



Тихомиров Борис Николаевич*

*доктор филологических наук,
заместитель директора по научной работе
Литературно-мемориального музея
Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге,
президент Российского общества Достоевского.
btikhomirov@rambler.ru*

DOI: 10.15393/j10.art.2014.7

ПОРТРЕТНЫЕ ЗАРИСОВКИ ДОСТОЕВСКОГО ИЗ НОВЫХ АТРИБУЦИЙ

Аннотация: В статье осуществлены атрибуции некоторых портретных зарисовок, сделанных Достоевским на страницах его творческих рукописей. Описан ранний графический автопортрет писателя на полях так называемой "Сибирской тетради", атрибутированы портретные зарисовки Вольтера и Шекспира. Использован метод визуальной аргументации с привлечением известных графических и скульптурных портретов атрибутируемых исторических личностей.

Ключевые слова: Достоевские, Вольтер, атрибуция, рисунки, автопортрет, записные тетради, творческий процесс

Тема «Достоевский — рисовальщик» уже несколько десятилетий как введена в научный оборот [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [12], [13], но и по сей день освоена далеко не полно. За единичными исключениями рисунки Достоевского, выполненные чаще пером, реже карандашом, содержатся среди материалов творческой лаборатории писателя — большей частью на страницах его записных тетрадей, содержащих подготовительные материалы к «Преступлению и наказанию», «Идиоту», «Бесам», «Подростку», на отдельных листках с набросками к «Братьям Карамазовыми», в нескольких случаях — на полях связных черновых автографов «Бесов» и «Подростка».

Писатель преимущественно рисовал мужские, реже женские портреты, а также элементы архитектурных, чаще готических сооружений: шпили, башенки, стрельчатые окна и т. п. Эти зарисовки, которых выявлены многие десятки, образуют своеобразный «графический конвой», сопутствующий творческому процессу романиста. Логика связи рисунков в рукописях Достоевского с окружающим вербальным контекстом — исключительно сложная и на сегодняшний день, если говорить обо всем массиве графического наследия писателя, далеко не решенная проблема. В редких, единичных случаях связь графики и окружающего текста устанавливается более или менее определенно, для подавляющего большинства рисунков она может быть обозначена лишь гипотетически, иногда же соотношение записей и зарисовок, сделанных на одном и том же листе, не поддается никакой интерпретации.

В настоящей статье речь пойдет о некоторых портретных зарисовках в рукописях Достоевского. Тут надо сразу отметить, что среди многих десятков подобных рисунков практически нет примеров, за одним-двумя далеко не бесспорными исключениями, в отношении которых связь с конкретным историческим лицом, а тем более с вымышленным литературным персонажем была бы авторизована самим писателем. Другими словами, в нашем распоряжении нет изображений, рядом с которыми рукою автора было бы, например, написано: Белинский, Вольтер или Раскольников, князь Мышкин, Хромоножка. Так что атрибуция подобных портретов — это в значительной степени область исследовательских гипотез. Однако в части конкретных исторических лиц на помощь исследователю приходит иконография: фотографии, графические и живописные, иногда даже скульптурные портреты и т. п.¹ В настоящих заметках я как раз и намерен рассмотреть несколько случаев, когда опыты портретных атрибуций, по необходимости гипотетических, будут основываться прежде всего на визуальной аргументации, поддержанной, естественно, и другими наблюдениями и соображениями.

