

© 2021. О. Н. Смыслова

Московский педагогический государственный университет  
г. Москва, Россия

## О «правде действительной» и «высшей правде» в художественной критике Ф. М. Достоевского

**Аннотация:** В статье рассматриваются художественные рецензии Ф. М. Достоевского. На основе анализа статей «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» и «По поводу выставки», опубликованных в «Дневнике писателя» за 1873 г., определяются эстетические критерии оценки Достоевским жанровой, исторической, портретной и пейзажной русской живописи. Автор статьи выявляет важнейшие критерии, обозначенные Достоевским: выражение авторского идеала, отличающее картину от зеркального отражения и фотографии; независимость художника от направления, излишней натуральности, театральности и «чрезмерной эффектности». Особое внимание уделяется разбору Достоевским картин В. Н. Якоби, В. Г. Перова, В. Е. Маковского, Н. Г. Шильдера, М. П. Клодта, И. Е. Репина, А. И. Куинджи, Н. Н. Ге, творчество которых вызвало неподдельный интерес писателя и побудило к размышлениям о художественной правде в искусстве. Персонажи картин в изложении Достоевского оживают, обретают «историю чувств», психологический облик и голос. В работе разграничиваются такие понятия, используемые Достоевским для анализа современной писателю живописи в свете «реализма в высшем смысле», как «правда естественная», «правда действительная», «сценическая правда», «правда художественная», «высшая правда».

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, «Дневник писателя», русская живопись, художественная критика, реализм, журнал «Время», эстетика, идеал, жанровая живопись, художественная правда.

**Информация об авторе:** Ольга Николаевна Смыслова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, ул. Малая Пироговская, д. 1, 119991 г. Москва, Россия, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1595-5523>  
E-mail: [osmisl@rambler.ru](mailto:osmisl@rambler.ru)

**Дата поступления статьи в редакцию:** 02.06.2021

**Дата одобрения статьи рецензентами:** 19.08.2021

**Дата публикации статьи:** 25.12.2021

**Для цитирования:** Смыслова О. Н. О «правде действительной» и «высшей правде» в художественной критике Ф. М. Достоевского // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 4. С. 114–129. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-114-129>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**Dva veka russkoi klassiki**,  
vol. 3, no. 4, 2021, pp. 114–129. ISSN 2686-7494  
**Two centuries of the Russian classics**,  
vol. 3, no. 4, 2021, pp. 114–129. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2021. **Olga N. Smyslova**  
Moscow Pedagogical State University  
Moscow, Russia

## On “Real Truth” and “Higher Truth” in the Art Criticism of F. M. Dostoevsky

**Abstract:** The article deals with the art reviews of F. M. Dostoevsky. Based on the analysis of the articles “Exhibition at the Academy of Arts for 1860–61” and “About the Exhibition” published in “A Writer’s Diary” for 1873, the aesthetic criteria for Dostoevsky’s assessment of genre, historical, portrait and landscape Russian painting are determined. The author of the article reveals the most important criteria outlined by Dostoevsky: the expression of the author’s ideal that distinguishes a painting from mirror reflection and photography; the artist’s independence from direction, excessive naturalness, theatricality and “excessive showiness”. Particular attention is paid to Dostoevsky’s analysis of paintings by V. N. Jacobi, V. G. Perov, V. E. Makovsky, N. G. Schilder, M. P. Klodt, I. E. Repin, A. I. Kuindzhi, N. N. Ge, whose work aroused genuine interest of the writer and prompted reflections on artistic truth in art. The characters of the paintings as presented by Dostoevsky come to life, acquire a “history of feelings”, a psychological appearance and a voice. The work distinguishes between such concepts used by Dostoevsky to analyze contemporary painting for the writer in the light of “realism in the highest sense”, such as “natural truth”, “real truth”, “stage truth”, “artistic truth”, “higher truth”.

**Keywords:** F. M. Dostoevsky, “A Writer’s Diary”, Russian painting, art criticism, realism, journal “Vremya (Time)”, aesthetics, ideal, genre painting, artistic truth.

