

Достоевский и его произведения в немецком изобразительном искусстве первой половины XX века

В по сей день не утратившей своего значения монографии Теодериха Кампмана «Достоевский в Германии»¹ (1931) были выделены три периода в процессе восприятия русского романиста: «натуралистический» в XIX веке, «неоромантический» на рубеже веков, вплоть до Первой мировой войны, и «экспрессионистский» в 1920-х годах. «Натуралисты» в особенности ценили живое изображение среды и лиц, а также точность социального анализа у Достоевского и превозносили его как гениального психолога. Литераторы и мыслители следующего периода открыли для себя Достоевского как мистика и метафизика. Наконец, в ходе третьего периода «Достоевский превращается в многоговорящий, символ, в ,евангелиста‘ и ,пророка‘, <...>одни интерпретаторы видят в нем начало конца, хаос и гибель, а другие — начало новой эры, свет и жизнь».² Однако резких границ между этими фазами нет, и отдельные признаки позднего периода иногда могли проявляться даже в самом раннем. К тому же знакомство с биографией и личностью Достоевского постепенно росло, в результате чего параллельно шли два, казалось бы, взаимоисключающих процесса: он не только превращался в кумира, в памятник, но и делался ближе своим немецким читателям — как человек пускай выдающийся и странный, но в чем-то вполне повседневный. Применительно к немецким художникам оба эти уточнения справедливы. Почти все они, с самого начала, принадлежали третьему, условно говоря «экспрессионистскому» периоду немецкой рецепции Достоевского (не будем забывать, что подобное обозначение Кампман использовал не строго терминологически, т. е. не для характеристики определенного стиля, а скорее для характеристики духа времени). Яркое выражено было у них и желание найти *личный* подход к творчеству Достоевского и его человеческому облику.

Многочисленные свидетельства того обнаруживаются даже в наследии художников, практически не обращавшихся к Достоевскому в своем творчестве. Так, Пауль Клее (Paul Klee, 1879–1940) уже в 1901 году, по прочтении «Раскольников» (так именовалось «Преступление и наказание» в ранних немецких переводах), отметил следующее: «Похоже на то, что автор изведаль в своей жизни много тяжелого, но в отличие от подавляющего большинства всё это лишь закалило в нем здоровое жизненное мужество».³ Четверть века спустя то же самое повторяет Рольф Неш (Rolf Nesch, 1893–1975): «Ему ничто не чуждо, он пережил всяческие невзгоды, всяческую грязь и притом остался образцовым человеком, не утратившим доверия к окружающим людям».⁴ К этому времени в Германии уже были доступны многочисленные биографии Достоевского, а также воспоминания его жены и дочери. Но художники не ограничивались простым интересом к личности Достоевского — они нередко воспринимали его как близкого себе человека, как интимного друга. Минна Бекман-Тубе вспоминала, как Макс Бекман (Max Beckmann, 1884–1950) в одном разговоре осенью 1914 года сказал: «Во французов я стрелять не стану, я у них многому научился. В русских тоже не стану. Достоевский — мой друг».⁵ Еще решительнее выразился Неш: «Решись я произнести что-либо о Достоевском, я бы сказал, что обязан ему всем, что мне он представляется отцом или старшим братом, вселяющим в душу безграничное доверие».⁶ Также Макс Эрнст (Max Ernst, 1891–1976) принял Достоевского в круг своих друзей. На полотне «Au rendez-vous des amis» («На встрече друзей», 1923) он изобразил себя сидящим на коленях у русского писателя и играющим с его бородой.



Макс Эрнст "На встрече друзей" 1922. Париж.

«Экспрессионистское» отношение к Достоевскому было экзистенциальным. Художники разделяли его симпатии к «униженным и оскорбленным», а в годы Первой мировой войны переживали то глубокое отчаяние, те ужасы, которые он умел рисовать с такой силой. Прибегнем вновь к свидетельству Неша: «Страшнейшие впечатления войны ощущаешь при чтении той сцены, когда Идиот рассказывает слушателям историю приговоренного к смерти, говорит о его чувствах за минуту до казни».⁷ Но вместе с тем они ощущали то же (или подобное) томительное желание избавления, тоску по «новому человеку», к которому устремлялись все помыслы той эпохи.

В ту беспокойную эпоху сам человек предстал разорванным, раздробленным. Тогда любили заглядывать в бездны, в подсознательные желания, в глубины души, а заодно в сияние или пугающую тьму вечности. Подчеркивание индивидуального начала, личной судьбы, личных переживаний, творческой оригинальности соседствовало с тоской по «вчувствованию» в другого человека, в «человечество», в природу и космос. Восточная мистика, буддистские учения, теософия и антропософия были встречены с восторгом. Карл Ойген Нойман, издатель и переводчик буддистских текстов, еще в 1893 году писал по поводу одного речения из «Дхаммапады», позже использованного художником Францем Марком (Franz Marc, 1880–1916) в апокалиптической картине «Судьбы животных» («Tierschicksale», 1913): «“Все бытие есть пылающее страдание”». Пусть тот, кому это основное положение буддизма покажется гиперболой, посмотрит кругом себя, заглянет в больницы, сумасшедшие дома, тюрьмы, рудники, трущобы, в трюмы судов, везущих переселенцев за океан, пусть сходит в морги, на бойни, в анатомические залы, пусть попробует вообразить себе состояние ломовой лошади, ездовой собаки, пусть посетит иные аттракционы на ярмарках, пройдет по зоологическим садам, понаблюдает за охотой, облавами, пусть почитает в газетах всех частей света об ужасающих вседневных явлениях порока и нужды, необходимых и случайных бедствиях, пусть бросит взгляд на яростную борьбу за существование, идущую во всей природе, — и пусть при всяком страдании, которое он видит или слышит, повторяет “великое слово” индийцев: “Это есть ты!”».⁸Процитированные слова Ноймана уже насквозь проникнуты «экспрессионистским» настроением и содержат целый каталог типично экспрессионистских тем.

В произведениях Достоевского обнаруживали ту же разорванность, тот же ужас всеисильной судьбы, бесконечное сострадание — и то просветление, которое было целью буддистов. В предисловии к иллюстрациям Макса Бурхартца (Max Burchartz, 1887–1961) к «Преступлению и наказанию» Пауль Эрих Кюпперс писал в 1919 году: «Пристально вглядывается писатель в



Макс Бурхартц. Раскольников. Илл. к роману "Преступление и наказание." 1919.

темноту, окутанное которой бьется в несказанных муках человеческое сердце, то мягко возносимое на крыльях надежды, то раздираемое отчаянием, удрученное страхом. Радость и боль, сладострастие и отвращение, чередуясь в жестокой игре, заставляют сердце то взлетать ввысь, то падать в бездну. Темные влечения, дьявольские желания обуревают его. Сердце дрожит, сотрясается в лихорадке, ему не устоять против бесовской своры инстинктов. Бесы кружат в кипящей крови, брызжут слюной, погашают смрадным дыханием свет совести, кровавыми бичами гонят человека к греху и смерти. В беспамятстве стремится он вслед обманчивым призракам безумия, наваждениям, злобным силам, впивающимся в него когтями вампиров. <...> В грехе, муках и бедах рождается тоска по божественному. Из чадного пожара влечений и похоти взвивается ввысь чистое пламя просветленной человечности, и в этом огне весь ужас ада претворяется в добро».⁹ Душевное созвучие, близость переживаний (оставим в стороне вопрос о том, не было ли подобное ощущение близости отчасти иллюзорным) заставляли многих художников в годы Первой мировой войны, в 1920-х годах и позже обращаться к личности и творчеству Достоевского в иллюстрациях, портретах, а также в картинах и графических работах, свободно варьирующих его темы.

