

Barbara Stempczyńska

Dostojewski o malarstwie rosyjskim

Studia Rossica Posnaniensia 4, 3-11

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HISTORIA LITERATURY

BARBARA STEMPCZYŃSKA

Poznań

DOSTOJEWSKI O MALARSTWIE ROSYJSKIM

Uwaga, jaką poświęcamy problemowi „Dostojewski i malarstwo”, może się wydać przesadna i przypadkowa. Spuścizna literacka, epistolograficzna i publicystyczna autora *Idioty* wykazuje jednak, iż malarstwo odegrało istotną rolę w dziejach jego twórczości. Gruntowne badania nad tym problemem doprowadzą zapewne do interesujących spostrzeżeń i wniosków, udowodnią istnienie wieloaspektowych powiązań pisarstwa Dostojewskiego z tą dziedziną sztuki.

Związki te były wielokrotnie odnotowywane. Sugerowały je, nie zawsze zadowalające metodologicznie, częstokroć grzeszące nieścisłością, uparcie jednak ponawiane, próby znalezienia dla utworów powieściowych Dostojewskiego artystycznej paraleli w dziełach malarskich, przy czym obok najczęstszej i w istocie niezmiernie sugestywnej paraleli Dostojewski — Rembrandt pojawiały się raczej nieoczekiwane, w rodzaju Dostojewski — impresjoniści czy Dostojewski — Picasso¹.

Powiązania te udowadniano niejednokrotnie w oparciu o solidny warsztat badawczy, że wymienimy tu interesującą pracę L. Grossmana *Poetyka Dostojewskiego* i rozwijającą jej tezy pracę N. Czyrkowa *O stylu Dostojewskiego*. Mimo to zasygnalizowany problem pozostaje nadal otwarty.

W świetle dotychczasowych badań wydaje się, iż obejmuje on nie w pełni jeszcze ujawnione pokrewieństwa stylowe i, jak sądzimy, typologiczne. Nie mniej uzasadnione wydaje nam się istnienie związków typu niezwykle oryginalnej i głębokiej inspiracji twórczej przez dzieło malarskie, ściślej, przez subiektywnie odebraną stronę intelektualną obrazu, w sposób szczególny współdziałającego w powstawaniu kreacji, wizji literackich pisarza (np. obraz H. Holbeina Młodsze „Chrystus w grobie” wystąpił w roli czynnika ideotwórczego w *Idiocie*, determinując pewne elementy światopoglądu niektórych bohaterów). Zanim jednak przystąpimy do ich odszukiwania i dokumentowa-

¹ В. Иванов, *Достоевский и роман-трагедия*. W: Опыты эстетические и критические, Москва 1916; M. Proust, *Uwięziono*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958; В. Катаев, *Обновление прозы*, „Вопросы литературы” 1971 nr 2.

nia, stawiamy sobie zadanie o wiele prostsze — ujawnienie własnych poglądów pisarza na malarstwo i jego w tej dziedzinie upodobań.

W literaturze krytycznej o Dostojewskim bardzo często pojawia się twierdzenie o jego rozległej kulturze literackiej, głębokiej znajomości współczesnej mu i klasycznej literatury europejskiej, znajomości przeradzającej się niezwykle często w oryginalny z nią związek ideowy.

Jak się okazuje, autor *Braci Karamazow* znał bardzo dobrze zarówno malarstwo europejskie, jak i rodzime. W różnym stopniu znalazło to odbicie w bogatej spuściźnie pisarza. W jego obfitej korespondencji znajdziemy nazwisko twórcy, wzmiankę o pobycie w muzeum, ani słowa zaś o wrażeniach, spostrzeżeniach, ani cienia reakcji emocjonalnej.

