**Достоевский и Стефан Цвейг: перекличка двух веков**

Криницын А.Б.

На рубеже веков Австрия переживала, при видимом материальном довольстве, серьезнейший духовный кризис, связанный с потерей прежних религиозно-нравственных ориентиров, с обесцениванием культуры при наступлении новой, модернистко-империалистической эры. Те, кто мыслили действительность ХХ века как обессмысленную и культурно гибнущую, жадно и самозабвенно набросились на учение Ницше о том, что мир может быть оправдан только как явление эстетическое. «Если нужно отказаться от счастливой жизни, то остается еще героическая жизнь» – провозгласил Ницше, имея в виду катарсис античной трагедии. Те, кому были чужды как прежние христианско-гуманистические идеалы, так и коммунистические, мог осмыслить еще, вслед за Ницше, свою жизнь как явление эстетическое, приобретающую последнее величие и высшее напряжение в трагической гибели (по фаустианскому прообразу Гете). Такие искусство и философия начали рассматривать упадок и гибель даже как нечто позитивное[i].

Мироощущение Австрии в начале ХХ века хорошо иллюстрируют слова Кафки, записанные Густавом Янухом: «Война, революция в России и нищета всего мира кажутся мне потоком зла. Это наводнение. Война отворила шлюзы в хаос. Рухнули несущие конструкции, поддерживавшие извне человеческое существование. Историческое событие вершится теперь не единицами, но массами. Мы оттолкнуты, подавлены, сметены. Мы жертвы истории. <...> человек более не чувствует себя лично созидающим мир и ответственным за него»[ii]. Отсутствие «внешних опор человеческого бытия» в высшей степени ощущается и в творчестве Кафки. Подобное чувство было присуще далеко не только Кафке, но характеризовало несколько поколений, переживших мировую войну. Особенное широкое распространение эти настроения получили в эпоху экспрессионизма. Возврат к прежнему миру, к христианским идеалам, таким образом, невозможен. Кризисное мироощущение присуще и творчеству Достоевского.

Там же, в кафкианской Праге, Густав Мейринкпод влиянием Достоевского создает свой лучший роман "Голем" 1915 , где главный герой живет в каких-то постоянных бредовых мистических грезах, совсем как герой "Хозяйки" ДостоевскогоОрдынов, также у него есть заветная возлюбленная, темные силы, мешающие их соединению, воплощенные опять в образе мрачного старика— старьевщика Аарона Вассертума (сравни с Муриным). Герой Мейринка Анастазиус Пернат потерял себя и свое место в мире, живя сразу несколькими судьбами в прошлом и настоящем. Старая Прага ("порог") — у Мейринка мифологический город, как и умышленный, призрачный Петербургу Достоевского.

Популярность Достоевского в Австрии еще более возросла после русской большевистской революции 1917 года и наступлению в немецкоязычных странах эпохи экспрессионизма. И одним из страстных поклонников и популяризаторов творчества становится австрийский писатель и поэт Стефан Цвейг. По творчеству Достоевского Цвейг постигал не только вековую русскую культуру – но также свое время и самого себя. По свидетельству самого Цвейга в одном из писем к М.А. Горькому, впервые с творчеством Достоевского он познакомился в университетские годы: « Россия снова предстала передо мной — предстала в образах Толстого и Достоевского; это нежданно-новое страстно захватило меня, погрузив в какое-то душевное опьянение. Передо мной открылась небывалая человечность и такая глубина чувств, о которой я раньше не имел понятия и которая притягивала как бездна»[iii]. В позднейших мемуарах «Мир прошлого» Цвейг рассказывает, как один «молодой русский» познакомил его с последним романом Достоевского, переводя для него специально «лучшие куски» «Братьев Карамазовых», тогда еще неизвестных в Германии[iv]. На протяжении всей жизни Цвейг считал себя учеником Достоевского Работая над эссе, о Достоевском, Цвейг тщательно изучал все художественное творчество Достоевского и всю изд. на нем. яз. литературу о нем. Был знаком с книгой Д.С. Мережковского «Толстой и Достоевский». В 1925 г. во вступительной статье к книге Г. Прагера «Мировоззрение Достоевского» Цвейг отмечал: «Когда 12 лет назад я приступил к работе над большим эссе о Достоевском, имелась лишь одна его биография <...> Достоевский для нас сегодня больше, чем поэт, это — духовное понятие, которое вновь и вновь будет подвергаться истолковыванию и осмыслению. Образ русского писателя пронизывает и озаряет сегодня все сферы духовной жизни — поэтическую и философскую, духовную и культурную»[v].