Дистанцирование как обратная сторона близости

Впрочем, это экзистенциальное отношение к Достоевскому, сознание своей близости к нему, душевный контакт с его героями, вовлеченность в их судьбы приводили и к другому эффекту — к робости перед грандиозной задачей, к опасениям, что средствами изобразительных искусств невозможно передать сложную структуру литературных шедевров, а также к боязни потерять себя, поддавшись чрезмерному возбуждению, несуметь выдержать дистанцию, необходимую для того, чтобы справиться с формально-технической стороной дела. Как ни странно, но именно в результате всё той же эмоциональной захваченности феноменом Достоевского не встретятся нам в ряду его немецких иллюстраторов и портретистов имена некоторых художников, которые, казалось бы, непременно должны здесь находиться. Так, например, в самом начале XX века Пауль Клее обронил следующее замечание: «К Толстому и Достоевскому (выразимся прямо) пускай идет в обучение целый свет — моей индивидуальности лучше от этого поберечься, дабы утвердиться в себе. И лишь сумев уберечься от них, она замечает, до какой степени она на них выучилась».¹⁰

Когда мюнхенский издатель Райнхард Пипер начал интенсивно печатать Достоевского, он считал естественным в первую очередь обратиться с просьбой об иллюстрациях к Эрнсту Барлаху (Ernst Barlach, 1870–1938), с которым его связывала многолетняя дружба и который казался прямо-таки предназначенным для этой роли: благодаря поездке в Россию (1906) Барлах нашел свой изобразительный язык, новое чувство формы. Однако Барлах медлил, ссылаясь на то, что занят другими неотложными заказами. В апреле 1910 года он писал Пиперу: «До Достоевского я — в этом отношении — еще не добрался. Усиленно поразмыслив, я вынужден сказать: мне кажется, в

его вещах представлены происшествия по преимуществу чисто внутренние, а потому они не могут быть предметом изобразительного искусства. В придачу мне совсем незнакомы сложные, дифференцированные русские натуры. А крестьян и простых людей он изображает лишь изредка. Поэтому я испытываю робость перед поставленной задачей».¹¹ Заказанные ему иллюстрации к «Бесам» так и не состоялись, хотя Барлах чрезвычайно высоко ценил Достоевского. В одном приятельском разговоре он даже бросил следующее грубоватое замечание о Достоевском и всей прежней литературе: «Всё, что было до него, — дерьмо».¹²

По признанию Йозефа Хегенбарта (Joseph Hegenbarth, 1884–1962), одного из замечательнейших немецких иллюстраторов XX века, Достоевский слишком сильно волновал его душу, оттого он и не решился его иллюстрировать. Хегенбарт опасался, что, будучи целиком захвачен литературным произведением, он не справится со своим заданием как художник-график.¹³ По этой причине единственным его обращением к Достоевскому явился поздний рисунок под названием «Каторжные животные» («Die Tiereder Gefangenen»), иллюстрация к «Запискам из мертвого дома». Напротив, Ханс Фрониус (Hans Fronius, 1903–1988) выполнил немало иллюстраций к Достоевскому. Но и его не покидало ощущение недостаточности художественных средств: «Материал его романов грандиозен настолько, что всякая попытка иллюстрировать их изначально обречена на провал».¹⁴

Портреты

Интерес к личности Достоевского нашел выражение в многочисленных живописных и графических портретах. Нам удалось выявить около сорока изображений, но, по-видимому, их существовало и существует гораздо больше. Это значит, что в интересующую нас эпоху



Макс Бекман. «Достоевский». Литография. 1921.

Достоевский был наиболее часто портретируемым в Германии иностранным писателем (если говорить не о современниках, а о писателях уже скончавшихся). Притом в начале XX века были доступны лишь очень немногие его фотографии. Макс Бекман, автор известного графического портрета романиста (1921), писал в письме к Райнхарду Пиперу о проистекающих отсюда сложностях: «Я сердечно рад, что мой Достоевский Вам нравится. Поверьте, это была нелегкая работа, и я часто проклинал полученный заказ; у меня было много неудачных попыток. То, что сейчас у Вас в руках, представляет собой экстракт. Фотография почти ничего не способна сообщить в отношении формы, надо проштудировать десяток фотографий, чтобы потом, независимо от них, прийти к некой формальной идее, которой в реальности, собственно говоря, не существует».¹⁵ Со столь высокими духовными и художественными мерками подходили к своему заданию, конечно, не все немецкие портретисты Достоевского, но всё же достаточно многие.

Внешность Достоевского издавна привлекала к себе внимание европейских читателей. В 1888 году Георг Брандес писал Фридриху Ницше: «Взгляните на его лицо: наполовину это лицо русского крестьянина, наполовину — физиономия преступника».¹⁶ Бросается в глаза зависимость подобной характеристики от тогдашней «натуралистической» рецепции Достоевского. Позже его физиономию интерпретировали совсем по-другому. По-крестьянски грубоват, пожалуй, лишь его нос; высокий лоб, свидетельствующий о силе духовного начала, глубокие складки у переносицы, сумрачные глаза ясновидца, сильно выступающие скулы и резкие линии, ведущие

от носа к углам рта, — все эти черты говорят языком, напоминая язык его романов. Всё это — признаки русского иконописного типа, аскетов и пророков, запечатленных на иконах, вплоть до образа самого Христа. Указанному типу соответствует, например, гравюра на дереве Лазаря Сегала (Lasar Segall, 1891–1957), на заднем плане которой начертано кириллическими буквами имя писателя (ок. 1927).

Из ранних примеров того же типа можно назвать изображение Достоевского как пророка Моисея, в 1896 году выполненное на стене церкви в тюрингском поселке Кирхгейме художником Эрнстом Либерманом (Ernst Liebermann, 1869–1960). Хотя этот образ не был снабжен именем Достоевского, портретное сходство с русским писателем бросается в глаза, вплоть до тождества линии бровей.

Черты иконописной традиции присутствуют также в картина Отто Фишера-Ламберга (Otto Fischer-Lamberg, 1886–1963) «Четыре евангелиста» («Die vier Evangelisten», 1935). На нее автор настоящей статьи случайно наткнулся в начале 1970-х годов в запасниках Государственной галереи Морицбург в Халле. Одна из хранящихся там работ Фишера-Ламберга, уроженца Халле, меня поразила: под видом «четырех евангелистов» на ней узнаваемо изображены Зигмунд Фрейд, Винсент ван Гог, Август Стриндберг и Федор Достоевский. Последний — со сложенными в молитве руками. В пору создания этого полотна, в середине 1930-х годов, эти четверо не принадлежали, мягко выражаясь, к любимцам нацистского режима. Работы Фрейда в 1933 году подверглись сожжению. Ван Гог в 1937 году был причислен к художникам-«вырожденцам». Стриндберг и Достоевский хотя и не были официально запрещены («без Достоевского не было бы Мёллераванден Брука!»¹⁷), однако они тоже принадлежали к излюбленным ориентирам художников-модернистов, оказавшихся в эти годы не в чести. С учетом сказанного, я счел уместным представить картину Фишера-Ламберга на выставке «Искусство в борьбе против фашизма» (1975).

Достоевский как евангелист, Достоевский как Моисей... При этих соотнесениях открываются далекие горизонты. Иконописный аскетизм облика подчеркнут также в изображениях Достоевского, выполненных Хансом Фрониусом и Рольфом Нешем. Вместе с тем в них ощутима сильная страсть. Совпадают эти изображения и в том смысле, что их авторы, ориентируясь на фотографии Достоевского в пожилом возрасте, стараются представить его значительно моложе. На память приходят слова Пауля Клее о «Преступлении и наказании»: «Тот дух, во имя которого приведен в действие весь сценический аппарат романа, овеивает нас дыханием юным и свежим».¹⁸ Фрониус представил энергичный рисунок кистью, а Неш посвятил своему «старшему брату» целое полотно, на котором за спиной Достоевского различимы схематически изображенные лица его героев или, быть может, читателей. Картина Неша целиком выдержана в сине-голубых тонах — это цвет духа и бесконечности. Другие живописные изображения Достоевского — принадлежащие Фишеру-Ламбергу и Максусу Эрнсту — выдержаны в серых тонах, скорее блеклых. Они в чем-то близки следующим размышлениям Оскара Шлеммера (Oskar Schlemmer, 1888–1943) о наиболее подходящих красках: «Достоевский, глубокий, мрачный, естественные краски земли, охра, светостойкая краска! Без искусственных красок. Пожалуй что багровая краска».¹⁹ У Макса Эрнста и Фишера-Ламберга багровая краска отсутствует, зато мы обнаруживаем ее — в эффектном сочетании с «русской зеленой» — в картине Эриха Хеккеля (Erich Heckel, 1883–1970) «Двое мужчин за столом» («Zwei Männer am Tisch», 1912), его единственном уцелевшем полотне по мотивам романа «Идиот». Но более всего соответствует перечисленному Шлеммером набору красок полотно Юлиуса Биссиера (Julius Bissier, 1893–1965) «Портрет семейства Карамазовых» (1927), хотя оба художника познакомились и подружились значительно позже.



Пауль Хольц (Paul Holz). Достоевский.