Znacznie więcej informacji o malarskich upodobaniach Dostojewskiego dostarcza książka wspomnień jego drugiej żony, Anny Grigoriewny. Skrupulatnie, lakonicznie, odnotowuje ona ulubione obrazy męża, wskazuje na fascynacje niektórymi twórcami, dając świadectwo rozległości i różnorodności zainteresowań pisarza. Szczegółne odzwierciedlenie znalazła „wiedza” malarska Dostojewskiego w utworach powieściowych. Różnego rodzaju to odbicie: od prostego cytowania, wplecenia á propos w tkanę utworu, aż do przypadku najbardziej doniosłego — gdy obraz inspiruje autora. Zasadnicze jednak znaczenie mają niewątpliwie wypowiedzi dyskursywne Dostojewskiego na ten temat, zawarte w jego twórczości publicystycznej.

Punktem wyjścia naszych rozważań będzie artykuł *Przy okazji wystawy*, zamieszczony w *Dzienniku pisarza* z r. 1873 i będący relacją z ekspozycji dzieł mających reprezentować Rosję na Wystawie Światowej w Paryżu. Rozpatrywane obrazy stanowią najczęściej pretekst do rozważań ogólniejszych i nierzadko dla Dostojewskiego bardzo charakterystycznych, ponieważ ujawniają pewne zasadnicze rysy poglądów pisarza na sztukę w ogóle i malarstwo w szczególności.

Nie po raz pierwszy i nie ostatni, tym razem oceniając dzieła malarstwa rodzimego, formułuje Dostojewski swą ulubioną tezę o hermetyczności i niezrozumiałości dla przeciętnego Europejczyka istoty narodowej, owego „ducha rosyjskiego”, a więc i twórców z nim związanych, literatury i sztuki. Teza ta zrodziła się z ducha społeczno-politycznej koncepcji pisarza, z przekonania o wyjątkowej roli Rosji w „rodzinie” narodów europejskich i swoistego wyobrażenia o istocie rosyjskiego charakteru narodowego. W przeświadczeniu pisarza, cudzoziemcowi obce wydadzą się odzwierciedlone w obrazach specyficznie rosyjskie realia, psychologiczna i ideowa rzeczywistość. Nie zachwyci go obraz Kuindzi, przedstawiający drogi dla każdego Rosjanina pejzaż północnej czy środkowej części kraju. Równie egzotyczne i niepojęte wyda mu się malarstwo rodzajowe. Nic dziwnego, iż właśnie temu ostatniemu poświęca krytyk najwięcej uwagi. Znajduje tu doskonałą ilustrację i potwierdzenie tezy głównej.

Ze sposobu, w jaki dokonuje analizy dzieł, wynika, że wartość obrazu ogranicza się dla niego do zawartych w nim treści, przede wszystkim do odzwierciedlonej tu sfery psychologii i idei. Dostojewski jest bowiem niezwykle wrażliwym odbiorcą sensów i znaczeń dzieła malarskiego, nie znajdziemy natomiast u niego rozważań nad walorami formalnymi (pisarz sam zresztą przyznaje, iż w tej dziedzinie jest niekompetentny).

W ten sposób ocenia on obrazy W. Makowskiego „Miłośnicy słowiczego śpiewu” i W. Pierowa „Odpoczywający myśliwi”. Obydwa bardzo podobają się Dostojewskiemu i nie dziwnego, skoro przedstawiają typ „narodowy”, odzwierciedlają odmiennność psychologiczną Rosjanina, jego specyficzne zainteresowania, sposób bycia itd. Gorącą aprobatę pisarza wzbudza także przejawianie się w nich „miłości do człowieka, nie tylko Rosjanina, ale człowieka w ogóle”². Obrazy wydają mu się przeniknięte duchem humanizmu, szlachetnej wyrozumiałości dla ludzkich słabości, spokojem.

Krytyk z uporem powtarza myśl o ich niezrozumieniu przez narody zachodnie, ze szczególnym upodobaniem i dumą przeciwstawiając im Rosjanina, zdolnego jakoby doskonale i do końca pojąć, „wszechzrozumieć” wszystko, cokolwiek stworzył geniusz artystyczny Europy.