Коллекционируя автографы писателей, Цвейг долгое время обладал рукописью двух глав «Униженных и оскорбленных» Достоевского (о чем он сообщает в письме М. Горькому 29 августа 1923 г. из Зальцбурга),

В 1913 г. Цвейг опубликовал написанную дифирамбическими стихами историческую миниатюру «Мученик» (в русском переводе — «Смертный миг»), включенную затем в цикл миниатюр «Звездные часы человечества» (1927, в первом рус. пер. «Роковые мгновения». Стоит отметить, что среди остальных миниатюр «Мученик» выделяется как единственное стихотворение) о переживаниях Достоевского в минуты инсценировки смертной казни над петрашевцами. Цвейг описывает миг отмены смертного приговора как момент рождения нового Достоевск – писателя, мыслителя и пророка. Он допускает несколько фактических неточностей (так, он описывает, как всех десятерых приговоренных, включая Достоевского, привязывают к столбам и завязывают им глаза, чего с Достоевским реально не происходило). Но, очевидно, Цвейг идет сознательно на увеличение драматического эффекта, желая вместить в один миг всю глубину натуры Достоевского: отвязанный от столба Достоевский у Цвейга переживает воскресение, подобно Христу, затем падает в эпилептическом припадке, а, уезжая на санях, кривит рот в «карамазовском желтом смехе».

В духе экспрессионизма рассматривает фигуру Достоевского Цвейг в своей первой статье о русской литературе: «Достоевский: Миф саморождения» (1915). Цвейг видит в произведениях Достоевского «мистическое рождение» нового человека, который находит Бога и веру не в во внешних объектах или переживаниях, но в своей собственной крови»[vi] (нем. ‘Geblüt‘ – происхождение, порода). Для сотворения нового мира необходимы разрушительные «мысли силы» Достоевского: «Преступление необходимо, чтобы родить чистоту»[vii]. «Таков человеческий миф Достоевского, что смешанное, отупевшее, раздвоенное “я” каждого оплодотворено зародышем нового истинного человека (прачеловека со средневековым мировоззрением), который свободен от первородного греха, чистый, первозданное божие создание. Выразить этого правечного человека из преходящей плоти культурного человека есть высшая задача и земной долг»[viii].

В произведениях Цвейга 20-х гг. явно прослеживаются черты экспрессионизма и отчасти отражаются идеи З. Фрейда, учение которого, однако Цвейг разделял не полностью (при этом именно в письме к С. Цвейгу от 19 октября 1920 года, письме, в котором Фрейд благодарил Цвейга за присылку книги «Три мастера», Фрейд впервые изложил свою концепцию личности Достоевского, а заодно теорию применения психоанализа для исследования литературы). Если в лирике Цвейг так и не вышел за пределы камерно-импрессионистической поэзии настроения, то в жанре новеллы он обнаружил отточенность психологического анализа, добился сочетания напряженной динамичности сюжета с богатством описаний и культурно-бытовых зарисовок. импрессионистская и романтическая стилевые тенденция не исчезнут, но окажутся подчиненными реалистической - сплав их составит неповторимую особенность прозы С.Цвейга. Возвращаясь к сюжетности, разрушенной импрессионистами, Цвейг совмещает поэтику минут и мгновений с детализацией развития сюжета во времени.