Пауль Хольц (Paul Holz, 1883–1938) является автором нескольких графических портретов Достоевского. Особенно характерен его рисунок пером, ныне хранящийся в Регенсбурге (музей «Ostdeutsche Galerie»): диагональные штрихи создают эффект, будто лицо писателя растворяется в темноте, становится аморфным. Перед нами словно бы разверзается пропасть — и возникает предчувствие новой формы. Здесь мы тоже имеем дело с поздним свидетельством «экспрессионистского» понимания Достоевского, в том числе как «поэта хаоса». Русский писатель был близок «экспрессионистам» не в последнюю очередь по той причине, что и сами они разрушали старые, окостеневшие формы, чтобы поставить на их место нечто новое — «анархию» (которая, по мнению Василия Кандинского, является не столь очевидной «конструкцией»²⁰) и диссонанс (который, как сформулировал применительно к музыке Арнольд Шёнберг, является «несколько более отдаленным созвучием»²¹). Так, например, Герт Х. Вольхайм (Gert H. Wollheim, 1894–1974) в гравюре на дереве под названием «В мертвом доме» («Im Totenhaus», 1920) полностью растворил портрет Достоевского в хаосе; в пересечениях тюремных решеток едва можно различить

глаза, складки на лбу, край волос... Понимание творчества проецировалось на самого автора — к чему, по-видимому, служили стимулом и биография Достоевского, и его лицо. Нелишне напомнить обращенные к Достоевскому строки поэта Кристиана Morgenstern: «Ты, жар степного пожара и божьих звезд, / Ты не просто художник, ты сам — “новое слово”».²²

Растревоженная эпоха старалась выразить себя в разорванной, дисгармоничной форме. В Достоевском тогда видели внутренне разорванного человека, полного антиномий, который, однако, искал возможность заново соединить разъятое и даже показал такую возможность. «Достоевского нередко сравнивают с Сезанном, и вполне по праву», писал Неш, «оба они складывают лица своих персонажей из кусочков, по видимости небрежно и грубо соединяют клочки во внятную картину».²³ Об этом говорит также Биссир: «Из картины Сезанна нельзя субстанциально вычленить какую-то одну фигуру (для противоположности припомним Энгра) — фигура у него возникает лишь из соотношений с побочными фигурами, в конечном итоге — из общей архитектуры всей картины. Нечто подобное, кажется мне, происходит с фигурами у Достоевского».²⁴ Отто Панкок (Otto Pankok, 1893–1966) желал бы в противовес Сезанну и Достоевскому, дающим одновременно по несколько ракурсов, акцентировано представить одно какое-то качество: «Нужно стремиться к простому высказыванию, а не к толстому роману. Возьмем, например, трамвай: художнику хочется передать, как он дребезжит.<...>А вот Достоевский заставляет смотреть на железную дорогу тридцатью парами глаз. И всё же нам это на пользу. Ведь если мы знаем, что возможны тридцать других различных высказываний о трамвае, мы ощущаем в себе силу и способность написать еще тридцать картин — мы умножили себя в тридцать раз».²⁵ Вероятно, именно по этой причине Панкок оставил нам не один, а как минимум десять портретов Достоевского — здесь и рисунки углем, и гравюра на дереве, и офорт, и литография. Один из портретов снабжен подписью «Достоевский как петрашевец» и свидетельствует о том, что Панкок был знаком не только с творчеством, но и с биографией писателя. Притом вполне естественно, что «революционеры в искусстве» проявляли интерес к Достоевскому-революционеру. Несмотря на свое дистанцирование от многоплановости и смены перспектив в прозе Достоевского, Панкок признавал: «Он сумел взойти на гигантскую вершину. Читая его, мы бросали взгляд сверху на целый мир».²⁶ В гравюре на дереве Панкок сильнее подчеркнул «крестьянское» в Достоевском — простого, задумавшегося над чем-то человека. На

офорте представлен человек много выстрадавший, закаленный страданиями; на одном из рисунков углем — одухотворенное, решительное лицо; на другом — кроткий и набожный страдалец. Наконец, с литографии взирают в какую-то иную реальность сумрачные глаза мистика. На всех портретах Достоевского работы Панкока голова писателя изображена непропорционально большой; то же самое бросается в глаза в фигуре Достоевского на картине Макса Эрнста «Встреча друзей».

Достоевский в горах

Макс Эрнст, читавший Достоевского уже школьником, принадлежал вместе с Гертом Х. Вольхаймом и Отто Панкоком к объединению «Молодой Рейнланд», а также участвовал в галерее «Матушки Эй» в Дюссельдорфе (Galerieder Mutter Ey); творчество русского писателя было здесь, что называется, у всех на слуху. Приехав в 1922 году в Париж, Эрнст и в кругу будущих сюрреалистов наблюдал ярко выраженное преклонение перед Достоевским. Французское восприятие Достоевского — не менее благодарный предмет для исследования, чем восприятие немецкое. Причем Макс Эрнст был в этом отношении связующим звеном. Едва прибыв в Париж, он написал свою «Встречу друзей». «На фоне тьмы высятся горные вершины идей — неумолимые, строгие, ледяные», — писал об этой картине Герт Х. Тойниссен.²⁷ Согласно высказыванию Макса Эрнста, на заднем плане изображен Монблан.²⁸ Любопытно, что для Вольхайма даже Монблан был выражением хаоса: «Так что же такое этот хаос? Это неупорядоченное, не имеющее закона, это неизведанная простая природа. <...>И тем не менее, тем не менее всё хорошо — не правда ли? Или Вы полагаете, Монблан стоит не там, где надо? Но всё равно это хаос — потому что воздвиг его там не разум».И далее:«Мы хотим нарисовать свой внутренний лик. Наши внутренние лица так же беспорядочны, как камни и скопища людей, ни больше ни меньше того, — и это самое главное».²⁹ Камни и «скопище людей» показывает нами Макс Эрнст, причем почти в центре картины сидит Достоевский, которого мы встречаем в описании гор у того же Вольхайма: «Представьте, что Вы в полдень стоите на хребте у ледника Горнер в Швейцарии, среди грандиозных гор, и взгляд Ваш скользит от скалы к скале, в неведомую даль. Проснитесь, о Себастьян Бах, Бетховен, Микеланджело, Шекспир и могучий Достоевский! Подвиньте в сторону этот мир, который нас полностью вобрал в себя, растворил».³⁰ Если мы вспомним уже приведенные слова Панкока о той возможности взглянуть на мир с вершины, которую давал своим читателям Достоевский, станет ясно, что картина Эрнста тесно связана с его прежним дюссельдорфским кружком.

Уместно вспомнить и тему гор в «Заратустре» Ницше (о связи между Достоевским и Ницше речь пойдет ниже). Примечательно также, что почти одновременно с Эрнстом Эрих Хеккель в настенных росписях музея «Ангер» в Эрфурте изобразил Стефана Георге и участников его берлинского кружка на фоне горных вершин,³¹ причем эти росписи до известной степени означали отход Хеккеля от былой приверженности к Достоевскому (см. ниже). Если Хеккель изображает Стефана Георге с Максимином в самом центре композиции, под самой высокой вершиной, причем изолированно от других фигур, то Эрнст во «Встрече друзей» хоть и помещает Бенжамена Пере (1899–1959) в центре группы, однако не выделяет его столь резко. Горный массив на его полотне сдвинут в сторону, туда, где кончается «скопище людей», в котором почти затерялся Достоевский. Во всяком случае, Достоевский сидит в первом ряду — в отличие от Рафаэля, оставшегося на заднем плане. К тому же Достоевский выделен на фоне других фигур огромным размером своей головы. Во всех упомянутых случаях горный ландшафт указывает на царство духа, только дышащий там дух — в разных случаях разный. Сюрреалистов

восхищало в Достоевском прежде всего то, что было знаком иных, нерационалистических форм восприятия: его «священная болезнь», эпилепсия, под влиянием которой он, казалось, «писал свои романы под диктовку стремительно нашептывающего голоса»;³² расщепление сознания в «Двойнике»; сны, переходящие в реальность (в «Преступлении и наказании» и «Сне смешного человека»). Гораздо меньше интереса проявляли они к его религиозной мистике.

Путь к очищению

В прежних немецких переводах «Преступления и наказания» заглавие романа обычно передавалось как «Schuld und Sühne» («Вина и искупление»). Такой перевод, пусть не слишком точный, имеет под собой определенные основания. Ведь смысл романа не сводится к юридической прописной истине: тот, кто нарушает закон, будет наказан. Нет, Достоевский в своих произведениях желал показать, как человек отдаляется от Бога, а тем самым от других людей, — в этом и состоит его «вина», «грех», часто идущий от интеллектуального высокомерия, от самонадеянных умственных построений. Но, дойдя до последнего предела падения, грешник еще способен («по милости Божьей») начать жизнь заново. Очистившийся человек вновь находит путь к Богу и людям, пусть ему даже грозит опасность прослыть «юродивым», «идиотом».

