

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И А. Н. ОСТРОВСКИЙ

(в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине»)

Отдельные стороны проблемы «Достоевский и театр» были уже предметом исследования ученых,¹ однако вопрос о влиянии на Достоевского А. Н. Островского, создателя русского национального театрального репертуара, до сих пор остается малоизученным.

Интерес Достоевского к драматической форме хорошо известен. Недавно опубликованные воспоминания и письма подтверждают предположение о том, что в начале 1841 г. Достоевский писал в драматическом жанре и к 1844 г. закончил две драмы.² Две повести Достоевского, опубликованные в конце 1850-х гг., первоначально были, по-видимому, задуманы как комедии,³ а в ноябре 1859 г. он обдумывал планы трагедии и комедии (З, 447; см. также: 28, 10, 423). В 1874 г. основной сюжет «Братьев Карамазовых» был задуман как драма (17, 5—6), и даже в начале 1870-х гг. у Достоевского было намерение сочинять в драматическом жанре.⁴

В романах Достоевского можно обнаружить элементы драматического произведения благодаря широкому использованию в них приемов, обычно связываемых с драматическим жанром. К таким элементам, как «прием масок», «механизированный прием»,⁵ можно

¹ Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского: Сб. статей и материалов / Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921. С. 41—62; Альтшуллер А. Достоевский и русский театр его времени // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 52—78; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1922. Сб. 1; Л.; М., 1924. Сб. 2; Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964; Гроссман Л. П. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского: Биография в датах и документах. М.; Л., 1935; Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966; Нечаева В. С. 1) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время»: 1861—1863. М., 1972; 2) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха»: 1864—1865. М., 1975. Ср.: Достоевский М. М. «Гроза»: Драма в пяти действиях А. Н. Островского // Светоч. 1860. № 3. С. 1—36. Статья не переиздавалась. См. также: Фридендер Г. М. У истоков «почвенничества»: (Ф. М. Достоевский и журнал «Светоч») // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. Т. 30. Вып. 5. С. 400—410.

² Это видно из отрывков воспоминаний А. Е. Ризенкампа и писем М. М. Достоевского (к П. А. Карепину), опубликованных в «Литературном наследстве», т. 86 (см. с. 328, 365—366).

³ Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского. С. 55—56; Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. М., 1935. С. 212 (комментарий Л. П. Гроссмана).

⁴ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 419.

⁵ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.

добавить в равной степени театральные элементы, которые имеются в большинстве произведений Достоевского: кульминационные сцены скандала в присутствии всех действующих лиц, деление героев на пары, индивидуализация их речи, самовыражение через речь, драматургическая манера построения произведения и т. п. Важными элементами произведений Достоевского являются диалог, жест и экспрессия. Действие, которое играет решающую роль в судьбе героев и имеет для них губительные последствия, всегда четко ограничено во времени и пространстве. Конфликтные ситуации, глубокие противоречия в характерах героев порождают непрерывную цепь признаний и откровений, которые раскрывают тайники их души и усиливают драматическое напряжение. Все это свидетельствует о сильном сходстве с характерными особенностями классической драмы, в то время как комический элемент и гротеск в произведениях Достоевского позволяют сравнивать их, в основных чертах, с мелодрамой, народной комедией и кукольным театром.

Формула «роман-трагедия» в настоящее время общепринята для характеристики романа Достоевского. Впервые она была употреблена Д. С. Мережковским в 1901 г.⁶ и позже проанализирована Вяч. Ивановым в 1911 и в 1916 гг.⁷ Хотя М. Бахтин в своей книге, написанной в 1920-е гг., не согласился с Вяч. Ивановым по ряду важных вопросов, он тем не менее считал, что произведения Достоевского содержат элементы карнавализации и мистерий.⁸ Л. П. Гроссман еще до Бахтина назвал романы Достоевского романами-мистериями.⁹ В недавнем исследовании Ф. И. Евнина указывается, что роман Достоевского представляет «гибридную» форму, занимающую как бы промежуточное положение между романом и трагедией, будучи романом по своей внешней форме и драматическим произведением по своему внутреннему строю.¹⁰

В отличие от Достоевского для Островского драматургия являлась основой всего его творчества с 1850 г., когда он начал сотрудничать в журнале «Москвитянин», где был помощником редактора М. П. Погодина и участником «молодой редакции».¹¹ Каждая эпоха выдвигала писателя, который наиболее полно выражал в своем творчестве самобытный характер народа в данный исторический период. По мнению «молодой редакции», таким писателем для России середины XIX в. был Островский.

⁶ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24-х т. СПб.; М., 1912. См. т. 9—12.

⁷ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Рус. мысль. 1911. № 5—6; см. также: *Ivanov V. Freedom and the Tragic Life. A Study of Dostoevsky.* New York, 1966.

⁸ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.

⁹ Гроссман Л. П. Путь Достоевского // Творчество Достоевского: Сб. статей и материалов / Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921.

¹⁰ Евнин Ф. И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

¹¹ Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1897. Т. 14; Венгеров С. А. Молодая редакция «Москвитянина»: (Из истории русской журналистики) // Вестн. Европы. 1886. № 11. С. 581—612.

Согласно Ап. Григорьеву, Островский сказал «новое слово», и этим «новым словом» была народность.¹² В отличие от критиков, которые подчеркивали обличительную и сатирическую стороны в произведениях Островского, Ап. Григорьев на первый план выдвигал идеализм и романтизм. Он и в дальнейшем продолжал пропагандировать творчество Островского скорее за выражение жизни русского народа и духа времени, чем за изображение социальной или ограниченной рамками одного класса действительности: «У Островского, одного в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными природы самого поэта. Этот оттенок мы назовем, несколько не колеблясь, коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сентиментальности».¹³

Таким образом, «новое слово» Островского означало стремление драматурга наиболее точно представить в своем творчестве современный русский народный идеал. Выражение «новое слово» стало чем-то вроде лозунга и позже употреблялось Достоевским в ряде статей.

