

М. Герман

ДОСТОЕВСКИЙ О ЖИВОПИСИ И ЖИВОПИСЬ ДОСТОЕВСКОГО*

М. Ю. Герман

Всегда чувствуешь себя несколько неловко, когда вторгаешься с веригами своей профессии в среду людей профессии не только иной, но, в силу объективных причин, более известной, значимой в системе отечественной культуры, поскольку ее литературоцентризм слишком хорошо известен. Извинением служит лишь то, что люди, занимающиеся историей искусства, все-таки читают больше книг, чем литературоведы смотрят картин. Это не хорошо и не плохо, такова *природа событий*. И самые блестящие умы в области отечественной культурологии и филологии в общем не приходят в тесное соприкосновение с *этой* областью (история искусства) для подтверждения своих познаний и, более того, концепций. Если мы перелистаем работы великого Лотмана, мы и там не найдем связей с пластическими искусствами.

Да, наш литературоцентризм известен, это общее место. Но не напомнить об этом я не могу. Отсутствие демократических институтов в России возложило ответственность за состояние всей культуры, общественного сознания на писателей. Слово играло в России необычайно важную, самодовлеющую роль. Все остальные искусства по отношению к Слову были (да и остались) второстепенными.

В детстве нас учили не видеть живопись, а раскрывать содержание той или иной картины. «Боярыня Морозова» была иллюстрацией к истории России, картины Перова — к творчеству Некрасова. Вторичность живописи в отечественной культуре очевидна, и это еще раз напоминает о том, что русское пластическое искусство (может быть, за исключением авангарда, вне зависимости от того, плох он или хорош сам по себе) не является принципиальным вкладом в мировую культуру. Без Сезанна мировая культура немислима, а без Сурикова обходится. И с этим приходится мириться.

* Доклад М. Ю. Германа, прочитанный 10 ноября 1997 г. на Международной конференции «Достоевский и мировая культура» в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского, вызвал оживленную дискуссию. Публикуя доклад, а также его обсуждение по стенограмме, приглашаем читателей альманаха принять участие в уже начавшемся споре.— *Ред.*

Этот «флюс» привел к отсутствию плюрализма: если нет великой живописи, культурный процесс развивается «узко».

Когда речь идет о такой фигуре, как Достоевский, исследованной глубоко и всесторонне, то можно заметить, что процесс восприятия произведений писателя куда меньше изучен, выявлен, нежели само его творчество.

Невежество российской литературы в отношении изобразительного искусства — это тоже общее место, да и собственно слово «невежество» не совсем корректно. Речь идет скорее не о невежестве, а о некотором надменном пренебрежении той областью культуры, которая, действительно, не владела умами настолько, насколько литература.

К счастью, какое-то движение в области культурологии, которое сейчас у нас имеет место, внушает известные надежды. Если, разумеется, понимать культурологию не как параллельное рассмотрение разных видов искусства, а как некое поле напряжения между разными видами художественной деятельности. С таких позиций мне кажутся достаточно плодотворными любые попытки в этой области, которые пока еще очень робки в силу отсутствия традиций.

Как говорил один из величайших — отнюдь не вежливая метафора, так оно и есть — историков искусства нашего времени Лионелло Вентури: история искусства (читайте: и всех видов искусства) есть история общественного вкуса. Общественному вкусу подвержены не только реципиенты, но и сами создатели новых художественных ценностей. С этой точки зрения и творчество Достоевского может быть рассмотрено пока еще в первом приближении.

Известно, что русские писатели относились к изобразительному искусству — после Гоголя и до начала XX века — абсолютно прагматически. Например, Толстой обращался к Николаю Николаевичу Ге, который был тончайшим знатоком не только книг, но и взглядов Толстого, с просьбой «нарисовать» картинку «против пьянства». Очевидно, если бы художник обратился к писателю с подобным предложением, это было бы скандально и смешно. Но в литературе так велось. А русские художники были блистательными читателями. И то, что в общем-то достаточно скромный живописец Иван Николаевич Крамской писал в 1881 г., после похорон Достоевского, о «Братьях Карамазовых», находя в них нечто апокалиптическое, пророческое и огненное, после чего нельзя уже ни о чем думать, кроме завтрашнего Судного дня, позволяет угадывать и надеяться, что Крамской имел в виду не только систему идей, но и выражал некое потрясение от новых художественных средств, которые он у Достоевского безусловно ощущал.