Многим немецким художникам, начиная с рубежа XIX–XX веков, была близка подобная тоска по очищению и спасению, — пускай они чаще всего не были готовы понять и принять те представления о Боге, которые отстаивал Достоевский. Во всяком случае, они ощущали в его произведениях контраст между ужасными, катастрофическими событиями — и в итоге целительным действием на душу читателя. Пауль Клее следующим образом выразил это применительно к «Преступлению и наказанию»: «Хоть тут нагромождены ужасы и мерзости, в конце концов вам начинает казаться, что вы возвышаетесь душой, — и вы забываете тот разгул насилия, свидетелем которого вы были».³³ Оскар Шлеммер заметил по поводу того же романа: «Эти события вас очищают. В русских вообще есть нечто взыскующее искупления, как и необходимая для того сила».³⁴ Значительно позже, в 1924 году, Лионель Фейнингер (Lyonel Feininger, 1871–1956) писал по поводу «Бесов»: «Нет ничего сильнее этой безжалостной судьбы, ввергающей людей в погибель, но вместе с тем преисполненной любви к своим жертвам, ибо благодаря нисхождению во ад они обретают чистоту. Вдруг раскрывается то, что в них осталось доброго; возможно, увидеть это дано лишь Богу, и тем не менее такое откровение совершается».³⁵

В князе Мышкине, «идиоте», многое напоминает Христа, и Достоевский, несомненно, замыслил его образ в подобном ключе. Не в последнюю очередь благодаря образу Мышкина Достоевского часто воспринимали как пророка и евангелиста (таким изобразил его Фишер-Ламберг). Но Достоевский не был представителем ортодоксальной религиозности, хоть она, конечно, имела для него гораздо большее значение, чем думали многие немецкие читатели. Предполагалось, что Христос Достоевского — такой, каким он был в первые века христианства; в этом смысле он соответствовал экспрессионистскому стремлению к «первозданному». Еще в 1928 году Рольф Неш писал: «Вы только вообразите себе: Гёте сел писать книгу о Христе! Этот всегда корректный господин надворный советник, этот эстет! А вот Достоевского такая мысль занимала долгие годы, и он бы сумел с этим справиться. Да и что общего может быть между христианством и красотой (я подразумеваю изначальное христианство). <...> Я нахожу, что Достоевский многое явил нам из тех первоначальных великих времен (ведь сильнейшее человеческое переживание — это внутренняя и внешняя мука)».³⁶ Впрочем, для Достоевского Христос был «положительно прекрасным человеком», — хотя в человеческом образе он не мог

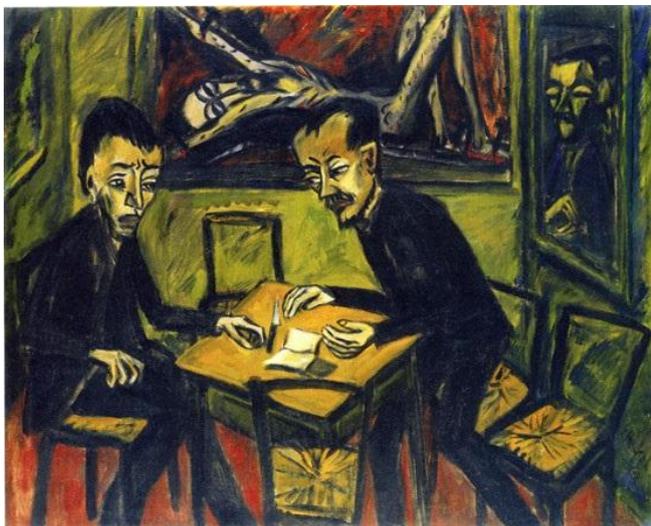
явить себя во всей божественности и благолепии, с какими представлен он на иконах. Как говорит однажды старец Зосима о русских иноках: «Образ Христов хранят пока в уединении своем благолепно и неискаженно, в чистоте правды божией, от древнейших отцов, апостолов и мучеников».³⁷

Теолог Конрад Онаш писал в одной из своих работ: «Представление Достоевского о гуманности и человечности Христа чрезвычайно близко до-догматическому образу Иисуса в Новом завете».³⁸ Он же констатировал: «Образ Христа у Достоевского наделен если не откровенно еретическими, то во всяком случае нетрадиционными и даже нонконформистскими чертами. Объяснение этому кроется уже в тех объективных предпосылках, которые делают текст произведением словесного искусства».³⁹ В его романах Христос представлен в художественном, «синтетическом» облике. Именно это сумел, при помощи художественной интуиции, распознать Шлеммер, однажды выразившийся так: «Насколько инаким выглядит это художественное создание и повод к нему, Христос, настолько же инако японское искусство и Будда».⁴⁰ Опять же как художник, Шлеммер наметил параллель с еще одним образом Христа: «Достоевский: Черпай из полной, невысказанной человеческой жизни. Да ведь это Христос Грюневальда — земной, человеческий, демонический, в крови и гнойных ранах, с терниями в спутанных волосах».⁴¹

Друзья и соперники

Сам Достоевский сослался в романе «Идиот» не на Христа Грюневальда,⁴² а на картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (1522), виденную им в Базеле. Эта картина глубоко потрясла его, потому что Христос изображен тут не «положительно прекрасным человеком», а «в крови и гнойных ранах». Эрих Хеккель, иллюстрируя одну из ключевых сцен «Идиота»,

немного отклонился от текста и перенес картину в ту комнату, где Мышкин и Рогожин беседуют о Настасье Филипповне («Двое мужчин за столом», 1912). Висящий на стене портрет отца Рогожина, как и нож, который Мышкин в рассеянности берет в руки, а Рогожин у него отбирает, становятся предметами разговора, а также предваряют будущие повороты сюжета. Этим ножом Рогожин немного позже попытается убить Мышкина, а в конце романа убьет Настасью Филипповну. Копия с картины Гольбейна висит в другой комнате; Мышкину с Рогожиным она дает повод

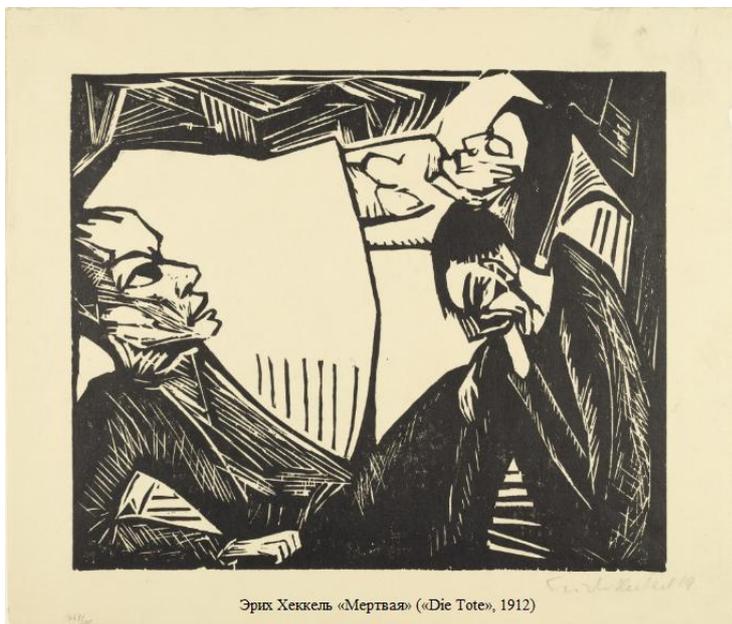


Эрих Хеккель «Двое мужчин за столом» («Zwei Männer am Tisch», 1912)

вступить в примечательный разговор о вере. Позже о картине Гольбейна рассуждает в своей исповеди Ипполит. Хеккель, как уже сказано, перенес картину с Христом в комнату, описанную ранее. Вместо распростертого во всю длину труп, представленного Гольбейном, он изобразил нечто вроде лежащего распятия: далеко раскинутые руки, согнутые в коленях ноги. Динамизм изображения напоминает Христа Грюневальда. Вдобавок это лежащее распятие пробуждает семантические ассоциации, ведущие к проблеме вины и искупления, которая тоже присутствует в разговоре Рогожина и Мышкина. Одна из выполненных Хеккелем гравюр с использованием того же мотива носит многозначительное название «Соперники». Конечно, прием «картина в картине» создает также формальное напряжение, но для нас сейчас важнее то, что картина с

мертвым Христом на стене обнаруживает, до какой степени глубоко и детально воспринял Хеккель содержание романа.⁴³

