

DOI 10.15393/j10.art.2015.2467

**Константин Абрекович Баршт**

доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник
Отдела новой русской литературы
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(Российская Федерация, Санкт-Петербург)
konstantin_barsht@pushdom.ru

**ОБ АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТНЫХ РИСУНКОВ
ДОСТОЕВСКОГО**

Аннотация. В статье выдвигается ряд предположений, связанных с атрибуцией рисунков в записных тетрадях Достоевского, представляющих собой физиогномические интерпретации внешнего облика Вольтера, В. Шекспира, В. Г. Белинского, Н. Мальбранша, И. Канта. Излагается гипотеза об автокоммуникативном характере процесса рисования, сопровождавшего творческие размышления писателя. В основе подхода к этому материалу лежит мысль о том, что портретные рисунки, созданные Достоевским в процессе творческой работы, необходимо читать не только в связи с окружающим текстом, но и в связи друг с другом — в виде единого идеографического текста. Сделанные в разное время, они имели одну общую цель: сформировать лицо носителя идеи, лежащей в основании сюжета произведения, над которым в этот период времени работал писатель, или лучше понять характер и идеологию исторического лица, вспоминавшегося писателю в связи с работой над новым литературным проектом.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, рисунки в рукописях, идеография, физиогномика, творческий процесс

I

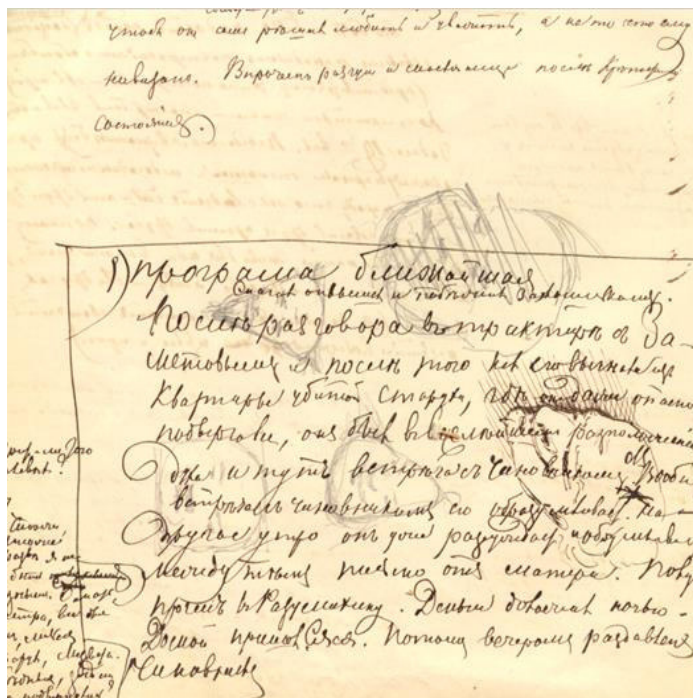
Изучение рисунков в рукописях писателя требует особой точности в выборе методики. Всякого рода «кавалерийские наскоки», основанные на прямых иконографических уподоблениях, которые давно уже составляют хлеб любителей литературы, начиная с конца позапрошлого века, создают видимость легкого и правильного пути к цели, но к цели не

ведут. Работая в 1990-е гг. в Пушкинском Доме над описанием рисунков А. С. Пушкина в его «рабочих тетрадах», суммируя различные иконографические атрибуты портретных рисунков, я обнаруживал до восьми разных определений одного и того же портретного изображения, где самым неожиданным образом конкурировали между собой Елизавета Ксаверьевна Воронцова и Вильгельм Карлович Кюхельбекер. Такого рода атрибуты, основанные на «внешней похожести», идут в русле ошибочного подхода А. Эфроса, поглощенного идеей неперемного сходства изображения с неким оригиналом и называвшего рисунки Пушкина «боковой ветвью» его творчества [4, 18]. На самом же деле, рисунки писателя, сделанные в процессе работы над очередным произведением, это отнюдь не «ветвь», но, продолжая эфросовскую «биолого-древесную» метафору, — важнейшая часть основного «ствола» живого творческого процесса. И в еще большей степени, чем Пушкина, это касается Ф. М. Достоевского.

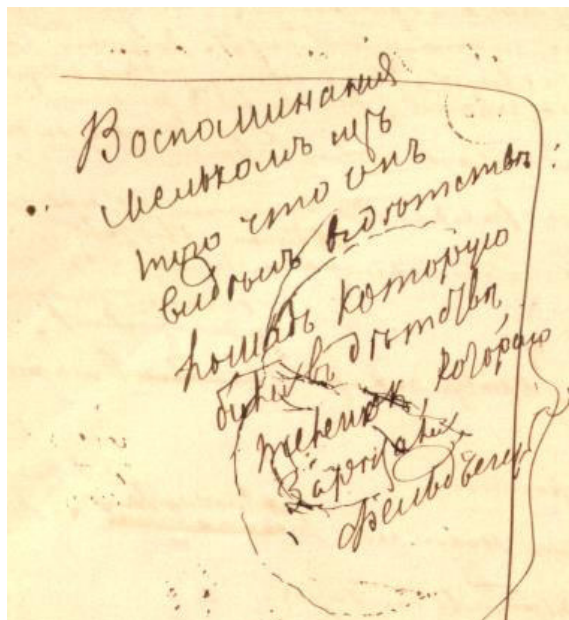
Разумеется, многие портретные рисунки, которые мы обнаруживаем в рукописях Достоевского, нам кого-то напоминают, в ряде случаев имеют несомненные прототипы, на основе которых Достоевский искал «лицо идеи», необходимое ему для того, чтобы точнее скомпоновать сюжет очередного произведения. О таких случаях много написано, и наверняка будет написано больше. Однако нельзя упускать из виду то несомненное обстоятельство, что идеографические знаки в рукописях писателя — такая же неотъемлемая и существенная часть его творческих записей, как и вербальные тексты. Основным критерием, помогающим определить прототип портретного рисунка, была и остается логика творческого процесса Достоевского, в котором участвовал характерный для определенного периода его жизни круг лиц и исторических и литературных фактов. Сосредотачиваться же исключительно на подобии линий — занятие, которое может привести к ошибкам. В конечном счете, изучая рисунки писателя, мы имеем дело с фактами его творческого процесса. Обратимся к примерам.

В записной книжке Достоевского за 1864—1865 гг. содержится графическая композиция, сделанная карандашом и представляющая собой изображения мужских голов, вписанных в треугольник, квадрат и овал¹. Справа от них на этом же листе располагается рисунок пером, который является своего рода итогом иконографических изысканий Достоевского, по всей видимости, вспоминая пункты хорошо знакомой ему физиогномической концепции Галля и Лафатера, связывавших форму черепа человека с определенными свойствами его характера (*илл. 1*)².

Изображение лица полного мужчины, расположенное на странице выше других, повторяется далее — на листе 94 той же тетради (*илл. 2*) —



Илл. 1



Илл. 2

На листе 14 указанной записной тетради содержится рисунок пером мужского лица в ракурсе справа сверху в $\frac{3}{4}$ (илл. 4).



Илл. 4

Как и остальные идеографические композиции, находящиеся на странице, рисунок связан с продолжившимися в следующей тетради физиогномическими исканиями Достоевского, выработавшего идею нового романа, с помощью художественно-графического осмысления определенного круга нравственно-онтологических концепций, выработанных европейской философской мыслью (илл. 5)⁵.



Илл. 5

Выясняя «лицо идеи» главного героя своего нового произведения, романа «Идиот», Достоевский испытывал значительные трудности, перепробовав множество различных этико-философских систем⁶. Оба вышевоспроизведенных портретных рисунка напоминают не только (и не столько) Вольтера (François Marie Arouet; 1694—1778), сколько Рене Декарта (René Descartes; 1596—1650) (илл. 6).



