

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-6-62-80

# ДОСТОЕВСКИЙ: ТЕОРИЯ ТВОРЧЕСТВА И ТЕОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА

**ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА КАСАТКИНА**

доктор филологических наук

Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук  
(121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;  
email: t-kasatkina@yandex.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена авторской теории творчества как теоретической проблеме и одному из аспектов авторской теории творчества Достоевского — его теории адекватного восприятия произведений искусства как она представлена в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

**Ключевые слова:** Ф. Достоевский, «Зимние заметки о летних впечатлениях», теория творчества, восприятие искусства, художественность.

Статья поступила 26.05.2022.

© 2022, Т. А. Касаткина

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-6-62-80

## DOSTOEVSKY: ART THEORY AND ART APPRECIATION THEORY

TATIANA A. KASATKINA

Doctor of Philology

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences  
(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation;  
email: t-kasatkina@yandex.ru)

**Abstract:** The article discusses the author problem in art and focuses on one particular aspect of Dostoevsky's theory of creative process, namely, his view of reader/audience response, of the author's high responsibility and their reciprocation necessary for an adequate communication. In his intricately humorous *Winter Notes on Summer Impressions* [*Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh*], Dostoevsky uses comical situations of his own non-encounters with architecture, artefacts and personalities of a very closely related, 'second home' culture, which nevertheless remained altogether different to that of Russia, in order to describe the core principles of interaction which drive the understanding and correct appreciation of art. These principles not only stipulate the possibility of artist-recipient interactions within an act of artistic creation and its appreciation, but also enable communication between two dissimilar cultures that is based on productive cooperation rather than antagonism. Dostoevsky stresses the responsibility of both the artist and the recipient of art for accurately transmitting and perceiving meanings, and argues the importance of a sincere effort on behalf of the two in order to ensure adequate communication.

**Keywords:** F. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions* [*Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh*], art theory, appreciation of art, an artistic quality.

The article was received on 26 May 2022.

© 2022, T. A. Kasatkina

В настоящей статье речь пойдет о важнейшей составляющей авторской теории творчества Достоевского — о его взглядах на взаимодействие читателя/зрителя с искусством, о его идее высокой ответственности за адекватную передачу и восприятие смыслов как творца, так и воспринимающего, о его идее необходимости серьезного усилия со стороны как одного, так и другого для обеспечения адекватной коммуникации. В полном глубокого юмора фельетоне «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский, сквозь смешные ситуации своей собственной невстречи с архитектурой, артефактами и личностями очень близкой, «второй родной», но все же иной культуры, описывает фундаментальные принципы взаимодействия, ведущего к пониманию: принципы, которые обуславливают возможность взаимодействия не только творца и реципиента в акте художественного творчества / его восприятия, но и возможность встречи двух разных культурных систем не в противостоянии, но в продуктивном взаимодействии.

Но прежде чем перейти к теории восприятия искусства у Достоевского, скажем несколько слов об авторской теории творчества как о теоретической проблеме — и о важности и даже неизбежности обращения к авторской теории творчества для любого читателя и исследователя, стремящегося к пониманию авторского высказывания, а не к присвоению текстов автора для самовыражения или самоотражения.

М. Бахтин в черновиках писал: «Понять — это значит найти его (понимаемого. — Т. К.) собственную меру и мерить его этой мерой (а не чуждой ему)» [Бахтин 2010: 609].

Есть прекрасная фраза неизвестного мудреца, многократно повторенная в разных культурах и временах: «Материал учит *мастера*», что подразумевает: мастер извлекает метод работы с материалом из самого материала, он ищет метод, который позволит ему проявить материал, все заложенные в нем потенциалы, которые в полноте он, возможно, сам осмыслит только по ходу их проявления. Заметим, материал учит именно и только мастера — потому что не достигшего мастерства можно отличить как раз по тому, что он не умеет учиться у материала и стремится навязать материалу внешние ему оформляющие структуры, *привнести мысль извне*. Из фразы этой, кстати, очевидно, насколько бессмысленно учиться у мастера не чуткому взаимодействию с материалом, понятому как метод, — а конкретным методикам. Метод мастера возник через взаимодействие с материалом, а попытка его копировать

и им работать с другим материалом всегда будет насилием над материалом и проявлением «немастерства» творца или исследователя.