Вторая картина Хеккеля, вдохновленная романом «Идиот», иллюстрировала последнюю главу и носила название «Мертвая» («Die Tote», 1912; ныне известна только по воспроизведениям). Эта



Эрих Хеккель «Мертвая» («Die Tote», 1912)

«мертвая», Настасья Филипповна, опять соединила друзей-врагов, Мышкина и Рогожина. Двое мужчин, проводящие ночь близ покойницы, отделенные от нее лишь занавесом, вновь чувствуют себя внутренне близкими друг другу; Рогожин впадает затем в тяжелую горячку, а Мышкин в безумие. Обратившись к этой сцене, шедевру психологизма Достоевского, Хеккель еще сильнее, чем в предшествующей картине, сосредоточил внимание на позах персонажей и выражении лиц. Обе мужские фигуры выдвинуты на передний план, а занавес убран, так что покойница самым зримым

образом введена в поле напряжения, возникающее между обоими героями. Эротическую ауру, в романе обозначенную упоминанием разбросанной кругом одежды, Хеккель передал, изобразив обнаженную женскую грудь (чего в тексте нет). В то же время ему удалось выразить на полотне странное спокойствие и нежность этой последней сцены романа. На обеих картинах, относящихся к «Идиоту», бросается в глаза портретное сходство героев-соперников с самим Хеккелем и его другом по художественной группе «Brücke» («Мост») Эрнстом Людвигом Кирхнером (1880–1938). После того, как группа окончательно распалась (1913), Кирхнер неоднократно отзывался о Хеккеле в оскорбительном, подчас бранном тоне.

Ранее в том же 1912 году Хеккель создал картину на сюжет «Записок из мертвого дома» — «Заклученные в бане» («Gefangene im Dampfbad»). Воспроизведенная там сцена весьма выразительна, однако глубокое психологическое проникновение в данном случае отсутствует. Гравюра на дереве, относящаяся к той же книге, представляет собой шмуцтитул с заголовком «Убийство Акульки» («Der Mordder Akulka von Dostojewski»; имеется в виду история «Акулькин муж»). Вероятно, к «Запискам из мертвого дома» относится еще одна выполненная Хеккелем гравюра на дереве, «За беседой» («Im Gespräch»), с изображением троих мужчин. Интенсивно обращаясь к творчеству Достоевского Хеккель продолжает вплоть до 1914 года; к этому времени относится гравюра на свинце, передающая призрачную атмосферу «Записок из подполья». Сразу же после войны, для вышедшей в серии «Die Schaffenden» (Веймар) папки с иллюстрациями к Достоевскому, Хеккель заново отпечатал гравюру «Мертвая»; кроме того, им была создана литография «Братья Карамазовы», предвещающая композицию одноименного полотна 1921 года («Die Brüder Karamasow»; промежуточную ступень представляет собой выполненная в 1920 году акварель с той же, слегка измененной сценой). На литографии, как и на картине 1921 года, старик Карамазов лежит мертвый на полу. А столь непохожие один на другого братья расходятся в разные стороны, отвернувшись друг от друга. С учетом того, что в иллюстрациях к «Идиоту» Хеккель косвенным образом рефлексировал напряженные отношения внутри группы «Brücke», допустимо предположить, что и в данном случае на литературную основу, то есть на текст «Братьев Карамазовых», наслоились размышления о безнадежно

разошедшихся путях прежних друзей-художников. Сходство с самим Хеккелем просматривается в фигуре Алеши, устремленного к высоким идеалам. Позже, в уже упомянутых настенных росписях музея «Ангер» в Эрфурте, Хеккель изобразит себя в идеальном образе Альбано из романа Жан-Поля «Титан», а своего друга-соперника Кирхнера — в образе Рокероля из того же романа.⁴⁴

Скульптор Людвиг Тормелен (1889–1956) сообщал в мемуарах: «Эрих Хеккель уже во время войны, по совету Эрнста Морвитца, познакомился с творчеством Жан-Поля и лучшим достоянием немецкой поэзии. Вследствие того он отвернулся от поклонения Достоевскому и от русского ужасного мира, от идеализации и героизации всего сломленного и поврежденного».⁴⁵ Впрочем, это утверждение Тормелена корректируется послевоенными обращениями Хеккеля к творчеству Достоевского, как и свидетельством Макса Кауса, что Хеккель во время службы санитаром во Фландрии читал не только Жан-Поля, Гофмансталя и Стефана Георге, но также Шекспира, Гоголя и Достоевского.⁴⁶ И всё же справедливо, что в творчестве Хеккеля 1920-х годов преобладало стремление к классической гармонии, теперь уже мало совместимое с драматическими коллизиями Достоевского.

Старые и новые скрижали

Стилистическая эволюция Хеккеля отвечала духу времени. Из художников, обращавшихся к Достоевскому, здесь можно упомянуть Генриха Марию Даврингхаузена (Heinrich Maria Davringhausen, 1894–1970) и скульптора Иоахима Карша (Joachim Karsch, 1897–1945); оба они начинали как экспрессионисты, но затем вернулись к языку классических форм или «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit). Карш впервые обратился к Достоевскому в конце Первой мировой войны, создав космическое видение, иллюстрирующее «Сон смешного человека». Его несколько более поздние рисунки к «Идиоту», «Преступлению и наказанию» и «Братьям Карамазовым» выполнены в кубистской, импульсивной манере. Теперь Карша занимают исключительно портретные изображения. Среди них присутствует сам Достоевский. Портрет снабжен надписью: «Говорю вам: „Внутри вас еще имеется хаос, чтобы породить танцующую звезду?“». Это речение принадлежит не Достоевскому, оно представляет собой слегка измененную цитату из «Предисловия Заратустры» Ф. Ницше. Приведем соответствующий пассаж: «Настало время, чтобы человек поставил себе цель свою. Настало время, чтобы человек посадил росток высшей надежды своей. <...> Горе! Приближается время, когда человек не пустит более стрелы тоски своей выше человека и тетива лука его разучится дрожать! Я говорю вам: нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду. Я говорю вам: в вас есть еще хаос. Горе! Приближается время, когда человек не родит больше звезды».⁴⁷ Для молодого художника Достоевский как «поэт хаоса» ассоциировался с Ницшевым Заратустрой. Достоевский был для него тем, кто в состоянии «пустить стрелу тоски своей выше человека» и «родить звезду». Другой рисунок Карша, вдохновленный Достоевским, тоже снабжен цитатой из Ницше: «Я люблю всех тех, кто являются тяжелыми каплями, падающими одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они, — и гибнут, как провозвестники». У Ницше далее следует фраза: «Смотрите, я провозвестник молнии и тяжелая капля из тучи; но эта молния называется *сверхчеловек*».⁴⁸ Третий рисунок снабжен словами не из Ницше, а из Нового завета: «Не мир пришел Я принести, но меч» (Мф. 10: 34). Впрочем, прощальные слова Христа, посылающего своих апостолов в мир, в формальном отношении послужили Ницше одним из образцов при создании «Заратустры». В евангелии от Матфея далее сказано: «Ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его» (Мф. 10: 35–36). Эти слова пробуждают

ассоциации с «Братьями Карамазовыми», в частности с изображенным на рисунке Карша Смердяковым.

Сегодня нам трудно соединить в мыслях «сверхчеловека» Ницше с провозвещенным у Достоевского «положительно прекрасным человеком». По-видимому, в начале 1920-х годов такое было возможно. Раскольников, как и Ницше, различал между моралью «рабов» и моралью «господ», и многим казалось, что такой позиции придерживался сам Достоевский. Кандинский вспоминал о второй выставке Нового Мюнхенского художественного объединения (1910): «Она обнаружила, что русские художники особенно опасны, — Достоевский с его „всё позволено“!». ⁴⁹Подобным образом Лев Шестов увидел в Достоевском «близнеца» Ницше, так как он противопоставлял «обыденной морали» «мораль трагедии». ⁵⁰ Но если Ницше считал христианскую мораль «рабской», то Достоевский всегда становился на сторону «рабов», «униженных и оскорбленных». Это сознавал уже Отто Юлиус Бирбаум (1865–1910), выразившийся так: «Здесь — Ницше с его Заратустрой, разбивающим старые синайские скрижали; там — Достоевский, в сокровенной глубине своего русского сердца вновь обретающий и воздвигающий идеал первоначального Христа». ⁵¹ Впрочем, Христос ведь тоже разбил ветхозаветные скрижали. Возможно, здесь и следует искать ту общую точку, с которой допустимым выглядело такое отождествление Достоевского и Ницше, какое осуществил в своих рисунках Карш.