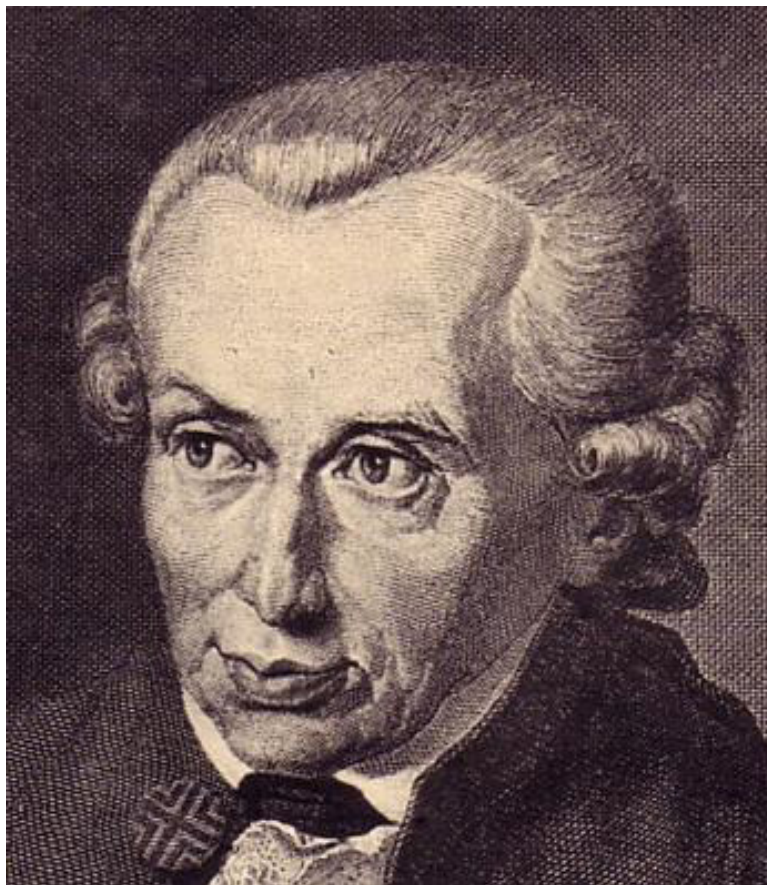
Илл. 6. Хальс Ф. Портрет Рене Декарта. 1649. Фрагмент

По соседству в той же записной тетради, содержащей подготовительные материалы к романам «Преступление и наказание» и «Идиот», находится еще один мужской портрет (илл. 7)⁷.



Илл. 7

Несмотря на затрудняющую иконографическое сравнение мимику, он более всего напоминает известный портрет Иммануила Канта (илл. 8).

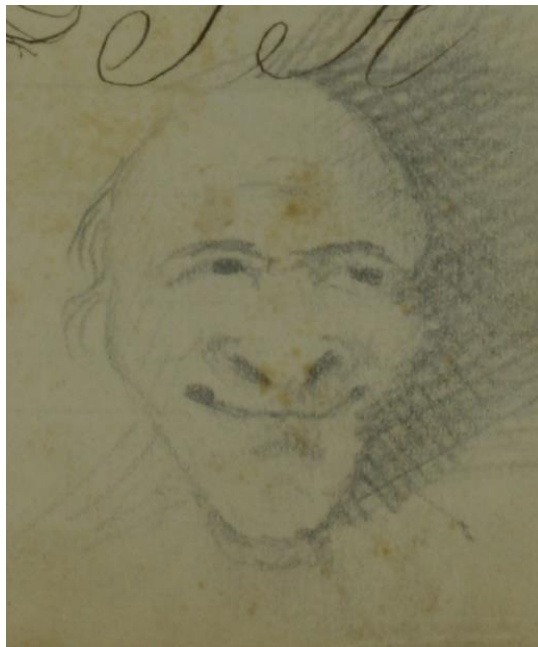


Илл. 8. Деблер Г. Портрет Иммануила Канта. 1791.
Считается наиболее достоверным изображением философа

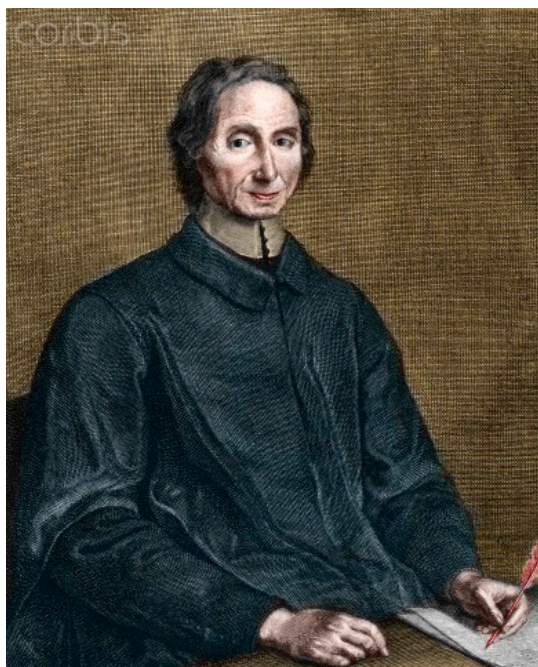
Другой портрет того же портретного ряда в той же тетради Достоевского (илл. 9)⁸ иконографически намекает на французского философа Николя Мальбранша (илл. 10).

Его выдающийся по своему значению труд «Разыскания истины» сыграл существенную роль в творческой истории романа «Преступление и наказание»⁹.

К этому ряду известных философов, черты внешности которых и идеологические концепции помнились Достоевскому, можно добавить также Вольтера. Эта версия могла бы быть продолжением давно известной атрибуции одного из портретных рисунков Достоевского в рукописи к роману «Подросток» (13, 436), содержащей портрет Вольтера (илл. 11)¹⁰.



Илл. 9



Илл. 10. Портрет Николя Мальбранша.
Гравюра Ж. Еделинка по портрету Ж.-Б. Сантерра (1713)



Илл. 11

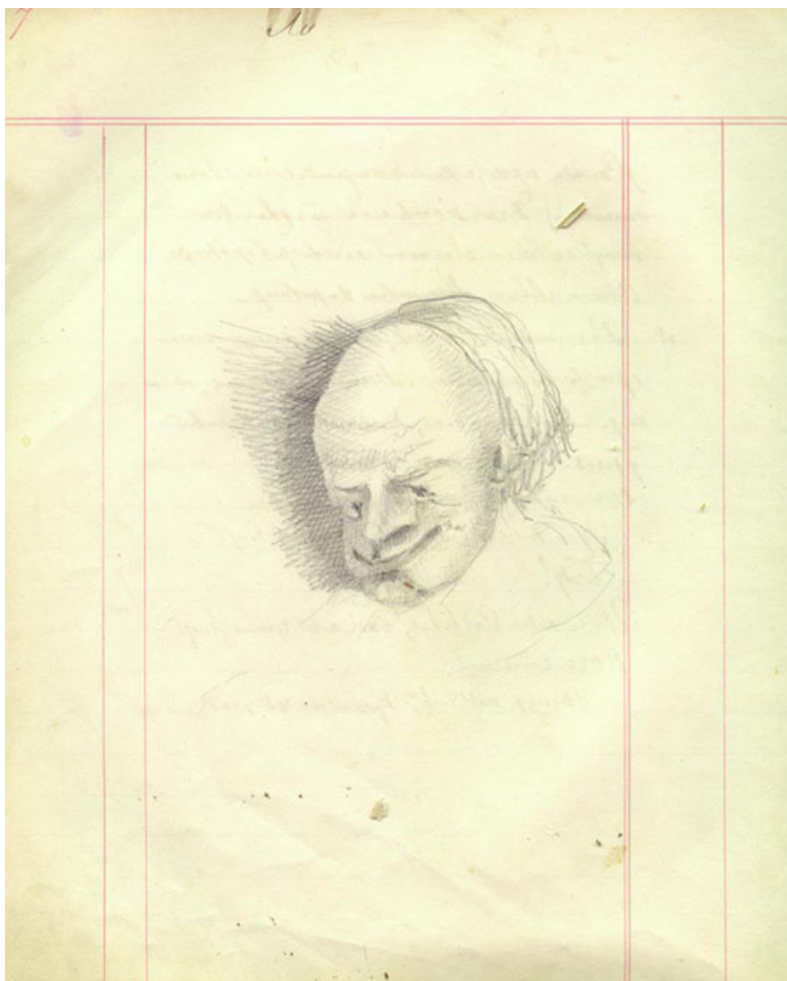
Таким образом, в этой серии рисунков (РГАЛИ. Ф. 212.1.4. Л. 14, далее — в Ф. 212.1.5. Лл. 7, 9, 12, 34 и др.) Достоевский искал адекватное выражение «лицу идеи» главного героя своего нового романа — философа, обладающего страстной и мятежной душой, не признанного окружающими, жизнь которого насыщена мыслью и чувством. Поиски, в равной степени относящиеся и к «Преступлению и наказанию», над которым работал Достоевский в период создания данной портретной галереи, и к роману «Идиот», задуманному в тот же период. В романе «Идиот» содержится осязаемый след искомого характера, который в окончательном варианте произведения был отодвинут от роли протагониста «Князем Христом» Львом Николаевичем Мышкиным, в лице Парфена Рогожина, совмещающего в себе начала чести и бесчестия, добра и зла, чуткости и грубости, в своего рода еще одном «подпольном человеке», в неинтеллигентном, «мещанском» варианте. Разумеется, в поиске портретного выражения для экзистенциальной идеи, владеющей его героем, Достоевский обращался к известным образцам этико-онтологических моделей, выработанных в истории философии, в том числе — Канта, Декарта, Вольтера, Мальбранша и др. Лица

этих мыслителей писатель знал, а их идеи активно использовал в своих художественных поисках. Беря за основу выработанные этими философами нравственные позиции, он обозначал их соответствующими портретными чертами и далее осмыслял различные варианты решений пресловутого «вековечного (проклятого) вопроса», меняя в различном направлении черты прототипов и находя правильное физиогномическое соответствие образу мыслей и характеру своего героя.