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — пишет А. Пушкин в письме А. Бестужеву (1825) [Пушкин 1962: 133]. Как минимум эту фразу в исполнении Пушкина знают все русские филологи — и тем не менее мейнстримом аналитической деятельности остается — подойти к произведению с внешней по отношению к нему теорией, модной сейчас — или бывшей модной во времена, когда оно создавалось (что в первый момент кажется серьезным улучшением методологии — но быстро выясняется, что это не так), объективируя текст и автора, принимая по отношению к автору позицию эксперта, поправляя автора (например — и это очень частый пример — см. об этом: [Касаткина 2004: 94–140], — в отношении жанрового определения его текста), указывая на несоответствия текста теории и оценивая текст по внешним ему и существующим лишь в голове исследователя (или в головах части исследовательского сообщества) общим критериям.

И, однако, по словам А. Михайлова, которые он настойчиво в разных вариантах (см., например: [Михайлов 2001]) повторял и в которых он, в сущности, перифразирует Пушкина, теория произведения обретается только в нем самом. Произведение, прочитанное и анализируемое на основании внешних ему принципов, остается неп прочитанным и непонятым, хотя внешним образом такой анализ может выглядеть весьма продуктивным и *смыслопорождающим*. Суть в том, что он будет именно смыслопорождающим, а не открывающим смыслы текста. Перефразируя князя Мышкина, можно сказать, что осуществляющий такой анализ исследователь может говорить блестяще, умно, увлеченно и увлекающе — только он будет все время *не о том говорить*, его якобы анализ будет нерелевантен якобы анализируемому тексту. Если мы не основываемся на имплицитной теории текста — возникает та самая возможность бесконечного числа неverifiedируемых (и нефальсифицируемых) интерпретаций, под тенью которой существует наука о литературе уже с середины прошлого века.

Автор, во всяком случае это точно можно сказать о Достоевском, всегда заботится о том, чтобы читатель мог читать текст в соответствии с его внутренними законами, то есть теория произведения содержится в нем не только имплицитно — но и эксплицитно (часто — в авторских предисловиях,

примечаниях, авторских отступлениях), а теория творчества вообще выговаривается им при каждом удобном случае. Однако эта теория не выписывается легко из текста — она существует в произведении / в корпусе произведений писателя в тесном сцеплении с остальным текстом, она окружающим текстом корректируется, иногда в отступлениях даются не несущие конструкции теории — а всего лишь концы нитей, ухватившись за которые читатель сможет отыскать эти несущие конструкции в пучине и вихре, многослойности и многозначности художественного текста. То есть — невозможно составить хрестоматию высказываний писателя об искусстве и удовлетворенно считать это авторской теорией творчества.

Между тем до сих пор и в отечественной, и в мировой практике если вообще интересовались мнением писателя по поводу его творчества, то шли именно таким путем, основываясь на эксплицитных высказываниях, неизбежно разрозненных, часто противоречащих одно другому, поскольку связующий их центр находился в месте, недоступном при таком подходе.

Где же наиболее готовно раскрывает свою теорию творчества Достоевский? И где он раскрывает свою теорию восприятия искусства, ибо в настоящей статье речь пойдет прежде всего о ней, являющейся одной из важнейших частей авторской теории творчества?<sup>1</sup>

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева в своей статье [Магарил-Ильяева 2021], анализируя фельетоны Достоевского 1847 года, убедительно показала, что наиболее прямо и открыто Достоевский именно в них прописывает актуальную для него в том периоде глубинную философию и связанную с ней авторскую теорию творчества. Видимо, возможность ненавязчиво, скрываясь за «болтовней» и насмешливостью, проговорить важнейшие для себя и для ориентации своего читателя вещи обуславливает привлекательность формы фельетона для Достоевского, поскольку он будет активно ее использовать и в «Дневнике писателя». Поэтому же одним из важнейших текстов для изучения авторской теории творчества Достоевского являются «Зимние заметки о летних впечатлениях»,

---

1 Свою фундаментальную авторскую теорию творчества — например, теорию образа, раскрывающую алгоритмы адекватного чтения его произведений, — Достоевский наиболее прямо прописывает в «Дневнике писателя». См. об этом: [Касаткина 2019].

маркирующие водораздел между первым и вторым периодами творчества Достоевского. Эти периоды творчества различаются уровнем, на котором создается в текстах Достоевского история, организующая их сюжет<sup>2</sup>. Создание истории (то есть организация сюжета на «историческом» уровне с возведением текста на «анагогический» уровень внутри каждого эпизода) оказывается возможно, поскольку Достоевский осваивает новую двусоставную структуру образа в процессе массированного знакомства с искусством Европы во время своей первой туда поездки, которая и описывается в «Зимних заметках...», и именно со времени этой поездки он уже не будет писать как прежде.

«Зимние заметки...» Достоевский начинает, в самой смешной и «легкомысленной» форме описывая правила взаимодействия зрителя/читателя с искусством, которые одновременно являются и правилами взаимодействия личности с реальностью.