Необычным выглядит на этом фоне решение Эрнста Либермана представить Достоевского в образе Моисея с синайскими скрижалями в руках. Вероятно, здесь следует вспомнить «натуралистическую» интерпретацию Достоевского, акцентировавшую в его творчестве социально-критические моменты. В то же время такое изображение Достоевского-Моисея указывает гораздо дальше. За кажущимся хаосом, за «всё позволено» Раскольникова и Ивана Карамазова художник различил иную мораль, более высокий закон, проповедуемый Достоевским. Хотя, конечно, Достоевский не был «моралистом». «Он не вывешивал поучений, для этого он был слишком скромен», полагал Нещ, ⁵² — тут следовало бы добавить: для этого Достоевский был слишком большим художником.

Лицо и маска

Бросается в глаза, что среди работ немецких художников на темы из Достоевского исключительно большое место принадлежит жанру портрета. Даже иллюстрируя отдельные произведения, художники часто изображали не сцены, а лица персонажей. Помимо уже названных выше имен, упомянем Карла Хофера (Karl Hofer, 1878–1955), создавшего несколько вариантов картины под названием «Раскольников и Соня»; один из них выставлялся в сентябре 1919 года в галерее Пауля Кассирера в Берлине (самого Хофера все эти версии не устроили и до нашего времени не сохранились). Портреты Раскольникова рисовали также Герман Шерер (Hermann Scherer, 1893–1927) и Герт Х. Вольхайм; кроме того, Вольхайм изобразил Рогожина. Юлиус Биссир портретировал «идиота» князя Мышкина. Заслуживает упоминания также изображение «идиота», выполненное Францем Радзивиллом (Franz Radziwill, 1895–1983) в формате почтовой открытки. Большая часть перечисленных работ до нас не дошла; только по фотографии известен «Раскольников» Вольхайма. Наряду с картиной Шерера и акварелью Радзивилла пережила время картина Биссира «Портрет семейства Карамазовых» («Familienbild der Karamasows», 1927).



Abb. 6: Julius Bissier: Familienbild der Karamasows, 1927
Öl auf Leinwand, 100 x 145 cm
Privatbesitz

Герхард Геземан, подробно писавший об этом полотне в одной из своих статей (1931), привел некоторые суждения и сведения, сообщенные ему самим художником. Биссир размышлял о трудностях, возникающих при работе над подобными портретами: «Отдельная фигура никогда не является у нашего писателя (Достоевского. — А.Х.) абсолютной и неизменной, — она как бы парит, находится в движении, встраиваясь в психологическую архитектуру произведения, в рамках целого она остается всего лишь

композиционным элементом». ⁵³Экспрессионисты могли передать такую изменчивость при помощи затушевывания, размывания черт лица, при помощи беспорядочных, на первый взгляд, штрихов или мазков. Работая в стиле «новой вещественности», Биссир уже не мог воспользоваться подобными приемами: «Сосредоточусь для примера на старике Карамазове. Он и помещик, и ростовщик; он то отрицает всё метафизическое, то поддается сильнейшему метафизическому страху. Все эти свойства, взятые по отдельности, несложно было бы передать. Трудность заключалась в том, чтобы их суммировать...». И тут Биссир делает одно весьма существенное наблюдение над литературным методом Достоевского, причем прибегает к ошеломляющему сравнению: «Вскоре я заметил, что у Достоевского мы имеем дело с проекциями, складывающимися в *восточную* маску. Представьте себе китайскую или японскую маску, которая сначала кажется не имеющей какого-то конкретного выражения или, напротив, чересчур конкретной, карикатурной. Но стоит маске оказаться на плечах актера, ее выражение начинает меняться вместе с движениями носителя. Короче, мне кажется, что оформление образов у Достоевского происходит примерно так же».

Подобные теоретические размышления, конечно, чрезвычайно значимы и в очередной раз демонстрируют, до какой степени заинтересованно и аналитически воспринимали Достоевского немецкие художники. Однако для того, чтобы прийти к визуально убедительным решениям, нужны были и непосредственные визуальные впечатления. Этой стороны дела Биссир тоже касается: «Очень точно помню, каким образом мне пришло в голову сделать рот старика Карамазова именно таким. Однажды вечером я был в компании. Был там и один русский. Он рассказывал, как ездил с юной девушкой на концерт. Когда кто-то из присутствовавших бросил двусмысленное замечание, рот русского вдруг принял это хищное выражение, при том, что в остальном его физиономия не изменилась. В то самое мгновение я подумал: таким и должен быть рот старика Карамазова. Моделью для фигуры Мити послужил молодой белокурый пруссак, он был очень кроткого нрава. Однажды ночью я встретил его пьяным, лицо его в тот момент выглядело резким, как на гравюре, и жестоким. <...>То же самое с Иваном — я постоянно думал о лице одного знакомого и его поистине люциферовском нутре. Жена этого человека пришла в мою мастерскую, когда я работал над картиной. Она взглянула на Ивана (в котором нет портретного сходства с ее супругом — лишь сходство сущности) и в ужасе заявила, что я использовал ее мужа в качестве модели!».

Сцена, изображенная на картине, в романе места не имеет. Откровения Федора Павловича «за коньячком» выслушивают Иван и Алеша. Затем прибегает Дмитрий, в поисках Грушеньки, и

ведет себя весьма буйно. Перед нами, таким образом, сочиненная, наигранная ситуация «семейного портрета». Биссир и в самом деле получил заказ представить такой портрет Карамазовых — «отца в тесном окружении своих близких. Поистине карамазовский цинический гротеск!».⁵⁴

«Die Schaffenden»

В 1920 году в серии «Die Schaffenden» («Творцы» или, дословно, «Творящие»), издававшейся Паулем Вестхаймом (Paul Westheim, 1886–1963), явилась в свет папка с иллюстрациями к Достоевскому. В предисловии к ней В. Другулин писал: «Достоевский так и кружит в душах людей нашей эпохи. Обращаться к нему — внутренняя необходимость. Мало кому удастся устоять перед мощью этих образов, перед этосом всечеловечности».⁵⁵ Начинается серия опять-таки с портрета писателя. Чех Властислав Хофман (Vlastislav Hofmann, 1884–1964) в литографии «Умиравший Достоевский» («Der sterbende Dostojewski») изобразил умиротворенное лицо, исходя из фотографически точного рисунка И. Н. Крамского.⁵⁶

Завершается папка работой Альфреда Кубина (Alfred Kubin, 1877–1959) «Памяти Достоевского» («In Memoriam Dostojewski»), в которой он желал передать скорее «само настроение, которое связывалось для него с творчеством этого великого русского».⁵⁷ Похожую задачу ставили перед собой (независимо от папки «Die Schaffenden») также Панкок в офорте «Посвящение Достоевскому» («Dostojewski-Widmung») и Радзивилл в гравюре на дереве «Достоевскому» («An Dostojewski»); позже Радзивилл выполнил портрет Достоевского на холсте.

Вальтер Беккер (Walter Becker, 1893–1984) прислал свою литографию, иллюстрацию к «Бесам», по-видимому, слишком поздно, так что она была помещена в следующем выпуске «Die Schaffenden». Беккер выполнил также иллюстрации к вышедшему в 1927 году отдельному



Вальтер Беккер. Илл. к изданию «Заметки из подполья» 1927.

изданию «Записок из подполья» (издательство «R. Piper & Co.»). В 1918 году в издательстве Райнхарда Пипера вышел в свет «Скверный анекдот» с иллюстрациями Рудольфа Гросмана (Rudolf Großmann, 1882–1941). Пипер называл Гросмана «ироническим рисовальщиком, мастером остроумного штриха» и вспоминал: «У него всегда был преизбыток набросков и виньеток — дюжина таких работ ему ничего не стоила, в итоге у меня многое сохранилось в собрании».⁵⁸ Гросман, к сожалению, не представлен в папке «Die Schaffenden», как и Вилли Гайгер (Willi Geiger, 1878–1971), в 1920-х годах иллюстрировавший целых пять книг Достоевского.