1

Первая портретная зарисовка, к которой я намерен обратиться, заслуживает самого пристального внимания уже потому, что это самый ранний из известных нам рисунков Достоевского². Он сделан на полях так называемой «Сибирской тетради», в которой будущий автор «Записок из Мертвого дома» записывал подслушанные им от товарищей по каторге пословицы, поговорки, фразеологические обороты, шутки, арготизмы и т. п.³ Датировка «Сибирской тетради» вызывает серьезные споры у специалистов. Кто-то считает, что писатель вел эти записи еще в Омском остроге, возможно, во время нахождения в госпитале, изобретательно пряча свою «каторжную тетрадку» от всевидящего ока надзирателей⁴. Другие полага-

ют, что «Сибирская тетрадь» начата в январе-феврале 1854 г., в первый месяц после выхода Достоевского с каторги, когда он перед отправкой рядовым солдатом в 7-й линейный Сибирский батальон целый месяц провел в Омске в гостеприимном доме дочери декабриста Ольги Ивановой (урожд. Анненковой). Наконец, третьи настаивают, что писатель завел эту тетрадку уже в Семипалатинске, перенеся в нее записи, сделанные на разрозненных лоскутках бумаги еще на каторжных нарах. Действительно, на последних листках «Сибирской тетради» мы находим несколько дат, самая ранняя из которых — 5 июля 1855 г. Но начата была, скорее всего, «каторжная тетрадка» Достоевского все-таки еще в остроге.

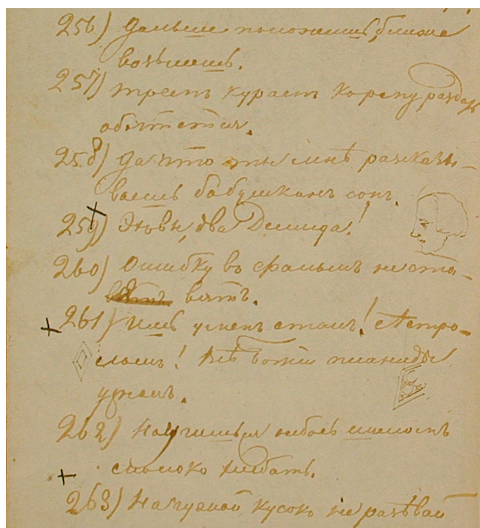
Однако интересен названный рисунок не только как самый ранний в графическом наследии писателя. До сих пор исследователям был известен только один автопортрет Достоевского, выполненный пером на полях рабочей тетради писателя первой половины 1870-х годов [2], [14, 60–62]. Однако, как оказывается, это не единственная попытка писателя зафиксировать на бумаге свои собственные черты. Есть основания считать автопортретом и названный рисунок на полях «Сибирской тетради» Достоевского, причем автопортретом не обычным, а, так сказать, «ретроспективным».

Рисунок, о котором идет речь, сделан практически в середине тетрадки, на полях 30-й странички, против записи под № 259: «Эх, вы, два Демида!» Исследователь «Сибирской тетради» В. П. Владимирцев, первым обративший внимание на нарисованный пером рядом и судя по всему одновременно с этой записью мужской профиль, задался вопросом о том, кто изображен на этом рисунке: уж «не один ли из Демидов?» [10, 118]. Ответ на этот вопрос, однако, оказывается более неожиданным.

«Два Демида» — это персонажи известной народной поговорки, представленной в «Сибирской тетради» в усеченном виде: «Два Демида, да оба не видят» [10, 118]⁵. Облику фольклорного «Демида» вполне соответствуют некоторые черты графического портрета на полях тетрадки, — например, зачесанные назад, по-простонародному, волосы. Но именно эта деталь и заставила вспомнить другой рисунок — помещенную в «Иллюстрированном альманахе» 1848 г. карикатуру Н. Степанова «Журналист и сотрудник», на которой были изображены издатель «Отечественных записок» Андрей Краевский и опубликовавший в его журнале свою повесть «Двойник» Федор Достоевский⁶.