Для него это очень важная тема, поскольку он постоянно на протяжении всего первого периода творчества находит себя *непонятым писателем*, определяя при этом художественность (в 1861 году, в статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве») таким образом:

Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: *художественность*, например, хоть бы в романисте, *есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*<sup>3</sup> [Достоевский 1978: 80].

Поставив себе такую планку — «непонят = нехудожествен», он чувствует уже совсем настоятельную необходимость взглянуть наконец в это читательское непонимание, чтобы описать и требования к труду читателя, без выполнения которых понимание высокохудожественного текста оказывается невозможно — не потому, что место рождения смыслов — читатель,

---

2 См. об этом: [Касаткина 2020].

3 Здесь и далее курсив мой. — Т. К.

а потому, что *усилие понимания должно быть обращено навстречу усилию выражения*. Для Достоевского это, как всегда, когда речь идет о теории творчества, гораздо более фундаментальный и общезначимый вопрос, далеко выходящий за рамки взаимодействия воспринимающего с произведениями искусства. Именно потому, что Достоевский настаивает на принципиальной и решающей необходимости для спасения вольного встречного шага человека навстречу пришедшему спасти его Богу, некоторые исследователи-богословы заводят речь о нем как о еретике, в высшей степени необоснованно говоря о пелагианстве Достоевского, то есть о проповеди им возможности спасения одному и отдельно, исключительно своими усилиями, без Бога и людей, — в то время как нет принципа более далекого от истинных оснований миропонимания писателя. Таким образом, взаимоотношения с произведениями искусства, умение их увидеть и адекватно воспринять оказываются для Достоевского «учебным полигоном» в наиважнейшем для человека, с точки зрения писателя, смысле, ибо здесь человек научается тому, что откроет для него возможность спасения: видеть не свои проекции, но истинные лица другого и Другого, раскрываясь навстречу им, а не наступая на них всеми своими границами, укрепленными суждениями гранитной крепости и незыблемыми оценками.

Требования к воспринимающему Достоевский может сформулировать, лишь опираясь на свой собственный опыт восприятия — вернее, невосприятия того искусства, встречи с которым он ожидал так долго — и все равно оказался к ней не готов. Он оказывается совершенно не способен формулировать правила и законы как требования и претензии, обращенные от него к другому (от писателя к читателю), — он может обратиться лишь к себе самому, описав собственные *промахи* воспринимающего — и усилия по их преодолению.

На протяжении первой главки «Зимних заметок...» автор настойчиво показывает нам, что именно встает между воспринимающим и произведением искусства/культуры.

Прежде всего — между ними встает *состояние воспринимающего, способное радикально исказить параметры воспринимаемого*. Достоевский пишет:

...в моих обстоятельствах невозможно не лгать. Рассудите сами: Берлин, например, произвел на меня самое кислое впечатление, и пробыл я в нем всего одни сутки. И я знаю теперь, что я виноват перед

Берлином, что я не смею положительно утверждать, будто он производит кислое впечатление. Уж по крайней мере хоть кисло-сладкое, а не просто кислое. А отчего произошла пагубная ошибка моя? Решительно от того, что я, больной человек, страдающий печенью, двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина и, приехав в него, не выспавшись, желтый, усталый, изломанный, вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург. Те же кордонные улицы, те же запахи, те же... (а впрочем, не пересчитывать же всего того же!). Фу ты, Бог мой, думал я про себя: стоило ж себя двое суток в вагоне ломать, чтоб увидеть то же самое, от чего ускакал? <...> К тому же сами берлинцы, все до единого, смотрели такими немцами, что я, не посягнув даже и на фрески Каульбаха (о ужас!), поскорее улизнул в Дрезден <...> А в Дрездене я даже и перед немками провинился: мне вдруг вообразилось, только что я вышел на улицу, что ничего нет противнее типа дрезденских женщин и что сам певец любви, Всеволод Крестовский, самый убежденный и самый развеселый из русских поэтов, совершенно бы здесь потерялся и даже, может быть, усомнился бы в своем призвании. Я, конечно, в ту же минуту почувствовал, что говорю вздор и что усомниться в своем призвании он не мог бы даже ни при каких обстоятельствах. Через два часа мне все объяснилось: воротясь в свой номер в гостинице и высунув свой язык перед зеркалом, я убедился, что мое суждение о дрезденских дамах похоже на самую черную клевету. Язык мой был желтый, злокачественный... «И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печенки, — подумал я, — что за низость!» [Достоевский 1973: 47–48]