Зато папка содержит литографию к «Преступлению и наказанию», выполненную Отто Глейхманом (Otto Gleichmann, 1887–1963), который вновь вернулся к иллюстрированию Достоевского лишь десять лет спустя. Здесь нелишне вкратце рассказать об истории одной конкуренции. Глейхман рассказывал о своих планах иллюстрировать Достоевского художнику Макс Бурхартцу, который в те годы (около 1919) находился под сильным влиянием Глейхмана. На другой день Бурхартц писал ему: «В настоящий момент я испытываю сильнейшее желание

осуществить серию литографий к „Раскольникову“. Хотя, как я уже упоминал, у меня на протяжении нескольких лет руки чешутся иллюстрировать Достоевского, однако Вы первый о том заговорили, и я не хотел бы теперь что-либо начинать, не спросив Вас, не будет ли Вам это неприятно. Тогда я откажусь от своего намерения».⁵⁹ Но уступить в этой ситуации решился Глейхман; таким образом явились в свет папки с иллюстрациями Бурхартца к «Преступлению и наказанию» и «Бесам» (1919). Лотар Ланг причислял эти работы к «наиболее хаотическим среди экспрессионистских иллюстраций»,⁶⁰ а Эрих Кюперс писал в предисловии к папке «Раскольников»: «Лишенное времени, обращенное к потусторонности, демоническое — всё это пульсирует в игре света и тени, в магической энергии линий, которые стремительно движутся, встречаются с другими линиями, расходятся с ними или сливаются».⁶¹ Когда Глейхман в 1929–1949 годах все-таки осуществил свои «Иллюстрации к Достоевскому» («Illustrationen zu Dostojewski»), он не обозначил достаточно точно тех произведений, к которым они относятся; в отдельных случаях упомянуты лишь заглавия «Раскольников» и «Игрок». Рудольф Ланге писал по этому поводу: «В действительности Глейхман изображал здесь типические ситуации, известным нам и по другим его работам».⁶²

И до сих пор Достоевский

В годы нацизма произведения Достоевского наполнились новым смыслом. Гордыня Раскольникова стала реальностью — реальностью пропаганды. Особенно большой резонанс получила «Легенда о Великом инквизиторе»: в ней говорилось об отношениях власти и духа, о «законе» и этике, о тех проблемах, над которыми многие мучились в ту пору. Эту «легенду» Карл Рёдель (Karl Rödel, 1907–1982) иллюстрировал гравюрами на дереве, а Ханс Фрониус, уже в 1930 году обращавшийся к «Раскольникову», создал по мотивам «Великого инквизитора» несколько разных графических серий — в 1929, 1937 и 1948 годах. Фрониус писал по поводу одной статьи Германа Броха: «Хорошо помню абзац, в котором он доказывает, что злейший враг любой системы находится не вне, а внутри ее самой. Этот тезис великолепно согласовывался с тогдашним моим чтением, “Легендой о Великом инквизиторе” Достоевского, который меня всегда занимал и занимает».⁶³ Упомянутый тезис применим и к нацистской системе; австриец Фрониус, несомненно, размышлял на эти темы перед «аншлюсом» Австрии в 1938 году. В то же время его взгляд чутко воспринимает и неидеологические стороны текста: «Великолепен и увлекателен весь этот ночной разговор и то, как Достоевский умеет одухотворить даже смертельного своего врага!».⁶⁴ Наряду с рисунками 1929 и 1948 годов Фрониус выполнил в 1935–1937 годах серию гравюр на дереве. Он писал о том Альфреду Кубину: «Гравюры к “Великому инквизитору” занимали меня долго (2 года), они лежали у меня камнем на сердце и тяжестью в желудке. Почти каждый лист удавался только со второй-третьей попытки».⁶⁵ В гравюрах Фрониуса ощутимо такое же восхищение «Легендой о Великом инквизиторе», какое заставило Рольфа Неша заявить, что легенда эта «столь же вечна в своей истинности, как сам Новый завет».⁶⁶

Что касается Рольфа Неша, то он, незадолго до эмиграции в Норвегию, подарил своему другу коллекционеру Райнхарду Дезару семь рисунков по мотивам «Записок из мертвого дома», в которых угадывались намеки на «тюрьму Германию». Другие рисунки он взял с собой в Норвегию. Вообще, следует заметить, что многие художники-иллюстраторы оказались в те годы в эмиграции, поэтому за границей неоднократно выходили издания Достоевского в сопровождении их работ, однако на других языках. Так, например, в Нью-Йорке вышло несколько томов Достоевского с иллюстрациями Фрица Айхенберга (Fritz Eichenberg, 1901–1990); предпринятое в Рио-де-Жанейро издание Достоевского сопровождалось работами

австрийца Аксля Лескошека (Axl Leskoschek, 1889–1976); Вольхайм тоже создал второй портрет Раскольников, находясь в Америке.

Из художников, обращавшихся к Достоевскому в послевоенной Германии, особо выделяются Вильгельм Ом (Wilhelm Ohm, 1905–1965) и Вальтер Велленштайн (Walter Wellenstein, 1898–1970). По мнению Альфреда Хёнцша, экзистенциальное отношение к Достоевскому было к тому времени утрачено: «В 1945-м году всё было иначе, чем в 1918-м. Если когда-то всех охватило настроение нового начала, теперь доминировало переживание конца. „Новый человек“, центральный топос двадцатых годов, уже не выглядел заманчивым. <...> Опять Достоевский? — Нет...».⁶⁷ Но были на сей счет и другие мнения. Возможно, ответов на экзистенциальные вопросы теперь искало у Достоевского молодое поколение. Ева Иоганна Рубин (Eva Johanna Rubin, 1925–2001), говоря о своих иллюстрациях к «Кроткой», подчеркивала, что она принадлежит к тем, кто всю войну провел в Берлине. В ее работах конца 1940-х годов тон задавали почти черные листы с одинокими, меланхолическими людскими фигурами. Ее учитель Макс Каус (Max Kaus, 1891–1977), посоветовавший ей иллюстрировать рассказ Достоевского, сказал: «Не надо больше темного, сделайте светлые, нежные рисунки, вроде Гульбрансона». Она начала с рисунков тушью, затем перешла к сангине, к работе кистью, и история героев «Кроткой» всё более ее захватывала. Несколькими годами позже она наконец пришла к чрезвычайно оригинальному решению — к коллажам, в которых рельефно моделирована бумага, напоминающая промокательную. Простота соединяется в этих работах с утонченностью, а удивительная нежность — с внутренним драматизмом. Как мы уже упоминали, Каус во время Первой мировой войны вместе с Эрихом Хеккелем читал Достоевского. Стало быть, от его рекомендации, обращенной к Рубин, позволительно провести линию к началам творческой рецепции Достоевского в немецком искусстве. Вместе с тем эта линия направлена не только в прошлое, но и в будущее.

¹ *Kampmann Th.* Dostojewski in Deutschland. Münster, 1931.

² *Ibid.* S. 217.

³ *Klee P.* Briefe an die Familie / Hrsg. v. F. Klee. Köln, 1979. S. 148 (письмо к Лили Штумпф от 2 сентября 1901 г.).

⁴ *Nesch R.* Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens in turbulenter Zeit / Hrsg. v. M. Bruhns. Gifkendorf, 1993. S. 97 (письмо Р. Неша к Карлу Винсенту Крогману, около 1928 г.).

⁵ Max Beckmann: Die Realität der Träume in den Bildern / Hrsg. v. R. Fillep. Leipzig, 1984. S. 44.

⁶ *Nesch R.* Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens... S. 97.

⁷ *Ibid.* S. 98.

⁸ *Der Wahrheitspfad. Dhammapadan: Ein buddhistisches Denkmal* / Hrsg. v. K. E. Neumann. München, 1893. S. 134.

⁹ *Burchartz M.* Raskolnikoff. Zweites Werk. Mit einem Vorwort von P. E. Küppers. Galerie Alfred Flechtheim, 1919.

¹⁰ *Klee P.* Briefe an die Familie... S. 152 (письмо к Лили Штумпфот 5 октября 1901 г.).

¹¹ Ernst Barlach — Reinhard Piper: Briefwechsel 1900-1938 / Hrsg. u. erläutert v. W. Tarnowski. München; Zürich, 1997. S. 78 (письмо от 1 апреля 1910 г.).

¹² Дневниковая запись Фридриха Шульца от 2 июля 1914 г. (*Crepon T.* FriedrichSchult. FreundErnstBarlachs. Schwerin, 1997. S. 44).

¹³ Согласно свидетельству Иоанны Хегенбарт, сообщенному мне Гердом Вендельбергером, сотрудником Архива Хегенбарта в Дрездене.

¹⁴ Письмо Ханса Фрониуса к Альфреду Кубину от 7 апреля 1939 г. (любезно сообщено мне Кристин Фрониус).

¹⁵ *Max Beckmann:* Die Realität der Träume... S. 98 (письмо к Р. Пиперу 1921 г.).