Писатель в изображении Степанова рядом черт отличается от того, каким он выглядит на известном карандашном портрете К. Трутовского 1847 г. Одним из существенных отличий как раз и является прическа: на карикатуре у Достоевского также зачесанные по-простонародному назад волосы. И это точно соответствует мемуарным свидетельствам современников, например, доктора С. Яновского, который, описывая внешность писателя середины 1840-х гг., также отмечает «белокурые и мягкие волосы, причесанные по-русски»⁷. Во второй половине 1847 г. Достоевский изме-

нил прическу (кроме того, отпустил маленькую «шкиперскую» бородку). Эти наблюдения позволяют говорить о карикатуре Н. Степанова, несмотря на то что в печати она появилась несколько позднее, как о самом раннем известном нам изображении автора «Двойника» [14, 34 43]. И вот совершенно замечательно, что мужской профиль на полях «Сибирской тетради» (Илл. 1) обнаруживает чрезвычайно близкое сходство с портретом Достоевского в изображении карикатуриста середины 1840-х гг. (Илл. 2).



Илл. 1



Илл. 2

Может быть, только более открытый и высокий лоб и чуть приоткрытый рот на сибирском рисунке да оставленные незачесанными волосы несколько различают два этих портрета. При их сравнении даже может возникнуть впечатление, что Достоевский срисовывал свой абрис с карикатуры Степанова. Но такое предположение надо сразу же отбросить как совершенно невероятное!

«Иллюстрированный альманах» был запрещен цензурой сразу же после выхода из печати и в продажу не поступал. Мы должны полностью исключить, что он мог быть в распоряжении Достоевского в Омске или Семипалатинске. И однако, поразительное сходство двух портретов требует объяснения. Конечно, можно было бы удовлетвориться тем соображением, что, запечатлевая в годы сибирского лихолетья по какому-то неясному душевному движению свой облик времени триумфального вхождения в литературу, писатель естественно совпал во внешних чертах с тем, как некогда изобразил его художник минувшей эпохи. Но в том-то и дело, что в данном конкретном случае речь должна идти не о близости отдельных черт портретируемого лица, но — естественно с поправкой на различие тех-

ник: литография и рисунок пером — двух портретов, взятых как целое! Тут и единый ракурс изображения, и абсолютно тождественная линия скулы от уха до нижней губы, и полностью совпадающий контур прически... То есть из сравнения двух этих рисунков напрашивается вывод, что на полях «Сибирской тетради» Достоевский не просто нарисовал свой «ретроспективный» автопортрет середины 1840-х гг., но именно воспроизвел по памяти — и воспроизвел весьма точно — свой облик, как он запечатлен на карикатуре Н. Степанова. Чем так запомнилось писателю это карикатурное его изображение, сказать затруднительно⁸. Но другого объяснения близости двух портретов у меня нет. Сегодня мы бы сказали об этом феномене: «фотографическая память!» Но применительно к эпохе, когда еще и дагеротипия лишь делала свои первые шаги, употребление этого выражения надо посчитать не вполне подходящим.

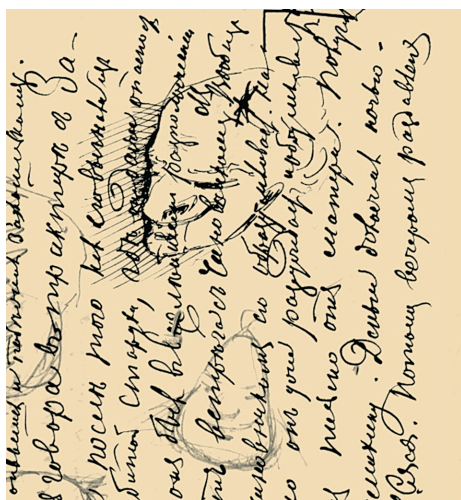
2

В Записной тетради Достоевского 1864–1865 гг.⁹ портретные зарисовки присутствуют особенно «густо». Большинство из них сделаны среди записей, относящихся к ранней, так называемой «висбаденской» редакции романа «Преступление и наказание». Вообще замечено, что большей частью рисунки сопровождают рукописные материалы, относящиеся к художественным замыслам Достоевского, и их крайне мало среди набросков публицистического или литературно-критического характера, деловых или автобиографических записей. Однако в этой тетради самые ранние и весьма интересные рисунки появляются рядом с публицистическими набросками, сделанными в 1864 г., в период редактирования Достоевским после смерти брата Михаила журнала «Эпоха» (и это заставляет уделить им специальное внимание). Настаивать на прямой, непосредственной связи публицистических замыслов и их «графического конвоя» было бы опрометчиво. Но и совершенно случайным их сочетание назвать также нельзя.