Вкусы же самого Достоевского известны. Он относился к изобразительному искусству исключительно как к сконцентрированной жизненной реальности, и его немногочисленные отзывы об искусстве говорят о том,

что живопись, смею утверждать, он не понимал, (как и большинство русских литераторов второй половины XIX века). Ему было совершенно достаточно того, что он видел в других областях жизни, в самих ее реалиях и, естественно, в той философии, которая его чрезвычайно увлекала.

В этом отношении представляет интерес один эпизод, который достаточно убедительно свидетельствует о вкусах Достоевского того времени.

В 61-м году в Академию художеств чудом попала картина «Нимфа с сатиром» работы Эдуарда Мане, тогда еще мало известного и в самом Париже, это было до Салона отвергнутых. По поводу нее Достоевский писал в статье «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год»: «Ужас, ужас, ужас! Последняя картина выставлена, конечно, с намерением, чтобы показать, до какого безобразия может дойти фантазия художника, который написал самую плоскую вещь и дал телу нимфы колорит пятидневного трупа» (19; 157). Все это, как ни грустно сказать, напоминает наши инвективы времен «кризиса безобразия» и говорит о том, что достижениями современного изобразительного искусства Достоевский не интересовался вовсе.

Опять-таки здесь менее всего я хотел бы сказать, что это как-то снижает вкусовые планки Достоевского. Отнюдь нет! В этом есть некая надменность литератора, свойственная от века нашей изящной словесности.

Думается, у Достоевского, как и у многих русских писателей, — а у Достоевского особенно — была идиосинкразия к несюжетному искусству. У Джека Лондона есть рассказ, где герой встречает индейца, которому показали картину: женщина у постели больного ребенка. Он восхищается и говорит «Да, женщине так плохо, у нее маленький больной ребенок, но я не понимаю, выживет ребенок или нет?»

Нужна какая-то программа или будущее. Статичный сюжет без развития для умного индейца непонятен. А герой рассказа говорит ему: «Представь, что ты проходишь мимо освещенного окна, где такая же женщина сидит у постели больного ребенка». Индеец задумывается и говорит: «Да, я могу это представить». Эта ситуация «женщины в окне» не раз проходит у Достоевского, как такая «освещенная изнутри» картина, но у него всегда есть и стремление раскрыть предысторию героя, его родных и т. п. до конца и в принципе. И этот принцип внутренне, из контекста, противодействует изображению.

Достоевский, как известно, почти никогда не дает никаких описаний природы или внешности героя, из которых у читателя высекалась бы какая-то искра соприкосновения с художественным образом; он может сказать, какие у героя были глаза или щеки, но, как правило, в его изобразительном ряду находится место для вывода, а не для восприятия. Вот, скажем, в «Вечном муже» рассказывается о том, что голова у Вельчанинова была такая-то, щеки были такие-то, но в глазах был особенный

цинизм (см. 9; 5–6), — то есть писатель переходит от некоей объективной картины не просто к тому, как воспринимает образ собеседник или человек, смотрящий на него, но к выводу, который делается.

Сказать, что у Достоевского никогда не было намерения и стремления дать функциональное определение, функциональную метафору, нельзя. Делакруа говорил: «Я пишу не саблю, а блеск сабли». И этот «блеск сабли» у Достоевского, несомненно, часто возникает. Но при этом не только нет прямых свидетельств, что некий художник, читая Достоевского, начал иначе писать. Этого нет и быть не может. Но заполнение определенного вакуума, особенно в российском искусстве, некими катализаторами, тем, что мы сейчас называем знаками, несомненно присутствует.

Обращусь к вашей памяти. Есть в «Подростке» такой эпизод: Аркадий приходит в дом некоего князя В-ского, живущего на Мясницкой, у которого остановился его неведомый брат, сын Версилова. Тут невероятное душевное напряжение, потенциальное унижение и еще много того, что развивает образ героя. Но все, что сказано об этом выходящем *брате*, сводится к двум простым деталям: к ярко-красному роскошному шелковому халату и пенсне, сквозь которое он смотрит на униженного Долгорукого (см. 13; 398–400).

