

в Россию начинается последний период его жизни с 1871 по 1881 г. Период этот был уже не так тяжел и мрачен, как предшествовавшие. Тут он вторично вступил в брак с умной и мужественной женщиной, которая помогла ему выбраться из материальных затруднений». ⁴¹ Однако, думается, можно также утверждать, что влияние работы Вогюэ на Казалета проявилось и в более существенном: подобно французскому критику, последний был склонен интерпретировать не только образы героев Достоевского, но и в целом образ писателя ⁴² сквозь призму «болезненности» и «мрачности». ⁴³ В значительной степени окрашенным в такие тона мы находим образ Достоевского в мемуарных фрагментах, представленных выше.

Таким образом, в сознании Казалета границу между личной и культурной памятью следует признать проницаемой. И потому представляется возможным говорить о том, что на страницах «Трудов Англо-русского литературного общества» Э. А. Казалет не столько раз за разом восстанавливает скучное воспоминание о кратком эпизоде своей жизни, связанном с великим писателем, сколько реконструирует при помощи средств в равной степени личного опыта и культурной памяти образ Достоевского как западноевропейского культурного героя.

⁴¹ Вогюэ Э. М. *де*. Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский. М., 1887. С. 61. «Русский роман» также, судя по всему, следует считать источником утверждения о тысячах «униженных и оскорбленных», провожавших Достоевского в последний путь, которое Казалет делает в отзыве 1913 года (см. выше); Там же. С. 71–72.

⁴² Ср.: «...в героях его (Достоевского. — И. А.) романов, послуживших наглядным воплощением души его» (Вогюэ Э. М. *де*. Современные русские писатели. С. 7).

⁴³ См.: «Наряду с этим он (Достоевский. — И. А.) был уже болен, и нервы были расшатаны, появлялись даже галлюцинации, и он воображал, что ему угрожают всевозможные беды»; «...это была хрупкая и живучая связка раздраженных нервов», и т. п. (Там же).

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-3-36-49

© В. М. ДИМИТРИЕВ

КАРТИНА ДОСТОЕВСКОГО И ПАНОРАМА ТОЛСТОГО: К ИСТОРИИ ОДНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ У ВЯЧ. ИВАНОВА И АНДРЕ ЖИДА*

Вяч. Иванов в докладе «Достоевский и роман-трагедия» 1911 года и Андре Жид в лекциях о Достоевском 1922 года используют одну и ту же аналогию, чтобы подчеркнуть специфику художественной манеры Ф. М. Достоевского в сравнении с такими писателями, как Стендаль или Л. Н. Толстой. Согласно этой аналогии — и в своем пересказе мы намеренно смешиваем позиции Вяч. Иванова и Жида — Толстой может быть уподоблен художнику-плэнэристу, который рисует объемные панорамы, где свет рассеянный и обволакивающий, в то время как Достоевский — колористу-импрессионисту: в его картинах источник света один, а распределение света порождает игру теней, в которые погружены персонажи. Приведем характерные совпадения.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90014 «Проблемы рецепции личности и творчества Достоевского в мировой культуре: история и современность».

«Льва Толстого можно было бы, напротив, сравнить скорее с пленэристами в живописи <...> так все купается в рассеянном свете, ни на минуту не позволяющем сосредоточиться на частной форме до забвения просторов окружающего целого. Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин».¹

«В романах Стендаля, в романах Толстого — свет постоянный, ровный, рассеянный; все предметы освещены одинаково, мы видим их одинаково со всех сторон; у них нет тени. А точно так же, как на картинах Рембрандта, самое существенное в книгах Достоевского — это тень. Достоевский так группирует своих персонажей и события и так направляет лучи света, что они падают на них только с одной стороны. Каждый из его персонажей погружен в тень, опирается на свою тень».²

В приведенных отрывках обращает внимание, конечно, не само по себе противопоставление Л. Толстого и Достоевского, ставшее привычным риторическим приемом после книги Д. С. Мережковского,³ и не сравнение Достоевского с Рембрандтом, встречающееся в критической литературе и ранее,⁴ а именно совпадение целого ряда мотивов, которые, правда, вели к разным теоретическим выводам. В обоих случаях Достоевский сравнивается с Рембрандтом, сравнение ложится в основу теоретических рассуждений о специфике романной поэтики Достоевского, аналогия предполагает противопоставление двух романских техник, в качестве антонимичной романской техники названы романы Л. Н. Толстого, рассеянный свет и светотень противопоставляются в применении к литературе.

Живописная аналогия стала общим местом в литературной критике и исследованиях, посвященных русскому писателю, еще и с постоянным сопоставлением с Рембрандтом,⁵ однако те, кто к ней в дальнейшем прибегали,

¹ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 416.

² Жид А. Достоевский // Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 294.

³ У Мережковского мы в том числе найдем и сопоставление творчества двух писателей с манерами двух художников. Толстого Мережковский сравнивает с Микеланджело, а Достоевского с Леонардо да Винчи, впрочем, ему живописная аналогия нужна была для того, чтобы подчеркнуть различие между двумя характеризующими творчество писателей «безднами»: плоти и духа. «Как в бездну плоти — Микеланджело, так заглянул Леонардо в противоположную и равную бездну духа. Он как будто вышел из того, к чему только шел Микеланджело», — так переходит Мережковский от Л. Толстого к Достоевскому (*Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 185*). Диалектика света и тени у Мережковского — диалектика мистических, богословских понятий. Неслучайно, что уже в 1932 году в «Иисусе Неизвестном» Мережковский назовет величайшим из мастеров светотени евангелиста Иоанна, в связи, между прочим, с фрагментом о Кане Галилейской в «Братьях Карамазовых»: «Мастер, никем не превзойденный, в том, что живописцы называют „светотенью“, „chiaroscuro“, смешивает Иоанн свет ярчайший с глубочайшею тенью, в таких неуловимых для глаза переливах-слияниях, что чем больше мы вглядываемся в них, тем меньше знаем, действительно или призрачно то, что мы видим» (*Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 240*).

⁴ Применительно к западной истории рецепции см. в первую очередь статью Ж. Ассин: *Hassine J. Correspondance des arts: Rembrandt-Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle // Etudes de Langue et Littérature Françaises. 2006. 20 juin. P. 253–278*. В этой работе, к которой мы еще обратимся ниже, подробно проанализированы разные контексты, в которых сопоставление Достоевского с Рембрандтом появляется в европейской литературе, от Марселя Пруста до Андре Мальро, а также предложен генезис этой аналогии.

⁵ Сравнение Достоевского с Рембрандтом, а его художественной техники со светотенью в живописи переключивается из одной работы в другую, его можно встретить, к примеру, у Л. П. Гроссмана, Н. М. Чиркова, С. М. Соловьева, Ю. Ф. Карякина и др., причем всякий раз эта аналогия воспроизводится как нечто самой собой разумеющееся. Ср.: «Множественны были попытки

не ставили вопрос о ее методологическом потенциале и о причинах детального совпадения этого сравнения у Вяч. Иванова и А. Жида. Наше внимание в статье сосредоточено на функции этой аналогии в текстах двух авторитетных толкователей Достоевского.