**Information about the author:** Olga N. Smyslova, PhD in Philology, Assistant Professor of the Chair of Russian Classical Literature of Philological Department, Moscow Pedagogical State University, Malaya Pirogovskaya St., 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1595-5523>

**E-mail:** [osmisl@rambler.ru](mailto:osmisl@rambler.ru)

**Received:** 02 June, 2021

**Approved after reviewing:** August 19, 2021

**Published:** December 25, 2021

**For citation:** Smyslova, O. N. “On ‘Real Truth’ and ‘Higher Truth’ in the Art Criticism of F. M. Dostoevsky.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 3, no. 4, 2021, pp. 114–129. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-114-129>

Литературная критика Ф. М. Достоевского давно и хорошо изучена. Она блистательно представлена в форме многочисленных рецензий и отзывов, эпистолярных высказываний, полемических статей о сущности современной писателю литературы, споров с представителями разных критических направлений, наконец, в форме потрясших слушателей речей на могиле Н. А. Некрасова и на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве, в дальнейшем оформленных в виде глав «Дневника писателя». Иначе обстоит дело с художественной критикой Достоевского, которая, по существу, исчерпывается двумя «выставочными» рецензиями. Разумеется, речь сейчас не идет о восприятии писателем западноевропейской живописи и проблеме экфрасиса в его творчестве, — эти вопросы хорошо исследованы в самых разных аспектах и освещены с различных точек зрения. Упомянем монографию Барбары Стемпчинской «Достоевский и живопись» [Stempczynska], а также предложенную Т. А. Касаткиной концепцию «двусоставного образа» у Достоевского, в которой значимое место занимают наблюдения над влиянием европейского искусства на возникновение образа в творчестве писателя [Касаткина 2015; 2016]. За последние годы вышел целый ряд новых публикаций, посвященных экфрасису в романе «Идиот» и визуальных образах других произведений Достоевского, которые значительно расширили герменевтический круг исследований этого элемента поэтики Достоевского. Среди них можно выделить работы зарубежных филологов Нины Перлиной [Perlina 2011: 32–49; Перлина 2017] и Дороты Вельчак [Вельчак: 31–40], статьи О. В. Седельниковой [Седельникова: 288–303] и А. А. Фаустова [Фаустов: 18–23], обзор исследований по этой проблеме Т. М. Миллиончиковой [Миллиончикова: 154–160].

Общий анализ содержания «выставочных» рецензий и рассмотрение их в контексте развития эстетических идей и эволюции реализма писателя был осуществлен в труде Г. М. Фридлендера «Эстетика Достоевского» [Фридлендер: 145–157] и одноименной монографии Н. В. Ка-

пиной, где цитируются отдельные фрагменты рецензий в числе прочих высказываний Достоевского о критериях истинности в искусстве, однако, в первую очередь, применительно к литературе [Кашина]. Первой рецензии Достоевского, опубликованной анонимно в журнале «Время», посвящена содержательная статья Е. Н. Акелькиной, в которой рассматривается обозрение писателя «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» как профессиональный разбор, выделяющийся среди прочих статей, написанных по поводу этого события: «Статья Ф. М. Достоевского обнаружила наряду с глубоким эстетическим (точнее, культурологическим) подходом умение судить о произведениях авторов академических картин по законам живописи профессионально, а также с внепартийной объективностью и беспристрастностью» [Акелькина: 72]. Глубокое понимание Достоевским живописи объясняется как образованием писателя, так и кругом его общения, в котором значительное место занимало семейство Майковых и К. А. Трутовский. Полярная точка зрения на профессионализм Достоевского как художественного критика была высказана в 1997 г. М. Ю. Германом в докладе «Достоевский о живописи и живопись Достоевского», прочитанном им на Международной конференции «Достоевский и мировая культура» в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского и опубликованном в форме стенограммы дискуссии. М. Ю. Герман утверждает, что «достижениями современного изобразительного искусства Достоевский не интересовался вовсе» и его суждения о живописи позволяют сделать вывод о непонимании писателем изобразительного искусства, во многом связанном с литературоцентризмом русской культуры. Приведем одно из дискуссионных высказываний исследователя: «Думается, у Достоевского, как и у многих русских писателей, — а у Достоевского особенно — была идиосинкразия к несюжетному искусству» [Герман: 158].

Говоря о посвященных выставкам статьях Достоевского, не стоит воспринимать эти рецензии как текст, написанный профессиональным критиком, или недооценивать способность писателя, знавшего и ценившего живопись, метко и точно улавливать тенденции развития академизма в изобразительном искусстве, направлений живописи и творчества отдельных художников. Более целесообразным представляется нам обнаружение в художественно-критических статьях Достоевского эстетических критериев, благодаря которым писателю удается

определить значимость художественных открытий живописцев, близких его творческому методу — «реализму в высшем смысле».