На первый взгляд, перед нами *болтовня*, и это впечатление еще усиливается от внезапного включения в дискурс *забавного* рассуждения о Всеволоде Крестовском. Однако, как и везде в «Зимних заметках...», именно за наиболее «бессмысленным» и забавным встает самый серьезный смысл, который в других текстах будет выражен Достоевским иначе. Пройдя чуть дальше самого поверхностного, иронического по отношению к Всеволоду Крестовскому значения высказывания, мы обнаруживаем в этом пассаже следующее утверждение: глаз того, кто стал по призванию «певцом любви», поэтом, воспевающим притяжение страсти, огонь стремления (а Всеволод Крестовский был хорошим, сильным поэтом), кто научился видеть в другом не поверхность, внешность, но чувство и глубину, не может внезапно перестать видеть красоту другого (в каких бы формах эта красота себя ни являла), как это



вполне может случиться от перемены обстоятельств с тем, кто не сделал для себя такое видение делом жизни. В сущности, здесь иным образом сказано то, что позже Достоевский скажет гораздо более серьезно в «Дневнике писателя», определяя соотношение искусства и действительности — и объясняя роль, значение и необходимость искусства при том, что действительность столь очевидно его превосходит:

— А знаете ли вы, — вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, — знаете ли, что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности. Вы вот думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом же роде такой фазис, какой вы еще и не предлагали и превышающий все, что могло создать ваше собственное наблюдение и воображение!..

Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника [Достоевский 1981: 144].

Таким образом, суть призвания художника, по Достоевскому, не в том даже, чтобы изображать, но в том, чтобы ни при каких обстоятельствах не переставать видеть настоящую глубину действительной жизни — и тем корректировать как системные, так и случайные сбой способности к такому видению у всего остального человечества — как в данном случае воспоминание о Всеволоде Крестовском заставило Достоевского усомниться в собственной адекватности.

Однако здесь речь идет не только о том, что собственное плохое самочувствие оказывается спроецировано на город и людей, порождая заведомую ложь о них, что регулярно происходит и с человеческим восприятием (вернее — невосприятием) произведений искусства. Достоевский здесь же показывает,

что новое при первом восприятии слишком часто оказывается экранировано, заслонено известным, что то, что мы уже знаем, мешают, а не помогает нам воспринимать, вызывая ошибочное ощущение похожего — а значит, по первому ощущению, «того же самого» — и перекрывая способность увидеть то, что не вписывается в активированный иллюзорным сходством шаблон восприятия, уводя все новое за рамки восприятия. Замеченное нами сходство помогает *отключить усилие* сначала *внимания*, а затем *понимания*, утверждает Достоевский.

Полагаю, помимо прочего, это соображение должно было бы навести нас на мысль о высокой степени проблематичности использования компаративного метода для исследования произведений искусства и фактов культуры — ибо сходство, предоставляя иллюзию понимания через приравнивание нового факта или артефакта к тому, что мы сочли сходным, полагает конец исследованию там, где оно еще даже не было начато. Сравнение в большинстве случаев удачно имитирует мышление, позволяя экономному организму вообще не включаться в этот крайне ресурсозатратный процесс; сравнение активирует для него «наградной», эйфорийный режим «эврика!» там, где на самом деле не произошло еще никакого исследования.

С этими утешительными мыслями я отправился в Кельн. Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре. В обратный проезд мой через Кельн, то есть месяц спустя, когда, возвращаясь из Парижа, я увидел собор во второй раз, я было хотел «на коленях просить у него прощения» за то, что не постиг в первый раз его красоту, точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед рейнским водопадом. Но тем не менее в этот первый раз собор мне вовсе не понравился: мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица вроде пресс-папье на письменный стол, сажен в семьдесят высоту. «Величественного мало», — решил я, точно так, как в старину наши деды решали про Пушкина: «Легко, дескать, слишком сочиняет, мало высокого» [Достоевский 1973: 48].

Здесь Достоевский говорит, во-первых, о *проблеме ожиданий* при встрече с произведением искусства, о *проблеме образа, сформированного до встречи*. Такой образ в культуре почти всегда предшествует непосредственному знакомству и контакту с ключевыми для этой культуры произведениями, и несоответствие ожиданий с непосредственным впечатлением также

может в первый момент радикально перекрыть способность адекватного восприятия.

Во-вторых, он говорит о невозможности адекватного восприятия при *первой встрече*, во время которой практически никогда не происходит взаимодействия с произведением искусства, поскольку воспринимающий занят своим состоянием, своими ожиданиями, прежде известными ему похожими фактами — словом, занят собой, переполнен собой, изолирован самим собой от контакта с тем, что *перед ним*. Проход к самой вещи/человеку/элементу реальности приоткрывается лишь при втором подходе/просмотре/чтении.