Как видно из писем к брату и к А. Майкову, Достоевский следил за спорами, разгоревшимися вокруг Островского, когда находился в ссылке в Омске и Семипалатинске. В дальнейшем созвучность идеям, обозначенным в «новом слове» Островского, проявилась в «почвенничестве», которое на страницах журнала «Время» провозгласило своим главным философским кредо синтез «цивилизации с народным началом» (18, 37). «Время» утверждало культ Островского, напечатав две его пьесы: комедию «За чем пойдешь, то и найдешь» и драму «Грех да беда на кого не живет».¹⁴ Григорьев, один из ведущих сотрудников «Времени», способствовал поддержанию этого культа и претворению программы «почвенничества». Немаловажно отметить, что М. П. Погодин, бывший редактор «Москвитянина» (а позже сотрудник «Гражданина»), указывал, что программа «Времени» «списана как будто с программы „Москвитянина“».¹⁵ Григорьев считал необходимым публиковать такие материалы, которые бы выражали это новое направление, отождествляемое им с «народностью» («народным направлением») и усматриваемое в произведениях Островского («все того, что думает о Руси и ее истории Островский»). В письме к Н. Н. Страхову Григорьев утверждал, что это направление уничтожит западников, а также другие литературные группировки: «... это новое <...> идет на конечное истребление б. „Вестника“, праздносло-

¹² Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. XIX.

¹³ Григорьев А. А. Соч. Т. 1. С. 62—63.

¹⁴ Время. 1861. № 9; 1863. № 1.

¹⁵ См.: Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976. С. 229.

вия Западников, суесловия „Дня“, хохлословия Костомарова и буесловия „Современника“». ¹⁶

Программа «Времени» была впервые сформулирована братьями Достоевскими в статье М. М. Достоевского об Островском, напечатанной в журнале «Светоч», № 3 в мае 1860 г., за несколько месяцев до выхода первого номера «Времени». Судя по малоизвестным биографическим материалам, она была написана при участии Ф. Достоевского. ¹⁷ Кроме «Грозы» в ней разбирались все 12 основных пьес Островского, входивших в двухтомное собрание 1859 г., которому она была посвящена. ¹⁸

Авторы разделяли мнение Григорьева о «Грозе», высказанное им в журнале «Русский мир», а также отмечали точность оценки Григорьевым пьес Островского в целом: «... все читали отзывы, полные пренебрежения и даже брани разных петербургских газет и журналов <...> Но между тем <...> Москва со своими славянофилами, со своим „Москвитянином“, со своей „Беседой“, наконец, не только оставалась одних и тех же мнений о г. Островском, но росла в любви и в удивлении к нему с каждой новой его пьесой. В особенности много, резко и долго вопиял в огромной пустыне один талантливый голос, который так же громко, хотя и менее резко, раздавался в последнее время за г. Островского и в петербургских журналах. Этому голосу принадлежит и та фраза, над которою в былое время так глумилась наша критика: Островский действительно *сказал новое слово*. Но об этом после». ¹⁹

В статье также доказывалось, что славянофилы, по-видимому, точнее понимают значение творчества Островского, чем западники, поскольку стоят «на более твердой почве». Далее в ней отмечалось, что сущность «нового слова» Островского состоит в том, что писатель в своем творчестве выражает целостный характер русского народа и его типичные национальные черты: «В русском человеке есть способность прямо подходить к истине и понять ее со всех сторон. Вместе с этой способностью он соединяет и всепримиряемость, т. е. способность простить даже злую, враждебную обстановку, если только в ней заключается истина. Это качество, присущее русскому народу, оправдывается всей его историей, начиная с Петра и до Петра. Оно составляет принадлежность славянского племени, весь залог его будущего развития; и это свойство русского человека, главного представителя славянского племени, впервые выражено у нас в искусстве г. Островским, в чем и состоит вся сила его таланта, вся заслуга его перед русскою литературой. Это-то и есть новое слово, сказанное г. Островским; мы не говорим уже о других

¹⁶ Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. С. 290.

¹⁷ Фридлиндер Г. М. У истоков... С. 406—410; Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935. С. 449—450.

¹⁸ Островский А. Н. Соч. СПб., 1859. Т. 1—2. В библиотеке Достоевского было также собрание сочинений Островского в 8 томах, опубликованное в 1874 г. См.: Гроссман Л. П. 1) Библиотека Достоевского. Одесса, 1919; 2) Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922.

¹⁹ Достоевский М. М. «Гроза»... С. 3—4.

его заслугах, например» о том, что он первый открыл красоту в русской женщине, которая, после Татьяны, оставалась без выражения».²⁰

Вскоре основная мысль о всепримиримости русского человека, выраженная в процитированном отрывке, была повторена Ф. Достоевским в анонимном «Введении», открывшем «Ряд статей о русской литературе». Статья появилась в первом выпуске «Времени» и стала рассматриваться как манифест журнала: «... в русском характере замечается <...> способность высокосинтетическая, способность всепримиримости, всечеловечности» (18, 55).

Позднее эта мысль получила свое полное выражение в «Пушкинской речи» Достоевского.²¹

В том же «Введении» Достоевский как бы признает свою причастность к написанию статьи для «Светоча» и связь между позицией «Времени» и точкой зрения Григорьева относительно важности «нового слова» Островского. В ходе своей полемики с воображаемым западником, касающейся литературных явлений XIX в., таких как натуралистическая школа, байронизм, лермонтовский демонический герой, сатира Щедрина, Ф. М. Достоевский сопоставлял их с более положительным вкладом, который внес в литературу Островский: «О, не думайте, г-да европейцы, что мы пропустили Островского. Нет; ему не в обличительной литературе место <...> Мы уже говорили не раз, что веруем в его новое слово и знаем, что он, как художник, угадывал то, что нам снилось еще даже в эпоху демонических начал и самоуличений, даже тогда, когда мы читали бессмертные похождения Чичикова. Грезилось и желалось всё это нам, как дождя на сухую почву. Мы даже боялись и высказать, чего нам желалось. Г-н Островский не побоялся... но об Островском потом» (18, 60).

В статье, опубликованной в «Светоче», М. М. Достоевский пророчески указывал, что такие пьесы Островского, как «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Бедная невеста», «Не так живи, как хочется», обладают более высокой эстетической ценностью, чем его обличительные сатиры; именно об этих пьесах одобрительно и в подобном же смысле отзывался несколько позднее Ф. М. Достоевский. Например, М. М. Достоевский подробно останавливается на образах Бородкина и Русакова из «Не в свои сани не садись», считая, что Русаков выражает собою «всепрощение и всепримиримость русского человека», и подчеркивая, что, хотя Русаков был «несведущим, необразованным и непосредственным человеком», он всегда принимал справедливые и человеческие решения и, «по евангельскому слову, возлюбил много в жизни». «У автора, — писал М. М. Достоевский, — это прекрасный тип русского человека, хотя и необразованного и в низкой доле, тип, созданный впервые

²⁰ Там же. С. 8—9.

