К. А. Баршт

ГРАФИКА В ЧЕРНОВИКАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И СЛОВЕСНО-ГРАФИЧЕСКИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Слово и изображение, при всех различиях возникших на их основе литературного и изобразительного искусств, находятся в состоянии активного взаимодействия в творчестве писателя или художника. В равной степени невозможно представить себе живописца, чей творческий процесс проходил бы в изоляции от родного ему языка и вне современного литературного процесса, или писателя, который мог бы работать без участия в его творческом мышлении конкретно-наглядных картин действительности. Это взаимодействие слова и изображения в различных родах, видах, жанрах искусства образует неисчислимое множество форм, каждая из которых свидетельствует об особенностях данной культуры, эпохи, индивидуальном стиле работы того или иного литератора или живописца. Но если каждая культура, эпоха, автор обладают своим собственным, часто уникальным представлением о специфике контакта и взаимодействия наглядного образа и слова в соответствующих видах словесно-графических искусств, то сам факт этого взаимодействия оказывается свойственным едва ли не любой художественной культуре любой эпохи, имея, по-видимому, общечеловеческий характер. Изучение произведений искусства, пусть принадлежащих к различным эпохам и национальным культурам, но близких по форме взаимодействия и сочетания слова и изображения, помогает осмыслить наиболее существенные черты сходства между творческими процессами писателя и художника.

Среди огромного разнообразия самых различных форм такого взаимодействия в литературе России XIX в. есть и весьма распространенные, свойственные практически каждому литератору, есть и сугубо специфические, характерные лишь для некоторых художников слова. Тем не менее они глубоко оправданы объективными и субъективными условиями их творчества, являясь яркими и многозначительными приметами их мировоззрения и эстетики. Таким характерным явлением, в котором отразились и объективные условия жизни, и творческая индивидуальность литератора, можно считать словесно-графические композиции и рисунки Ф. М. Достоевского, выполненные им в процессе литературной работы.

Около 5.5 тысяч страниц рукописного фонда Ф. М. Достоевского, хранящегося в архивах СССР, — сравнительно малая часть его рукописей, вышедших из-под пера писателя почти за сорок лет литературной деятельности. Современники говорят о привычке писателя уничтожать свои рукописи или по крайней мере не хранить их. Исключением являются его «записные тетради» или, пользуясь выражением самого Достоевского, «письменные

книги», где он делал первоначальные творческие записи и которые внимательно просматривал каждый раз, готовясь к написанию очередного произведения. Именно эти «записные тетради» составляют основную часть дошедшего до нас рукописного наследия романиста. Они свидетельствуют о первых, самых ранних этапах работы над его произведениями. Изучение этого материала показывает, сколь большую роль в творческом процессе Достоевского занимали первоначальные попытки осмысления художественной идеи, размышляя над которой, он прибегал к рисованию пером, помогая графикой — слову.

Рукописи Достоевского содержат более ста «портретов» (рисунков, изображающих мужские, женские, детские лица), более полутысячи «готических» набросков (изображений стрельчатых арок и окон) и более тысячи «каллиграфических» записей. Более точный подсчет вызывает затруднения, так как рисунки образуют замысловатые композиции, состоящие из элементов одного или нескольких типов, расчленить которые невозможно; трудно найти объективный критерий такого разложения графических композиций на составляющие элементы или рассмотрения их вне окружающего словесного контекста. Необходимой задачей является выяснение тех реальных причин, которые привели к появлению на страницах рукописей Ф. М. Достоевского его словесно-графических композиций, т. е. особого рода сочетаний графики (рисунка пером) и словесной записи, объединенных временем, местом их создания и общим смыслом, выражающим их отношение к творческому процессу романиста.