Если читателю может в этот момент показаться, что я делаю из цитаты, приведенной выше, слишком много выводов о необходимости неоднократных взаимодействий для начала адекватного восприятия, посмотрим, что Достоевский говорит далее:

Теперь рассудите сами: преодолей я себя, пробудь я в Берлине не день, а неделю, в Дрездене столько же, на Кельн положите хоть три дня, ну хоть два, *и я наверно в другой, в третий раз взглянул бы на те же предметы другими глазами и составил бы об них более приличное понятие* [Достоевский 1973: 49].

И продолжает:

Даже *луч солнца, простой какой-нибудь луч солнца* тут много значил: сиял он над собором, как и сиял он во второй мой приезд в город Кельн, и зданье наверно бы мне показалось в *настоящем* своем свете, а не так, как в то пасмурное и даже несколько дождливое утро, которое способно было вызвать во мне одну только вспышку уязвленного патриотизма. Хотя из этого, впрочем, вовсе не следует, что патриотизм рождается только при дурной погоде. Итак, вы видите, друзья мои: в два с половиною месяца нельзя верно всего разглядеть, и я не могу доставить вам самых точных сведений [Достоевский 1973: 49].

Луч солнца на всем протяжении творчества Достоевского чрезвычайно значимый символ — это у него, в сущности (что можно доказать многими контекстами<sup>4</sup>), единственный

---

4 Вот, например, слова парадоксалиста Достоевского из «Дневника писателя» 1876-го, почти прямо предъявляющие читателю луч солнца как единственное доступное нам пока в ощущениях явление Бога

зримый и безусловно воспринимаемый в этой реальности знак присутствия в ней реальности высшей, реальности другого

---

и рая, которого не только жаждет и к которому стремится все человечество, но и отсутствие которого, на поверхностный взгляд — без всяких оснований, полагает подсознательно своей виной:

Не виноват же каждый из них, что не может сделать из жизни *рая*, а потому и страдает. Вот мне и нравится глядеть, как все эти страдалыцы здесь смеются.

— Смеются из приличия?

— Смеются из обычая, который их всех ломит и заставляет принимать участие в игре в рай, пожалуй, если хотите так назвать. Он не верит *раю*, он играет в эту игру скрепя сердце, но всё же играет, а тем развлекается. Обычай-то уж слишком силен. Тут есть такие, которые этот обычай даже совсем за серьезную вещь приняли — и тем лучше для них, конечно; они уже в настоящем *раю*. Если вы их всех любите (а вы их должны любить), — то должны радоваться, что им есть возможность отдохнуть и забыться, ну, хоть в мираже.

— Да вы смеетесь? И зачем я должен любить их?

— Да ведь это человечество, другого ведь и не бывает, а как же не любить человечества. В последнее десятилетие нельзя не любить человечества. Здесь есть одна русская дама, которая очень любит человечество. И совсем я не смеюсь. И, чтоб не продолжать на эту тему, я вам прямо скажу в заключение, что всякое общество хорошего тона, вот этакая — вот фешенебельная толпа, имеет в себе даже некоторые положительные достоинства. Например: всякое фешенебельное общество уже тем хорошо, что оно хоть как-то карикатурно, а соприкасается с природой больше, чем всякое иное, например даже земледельческое, которое в большинстве своем везде пока живет совсем неестественно. Я уж не говорю про фабрики, про войска, про школы, про университеты: все это верх неестественности. Эти же всех свободнее, потому что всех богаче, а потому, по крайней мере, могут жить как хотят.

О, разумеется, они соприкасаются с природой лишь насколько позволяют приличия и хороший тон. Раздвинуться, раствориться, раскрыться навстречу природе совершенно, навстречу вот *этому золотому солнечному лучу*, который светит на нас, грешных, с голубого неба, без разбора: стоим ли мы того или нет, — без сомнения, неприлично в той мере, в какой хотелось бы теперь нам обоим или там какому-нибудь поэту; маленький стальной замочек хорошего тона по-прежнему висит над каждым сердцем и над каждым умом. Тем не менее нельзя не согласиться, что хороший тон все-таки ступил хоть маленький шаг по дороге соприкосновения с природой не только в наше столетие, но даже в наше поколение. Я наблюдал и прямо вывожу, что в наш век чем дальше, тем больше понимают и соглашаются, что соприкосновение с природой есть самое последнее слово всякого прогресса, науки, рассудка, здравого смысла, вкуса и отличной манеры [Достоевский 1981: 85–86].