Obraz Riepina „Burlacy znad Wołgi” stwarza pretekst do poruszenia przez pisarza jednego z czołowych leitmotivów estetyczno-literackiej publicystyki *Dziennika*. Jest to problem społeczno-politycznej tendencji w literaturze i sztuce, z takim zapalem roztrząsany we wcześniejszym artykule *Pan — bow i problem sztuki*. Tu sposób ujęcia zagadnienia pozostaje ten sam. „Bardzo boję się tendencji”³ — stwierdza autor *Biesów*. Nie znaczy to bynajmniej, iż odrzuca on tym samym ideowe ukierunkowanie dzieł sztuki w ogóle, wprost przeciwnie, sztuka była dla niego nie do pomyślenia bez żarliwego służenia ideałom ludzkości.

Mówiąc o tendencji, Dostojewski ma niewątpliwie na myśli określony wzorzec społeczno-politycznych ideałów w ogóle, w szczególności zaś ten, który proponowali Czernyszewski i Dobrolubow, wzywając sztukę, aby przestała być oazą miłośników „czystego piękna”, podejmowała problematykę rewolucji i poruszała najbardziej aktualne zagadnienia. Zdaniem Dostojewskiego, współczesna literatura i sztuka są podporządkowane owej tendencji, co wydaje się pisarzowi nieporozumieniem. Przekonanie o wyłącznej słuszności głoszonych idei jest dla autora *Idioty* przede wszystkim niesłychanym zuchwalstwem, zaś niezachwiana wiara w ich prawdziwość — nieusprawiedliwiona.

„Człowiek nie jest zdolny określić do końca wieczny ideał ludzkich pragnień”⁴ — twierdzi Dostojewski w artykule *Pan — bow i problem sztuki*,

² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. IX, Санкт-Петербург 1906, s. 232.

³ Ibidem, s. 233.

⁴ Ibidem, s. 82.

nie jest zdolny określić, co należy czynić, aby ten ideał osiągnąć. A zatem, konkluduje, „nie może narzucać sztuce celów i dróg rozwoju”⁵. Nikt nie ma prawa krępować „żywego organizmu” sztuki przypisywaniem jej idei, które mogą okazać się błędne, kwestionując tym samym jej święte prawo do wolności natchnienia i twórczości. A to właśnie czynią, w pojęciu Dostojewskiego, krytycy orientacji „liberalnej” i podporządkowujący się im artyści (m. in. „pieriedwiżnicy”).

Dostojewskiemu obce były ideały „teoretyków”, jak ich nazywał, sądził, iż nie odzwierciedlają one prawdziwych potrzeb narodu. Sam nigdy nie uwierzył w żaden konkretny ideał społeczny, a swój ideał pragnień umieścił w sferze moralno-abstrakcyjnej. Nic więc dziwnego, że drażni go określone do końca „co” i „jak” rewolucyjnych demokratów.

Niektóre wypowiedzi pisarza dają powód do twierdzenia, że sprzeciw jego budziła nie tyle tendencyjność dzieła literackiego czy plastycznego, co jej bezpośrednie, obnażone i jaskrawe wyrażenie. (Tu kryje się zapewne znaczenie kilkakrotnie przez Dostojewskiego powtarzanego zdania: „słowo wypowiedziane — srebrne, niewypowiedziane — złote”)⁶. Podkreśla on często, że jest gorącym zwolennikiem idei w sztuce, żąda jedynie ich artystycznego realizowania.

Takie właśnie, jedynie słuszne „przedstawienie” idei znajduje on w „Burlakach” Riepina. Ani śladu przesady, retoryki. „Burlacy, prawdziwi burlacy i nic więcej”⁷ — z aprobatą stwierdza Dostojewski i obdarza obraz pochwałą najwyższą, nazywając przedstawione na nim postacie „gogolowskimi”. Żaden z nich nie „krzyczy” o swoim nieszczęściu, nie płacze, i najwyraźniej nie myśli o swojej sytuacji społecznej, ich naturalność, niewinność, prostota mówią same za siebie. Entuzjazm Dostojewskiego wywołuje więc fakt, że racjonalna, sformułowana pojęciowo myśl, idea, przekształcona została bezbłędnie w wyrażoną pośrednio, poprzez obraz artystyczny. Określają ją sama sytuacja, prawda i różnorodność przedstawionych typów i charakterów. To zrealizowanie tendencji środkami artystycznymi, a co za tym idzie wysoki poziom artystyczny obrazu, sprawiają, że dzieło Riepina wywiera tak głębokie wrażenie na widzu, o wiele bardziej efektywnie działając na rzecz popularyzacji wyrażonej w nim idei.