И вот эта словно одним мазком написанная фигура в красном халате... Я отнюдь не страстный семиотик, не стремлюсь все вводить в систему знаковых обозначений, но в данном случае я обратился не к тексту, в котором искал подтверждение этих своих мыслей, а просто к своей читательской памяти и отчетливо вспомнил этот красный халат, словно врезающийся в память героя, который в общем-то остается и в памяти читателя именно как назойливый, болезненный знак.

Порою эти зрительные образы достигаются не непосредственным изображением, а сопоставлением.

В «Вечном муже» есть эпизод, вряд ли специально замечаемый литературоведами, (может быть, я просто не знаю) где герой, который ненавидит бледные белые петербургские ночи, раскрывает шторы, выпускает бледный свет утра в комнату и забывает погасить свечу (см. 9; 16). Вот вам, пожалуйста, и некое ван-гоговское пространство, где существуют одновременно два световых и временных измерения, где есть и свет дня, и живущая отдельной жизнью свеча. Вот то, что через 15 лет напишет Ван Гог в письме брату своему Тео, где он говорит, что мечтает написать ночное кафе, как место, где можно сойти с ума и совершить преступление. Зрительный образ отсутствует, но информация о двух противоположных источниках света не только придает необычную зримость, но и сообщает мощные импульсы для того, чтобы зрение художника стало искать какие-то другие опоры, кроме чисто натурального живописания.

И свидетельством тому, как мне представляется, может послужить имеющая определенное место изобразительная мифология, связанная с иллюстрированием произведений Достоевского.

Иллюстрация — это очень сомнительный, с моей точки зрения, вид художественного творчества, где никто и никогда не достигал подлинных вершин. Если эти вершины и достигались, то вне прямой зависимости от литературных источников.

Здесь мне кажется наиболее заслуживающим внимания то, что мы как-то уже устали считать шедеврами. Все говорят: да, да, единственные достойные иллюстрации к Достоевскому — это иллюстрации Добужинского к «Белым ночам» (1922 г.). Думаю, что среди литературоведов есть люди, которые достаточно профессионально, куда более тщательно, чем я, могут проследить топографию рассказов Достоевского. Но я очень внимательно перечитал «Белые ночи». И оказывается, что «Белые ночи» «написаны» в значительной мере Добужинским, с точки зрения их пейзажного обрамления. Нигде не сказано, где все это происходит. Кроме старичка, с которым Мечтатель знакомится на Фонтанке, слова «канал», того, что герой жил в «отдаленнейшей части города» (2; 105) и боя колоколов на отдаленной башне — больше ничего, и этим всем ограничивается изображение Петербурга. (Напомню в скобках: Достоевский, не обладая чувством архитектуры Петербурга, говорил скорее с гораздо большей страстностью о его атмосфере — не буду перечислять всем известные его суждения о городе, но фактически красота классического Петербурга была ему вовсе неведома). Он замечал его эклектику, замечал отдельные дома, но впечатление такое, что творения Росси, Растрелли или Кваренги он не видел или видеть не хотел, ибо подобно художникам будущего изображал мир не таким, каким он его видел, а таким, каким он оставался в его душе. Это содрогание живой материи у него начинается прежде, чем проявляется сама «материя» городской застройки. Иное дело, что он говорит о доме, который глядит на него «во все окна», о доме, который хочет «лечиться это лето у архитектора» (2; 103) Но это может происходить и в Скотопригоньевске, и в Твери, и в Москве, где угодно. В общем-то, сотворенный им город, в отличие от города Гоголя, или Андрея Белого, или Блока, не являет собой тело Петербурга, а только его душу, точнее это та часть его души, с которой соприкасается душа Достоевского.

Я нередко задавал своим студентам или даже аспирантам вопрос о том (естественно тем, кто по каким-то причинам не помнил дат), кто позже умер — Достоевский или Толстой? Как правило, все они считали, что Достоевский умер позже. Откровенно говоря, я и сам думаю почти так же. Потому что осознание Достоевского в мировом контексте — это уже удел XX века. Это требует дальнейшего серьезного исследования и на многое может открыть глаза.