²¹ Фридендер Г. М. «Речь» о Пушкине как выражение эстетического самосознания Достоевского // Рус. лит. 1981. № 1. С. 57—64.

так смело и положительно в нашей литературе. После гоголевских отрицаний это было, конечно, дерзостью в глазах критики».²²

Эти замечания брата были развиты Ф. М. Достоевским в записных тетрадях за 1860—1862 гг.; в заметках для предполагаемой статьи о Гоголе и Островском: «Не в свои сани не садись, Бородин, Русаков, да ведь это анализ русского человека, главное: *прямота* описаний. Он полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца. Он угадает, кого любить и не любить сердцем *сейчас*, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой, и уж не разуверит его потом никакими хитростями: не примет и к вам не пойдет, не надует ничем, разве прямо с чистым сердцем назад воротитесь: ну тогда примет, даже и не попрекнет» (20, 154).

Если взгляд Ф. М. Достоевского на Островского сопоставить с мнением, высказанным в статье его брата в журнале «Светоч», то это проливает новый свет на художественное видение Ф. М. Достоевского, особенно в начале 1860-х гг., и помогает уточнить, что лежит в основе его «поисков формы».

Например, М. М. Достоевский отмечал, что Островский пытается расширить возможности драматической формы так, чтобы она включала полемику и анализ. Указывая на совпадение времени повествования и времени восприятия в драме в отличие от прозы, где они различаются, М. М. Достоевский отмечал: «В драматическом произведении все должно быть ясно договорено, все должно даваться готовым, объясненным и законченным зрителю. Ему некогда рассуждать и анализировать. Действие идет быстро, и зритель не может бросить сцену как книгу, для того, чтоб подумать о виденном. Читатель и зритель предъявляют писателю совершенно различные требования <...> Читателя вы можете заставить подумать об известном положении вашего героя, можете даже поспорить с читателем, доказать ему свою правоту. На сцене этого быть не может: зрителю некогда думать <...> Что ему *искать* то, что должно быть *дано* ему? <...> В этой пьесе мы заметили еще новую черту <...> Это попытка на анализ. По одному произведению трудно судить, хорошо ли это или худо. Мы сомневаемся только, чтоб анализ мог ужиться с драматической формой, которая по своей сущности уже чуждается его».²³

Приведенная цитата позволяет понять, почему Достоевский писал в прозе, а не в драматическом жанре, как первоначально намеревался в некоторых случаях. Изображение в его романах не является чем-то статичным или законченным, напротив, оно изменчиво и подвижно. Он действительно спорит с читателем и рассчитывает на то, что тот отложит его книгу в сторону и задумается над поднятыми в ней философскими вопросами. Хотя в романах Достоевского много диалогической речи, она не ускоряет повество-

²² Достоевский М. М. «Гроза»... С. 10.

²³ Там же. С. 25—26, 36.

вательное действие, как в драме; наоборот, диалоги у Достоевского часто замедляют повествовательное действие, особенно когда затрагиваются философские проблемы, рассматриваются так называемые «проклятые вопросы» или когда идет поиск выхода из сложных ситуаций.

Точно так же тот факт, что Достоевский признавал за Островским глубокое понимание русского народа, которого драматург достигал благодаря правдивости и прямоте описаний, позволяет отчасти понять, почему на протяжении всей жизни самого Достоевского занимала проблема «что такое правда?». Непрерывный поиск бескомпромиссной правды, честности и достоверности составляли неотразимую силу, стимулирующую художественное творчество и публицистическую деятельность Достоевского. Стремление найти и отобразить истину было причиной пристального интереса Достоевского к любой форме ее искажения, будь то «неправда», «неискренность», «ложь», «вранье», «мираж», «фальшь», «утрировка», «обман», «лицемерие», «надрыв», «хитрость», «натянутасть», «закорючка», «облака величия», «фасад», «кураж», «ряженный» и др. Достоевский, как видно, признавал и разделял точку зрения Островского о необходимости подвергать сомнению видимую действительность и факты и стремиться проникнуть в глубь явлений, чтобы выявить их скрытый истинный смысл и цель.

Тот факт, что Достоевский дал высокую оценку «новому слову» Островского, т. е. попыткам драматурга выделить и раскрыть через литературное произведение суть национального бытия, переход от настоящего к будущему, соотношение между действительностью и идеалом, указывает на то, что сам Достоевский считал литературу силой, способной выразить глубинные течения современной жизни и предвидеть будущее.

Продолжая рассматривать творчество Достоевского сквозь призму его восприятия творчества Островского и обратившись с этой целью к единственной известной театральной рецензии Достоевского на постановку пьесы Островского «Грех да беда на кого не живет»,²⁴ можно глубже понять характер творческого процесса Достоевского. Разбирая исполнение знаменитым трагиком П. В. Васильевым роли Краснова, Достоевский отмечал динамизм его игры, указывал, что актеру удалось передать страстность героя, обнажить правду, заложенную Островским в этом художественном образе. Достоевский, как представляется, уловил намеренное стремление Васильева выделить особенные, отличительные черты своего героя, а не его типичное окружение или жизненную ситуацию. «Да, — обобщал писатель, — актер прежде всего лицедей, а всё это созданное поэтом лицо я увидел во плоти и в крови в игре Васильева и воочию убедился, что лицо это — правда» (20, 150).

Рецензия позволяет в определенной степени уточнить представление о творческом процессе Достоевского, о его художественном воображении и подсказывает предположение, что оно было частично

²⁴ Ф. М. Достоевский. Лит. наследство. 1973. Т. 86. С. 55—58.

обусловлено «актерским чутьем» писателя.²⁵ Необыкновенная выразительность героев Достоевского свидетельствует о том, насколько глубоким было его интуитивное восприятие людей и событий и отклик на них. Содержание, которое великий актер вкладывал в свою игру при раскрытии образа героя, было, по-видимому, тем содержанием, которое Достоевский пытался донести до читателя посредством письменного слова. Особые отношения, которые устанавливает со зрителем актер, исполняющий роль, и которые включают участие зрителя, узнавание героя и реакцию на него, были своего рода особыми отношениями, которые Достоевский стремился установить со своим читателем. Кстати, сам Достоевский был прекрасным актером и чтецом и мог часами держать своих слушателей в напряжении. По воспоминаниям современников, он и Островский были замечательными чтецами своего поколения, иногда они читали вместе на одних и тех же вечерах.