Nie pomylił się Dostojewski, wysoko oceniając „Burlaków” i wiążąc z Riepinem nadzieje na przyszłość. Obraz znacznie przewyższał poziom ówczesnego malarstwa zarówno głębią w przedstawianiu rzeczywistości, jak i umiejętnością wykorzystywania środków malarskich.

„Nasze malarstwo rodzajowe jest na dobrej drodze i posiada niezaprze-

⁵ Ibidem, s. 82.

⁶ Ibidem, s. 234.

⁷ Ibidem, s. 235.

czalne talenty”⁸ — twierdzi autor artykułu. Nie przeszkadza mu to jednak zgłaszać doń poważnych zastrzeżeń. Czyni to zaś w ścisłej zgodzie z własnymi poglądami estetycznymi. Według Dostojewskiego, ten gatunek malarstwa ciągle jeszcze znajduje się na etapie „Myśliwych” i „Słowików”, co niewątpliwie miało znaczyć, iż w większości wypadków zadowala się odzwierciedlaniem nader skromnych (w pojęciu pisarza) fragmentów społecznej i ideowej rzeczywistości rosyjskiej. Jej powszedniość, przyziemność, jej nieskomplikowane prawdy są same w sobie interesujące, ale nie zadowala to wyobrażenia Dostojewskiego o tym, czym powinno być malarstwo rodzajowe, chcąc uzyskać wymiar prawdziwej sztuki.

„Naszym artystom przydałoby się więcej odwagi, więcej samodzielności myśli i, być może nawet, więcej wiedzy”⁹ — tak oto w najbardziej ogólnej formie wyraziły się postulaty Dostojewskiego pod adresem współczesnego malarstwa rosyjskiego. Jeszcze w latach sześćdziesiątych, świadom już odmienności swojego pisarstwa od tego, co proponowała ówczesna literatura, przede wszystkim ta spod znaku „Sowriemiennika”, Dostojewski niejednokrotnie formułuje swój własny pogląd na kwestię odzwierciedlenia rzeczywistości w sztuce, oryginalne spojrzenie na problem „realizmu”. W jego przekonaniu artyści idą po linii najmniejszego oporu, zbyt często i zbyt łatwo pasując przed realnością w jej postaci najbardziej powierzchownej, zewnętrznej, faktograficznej, żywiąc szlachetne, ale pozbawione sensu przeświadczenie, iż należy „przedstawiać rzeczywistość taką, jaka ona jest”.

„Nie ma takiej rzeczywistości — stanowczo twierdzi Dostojewski i rozwija swą myśl w sposób dający powód do posądzania go o subiektywizm i agnostycyzm — i nigdy nie było, gdyż istota rzeczy jest niedostępna ludzkiemu poznaniu, a człowiek widzi rzeczywistość taką, jaka odzwierciedla się w jego świadomości, stąd też sztuka powinna udzielić więcej miejsca myśli i nie bać się idealnego”¹⁰. Prawdziwy realizm odnajduje w rzeczywistości jej istotę, głęboko ukrytą pod powierzchnią najzwyklejszych nawet faktów, wielość skomplikowanych idei, myśli, problemów, którymi żyje i nad których rozwiązaniem męczy się współczesność. Są one równie realne, „rzeczywiste” jak i najbardziej realny fakt, a ich zasób jest nieskończony. Wystarczy „opowiedzieć tylko to, co my Rosjanie przeżyliśmy w ciągu dziesięciu lat naszego rozwoju duchowego”¹¹. To będzie prawdziwy realizm!

W twierdzeniu o ograniczoności malarstwa „pieriedwiżników” niewątpliwie ujawnił się inny jeszcze aspekt poglądów Dostojewskiego na sztukę, jej istotę i zadania. Znalazło w nim wyraz gorące pragnienie sztuki sięgającej do głębszych

⁸ Ibidem, s. 236.