¹⁶ Слова из письма Г. Брандеса к Ф. Ницше в ноябре 1888 г. (цитируется по: *Höntzsch A.* Dostojewskij-Illustrationen // *Illustration* 63.1973. Jg. 10. H. 1. S. 4).

-
- ¹⁷Die schwarze Liste // Münchener Neueste Nachrichten. 1933. 18. Mai. (Артур Мёллерванден Брук (Moellervanden Bruck, 1876–1925) — писатель-эссеист, публицист, литературный и художественный критик; инициатор и главный редактор многотомного собрания сочинений Достоевского, печатавшегося с 1906 г. в мюнхенском издательстве «R. Piper&Co.». После Первой мировой Мёллер стал одной из центральных фигур движения так называемой «Консервативной революции». Его книга «Третий Рейх» (1923), хоть и не имевшая прямого отношения к национал-социалистическому движению, тем не менее поставила в репертуар национал-социалистов некоторые важные лозунги, в том числе свою заглавную формулировку. — *Примеч. переводчицы.*)
- ¹⁸Klee P. Briefe an die Familie... S. 148 (письмо к Лили Штумпф от 2 сентября 1901 г.).
- ¹⁹Schlemmer O. Briefe und Tagebücher / Hrsg. v. R. Schlemmer. Darmstadt, [o. J.]. S. 36 (дневниковая запись от 13 апреля 1915 г.).
- ²⁰Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung / Hrsg. v. A. Hüneke. Leipzig, 1991. S. 152 (письмо Василия Кандинского к Арнольду Шёнбергу от 22 августа 1912 г.).
- ²¹Schönberg A. Harmonielehre, Kap. Oktaven- und Quinten parallelen // Der Blaue Reiter... S. 373.
- ²²Morgenstern Ch. An Dostojewski // Piper R. Mein Leben als Verleger. München, 1964. S. 293.
- ²³Nesch R. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens... S. 97 (письмо Р. Нешак Карлу Винценту Крогману, около 1928 г.).
- ²⁴Slavische Rundschau. 1931. Jg. 3. H. 2. S. 10–11 (письмо Юлиуса Биссира к Герхарду Геземану, без даты).
- ²⁵Pankok O. Aprilpredigt // Am Anfang: Das Junge Rheinland / Hrsg. v. U. Krempel. Düsseldorf, 1985. S. 34.
- ²⁶Ibid.
- ²⁷Theunissen G. H. Über das Gemälde Rendezvous des Malers Max Ernst // Das Kunstblatt. 1930. Jg. 14. H. 4. S. 99.
- ²⁸Weiß E. Aktennotiz, 13.05.1971 // Max Ernst: Das Rendezvous der Freunde. Köln: Museum Ludwig, 1991. S. 306.
- ²⁹Wollheim G. Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge // Gert H. Wollheim: 1894–1974. Köln, 1993. S. 192.
- ³⁰Ibid. S. 193.
- ³¹Lucke M. / Hüneke A. Erich Heckel. Lebensstufen: Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt. Dresden, 1992. S. 71–97.
- ³²Цитируется по: Teuber D. Rheinischer Expressionismus, Dada Köln und früher Surrealismus: Spuren der Dostojewskij-Rezeption zwischen 1920 und 1924 // Fjodor M. Dostojewskij. Stadt Baden-Baden, 1995. S. 115.
- ³³Klee P. Briefe an die Familie... S. 147–148 (письмо к Лили Штумпф от 2 сентября 1901 г.).
- ³⁴Schlemmer O. Briefe und Tagebücher... S. 26 (дневниковая запись от 17 августа 1913 г.).
- ³⁵Письмо Л. Фейнингера к Юлии Фейнингер от 29 января 1924 г. (Cambridge, Mass., Houghton Library, bMS Ger 146.1).
- ³⁶Nesch R. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens... S. 97.
- ³⁷Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 284.
- ³⁸Onasch K. Der verschwiegene Christus: Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F. M. Dostojewskis. Berlin, 1976. S. 217–218.
- ³⁹Ibid. S. 215.
- ⁴⁰Schlemmer O. Briefe und Tagebücher... S. 30 (дневниковая запись, март 1915 г.).
- ⁴¹Ibid. S. 30 («Черпайте из полной человеческой жизни» — цитата из «Пролога в театре» к «Фаусту» Гете).
- ⁴²Матиас Грюневальд (1470/1475–1528) выполнил несколько изображений распятого Христа, сегодня хранящихся в разных музеях мира. Наиболее известной является сцена распятия, представленная на «Изенгеймском алтаре» (1513–1516; ныне музей Унтерлинден, Кольмар). — *Примеч. переводчицы.*
- ⁴³Прежние попытки искусствоведов соотнести картину «Двое мужчин за столом» с творчеством Достоевского приводили к весьма расплывчатым результатам. Обычно картину связывали с рассказом старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» о «тайнственном посетителе»: там, в сцене разговора, тоже присутствует нож, но остальной антураж, естественно, не совпадает с представленным на картине Хеккеля. Высказывалось даже мнение, будто Хеккель хотел здесь дать иллюстрацию к легенде о Великом инквизиторе, вероятно, к обрамляющей ее ситуации разговора Ивана с Алешей (Arnason H. H. A History of Modern Art. London, 1969. P. 168).
- ⁴⁴Lucke M. / Hüneke A. Erich Heckel. Lebensstufen... S. 110–126.
- ⁴⁵Thormaehlen L. Erinnerungen an Stefan George. Hamburg, 1962. S. 197.
- ⁴⁶Kaus M. Mit Erich Heckel im Ersten Weltkrieg // Brücke-Archiv, 4. Berlin, 1970. S. 8.
- ⁴⁷Friedrich Nietzsche. Werke: in 2 Bdn. Ausgewählt und eingeleitet von A. Messer. Leipzig, 1930. Bd. 1. S. 298 (перевод Ю. М. Антоновского).
- ⁴⁸Ibid. S. 297.
- ⁴⁹Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung... S. 34.
- ⁵⁰Schestow L. Dostojewski und Nietzsche: Philosophie der Tragödie. Köln, 1924. S. 340–343.
- ⁵¹Bahr H. / Mereschkowski D. / Bierbaum O. J. Dostojewski: Drei Essays. München, 1914. S. 85.
- ⁵²Nesch R. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens... S. 98.

-
- ⁵³ *Gesemann G.* Einige Dostojewskijsche Motive in der jüngsten deutschen Malerei // Slavische Rundschau. 1931. Jg. 3. H. 2. S. 1–19. В составе этой статьи (S. 10–12) напечатано цитируемое здесь и далее письмо Биссира.
- ⁵⁴ *Ibid.* S. 7.
- ⁵⁵ *Die Schaffenden* / Hrsg. v. P. Westheim. Weimar, 1920. Jg. 2. Mappe 2.
- ⁵⁶ См. Воспроизведение в изд.: Fjodor M. Dostojewskij. Stadt Baden-Baden, 1995. S. 122.
- ⁵⁷ *Die Schaffenden.* Weimar, 1920. Jg. 2. Mappe 2.
- ⁵⁸ *Piper R.* Mein Leben als Verleger... S. 282.
- ⁵⁹ Письмо Макса Бурхартца к Отто Глейхману от 22 апреля 1919 г. (Nachlass Gleichman, Hannover).
- ⁶⁰ *Lang L.* Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907–1927. Leipzig, 1993. S. 27.
- ⁶¹ *Burchartz M.* Raskolnikoff. Zweites Werk. Mit einem Vorwort von P. E. Küppers. Galerie Alfred Flechtheim, 1919.
- ⁶² *Lange R.* Der Zeichner Otto Gleichmann // Otto Gleichmann 1887–1963. SprengelMuseumHannover, 1987. S. 36.
- ⁶³ Письмо Ханса Фрониуса к Альфреду Кубину от 22 августа 1936 г. (любезно сообщено мне Кристин Фрониус).
- ⁶⁴ Письмо Ханса Фрониуса к Альфреду Кубину от 7 мая 1937 г.
- ⁶⁵ *Ibid.*
- ⁶⁶ *Nesch R.* Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens... S. 97.
- ⁶⁷ *Höntzsch A.* Dostojewskij-Illustrationen... S. 81.

Статья впервые опубликована по-немецки: Andreas Hüneke. Gesetzbringer, Freund, Bruder, Heilsverkünder: Die Künstler und Dostojewski // „Dostojewski ist mein Freund“: Graphiken, Gemälde und Buchillustrationen zu Dostojewski in der deutschen Kunst zwischen 1900 und 1950. Altenburg: Lindenau-Museum, 1999. S. 7–24. Перевод Г. Е. Потаповой. В русской версии предприняты незначительные сокращения.]