Хорошо известен тот факт, что годы, последовавшие за арестом и ссылкой Достоевского, были решающими в плане формирования идей писателя, которые составили основу его дальнейшего творчества. Период 1859—1864 гг. был также периодом наибольшей идейной близости между Достоевским и Островским, в это время наблюдается сильное сходство в восприятии ими отдельных сторон русской действительности. Однако к 1865 г. наступило охлаждение в их взаимоотношениях. Непосредственной причиной этого явилась, возможно, анонимная статья Д. В. Аверкиева в журнале «Эпоха», № 7 за 1864 г., полемическая по отношению к трактовке пьес Островского Ап. Григорьевым. К концу 1860-х гг. отношение Достоевского к Островскому явно изменилось. Развивалось понимание Достоевским реализма, более четкими стали его взгляды на особый характер собственного творчества. Если Достоевский преодолевал рамки традиционной формы романа, то Островский воспринимал практические ограничения, налагаемые театром на драматурга, как нечто неизбежное. Новое поколение критиков не интересовало ни национальный элемент его пьес, ни изображение купеческого быта, ни исторические сюжеты. Подходя к театру с практической точки зрения, завися от него материально, Островский начал порой вносить в свои пьесы ту развлекательность, которой, по его мнению, ждали от него зрители, критики и дирекция театра. Хотя Островский всегда сохранял возвышенное, идеализированное представление о театре, называя его «храмом муз», «храмом искусств»,²⁶ трагедия его жизни начиная с 1868 г. состояла в том, что он был вынужден ставить себе ограничения в отборе материала и сюжетов и писать с обязательной оглядкой на кассовый сбор. Тем не менее он так и не смог полностью примириться с этим компромиссом.

Изменившееся отношение Достоевского к Островскому отразилось в его письмах к А. Н. Майкову и Н. Н. Страхову в 1868—1869 гг. (28₂, 323, 329; 29₁, 36). Разоблачение Островским русской

²⁵ *Fergusson F.* The Idea of the Theatre. New York, 1949. P. 250—255.

²⁶ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 12. С. 124, 143.

действительности кажется Достоевскому оскорбительным и «похожим на карикатуру». Несмотря на это, он продолжал утверждать, что у Островского есть «блеск в таланте и в фантазии» (29₁, 36).

В 1870-х гг. взаимосвязь между Достоевским и Островским становится более проблематичной, и для того чтобы выявить ее, мы рассмотрим ряд статей, посвященных театру и Островскому, которые были опубликованы в «Гражданине», когда его редактором был Достоевский. Этот аспект проблемы до сих пор не изучен.

Анализируя материалы, опубликованные в «Гражданине», необходимо прежде всего отдавать отчет в том, что роль Достоевского далеко не ограничивалась чисто редакторской работой; помимо того, что он опубликовал в «Гражданине» «Дневник писателя», он писал статьи и для других отделов журнала. Л. П. Гроссман, Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов, В. А. Туниманов и другие исследователи установили, что Достоевский анонимно писал и для таких отделов журнала, как «Ералаш», «Из текущей жизни» и «Последняя страничка».²⁷

В редакционном объявлении, появившемся в первом выпуске журнала за 1873 г., под заголовком «Желание»,²⁸ говорилось о необходимости публиковать такие статьи, которые бы боролись с нигилистическими тенденциями, сомнениями и отрицаниями, получившими распространение в современной жизни России, о том, что редакция будет поощрять изображение честных устремлений, примеров «доблести и прекрасной жизни». Эта программа отразилась и в отношении Достоевского к театру и пьесам Островского.

Анализ редакционного материала в «Гражданине» показывает, что Достоевский в целом считал театр органом усиленного нравственно-эстетического воспитания, отвечающего потребностям всех классов общества, особенно простого народа. Искусство театра есть непосредственная сила, связующая народ с цивилизацией. Достоевский рассматривал народность как краеугольный камень национальности (21, 257). По его мнению, природный талант и творческий дух простого народа, облеченные в подходящие поучительные формы выражения, вошли бы составной частью в процесс развития русской национальности. Он сожалел об отсутствии народных театров и народной драмы, которые могли бы стать катализатором эстетического просвещения.

Островский также верил в просветительскую и воспитательную роль театра и сетовал на то, что у большинства жителей Москвы, т. е. у простого народа, не было своего театра. Во многих своих заметках, докладах и даже статистических отчетах о состоянии

²⁷ Виноградов В. В. 1) Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 577—671; 2) Из анонимного фельетонного наследия Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972; см. также комментарии Л. П. Гроссмана и Б. В. Томашевского к соответствующим собраниям сочинений Достоевского; Туниманов В. А. Об анонимном фельетонном наследии Ф. М. Достоевского в годы редактирования «Гражданина» // Рус. лит. 1981. № 2. С. 169—174.

²⁸ Желание // Гражданин. 1873. 1 янв., № 1. С. 28.

современного театра в России Островский призывал к созданию национального театра, который обеспечит эстетическое удовольствие для развития народного самосознания.²⁹ Как и Достоевский, он рассматривал искусство как постоянно присутствующую в жизни живую силу, оказывающую влияние на рост индивидуального и национального самосознания и самосовершенствования,³⁰ а также на формирование идеалов. Искусство, в понимании Островского, выражает новые типы образов и новые задачи, возникающие по мере того, как нравственная жизнь общества проходит через различные формы; искусство выполняет пророческую функцию, поскольку в нем ясно выражается то, что только едва различимо для других форм общественного сознания. Подобных взглядов придерживался и Достоевский.