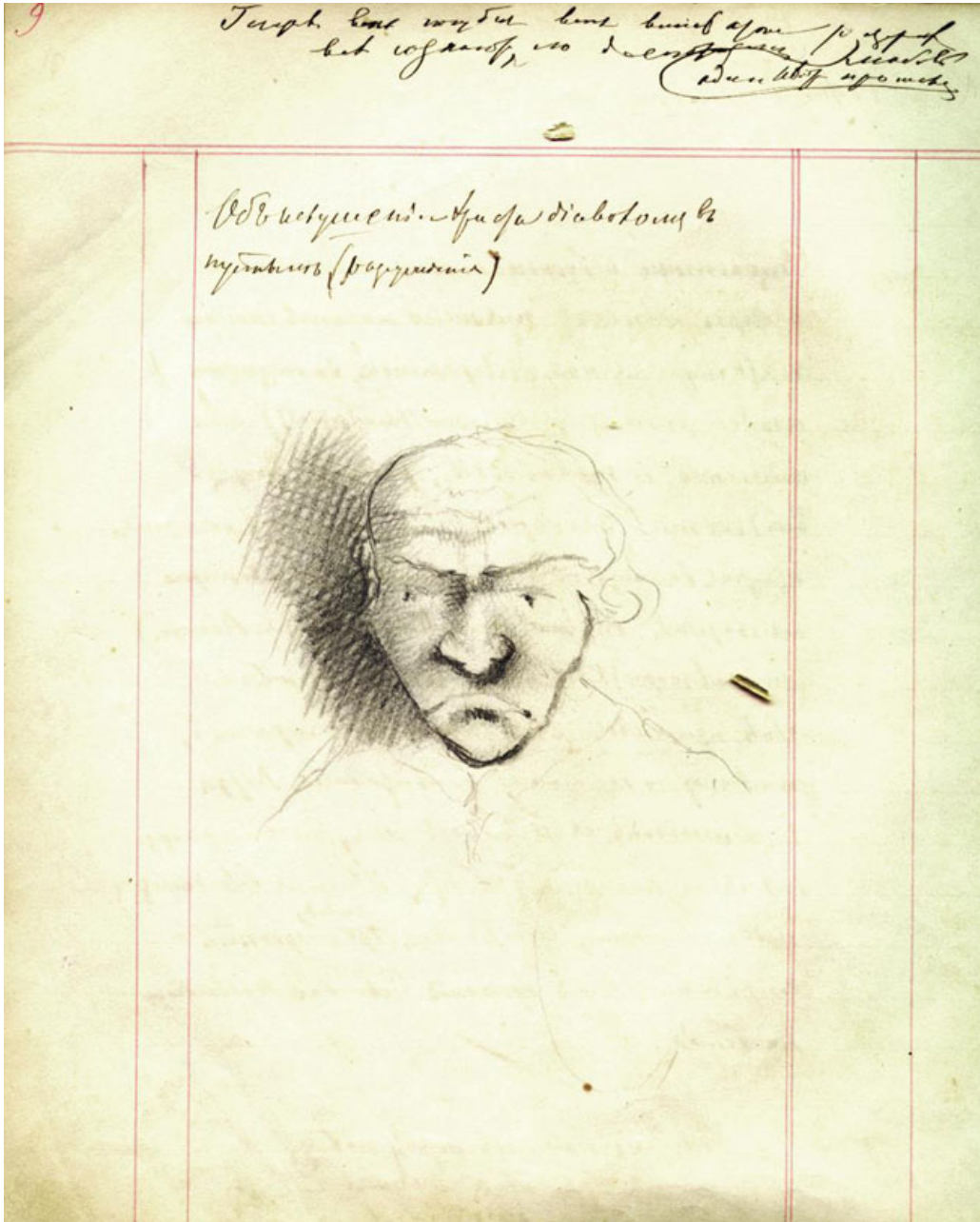
Отсюда ясно, что Достоевский не рисовал портреты с прямой изобразительной целью, для того, чтобы добиться «общезначимого» портретно-изобразительного сходства с оригиналом. Такое представление уводит нас далеко от истинного смысла его рисования. У писателя не было задачи представить «продукт своего рисования» на суд зрителя, который должен был бы «узнать» изображенное лицо. Обращение же к себе самому с портретным рисунком, изображающим лицо, которое он хорошо знал, не имело бы никакого смысла, т. к. «узнавать» в собственном рисунке знакомое лицо не было необходимости. С другой стороны, формируя в портретном рисунке характер героя будущего литературного произведения, с использованием хорошо знакомых ему физиогномических методик Галля, в процессе аналитического осмысления «лица идеи», писатель выяснял возможность применения того или иного параметра рассматриваемой идеологии для уточнения сюжета будущего произведения.

Другими словами, в процессе своего аналитического рисования Достоевский искал нечто важное, поэтому наличие хорошо прорисованного рисунка показывает, что данный путь был трудным для него или просто тупиковым, в то время как слабо прорисованные или незаконченные рисунки свидетельствуют об обратном: идея была найдена и писатель тут же перешел к записыванию эпизода или плана произведения. Подтверждение этому, например, можно обнаружить на листе 94 записной тетради (илл. 3), где план «Преступления и наказания» записан непосредственно после завершения рисунков, изображающих Раскольникову, его мать и сестру, которые иконографически подобны портретам молодого Достоевского, его матери Марии Федоровны и сестры Варвары Михайловны¹¹. Законы творческой автокоммуникации, в рамках которых протекал творческий процесс Достоевского, отменяли рисунки, созданные с целью «кого-то изобразить», одновременно требуя выполнения задачи аналитического осмысления определенного характера, поступков, судьбы или нравственной позиции того или иного изображенного персонажа, варьируя в процессе рисования обозначенные чертами его лица философские и антропологические концепции. Другими словами, писатель составлял иконическую запись, сделанную на языке физиогномики Лафатера-Галля, переводя на язык мимики и физиогномики смыслы, которые затем он переформатировал на язык словесного искусства.