Несмотря на то что Иванов всю свою жизнь занимался творчеством Достоевского, основной корпус посвященных ему текстов написан в период с 1911 по 1932 год. В 1911 году выходит «Достоевский и роман-трагедия», в 1914 году экскурс «Основной миф в романе „Бесы“», в 1916 году «Лик и личности России. К исследованию идеологии Достоевского». В 1932 году все работы Иванова о Достоевском были переработаны, дополнены и собраны с новыми текстами в одну книгу, опубликованную по-немецки: «Достоевский: трагедия — миф — мистика».⁶ А. Жид также писал о Достоевском на протяжении всей жизни, но основной корпус его критических текстов датируется периодом с 1908 года, когда была напечатана статья «Переписка Достоевского», по 1922 год, когда в зале «Театра старой голубятни» (Vieux-Colombier) были прочитаны лекции о русском писателе. Все эти статьи и выступления были собраны в 1923 году в книге «Достоевский».⁷

Мы знаем, что Вяч. Иванов был знаком с сочинениями Жида и в начале 1900-х годов следил за его творчеством. Правда, несмотря на ряд упоминаний французского писателя, он нигде развернуто о Жиде не высказывался. В переписке Иванова и В. Я. Брюсова за 1904 год последний просит Иванова написать об А. Жиде для «Весов»; очерк пишет не Иванов, а его жена, Л. Д. Зиновьева-Аннибал («В раю отчаянья. Андре Жид. Литературный портрет» — «Весы», 1904, № 10). В том же году Иванов предлагает пригласить Жида к сотрудничеству в «Весах», в числе других зарубежных писателей: «Можно повидаться с Метерлинком <...> или с Андре Жидом etc., и предложить им обычные (?) 160 франков за лист размышлений».⁸ Редкие упоминания имени Жида Вяч. Ивановым, конечно, не позволяют судить о глубине его знакомства с текстами французского писателя. Специально о текстах Жида, посвященных Достоевскому, он, как нам известно, также не писал.

Любопытно при этом отметить переключку между тем, как начинаются «Достоевский и роман-трагедия» (1911) Иванова и «Переписка Достоевского» (1908) А. Жида. Оба зачина построены на ставшем к тому времени привычным противопоставлении Толстого и Достоевского, но обратим внимание на риторический прием, которым пользуются оба автора.

сравнить колористику Достоевского с живописью Рембрандта. Это сравнение совершенно справедливо для светотени (и только для светотени!), но не для его цветовой палитры» (Соловьев С. М. Изобразительные методы в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 231). Само понятие «светотень» в качестве литературного приема — слишком многообещающая метафора и указывает сразу и на психологическую сложность героев, и на цветовую палитру отдельных сцен, и на религиозные мотивы (свет и тьма в значении добра и зла), в зависимости от прагматики конкретного использования этого понятия. Такое широкое истолкование получает «светотень» и в обзорной работе на эту тему: Панкратова М. Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

⁶ Подробнее см.: Достоевский в жизни и мысли Вяч. Иванова (1883–1949). Хроника / Сост. А. Б. Шишкин и А. Л. Соболев // Иванов Вяч. И. Достоевский: Трагедия — Миф — Мистика. СПб., 2021. С. 233–265; Плеханова М. Б. Труды Вяч. Иванова о Достоевском: Эволюция основного мифа // Там же. С. 282–301.

⁷ Подробнее об истории рецепции Достоевского в творчестве Жида, а также основную литературу на эту тему см.: Фокин С. Л. Культ избирательного сродства в генезисе «Достоевского» Андре Жида // Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб., 2013. С. 97–115.

⁸ Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903–1923 // Лит. наследство. 1976. Т. 85. Валерий Брюсов. С. 450, 453.

«Огромная фигура Толстого все еще заслоняет горизонт; но — подобно тому, как в горах мы, удаляясь, замечаем, что над ближайшей к нам вершиной вырастает вершина более высокая, которую скрывала от нас соседняя гора, — некоторым передовым умам уже, быть может, становится заметно, как за великаном Толстым показывается и растет фигура Достоевского».⁹

«Немногие как бы изъяты в нашем сознании из этой ближайшей исторической обусловленности: так возвышается над потоком времени Лев Толстой. Но часто это значит только, что некий живой порыв завершился и откристаллизовался в непреложную ценность, а между нами и этим новым, зажегшимся на краю неба, маяком легло еще большее отдаление, чем промеж нами и тем, кто накануне шел впереди и предводил нас до последнего поворота дороги. <...> 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...».¹⁰

В обоих случаях «величина» Толстого является лишь поводом для того, чтобы указать на Достоевского. Жид использует образ горной гряды, Вяч. Иванов — указующих звезд-маяков на небе. У нас нет никаких оснований утверждать, что это что-то большее, чем совпадение, особенно учитывая, что Иванов здесь использует топику стихотворения Ш. Бодлера «Маяки», которая и далее будет развиваться уже в связи с Рембрандтом, и отсюда образность сравнения в зачине (см. ниже прим. 32). Конечно, не стоит забывать, что Жид пишет это еще до смерти Толстого, а Иванов — после. Отметим также, что приведенный нами зачин из книги Жида цитирует в своем переводе в рецензии на этот текст французского автора М. А. Волошин, который откликнулся на переиздание брошюры «Переписка Достоевского» в 1911 году. Волошин подготовил рецензию одновременно и на брошюру Жида, и на вышедшее в том же году большое эссе А. Сьюареса.¹¹

Вяч. Иванов, вполне вероятно, знал тексты Жида, но едва ли Жид мог читать тексты Иванова к концу 1921 года, когда он начинает готовить цикл лекций о Достоевском. Статья «Достоевский и роман-трагедия» была переведена на немецкий только в 1922 году,¹² другие работы Иванова о Достоевском стали доступны западному читателю уже в составе книги 1932 года. Кроме того, упоминаний об Иванове нет в подробных дневниках Жида и в известной нам переписке. Можно, конечно, допустить, что французский писатель был косвенно знаком с этой работой о Достоевском, например, со слов Жака Копо, в 1910-е годы переписывавшегося с Валерием Брюсовым, в то же время, когда последний был редактором «Русской мысли» и когда в этом журнале вышла статья Иванова. В письме от 11 июня 1910 года Копо пишет Жиду из Москвы, куда он приехал в начале месяца: «Брюсов назначает мне встречу в воскресенье завтра, и я думаю, что стоит пойти».¹³ Уже вернувшись во Францию,

⁹ Жид А. Достоевский. С. 205.