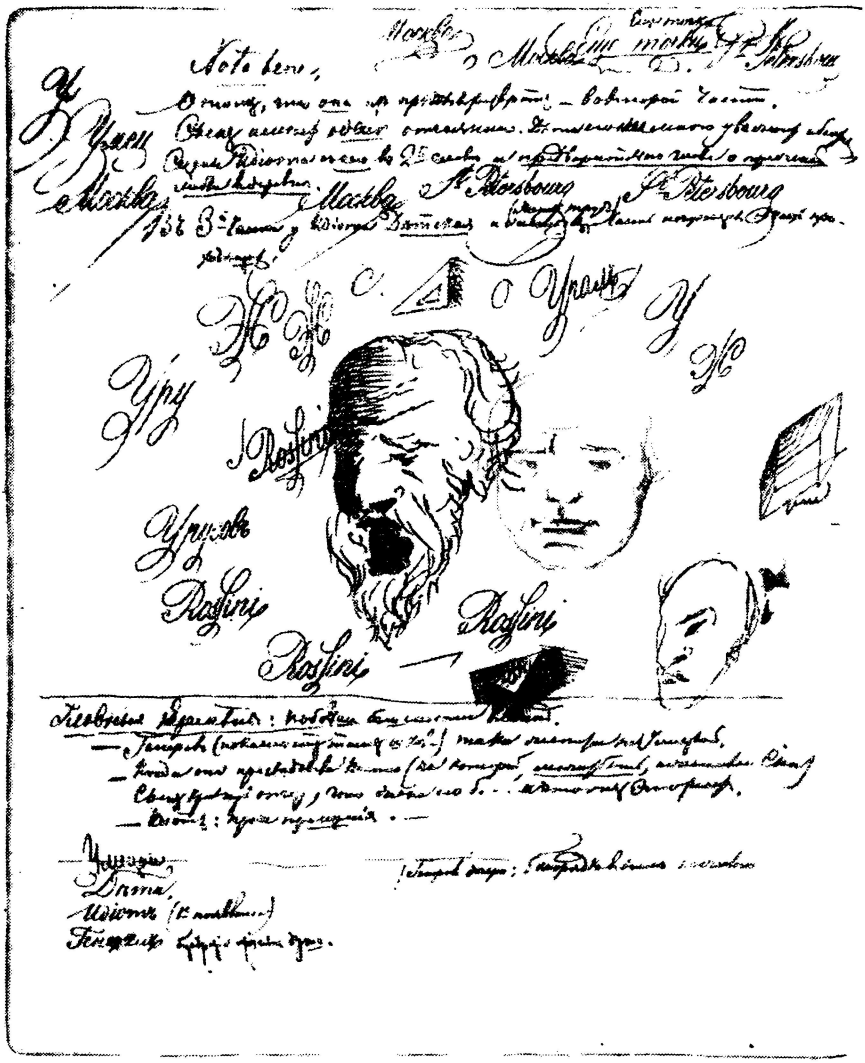
Дальнейшее изучение вопроса позволит, по-видимому, расширить круг возможных причин этого своеобразного явления, но уже сейчас возможно назвать четыре главные.

1. Материальное родство рисунка и письменного слова (в одинаковом наборе необходимых материалов и средств). Для рисунка пером не нужно ничего сверх того, что необходимо для письма: ручка, чернила, бумага.

2. Добротная художественная подготовка Ф. М. Достоевского, которую он получил в стенах Главного инженерного училища. Об уровне подготовки воспитанников училища по группе графических предметов свидетельствует и тот факт, что К. А. Трутовский, однокашник будущего писателя, стал впоследствии художником, академиком живописи; основой для его творческого развития послужил хороший навык рисования, полученный в училище.[1]

---

[1] В «Дневнике писателя» за 1877 г. Достоевский вспоминал: «Во всех шести классах Училища мы должны были чертить разные планы, фортификационные, строительные, военно-архитектурные. Умение хорошо начертить план самому, своими руками, требовалось строго от нас, так что и не имевшие охоты к рисованию поневоле должны были стараться во что бы то ни стало достигнуть известного в этом искусства» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1984, т. 26, с. 66—67).



Из подготовительных материалов к роману Ф. М. Достоевского «Идиот» (1867). ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 6, л. 122.