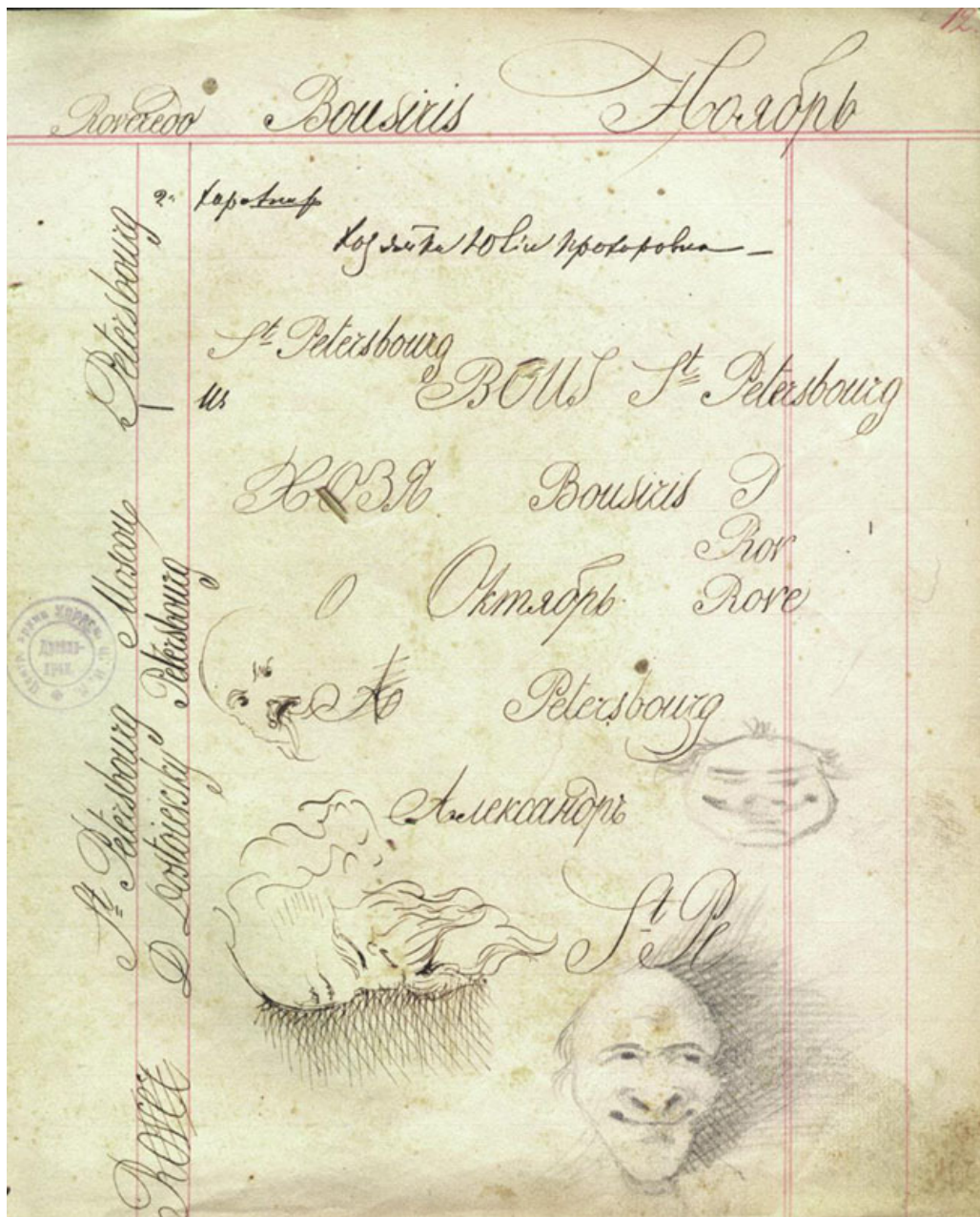
Сделанные в разное время, эти рисунки имели одну общую цель: выяснить внутренний лик протагониста, лежащий в основании сюжета очередного произведения. В романе «Идиот» в конечном итоге им стал положительно-прекрасный «Князь Христос» окончательной редакции этого произведения. Однако на пути к этому решению писатель рассмотрел и перепробовал другие варианты, в том числе — мальбраншевского окказионалиста вроде Родиона Раскольникова, кантианского носителя нравственного «категорического императива», «подпольного» в духе недавно написанной одноименной повести, который идеологически и иконически был связан с «хищным типом» и с его многочисленными референциями в мировой литературе и философии (илл. 12—16).