порядка. Луч солнца, сияющий *над собором*, означает зримое присутствие иной реальности в произведении искусства и архитектуры (соборе), призванном служить местом соединения человека с иной реальностью, проводником к иному, вне такого проводника труднодоступному. То есть — в данном случае луч у Достоевского означает подтвержденное *рабочее* состояние произведения искусства, которое в этот момент не сосредоточивает и не *останавливает* взгляд на себе, не становится для зрителя/читателя преградой (а именно за эту возможность *остановки на себе* ряд религиозных систем называет создание образного искусства творением идолов), но становится дверью и путем, ведет туда и соединяет с тем, куда должно вести и с чем должно соединять, по Достоевскому, всякое искусство. И в таком рабочем состоянии произведение искусства находится не всегда, в такое рабочее состояние его приводит *замыкание цепи восприятия*, то есть — наличие открытого и чуткого состояния у воспринимающего. Вне же рабочего состояния искусство (как и любая закрытая дверь, как разрядившийся телефон) в высшей степени способно породить разделение (насмешливым знаком которого становится здесь «уязвленный патриотизм»), а не соединение.

Воздействие искусства в рабочем состоянии на воспринимающего Достоевский (в процессе рассуждения о том, что означает и в чем состоит «полезность» искусства) описывает в уже упомянутой выше статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве», написанной чуть раньше «Зимних заметок...», таким образом:

...если б даже смотреть на искусство с одной вашей точки зрения, то есть со стороны одной полезности, то ведь еще неизвестен в подробности нормальный исторический ход полезности искусства в человечестве. Трудно измерить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например, «Илиадой» или Аполлоном Бельведерским, вещами, по-видимому, совершенно в наше время ненужными. Вот, например, такой-то человек, когда-то, еще в отрочестве своем, в те дни, когда свежи и «новы все впечатленья бытия», взглянул раз на Аполлона Бельведерского, и *бог неотразимо напечатлелся в душе его* своим величавым и бесконечно прекрасным образом. Кажется, факт пустой: полюбовался две минуты красивой статуей и пошел прочь. Но ведь это любованье не похоже на любованье, например, изящным дамским туалетом. «Мрамор сей ведь бог», и вы, сколько ни плюйте на него, никогда у него не отнимете его божественности. Пробовали отнять, да ничего не

вышло. И потому впечатление юноши, может быть, было горячее, потрясающее нервы, охлаждающее эпидерму; может быть, даже, — *кто это знает!* — *может быть даже, при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновенье прежнее уже не прежним, кусок обыкновенного железа магнитом.* Впечатлений на свете, конечно, множество, но ведь недаром же это впечатление особенное, впечатление бога. Недаром же такие впечатления остаются на всю жизнь. И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать-тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем, таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад. Вы смеетесь? Действительно, все это похоже на бред, но, во-первых, в подобных фактах, несмотря на всю вашу положительность, вы сами еще ничего ровно не знаете. Может быть, впоследствии узнаете (мы верим в науку), но теперь покамест не знаете. А во-вторых, есть исторические признаки, есть некоторые исторические факты, по которым можно подумать, что наши мечты и не совсем вздор. Ну, кто бы мог подумать, что, например, Корнель и Расин отзовутся своим влиянием в такие странные и решительные минуты исторической жизни целого народа, что, казалось бы, и невысказанно было сначала, что делать таким старым колпакам, как Корнель и Расин, в такие эпохи. Оказалось, что души-то и не умирают [Достоевский 1978: 77–78].

Достоевский здесь прямо говорит, что, встретившись с искусством в рабочем состоянии, *человек переменяется физически*, и он говорит об этом в высшей степени неметафорично, хотя и используя аналогию железа, становящегося под воздействием тока магнитом, при описании неведомого пока еще никому, хотя практически каждым пережитого процесса. Также прямо говорит он здесь и о том, что искусство в рабочем состоянии связывает человека с божеством — в нем самом или в мире вокруг — и что эта физическая перемена в человеке, его становление «из железа магнитом» и означает, что такое общение, однажды активированное искусством, больше не прерывается, и хотя может долгое время внешне не проявляться, но в какой-то самый нужный момент непременно сработает, изменив все вокруг.

Завершает главку Достоевский в высшей степени «легкомысленным» сообщением о том, что в Лондоне не видел

собора святого Павла, то есть «видел издали, сажень за двести, да торопился в Пентонвилль, махнул рукой и проехал мимо» [Достоевский 1973: 49–50]. Это проходное заключение, в сущности, определяет как эпиграф весь характер дальнейшего повествования Достоевского, причем не только в тексте «Зимних заметок...» — но во всем дальнейшем творчестве писателя.