В рецензии «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» Достоевский рассматривает картины начинающих художников и опытных профессоров не с точки зрения законов живописи, колористики, техники и мастерства (хотя об этом тоже идет речь), а пристально вглядывается в сам подход живописцев к изображаемому предмету. Для разбора Достоевским избирается несколько произведений. Начинает он с картины В. И. Якоби «Партия арестантов на привале», за которую художник получил золотую медаль и много восторженных отзывов. Анализ открывается подробным описанием каждой центральной фигуры и некоторых периферийных, находящихся на заднем плане. Здесь писатель использует характерный для всех последующих этюдов о наиболее ярких экспонатах двух выставок прием, который станет одним из определяющих уникальность повествовательной структуры «Дневника писателя». Достоевский не просто описывает, пересказывает сюжет и композицию полотна, но объясняет психологию и поступки героев, а порой выстраивает их судьбу. Подобным образом будут написаны многие очерки «Дневника писателя» («Влас», «Мужик Марей», «Столетняя», «Мальчик с ручкой» и т. д.), где реальное событие, подсмотренное автором или ставшее известным из периодики, от знакомых, действительная встреча, прочитанная книга или увиденная картина домысливаются и «досочиняются». Удачное определение таким зарисовкам дал Г. С. Прохоров, назвав их «гипотетическими картинками, жестко отграниченными в композиционном плане небольшими текстовыми вкраплениями, имеющими отчетливо сюжетную природу» [Прохоров: 7]. Так, мельчайшая деталь — перстень на руке умершего арестанта, который пытается стянуть с окованного пальца другой заключенный, — становится поводом для создания целого рассказа о судьбе этого несчастного, офицера, наблюдающего за происходящим, преступника, ворующего украдкой драгоценную вещь, и т. д.

Подобным образом описываются Достоевским картины Н. Г. Шильдера «Расплата с кредитором», М. П. Клодта «Последняя весна» (в рецензии для журнала «Время»), И. Е. Репина «Бурлаки на Волге», Н. Н. Ге «Тайная вечеря» (в статье «Дневника писателя») и обзорно некоторые другие. Герои «жанровых» полотен в художествен-

ном пересказе Достоевского обретают судьбу, психологический облик, оживают и заговаривают.

Таким образом, у Достоевского в повествовательной структуре оказываются равноправными две ипостаси автора — публицист-критик и романист. Для «Дневника писателя» будет характерно совмещение и других авторских образов в одном очерке, но неизменно присутствие образа писателя-романиста, которому позволено смело объединять фактический материал с вымыслом, о чем Достоевский часто напоминает своим читателям. Необходимо понять, почему Достоевскому так важно вписывание в критическую ткань художественных миниатюр с яркими психологическими наблюдениями и даже с оригинальным сюжетом, чему, по мнению О. В. Седельниковой, Достоевский в начале 1860-х гг. учится у А. Н. и Вал. Н. Майковых [Седельникова: 292–295]. Нельзя не упомянуть, что в «Дневнике писателя» встречается и зеркальный прием: в очерках 1877 г. «Похороны “общечеловека”» и «Единичный случай», написанных по случаю смерти доктора Гинденбурга из Минска, помогавшего бедным и умершего в нищете, Достоевский предлагает художникам «сюжет для “жанра”» с «нравственным центром» — «ночь у еврейки-родильницы» [Достоевский 25: 90]. Не могут быть случайными предвосхищающие описание рассуждения писателя «об идеализме и реализме в искусстве» [Достоевский 25: 88] и упоминание имен передвижника И. Е. Репина и «академиста» Г. И. Семирадского, картина которого «Светочи христианства» демонстрировалась на выставке в Академии художеств в марте 1877 г., где побывал Достоевский. Интересно, что В. В. Борисова, рассуждая о интермедальности «Дневника писателя» и анализируя с этой точки зрения упомянутые очерки, говорит о «визуализации словесного образа» наряду с его музыкальностью [Борисова: 56]. Это позволяет обнаружить явление экфрасиса, традиционное для художественного творчества, и в публицистике Достоевского. Борисова акцентирует внимание на прекрасном знании писателем законов живописи и даже сравнивает его с Рембрандтом «в искусстве композиции света и персонажей» [Борисова: 57].