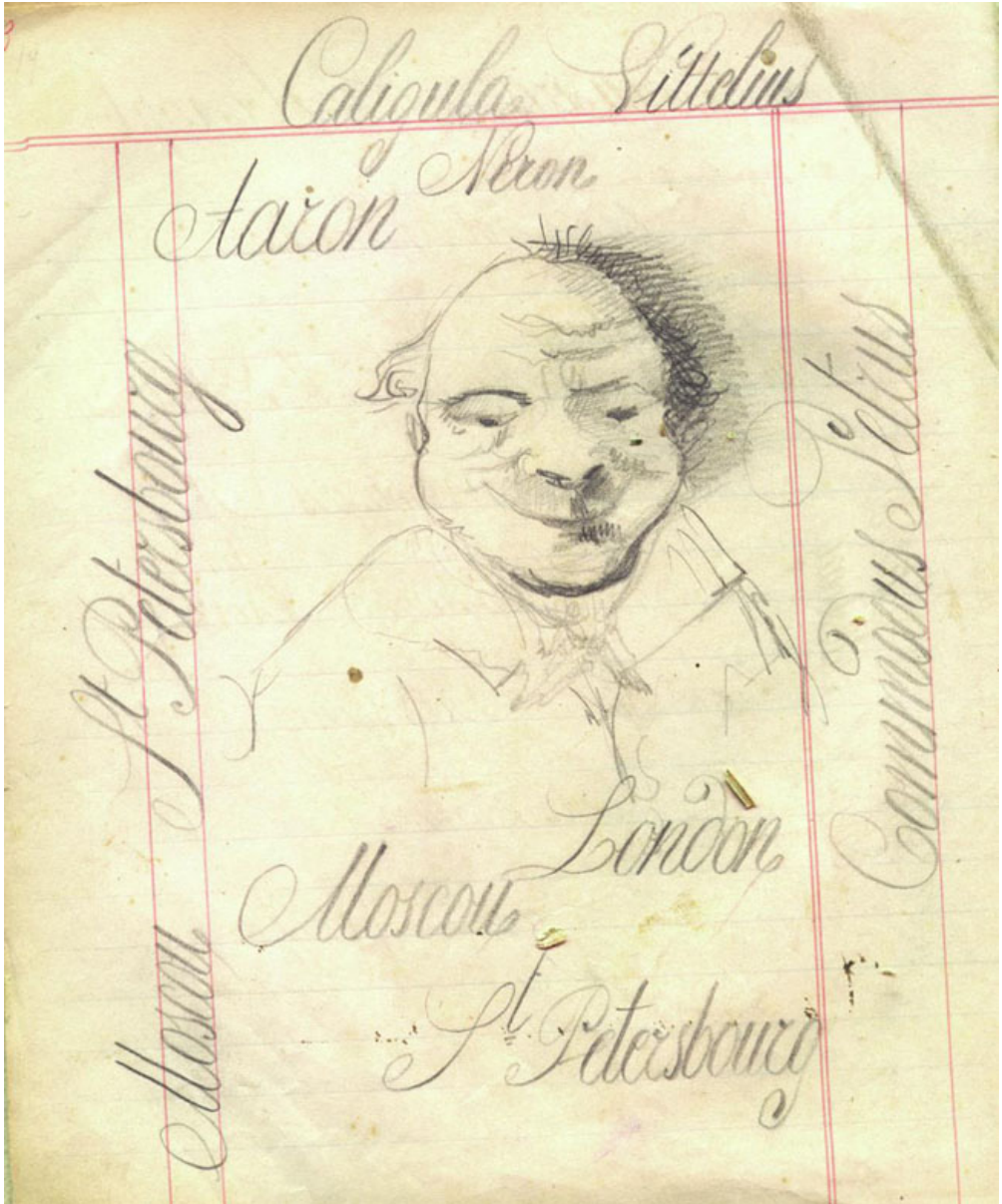
Илл. 12. РГАЛИ. Ф. 212.1.5. Л. 7



Илл. 13. РГАЛИ. Ф. 212.1.5. Л. 9



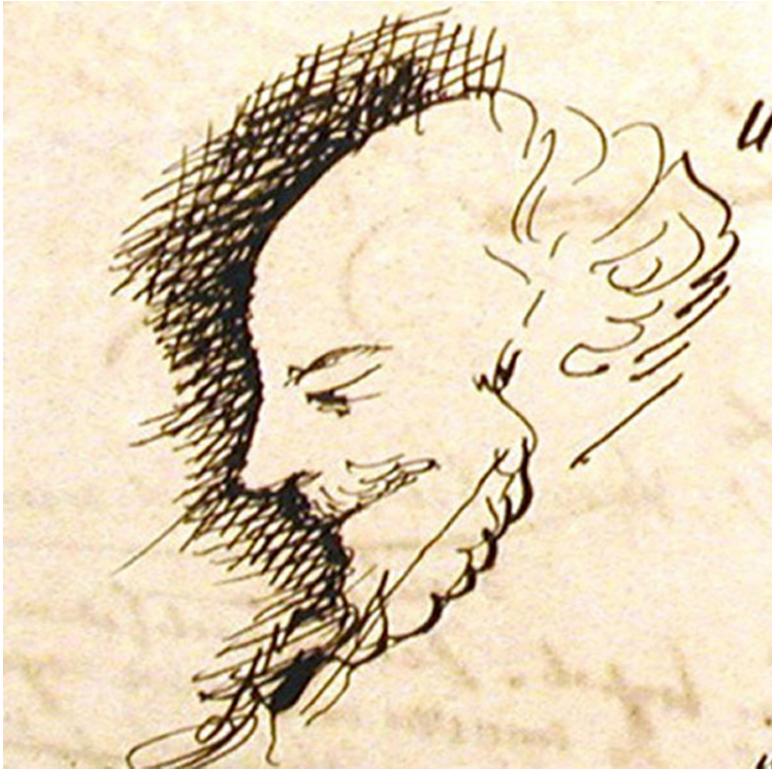
Илл. 14. РГАЛИ. Ф. 212.1.5. Л. 12



Илл. 15. РГАЛИ. Ф. 212.1.5. Л. 13

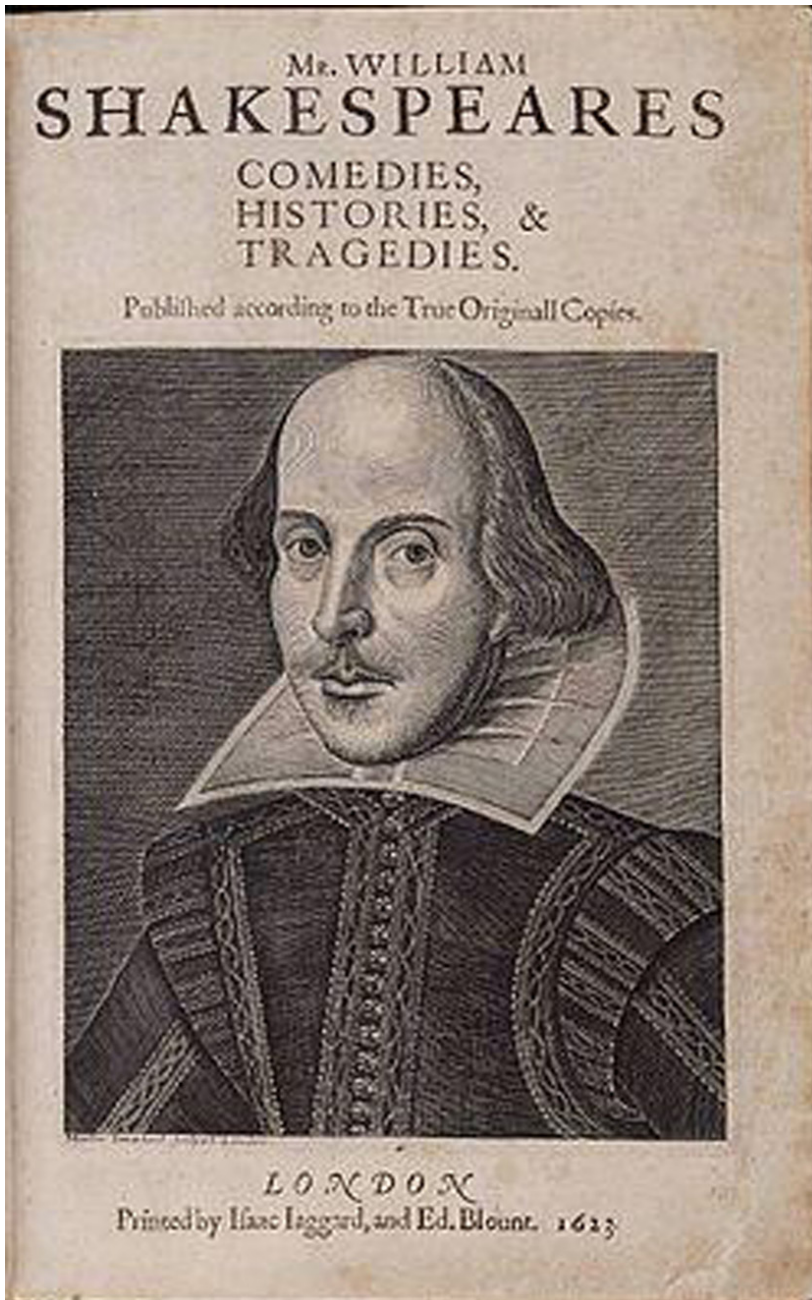
II

Такого же рода и предполагаемый портрет В. Шекспира в рукописи к роману «Бесы»¹², опубликованный в 1-м номере журнала «Неизвестный Достоевский» за 2014 г. [3], а также в английском журнале «Entertainment» 16 декабря 2014 г. (атрибуция Б. Н. Тихомирова) [5].



Илл. 17

Рисунок выполнен в 1871—1872 гг. и находится среди черновых набросков к роману «Бесы» (часть III, глава 1, главка 4; глава 2, главки 1—3). Заметим, что это не единственная «шекспировская страница» в рукописях Достоевского к данному произведению. То, что в процессе работы писателя не оставляла мысль о драмах Шекспира, подтверждается 138-й страницей другой записной тетради, которая датируется мартом 1870 — маем 1871 г. и содержит подготовительные материалы к «Бесам». На странице — несколько каллиграфических записей названий пьес и персонажей Шекспира: «Венецианский» (4 раза), «Дездемо<на>», «Отелло», «Венецианский мавр», «Крестовоздви<жение>», «Венециан<ский>» (2 раза), «Вене<ция>», «Венец<ия>», «Венеция»¹³, «Venezia» (2 раза), «Крестовозд<вижение>», «Хилков» (илл. 18)¹⁴.



Илл. 19

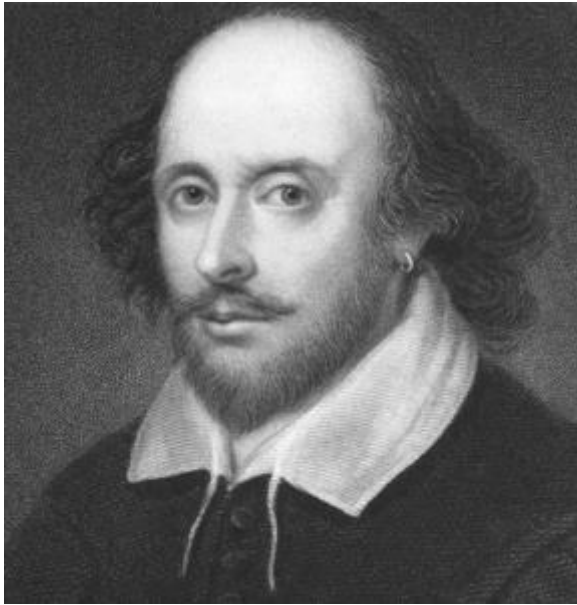
А также бюст, установленный на стене алтаря церкви Святой Троицы в Стратфорде, где похоронен Шекспир (илл. 20)¹⁵.



Илл. 20

Оба изображения были сделаны после смерти английского драматурга¹⁶.

То, что рисунок Достоевского не похож ни на один из них, совершенно очевидно. В процессе устного обсуждения этого вопроса Н. В. Захаров выразил мнение, что если на портрете в рукописи Достоевского изображен все-таки Шекспир, то писателю помнилось другое изображение, — возможно, не каноническое, но выглядевшее для него совершенно достоверным и, главное, виденное им воочию. Речь идет о так называемом «Чандосском портрете», предположительно приписываемом художнику Джону Тейлору (ок. 1585—1651) и датируемому 1600—1610 гг. «Чандосским» он был назван по имени одного из владельцев — герцога Чандоса (1731—1789); в настоящее время картина находится в Национальной портретной галерее в Лондоне (илл. 21).



Илл. 21

М. П. Алексеев отмечает, что «в русской мемуарной и эпистолярной литературе первой половины XIX в., того времени, когда в России в широких кругах с особой силой возрастал интерес к личности и творчеству Шекспира, нередко встречаются сведения о различных изображениях Шекспира, в то время чрезвычайно ценившихся собирателями» [1, 577]. Следует отметить, что в русской периодике как значительное событие обсуждалась передача для организуемого в Англии музея Шекспира его портрета, приписываемого кисти современника драматурга Ричарда Бербеджа (1567—1619), который при жизни драматурга был одним из актеров театра «Глобус», игравшим, в частности, роли Ромео и Ричарда III. Об этом сообщали «Литературная газета»¹⁷ и «Русский инвалид»¹⁸. На это событие откликнулся также журнал «Пантеон и репертуар русской сцены», написав, что «единственное подлинное изображение Шекспира» продано на аукционе за 555 гиней (2500 р. серебром) для Шекспировской комнаты¹⁹.