¹⁰ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 401–402.

¹¹ Московская весть. 1911. 31 окт. № 11. С. 3. Перепечатано: Волошин М. Достоевский во Франции // Волошин М. Собр. соч. М., 2007. Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. С. 447–449.

¹² Речь идет об этом издании: *Iwanow W. Dostojewskij und die Romantragödie / Übers. von D. Umanskij. Leipzig; Wien, 1922.*

¹³ Correspondance André Gide, Jacques Copeau. Paris, 1987. Т. 1. Décembre 1902 — mars 1913. P. 381. Здесь и далее перевод мой. — В. Д.

в письме от 11 августа 1910 года Копо сообщает своему корреспонденту: «Письмо от Брюсова, который рассчитывает на нас следующей зимой и который, получив подшивку „Нового французского обозрения“, собирается теперь ее изучить, чтобы опубликовать о ней „этюд“ в „Русской мысли“». ¹⁴ 25 ноября 1910 года Копо предлагает Жиду обратиться к Брюсову, чтобы уточнить обстоятельства смерти Толстого и последовавшей за ней общественной реакции для публикации письма в журнале. ¹⁵ Правда, Жид отговаривает его это делать. ¹⁶ Имя Брюсова появится в переписке еще раз: 26 сентября 1912 года Копо сообщает Жиду, что Брюсов обещал прислать ему материал для «Нового французского обозрения». ¹⁷ Эта история успехом не увенчалась. Стоит еще заметить, что ко времени своего знакомства с Брюсовым Копо завершает многолетнюю работу над театральной постановкой «Братьев Карамазовых». Премьера состоялась 6 апреля 1911 года; по поводу этой постановки Жид опубликовал небольшую этюд, в котором впервые в его текстах появляется сравнение Достоевского с Рембрандтом, правда пока без связи с романной техникой. «Эта кипучая старость не знает упадка так же, как старость Рембрандта или Бетховена, с которым мне хочется его сравнить: уверенное и мощное усложнение мысли». ¹⁸ Есть основания предполагать, что Жид повторяет здесь сравнение Андре Сьюареса, прозвучавшее в книге последнего «Достоевский» 1911 года. Впервые эта книга была напечатана в трех выпусках «Grand Revue»: 25 февраля, 25 марта и 10 апреля 1911 года; сравнение с Рембрандтом появляется раньше этюда Жида, опубликованного 4 апреля в «Figaro». О том, что Жид следил за публикациями Сьюареса, свидетельствует их переписка. ¹⁹ Сравнение с Рембрандтом у Сьюареса связано здесь прежде всего с искусством контрастов Достоевского: «Вся тьма преступлений, безумие героев, неприглядность поступков, мир носит эти маски; и Достоевский не скрывает ужаса этого. Но он, с его уродством и тьмой, в этом существует так же, как нищие, бедные люди, маленькие люди Рембрандта: как короли, святые и первосвященники, спрятанные под тряпками»; ²⁰ «У Достоевского сами страсти увлекаются и пожирают себя, чтобы самих себя преследовать, созерцать и чувствовать. Поэтому все принимает характер сна или безумия. Но этот мир безумия — сфера высшей реальности. Безумие — мечта одного. А разум, несомненно, есть всеобщее безумие. Здесь раскрывается величие Достоевского: он пребывает во сне сознания, как сам Шекспир, и сравним только с Шекспиром, и разве что еще с Рембрандтом». ²¹

Конечно же, само по себе сравнение живописи и литературы и смешение словарей разных искусств для начала XX века было вполне обыденным и отсылало к богатой риторической традиции, уводящей еще к античности, особенно развитой в XVI–XVIII веках и кратко обозначаемой *ut pictura poesis*. ²²

¹⁴ Ibid. P. 387.

¹⁵ Ibid. P. 410.

¹⁶ Ibid. P. 415.

¹⁷ Ibid. P. 669.

¹⁸ Жид А. Достоевский. С. 237.

¹⁹ André Gide — André Suarès: correspondance, 1908–1920. Paris, 1963. P. 54–57.

²⁰ Цит. по: Suarès A. Trois hommes. Pascal. Ibsen. Dostoïevski. Paris, 1919. P. 258.

²¹ Ibid. P. 292.

²² «В трактатах об искусстве и литературе, написанных в период между серединой XVI и серединой XVIII века почти всегда обращают внимание на близкую связь между живописью и поэзией. <...> Высказывание, которое Плутарх приписывал Симониду, о том, что живопись есть немая поэзия, цитировали часто и с энтузиазмом; а знаменитое сравнение *ut pictura poesis* Горация — в живописи, как в поэзии, — которое пишущие об искусстве трактовали так: „в поэзии, как в живописи“, — вспоминалось все чаще как окончательное утверждение гораздо более близких, чем мог бы одобрить сам Гораций, отношений между искусствами-сестрами. <...> Привычка сопоставлять писателей с художниками, чья образность ярка и полна красок, извест-

Эта сентенция, кроме того, появляется и в текстах Жида,²³ и в текстах Вяч. Иванова.²⁴ Размышления Г. Э. Лессинга, начавшего свой трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» с комментария к сентенции *ut pictura poesis*, имели значение для обоих авторов.²⁵ Более того, сравнение писательской манеры со светотенью в живописи и даже с отсылкой к Рембрандту появляется по меньшей мере со второй половины XVIII века, в искусствоведческих эссе Д. Дидро.²⁶ Предпосылка для такого сравнения появляется у Дидро в «Опыте о живописи. Продолжении салона 1765 года», в главе «Изучение светотени»; французский мыслитель предлагает различать в истории искусств два рода живописи, и их описание, как нам представляется, задает ту риторическую логику, которую мы встретим и у Вяч. Иванова, и у А. Жида. Вот как эти два рода живописи описывает Дидро: «...один из них притягивает глаз к полотну так близко, насколько это возможно, не лишая его притом способности все видеть ясно; она, эта живопись, изображает предмет в самых мельчайших подробностях, какие возможно разглядеть на таком расстоянии, и эти мелкие детали выписаны с тем же тщанием, что и основные формы, так что, по мере того как зритель отдаляется от картины, он постепенно перестает различать мелкие детали, пока наконец не отойдет на такое расстояние, где все второстепенное и вовсе исчезает»;²⁷ «Но есть иной род живописи, не менее точно копирующий природу, но изображающий ее лишь с определенного расстояния; она является копией, сделанной, так сказать, с определенной точки обозрения; манера эта заключается в том, что живописец ярко и живо изобразил детали, подмеченные им в предметах лишь с какого-то определенного места, и вне этого места не видно уже ничего: где ни стань, всё худо. <...> Но не будем бранить слишком рьяно этот род живописи, ведь его избрал великий Рембрандт».²⁸

Эти два рода живописи Дидро предлагает различать в соответствии с техникой светотени, которую избирает художник: либо изображать все предметы

на с античности. Кроме того, критики XVI века имели перед глазами непревзойденную живопись Возрождения как открытую книгу, так сказать, блистательной живописной образности; и этот факт, даже без поощрения со стороны античности, мог сделать их отсылки к определенным поэтам как к художникам одновременно вполне естественным приемом и — изящным комплиментом словесным картинам поэтов, о которых шла речь» (*Lee Rensselaer W. Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting. New York, 1967. P. 3–4*). См. также, в особенности первую главу: *Praz M. Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts. Washington, 1967*.