Неудивительно поэтому, что новая пьеса Островского «Снегурочка», сказка в стихах, созданная на традиционном фольклорном материале и предназначенная для простого непритязательного зрителя, получила блестящий отзыв на страницах «Гражданина», в то время как большинство критиков других журналов и газет встретили ее враждебно.³¹

Вначале рецензент обращается к сборнику Гердера «Голоса народов в песнях» (книге, получившей высокую оценку Ап. Григорьева), в котором превозносилась непосредственность народного искусства. Он приводит мысль Гердера о том, что дух любого народа, его национальные особенности выражаются в его литературных творениях и поэтому должны бережно сохраняться писателями; «искренний вздох стонущего народа, вызванный не поэтически вымышленным, а действительно прочувствованным положением, должен звучать так, как он звучит на самом деле». По мнению рецензента, Гердер указывает то направление, по которому должен следовать писатель: «Образцовое указание, как нужно относиться к произведениям народной словесности тому, кто хочет черпать из них себе пищу для выводов о чертах быта и характере народа! В непосредственном творчестве нет ничего искусственно-лишнего <...> Для истинного поэта, истинного беллетриста и истинного ученого, — продолжает автор рецензии, — должны быть дороги все мелочные черты и своеобразия в действительно исторически-бытовых произведениях устной народной поэзии; иной раз одна метафора, один лишний эпитет, одно повторение стиха дают тот или другой тон целому произведению или его части; человеческое слово такой мягкий, подвижный материал относительно выражения мысли, что одни и те же слова могут менять несколько раз свое значение при той или другой постановке в речи. Итак, лишь из вдумчивого, непосредственного изучения памятников народной словесности может исходить живое уяснение всего смысла народной жизни, в связи с изучением истории народа. И процесс этого изучения и самостоятельного

²⁹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 12 (Статьи о театре).

³⁰ Там же. С. 121—123.

³¹ Московские заметки // Гражданин. 1873. 28 мая, № 22. С. 635—637.

уяснения плодотворен».³² Рецензия призывает русских писателей искать вдохновения в жизни и языке своего народа. Примером подобного отношения к творчеству, как указывается в ней, является поэтическая драма Островского «Снегурочка».

Поскольку этот отзыв о «Снегурочке» малоизвестен и вместе с тем представляет большой интерес, воспроизводим его почти полностью: «Отдельный образ, разбродные черты, какой-нибудь мотив могут быть подхвачены художником, развиты и преобразованы в творческие создания, дышащие русской мыслью, русским чувством. Пусть художник не пренебрегает только изучением всех частных *всего* материала. В художественном преобразовании последнего эти частности могут быть отброшены; но они дают пищу мысли и фантазии при знакомстве с ними. А как может быть совершенно помянутое преобразование? Это тайна гения художника. Данте, повторим за г. Буслаевым, не пересказывал целиком и буквально народных легенд и преданий, из которых, между прочим, образовалась его грандиозная поэма. Сервантес, рисуя добродушный образ смышленного Санчо-Пансо, не просто сплошь сводил народные пословицы, чтобы изобразить его разговоры, но он умел так сделать, что мысль Пансо, сколько ни старался развивать ее благородный рыцарь, сама собою сходится всегда клином к какой-нибудь пословице, так что слуга рыцаря сам представляется олицетворенною притчею, ходячею пословицею. Сколько же образов представляет народная русская поэзия, сколько высокохудожественной простоты, сколько свежести для неиспорченного и восприимчивого чувства нерутинного русского художника! К сожалению, пока она почти составляет достояние одной науки и ученых. Придет время, когда из этой области она выйдет и станет источником пищи и вдохновения для русских поэтов и беллетристов, когда с нею, прошедшею чрез их руки, сроднится преобразующееся мало-помалу в истиннорусское и наше общество <...> Мы совершенно сочувствуем этим прекрасным мыслям г. Буслаева, высказанным им еще в конце 50-х годов <...> Каждый отрадный факт, который можно бы считать за подобный признак <...> есть плод почти исключительно личных, индивидуальных усилий. С такими мыслями относимся мы к новому прелестному произведению нашего драматурга, А. Н. Островского, которое недавно появилось московской публике на сцене Большого театра. Свое произведение „Снегурочка“ г. Островский назвал сказкою — и вот некоторые чуть не в вину автору ставят, что он переделал прекрасную русскую народную сказку во что-то невероятное, в какую-то фантастическую драму. Но как же можно было не переделывать самой сказки? Художнику и нужен был лишь сюжет последней да бытовые черты и подробности народной жизни, чтобы создать действительно уже свою драматическую сказку. Дальнейшие разъяснения по этому поводу нам просто известно передавать в отпор наивным критикам. Можно жалеть только, что именно драмы-то, т. е. внутренних душевных движе-

³² Там же. С. 635.

ний, мало в произведении нашего автора; хотя есть места превосходные в сказке, но вся она представляет несколько, так сказать, декоративное отношение к народу, к его жизни и воззрениям. Мы уверены, что талантливый драматург поймет нас, не обидевшись на наши замечания, что он в своих будущих произведениях, почерпнутых из народной словесности, глубже проникнет в те характеры, в те думы, сочувствия, антипатии, в те жизненные интересы, какие выражаются хотя бы в богатом собрании русских народных сказок; при всем своеобразии содержания последних, он много найдет там и светлых общечеловеческих образов и представлений; он, при его превосходном даровании, сумеет создать высокохудожественную истинную драму из этого, будто детского, лепета нашего народа. За всем тем все-таки с искренним сочувствием приветствуем первый прекрасный шаг г. Островского в область устного народного творчества. „Снегурочка“ подействовала каким-то новым неожиданным впечатлением на публику: одни сразу от нее отвернулись, ибо она выше их понимания, и заявили, что пьеса плоха, что она провалилась и т. д. Другие, к удивлению, заметили, что, когда они смотрели ее второй раз, она им *стала нравиться*... Ясно, что новое впечатление, и хорошее, дано пьесой. Содержания ее мы не рассказываем, уверенные, что она скоро появится в печати; заметим только, что „Снегурочка“ — плод любви Мороза и Весны — попала жить на землю к бобылю, что ее сердце не знает любви, отчего она страдает; а когда мать — Весна чарами оживила сердце дочери, последняя от внутреннего огня и от лучей солнца растаяла; обожаемый же ее с горя бросился с высокого набережья в пруд. Музыка, написанная к этой сказке-мелодраме г. Чайковским, во многих местах и своеобразна и весьма хороша, главное — совершенно под характер всей пьесе. Давай же бог успеха „Снегурочке“ в русском театре, почти зачахшем от пошлости! Конечно, сама сказка народная уже несравненно по достоинству выше разных там „Разбитых счастлих“, „Поэзии любви“ да произведений Штеллера и т. п. авторов...».³³

Эта трактовка «Снегурочки» в свете нравственных идей и исторического опыта народа была, по всей видимости, созвучна взглядам Достоевского. Некоторые из его собственных произведений насыщены подобными же материалам устного народного творчества, являющимися непосредственным выражением народа (народного).³⁴ Напротив, другая пьеса Островского, премьера которой состоялась в Петербурге в том же 1873 г., — «Поздняя любовь» — подверглась в «Гражданине» суровой критике за неудачное психологическое раскрытие образа героини, которая была «современной и даже совсем современной» и, возможно, «нигилисткой»: «...да неужели все, что мы сейчас видели, была пьеса Островского? Да где же его та-

³³ Там же. С. 635—636.