Однако источником информации о внешности Шекспира для Достоевского совсем не обязательно должно было быть некое изображение, увиденное в музее, или какое-либо конкретное книжное издание. Как отмечает исследователь этого вопроса М. П. Алексеев, «в первые десятилетия XIX в. в Москве и Петербурге, среди лиц, причастных к литературе и искусству, обращались гравированные портреты Шекспира, — английские и немецкие; среди них, безусловно, были очень интересные листы, ныне затерявшиеся» [1, 577]. Характерным свойством петербургского литературно-музыкального салона являлось обилие портретов выдающихся

писателей и философов, развешанных по стенам. Например, «квартира Любича, состоявшая из четырех небольших комнат, и даже передняя, была буквально унижена старинными гравированными портретами», среди них находится «замечательный портрет Шекспира, за который англичане будто бы давали Василию Игнатьевичу большую сумму»²⁰. В качестве другого примера называется портрет, о котором сообщает декабрист А. И. Одоевский в письме своему отцу 3 октября 1835 г. Это, по его словам, прекрасная гравюра с портретом Шекспира, которую он «видел у покойного Иоганна Мюллера <...>, которую дал ему его друг, Гете, и которую он завещал мне или по крайней мере обещал завещать мне после своей смерти»²¹.

В период написания романа «Бесы» в «Иллюстрированной газете» (от 29 апреля 1871 г.) был опубликован рисунок, представляющий собой погрудный портрет Шекспира²². Это изображение «статуи, которая вернее портретов сохранила наружность и выражение того, кто составляет славу Англии и чье имя не умрет» — «уже не в молодых годах, с большою лысиною, с кудрявыми волосами на висках, с умною тонкою улыбкою под небольшими усами. На его высоком лбе видна мысль, его глаза наблюдают, а правильный рот готов открыться для чтения стихов»²³ (илл. 22).



Илл. 22

Как мы видим, то, что изобразил Достоевский, не имеет ничего общего с опубликованным в газете «бюстом Шекспира». Однако, помимо «Чандосского портрета», знакомство с которым Достоевского остается под вопросом, источником того образа, который писатель взял за основу в своей «шекспировской иконографии», мог быть несколько раз опубликованный в период с 1858 по 1868 г., а также экспонировавшийся для широкой публики портрет Шекспира, принадлежавший И. Е. Великопольскому. Этот портрет впервые был опубликован В. Р. Зотовым в 1858 г. в журнале «Иллюстрация»²⁴. Как указывает М. П. Алексеев, «заметка В. Зотова обратила на себя внимание любителей искусства и почитателей Шекспира и вызвала разнообразные толки» [1, 579].

К 300-летию юбилею Шекспира интерес в русском обществе к этому портрету еще более возрос. Для него была организована некоего рода публичная экспозиция, о чем свидетельствует письмо владельца портрета И. Е. Великопольского в газету «Голос», опубликованное в разделе «Петербургские отметки» 15 марта 1864 г. («Письмо в редакцию о находящемся у автора портрете Шекспира»). В этой статье, приуроченной к 300-летию юбилею Шекспира, содержится детальное описание указанного портрета поэта, «главная отличительная особенность» которого «состоит в том, что здесь Шекспир изображен *в профиль*, тогда как на всех известных доселе десяти портретах он рисуется *en face* или в три четверти»²⁵. О происхождении портрета его владелец сообщал: «По случаю предстоящего 23 апреля всесветного литературного торжества — трехсотлетнего юбилея дня рождения Шекспира, напоминаю о находящемся у меня замечательном портрете его»; согласно свидетельству владельца, портрет достался ему «совершенно случайно, уже лет около тридцати назад, в подарок от одного доктора, получившего его, в свою очередь, таким же образом от одной небогатой больной, которую он пользовал. Кто была та больная, жива ли она еще и каким образом попал к ней этот портрет, я не знаю. Доктор уже скончался, но, сколько мне помнятся его слова, портрет достался ей по наследству»²⁶. Следует признать, что, проверяя подлинность портрета, Великопольский основательно изучил шекспировскую иконографию. Далее он сообщает о своем намерении выставить принадлежащий ему портрет «на показ всем желающим видеть его и судить о нем», обещая вскоре известить через газету «о месте и времени выставки», а также информировать о портрете стратфордское Шекспировское общество²⁷. В статье также упоминается тот факт, что впервые портрет был опубликован в № 23 «Иллюстрации» за 1858 г. Доказывая, что портрет подлинный, автор приводит целый ряд аргументов, а также указывает на большое сходство его с портретом Шекспира, опубликованным в «Иллюстрации» под № 2.

Речь идет о большой статье, посвященной различным изображениям Шекспира. В этой публикации констатируется, что их «столько расплодилось в Европе, что, наконец, никто не знает, который вернее. Мы прилага-

ем их здесь двенадцать²⁸, но можем сказать, что средний, в профиль написанный, снят с него самого при жизни известным современным живописцем. Он принадлежал русскому писателю И. Е. Великопольскому и не известен в Европе»²⁹. Остальные портреты, опубликованные в издании: «1. Более всех известный и принадлежащий герцогу Букингаму. Он до сих пор более всего печатался при сочинениях поэта. 2. Гравюра Дру-Гоэрта при издании сочинений Шекспира в 1863 году. 3. Портрет, писанный итальянским живописцем Цуккерио. Тогда Шекспиру было 25 лет, и он представлен с лавровой ветвью в руках. 4. Портрет голландского живописца Янсена. 5. Миниатюра Гильера, живописца королевы Елизаветы. 6. Миниатюра Шарля Фиоля. 7. Шекспир, облокотившийся на стол, мехельнского живописца Франсуа. 8. Гравюра Сюмона. 9. Бюст Шекспира работы Джонсона. 10. Портрет живописца Порбюса»³⁰ (илл. 23).



Илл. 23



Илл. 24. Портрет Шекспира, принадлежавший И. Е. Великопольскому

Этот портрет более других сходен с рисунком Достоевского. По уверению автора статьи — это единственное достоверное изображение Шекспира, вместе с тем — единственный профильный портрет, отличие которого от изображения рукой Достоевского сводится к тому, что на рисунке писателя представлен правый профиль. Из этого можно заключить, что перед нами вероятный источник того образа, который запомнился Достоевскому, а также и то, что ему была известна легенда этого изображения Шекспира как единственно достоверного. Хотя остается неясно, видел ли писатель этот образ в газете или в подлиннике, на выставке. Почему он развернул изображение влево — отдельный вопрос, достойный специального исследования. Укажем только, что его решение находится в системе: левый профиль / правый профиль / анфас, которая отражает особенности идеологии пространства в творчестве писателя и воплощена, в частности, в портретных рисунках Достоевского.

В русском обществе интерес к творчеству английского драматурга был необычайно велик, об этом свидетельствует огромное количество переводов и интерпретаций пьес Шекспира, вышедших в России [2]. Следует

отметить, что известным фрагментом лекции Степана Трофимовича Верховенского в романе «Бесы» вопрос об отношении Достоевского к Шекспиру не исчерпывается. Шекспир был для Достоевского, наряду с Пушкиным и Шиллером, идеалом автора, составившего в своих произведениях «правильный очерк человека» (28₁, 68), писателем, у которого стоит учиться (28₁, 71), воплощением «святого и великого, чистого» (28₁, 63), символом литературы как таковой, а также знаком определенной судьбы. С юности Достоевский увлекался в равной степени и сонетами Шекспира (непереведенные читал по-французски), и его драматическими произведениями (28₁, 70). Творчеством Шекспира он интересовался и в юношеские годы. Однокашник Достоевского по училищу К. А. Трутовский вспоминал, что «Федор Михайлович советовал мне читать <...> Шекспира в особенности»³¹. Свое намерение заняться литературой Достоевский называл «шекспировской фантазией» (28₁, 98). Приняв решение стать профессиональным писателем и покинуть службу в 1844 г., молодой инженер-подпоручик Достоевский защищался от настойчивых требований своего опекуна П. А. Карпина продолжать инженерную карьеру именем Шекспира, возмущаясь безобразием мысли своего оппонента, что Шекспир подобен мыльному пузырю³². Отвечая на оскорбительные выпады в адрес Шекспира, с именем которого были связаны мечты о большой литературе, Достоевский писал: «...Вам не следовало бы так наивно выразить свое превосходство заносчивыми унижениями меня, советами и наставлениями, которые приличны только отцу, и шекспировскими мыльными пузырями. Странно: за что так больно досталось от Вас Шекспиру. Бедный Шекспир!» (28₁, 98). Это отношение к Шекспиру сохранилось у Достоевского и в период, когда он сам стал известным литератором. В подготовительных материалах к роману «Бесы» Шекспир охарактеризован (от лица С. Т. Верховенского) как избранник, «которого творец помазал пророком, чтоб разоблачить перед миром тайну о человеке» (11, 157). Эта же мысль звучит и в его «Пушкинской речи» (26, 130—131)³³.