14 сентября 1864 г. Достоевский-публицист, внимательно следивший за политической и общественной жизнью Западной Европы, записывает в своей рабочей тетради тему предполагаемой статьи «Коеи и католицизм» (20; 191). По-видимому, он намеревался откликнуться на нашумевшую историю 10-летнего еврейского мальчика Иосифа Коена, жившего в гетто в обучении у башмачника, который был похищен католическим аббатом и помещен в римскую школу оглашенных для насильственного обращения в католицизм. В связи с этой историей Достоевский намеревался писать о кризисе католицизма и неизбежном, как ему представлялось, скором падении папской власти («Папская власть падет. Может быть, падением поднимется и очистится, но не пойдет впрок; ибо очистится кунштиком. Нет веры в самом папе. В служителях церкви — разве суеверие» — 20; 189). По-видимому, в контексте именно этих размышлений в памяти

писателя возник образ такого страстного и последовательного критика католицизма, как Вольтер, который, выражая свое резко негативное отношение к католической церкви, к широко распространенным в ней религиозным суевериям, призывал (в частности, в письме от 28 ноября 1762 г. к Д'Аламберу) «раздавить гадину».

На той же странице¹⁰, где записан набросок «Кое и католицизм», Достоевский делает пером портретную зарисовку (Илл. 3), в которой вполне определенно опознается облик Вольтера, как он широко известен по скульптурному бюсту работы Ж.-А. Гудона: высокий лоб со складками морщин, почти лишенный волос голый череп, крупный нос, выдающийся вперед узкий подбородок и, главное, язвительная, растянутая в пол-лица улыбка [1]¹¹. Достоевский мог видеть бронзовый бюст Вольтера в Петербурге, в Эрмитаже¹² — он наиболее схож с изображением в Записной тетради (Илл. 4). Также писатель видел выполненную в мраморе фигуру Вольтера в парижском Пантеоне, о посещении которого (упомяная, в частности, и гробницу французского философа) он писал в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (см.: 5; 89).