³⁴ См.: Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 285—315.

лант, где же его богатые типы, где же хотя след какой-нибудь борьбы, где же что-нибудь похожее на Островского?»³⁵

Ответы на эти вопросы дала небольшая статья, появившаяся в «Гражданине» позднее. Холодный прием, оказанный последней пьесе Островского, объясняется в ней тем, что писатель изменил своей обычной манере и обратился к приемам французского театра: «О „Поздней любви“ „Гражданин“ свое мнение высказал в прошедшем году (№ 49), когда эта пьеса в первый раз была играна на сцене Александринского театра. Пьеса эта вызвала престранное явление в нашей quasi-критике. Одни ее назвали лучшею пьесою Островского, другие худшею. Обыкновенно это бывает с произведениями замечательно-оригинальными, вводящими что-либо новое в литературный мир, как мысль или как форму; с пьесою Островского, которая ни по форме, ни по содержанию не вводила ровно ничего нового. Почему это случилось — трудно объяснить. Мало ли чего необъяснимого бывает в нашем журнальном мире! С воззрением моего товарища, писавшего в прошлом году в „Гражданине“ об этой пьесе г. Островского, я ни в чем не расхожусь, а потому прибавлять к оценке этого произведения ничего не имею. Французская газета „Journal de S.-Petersbourg“, в которой литературный критик подчас пишет довольно плавно о злобе дня нашей журнальной беллетристики, попытался объяснить себе значение этой пьесы Островского и причины, почему она так резко отличается от прежних высокохудожественных произведений этого крупного писателя. Мне нравится его объяснение, а потому приведу его сущность. Г. Островский, по мнению рецензента французской газеты, вероятно, сделал в этой пьесе смелый шаг с целью придать своим пьесам тот эффект неожиданных приключений и драматических положений, непредвиденных, но в то же время интересных, которые в нашей драматической литературе отсутствуют, а французской, напротив, не только присущи, но иногда даже изобилуют в ней чересчур уже много. Г. Островский все свои произведения писал как бы в школе у Гоголя, у которого, как известно, интрига пьесы и ведение ее от завязки до развязки были доведены до последней простоты. У Островского то же самое. В „Поздней любви“ автор, как будто с намерением оживить свою пьесу эффектными минутами, берется за это дело неопытною и неумелою рукою, и вот являются у него патетические развязки без борьбы, сюрпризы без всякой к ним подготовки, где читатель или зритель не знает, чему удивляться: цинизму ли героев и героинь, глупости ли их, или неумению автора справляться с задачами, которые он на себя принял?»³⁶

Немногие русские драматурги того времени оправдывали надежды, возлагавшиеся Достоевским на русскую драму.

³⁵ «Поздняя любовь». Сцены из жизни А. Островского (Письмо к редактору) // Гражданин. 1873. 3 дек., № 49. С. 1310—1312. Подпись: К...

³⁶ Гражданин. 1874. 11 марта, № 10. Приведенная цитата извлечена из «Заметки досужего читателя», большой статьи, содержащей критический обзор выпуска «Отечественных записок» за январь—февраль 1874 г. Статья не подписана, хотя в указателе приведен псевдоним — П. Павлов.

В «Гражданине», когда его редактором был Достоевский, были напечатаны следующие пьесы: «Подкопы» А. Писемского,³⁷ две пьесы Д. Кишенского «Пить до дна — не видать добра (Комедия из народного быта. Фабричного)»³⁸ и «Падение»,³⁹ народная драма С. Соколовского «Дан горшок — хоть об угол! (Драматический очерк из народного быта)».⁴⁰ Достоевский также собирался напечатать несколько «сцен» Горбунова. Хотя собственно пьесы были немногочисленны на страницах «Гражданина», тем не менее журнал всячески поддерживал идею создания народного театра.

Мысль о том, какой должна быть современная русская трагедия, высказана в следующем отрывке из отдела «Из текущей жизни», приписывавшемся ранее Достоевскому (см.: 27, 185): «Говорят, что когда мы пускались подражать западным литературным образцам, пытаясь перенести на нашу жизнь элементы жизни западной, то у нас выходили ложно-эффектные страсти, утрированный трагизм. Конечно, это так; но если в нашей жизни ничто истинно-трагическое не выразилось так рельефно и в той форме, как оно выражалось на Западе, то следует ли из этого, что его и совсем не было и нет в нашей жизни? Кто же не знает, что в истинно-христианском мире трагедия ушла в глубину души человеческой и древний величавый трагический герой воплотился в каждого из наших ближних, постигнутого, но не сломленного бедой, откуда бы та беда ни простекала...».⁴¹

В 1870-х гг. Достоевский высказывал мнение, что трагедия должна сочетаться с сатирой, что у русских сатириков нет «положительной подкладки». Согласно записям в его тетради в конце 1876 г., он собирался рассмотреть вопрос о роли сатиры в творчестве Островского: «NB. У Островского как-то начали было смешиваться положительные стороны жизни с сатирой. Из сего последовало лишь общее недоумение и непризнание Островского критикой даже доселе. <...> У нас сатира боится дать положительное. Островский хотел было. Гоголь ужасен. <...> Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*. Вот это бы и взял Островский, но силы таланта не имел, холоден, растянут (повести в ролях) и недостаточно весел, или, лучше сказать, комичен, смехом не владеет. Островскому форма не далась <...>, хотя и сказал *новое слово*: реализм, правда, и не совсем побоялся положительной подкладки» (24, 304—305).

В произведениях самого Достоевского всегда присутствуют эле-

³⁷ Гражданин. 1873. 11 февр., № 7. С. 191—197; 19 февр., № 8. С. 227—232; 26 февр., № 9. С. 259—265; 5 марта, № 10. С. 295—308.

³⁸ Гражданин. 1873. 4 июня, № 23. С. 666—669; 11 июня, № 24. С. 686—689; 18 июня, № 25. С. 707—716.

³⁹ Гражданин. 1873. 20 авг., № 34. С. 924—932.

⁴⁰ Гражданин. 1874. 18 марта, № 11. С. 324—327; 25 марта, № 12. С. 363—366; 8 апреля, № 13/14. С. 395—402.

⁴¹ Гражданин. 1873. 19 нояб., № 47. С. 1263.