«Словесный аналог» живописного полотна, действительно написанного художником или вымышленного писателем, необходим Достоевскому для усиления воздействия на читателя, если речь идет о публицистике, а не о художественной критике. Но сам характер пред-

ставления «сюжета для “жанра”» напоминает описания картин в «выставочных» рецензиях своей тщательностью, прорисовкой каждой детали («кривой стол», «оплывшая сальная свечка», «медный столбик трехкопеечников», «перламутровая докторская сигарочница»), лиц и положения героев, однако в нем писатель делает акцент на предметах интерьера, композиции и свете («освещение можно бы сделать интересное») [Достоевский 25: 91], поскольку не произведение изобразительного искусства становится источником литературной зарисовки, а предлагается история для картины. И в рекомендуемом сюжете для жанровой картины, и в описании таковых Достоевский использует один и тот же прием реконструкции истории человеческой жизни, которая должна прочитываться в истинном произведении искусства.

Достоевский в рецензиях на выставки пытается говорить с читателем об искусстве, понимаемом им в свете собственных представлений о «реализме в высшем смысле». Поэтому вглядываясь в полотна художников (интересует его в большей степени жанровая живопись) Достоевский словесно выстраивает судьбу героев, которые застыли на картинах в один только миг их жизни. Ведь, как утверждает писатель, «в произведении литературном излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение» [Достоевский 19: 168].

И в этом зафиксированном моменте писатель, выступающий в роли критика, ищет правду, которая для него может быть раскрыта в разной степени. Прежде всего, им обнаруживается в произведениях русской живописи «правда действительная», которой недостаточно для настоящего искусства. Важна «правда художественная», или «правда высшая». Писатель следующим образом формулирует задачу для молодых художников: «Прежде надо одолеть трудности передачи правды действительной, чтобы потом подняться на высоту правды художественной» [Достоевский 19: 154]. Обнаруживая у Якоби «удивительную верность», подобную зеркальному отражению и фотографии, Достоевский отказывает ему в «высшей правде» [Достоевский 19: 156], поскольку от художника требуется «не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире, глубже» [Достоевский 19: 153]. В рассуждениях о недостатках картины Якоби Достоевский делает чрезвычайно важные замечания о понимании им истинного реализма. Отталкиваясь от принципов дагерротипической точности натуральной школы, отсылка к которой в рецензии несо-

мненна (упоминается зеркало, которое «отражает пассивно, механически»), писатель говорит, что «точность и верность» — это «только еще матерьял», «орудие творчества». Необходима личность автора, отражение его взглядов, поскольку невозможен взгляд на мир с холодностью «фотографического объектива», с «эпическим безучастным спокойствием». Достоевский заговаривает о том, что недостаточно смотреть на предмет изображения только «глазами телесными», а надо охватить «глазами души», «оком духовным». Этого Достоевский-критик не обнаруживает в «Партии арестантов на привале» и по этой причине отказывает ей в художественности. По его мнению, стремясь к фотографической точности (писатель, к слову, прекрасно знавший жизнь каторжан, обнаруживает даже и «фотографическую неверность» в некоторых деталях) и гонясь за «эффектом», Якоби усредняет всех героев, делает их одинаково безобразными и черствыми, что не отвечает истинной «правде художественной».

В статье 1873 г. «По поводу выставки» Достоевский, полемизируя со взглядами Н. М. Михайловского и вообще с «направлением» в искусстве, сковывающими свободу художника, говорит о недопустимости «мундирности приема, мундирности мысли, слога, натуральности» [Достоевский 21: 73], что обнаруживается им во многих явленных на обеих выставках картинах. Заканчивая разбор произведения Якоби, писатель прямо заявляет, что картина лжива, превращается в мелодраму [Достоевский 19: 154–155], тогда как современники в ней особо ценили как раз правдивость и социальную остроту. «Отзывается мелодрамой» и «напоминает водевили средней руки» [Достоевский 19: 166] и картина Шильдера «Расплата с кредитором», рассказ о которой вновь разворачивается у писателя в целую историю.

Излишняя «театральность» — это еще один ложный путь развития русской живописи. Достоевский обзорно анализирует четыре ученические работы (П. П. Чистякова, К. Ф. Гуна, В. П. Верещагина и Н. Д. Дмитриева-Оренбургского), написанные на один исторический сюжет: «Великая княгиня София Витовтовна вырывает пояс у князя Василия Косого на свадьбе Василия II Темного». Достоевский пишет о сходстве всех полотен, которые характеризуются сценической группировкой фигур и избыточным разноцветьем костюмов: «эффект совершенно балетный, недостойный чистого художества» [Достоевский 19: 160], который, как и неумелая работа с красками, отличает «огромную