3. Принципиальная близость словесной и графической формы в способе передачи ими значения. Рисунок (особенно — рисунок пером) оказывается в этом смысле самым близким «родственником» литературы из всех видов изобразительного искусства. Как справедливо отмечает исследователь этого вопроса Н. Дмитриева, «в графике изобразительное искусство в максимальной доступной ему степени сближается с искусством слова. Графика — это самая литературная живопись; поскольку в живописи нарастают литературные тенденции, постольку они формируют графический способ выражения».[2] Пункт сближения графики со словом — ее «минимальная предметность», «условность» изображения.

4. Творческая индивидуальность писателя: признание готики самым совершенным архитектурным стилем; увлечение физиономическими исследованиями (ярко отразившееся и в его произведениях); привычка называть одним-двумя словами большой пласт ассоциаций, служащий основой для построения художественного образа («люди из бумажки», «Москва и Петербург», «Нерон», «Юлий Цезарь», «Грановский» и пр.). Ключ к пониманию сущности творческого процесса Достоевского находится в тех принципах видения им действительности, которые обусловили и особенности поэтики его произведений, и особенности заполнения им своих «письменных книг». Раскрыть роль и значение графики Достоевского в его творческих рукописях — значит понять породившие это явление причины, обнаружить их реальные основания в самой логике творческого развития писателя.

Необходимо отметить также и происхождение графики, как разновидности изобразительного искусства, из черновика живописца, эскиза; лишь затем она превратилась в обладающий самостоятельной эстетической ценностью вид искусства. Мастера Возрождения начали превращать эскиз из «черновой формы» будущей картины — в законченную, готовую для восприятия зрителем форму. Древние искусства черновика не знали; черновик, как специфическая рабочая, «промужеточная» художественная форма, через которую пролегает путь художественного замысла к его воплощению (часто коренным образом отличающегося от того, который мы видим в черновике), — достояние искусства нового времени. Эскиз художника и черновые записи литератора имеют много общего, однако особенно примечательна их функция первоначальной фиксации художественной идеи в творческом процессе.

В своих насыщенных рисунками и «значками» записях, «нота-бене» и «заметках на память» Достоевский отмечал определенные факты, явления действительности, имеющие для него значение символического обозначения цельного художественного образа, а подчас и всей художественной формы. При разнообразии способов и соответствующих им стилей первоначальных творческих записей разных литераторов их роднит общность задачи —

---

[2] Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962, с. 278.

в максимально краткой, простой и ясной форме наметить основную суть художественного замысла, а также пути его реализации в окончательной форме. Аналогичную цель преследует и «черновой рисунок» художника: «...в эскизе фиксируется *мысль* будущей картины, закрепляется ее композиция, при этом все подчиненное, дополняющее и „одевающее в плоть" — опускается и не договаривается; формы передаются намеками, скупыми лапидарными чертами... И не случайно ядро замысла почти всегда запечатлевается средствами графики... «Не только простота исполнения, но и своеобразие языка побуждают художника обращаться к графике, когда он хочет изобразительно *сформулировать идею*», — пишет Н. А. Дмитриева,[3] подчеркивая, что под «своеобразием языка» графики понимает ее способность «извлекать *изобразительные понятия* о вещах»; «тем самым она приближается к функции слова <...> само видение эволюционирует в сторону понятийности и наталкивает на графический метод изображения».[4]

Однако необходимость первоначального формулирования художественного замысла не является принадлежностью творческого процесса только представителей изобразительного искусства — так же, как и необходимость осмысления конкретно-зрительных впечатлений и художественного обобщения их посредством извлечения «изобразительного понятия». При всем разнообразии концепций, объясняющих «изобразительность» художественного слова, само наличие «изобразительности» в любом произведении словесного искусства, по-видимому, бесспорно. Художник, работая над картиной, нуждается в графике как форме, сочетающей в себе возможности «изображения» (передача конкретно-зрительного впечатления) и «слова» (способность выразить *понятие*). С другой стороны, литератор воплощает свой художественный замысел исключительно с помощью словесных знаков, но с той же неизбежностью, что и живописец, проходит этап осмысления конкретно-зрительных впечатлений, служащих основой, материалом для творческой работы. Художественная идея в творчестве представителя любого рода и вида искусства проходит в сознании творца путь от непосредственного чувственно-интеллектуального опыта, основанного на зрительных впечатлениях, включая восприятие всех произведений искусства, словесного в том числе, — к тому особого рода обобщению, которое мы называем «художественный образ». Путь этот, чем ближе к своему началу — тем сходнее у представителей различных искусств; расхождения начинаются на наиболее позднем этапе, при подходе художника к решению проблемы создания художественной формы, специфической для данного вида искусства, при столкновении с соответствующим материалом: словом, красками и т. п. Работа современного литератора или художника немыслима без черновика