менты как трагического, так и комического, на что впервые указал В. Г. Белинский применительно к «Бедным людям».⁴²

Итак, можно сделать вывод о том, что отношение Достоевского к творчеству Островского противоречиво, особенно в зрелый период его литературной деятельности. Например, хотя Достоевский всегда восхищался пьесой «Бедность не порок», он однажды уничтожительно отозвался об образе Любима Торцова. Писатель, уточнявший в это время свое собственное представление о реализме, назвал его единственным случаем, когда современный реализм попытался изобразить идеального человека: «...ведь это всё что только идеального позволил себе их реализм. Глубок реализм — нечего сказать!» (28₂, 329).

Вместе с тем в «Дневнике писателя» за 1876 г. он привел образ Любима Торцова в качестве примера нравственной чистоты («он душою чист» — 22, 106), тем самым возражая критикам, обвинявшим Островского в том, что драматург изображал только грубый, необразованный, пошлый мир Замоскворечья. Достоевский всегда с интересом следил за поисками Островским положительных героев; он восхищался появившимися самобытными русскими типами «славянофильского» периода и с сожалением указывал на последующие менее успешные попытки Островского изобразить рождавшихся переходных героев в современном окружении, как Василькова в «Бешеных деньгах» (1870) и Цыплунова в «Богатой невесте» (1876). Достоевский отмечал в «Гражданине», что «„положительные типы“ почти совсем не удаются нашим поэтам» (21, 97).

Интерес Достоевского к положительным героям Островского был, вероятно, связан с его собственными поисками положительного типа русского человека — от «богатырского, типичного» образа полковника Ростанева в конце 1850-х г. к «положительно прекрасному человеку» (Мышкин) в конце 1860-х гг. и к «русскому положительному типу» (Тихон) в начале 1870-х гг. Эти типы нашли свое высшее воплощение в последнем романе писателя в образах Алеши и Зосимы; последний из них олицетворял идеал. Хорошо известно, какое значение придавал Достоевский необходимости изображать переходные, исключительные типы, рождающиеся в «новом общественном хаосе». (Это видно из его полемики с Гончаровым в начале 1870-х гг. на страницах «Гражданина» и в письмах, а также из скрытой полемики с Толстым в «Подростке».) На представление Достоевского и Островского о национальном типе их времени могла повлиять органическая концепция типа, разработанная Ап. Григорьевым в очерке «О правде и искренности в искусстве» (1856).

Признанным методом Островского было использование разнообразных героев и типов для изображения социальной действительности, раскрытия основной идеи пьесы и выражения идеала. Критики (в том числе и М. М. Достоевский в статье о «Грозе» по по-

⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 554. См. также: Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961. С. 68.

воду Кабановой и Катерины) отмечали применяемый Островским прием описания контрастных персонажей, порожденных одною средой, персонажей, являющихся самостоятельными личностями, самостоятельными, равнозначными голосами. Заслуживают внимания также приемы создания групп взаимосвязанных персонажей, введения в пьесу разных вариаций одного и того же типа и последовательного развития одного типа в нескольких пьесах. Являясь по своей сути театральными приемами, они давали возможность представить явление с разных точек зрения и создавали впечатление спорящих голосов — этот прием, получивший название «полифонии», связывается с романами-трагедиями Достоевского. Следовательно, как Достоевский, так и Островский старались разработать в своих произведениях многообразие типов. Это, несомненно, было обусловлено их общим стремлением определить основные черты русского национального героя, проникнуть в глубь современной жизни России, разграничить ее чистые, исконные и преходящие, временные явления. Критик Д. В. Аверкиев, друг и младший современник Достоевского, характеризовал героев Достоевского как «актеров той комедии или трагедии, которую в данный момент устраивает история». В связи с проблемой типа интересно привести высказывание Достоевского в передаче Аверкиева: «Достоевского интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как *общественного* явления. И он хочет нарисовать именно это явление во всем его объеме; при концентрации в одном типе утратилось бы изображение общественного явления, то есть именно то, на что он хочет обратить внимание и что хочет представить в наглядной картине. И вот основной тип является расчлененным, в целом ряде отдельных лиц; они имеют между собою много общего, но каждое снабжено своим оттенком, каждое представляет известную степень развития общего явления, ту или иную фазу, его зачаток или крайность. Все эти схожие в том или ином отношении (смотря по теме романа) лица служат в то же время воплощенными разъяснителями, живыми представителями главной „идеи“ романа, в том смысле, как ее понимал Достоевский».⁴³

В целом ряде своих произведений Достоевский и Островский пробовали разрабатывать многочисленные оттенки одного и того же типа, как, например, мечтателей, самодуrow, «униженных и оскорбленных», людей «горячего сердца», рационалистов, лицемеров и мошенников, «подпольных людей», проповедников и праведников, покорных и невинных, гордецов, актеров и т. д. Рассматривая в качестве примера последний тип, т. е. актера, можно со всей очевидностью указать, что как Достоевского, так и Островского интересовал прежде всего его внутренний мир, своеобразие русского актерского мастерства, что почти не вызывало интереса у других писателей их поколения. Достоевский, по всей видимости, читал комедию

⁴³ Аверкиев Д. В. Дневник писателя. СПб., 1885. Вып. 12. С. 398—399.

Островского «Лес», в которой раскрывался духовный мир актера, и статью Страхова о ней в «Заре».⁴⁴ В 1876 г. он намеревался поднять в «Дневнике писателя» темы — Петрушка и Горбунов (см.: 22, 180—181; 24, 91, 92), актеры в жизни и на сцене, сделав для себя заметку: «NB. По поводу театра: что такое актер, *Vibulenus*» (24, 101). Он неоднократно отмечал, что русское общество насквозь пропитано духом актерства, позерства и притворства, связывая это с отсутствием уважения у русских людей к «собственному лицу», желанием их «не походить на себя» (21, 120).