картину» художника-любителя Викентия Смоковского на историческую тему. Разбирая исторические полотна, Достоевский упрекает живописцев в излишнем стремлении к сценическому эффекту, который необходим для театра, но недопустим в живописи, как и тяготение к фотографической точности в воспроизведении деятельности: «картинность сцены никуда не годится в живописи» [Достоевский 19: 159]. Достоевским вводится еще одно эстетическое понятие правды — «сценическая». В таком сопоставлении проявляется характерное свойство художественных рецензий писателя: при анализе живописи Достоевский апеллирует к другим видам искусства (прежде всего, конечно, к литературе), однако совершенно закономерно выдвигает свои требования к достижению «высшей правды» в разных видах искусства: что будет правдой художественной для драматического искусства, то объявляется недопустимым для изобразительного. Вновь писатель в парадоксальной на поверхностный взгляд реплике о фальшивости «картинности» на картине говорит о важности для реалистической живописи правдивости в изображении, но правдивости особой, поскольку в ней должен быть явлен идеал, который, по словам Достоевского, «ведь тоже действительность, такая же законченная, как и текущая действительность» [Достоевский 21: 75–76]. Обращаясь к картине Ф. А. Бронникова «Гимн пифагорейцев» как нехарактерной для жанровой живописи, писатель говорит о «темах (почти фантастических), которые «так же действительны и так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» [Достоевский 21: 76]. Такого рода реплики рассыпаны по «выставочным» рецензиям. Это и полемика со сторонниками «реального» искусства, но это и прямое высказывание своего понимания реализма. Каждый раз Достоевский акцентирует внимание на принципиально иных основаниях художественной правды, нежели точном отражении действительности. Писатель утверждает: «...мало ли что бывает в природе, что не может быть воспроизведено в картине, без оскорбления художественного смысла» [Достоевский 19: 160]. Например, на картине Клодта «Последняя весна» Достоевский обнаруживает недопустимое изображение смерти, явленное в желании «отвратительное представить прекрасно». Вновь писатель отделяет «правду художественную» от «естественной правды», которой не должно быть в произведении искусства, особенно при воспроизведении безобразного. Для убедительности Достоевский опять сравнивает живопись с

театром: если актеры «стали бы умирать на сцене по всем правилам патологии, со всевозможной не сценической, а естественной правдой, передавая всю агонию», то «все зрители разбежались бы» [Достоевский 19: 167]. Представляется, что эти рассуждения очень важны для оценки творчества передвижников, одержимых идеей правдоискательства и желанием изменить общество. Достоевский будто предупреждает молодых художников от тех ошибок в понимании правды в искусстве, которые допускает Якоби.

Оценивая «Проповедь в селе» В. Г. Перова, писатель заверяет, что «тут почти все правда, та художественная правда, которая дается только истинному таланту: и мужики, и бабы, и заснувший помещик, и ясное небо, и крестный ход, и ребятишки» [Достоевский 19: 166–167]. Упоминает Перова Достоевский и в рецензии 1873 г., характеризуя «национальный жанр» как образец живого, истинно русского искусства и рассуждая о принципиальном отличии работы портретиста от ремесла фотографа. Художник присматривается, наблюдает, вглядывается в человека, и, только подметив «главную идею его физиономии», пишет портрет этого человека, достигая «правды художественной», а не только «естественной», в чем сокрыт истинный «дар портретиста» [Достоевский 21: 75]. Об этом же идет речь в «Подростке»: «Заметь, — говорит Версиллов Аркадию, — фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице [Достоевский 13: 370]. Именно так, по воспоминаниям А. Г. Достоевской и письмам самого Перова П. М. Третьякову, работал над знаменитым и лучшим портретом писателя художник. Известно, что до начала работы над портретом, художник приезжал в гости к Достоевским на протяжении некоторого времени, чтобы наблюдать за писателем во время его работы или отдыха. Жена писателя вспоминала, что Перов «сумел подметить самое характерное выражение в лице» её мужа и «уловил на портрете “минуту творчества Достоевского”» [Достоевская: 241]. В 1872 г. Достоевский вместе с Перовым посещает Третьяковскую галерею и, конечно, много говорит с ним о современной русской живописи, что отразилось в статье «По поводу выставки».

Высокой оценки Достоевского заслужила живая, колоритная картина другого передвижника, В. Е. Маковского, под названием «Любители соловьиного пения», подробно описанная в статье «По поводу выставки». В ней писатель обнаруживает ту любовь к человечеству, которую не находит в полотне Якоби. Характеризует он картины других жанристов, неизменно выделяя в них в качестве достоинств простоту, отсутствие «натяжки, придуманных эффектов» [Достоевский 19: 166].