Гораздо глубже и точнее характеризует Цвейг творчество Достоевского в большом эссе о нем, начатом еще в 1914 г., а 1920 вошедшим в книгу «Три мастера: Диккенс, Бальзак, Достоевский». Автором сознательно были выбраны три «величайших романиста» тех стран, с которыми Австрия и Германия только что воевали в мировой войне. Концептуально важно было, что Цвейг тем самым ставил романы Достоевского в общий контекст европейской литературы как одну из ее вершин (полемизируя с М. де Вогюэ, видевшим в творчестве Достоевского специфически русское, чуждое Европе начало).

«Антитезу рационального и иррационального Цвейг, всегда пытавшийся проникнуть в глубины человеческой души, исследовать самые потаенные ее углы, решает бесповоротно и решает, разумеется, в пользу иррационального. Чрезвычайно восприимчивый к современным ему веяниям, Цвейг испытал воздействие и «философии жизни», и «теории вчувствования», и фрейдизма. Все эти влияния вели его в глубь человеческой психики, в мир подсознательного, к биологическим основам жизни. <...> Предметом своего интуитивно-психологического анализа Цвейг делает не только произведения Достоевского, но и самого писателя, его жизнь и даже его внешний облик»[ix]. По его мнению, лишь через интуитивное любовное проникновение в личность писателя можно постичь его творчество. Достоевского для Цвейга, как и для экспрессионистов, – человек хаоса, который Цвейг именует стихией «жизни», которую Цвейг старается объяснить из контекста современной Достоевскому российской исторической действительности: «…люди Достоевского останутся непонятыми, если не вспомнить, что они русские, дети народа, который из вековой, варварской тьмы свалился в гущу нашей европейской культуры...»[x]. «Никто из них не знает меры, закона, поддержки традиций, опоры унаследованного мировоззрения. Все они беспочвенны, беспомощны в незнакомом им мире. <...> Все они люди переходной эпохи, нового начала мира. <...> Но вот что примечательно: так как они люди нового начал мира, в каждом из них снова рождается мир; все вопросы, уже застывшие у нас в холодных понятиях, еще кипят у них в крови» (там же. С. 95). Таким образом, человек Достоевского, по словам Цвейга, полностью отличается по своему мирочувствию от людей Запада, которые противостоят друг другу как хаос, всеразрушающий и всепорождающий, – стройному, законченному зданию цивилизации. Русские люди «знают лишь вечный, а не социальный мир, они не хотят изучать жизнь, не хотят ее побеждать, они хотят ощущать ее как бы обнаженной и ощущать как экстаз бытия» (с. 95). В этом «неописуемое значение русского человека для Европы, оцепеневшей в оболочке своей культуры» (с. 96). Поэтому Достоевский с его духовным максимализмом, для Цвейга, – самый актуальный для Запада из мировых писателей.

В словах Цвейга об отрицании русскими социального мира, Достоевский угадывается впечатления, произведенные на него русской революцией: «...их царство не от мира сего <...> все мнимые виды ценностей – положение в обществе, власть и деньги – все материальные блага в их глазах не имеют цены <...> Они не сберегают, а расточают себя, не исчисляют и остаются вечно неисчислимыми» (с. 94).

Во всем «переступающий границы», Достоевский для Цвейга — уникальный человеческий феномен, воплощающий «дионисийское», в понимании Ницше, начало – в противоположность аполлоническому «олимпийцу» Гете. В отличие от последнего Достоевский — «олицетворенный контраст». Так, будучи «величайшим индивидуалистом», Достоевский уничтожает себя, «жертвует собственной-личностью «ради нового человечества» и создает образы этих “новых людей” — Мышкина, Зосиму, Алешу Карамазова. Все эти герои, согласно концепции Цвейга, — прямая противоположность самому Достоевскому. «Он — разлад, дуализм; они — гармония, цельность. Он – индивидуалист, замкнутый в себе; они – „всечеловеки", их существо до краев наполнено богом»[xi].