---

[3] Дмитриева Н. А. Изображение и слово, с. 282.
[4] Там же, с. 286.

(за исключением очень немногих жанров типа «импровизации»), а также выработки своего способа первоначальной формулировки художественной идеи, способного объединить свойства слова и наглядного изображения. Поэтому парадоксальность ситуации, когда писатель, подобно А. С. Пушкину и Ф. М. Достоевскому, использует черновую форму художника (графический эскиз), носит лишь внешний характер, определяясь глубинными свойствами любого творческого процесса, суть которого — в зрительном восприятии и художественном воплощении реальной действительности. Графический эскиз наиболее полно отвечает тем задачам, которые ставит перед собой представитель того или иного вида искусства при первоначальной обработке зрительных впечатлений, из которых рождается затем художественное целое.

Почему, однако, литератор не может использовать в качестве средства первоначальной формулировки идеи исключительно словесные записи? Такой путь также возможен, и он оказывается свойственным писателю, не обладающему навыком рисования, каким владели А. С. Пушкин или Ф. М. Достоевский. Каждый художник слова начинает записывать со своего уровня «готовности», завершенности художественной идеи. Лишь тщательно обдумав характер своего героя или сюжетный поворот произведения, делали свои первые записи Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев. Для Ф. М. Достоевского, так же как и для Пушкина, было характерно, напротив, «размышление с пером в руках».[5] Сущность творческой работы писателя в эти моменты — освобождение слова от «населенности» его определенным литературным значением, попытка выразить мысль в обход стилевого штампа.

Однако первое слово, которым будет обозначена данная художественная идея, как правило, не является ее окончательной формой (история всемирной литературы не знает примеров создания романа без черновика). Первое же словесное обозначение художественной идеи (образа) неизбежно вступает в противоречие с искомой художественной формой, адекватно осуществляющей эту идею (образ). Известное «сопротивление слова» есть во многом сопротивление нарождающейся новой литературной форме всего комплекса литературных штампов, связанных с искомым художественным значением. Однако эта проблема преодоления литературного штампа во многом упрощается, если писатель на первом этапе творческой работы воплощает образ не в слове, а в графической, наглядно-конкретной форме: мысль писателя «обходит слово» и этот путь оказывается более коротким, приближая момент созревания настоящего литературного воплощения идеи. В этом случае вместо непримиримого антагонизма «старой» и «новой» литературных форм появляется естественная преемственность ясно сформированного чувственно-наглядного образа —

---

[5] Такое определение стилю творческой работы Ф. М. Достоевского дал первый издатель и исследователь рукописей романа «Идиот» П. Н. Сакулин (см. в кн.: Из архива Достоевского: «Идиот». М.; Л., 1931, с. 3).

и реализующего ее слова: «графическое слово» разрывается, словно куколка, рождая на свет поэтическое воплощение задуманной художественной идеи.

Не только история искусств, но и повседневная человеческая практика во множестве содержит случаи подобного «обхода слова» именно как кратчайшего пути к точному выражению определенной идеи, чувства. В процессе общения человек часто прибегает к своего рода «вспомогательной» системе знаков, которая обычно подтверждает, «поверяет» информацию, переданную лингвистическими средствами (язык жестов, мимика). Графические средства часто употребляются писателем и в качестве средства создания определенного художественного значения (пропуски строф в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, «лесенка» строф В. В. Маяковского; любая разбивка текста на главы, части и пр.). Отдельные писатели XX в. вводят рисуночную графику непосредственно в качестве элемента художественной формы своего литературного произведения (Курт Воннегут).