Но прочитаем абзац целиком:

Прошу только помнить, что, может быть, очень многое, что я вам напишу теперь, будет с ошибками. Разумеется, не все же с ошибками. Невозможно ведь ошибиться, например, в таких фактах, что в Париже есть Нотр-Дам и Баль-Мабиль. Особенно последний факт до того засвидетельствован всеми русскими, писавшими о Париже, что в нем уже почти нельзя сомневаться. В этом-то, может, и я не ошибусь, а впрочем, в строгом смысле и за это не ручаюсь. Ведь говорят же вот, что быть в Риме и не видеть собора Петра невозможно. Ну так посудите же: я был в Лондоне, а ведь не видал же Павла. Право, не видал. Собора св. Павла не видал. Оно, конечно, между Петром и Павлом есть разница, но все-таки как-то неприлично для путешественника. Вот вам и первое приключение мое, не доставляющее мне большой славы (то есть я, пожалуй, и видел издали, сажень за двести, да торопился в Пентонвилль, махнул рукой и проехал мимо). Но к делу, к делу! И знаете ли: ведь я не все только ездил и смотрел с птичьего полета (с птичьего полета не значит свысока. Это архитектурный термин, вы знаете) [Достоевский 1973: 49–50].

Абзац строится как каскад сопоставлений-противопоставлений. В Париже есть Собор Парижской Богоматери — и гораздо более упоминаемый и посещаемый Баль-Мабиль — в сущности, место встречи «джентльменов» с дорогими проститутками, — то есть самое страшное искажение христианского отношения к женщине, выраженного в идее Собора Парижской Богоматери: женщине как той, что приводит в мир Бога, давая явиться Ему и посредством чрева своего, и посредством своего лица, своего образа. Что такое Баль-Мабиль, в какой степени это является агрессией современной ему культуры против истинного образа человека — по Достоевскому, можно понять, лишь если иметь в виду перспективу, задаваемую Собором. Начиная с «Зимних заметок...» женский образ у Достоевского неизменно создается именно в таком диапазоне, захватывая оба полюса человеческого образа, здесь намеченных: проститутка — Богоматерь, проститутка — Христос. Следующее противопоставление в этом каскаде будет противопоставлением Собора св. Павла Пентонвиллю.



Далее, фразы «быть в Риме и не видеть собора Петра», «я был в Лондоне, а ведь не видал же Павла» строятся как синтаксические аллюзии на бытовавшую в России поговорку: «В кунсткамере был, а слона не видал»<sup>5</sup>, происходящую от басни Крылова «Любопытный», применяемую в ситуациях, когда рассмотрено многое второстепенное, но пропущено самое огромное, главное, бросающееся в глаза, системообразующее. Вспомнив басню, можно сказать и иначе — когда яркое и назойливое второстепенное настолько настойчиво заслоняет системообразующее, что начинает само претендовать на то, что оно и есть существо дела, — и в конце концов приниматься зрителями за существо дела.

Итак, Достоевский видит собор лишь издалека, проезжая мимо него в Пентонвиль. Пентонвиль — это новейшая на тот момент (открытая в 1842 году) лондонская тюрьма *одиночного заключения*. То есть — это самая очевидная антитеза собору св. Павла и собору св. Петра, который, конечно же, не просто так здесь упомянут. Собор св. Петра — «собор», совокупность собравшихся вместе, в самом очевидном смысле этого слова, это собор, обнимающий колоннадами, как руками, и всю площадь перед собой, зримо вмещающий в свои объятия всех проходящих и даже только проходящих мимо (и Достоевский недаром упоминает здесь архитектурный термин «с птичьего полета», с которого только и можно увидеть так эту конструкцию соборной площади). Кроме того, и тот, и другой соборы — одновременно крипты, то есть — это соединение в одном пространстве живых и умерших, вневременное единство человечества. Но это еще и пространственное единство, ибо купол собора св. Павла воспроизводит купол собора св. Петра: таким образом, разделенные пространством, границами стран и даже догматически отделенные друг от друга христиане все равно оказываются собраны под единым куполом. И такое соборное состояние человечества, состояние единства — это «слон», это истинная и единственная природа человека, согласно Достоевскому.

Но сейчас природа эта, явленная в устройстве соборов, заслонена, закрыта от взгляда новыми зданиями: на первый план выходит и привлекает к себе внимание Пентонвиль —

---

5 Пословица, кроме всего прочего, была опубликована в сборнике Даля «Пословицы русского народа» (в разделе «Толк-Бестолочь»), вышедшем как раз в 1861–1862 годах. См.: [Даль 1862: 488].



место, где отдельность каждого подкреплена разделяющими всех заключенных каменными/кирпичными стенами (эти стены во весь рост встанут в «Записках из подполья» и потом отзываются во всех романах) и — когда заключенных выводят из камер — масками на лицах, позволяющими видеть лишь землю, по которой ступаешь, и собственные ноги. Кстати, Пентонвиль, увиденный «с птичьего полета», представляет собой пятиконечную звезду, символ человека в символической системе эзотерической европейской традиции, а если смотреть от входа — еще и перевернутую звезду, символ человека, сосредоточенного на земле, ее, а не небо признавшего точкой своего устремления.