⁹ Ibidem, s. 236.

¹⁰ Ibidem, s. 236.

¹¹ Ф. М. Достоевский, *Письма*, Москва-Ленинград 1930, т. I, s. 150.

wymiarów egzystencji człowieka, sztuki poszukującej ważkich, ponadczasowych i ogólnoludzkich prawd. W tym kontekście znamienna jest scena z *Idioty*, w której książę Myszkin proponuje Aleksandrze Jepanczynej pomysł obrazu. Ma to być płótno rysujące bohatera niezwykłego — przestępcę tuż przed mającą się odbyć egzekucją. Zadanie malarza polegać będzie na przedstawieniu w twarzy, postaci, postawie skazańca owej przebogatej psychologicznej treści zdeterminowanej sytuacją, ogromu wyjątkowych, skomplikowanych przeżyć, doznań i uczuć w obliczu mającej niechybnie nastąpić śmierci. Taki właśnie obraz „będzie pożyteczny”, twierdzi książę i nie mamy powodów sądzić, że nie zgadza się z jego zdaniem sam autor.

Dostojewski jakby zapomniał, z jakim gatunkiem malarstwa ma do czynienia. Wymaga on od rodzajowości, aby była tym, czym w żadnym wypadku być nie może. Specyfika tego gatunku sprawia bowiem, że przedmiotem jego przedstawienia są właśnie i przede wszystkim ludzie, sprawy i zjawiska powszednie i najzwyczajniejsze, co nie znaczy, że mniej ważne. Czyżby Dostojewski nie uświadamiał sobie tego? A może kierował on te uwagi, zapomniawszy o przedmiocie rozważań, pod adresem malarstwa rosyjskiego w ogóle?

Zdecydowany sprzeciw Dostojewskiego wzbudza społeczno-demaskatorski charakter malarstwa „pieriedwiżników”. W jego mniemaniu sztuka i literatura lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są opanowane przez nierozsądną i niewytłumaczalną manię przedstawiania negatywnych stron rzeczywistości rosyjskiej i krytyczny do niej stosunek. Taki zaś stosunek do faktów współczesności zawsze uważał za ograniczony i błędny. To przemożne i usilne „samodemaskowanie i samoobwinianie się”, biorące swój początek w „szkole naturalnej”, było usprawiedliwione, jego zdaniem, wtedy, gdy Rosja nie wierzyła w siebie. Teraz jednak, kiedy — w myśl koncepcji Dostojewskiego — Rosja budzi się do nowego życia, kiedy zaczyna uświadamiać sobie swoją istotę i swoją wyjątkową rolę, literatura i sztuka powinny zaprzestać demaskowania i krytyki, z gruntu obcych jej istocie. Sztuka powinna dążyć do „ideału” (którego istotę autor *Zbrodni i kary* formułował jako „ideał piękna, normalności zdrowego społeczeństwa”) nie drogą negacji, krytykując to co w życiu i człowieku złe i godne potępienia, lecz drogą uporczywego poszukiwania i namiętnego utwierdzania istniejących w nich pozytywnych, idealnych zjawisk i wartości.

Pisarza niepokoi też fakt supremacji rodzajowości we współczesnym malarstwie rosyjskim, brak obrazów o tematach historycznych, mitologicznych i biblijnych.

Zainteresowanie historią, nawet rodzimą, było wśród „pieriedwiżników”, ogarniętych pasją mówienia o współczesności, rzeczywiście dosyć ograniczone. Czasem przedmiotem malarskiego przedstawienia był epizod ewangeliczny, pozbawiony jednak cech religijnych i traktowany zgodnie z duchem czasu, jako realne wydarzenie historii. W obrazach tych można było zauważyć

dążenie do powiązania przeszłości ze współczesnością, poprzez nadanie jej aktualnego wydźwięku.