Разумеется, речь идет не о Ван Гогге, но очень может быть, что Достоевский не то что повлиял на таких художников, как Кокошка или Хольдер, мастеров немецкого экспрессионизма, но что он гораздо раньше, чем они, угадал эту силу иероглифа, которая говорит человеку гораздо больше, чем прямое описание. Уйдя от изобразительной прозы Толстого, он создал систему гениальных провокаций для художников, которые, может быть, вовсе и не читали Достоевского. Но, войдя в мир читающей публики конца XIX — начала XX в., эти художники, это искусство уже не могли мыслить иначе, как сопоставляя отдельный редкий блистательный иероглиф с системой проникновения в сознание и подсознание человека.

И здесь, очевидно, нельзя не вспомнить блестящую фразу Честертона, который говорил, что гений отличается от таланта тем, что талант попадает в цель, в которую никто не может попасть, а гений — в цель, которую никто не видит. Вот именно представление об этой способности попасть в цель изобразительной системы, которую еще никто не видел, а увидели лишь потом, не зная, что создал ее Достоевский, — это, мне кажется, тот первый шаг на пути изучения если не влияния, то, скажем, участия Достоевского в создании современного художественного видения, о котором еще стоит подумать.

Ведущий

Я полагаю, что Михаил Юрьевич достаточно эпатировал аудиторию в связи с Достоевским, поэтому ответная реакция не замедлит.

Из зала

С Вашей точки зрения, после Гоголя и до начала XX века русские писатели сдержанно относились к живописи. Учитываете ли вы отношение к живописи Гаршина, Чехова (его отношение к Левитану)? Даже если ограничиться только этими именами. Что же касается Достоевского, то учитываете ли вы отношение Достоевского к Сикстинской Мадонне, много его эпизодических, но очень важных замечаний о том, что настоящий художник ждет, ловит момент, когда человек становится похож на самого себя. Это выходит за рамки плоскостного и прагматического отношения к живописи.

М. Ю. Герман

Что касается Гаршина и Чехова, думаю, Гаршин скорее писал о художниках, чем о искусстве. Он показывает быт, нравственные искания русских художников, но не говорит о специфических задачах пластического искусства, которые мучили художников, ищущих новые изобразительные средства. Заметьте, сам Достоевский был первым новатором в русской литературе в области созидания нового художественного языка, который имел самодостаточную ценность.

Рискну напомнить, что непосредственно в описании раскаленного Петербурга в «Преступлении и наказании» в самом начале романа, если это разобрать по фразам, нет ничего страшного. Но эта синкопированная, задыхающаяся проза создает впечатление тревоги. Этого не было даже у Толстого.

То есть Достоевский как художник в области фактуры, текстуры своей прозы был на сто голов выше, чем он же сам — ценитель современного художественного языка. Он не дожил до мастеров масштаба Врубеля, Серова, у которых самодостаточное, автономное значение изобразительных средств было если не так же высоко, как у него самого, то развивалось, скажем, в том же самом направлении.

Поэтому интерес русской литературы к художникам, интерес русской литературы к мессианской роли искусства, к желанию, декларированному Крамским, заставить заговорить камни,— это еще не интерес, с моей точки зрения, к самой системе художественной материи, к автономии искусства.

Что касается Чехова. Героем рассказа «Дом с мезонином», как вы помните, тоже является художник. Его рассуждения о том, как приятно класть на холст мазки, которые изображают туман или рассвет, и что он всем этим владеет, написаны превосходно, но это может быть отнесено к любому профессиональному художнику, а вовсе не к средствам пластического выражения. Также можно сказать о том, что пишет Чехов в «Попрыгунье», поскольку художник Рябовский являет собой тип обычного модного салонного живописца, а дилетантские опыты Попрыгуньи к искусству имеют мало отношения. То есть интерес к художественному быту, к художественной проблематике, к самим художникам здесь, с моей точки зрения, не может быть сравним с тем потрясающим пониманием пластических искусств, которым отмечен Гоголь. Гоголь мог бы стать другим Бодлером, переводящим систему своих вербальных определений в область уже настоящей художественной критики. Этого не случилось.

Что же касается суждений Достоевского о Сикстинской Мадонне, то ведь это скорее восхищение анэстетическое, восхищение мадонной, а не восхищение живописью Рафаэля. Относительно же его мнения о выборе момента и так далее — простите, это почти дословное цитирование «Лаокоона» Лессинга.