Из философско-культурного осмысления России Цвейг приходит к пониманию не только личности Достоевского, но художественных особенностей его творчества. Характеризуя «утонченнейший и изощреннейший психологизм» Достоевского, Цвейг пишет о нем как о «великом разрушителе душевного единства, вечном дуалисте. У него единство чувства растерзано в клочья, точно у его героев душа построена не так, как у других людей». «Перед каждым его образом разверзается глубина демонических пропастей земного, каждый взлет в область духа касается крылами Божьего лика»[xii]. «Ненависть, любовь, сладострастие, слабость, тщеславие, гордость, властолюбие, смирение, благоговение — все побуждения переплетены в вечном превращении. В произведениях Достоевского душа — это смятение, священный хаос. У него есть люди, спившиеся от тоски по чистоте, преступники из-за жажды раскаяния, насильники из уважения к невинности, хулители Бога из религиозной потребности. <...> Одна противоположность оплодотворяет другую <...> в вожделении они уже ощущают достижение, в достижении — отвращение, в преступлении они наслаждаются раскаянием и в раскаянии — преступлением»[xiii]. Явно вслед за Бердяевым, Цвейг пишет о «страстном вихревращении», в котором Достоевский рисует и постигает человеческую душу. «Лишь охваченные страстью, выступают из мрака люди. У Достоевского человек должен воспламениться, чтобы стать видимым. Тело у него создается вокруг души, образ — только вокруг страсти»[xiv].

Эссе Цвейга о Достоевском стало новым этапом осмысления творчества Достоевского на Западе. Не будучи до конца свободен от представлений о Достоевском в рамках нем. экспрессионизма (как «апостола» разрушения старого мира) и неоромантизма (как выразителя мистических глубин «русской души»), Цвейг сумел избежать условных «мифов» о нем и определить важные особенности его творчества и мировоззрения, что делает его эссе актуальным и по сей день. В момент своего появления оно снискало восторженные похвалы, в частности, Р. Роллана и З. Фрейда, который именно в письме к Цвейгу от 19 окт. 1920 г., благодаря за присылку книги «Три мастера», впервые изложил свою концепцию творчества Достоевского, позднее оформленную в статью «Достоевский и отцеубийство» (1928).

В 1921 г. Цвейг пишет вступит. статью к новому многотомному «Полному собранию романов и новелл» Достоевского, предпринятого издательством «Intel»[xv].

Влияние Достоевского явственно ощутимо и в худ. творчестве Цвейга, где оно сказывается практически на всех структурообразующих уровнях: антропологическом (при концепировании человеческой личности), философском (при утверждении гуманистических идеалов), психологическом (в выборе типов, черт характера героев и их душевных состояний), сюжетном (в воспроизведении сюж. положений и мотивов Достоевского), повествовательном (в пристрастии к внутреннему монологу и исповедальному дискурсу), стилистическом (в экспрессивности языка при описании душевных состояний героев). По мнению Е. Нечепорука, «австрийская новелла до С. Цвейга не знала такой напряжённости и стремительности повествования, передавшего ускоренный жизненный теми переходной эпохи, интенсивность духовной жизни современного человека. Во многом эти особенности идут от Достоевского, чьи открытия в глазах австрийского писателя имели общезначимый для литературы ХХ века смысл»[xvi].

Как выразитель «русского хаоса», Достоевский означал для немецкой культурной среды 1920-х годов прежде всего «поэтику крайностей» – всего чрезмерного, в направлении страстности, болезненности и асоциальности (от скандала до преступления). Кроме того, творчество Достоевского воспринималось в контексте идей Ф. Ницше (особенно после знакомства с работами Л. Шестова и Н. Бердяева), а в конце 1920-х гг. в связи с учением З. Фрейда. Цвейга., как и Достоевского, привлекали иррациональные глубины человеческой души, и зачастую ее болезненные стороны, в традициях Э.Т.А. Гофмана и Э. По.