²³ У Жида она появляется в знаменательном тексте «Границы искусства» (1901), в котором он, сперва указав, что бессмысленно сравнивать искусства поэзии и живописи и повторять *ut pictura poesis*, все-таки, вопреки этому, утверждает, что несмотря на свой различный предмет у двух искусств можно вести речь об общих для них эстетических принципах. См.: *Gide A. Les limites de l'art // Gide A. Prétexes; réflexions sur quelques points de littérature et de morale. Paris, 1919. P. 35–48*. С этим текстом Вяч. Иванов был знаком, и сборник 1903 года, куда вошла и эта речь, был в его библиотеке. О рецепции и возможном использовании этого текста в творчестве Иванова см.: *Обатнин Г. В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000. С. 49–50*.

²⁴ См. начало статьи «Мысли о символизме»: *Иванов Вяч. И. Мысли о символизме // Иванов Вяч. И. Собр. соч. Т. 2. С. 605–606*. За указание на эту статью, а также на важное для Вяч. Иванова значение Лессинга благодарю Г. В. Обатнина.

²⁵ Рассуждение о Лессинге появляется в тех же «Границах искусства» Жида: *Gide A. Les limites de l'art. P. 41–42*. У Вяч. Иванова см.: *Иванов Вяч. И. Древний ужас // Иванов Вяч. И. Собр. соч. Т. 3. С. 101*.

²⁶ Пользуясь случаем, благодарю А. В. Маркова за указание на этот источник.

²⁷ Ср. с описанием Толстого: «...все купается в рассеянном свете, ни на минуту не позволяющем сосредоточиться на частной форме до забвения просторов окружающего целого» (Вяч. Иванов); «В романах Стендаля, в романах Толстого — свет постоянный, ровный, рассеянный; все предметы освещены одинаково, мы видим их одинаково со всех сторон; у них нет тени» (А. Жид).

²⁸ *Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 217*.

в одной плоскости, либо соотносить планы между собой при помощи градации света. Дидро неоднозначно высказывается об искусстве светотени в разных местах своих «Салонов», однако интересующее его противопоставление ровного освещения и светотени он с неизменностью воспроизводит на протяжении всех своих эссеистических писем о живописи. Любопытно, что позднее, в «Разрозненных мыслях», датировемых 1776–1777 годами, в главе «О колорите, об искусстве освещения, о светотени» Дидро прямо утверждает: «И у нас, писателей, есть своя светотень: главная ее цель — помочь глазу не заблудиться, приковать его к определенным предметам. Из-за отсутствия верного освещения от наших творений рябит в глазах, как и от картин некоторых художников. Хотите знать, что значит выражение „рябит в глазах“? Сравните *Эсфирь перед Артаксерксом с Паралитиком* Грёза, а Цицерона — с Сенекой. Тацит — Рембрандт литературы: глубокие тени и ослепительный свет».²⁹ В этом коротком фрагменте понятие «светотень» применяется к писательскому мастерству, различие между разными художниками или писателями ставится в зависимость от распределения света и появляется прямое сопоставление конкретного писателя, Тацита, с Рембрандтом. Ж. Ассин в статье о том, как сравнивался Достоевский с Рембрандтом во французской культуре, вполне доказательно предлагает учитывать более близкие искусствоведческие контексты.³⁰ Нам они представляются прежде всего продолжателями риторической традиции, восходящей к античности, но оформившейся, по всей видимости, в просвещенческой критике.

Живописную аналогию в текстах Иванова и Жида мы можем, таким образом, воспринять как продолжение имеющего давнюю традицию сравнения литератора с художником, и даже конкретно литературного искусства с искусством светотени.

Необходимо указать и на то, что появление этого сравнения у двух авторов включено в разные контексты в русской и французской традициях.

Иванов вводит пассаж о Достоевском — мастере светотени с отсылкой к стихотворению Бодлера: он говорит о том, что невозможно понять принцип формы Достоевского, если не принять «в расчет одного могущественного приема изобразительности, при помощи которого романист умеет превратить протокол уголовного следствия в живую ткань чисто поэтического — и притом романтического по своему наряду — рассказа. Достоевский не только колорист, но и колорист-импрессионист. В этом он подобен Рембрандту. Припомним слова Бодлера:

Больница скорбная, исполненная стоном,
Распятие на стене страдальческой тюрьмы —
Рембрандт!.. Там молятся на гноище зловонном,
Во мгле, пронизанной косым лучом зимы».³¹

С одной стороны, Иванов отталкивается от уже упомянутого в работах Дидро противопоставления колорита и светотени, с другой стороны, он делает это с отсылкой к стихотворению «Маяки» Бодлера, в котором перед нами раз-

²⁹ Дидро Д. Там же. Т. 2. С. 343.

³⁰ Ассин ссылается как на важнейший источник, послуживший моделью для сравнения Достоевского с Рембрандтом во Франции, на книгу Э. Фромантена «Старые мастера» (1876), в которой важную роль играет противостояние колорита и светотени. Кроме того, исследовательница считает необходимым учитывать также работы Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко» (1888) и «Основные понятия истории искусства» (1915), в которых принцип освещения становится одним из ключевых формальных принципов искусства. Подробнее см.: *Hassine J. Correspondance des arts: Rembrandt-Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle*. P. 253–258.

³¹ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 415.