«Безобразник» Любим Торцов, изображающий шута, напоминает «метеора» Мармеладова, открывшего у Достоевского целый ряд образов людей, прибегающих к шутовству и актерству как форме мщениия за унижения и несчастья (например, Лебедев, Лебядкин, Снегирев, Федор Карамазов; к другим разновидностям этого типа относятся также «подпольный человек», Трусоцкий и пр.). Достоевскому были, конечно, известны персонажи Островского, которые прикрывались актерством как своего рода щитом от унижений и оскорблений — таковы «маленькие люди» Оброшенов в «Шутниках» (1864), Кирилл Кисельников в «Пучине» (1866) и Корпелов в «Трудовом хлебе» (1870) (другие разновидности — Хорьков, Афоня, Карандышев и пр.). Неестественное поведение самодуров у Островского — иная форма актерства. Это отсутствие самопонимания и самосознания, отсутствие формы. Лицемеры и подлецы прибегают к актерству и притворству как к форме обмана, как, например, Подхалюзин («Свои люди — сочтемся»), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Мурзавецкая («Волки и овцы») и др. Своеобразная разновидность актерства — речи черта или двойников Достоевского. Черт, явившийся Ивану Карамазову, цитирует актера Горбунова; непревзойденными актерами являются мошенники и лицемеры Фома Фомич Опискин и Петр Верховенский. Состояние, определяемое Достоевским как «надрыв», т. е. форма самообмана, который истощает силы человека и причиняет боль, — это форма «бессознательной игры», признак внутреннего лицемерия, когда сам человек не понимает и не признает, что он либо сам все придумал, либо впал в истерию.

«Кривляние» искажает истинный голос и образ личности, отражающийся на его лице. Достоевский заметил в своих тетрадях 1875—1876 гг.: «...лицо человека есть образ его личности, духа, достоинства» (24, 153). Игра не дает вырваться наружу истинному «внутреннему голосу». Отметим, например, как меняется голос купца-самодура Скотобойникова в «Подростке» в результате нравственного и духовного прозрения (13, 321), и тот факт, что у Мышкина, «положительно прекрасного человека», все время преобладает именно «внутренний голос». Надеть на героя актерскую маску — по сути дела означает использовать театральные приемы саморазоблачения и самораскрытия персонажа, без видимого вмешательства автора. Этот прием требует участия зрителя или читателя, застав-

⁴⁴ Заря. 1871. февр., № 2. С. 58—72.

ляя его пересматривать свои оценки происходящего по мере развития действия. Цель этого приема — отразить многосторонность человеческого опыта.

Можно взять любой из повторяющихся у Достоевского и Островского образов-типов и сравнить, как они изображаются в произведениях каждого писателя и какую роль они играют в качестве составной части произведения. Например, образ проповедника и праведника, как всеобщего русского народного типа, служит, с одной стороны, в качестве эталона (это Макар Долгорукий и Зосима в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» у Достоевского и Русаков, Агафон и Архип в «Не в свои сани не садись», «Не так живи, как хочется» и «Грех да беда на кого не живет» у Островского), а с другой стороны, расщеплен на два противоположных типа (например, Зосима и Великий инквизитор у Достоевского и Илья и Агафон у Островского). Поскольку сами персонажи движут действие и являются проводниками идей, неудивительно, что в произведениях Достоевского и Островского обнаруживается много общих тем и мотивов. Понятия «тема-образ», «человек-проблема» и «человек-драма», введенные Гроссманом в отношении героев Достоевского,⁴⁵ во многих случаях могут быть употреблены и применительно к героям Островского.

Достоевский, вероятно, обратил внимание на разработку Островским темы «своевольщины», т. е. выражения иррациональной воли, раскрываемой галереей образов самодуров или многочисленными женскими образами, обладающими сильными, волевыми характеристиками. Вместе с тем обыкновенные, простые люди у Островского выражали разговорным образным народным языком сложные метафизические понятия о полной свободе, что было свойственно рефлексизирующим героям в произведениях Достоевского. Дальнейшее сходство между писателями можно проследить в разработке таких тем, как мучительное достижение самопознания через бедность, падение или страдания; возможность спасения (искупления грехов) через раскаяние; поиск идеала и красоты; разрушительная сила ложной красоты; возможность примирения и т. д. Ряд сюжетов и тем, восходящих к народным или библейским источникам, тема катарсиса, различные мотивы, как демонический или публичное признание вины, — также указывают на связь между произведениями обоих писателей. Кроме того, средой действия своих произведений оба писателя предпочитали избирать только что образующую прослойку городских и провинциальных жителей. «Петербургские трущобы» Достоевского или его «подполье» можно сравнить с «темным царством» или «пучиной» Островского. Оба писателя раскрывали влияние на своих героев бедности, жадности, пьянства, погони за богатством и властью и других явлений, характеризующих современную действительность. Оба показывали необузданные страсти и внутренние конфликты героев. Действие в их произведе-

⁴⁵ Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 399.

ниях ограничено коротким промежутком времени и часто начинается *in media res*. Развитие действия часто следует схеме катарсиса. Оба писателя используют многоплановый сюжет, антитечность персонажей, параллельные сцены, наложение друг на друга эмоционально противоположных сцен, например комических и трагических, кульминационные массовые сцены. Островский часто вводит «карнавализацию», изображая такие праздники, как святки, масленицу с целью объединения всех персонажей. Хотя конфликт идей занимает главенствующее место в произведениях обоих писателей, в пьесах Островского он дан в социально-нравственном и психологическом контексте, в то время как в романах Достоевского он разрешается в философско-психологическом плане. Оба писателя прибегают к сказочному архетипу финала, предполагающему «луч света в темном царстве». Вместе с тем в концовках пьес Островского есть законченность, в то время как у Достоевского ее нет. Драматург обычно заканчивал пьесу пословицей, содержащейся в заголовке; финалы его пьес кажутся утешительными, поскольку они эстетически законченны и соответствуют ожидаемой развязке. Напротив, эпилоги Достоевского подвижны, отражая характер самой жизни, ее постоянное течение и изменение. Он оставляет читателя с мерцающей надеждой на чудо, на достижение совершенства, на реальность существования недостижимого. Так были продолжены поиски человеческого идеала, всеобщей гармонии, которые Достоевский считал самой динамичной и положительной силой истории. Признание Достоевским роли Островского как новатора, создателя «нового слова» позволяет понять, в чем выражался «поиск формы» у обоих писателей, и увидеть, как воспринимались их произведения в России в XIX в. М. Достоевский отмечал, что Островский стремился расширить возможности драматической формы так, чтобы она включала полемику и анализ. Его «пьесы жизни» — примеры расширения поэтики драматической формы; «романы-трагедии» Достоевского также расширяют рамки жанра романа за счет усвоения элементов драматического произведения.

Отображая действительность под разными углами зрения, Достоевский и Островский дали русскому читателю и зрителю романы и пьесы, которые являлись художественными моделями многообразия жизни.