Акцент в новеллах Цвейга переносится на внутренний мир человека, в многозначности и противоречивости его стремлений. Главной темой становится описание страсти (или подобного ей иррационального чувства, как ужас в новелле «Страх» 1920), внезапно захватывающей душу человека и полностью подчиняющей его себе. При этом Цвейг мог опираться на примеры таких героев Достоевского, как Рогожин, Дмитрий Карамазов, Свидригайлов, поглощенных любовной страстью, а также «одержимых» героев-идеологов, готовых ради идеи на преступление или самоубийство, наподобие Кириллова или Раскольникова, или же мономанов, способных годами вынашивать одну идею или чувство. (Вспомним отзыв самого Достоевского о Неизвестном из «Маскарада» Лермонтова: «колоссальное лицо, получившее от какого-то офицерика когда-то пощечину и удалившееся в пустыню тридцать лет обдумывать свое мщение» - «Дневник писателя», май 1877 - 25; 128). Точно так же способна посвятить всю свою жизнь заочной любви к чужому ей человеку героиня новеллы Цвейга «Письмо незнакомки» (1922).

Цвейг воспринимает Достоевского к «срывателя масок» с потаенных иррациональных глубин человеческой натуры, которые обнажаются в момент душевного кризиса, когда герой перестает владеть собой под влиянием сильнейшего потрясения. Это действительно было одних из главных приемов психологизма Достоевского, который показывает своих героев преимущественно в состоянии сильнейшего нервного и духовного напряжения, безмерно углубляющего личность и обыкновенно приводящего к катастрофе. Но если у Достоевского герои пребывают в состоянии кризиса практически перманентно, на длительных временных отрезках (что соответствует протяженности романного жанра), то у Цвейга новеллы композиционно строятся вокруг некоего мига/дня прозрения или катастрофы героя, меняющего всю жизнь и личность (характерны даже названия его новелл: «Фантастическая ночь», «Двадцать четыре часа из жизни женщины»). Кроме того, Цвейг всякий раз изображает страсть героя в развитии, пусть даже и скоротечном, в то время как Достоевский делает ее имманентной образу героя как некую данность. С точки зрения поэтики, сходство с Достоевским в новеллах Цвейга заключается в том, что все они строятся как исповеди героев (в форме «рассказа в рассказе»), наподобие пети-жë на вечере у Настасьи Филипповны (рассказ о самом скверном своем поступке) или «исповеди горячего сердца Дмитрия Карамазова или же как откровенные воспоминания, по примеру «Записок из подполья».

В творчестве Цвейга нач. 1920-х гг. аффект всегда представляется разрушительным, как, к примеру, в новелле «Амок», где оскорбленная гордость врача переходит в «любовь-ненависть» к прекрасной англичанке, что приводит к гибели обоих. Эту страсть Цвейг сравнивает с тропической лихорадкой амок, чтобы подчеркнуть ее болезненность и смертоносность (равно как в «Преступлении и наказании» теория Раскольникова сопоставляется с телесной болезнью), из чего становится очевидным, насколько взрывоопасным и гибельным видел Цвейг воздействие псих. явлений, описанных Достоевским, для сознания западного человека. В новелле «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (1929) молодой игрок беспредельностью своего азарта и отчаяния неожиданно ввергает в свою стихию респектабельную женщину из высшего общества, которая неожиданно для себя самой забывает все приличия и отдается ему как публичная женщина в призрачной надежде его спасти. Тем не менее в самой глубине падения и ужаса осознания его, героиню «охватывает такое чувство, словно [она] в церкви, блаженное ощущение чуда и святости». Таким образом, психологическая раздвоенность в душе героини восходит уже до уровня духовно-философской, которую Цвейг считал открытием Достоевского – от «святости падения» до рассуждения Дмитрия Карамазова об амбивалентности идеала прекрасного.