ворачивается целая плеяда художников, ставших когда-то, как теперь и Достоевский в интерпретации Иванова, «маяками» для человечества.³²

Есть основания предполагать, что источником для сравнения Достоевского с Рембрандтом в тексте Иванова послужило не только стихотворение Бодлера, но и очерк «Достоевский» К. К. Случевского,³³ подготовленный по просьбе вдовы писателя и опубликованный в 1889 году. Случевский пишет: «В длинной веренице скорбных, страдальческих образов, созданных Достоевским, которые, если бы их изобразить в рисунке (и что же, в самом деле, делают наши живописцы?), дали бы нечто более новое, более потрясающее, чем знаменитые „пляски смерти“ средневековой Европы, Достоевский стоит действительно совершенным особняком. Его смелые обрисовки, его лунатический колорит чрезвычайно близки к светотени Рембрандта, Рибейры, Караваджо и Доминикино, огромное количество работ которых имеет своим предметом, как и писания Достоевского, всяких одержимых, эпилептиков, беснующихся и т. п.»³⁴ Есть соблазн угадать в этом описании Случевского влияние того же стихотворения Бодлера, которое цитирует Иванов, но даже если не настаивать на этом возможном общем для Случевского и Иванова претексте, связь «Достоевский — Рембрандт» в очерке 1889 года предшествует сравнению Иванова; в двух текстах мы видим пересекающиеся мотивы: колорит, близкий к светотени (ср. «не только колорист, но и колорист-импрессионист»), вереница страдальческих образов, безумных и больных, которые могут (должны?) стать предметом живописи.³⁵

В свою очередь, у А. Жида сопоставление Достоевского с Рембрандтом, как и противопоставление рассеянного света и светотени, появляется в контексте существующей во Франции риторической традиции. Об этом подробно пишет уже упоминаемая Ж. Ассин. В ее статье кратко обрисована история рецепции Рембрандта и Достоевского на рубеже XIX–XX веков: в интерпретации исследовательницы это два сообщающихся процесса. «Действительно, живопись Рембрандта стала объектом научного внимания в Париже в тот же момент, когда продолжался перевод произведений и писем русского романиста. Французская публика потому имела удовольствие открыть их для себя

³² О «Маяках» Бодлера в рецепции Иванова и конкретно в структуре статьи о Достоевском см.: *Сегал-Рудник Н.* Достоевский и Бодлер: К теории и практике символизма у Вяч. Иванова // *Окно из Европы. К 80-летию Жоржа Нива.* М., 2017. С. 497–520.

³³ Иванов должен был быть знаком с этой книгой Случевского: о высокой оценке поэта свидетельствует хотя бы известное стихотворение Иванова «Тени Случевского». «Тебе, о тень Случевского, привет / В кругу тобой излюбленных поэтов! / Я был тебе неведомый поэт, / Как звездочка среди сумеречных светов, // Когда твой дерзкий гений закликал / На новые ступени дерзновенья / И в крепкий стих враждующие звенья / Причудливых сцеплений замыкал. // В те дни, скиталец одинокий, / Я за тобой следил издавека... / Как дорог был бы мне твой выбор быстрокий / И похвала твоя сладка!» (*Иванов Вяч. И.* Тени Случевского // *Иванов Вяч. И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 1. С. 294 (Новая Библиотека поэта)).

³⁴ *Случевский К. К.* Достоевский (Очерк жизни и деятельности). СПб., 1889. С. 30.

³⁵ Любопытно, что не только Достоевского в эти же годы могли сравнивать с Рембрандтом, но и других писателей, что говорит, несомненно, о некоторой инерции в использовании этого сопоставления. В очерке об И. А. Гончарове (1911) А. Ф. Кони пишет: «Нужно ли говорить о прекрасном языке Гончарова, богатом красками, сильным и сочным? Если сравнивать писателя с художником-живописцем, то широкая кисть Гончарова, скорее всего, напоминает Рубенса, как нежные и пленительные контуры Тургенева напоминают письмо Рафаэля, а яркие образы Толстого — „светотень“ Рембрандта» (*Кони А. Ф.* Иван Александрович Гончаров // *И. А. Гончаров в воспоминаниях современников.* Л., 1969. С. 249). Любопытно, что в том же 1911 году выходит очерк Р. Роллана о Толстом, в котором появляется сравнение Толстого с Рембрандтом: «Чистое и слабое сияние мало-помалу проникает в душу Катюши Масловой, ожесточенную соприкосновением с пороком, и, разгораясь в пламя самопожертвования, своей трогательной красотой напоминает те солнечные лучи, в свете которых преображаются сцены повседневной жизни у Рембрандта» (*Роллан Р.* Жизнь Толстого // *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 322).

в одно время, и этому способствовала выставка работ голландского мастера в 1898 году».³⁶ Ассин предлагает целую череду авторов, которые сравнивали Достоевского с Рембрандтом: М. Пруста, А. Жида, А. Сюареса, С. Цвейга и А. Мальро. Каждый из них предлагает свою интерпретацию того, какова функция светотени у Достоевского, но в целом у этого сопоставления с Рембрандтом, по мнению Ассина, есть вполне определенная и общая для этих авторов цель: описать русского писателя на языке западного искусства, найти ему «соответствия», «во что бы то ни стало сделать его частью европейской культурной традиции».³⁷

Впрочем, Жид еще в ранней своей статье, «О влиянии в литературе» (1900), использует метафору распределения света для описания работы «всякого великого художника», под которым он здесь подразумевает в первую очередь писателя:³⁸ «Может быть, мы вправе сказать, что всякий великий художник, всякий творец, сосредоточивает на *участке, в котором он творит*, такую массу духовного света, такой сноп лучей, — что все прочее кругом кажется погруженным в темноту. Противоположностью ему разве не является дилетант? — который понимает все именно потому, что он ничего *страстно* не любит, то есть не любит *исключительно*».³⁹ Именно этот тезис французского писателя, как полагает Ассин, в лекциях 1922 года конкретизируется в живописной аналогии, где картине (tableau) Достоевского противопоставлена панорама (panorama) Толстого.⁴⁰

³⁶ Hassine J. Correspondance des arts: Rembrandt-Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle. P. 253.

³⁷ Ibid. P. 270.

³⁸ О светотени в творчестве А. Жида см.: Brosman C. S. Gide clair-obscur // André Gide et l'écriture de soi. Lyon, 2002. P. 217–239. Об отношении Жида к Рембрандту см.: Reid V. Gide, Rembrandt et *La Leçon d'anatomie* // Bulletin des Amis d'André Gide. 2007. Vol. 35. № 54. P. 247–268. В этой же статье предложено сопоставление картины Ж.-Б. Бланша «Андре Жид и его друзья в мавританском кафе на всемирной выставке 1900 года» (1901) и «Урока анатомии доктора Тульпа» Рембрандта (1632).

³⁹ Жид А. О влиянии в литературе / Пер. с фр. А. А. Франковского // Жид А. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1935. Т. 1. С. 450.