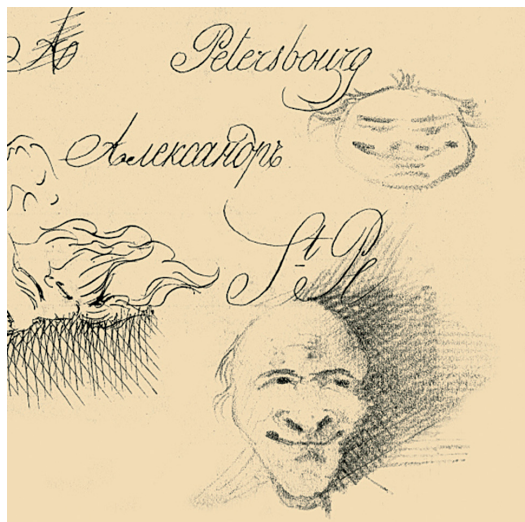


Илл. 3

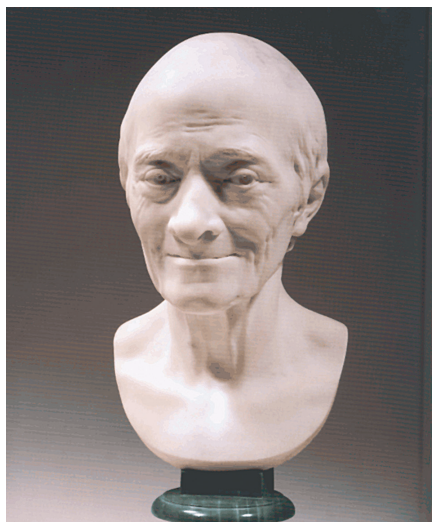


Илл. 4

Любопытно, что в Записной тетради несколько более позднего времени, 1866–1867 гг., мы встречаем еще один портрет со схожими чертами, но на этот раз изображенный анфас и выполненный карандашом (Илл. 5)¹³. Глаза человека на портрете лукаво прищурены, рот вновь растянут в улыбке. И вновь этот портрет обнаруживает сходство с хранящимся в Эрмитаже бюстом Вольтера работы Гудона, но на этот раз не бронзовым, а мраморным (Илл. 6), который — бюст, — кстати, упоминается Достоевским в «Дневнике писателя» 1877 г.¹⁴



Илл. 5



Илл. 6

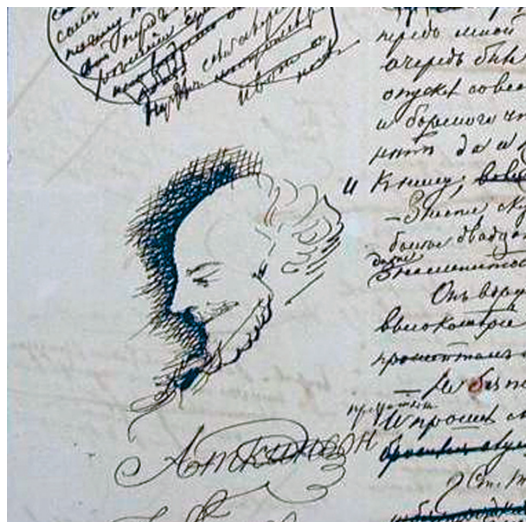
Косвенным подтверждением верности нашей атрибуции является дважды повторенная на странице с карандашным портретом Вольтера каллиграфия: «Bousiris». Бусирис (или Бузирис) — легендарный древнеегипетский царь, убивавший всех попадавших в его страну чужеземцев, принося их в жертву своим богам. Вольтер не однажды иносказательно упоминал его в своих произведениях: и в «Орлеанской девственнице», и в «Назидательных проповедях»¹⁵. Возможно, чтение одной из этих книг и вдохновило писателя на создание портрета их автора. Известно, что во Флоренции в 1868–1869 гг. Достоевский «читал всю зиму сочинения Вольтера и Дидро на французском языке»¹⁶. Рассматриваемый рисунок сделан несколько ранее, но и интерес писателя к Вольтеру также возник задолго до того, как каллиграфическая запись «Bousiris» появилась в его Записной тетради. О Вольтере, например, критически отзывается Лебедев в «Идиоте» (см.: 8; 311), «Вольтерова Кандида», кстати, в едином контексте с папой римским («...вот и о папе. Вольтеров Кандид. О Фонтенеле» — 7; 79), упоминает Раскольников в черновом наброске сцены трактирного разговора с Заметовым, сделанном в той же Записной тетради 1864–1865 гг., в которой был обнаружен первый портрет смеющегося Вольтера.

К великому сожалению этот портрет Вольтера мы не имеем возможности увидеть в его «первозданном» виде: через год, осенью 1865 г., работая над первоначальной редакцией «Преступления и наказания», прямо поверх разбросанных в нижней части страницы портретных зарисовок писатель чернилами делает запись, озаглавленную «Программа ближайшая», где намечает развитие событий после разговора в трактире Раскольникова и Заметова. Так что теперь портрет Вольтера можно рассматривать лишь сквозь плотную сетку чернильных строк наброска к великому роману¹⁷.

