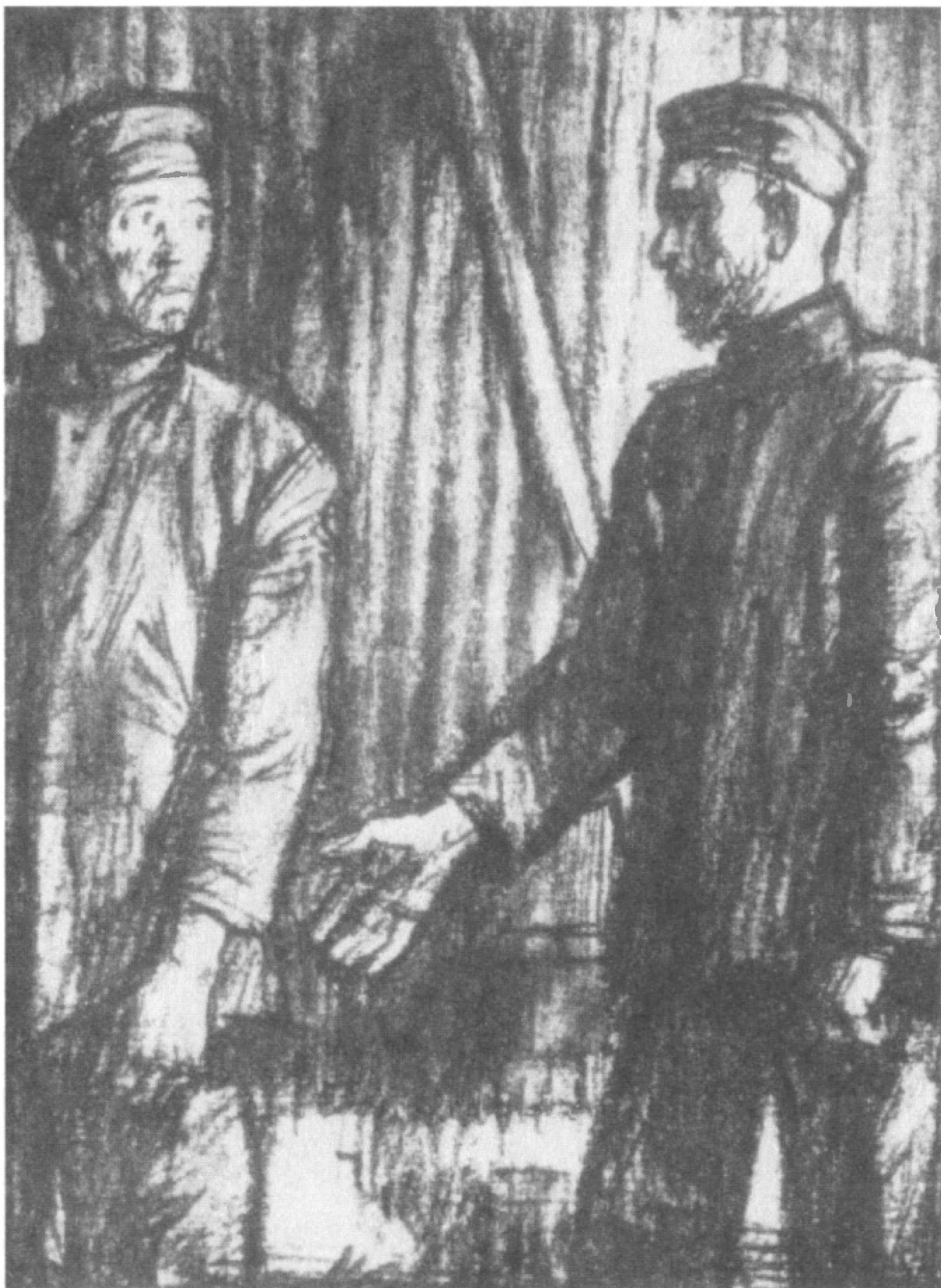
Косенков С. Полина и Игрок. 1983
«Игрок»



Косенков С. Бабушка в игорном доме. 1983
«Игрок»



**Яковлев Я. Лиза Хохлакова и Алеша. 1984
«Игрок»**



Гроссе О. Каторжники. 1984
«Записки из Мертвого дома»



Елишин Г. Макар Алексеевич Девушкин. 1985
«Бедные люди»



Дианов А. Подросток. 1985
«Подросток»



Гершкович Ю. Подпольный человек. 1985
«Записки из подполья»



Гершкович Ю. Илзе и Подпольный человек. 1985
«Записки из подполья»



Гершкович Ю. В игорном доме. 1985
«Игрок»