Из зала

Трудно согласиться, что Достоевский не был знатоком живописи. Во время пребывания за границей он много времени проводил в музеях — и в Дрездене, и в Базеле. Если читать дневники Анны Григорьевны, сколько мы найдем там впечатлений от различных картин, они в день смотрели буквально по несколько картин, как истинные профессионалы.

Что же касается отношения к Э. Мане. Вспомним, сколько вообще людей в Европе могли в то время оценить Мане? Но что Достоевский по достоинству мог оценить живопись классическую, в этом трудно сомневаться.

И вновь об отношении к Сикстинской Мадонне. Все помнят фразу Свидригайлова в «Преступлении и наказании»: «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» (6; 369). Мне хотелось бы услышать вашу интерпретацию этой фразы, хотя это и не относится напрямую к вашему докладу.

М. Ю. Герман

Что касается вашего возражения, весьма, на мой взгляд, аргументированного, что Достоевский много времени провел в музеях, то в данном случае вы сами себе возразили. Одно дело, если бы он в музеи не ходил и воспринимал искусство, как воспринимал. Но он ходил. И искал, как вы сами утверждаете, там другую реальность, а не исключительно материал искусства. Если бы люди, профессионально занимающиеся творчеством Достоевского или, как ваш покорный слуга, внимательно его читающие, если бы мы искали в его прозе лишь человеческие судьбы, идеи, мы бы оказались в положении Достоевского в Дрезденской галерее и назывались бы дилетантами. Писатель, который занимает центральное место в русской культуре и который видит в живописи лишь то, о чем я говорил в своем докладе, это не писатель, который понимает специфику этого искусства.

Я далек от мысли в чем-то Достоевского упрекать. Но мне кажется, что почтительное отношение к гениальному писателю не исключает возможности фиксации факта если не слабости его подхода, то прагматичности, рациональности и эмоциональности его подхода к живописи.

Что касается реплики Свидригайлова: «Лицо скорбной юродивой». Но ведь это тоже моральное рассуждение, то же, как если бы я сказал, что Сонечка Мармеладова напоминает мне мадонну с картины Ван дер Вейдена. Это была бы фигура сравнения. Расшифровка же определения «скорбная юродивая» в отношении Сикстинской Мадонны — вне моей компетенции. Это, я мог бы сказать, живой реальный персонаж. Это абсолютная типология для Достоевского: перенесение в систему эстетических эмоциональных оценок женского человеческого образа. Это, по-моему, и не нужно, во всяком случае и не обязательно должно и может быть как-то расшифровано.

Я думаю, что и мы с вами можем у Рафаэля или у Леонардо увидеть вдруг что-то, что разительным образом связывается с нашими современными эмоциями, тем более, когда человек пишет, и пишет пером и кровью Достоевского.

Ведущий

У меня возник еще один пример из Достоевского, непосредственно связанный с живописью. Относительно рассвета и свечи, и как Достоевский эти два освещения соединяет в колорите.

У Достоевского в «Похоронах „Общечеловека”» нарисована вымышленная картина, которую он предлагает написать: «ночь у еврейки-родильницы». Там он специально подчеркивает именно такой колорит: тусклый рассвет из окна и оплывающая свечка на простом колченогом столе. Он настаивает именно на таком освещении полотна, которое, если бы он был живописцем, написал (см. 25; 90–91). Он неслучайно обронил это, не случайно не задул свечу. Это полотно может служить подтверждением и как бы косвенным оправданием того, что Достоевский очень тонко чувствовал фактуру колорита, фактуру света и цвета. Таких примеров можно еще много привести. Не отрицая, что он, конечно, был дилетант, а не профессионал в живописи. Это безусловно.