⁴⁰ Hassine J. Correspondance des arts: Rembrandt-Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle. P. 265–270. В качестве возможного претекста этого сравнения у А. Жида можно было бы назвать также фрагмент из «Русского романа» Э.-М. де Вогиюэ, книги, прекрасно известной Жиду. Чтобы приблизить французского читателя к пониманию сложного характера толстовского творчества, и конкретно романа «Война и мир», где соединено «великое эпическое дыхание и бесконечно малые крохи анализа», Вогиюэ предлагает следующую аналогию: «Попытайтесь представить себе „Отверженных“ Виктора Гюго, переработанных Диккенсом с его усердием термита, заново перерытым холодным и любопытным пером Стендаля, и вы получите, возможно, представление об общем порядке книги, об этом уникальном союзе великого эпического дыхания и бесконечно малых крох анализа. Мне сказали, что месье Мейссонье когда-то подумывал нарисовать панораму: не знаю, насколько эта попытка удалась, но думаю, что это дало бы мне лучшую опору для сравнения; чтобы понять двойственный характер творчества Толстого» (*Vogüé E.-M. de. Le roman russe. Paris, 1888. P. 294*). Э. Мейссонье — французский художник, долгое время писавший только камерные картины, но с 1860-х годов начавший рисовать батальные сцены. Нас здесь интересует у Вогиюэ слово «панорама», впоследствии примененное Жидом в отношении романной техники Толстого. В. В. Дудкин полагает, что противопоставление рассеянного света и светотени в лекциях Жида связано с другой цитатой из «Русского романа»: «„Представьте себе латинянина и славянина с биноклем: первый установит его так, чтобы намеренно уменьшить поле обзора, и будет смотреть в перевернутый бинокль, где предметы будут выглядеть более мелкими, зато с более четкой резкостью; второй предпочтет максимальный обзор, когда картина будет нечеткой, но зато более объемной“ (с. 314). Вот что отчуждало Вогиюэ. Но даже и отсюда Жид кое-что взял, естественно на свой лад переосмыслив. Мы имеем в виду его сравнение Достоевского с Рембрандтом, которое, по видимому, одного корня с вышеприведенной метафорой Вогиюэ» (*Дудкин В. В. «Roman Dostoïevskien» как новаторская форма жанра и термин (Достоевский во Франции в первой трети XX в.) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2013. Т. 20. С. 391–392*). Цитата эта, правда, касается только Толстого и в сравнении Достоевского с Рембрандтом ничего не объясняет.

Мы не можем объяснить контактными связями совпадение между тем, как используют живописную аналогию Иванов и Жид. Конечно, еще можно предположить, что Иванов читал Жида, поскольку он в 1900-е годы следит за его творчеством, но это не объяснит близости сравнений в их текстах, ведь важно не столько упоминание Рембрандта вообще, сколько родство у Иванова и Жида целого пучка мотивов. Можно, конечно, допустить, что Иванов подхватил сравнение с Рембрандтом из напечатанной в начале 1911 года книги Сюареса. Данных для этого допущения нет, но и оно не смогло бы объяснить такого совпадения в двух текстах логики сопоставления и противопоставления Толстого и Достоевского. Гораздо естественнее полагать, что Иванов отталкивался а) от тезиса в очерке Случевского, б) от стихотворения Бодлера, которое он к тому же переводил. Вопрос, на который хотелось бы ответить, скорее в том, мог ли Жид к началу работы над лекциями о Достоевском познаться каким-то образом со статьей Иванова. Но таких данных у нас пока также нет. Именно потому в первой части нашей работы мы ограничились указанием на все возможные условия для контактных связей, а также попытались охарактеризовать отдельно русский и французский контексты появления этого сопоставления. Мы обнаруживаем общую для обоих авторов риторическую традицию, которая от античности через Ренессанс и эпоху Просвещения тянется к романтической и постромантической эстетической критике: привычка описывать специфику литературного творчества на языке живописи и, более того, сравнивать писательские техники с приемами освещения. И даже сравнение писательского мастерства со светотенью Рембрандта появляется ранее, уже в искусствоведческой критике Дидро. Каждый из фрагментов у двух авторов существует в своем культурном контексте и, несмотря на общую логику сопоставления Достоевского с Рембрандтом и противопоставления Толстого и Достоевского и некоторые детальные совпадения, предполагает различную функцию этого сравнения и противопоставления.

Теперь мы могли бы перейти к вопросу о том, какую функцию выполняет живописная аналогия в текстах Иванова и Жида. Мы не претендуем на комплексный анализ рецепции Достоевского у этих двух истолкователей русского писателя, это вопросы хорошо исследованные. Нас интересует только ближайший контекст появления живописной аналогии в их работах.

В аналитической оптике Иванова творчество Достоевского предстает как организация двух неразрывных принципов — формы и мирозерцания. Только потому, что Достоевский был выдающимся создателем художественных форм, он «сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство».⁴¹ Интересующая нас аналогия появляется в связи с существенным парадоксом, который Иванов обнаруживает в формальной организации

⁴¹ *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия. С. 402. Иванов полагал, что сложность вошла в русскую жизнь с Достоевским; так же считал и Жид: только с Достоевским многие явления в жизни человека впервые стали доступны восприятию. «Мы живем, пользуясь готовыми данными, и быстро усваиваем привычку видеть мир не таким, каким он является в действительности, но таким, каким его убедили нас видеть. Сколько болезней казались несуществующими, пока они не были открыты. Сколько странных, патологических, ненормальных состояний обнаруживаем мы вокруг себя и в самих себе, осведомленные чтением Достоевского. Да, действительно, я думаю, что Достоевский открывает нам глаза на ряд явлений, которые даже, может быть, и нередки, но которых мы просто не умели подмечать» (*Жид А.* Достоевский. С. 302). Любопытно, что в этом французские романисты, с точки зрения Жида, уступают Достоевскому, поскольку стремятся дать «основные данные характера <...> четкие линии <...> связанный чертеж» (Там же. С. 302–303), тогда как Достоевский не боится показывать неясное и неоформленное. Иванов, также считавший, что Достоевский усложнил наше восприятие самих себя, вместе с тем полагает, что учителя у русского писателя — прежде всего западные. С западной традицией связана специально техническая сторона романа Достоевского, в то время как русская традиция объясняет только общеисторическую связь (*Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия. С. 406–410).

романов Достоевского. Кратко восстановим логику. Движущая сила романов-трагедий Достоевского — преступление. Исследование причин преступления в романе приводит к главной теме писателя — внутреннему преобразению личности вследствие и после преступления.⁴² Из-за этой особенности его романов-трагедий возникает ряд чисто формальных следствий, нежелательных «с точки зрения отвлеченно эстетической»:⁴³ «исступленность» персонажей, преобладание патетического начала, «односторонне криминалистическая постройка романов».⁴⁴ Главный формальный парадокс здесь — как могут в творчестве Достоевского сочетаться протокольная достоверность и фантастичность? «Иллюзия соразмерности с ритмом и рельефом действительности»⁴⁵ прикрывает фантастичность, скрытую от привычных глаз. Именно здесь Иванов и говорит о необходимом для этого приеме изобразительности, в котором Достоевский подобен Рембрандту и который позволяет «превратить протокол уголовного следствия в живую ткань чисто поэтического — и притом романтического по своему наряду — рассказа».⁴⁶ Прием этот — искусство светотени. При чем источник света в этой аналогии — сам Достоевский, именно он ходит «с факелом по лабиринту, исследуя казематы духа, пропуская в своем луче сотни подвижных в подвижном пламени лиц, в глаза которых он глядится своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом».⁴⁷ Центробежной топике Достоевского противопоставлена центростремительная топика Толстого: открытое пространство, равномерный свет, невозможность заострить внимание на частной форме. Эта метафора развивается далее.