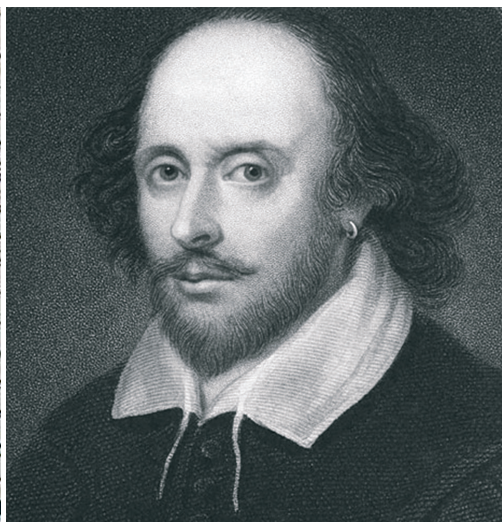
3

В фонде Достоевского, находящемся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, хранится несколько листов большого формата, содержащих черновой автограф главы «Праздник по подписке» из третьей части романа «Бесы»¹⁸. (Он относится к тому времени, когда в составе романа еще планировалась глава «У Тихона» и две будущих главы «Праздник. Отдел первый» и «Окончание праздника» составляли единое целое.) Листы исписаны мелким, убористым почерком, и как обычно в связных черновых автографах Достоевского слева оставлены широкие поля, на которых то там, то здесь внесена правка основного текста. А на листе, где начинается эпизод выступления на празднике Степана Трофимовича Верховенского, на полях, тем же пером, которым записан текст «Бесов», сделан рисунок мужской головы (Илл. 7).

На этом хотя и лаконично, но тщательно прорисованном портрете, выполненном строго в профиль, изображен мужчина лет пятидесяти с покатым лбом, переходящим в обширную залысину. Однако в задней части головы курчавятся обильные волосы. Небольшая, также курчавящаяся борода и усы довершают портретную зарисовку. Кто же это?



Илл. 7



Илл. 8

В своей лекции на празднике в пользу гувернанток, как помнят читатели «Бесов», Степан Трофимович решился «дать бой» современному нигилизму и прагматизму и говорить о «роли и значении красоты». «Все недоумение лишь в том, — вопрошает он, — что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» И сам же дает ответ: «...а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности,

выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть!» (10; 372–373). Эти слова — выражение пафоса и кульминация его речи. И как бы в унисон пафосу своего героя на полях рядом с этим эпизодом Достоевский зарисовывает портрет одного из величайших гениев человечества, творца абсолютной и вечной красоты — английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира.

Тут, правда, возникает вопрос: от какого из известных портретов Шекспира отправлялся Достоевский, делая свой рисунок? Не касаясь проблемы, которая находится в компетенции специалистов: какие из изображений великого драматурга являются подлинными, а какие апокрифическими, — считаю возможным заключить, что ближе всего к зарисовке Достоевского так называемый «чандосский портрет», предположительно приписываемый руке художника Джона Тейлора и датируемый 1600–1610 гг. (Илл. 8). Стоит, впрочем, отметить, что автор «Бесов» не копирует указанный оригинал, а создает на его основе свою версию облика английского драматурга: если на полотне Тейлора взгляд Шекспира, изображенного в $\frac{3}{4}$ влево, устремлен прямо на зрителя, то Достоевский рисует драматурга строго в профиль, со взглядом, обращенным долу, и с полужакрытыми глазами — наиболее излюбленный писателем ракурс и тип изображения, чаще других встречающийся в его портретных зарисовках. Можно также отметить, что его Шекспир выглядит, пожалуй, несколько старше, чем в изображении Джона Тейлора.

Требуем специального рассмотрения также вопрос: где, в каком издании мог Достоевский познакомиться с «чандосским портретом» английского драматурга? Еще в Главном инженерном училище он читал Шекспира во французских переводах, и значит, поиск нельзя ограничивать только русскими изданиями. Оставляю эту проблему на будущее, а в завершении приведу один «анекдот», опубликованный 5 февраля 1873 г., вскоре после завершения Достоевским «Бесов», в редактируемом писателем еженедельнике «Гражданин» (по мнению шекспироведа Н. В. Захарова [11, 272–273], не исключено, что этот анекдот, непосредственно предвещающий в указанном выпуске «Гражданина» рассказ Достоевского «Бобок», вполне может принадлежать самому писателю):

«На дняхъ намъ передавали слѣдующій разсказъ. Одинъ господинъ зашелъ въ одну изъ калачныхъ Петербурга. Мальчикъ продававшій ему калачъ долго на него смотрѣлъ.