Nikt z „pieriedwiżników” nie poświęcał swojej uwagi tematowi z mitologii czy starożytności. Czynili to ustępujący pod ich naporem epigoni malarstwa historycznego, tacy jak Siemiradski, Bronnikow, K. Makowski. Ich obrazy, mistrzowskie w dokładności szczegółów i w kolorystyce, efektownie odtwarzające piękną architekturę, przedmioty itp. pozbawione były głębi myśli, dramatyzmu. Nic więc dziwnego, że „Hymn Pitagorejczyków” Bronnikowa nie wzbudził żadnych uczuć w Dostojewskim, który nigdy zwolennikiem akademizmu w malarstwie nie był i być nie mógł. Pisarz wybrał jednak ten obraz, rzeczywiście niezbyt fortunnie, aby bronić prawa sztuki, jakoby zagrożonego przez „pieriedwiżników”, do przedstawiania każdego faktu historycznego.

Dostojewski zatrzymał się dłużej przy „Ostatniej wieczerzy” Mikołaja Ge. Dzieło to wyszło spod pędzla jednego ze znaczniejszych malarzy rosyjskich drugiej połowy XIX wieku. Charakter jego twórczości, jakby na pierwszy rzut oka można mniemać, powinien był spotkać się z aprobatą autora *Idioty*. Należąc bowiem do grona „pieriedwiżników”, Mikołaj Ge zajmował wśród nich miejsce szczególne, a historyczna i psychologiczna zawartość jego obrazów wychodziła daleko poza granice praktykowanej przez większość artystów tego ugrupowania swojskiej rodzajowości. W przeważającej mierze obrazy te poświęcone zostały oryginalnie i osobiście traktowanym tematowi z życia Chrystusa.

Pojawienie się „Ostatniej Wieczerzy” (1861), przedstawiającej jeden z takich epizodów, stało się wydarzeniem niezwykłym. Proponując nowe spojrzenie na temat tradycyjny, obraz musiał wywołać reakcje nawzajem się wykluczające, gorący entuzjazm i zdecydowany protest. Prostota i realizm — oto nowe w zamyśle twórczym i formie dzieła jakości, uznane bądź za doniosłe, bądź nie do przyjęcia.

Uzwyklenie i pozbawienie wzniosłości tej sceny ewangelicznej przeciwnicy artysty uznali za fałszerstwo. Entuzjaści, którym bliskie były idee czasu, w prostocie i realizmie dzieła upatrywali wartości pierwszorzędne. I. Riepin, na przykład, posuwał swój zachwyt do skrajności, twierdząc iż „Wieczerza” nie ma równych sobie i wytrzymuje konkurencję z obrazem Leonarda da Vinci. Uznał on dzieło Ge za najbardziej doniosłe w całej historii malarstwa światowego, znajdując w nim prawdę, poezję i głęboki dramatyzm, przede wszystkim zaś oryginalność malarskiego widzenia tematu.

Krytycy o orientacji rewolucyjno-demokratycznej zachwycali się nowym, śmiałym potraktowaniem postaci Chrystusa. Jawi się on na obrazie Ge pogrążony w niewesołych myślach, zniewalający prostotą, w sytuacji, pozie i w otoczeniu przedmiotów nader zwyczajnych, o mocno podkreślonej codzienności i naturalności.

Dostojewski, co wydaje się oczywiste, przyłącza się do zdecydowanych przeciwników obrazu, powtarzając ich argumenty. Protestuje on gorąco przeciwko takiej właśnie interpretacji postaci Chrystusa, apostołów i całego epizodu, pomawiając artystę o fałszowanie prawdy historycznej. Nie znalazł on bowiem w obrazie potwierdzenia własnych subiektywnych i głęboko osobistych wyobrażeń o Chrystusie. Treść obrazu stanowi, jego zdaniem, „zwykła kłótnia zwykłych ludzi”¹², nie mająca nic wspólnego ze znanym skądinąd doniosłym wydarzeniem i jego uczestnikami.

„Gdzie tu osiemnaście wieków chrześcijaństwa? Gdzie idea, która natchnęła tyle narodów, tyle umysłów i serc? Gdzie Mesjasz, obiecany światu Zbawiciel — gdzie Chrystus?”¹³ — pyta Dostojewski. Uczyniono go jednym z wielu, choć był przecież wybranym, pozbawiono aureoli wielkiej myśli. Odarto z boskości ideał najdroższy Dostojewskiemu-człowiekowi, dla którego Chrystus był wcieleniem najwyższego moralnego piękna, ostatecznym autorytetem, jedynym kryterium ludzkich poczyñań.