В рукописях к «Дневнику писателя» за 1873 г. Достоевский сделал характерную для него помету «Memento» возле записи: «С.-Петербургские ведомости» (перечень замечательного). Апреля 30. Вторник. (Об английской книге Аткинсона о русском искусстве)» (21, 272). Комментируя эти записи, Г. Я. Галаган пишет: «Речь идет о книге Аткинсона “Художественное путешествие по северным столицам Европы”, значительная часть которой посвящена России. В № 117 “С.-Петербургских ведомостей” от 30 апреля 1874 г. была напечатана рецензия на сочинение под названием “Английская книга о русском искусстве и русских художниках”. Автор рецензии рассказывал, что Аткинсон, прежде чем написать книгу, летом 1870 г. посетил Данию, Швецию и Россию, изучая в этих странах архитектуру и искусство, и приводил слова путешественника о русских художниках: “Надо удивляться, как мало знают вне России иных ее художников, которые, родись

они в Париже или Лондоне, Берлине или Мюнхене, пользовались бы самою широкою известностью» (21, 525). Автор публикации Ани Мартиросян [5] прибавляет к этому наблюдение Н. В. Захарова о том, что, возможно, указанная книга «An English Book about the Russian Art and Russian Artists» излагает фрагменты из книги Дж. Б. Аткинсона (Atkinson, Joseph Beavington; 1822—1886) «Художественный тур в северные столицы Европы» (An Art Tour to Northern Capitals of Europe. London, 1873) [5]. Мысль о том, что Достоевский мог быть знаком не только с именем, но и с творчеством архитектора и писателя Томаса Уитлама Аткинсона (Atkinson, Thomas Witlam; 1799—1861) представляется вполне вероятной ввиду того, что Достоевский писал каллиграфически только имена лиц, оставивших в его памяти более чем заметный след своими текстами или деяниями. Но следует учесть, что страница с каллиграфией «Аткинсон», где содержатся черновые записи к роману «Бесы» (III часть, 1 глава, 3 главка) была заполнена до 1872 г.³⁴

Ко всему этому, для полноты картины, в качестве вероятного источника образа, послужившего прототипом для рисунка Достоевского, можно назвать также портрет Шекспира работы Г.-Э. Опица (илл. 25).



Илл. 25

Это единственное из всех изображений Шекспира, которое мог видеть Достоевский в одном из петербургских салонов, выполненное в ракурсе, который использовал в своем рисунке писатель — в профиль влево. О немецко-чешском художнике Георге Эммануэле Опице (1775—1841) известно немного. Он учился в Дрездене, участвовал в поездке герцогини Курляндской Шарлотты-Доротеи в Париж в 1814 г., создал серию акварелей «Казачи в Париже» (45 листов), далее работал в Лейпциге. Его произведения пользовались в России немалой популярностью начиная с 1820-х гг. и до середины XX века, и по сей день они хранятся в ряде музеев Москвы и Петербурга.

III

Согласно мнению Б. Н. Тихомирова, на листе 15 об. «Сибирской тетради»³⁵ (названным в его публикации почему-то «страничкой 30» [3]) изображен автопортрет Достоевского. Но не просто автопортрет, а перерисованное изображение Достоевского из карикатуры Н. А. Степанова «Журналист и сотрудник», опубликованной в «Иллюстрированном альманахе» Н. А. Некрасова и И. И. Панаева (СПб., 1848). Само по себе утверждение, что перерисовка изображения своего лица, сделанного рукой другого человека, — это «автопортрет», вызывает, мягко говоря, недоумение. Кроме того, трудно согласиться с утверждением этого автора, что «мужской профиль на полях “Сибирской тетради” обнаруживает чрезвычайно близкое сходство с портретом Достоевского в изображении карикатуриста середины 1840-х гг.». Во-первых, в рисунке Достоевского и в карикатуре Степанова видны существенные различия в линиях профиля. Еще больше различий обнаруживается между реальным профилем Достоевского и лицом, изображенным на рисунке.



Илл. 26. Достоевский на рисунке К. А. Трутовского (1847 г.)



Илл. 27. «Изображение Достоевского» (по мнению Б. Н. Тихомирова)
на рисунке Н. А. Степанова



Илл. 28. Портретный рисунок Достоевского в «Сибирской тетради»
(НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 2. Ед. хр. 5. Л. 15 об.)

Во-вторых, никаких оснований в период тяжелейшей семипалатинской ссылки (особенно — в первые полтора года) перерисовывать карикатуру Степанова (возможно, и виденную им среди сотен других в 1840-е гг.) у Достоевского не было. Автором гипотезы высказано предположение, что писатель мог бы срисовать карикатуру Степанова, если бы она была у него под рукой. Однако эта мысль уводит наши представления о процессе рисования Достоевского далеко от путей правды.

У Достоевского в Семипалатинске не было альманаха Н. А. Некрасова, кроме того, писатель никогда и ничего не «срисовывал» (исключением являются учебные работы по натурному рисованию в классах Главного инженерного училища), у него полностью отсутствовала потребность такого рода. Как указывалось выше, рисование для него было инструментом творческой записи. Пожалуй, исключением можно считать биографический рисунок «Федя в тулупчике», сделанный во время работы над романом «Братья Карамазовы»³⁶, но это исключение, лишь подтверждающее правило — в сущности, этот рисунок также можно считать формой записи в процессе работы над романом «Братья Карамазовы». Писатель рисовал не с целью иконического воспроизведения образца, но выполняя задачу физиогномического анализа важного для него исторического лица (чаще всего — в профиль) или для формулирования внешности литературного героя (чаще всего — анфас). Поскольку в Сибири в 1855 г., когда была заполнена тетрадь, не шла работа ни над каким конкретным произведением, более вероятно, что изображено лицо человека, ему хорошо знакомого и воспоминание о котором было важно именно в этот период.

О ком мог вспоминать Достоевский, вышедший из каторги и мечтавший о возвращении в литературу? Первым из таких лиц, безусловно, является В. Г. Белинский, давший путевку Достоевскому в литературу в 1845 г., высоко оценивший его дебютный роман «Бедные люди», своими статьями и наставлениями проложивший ему дорогу в большую литературу, пусть даже и с последующими большими сомнениями, начавшимися с 1846 г. Действительно, лицо изображенного Достоевским человека в профиль чрезвычайно напоминает В. Г. Белинского начала 1840-х гг. (илл. 29).

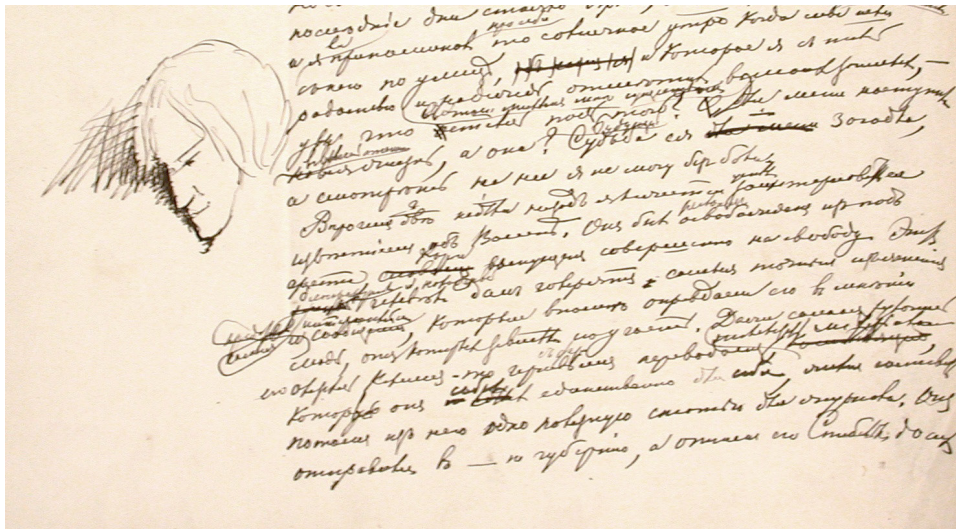
Летом 1855 г. Достоевский, получив унтер-офицерский чин, переехал из казармы в наемную квартиру. Записи, сделанные им в Омском остроге на клочках бумаги, он решил переписать в наскоро сшитую тетрадь³⁷. В июле 1855 г., после ряда известных исторических событий, Достоевский обрел, наконец, надежду вернуться в литературу и имел более чем высокую мотивировку для воспоминаний о своем литературном дебюте и той существенной поддержке, которую ему оказал В. Г. Белинский. Рисунок на полях «Сибирской тетради» подтверждает логику творческого пути писателя. Другое подтверждение — характерная линия профиля на портретном рисунке, иконографически далекая и от персонажа карикатуры Степанова, и самого Достоевского в эти годы, зато практически идентичная