В рецензии 1873 г. «По поводу выставки» Достоевский подробно разбирает «Бурлаков на Волге» Репина, поскольку о них много писалось и говорилось в современной печати. Писатель признается, что готовился увидеть персонажей «в мундирах, с известными ярлыками на лбу», а увидел «настоящих бурлаков» [Достоевский 21: 74]. И живописные образы большого художника «оживают» под пером писателя, ломая стереотипы прочтения «Бурлаков» как выражение «известной социальной мысли о неоплатном долге высших классов народу» [Достоевский 21: 74]. Удивительно точно угадываются Достоевским в картине Репина «многосложность», «метафизическая проблематика, выходящая за пределы отражения действительности (хотя и в сходных с реализмом формах)» [Леняшин: 105–107], которые станут отличительной чертой творчества Репина и столь близки самому Достоевскому. Писатель прямо говорит о Репине как «Гоголе в своем роде искусства» [Достоевский 21: 74]. Упрекает он молодого художника лишь за «некоторую утрировку» в изображении лохмотьев, что опять-таки объясняется стремлением к натурализму и эффектности, уводящим от «высшей правды». Однако, по словам Достоевского, «в сравнении с достоинством и независимостью замысла картины эта крошечная утрировка костюмов» ничтожна» [Достоевский 21: 75].

Отдельно Достоевский останавливается на пейзажной живописи и комментирует три картины И. К. Айвазовского: «Овцы, загоняемые вьюгой в море», «Партенит на южном берегу Крыма» и «Буря под Евпаторией». Почерк мариниста сравнивается со стилем А. Дюма-старшего: быстрота и лёгкость письма, большое количество работ, «чрезвычайную эффектность», которая, как предполагает писатель, уместна лишь при изображении бури. Это становится поводом заговорить о еще одной проблеме современного русского реалистического искусства: «занимательность» и внешняя «эффектность», пользующиеся популярностью у публики, грозят нарушением тонкой грани между

необходимым и неизбежным в искусстве преувеличением и «сказочным характером», когда мера вовсе не соблюдается. В пейзажах Айвазовского Достоевский находит гипербололизацию природных явлений, чутко улавливает погрешности в композиции света, которого слишком много в «золоченых картинах» художника, тогда как «правда художественная» требует только «два-три пятна из розового золота, как сделал Гоголь в описании степи» [Достоевский 19: 162–163]. В профессиональных рекомендациях писателям и живописцам о работе со светом, которые должны передавать «обычные, ежедневные, будничные подвиги солнца» и соответствовать «высшей правде», Достоевский пишет: «Истинные художники знают меру с изумительным тактом, чувствуют ее чрезвычайно правильно» [Достоевский 19: 163]. И в пример вновь приводит Гоголя, творчество которого в статье 1861 г., как и в рецензии 1873 г., олицетворяет образец истинной художественности, замеченной им в пейзаже Куинджи «Вид на Валааме». В целом Достоевский высоко оценивает русскую пейзажную живопись, свободную от академизма и направления, от тех преувеличений, которые обнаруживаются им в творчестве Айвазовского.

Завершает статью «По поводу выставки» писатель разговором о картине Н. Н. Ге «Тайная вечеря». На выставке экспонировалась другая картина художника — «Петр I и царевич Алексей», о которой Достоевский не пишет. Поводом для обращения к «Тайной вечере» становятся рассуждения Достоевского о более всего занимающей его проблеме отражения действительности в искусстве, перечувствованной художником лично и воплощенной в жанровой живописи. Автор «Дневника писателя» говорит о недопустимости «смещения понятий о действительности» [Достоевский 21: 76], которое он обнаруживает в «некоторых картинах» Ге, что заставляет отнести его произведения к жанру, а не историческому полотну. Не разделяя действительность историческую и текущую, Ге, по мнению Достоевского, совершает страшную ошибку и лишает картину «исторической правды» в изображении не Христа и его учеников, а обыкновенного молодого человека (И. Ю. Матвеева указывает, что Ге в образе Христа воспроизводит фотографический портрет А. И. Герцена) и обыкновенных людей. Достоевский затрагивает очень важную для эпохи «проблему живописного изображения сакрального сюжета» [Матвеева: 165] и прямо высказывает свою точку зрения на новый подход к изображению Христа, говоря об искажении

исторической правды. По мнению Достоевского, у Ге изображен «Христос, которого мы не знаем» [Достоевский 21: 76], поэтому «вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм», тогда как «г-н Ге гнался за реализмом» [Достоевский 21: 77].