Зачем нужно Толстому это постоянное ровное освещение? Потому что он как романист подобен зеркалу: «...все, что входит в зеркало, входит в него».⁴⁸ Он должен пропустить через себя весь мир, осознать его и вернуть миру, снабдив новым пониманием общего закона: выделить главное, лишив контрастов.

Достоевский, напротив, сам выходит из себя, потому ему не нужно освещение. «Намеренно погружает он свои поэмы как бы в сумрак, чтобы, как древние Эриннии, выслеживать и подстергать в ночи преступника, и таиться, и выжидать за выступом скалы, и вдруг, раскинув багровое зарево, обличить бездыханное, окровавленное тело и вперившего в него неотводный, помутнелый взор бледного, иступленного убийцу».⁴⁹ Отсюда же следует и вывод на уровне мирозерцания. Принцип Достоевского — принцип мистического реализма, принцип проникновения, а не познания. Принцип Толстого — принцип идеализма — познания, где «Я» — источник всех норм. Отсюда же различие и двух принципов любви: у Толстого любовь к людям значит сострадание, у Достоевского — сорадование.⁵⁰ Световая символика у Иванова

⁴² Там же. С. 412–414.

⁴³ Там же. С. 414.

⁴⁴ Там же. С. 415.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 416.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же. С. 417.

⁵⁰ Убеждение Иванова — «у Достоевского любовь, прежде всего, средство выздоровления и то сочувствие, энергия которого проявляется не столько в сострадании, сколько в сорадовании. Отсюда у него этот дар живописать сверхличную радость и ощущать сверхличный восторг, — дар, которому нет равного по силе и остроте у других наших поэтов» (*Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия. С. 433), — разделял и Жид, который уже в «Переписке Достоевского» настаивает: «Всю жизнь Достоевского, все его творчество тайно проникает это счастье, эта радость, достигнутая страданием, радость, которую прекрасно сумел почуять Ницше и которой совершенно не заметил г. де Вогиюэ (определивший творчество Достоевского как «религию страдания»). —

связана прежде всего с выраженной в текстах писателя авторской интенцией: в художественном смысле Достоевский должен отказаться от своей авторской самостоятельности и исключительности, «потеряться», чтобы проникать в другие «я». Знаменитый принцип, который Иванов вводит в отношении романов Достоевского — «ты еси», — вытекает из этой светотеневой символики. Луч, проникающий сумрак, подобен в исследовательской оптике Иванова — отношению между автором и героем в творчестве Достоевского.

Перейдем к Жиду. Жид был, вероятно, первым интерпретатором Достоевского в Европе, утверждавшим, что русский писатель прежде всего не философ и не идеолог, а художник, изобретатель новых форм романа.⁵¹ Живописную аналогию Жид впервые использует в речи 1921 года. Главные персонажи Достоевского, уверяет Жид, «все время в процессе становления, они никогда не выходят вполне из окружающей их тени <...> Бальзак рисует как Давид; Достоевский пишет, как Рембрандт».⁵² Диалектика света и тени в критике Жида имеет отношение прежде всего к тому, каким образом «живут» персонажи Достоевского и как выражены идеи в его романах. Французский писатель высказывает до сих пор еще не оцененную догадку, что идеи Достоевского «существуют у него лишь применительно к личностям; этим-то и обусловлена их постоянная относительность; этим же обусловлена и их мощь».⁵³ Его герои не типы, не абстракции и не символы потому, что не идеи управляют их интеллектуальным или психологическим состоянием, с точки зрения Жида, а сами идеи появляются у героев как определенные моменты этих состояний. В речи на столетие Достоевского Жид ограничился тремя примерами: «идеи о Боге, провидении и вечной жизни» приходят Ипполиту только потому, что он знает о своей скорой смерти; Кириллов воздвигает «целую метафизическую систему» потому, что «через четверть часа он *должен* лишиться себя жизни, — и, слушая его, мы уже не знаем, потому ли он это думает, что должен покончить с собой, или же он должен покончить с собой потому, что он это думает»; Мышкин обязан своими наиболее проникновенными прозрениями «приближающимся припадкам эпилепсии».⁵⁴ Как видим, для Жида не идеи воплощены в персонажах как некие абстрактные сущности, но они рождаются в персонажах в тесной связи с конкретными и постоянно преходящими состояниями этих персонажей.⁵⁵

В. Д.), что я в первую очередь и ставлю ему в упрек» (*Жид А. Достоевский*. С. 234). В лекциях 1922 года Жид уделяет большое внимание этой теме, пересекаясь с Ивановым в отдельных суждениях. Оба, к примеру, рассматривали эпилепсию в романах Достоевского в связи с идеей мировой гармонии, оба ставили акцент на том, что для Достоевского важнейший этический принцип — утверждение личности, но ради того, чтобы полностью посвятить ее другим людям. См. также: «Это радостное состояние, которое мы постоянно находим у Достоевского, — разве это не то самое, которое обещает нам Евангелие, — состояние, в которое нас вводит то, что Христос называл „вторым рождением“, блаженство, которое достигается лишь ценою отказа от всего, что есть в нас личного; ибо именно привязанность к самим себе не позволяет нам погрузиться в вечность, войти в царство Божие и приобщиться к смутному чувству жизни вселенской» (Там же. С. 346). Этот пассаж Жид, кстати говоря, приводит в связи с репликой Марьи Тимофеевны Лебядкиной из романа «Бесы», в которой Хромоножка утверждает, что «всякая тоска земная, и всякая слеза земная — радость нам есть». Вяч. Иванов также цитирует этот монолог (*Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия*. С. 435).

⁵¹ «Знал ли даже Флобер такую суровую требовательность к себе, такую жестокую борьбу, такую неистово напряженную работу?» (*Жид А. Достоевский*. С. 343).

⁵² Там же. С. 245.

⁵³ Там же. С. 243.

⁵⁴ Там же. С. 243–244.

⁵⁵ Эти идеи Жида входят в противоречие с современными ему религиозно-философскими концепциями русских толкователей Достоевского, к примеру Н. А. Бердяева. Об этом см. в нашей статье: *Димитриев В. М. «Достоевский» Андре Жида в русском зарубежье // Русская литература*. 2020. № 3. С. 93–103.

Русский писатель противопоставляется французской литературе, которая не может понять этого непрерывного становления его персонажей. «Тень» в этом случае метафорически означает скрытую потенцию героев его романов, их двойственность, переменчивость и непредсказуемость.