И еще один пример. Нам бы не хотелось, чтобы Достоевского искусствоведы-профессионалы воспринимали как невольного предтечу вульгарного социологизма, такого иллюстративного подхода к живописи. У него есть целый ряд очень тонких суждений против «дагерротипирования», как он это называл, в искусстве, против такого иллюстративно-фотографического подхода. В рецензии на рассказы Николая Успенского, например, Достоевский пишет, что метод автора чрезвычайно прост: он ставит дагерротипную камеру перед базарной площадью, и ежели туда попадет коровий хвост, то так и будет у господина Успенского, потому что так в жизни. Но Достоевский настаивает, что искусство не есть «как в жизни», искусство требует чего-то другого (см. 19; 180–181). Вот это отталкивание от дагерротипирования, осознанное отталкивание, мне кажется, все-таки дает нам основание отмежевать Достоевского от тех «искусствоведов в штатском», которые не его потомки все-таки.

М. Ю. Герман

Что касается последнего замечания, мне кажется, что вы несколько с нажимом соединили гебистов-кураторов и радетелей традиционного искусства. Я думаю, может быть, напрасно здесь звучит такая оправдательная тема: «нам бы не хотелось...» и прочее. А вот мне бы хотелось. Я сейчас объясню свою мысль, в ней нет никакого желания обидеть вашу мирную науку.

Мне кажется, что некоторые не то чтобы слабости, но неравномерное величие гения делают его гениальность куда более объемной. Я думаю, что есть прекрасные писатели, которые плохо ощущали музыку и за счет этого достигали чего-то другого. Есть музыканты, которые не читали книг. Но если Достоевский мог, так мало видя в живописи, так много

этой живописи дать, насколько это лучше, чем если бы он все в ней понимал и ничего ей не дал.

Из зала

Существует определенный диалог между Достоевским и Золя. Золя достаточно много раз отзывался о Достоевском, а Достоевский один раз прочитал «Чрево Парижа» и, в частности, его раздражила эта симфония рынка, которая там есть. С вашей точки зрения, Золя более тонкий знаток живописи, чем Достоевский, или они на одном уровне?

М. Ю. Герман

Спасибо. Что касается реакции Достоевского, он, если мне не изменяет память, говорил о том, что Золя делает прекрасные живописные куски рынка, но, переходя от одного к другому, теряет ощущение общего⁶.

На предложенный же вопрос существует однозначный ответ, потому что Золя, который написал первым апологию Эдуарда Мане, который писал в «Вестник Европы» Стасюлевичу серии статей о французском искусстве (они мало у нас известны, причем сохранились только в русском тексте, в оригиналах не сохранились), человек, который написал роман «Творчество», где главное действующее лицо — это своеобразный синтез Эдуарда Мане и Поля Сезанна, — это просто один из писателей, усилиями которых была создана профессиональная художественная критика. Поэтому, никак не соизмеряя Золя и Достоевского, я бы сказал, что Золя — типично французский литератор, который живет в мире «эгалитарного» взаимодействия разных видов искусства, а Достоевский — русский писатель, он жил в стране, где слово — это все. То есть у Достоевского были просто интуитивные ощущения цвета, а Золя был настоящим знатоком живописи и профессиональным художественным критиком. Мне кажется, что это говорит само за себя.

Из зала

В вашем докладе опущен один важный аспект, который мы часто упоминаем. Совершенно гениальное впечатление и описание этого впечатления от картины Холбейна. Достоевский как зритель, находящийся на выставке и воспринимающий написанную художником картину. Что еще художник должен был сделать для того, чтобы найти этого человека? Он лучше всех нас передал нам то, что художник хотел выразить.

Суждения Достоевского о романе «Чрево Парижа» см.: 24; 238–239. В частности, в плоскости ведущейся полемики принципиальным представляется следующий пассаж: «Он будет описывать каждый гвоздик каблука и через четверть часа, как солнце взойдет, он будет опять описывать этот гвоздик при другом освещении. Это не искусство» (24; 239). — *Ред.*

М. Ю. Герман

Увы, рапиры скрециваются, не издавая звона, потому что описание холбайновского Христа, которое давно уже стало расхожей монетой в разговоре о Христе, Достоевском, Холбайне, живописи, литературе, это же не описание живописи Холбайна, это описание Христа. Причем такое, что если бы Достоевский мог увидеть такое тело, замученное, несчастное, он бы так же его описал. Мы все время говорим немножко о разных вещах. Мы говорим об этом «веществе поэзии» (как говорил Мережковский), это одно. и о предмете поэзии.

К зала

В этой дискуссии мы подошли к наиболее важному предмету. Существуют два полюса интерпретации. Мы очень ярко это ощутили, когда появилась формальная школа литературоведения, работа Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“» и др.