В новелле «Неожиданное знакомство с новой профессией» (опубл. 1936) герой начинает наблюдать за вором-карманником, проникаясь к нему все большим интересом, а затем и сочувствием, и, наконец, мысленно перевоплощается в него, вплоть до того момента, когда ловит руку вора у себя в кармане. Так Цвейг с помощью излюбленного Достоевским приема двойничества разрушает незыблемость социальных различий и доказывает, что в каждой душе, часто неведомо для нее, таятся преступные наклонности.

Нечто подобное переживает герой новеллы «Фантастическая ночь» (1922), респектабельный господин из высшего общества, невольно и неожиданно для себя укравший выигрышный билет на скачках, что выводит его из душевного равновесия и заставляет ощутить себя преступником и узнать себя с новой стороны («Странно, как много открывала мне эта фантастическая ночь! Она снимала с меня все покровы, обнажая самые темные стороны моего прошлого, самые сокровенные мои порывы»[xvii]). Как Раскольников у Достоевского, герой Цвейга мучается от бесконечной чуждости всем людям, переживает невыносимое одиночество в толпе. Просветление в его душе наступает, когда он смог преодолеть свое отвращение к людям из низов общества (ибо осознал, что он ничем не лучше их), почувствовал бесконечную жалость ко всем униженным и оскорбленным и начал им раздавать все имеющиеся у него деньги (Цвейг даже употребляет метафору Достоевского из повести «Кроткая»: «точно пелена упала с моих глаз» - там же. С. 144). В конце новеллы герой чувствует безграничную любовь ко всем людям, которая переполняет его счастьем («Я узнал, что нет большей радости, чем давать, расточать себя» - с. 154) и начинает новую жизнь, «вливаясь в беспредельность мира». Таким образом, новелла выстраивается по идейно-сюжетной схеме «Сна смешного человека» Достоевского. Само название новеллы отсылает нас к излюбленному эпитету Достоевского – «фантастический», которым писатель характеризовал чувства своих героев, сами образы, и наконец, свой творческий метод («фантастический реализм»).

Помимо соответствий в антропологии и психологизме, в новеллах Цвейга встречаются характерные типы и образы Достоевского, такие как игрок («Двадцать четыре часа из жизни женщины», «Фантастическая ночь»), публичная женщина (там же), что сопровождается заимствованием сюжетных мотивов. В новелле «Мендель-букинист» (1929) смерть разорившегося старика-букиниста в его некогда любимом кафе фактически воспроизводит начало «Униженных и оскорбленных» – смерть в кондитерской бывшего фабриканта Смита. В повести «Лепорелла» (1929) повествуется о служанке, которая, с молчаливого согласия хозяина, в его отсутствие убивает его жену, что очевидно отсылает нас к образу Смердякова (на которого Лепорелла похожа и психологическим обликом: замкнутостью, внешней бесчувственностью и погруженностью с себя) и сюжету убийства в «Братьях Карамазовых». В романе Цвейга «Нетерпение сердца» (1938) главная героиня Эдит Кекешфальва с парализованными ногами – «двойник Лизы Хохлаковой Достоевского. Как в Лизе, в Эдит просыпается женщина. Постоянные смены надежды и отчаянья выливаются у неё в злобные истерические припадки, которыми она изводит окружающих — в том числе своего возлюбленного, а затем жениха, молодого офицера» [xviii]. К наблюдению Г.М. Фридлендера можно добавить сходство Эдит также с Нелли из «Униженных и оскорбленных» (в желании смерти от отчаяния) и с Хромонжкой из «Бесов» (в сцене молитвы в церкви), кроме того, сам герой, отказавшийся от любви Эдит, зная, что это повлечет за собой её самоубийство, всю жизнь мучается неизбывным чувством вины и считает себя убийцей, подобно «таинственному гостю» Михаилу из записок старца Зосимы. Типической формой дискурса в романе становятся исповеди героев, сменяющие одна другую.