В лекциях 1922 года эта аналогия развивается и включает в себя уже целую плеяду авторов. Начинает Жид объемный пассаж со знаменитого афоризма аббата де Сен-Реаля, который Стендаль ставит эпиграфом к «Красному и черному»: «Роман — это зеркало, которое двигают вдоль дороги». ⁵⁶ Романы-зеркала, по мнению Жида, писали Лесаж, Вольтер, Филдинг, Смоллетт, Стендаль, Толстой. Роман Достоевского, в свою очередь, полная противоположность зеркалу. Различие между Толстым и Достоевским Жид делает козырем в своем споре с современной французской литературой. Утверждение французского писателя, что каждый из персонажей Достоевского «погружен в тень, когда эти события скрещиваются и связываются в узел, образуя своего рода концентрическое сплетение; это — водовороты (vortex), в которых элементы повествования — моральные, психологические и внешние — затериваются и снова отыскиваются». ⁵⁷ — связано со следующими тезисами в его лекциях.

Во-первых, Достоевский никогда не дает о своих персонажах исчерпывающую информацию; они должны быть способны к непредсказуемому изменению, которое в том числе возможно благодаря их раздвоенности, их умению, говоря словами Версилова, которые Жид цитирует, «чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время». ⁵⁸

Во-вторых, на уровне композиции искусство светотени проявляется в организации действия в романах Достоевского: «Вместо ровного и медленного течения событий, как у Стендаля или Толстого, у него всегда бывает момент, когда эти события скрещиваются и связываются в узел, образуя своего рода концентрическое сплетение; это — водовороты (vortex), в которых элементы повествования — моральные, психологические и внешние — затериваются и снова отыскиваются». ⁵⁹

В-третьих, искусство светотени заключено в том, как выражены идеи в романах Достоевского, всегда соотнесенные с персонажами. Они, как настаивает французский писатель, «соотнесены не только с этими персонажами, но и с определенными мгновениями в жизни этих персонажей; они, так сказать, достигаются своеобразным и преходящим состоянием того или иного персонажа; они всегда относительны; всегда находятся в прямой зависимости от факта или какого-либо поступка, который они обуславливают или который обуславливает их». ⁶⁰

Персонажи Достоевского двойственны, сознают эту двойственность, они способны направлять любовь на несколько объектов сразу; они в большинстве своем существа формирующиеся, дети и подростки, в их духовной организации подобно археологическим наслоениям существуют в нераздельной сложности ум, страсти и глубинная область души, свободная от влияния, где и принимаются важнейшие решения и куда и обращен взгляд писателя. Жид использует метафору светотени для анализа структуры персонажей Достоевского.

⁵⁶ Здесь Жид вновь переключается с Ивановым, который противопоставлял Достоевского Толстому в том числе потому, что романы последнего — это вбирающие мир зеркала.

⁵⁷ Жид А. Достоевский. С. 294.

⁵⁸ Особенно эта тема развивается в третьей и четвертой лекциях.

⁵⁹ Там же. С. 294–295. Схожее наблюдение делает ранее и Иванов, когда говорит о принципе катастрофического развития действия у Достоевского: «Каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой; и если катастрофично целое, то и каждый узел катастрофичен в малом. Отсюда тот своеобразный закон эпического ритма у Достоевского, который обращает его создания в систему напряженных мышц и натянутых нервов, что делает их столь утомительными и вместе столь властными над нашей душой» (Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 411).

⁶⁰ Жид А. Достоевский. С. 287.

Несмотря на ряд детальных совпадений у Иванова и Жида, они по-разному развивают интересующее нас противопоставление. Кажущаяся близость оборачивается различием. Для Иванова принцип светотени — выражение художественного метода Достоевского, новая форма отношений автора и героя: писатель теряет себя, выходит из себя, лишается в повествовательном отношении исключительности для того, чтобы проникнуть в персонажа.

Функция живописной аналогии в тексте Жида — подчеркнуть двойственный и становящийся характер персонажей Достоевского, относительность идей как воплощенных этапов жизни персонажей. Открытие Достоевского — в открытии жизни отдельного человека, и его романы, с точки зрения Жида, — об отношениях персонажей к себе и к Богу, чего так мало, полагает он, во французской литературе, где ключевое внимание уделено социальным отношениям. Каждый персонаж Достоевского «существует прежде всего применительно к самому себе». ⁶¹ Последний тезис, сложно соотносимый с художественной вселенной Достоевского, характеризует в большей степени самого Жида. Впрочем, последний и сам признавал, что Достоевский часто являлся для него предлогом высказать «собственные мысли». Жид признается: «...я, как пчелы, о которых говорит Монтень, искал в его произведениях преимущественно то, что подходило для моего меда». ⁶²

Та же живописная аналогия появляется у Жида и ранее, в подготовительных материалах к его роману «Фальшивомонетки». Над этим главным своим произведением Жид работал в то же время, когда готовил книгу о Достоевском. В «Дневнике фальшивомонетчиков», записной книжке Жида, изданной почти одновременно с самим произведением, мы тоже встречаемся с противопоставлением рассеянного света и светотени: «Я упрекнул бы Мартена дю Гара в дискурсивной манере его повествования; на протяжении долгих лет фонарь этого романиста освещает события всегда на переднем плане; линии никогда не смешиваются, и нет ни тени, ни перспективы. Меня это раздражает уже в Толстом. Оба рисуют панорамы; искусство — нарисовать картину. Сначала изучите точку, из которой должен исходить свет; все тени зависят от этого. Каждая фигура опирается на свою тень и находит в ней поддержку». ⁶³ От слова «Толстой» сделана сноска: «Диккенс и Достоевский в этом большие мастера. Свет, который освещает их персонажей, почти никогда не рассеивается. У Толстого самые лучшие сцены выглядят серыми, потому что они освещены одинаково со всех сторон». ⁶⁴ Запись, согласно «Дневнику», сделана 2 января 1920 года, за два года до знаменитых лекций. Любопытно отметить, что и Иванов, когда говорит о западных учителях Достоевского, отмечает, что именно Диккенс, «чувствующий глубоко и умеющий живописать такими глубокими тонами», ⁶⁵ учил Достоевского колориту.

В обоих случаях, и у Иванова, и у Жида, творчество Достоевского воспринято как принципиально новый этап в развитии европейского романа. Оба уделяют значительное внимание формальным особенностям, делая это необходимым условием для изучения мировоззрения Достоевского. При этом живописная аналогия, детально повторяющаяся в двух текстах, ведет к разным теоретическим последствиям, и если для Иванова это повод для разговора о новой художественной специфике отношений между автором и героями в романах Достоевского, то для Жида живописная аналогия необходима для постановки вопроса о структуре персонажей Достоевского в их отношении к сюжету и идеям.

⁶¹ Там же. С. 243.

⁶² Там же. С. 341.

⁶³ Gide A. Journal des faux-monnaieurs. Paris, 2013. P. 34.

⁶⁴ Ibid. P. 34–35.

⁶⁵ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 407.