Художественная критика позволяет Достоевскому заговорить с современниками о важных проблемах современного искусства и высказать свое понимание реализма, не сводимого к правдивому изображению исторической («историческая правда») или текущей действительности («правда действительная»), натуралистичности и социальной злободневности («правда естественная»), а требующему «высшей правды», возможной только для произведений художника, свободного от всякого рода «мундирности» и предвзятости суждений, способного взглянуть на изображаемый предмет «глазами души» и воплотить идеал, который важнее самой действительности.

### Список литературы

#### Источники

*Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 542 с.

*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

#### Исследования

*Акелькина Е. А.* Ф. М. Достоевский художественный критик (проблема академической традиции в статье «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год») // Вестник Омского университета. 2007. № 4. С. 71–74.

*Борисова В. В.* Интермедialность в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Культура и текст. 2013. № 1 (14). С. 55–60.

*Вельчак Д.* «Сикстинская Мадонна», «Мёртвый Христос» и икона Богоматери: Ф. М. Достоевский о религиозной живописи и иконописи // ART LOGOS. 2018. № 1 (3). С. 31–42.

*Герман М. Ю.* Достоевский о живописи и живопись Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1998. № 11. С. 155–168.

*Касаткина Т. А.* Достоевский, образ мира и человека: икона и картина // Современные проблемы изучения поэтики и биографии Ф. М. Достоевского: Рецепция, вариации, интерпретации. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 129–146.

*Касаткина Т. А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

*Кашина Н. В.* Эстетика Ф. М. Достоевского. М.: Высшая школа, 1989. 286 с.

*Леняшин В. А.* Передвижники: правда в красоте или красота в правде // Научные труды. 2017. № 40. С. 100–110.

Матвеева И. Ю. «Христос в пустыне» И. Н. Крамского и новая интерпретация образа Иисуса Христа в русской культуре второй половины XIX века // Вече. 2019. № 31. С. 162–181.

Миллионщикова Т. М. Визуальные образы в произведениях Ф. М. Достоевского // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2018. № 4. С. 154–160.

Перлина Н. М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб.: Алетейя, 2017. 288 с.

Прохоров Г. С. Повествовательная структура «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского (постановка вопроса) // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 5–14.

Седельникова О. В. Поэтика визуализации в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Современные проблемы изучения поэтики и биографии Достоевского: Рецепция, вариации, интерпретации. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 288–303.

Степанова Е. В. Журнальные рецензии Ф. М. Достоевского о развитии русского изобразительного искусства // Экономика и общество в фокусе современных исследований: традиции и инновации. Саратов: Институт исследований и развития профессиональных компетенций, 2015. С. 137–140.

Фаустов А. А. Отсроченное будущее: две картины в пересказе Ф. М. Достоевского // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 3. С. 18–23.

Фридендер Г. М. Эстетика Достоевского // Достоевский — художник и мыслитель. М.: Худож. лит., 1972. 687 с.

Perlina N. Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic narrative in “The Idiot” // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 32–49.

Stempczyńska B. Dostojewski a malarstwo. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1980. 143 p.

## References

Akel’kina, E. A. “F. M. Dostoevskii khudozhestvennyi kritik (problema akademicheskoi traditsii v stat’e ‘Vystavka v Akademii khudozhestv za 1860–61 god’)” [“F. M. Dostoevsky Art Critic (the Problem of Academic Tradition in the Article ‘Exhibition at the Academy of Arts for 1860–61)’]. *Vestnik Omskogo universiteta*, no. 4, 2007, pp. 71–74. (In Russ.)

Borisova, V. V. “Intermedial’nost’ v ‘Dnevnikе pisatel’ia’ F. M. Dostoevskogo” [“Intermediality in the ‘Diary of a Writer’ by F. M. Dostoevsky”]. *Kul’tura i tekst*, no. 1 (14), 2013, pp. 55–60. (In Russ.)

Vel’chak, D. “‘Sikstinskaia Madonna’, ‘Mertvyi Khrsitos’ i ikona Bogomateri: F. M. Dostoevskii o religioznoi zhivopisi i ikonopisi” [“‘Sistine Madonna’, ‘Dead Chrsitos’ and the Icon of the Mother of God: F. M. Dostoevsky on Religious Painting and Icon Painting”]. *ART LOGOS*, no. 1 (3), 2018, pp. 31–42. (In Russ.)