В новелле «Улица в лунном свете» (1922) герой, подобно ростовщику в «Кроткой», исповедуется рассказчику в том, как он, «женившись на бедной и гордой девушке, измучил ее, постоянно унижая и требуя от нее благодарности из желания заставить ее признать свой авторитет и сломить ее гордость. Презрение к мужу-собственнику заставляет ее предпочесть респектабельному буржуазному браку с ним жизнь на городском «дне», куда она постепенно увлекает за собой своего бывшего мужа, мстя ему за испытанные унижения. Причем каждая ее злобная насмешка над ним является, как сознает рассказчик, скрытым криком о помощи — а вместе с тем своеобразным самосожжением, аналогичным духовному самосожжению Настасьи Филипповны»[xix].

Итак, Цвейг не просто открыто подражал Достоевскому: он «мыслил Достоевским», применяя его темы к европейской действительности 1920-30-х гг. Цвейг воспринял не только психологизм Достоевского и его поэтику, но некоторые из важнейших его идей: мысль о спасительной силе страдания и сострадания. Как и у Достоевского, страсти в изображении Цвейга могут быть не только разрушительными, но и созидательными (как страсть к науке к у героя повести «Смятение чувств» 1927 или страсть к книгам в новелле «Мендель-букинист»). Цвейг не только изображает кризис души своих героев, но и пытается указать пути выхода из него, а трагическая сила его новелл совмещается с их глубоким лиризмом. Все это позволяет утверждать, что Цвейг был одним из немногих западных писателей нач. ХХ в., достигшим глубокого, всестороннего и адекватного восприятия творчества Достоевского.

**Список литературы**

[i] См. Kleßmann, Stefan Deutsche und amerikanische Erfahrungmuster von Welt. Eine interdisziplinäre, kulturvergleichende Analyse im Spiegel der Dostojewskij-Rezeption zwischen 1900 und 1945. Regensburg, 1990. S. 85-86.

[ii] См. Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt/M., 1981. Перевод мой – А.К.

[iii] «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами» («Архив А. М. Горького», т. 8). М., Изд-во АН СССР, 1960. С. 28.

[iv] S. Zweig. Die Welt von Gestern. Frankfurt am Main, 1976, S. 94.

[v] Zweig, Stefan Vorwort // P r a g e r H. Die Weltanschauung Dostojewskis. Hildesheim, 1925. S. 9-10.

[vi] Zweig, Stefan "Dostojewskij. Der Mythos der Selbstgeburt." In: Die Zukunft. 23.Jg., № 17 (23.1.1915): S. 111.

[vii] Там же. S. 114.

[viii] Там же. S. 114.

[ix] Азадовский К. М., Дудкин В.В. Достоевский в Германии (1846 - 1921) // Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. Лит. наследство. Т. 86. М., 1973. С. 717.

[x] Цвейг, Стефан Три мастера: Диккенс, Бальзак, Достоевский // Три мастера. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского. М., 1992. С. 94.

[xi] Азадовский К. М., Дудкин В.В. Достоевский в Германии. С. 720.

[xii] Цвейг, Стефан Три мастера. С. 63.

[xiii] Цвейг, Стефан Три мастера. С. 135-136.

[xiv] Цвейг, Стефан Три мастера. С. 109.

[xv] F.M. Dostojewski. Sämtliche Romane und Novellen. Hrsg. von K. Rohl und St. Zweig. Leipzig, 1921.

[xvi] Нечепорук Е. И. Новеллистика Стефана Цвейга М., 1973. С. 14.

[xvii] Цвейг, Стефан Новеллы. М., 1975. С. 143-144.

[xviii] Фридлендер Г.М. Достоевский и немецкий роман ХХ века // Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 353.

[xix] Там же. С. 354.