Человек может понимать назначение предметов при незнании обозначающего их слова — и этот момент имеет много общего с тем этапом работы художника, когда идея уже сформировалась в его сознании, но еще не получила адекватного словесного воплощения. Как отмечает И. Е. Гельб, «установлено, что многие люди могут читать глазами без промежуточного потока речевых знаков».[6] Очевидно, что человек в процессе мышления (и особенно это касается писателя или художника) способен вырабатывать зрительные образы или понятия, не обязательно имеющие «подкладку» из речевых, языковых знаков. Работа художника слова по выработке новой художественной формы («нового слова») в этом смысле сравнима с тем периодом истории человечества, когда язык только создавался и в процессе мышления человек обходился, по выражению И. Е. Гельба, «без языковых одежд», выражая образы и понятия в рисунках.[7]

Аналогично этому происходит и рисование ребенка, которое коренным образом отличается от изображения, сделанного рукой взрослого человека, именно тем, что ребенок сначала рисует, а потом называет предмет: рисунок оказывается на пути мышления к выработке понятия и соответствующего ему словесного обозначения.[8] «Рисуночное письмо» древнейших народов также сохранило в своей графической форме следы постижения человеком мира, которое было облечено в попытку передать в линиях

---

[6] Гельб И. Е. Опыт изучения письма: Основы грамматологии. М., 1982, с. 20—21. Пер. с англ.

[7] Там же, с. 21. Это соответствует и опыту самого Ф. М. Достоевского. Комментируя размышления одного из своих героев, он замечает: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1973, т. 5, с. 12).

[8] См. об этом: Выготский Л. С. Мышление и речь. — Собр. соч. В 6-ти т. М., 1982, т. 2, с. 5—362.

на плоскости зрительные образы. Человечество, вырабатывающее язык, ребенок, постигающий мир, и писатель, ищущий новую художественную форму, — все они стремятся к использованию в творческом мышлении наглядно-конкретных образов, выраженных и осмысленных в рисунке. Роль «идеографического письма», где понятия еще сохраняют свою непосредственную образность, возрастает в мышлении человека тем более, чем более сложные творческие задачи перед ним стоят. Огромно и гуманитарное значение таких «рисуночных письменностей», где понятия выражаются наглядными образами, апеллирующими не к знанию определенного языка, но ко всей сумме зрительных впечатлений человека, независимо от его национальной и культурной принадлежности.[9]

Возникновение всех словесно-графических жанров непосредственно связано с этой тенденцией, находясь на столбовой дороге, которая ведет человеческое мышление от первичных форм постижений мира в его зрительной наглядности к выработке абстрактных логико-понятийных форм. Поэтому графика писателя в рукописи или «записной книжке» близка по своему смыслу и происхождению всем видам искусства, где изображение служит слову, а слово — изображению, и они образуют нерасторжимое смысловое и эстетическое единство. Ярким примером здесь может служить японская средневековая «стихоживопись» *сигадзику*.

Как отмечает исследователь этого вида восточного искусства Е. С. Штейнер, сигадзику представляют собой каллиграфически написанные «стихотворения в свитках, содержащих, кроме того, и живописное изображение», составляя «немалую количественную и весьма важную в качественном отношении часть японской литературы XV века...».[10] Глубокое и всестороннее исследование сигадзику, проведенное востоковедами, позволяет сделать вывод о том, что к появлению этого словесно-графического жанра привело стремление автора создать «звучащие картины» и «беззвучные стихи» — согласно традиции, сигадзику не читается вслух, «текст и изображение вместе означают то, что в отдельности ничто из них значить не может».[11] Важно отметить, что в сигадзику тесно сочетаются, проникая друг в друга, каллиграфия, живопись и художественное слово — именно те три компонента, которые образуют словесно-графические композиции на страницах «записных тетрадей» Ф. М. Достоевского. Можно ли считать это простым совпадением?