— Что ты на меня такъ пристально смотришь? спрашиваетъ покупатель.

— А смотрю я на васъ потому, что вы на Шекспира похожи.

— На Шекспира? Ты откуда его знаешь?

— А какже, онъ мой любимый писатель, я его и читаю, и портретъ имѣю!»¹⁹

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Вызывает удивление, что в работах К. А. Баршта, предложившего целую серию атрибуций портретных зарисовок в рукописях Достоевского, практически отсутствуют воспроизведения портретов исторических лиц, черты которых исследователь обнаруживает в графическом наследии писателя, и даже нет указаний на какие-либо их конкретные изображения (с указанием имен художников, фотографов, дат создания, мест хранения и т. п.). Читатель должен верить К. А. Баршту на слово! Однако в ряде случаев обращение к иконографии называемых исследователем лиц (Краевский, Бальзак, св. Тихон Задонский, Россини и др.) вызывает серьезные сомнения в правомочности предложенных атрибуций.
- ² Выношу здесь за скобки вопрос атрибуции трех карандашных рисунков на отдельных листах, хранящихся в РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, предположительно изображающих преподавателей Главного инженерного училища, которые находятся в фонде младшего брата писателя, А. М. Достоевского (Ф. 56. Оп. 1. № 400/1–3). Согласно архивному описанию, они принадлежат руке либо Ф. М. Достоевского, либо К. А. Трутовского, младшего товарища писателя по Инженерному училищу, впоследствии известного художника. На чем базируется такая атрибуция, не указано. Рисунки сопровождаются подписями, сделанными, по-видимому, тем же карандашом, что и изображения. Почерк Ф. М. Достоевского в них не опознается. Характерных примет графики писателя, известных по его позднейшим рисункам, также не усматривается. В любом случае предложенная в архивном описании атрибуция носит дубиальный характер.
- ³ НИОР Российской государственной библиотеки (РГБ). Ф. 93.1.2.5.
- ⁴ Такое предположение поддерживает словоупотребление Достоевского, который называл «Сибирскую тетрадь» «моей тетрадкой каторжн<ой>» (21; 259), характеризуя в этом определении не столько содержащиеся в ней записи, сколько ее саму как относящуюся к эпохе его пребывания на каторге. В пользу того, что «Сибирская тетрадь» была начата в остроге, как будто свидетельствует и ее самодельный характер. В Омске, по выходе из острога, или в Семипалатинске писатель, скорее всего, использовал бы для записей «фабричную» тетрадь.
- ⁵ Ср.: Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957. С. 485.
- ⁶ См.: Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре. С. 35.
- ⁷ Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 232.
- ⁸ Возможно, тем, что это было первое его портретное изображение. Сведений о более ранних случаях создания кем-то и когда-то портретов Достоевского, пусть и несохранившихся, в нашем распоряжении нет.
- ⁹ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 212.1.4.
- ¹⁰ Там же. С. 14.
- ⁸ Исследователь творчества Ж.-А. Гудона писал: «...портретные бюсты Вольтера, включая те, что были сделаны самим Гудоном и в мастерской под его наблюдением, по своему количеству далеко превосходили все остальные. Каждый большой или маленький театр, каждая академия, каждая библиотека или научное общество и научное учреждение по всей Франции, а также многие в Европе и Америке желали иметь его бюст. Гудон сам подарил по одному гипсу всем сорока членам Французской Ака-

демии. Бюсты Вольтера выходили из мастерской Гудона до самого конца жизни скульптора, и их продолжали копировать после его смерти».