Гершкович Ю. Мадемуазель Бланш и генерал. 1985
«Игрок»



Якутович С. Нелли просит милостыню. 1985
«Униженные и оскорбленные»



Горяев В. Оскорбление подростка. 1986
«Подросток»



Горяев В. Версилов. 1986
«Подросток»



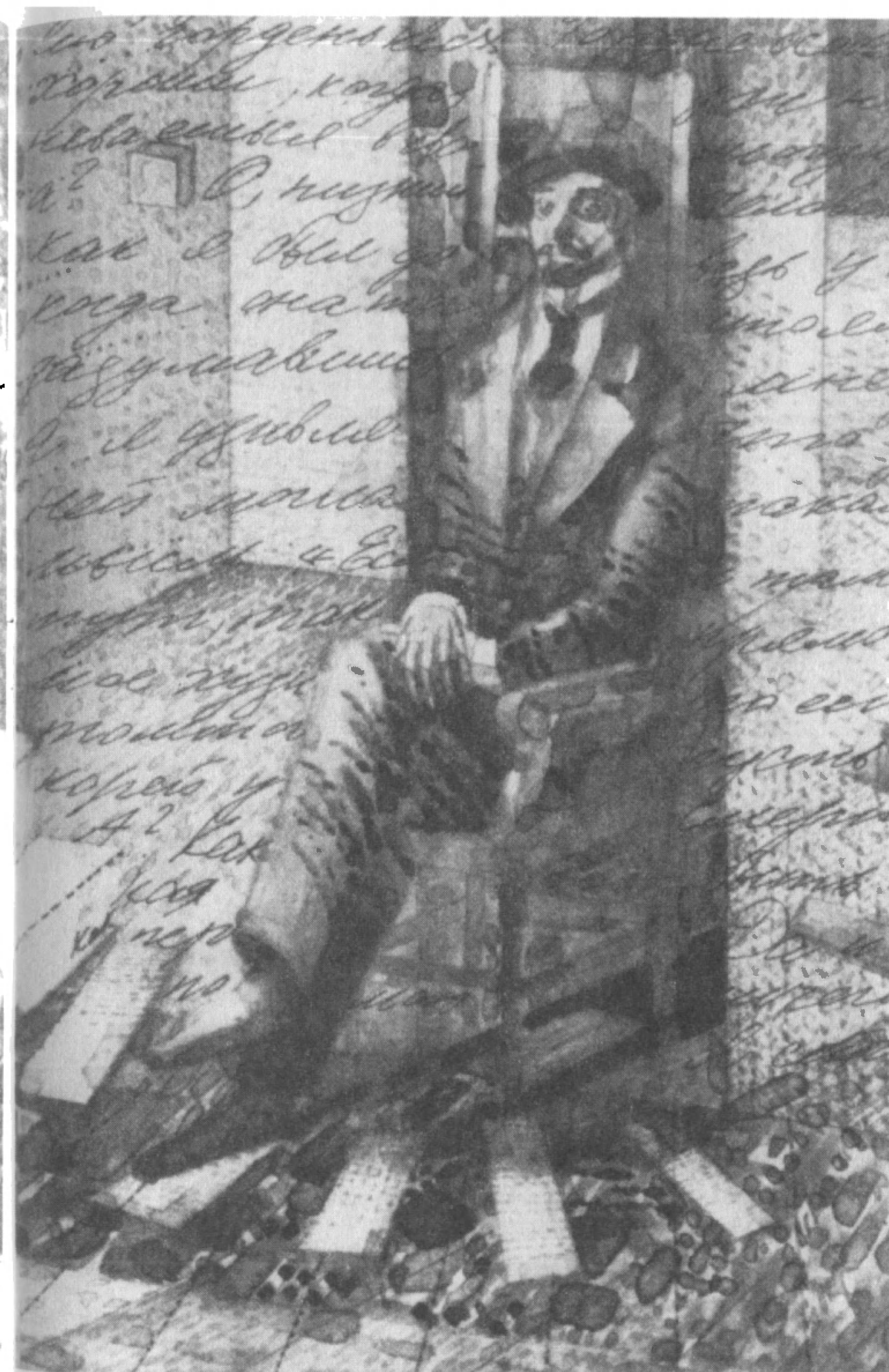
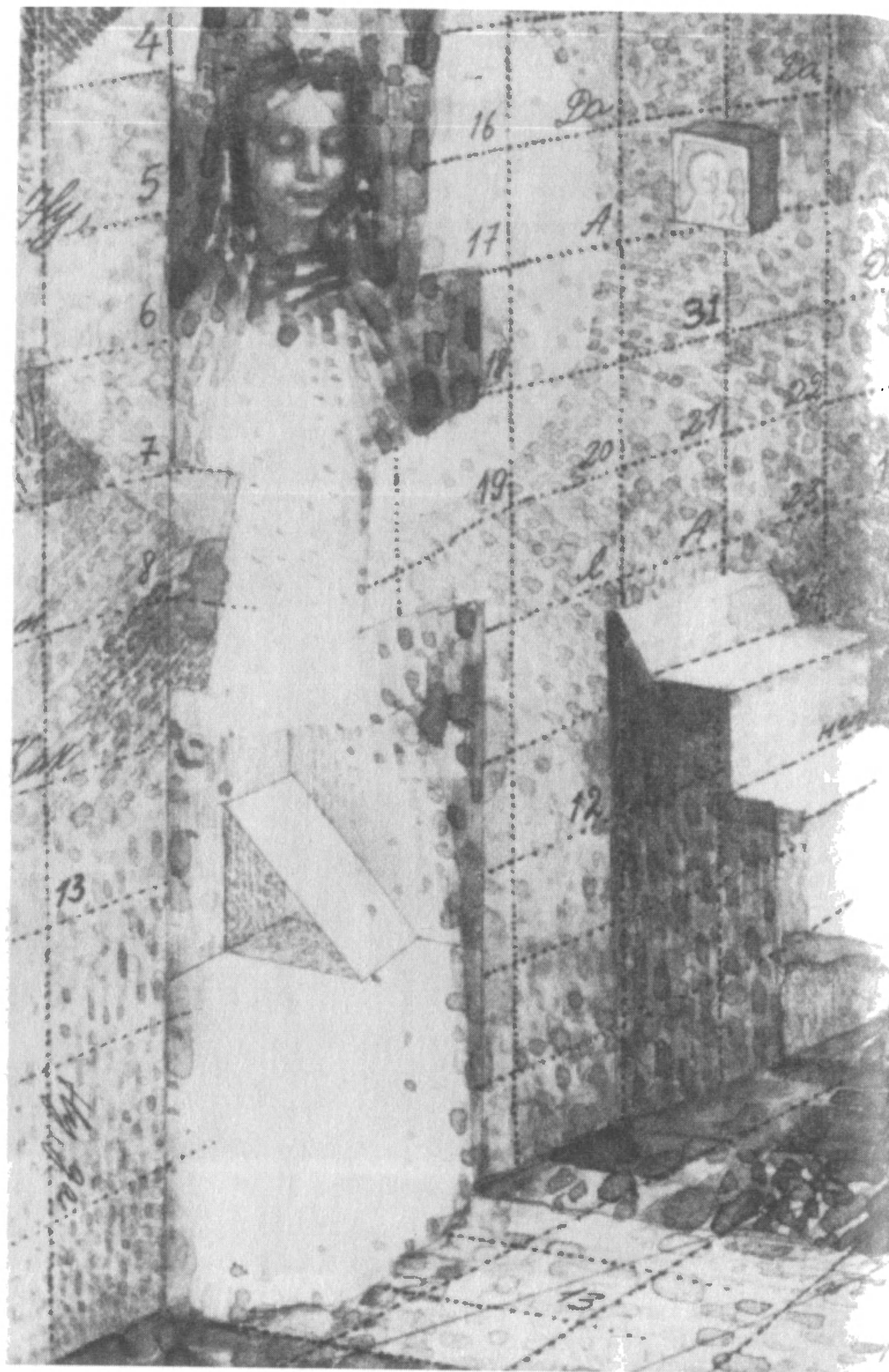
Гершкович Ю. Соня и Раскольников. 1987
«Преступление и наказание»



Артемов Ю. В вагоне. 1988
«Идиот»



Артемьев Ю. Свидание Аглаи и Настасьи Филипповны. 1988
«Идиот»



Чарышников Ю. Композиция. 1988
«Кроткая»



Чарышников Ю. Композиция. 1988
«Кроткая»

Гончарова Нина Георгиевна
Достоевский в зеркалах графики и критики

Ведущий редактор А. В. Безрукова
Редактор Т. Г. Минухина
Художник Г. С. Джаладян
Компьютерная верстка Н. И. Павловой
Корректор Т. Г. Шаманова

Сдано в набор 01.05.2004. Подписано в печать 01.11.04. Формат 60×90 ¹/₁₆
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «GaramondC»
Усл. печ. л. 32. Тираж 3000 экз. Заказ 734.

ООО Издательство «Совпадение»
119034, Москва, Б. Левшинский пер., д. 8а, стр. 1

ООО «Экос»
101523, Москва, Щелковское ш., 100-5

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ООО ПФ «Полиграф-Периодика»
г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3