По-видимому, нет, так как в обоих случаях, проделывая похожий путь, мысль автора стремилась к реализации высокохудожественного поэтического замысла в максимально точно соответствующей ему графической форме. Для письменного слова,

---

[9] См.: Гельб И. Е. Опыт изучения письма, с. 211—219.

[10] Штейнер Е. С. Стихоживопись: Введение в формальный анализ и опыт интерпретации жанра сигадзику. — В кн.: Вопросы восточного литературоведения: Традиции и современность. М., 1982, с. 252—275.

[11] Там же, с. 256.

выражающего понятие, такой идеальной формой является каллиграфия, для зрительного образа, передающего комплекс ассоциаций, — рисунок, изображение. Кроме того, в иероглифах еще сохранились следы первичной наглядности тех рисунков, из которых они возникли. Следовательно, каллиграфия здесь сохраняет еще более тесную связь с точными линиями художественно совершенного графического изображения, которая почти утеряна в письменной графике языков европейских народов. С другой стороны, согласно исследованиям востоковедов, иероглиф восточной системы письменности не просто передает в одном знаке цельный, нерасторжимый образ — но сам способ его восприятия сознанием человека приближает его более к рисунку, нежели к слову индоевропейского языка.

В этих глубочайших различиях между фонетической и иероглифической системами письменности коренятся причины, почему именно на Востоке слово и изображение легко и естественно объединились в границах одного жанра искусства, завоевавшего огромную популярность, в то время как европейская традиция на том же пути достигла только «иллюстрации», где изображение служит слову, или «подписи», где слово служит изображению, при всем богатстве и разнообразии вариантов: от миниатюры в рукописной книге до лубка, русского и западноевропейского. (Несколько особняком в этом смысле стоят рукописно-графические композиции Владимира Вагина по мотивам стихотворений И.-В. Гете, «Подпоручика Киже» Ю. Н. Тынянова).[12]

На развитие словесно-графических форм искусства в культурах Запада и Востока сильное влияние оказало то обстоятельство, что основная форма текста на Западе — книга, т. е. множество сложенных между собой листов, на Востоке — свиток, т. е. один лист, как бы велик он ни был по размерам. Изобразительное искусство требует «единства пространства», и лишь один лист, на котором создано словесно-графическое произведение, позволяет воспринять его как художественное целое. Книга делает возможным почти безграничное количество иллюстраций; свиток сигадзику требует одного изображения, составляющего вместе со стихотворным текстом целое, которое воспринимается как картина, мгновенно и одновременно во всех частях.

Словесно-графические композиции Достоевского (см. ил.) не являются законченными произведениями искусства, рассчитанными на зрителя, — они возникали спонтанно, как отражение того пути от наглядного образа к слову, какой проходило в эти минуты творческое мышление писателя. Однако очень показательно, что композиции русского писателя, где сочетаются, образуя сложный смысл, графика, каллиграфия и художественное слово, находятся в пределах одной страницы, осмысленной как своего рода «холст», художественное пространство. Проходя есте-

---

[12] См. об этом: Королев А. Красноречивая графика. — В кн.: Альманах библиофила. М., 1985, вып. 17, с. 184—202.

ственный путь, по которому идет человеческое сознание в постижении им реальной действительности, Достоевский часто начинал свое размышление «с пером в руках» с того, что изображал «лик», занимавший его воображение в связи с каким-либо событием или идеей, затем писал «каллиграфически» слово, символизировавшее круг определенных идей, и затем, как результат этих размышлений, записывал окончательный текст, где определялось сюжетное решение или «план» произведения. Рисунок и текст здесь — причина и следствие, начало и продолжение. Разработав и установив определенное «лицо идеи» (выражение Ф. М. Достоевского) в своей графике, писатель более не прибегал к рисунку, работая далее только со словом. В исключительном случае, когда замысел романа резко менялся и требовалось осмысление «с начала», Достоевский мог вновь возвращаться к своим рисункам-размышлениям; таковы, например, два изображения Раскольникова в «планах» двух различных редакций «Преступления и наказания».[13] При этом писатель не думал, конечно, о включении своих рисунков в окончательный текст произведения, как это практиковали уже в XX в. К. Воннегут или Дж. Апдайк, в России — В. Хлебников.