- ¹² В XX в. передан в Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
- ¹³ РГАЛИ. Ф. 212.1.5. С. 12.
- ¹⁴ Говоря о смятении в умах в эпоху кануна Великой Французской революции, Достоевский писал: «Все они, как известно, сбились тогда с толку: Шиллер написал, например, тогда дифирамб на открытие национального собрания; путешествовавший по Европе молодой Карамзин смотрел с умиленным дрожанием сердца на то же событие, а в Петербурге, у нас, еще задолго перед сим красовался мраморный бюст Вольтера» (25; 147). Ср.: «Из переписки Екатерины с Гриммом следует, что императрица получила бронзового и гипсового Вольтера в 1778 году (она предпочитала вариант без парика, так как считала парики смешными). <...> В письме Гримма от 8 ноября 1778 г. также упоминается мрамор, над которым Гудон еще работает и который будет готов к концу года. Несомненно, речь идет о прекрасном мраморе, находящемся сейчас в Эрмитаже...».
- ¹⁵ См., например: «Бузирис хитрый в образе прелата, / Страшась, что приближается расплата, / Ты свой прием обычный применил: / В согласье с Инквизицией ты был, / И ждал вердикт суровый супостата, / Который вздумал бы сорвать покров / С твоих неопикуемых грехов» (Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971. С. 100. Перевод М. Лозинского).
- ¹⁶ Достоевская А. Г. Воспоминания. СПб., 2011. С. 191. См. также свидетельство самого Достоевского в письме Н. Н. Страхову от 6/18 апреля 1869 г. (291; 35).
- ¹⁷ Возможно, является не случайным, что набросок, в котором намечается сюжетная схема, включающая сцену разговора в трактире Раскольников и Заметова, сделан поверх портрета Вольтера, а в последующей детальной разработке этой же сцены, как будто не очень к месту, упоминается сам Вольтер (РГАЛИ. Ф. 212.1.4. С. 14, 42; ср.: с. 7; 89, 79). Можно предположить, что сделанная годом ранее портретная зарисовка французского философа могла вызвать у Достоевского определенные ассоциации и обусловила вербальное появление имени Вольтера в рабочих материалах «Преступления и наказания».
- ¹⁸ РГБ. Ф. 93.1.1.3–4.
- ¹⁹ Гражданин. 1873. 5 февраля. № 6. С. 161 162.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнасон Г. Г. Скульптура Гудона. М., 1982. С. 47.
2. Баршт К. А. Автопортрет Ф. М. Достоевского // Вечерний Ленинград. 1981. 4 июля. № 152. Или: То же // Огонек. 1981. № 46. С. 13.
3. Баршт К. А. «Готика» Достоевского // Нева. 1984. № 10. С. 192 195.
4. Баршт К. А. Рисунки в рукописях Достоевского. СПб.: Формика, 1996. 224 с.
5. Баршт К. А. Рисунки великого романиста // В мире книг. 1980. № 7. С. 69 71.
6. Баршт К. А. Рисунки Достоевского в историческом аспекте // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 18 т. Т. 17. М.: «Воскресенье», 2005. С. 679 867.
7. Баршт К. А. Рисунки. Каталог // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 18 т. Т. 17. М.: «Воскресенье», 2005. С. 6 672.

8. Баршт К. А. Страница из тетради № 4 // Литературная Россия. 1983. 22 июля. № 30.
9. Баршт К. А. Что рисовал Достоевский // Литературная Россия. 1978. 6 октября. № 40.
10. Владимирцев В. П. Каторжная тетрадка Достоевского: монография. Иркутск, 2009. 165 с.
11. Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: Тезаурусный анализ / Н. В. Захаров ; отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд. МосГУ, 2008. 320 с.
12. Коган Г. В. Штрихи знакомых образов // Литературная газета. 1971. 10 ноября. № 46.
13. Лихачев Д. С. «Готические окна» Достоевского // Лихачев Д. С. Литература реальность литература. Л., 1984. С. 104–105.
14. Тихомиров Б. Н. Прижизненная иконография Достоевского. 1847–1881 // Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре. [Альбом]. СПб., 2009. С. 60–62.