известным изображениям критика. Достоевский в характерной для него манере рисунка-воспоминания разворачивает изображение в левый профиль, как он это делал всегда, рисуя портреты писателей и исторических лиц.



Илл. 29. Горбунов К. А. Портрет В. Г. Белинского. 1843 г.

Это сходство подчеркивается другим портретом В. Г. Белинского, который появился в рукописях Достоевского к роману «Подросток»³⁸ (илл. 30).



Илл. 30

Характерную манеру вычерчивать профиль великого критика Достоевский сохранил и через полтора десятка лет, разделяющих эти два изображения. Заметим также и то, что эти два рисунка практически единственные в портретной галерее, созданной Достоевским, где изображены лица с открытыми глазами.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 14.
- ² Об увлеченности Достоевского физиогномикой Галля см.: Баршт К. А. Рисунки в рукописях Достоевского. СПб., 1996. С. 21—24.
- ³ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. В круглых скобках указываются номер тома и страницы.
- ⁴ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 94.
- ⁵ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 7.
- ⁶ Н. Н. Страхов вспоминает: «...помню, какъ его забавляло, когда я подводилъ его разсужденія подъ различные взгляды философовъ, извѣстные намъ изъ исторіи философіи. Оказывалось, что новое придумать трудно, и онъ, шутя, утѣшался тѣмъ, что совпадаетъ въ своихъ мысляхъ съ тѣмъ или другимъ великимъ мыслителемъ» (Страховъ Н. Воспоминанія о Ѳедорѣ Михайловичѣ Достоевскомъ // Биографія, письма и замѣтки изъ записной книжки Ѳ. М. Достоевскаго. СПб., 1883. С. 225).
- ⁷ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 9.
- ⁸ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 12.
- ⁹ См.: Баршт К. А. Имя и философия Николая Мальбранша в черновых записях и произведениях Достоевского // Вопросы философии. 2015. № 2. С. 94—105.
- ¹⁰ «Подросток». Часть III. Глава 12. Главка II; НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 6. № 21. Л. 10. Опубликовано: Баршт К. А. Рисунки великого романиста // В мире книг. 1980. № 7. С. 70.
- ¹¹ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 94.
- ¹² Достоевский Ф. М. Черновой автограф романа «Бесы» (III часть, 1 глава, 3 главка). 1871—1872 гг. // НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 3/4. Л. 1 (5).
- ¹³ Возможно, Достоевский был знаком с изданиями, выходящими в этот период: Шекспир В. Венецианский купец / пер. П. И. Вейнберга // Современник. 1866. № 5. Отд. 1. С. 5—116; Шекспир В. Отелло, венецианский мавр / пер. П. А. Кускова // Заря. 1870. Апрель. С. 31—94; Шекспир В. Отелло, венецианский мавр / пер. П. А. Кускова. СПб.. Тип. Майкова, 1870. 194 с.
- ¹⁴ НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 5. Л. 138. Комментарий к записи «Хилков»: Баршт К. А. Князь Хилков в «записной тетради» к роману «Бесы». Об одной каллиграфической записи Ф. М. Достоевского // Русская литература. 2011. № 3. С. 116—123.
- ¹⁵ См.: Аникст А. Портрет мистера W. S. // Аникст А. Шекспир. М., 1964. Серия: Жизнь замечательных людей. Вып. 378. С. 69—72.
- ¹⁶ См.: Венгерова С. А. Иконография Шекспира // Шекспир В. Собрание сочинений: в 5 т. Библиотека великих писателей; под ред. С. А. Венгерова. Т. 5. СПб., 1905. С. 603—608.
- ¹⁷ Портрет Шекспира // Литературная газета. 1848. Т. IV. № 47. 25 ноября. Отд. «Смесь». С. 751.

- 18 Русский инвалид. 1848. № 204. 17 сентября. Отд. «Смесь». С. 813.
- 19 Знаменитый Чандос-портрет // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Т. VI. № 8—9. Отд. XIII «Калейдоскоп». С. 79.
- 20 Макаров К. Н. Люди старого времени В. И. Любич-Романович // Исторический вестник. 1894. Январь. С. 166. См. об этом: [1].
- 21 Одоевский А. И. Полное собрание сочинений и писем. М.; Л., 1934. С. 442.
- 22 Бюст Шекспира // Иллюстрированная газета. 1871. Т. XXVII. № 16. 29 апреля. С. 248.
- 23 Там же. С. 247.
- 24 [Зотов В. Р.] Неизвестный портрет Шекспира // Иллюстрация. 1858. Т. 1. № 23. 12 июня. С. 363—364.
- 25 Великопольский И. Петербургские отметки // Голос. 1864. № 75. 15 марта. С. 3.
- 26 [Зотов В. Р.] Неизвестный портрет Шекспира. С. 363.
- 27 Там же.
- 28 На самом деле портретов, как это очевидно, одиннадцать.
- 29 Портреты Шекспира // Воскресный досуг. 1868. Т. XI. № 272. С. 344.
- 30 Там же.
- 31 Русское обозрение. 1893. № 1. С. 215.
- 32 П. А. Карепин писал: «Вам ли оставаться при софизмах портретических, в отвлеченной лени и неге шекспировских мечтаний? На что они, что в них вещественного, кроме распаленного, раздутого, распухлого — преувеличенного, но пузырярного образа?» (28, 421).
- 33 См.: Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974. С. 108—134.
- 34 Не исключено, что мимо Достоевского не прошла статья: Биер-де-Буамон. Типы умопомешательства в драмах Шекспира // Архив судебной медицины и общественной гигиены. 1871. Кн. 4. Отд. II. С. 80—106. Некоторые из описанных в статье симптомов имеют сходство с формами увлеченности своей «идеей фикс» со стороны персонажей романов Достоевского.
- 35 НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 2. Ед. хр. 5. Л. 15 об.
- 36 НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 8. № 24. Л. 2.
- 37 См. об этом: Баршт К. А., Райхель Б. С., Соколова Т. С. О методе цифровой спектрофотометрии в изучении рукописи писателя (на примере «Сибирской тетради» Ф. М. Достоевского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 4. С. 20—44.
- 38 НИОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 6/21. Л. 18. Впервые опубликовано: Баршт К. А. Рисунки Достоевского // Нева. 1981. № 7. С. 219.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, М. П. Судьба одного портрета Шекспира в России / М. П. Алексеев // Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке 1748—1962. — Москва, 1964. — С. 577—581.
2. Левидова, И. М. Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке 1748—1962 / И. М. Левидова. — Москва: Книга, 1964. — 711 с.

3. Тихомиров, Б. Н. Портретные зарисовки Достоевского : из новых атрибуций / Б. Н. Тихомиров // Неизвестный Достоевский [Электронный ресурс]. — 2014. — № 1—2. — С. 83—94. — URL : http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1438176448.pdf (21.06.2015).
4. Эфрос, А. М. Рисунки поэта / А. М. Эфрос. — Москва, Academia, 1933. — 468 с.
5. Martirosyan, Annie. Dostoevsky Draws Shakespeare : The Fascinating Discovery / Annie Martirosyan // Entertainment. United Kingdom. 26 January 2016 [Электронный ресурс]. URL : http://www.huffingtonpost.co.uk/annie-martirosyan/dostoevsky-draws-shakespe_b_6327176.html (20.04.2015).

Дата поступления в редакцию: 2.02.2015