Можно говорить о произведении искусства (литературном произведении или произведении живописи) с точки зрения того, *как это сделано*. Достоевский, когда он говорил о каком-либо литературном произведении, и когда он говорил о любимом им Пушкине, — он умел показать, *как это сделано*.

Когда Достоевский обращался к ремесленной стороне искусства, то он умел по-настоящему проникнуть в творческую лабораторию художника, особенно когда это его интересовало применительно к собственному творчеству. Когда Достоевский обращался к живописи, не будучи профессионалом, он описывал это произведение. Если бы это его интересовало, если бы нужно было понять, *как это сделано*, мы нашли бы интереснейшую интерпретацию.

Но здесь вся штука вот в чем (замечу, что вы эту тему затронули). В данном случае Достоевского, когда он смотрел произведения живописи и публиковал произведения, интересовал результат, духовные, творческие плоды, которые были важны для его творчества. Художник берет то, что важно для его целей. Но мы знаем, что наиболее яркие рассуждения Достоевского о живописи касаются произведений наиболее великих, величайших, которые созданы гениальными мастерами. Вот Толстой мог говорить, что Сютяев и Бондарев — величайшие писатели нашего времени. Это входило в систему его мировоззрения, отношения к искусству. Но это не может быть применено к Достоевскому. Мне показалось, что у вас эти вещи слились.

М. Ю. Герман

Я благодарю за подтверждение моей мысли о том, что Достоевский воспринимает живопись анэстетически. Что же касается того, что если бы Достоевский считал нужным, он бы выступил в данном вопросе

с гораздо более глубоких позиций, на это я ответить не умею, потому что не знаю. Боюсь, что и все остальные тоже. Спасибо.

Из зала

Известно, что Достоевский выступал в роли искусствоведа, когда он писал о петербургской выставке. Он говорил о методике художника, о достоинствах картин также, а не только о психологическом смысле. Он оценивал качество работ, как они сделаны.

М. Ю. Герман

Он не анализирует, а оценивает. И этим, я думаю, многое сказано. Простите меня, но, к сожалению, этот анализ носит общежурналистский характер. А, как говорил Малларме, этикетками от вина ни сыт ни пьян не будешь. Так что такого рода текстов было очень много. Я думаю, что Достоевский пользовался здесь некими общими отзывами своей «референтной группы». И не более того. Почему все-таки нужно нам с вами так страстно приделывать Достоевскому еще одну профессию, в которой он не так уж был и силен? Я думаю, что, может быть, все-таки интересно было бы вспомнить и то (повторяю; я уже боюсь повторять), как много Достоевский сделал для искусства, не так уж глубоко в него вникая. А как справедливо здесь было сказано, в защите нашей он не нуждается.

Из зала

Можно говорить не только о теме «Достоевский — изобразительное искусство», но и «Достоевский — музыка».

М. Ю. Герман

Вы знаете, я не стал бы. Можно сказать еще: «Достоевский и театр», «Достоевский и кино»... Но, слава Богу, последнее нельзя. Я не умею ответить на этот вопрос. Могу сказать лишь, пожалуй, вот что. Восприятие музыки есть процесс гораздо более распространенный, музыка звучит и звучала всегда. Это совсем другой культурологический комплекс проблем. Нет, я не решусь на этот вопрос отвечать, я не знаю ответа.

Ведущий

Я своей председательской волей прекращаю дискуссию. Сойдемся ли мы с вами на том, что Достоевский был гениальный дилетант в области живописи?

М. Ю. Герман

Нет.

(Смех. Аплодисменты.)

Вопрос редактора

М. Ю.! В 1872 г., в письме к княжне В. Д. Оболенской Достоевский писал о том, что существует «какая-то тайна искусства», в силу которой

«для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» (29, I; 225). Не значит ли это, что писатель все-таки учитывал в своих суждениях *специфику* разных видов искусств?

М. Ю. Герман

Спасибо. Это суждение Достоевского мне не было известно. Видимо писатель ощущал различие искусств глубже, нежели это прочитывается в большинстве его текстов. И это гораздо больше говорит об универсализме Достоевского, чем все пассажи в защиту его суждений о пластических искусствах.