German, M. Iu. "Dostoevskii o zhivopisi i zhivopis' Dostoevskogo" ["Dostoevsky about Painting and Painting of Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, no. 11, 1998, pp. 155–168. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. "Dostoevskii, obraz mira i cheloveka: ikona i kartina" ["Dostoevsky, the Image of the World and Man: Icon and Painting"]. *Sovremennye problemy izucheniia poetiki i biografii F.M. Dostoevskogo: Retseptsii, variatsii, interpretatsii* [Modern Problems of Studying Poetics and Biography of F. M. Dostoevsky: Reception, Variations, Interpretations]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016, pp. 129–146. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniakh F. M. Dostoevskogo* [Sacred in Everyday Life: Two-part Image in the Works of F. M. Dostoevsky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

Kashina, N. V. *Estetika F. M. Dostoevskogo* [Aesthetics of F. M. Dostoevsky]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1989. 286 p. (In Russ.)

Leniashin, V. A. "Peredvizhniki: pravda v krasote ili krasota v pravde" ["Wanderers: Truth in Beauty or Beauty in Truth"]. *Nauchnye Trudy*, no. 40, 2017, pp. 100–110. (In Russ.)

Matveeva, I. Iu. "'Khristos v pustyne' I. N. Kramskogo i novaia interpretatsiia obraza Iisusa Khrista v russkoi kul'ture vtoroi poloviny XIX veka" ["'Christ in the Desert' by I. N. Kramskoy and a New Interpretation of the Image of Jesus Christ in Russian Culture of the Second half of the 19<sup>th</sup> Century"]. *Veche*, no. 31, 2019, pp. 162–181. (In Russ.)

Millionshchikova, T. M. "Vizual'nye obrazy v proizvedeniakh F. M. Dostoevskogo" ["Visual Images in the Works of F. M. Dostoevsky"]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Seriia 7: Literaturovedenie*, no. 4, 2018, pp. 154–160. (In Russ.)

Perlina, N. M. *Teksty-kartiny i ekfrazisy v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot"*. [Texts-pictures and Ecphrases in the Novel by F. M. Dostoevsky "The Idiot"]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2017. 288 p. (In Russ.)

Prokhorov, G. S. "Povestvovatel'naia struktura 'Dnevnika pisatel'ia' F. M. Dostoevskogo (postanovka voprosa)" ["The Narrative Structure of Dostoevsky's 'Diary of a Writer' (Posing the Question)"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (15), 2010, pp. 5–14. (In Russ.)

Sedel'nikova, O. V. "Poetika vizualizatsii v romane Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Poetics of Visualization in Dostoevsky's Novel 'Crime and Punishment'"]. *Sovremennye problemy izucheniia poetiki i biografii Dostoevskogo: Retseptsii, variatsii, interpretatsii*. [Modern Problems of Studying Poetics and Biography of F. M. Dostoevsky: Reception, Variations, Interpretations]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016, pp. 288–303. (In Russ.)

Stepanova, E. V. "Zhurnal'nye retsenzii F. M. Dostoevskogo o razvitiu russkogo izobrazitel'nogo iskusstva" ["Journal Reviews of F. M. Dostoevsky on the Development of Russian Fine Art"]. *Ekonomika i obshchestvo v fokuse sovremennykh issledovani: traditsii i innovatsii* [Economy and Society in the Focus of Modern Research: Traditions and Innovations]. Saratov, Institut issledovani i razvitiia professional'nykh kompetentsii Publ., 2015, pp. 137–140. (In Russ.)

Faustov, A. A. "Otsrochennoe budushchee: dve kartiny v pereskazhe F. M. Dostoevskogo" ["Delayed Future: Two Pictures in the Retelling of F. M. Dostoevsky"]. *Vestnik*

*Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Filologiya. Zhurnalistika*, no. 3, 2021, pp. 18–23. (In Russ.)

Fridlender, G. M. “Estetika Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Aesthetics”]. *Dostoevskii — khudozhnik i myslitel’* [Dostoevsky — Artist and Thinker]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 687 p. (In Russ.)

Perlina, N. “Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic narrative in ‘The Idiot.’” *Aspekty poetiki Dostoevskogo v kontekste literaturno-kul’turnykh dialogov* [Aspects of Dostoevsky’s Poetics in the Context of Literary and Cultural Dialogues]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011, pp. 32–49. (In English)

Stempczynska, Barbara. *Dostojewski a malarstwo* [Dostoevsky and Painting]. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1980. 143 p. (In Polish)