В возникновении новых видов и жанров искусства мы иногда наблюдаем тенденцию к сокращению того огромного расстояния, которое отделяет первую черновую «формулировку» идеи от ее окончательного воплощения. Множество примеров из европейского и дальневосточного искусств показывает, как «черновик», рассчитанный на авторское восприятие, становится «беловиком», рассчитанным на читательское (зрительское) восприятие. Творческий процесс становится короче и интенсивнее; за счет этого расширяются возможности автора в поиске новых, пусть не всегда традиционных средств выражения. Сигадзику, состоящие из поэтического текста, каллиграфии и рисунка, и графические композиции Ф. М. Достоевского, состоящие из тех же элементов, сближают поиск автором адекватного способа выражения для наглядного образа, понятия, идеи. Различие заключается в практической функции, назначении обоих текстов: в первом случае — законченное произведение искусства, рассчитанное на зрительное восприятие, во втором — «черновые», рассчитанные только на собственное восприятие наброски, максимально удобным и точным способом фиксирующие идею, подлежащую дальнейшей художественной разработке средствами искусства слова.

Однако если бы мы представили себе, что рукопись Достоевского, вместе с графикой, выполненной им «для себя» в процессе обдумывания художественной задачи, вдруг вышла бы в свет и превратилась в особый жанр искусства, где слово и рисунок, дополняя друг друга, создавали бы один цельный художественный

---

[13] См.: Баршт К. А. Это — психологический отчет одного преступления. — Аврора, 1981, № 8, с. 133—146 (здесь вкратце рассмотрены некоторые аспекты графики в рукописях «Преступления и наказания»).

образ, то возник бы вид словесно-графического искусства, глубоко родственный сигадзику. Причины, почему это не могло произойти в России XIX в. и, напротив, естественно и неизбежно произошло в Японии, изложены выше. Однако важно отметить, что корни всех разнообразных литературно-графических жанров, родственных этим сигадзику, — в творческом процессе писателя или художника, его черновых записях, эскизах и зарисовках. Из «чернового рисунка» мастера Возрождения эскиз вышел в свет, приобретая статус обладающего самостоятельной эстетической ценностью произведения искусства. Примерно в это же время в XV—XVI вв., и при сходных обстоятельствах графические наброски на листе со стихотворным текстом вышли из черновой рукописи, став одним из популярнейших жанров японского искусства. Словесно-графические композиции Ф. М. Достоевского, другие сходные явления в русской культуре XIX в. показывают, что предпосылки для такого «превращения» имели место и в русской культуре, и лишь ряд названных объективных причин помешал реализации этой тенденции. Однако она подспудно жила в пределах творческой лаборатории многих писателей, в записях, не рассчитанных на «чужое» внимание, вне существующих жанровых рамок.

Говоря о графике Достоевского в сравнении с японской «стихоживописью», можно определить их взаимное отношение как пересечение в одном, центральном пункте совершенно различных по целому ряду признаков явлений двух различных культур. Это показывает глубинную, фундаментальную общность всех видов искусства, коренящуюся в общности проблемы воплощения идей, понятий, образов в адекватной художественной форме, сочетающей преимущества слова (возможность выразить идею непосредственно, в виде понятия) и изображения (возможность выразить образ в его конкретной наглядности), преодолении соответствующей ограниченности слова и изображения. Развитие мирового искусства вызвало к жизни большое число словесно-пластических форм. Среди них едва ли не на первом месте стоит кино, художественные средства которого — принципиально того же типа, как и гораздо более скромные по своим возможностям рисуночные эскизы писателя или явления восточного искусства типа сигадзику.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО

Сборник
исследований и материалов

Ответственные редакторы
академик М. П. АЛЕКСЕЕВ и Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986