Powyższy moment potwierdza raz jeszcze, że Dostojewski był zwolennikiem malarstwa wyrażającego prawdy uniwersalne i ostateczne, określającego wysokie ideały moralne. Entuzjasta Apollona Belwederskiego i „Iliady” pragnął widzieć malarstwo pozbawione wyraźnej tendencji społeczno-politycznej, nie ograniczone ramami tego, co typowe i rodzajowe. Istotne znaczenie przypisywał wysokiemu poziomowi artystycznemu dzieła, widząc w nim gwarancję właściwego przekazania idei i myśli autora, przekonania o ich słuszności.

БАРБАРА СТЕМПЧИНЬСКА

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

Резюме

Изучая богатое творческое наследие Ф. М. Достоевского, мы неоднократно приходим к выводу, что весьма значительную роль в формировании его облика сыграла живопись, что вполне оправданным является утверждение о многообразных и глубоких связях, существующих между творчеством великого писателя и этим видом искусства.

На пути к комплексному и обстоятельному исследованию проблемы целесообразным кажется выяснить взгляды Достоевского на живопись, его вкусы и привязанности, выраженные в художественных произведениях, переписке и, главным образом, в эстетико-литературной публицистике.

Особенно уместным будет здесь назвать статью *По поводу выставки из „Дневника писателя” за 1873 год*, целиком посвященную русской живописи. Высоко оценивая жан-

¹² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. IX, оп. cit., s. 238.

¹³ Ibidem.

ровую живопись, главным образом за ярко выраженное национальное своеобразие, Достоевский делает по отношению к ней ряд критических замечаний.

Современная писателю русская живопись кажется ему слишком поверхностной, ее проникновение в жизнь неинтересным и „ничтожным”. По его глубокому убеждению, искусство должно обнаруживать в изображаемой действительности её сущность, множество сложных и мучительных идей, мыслей и проблем. Достоевского беспокоит подчинение тогдашней литературы и искусства „направлению” (имеется в виду эстетическая доктрина Чернышевского и Добролюбова). И литература и живопись должны отречься от господствующего в них исключительно критического отношения к изображаемой действительности и искать „всеобщий идеал” путем утверждения существующих в этой действительности положительных явлений.

Итак, Достоевский — поклонник искусства и живописи, выражающих сложные проблемы, глубокие идеи и непростые мысли о жизни и человеке, сторонник живописи, лишённой отчетливого общественного направления, не ограниченной рамками типичного и обыденного.

DOSTOYEVSKY ON RUSSIAN PAINTING

by

BARBARA STEMPCZYŃSKA

Summary

Dostoyevsky's literary, epistolographic and journalistic output shows that painting was of great importance in his creative development. If one aims at revealing and supplying documentary evidence for the unquestionable multifold relations between Dostoyevsky's works and this type of art it seems advisable to present the personal opinions of the author of *The Idiot* on painting and his tastes in this field.

Especially useful was the article *On the Occasion of an Exhibition* included in *The writer's Diary* of 1873, devoted entirely to modern Russian painting.

It is understandable that genre-painting developing particularly rapidly at that time, found itself at the focus of the writer's attention. While highly appreciating this kind of painting Dostoyevsky makes serious objections to it. It seems to him to be too superficial, hardly original and individual in penetrating reality. According to the writer, art should discover the essence of reality and multiplicity of complicated ideas, thoughts and problems inherent in it.

Dostoyevsky is alarmed by the seeming subordination of painting to some socio-political "tendency" (i.e., the aesthetic program of Chernyshevsky and Dobrolubov); he tries to convince us that modern art should abandon the solely critical attitude to Russian reality and seek and consolidate ideal phenomena and values.

Thus, Dostoyevsky is an advocate of painting that expresses deep ideas and truths about life and man painting devoid of any distinct socio-political tendency, unlimited by the bounds of the typical and the generic.