Это противостояние истинной человеческой природы как единой — и «другой» человеческой природы, отдельной, «уединенной», иллюзорной, но принятой ныне за единственную истинную, станет главной темой и дальнейшего творчества Достоевского, и дальнейших глав «Зимних заметок...», в которых недаром будет впрямую (единственный раз в опубликованном тексте Достоевского) сформулировано определение истинной природы человека — личности на высшей ступени развития:

Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говоря я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека [Достоевский 1973: 79].

Таким образом, «Зимние заметки...» оказываются программным фельетоном, в котором Достоевский, шутя и «болтая», не

только формулирует теорию восприятия искусства и реальности (ибо реальность — художественное произведение самого Творца<sup>6</sup>, и она говорит с нами так же, как говорят с нами произведения искусства, и мы так же ее не слышим), не только говорит о значении искусства для восхождения человечества к его истинной природе, не только описывает структуру образа, как она явится в его последующих произведениях, но и прямо описывает ту истинную природу человека, позволяющую осуществиться счастью, что заслонена от современников их уединенным состоянием.

---

## Литература

Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 4. Ч. 2 / Под ред. И. Поповой. М.: Языки славянских культур, 2010.

Даль В. Пословицы русского народа. М.: ВЪ Университетской Тип., 1862.

Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 5 / Под ред. Г. Фридлендера. Л.: Наука, 1973. С. 46–98.

Достоевский Ф. М. Г-н –бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 18 / Под ред. В. Туниманова, Г. Фридлендера. 1978. С. 70–103.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 23 / Под ред. Е. Кийко, Г. Фридлендера. 1981. С. 5–162.

Касаткина Т. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Касаткина Т. А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Под ред. Е. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019.

Касаткина Т. А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115.

---

6 Как скажет в романе «Подросток» старый князь Сокольский: «Я решительно не знаю, для чего жизнь так коротка. Чтоб не наскучить, конечно, ибо жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения. Краткость есть первое условие художественности».

Магарил-Ильяева Т. Г. Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 24–41.

Михайлов А. В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема / Под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 224–279.

Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого и др. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1962.

## References

Blagoy, D. et al., eds. (1962). *The collected works of A. Pushkin (10 vols). Vol. 9.* Moscow: GIKhL. (In Russ.)

Dahl, V. (1862). *Proverbs of the Russian people.* Moscow: V Universitetskoy Tip. (In Russ.)

Dostoevsky, F. (1973). Winter notes on summer impressions. In: G. Fridlender, ed., *The complete works of F. Dostoevsky (30 vols). Vol. 5.* Leningrad: Nauka, pp. 46–98. (In Russ.)

Dostoevsky, F. (1978). Mr. –bov and the question of art. In: V. Tunimanov and G. Fridlender, eds., *The complete works of F. Dostoevsky (30 vols). Vol. 18.* Leningrad: Nauka, pp. 70–103. (In Russ.)

Dostoevsky, F. (1981). The writer's diary. In: E. Kiyko and G. Fridlender, eds., *The complete works of F. Dostoevsky (30 vols). Vol. 23.* Leningrad: Nauka, pp. 5–162. (In Russ.)

Kasatkina, T. (2004). *On the creative nature of the word. The ontology of the word in F. M. Dostoevsky's works as the basis of 'realism in the highest sense.'* Moscow: IMLI RAN. (In Russ.)

Kasatkina, T. (2019). *Dostoevsky as a philosopher and theologian: An artistic method of expression.* Moscow: Vodoley. (In Russ.)

Kasatkina, T. (2020). Anagogic story as the specific structure of Dostoevsky's early 'gnostic' texts. *Dostoevsky i Mirovaya Kultura. Filologicheskii Zhurnal*, 2(10), pp. 95–115. (In Russ.)

Magaril-Iliaeva, T. (2021). The 1847 feuilletons as a dictionary of the philosophy of Dostoevsky's early works. *Dostoevsky i Mirovaya Kultura. Filologicheskii Zhurnal*, 4(16), pp. 24–41. (In Russ.)

Mikhaylov, A. (2001). Several theses on the theory of literature. In: T. Kasatkina, ed., *Literary criticism as a problem.* Moscow: Nasledie, pp. 224–279. (In Russ.)

Popova, I., ed. (2010). *The collected works of M. Bakhtin (7 vols). Vol. 4. Part 2.* Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur. (In Russ.)