

Ю. Н. Чирва

«ПЬЕСЫ ЖИЗНИ» А. Н. ОСТРОВСКОГО
И «РОМАН-ТРАГЕДИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Как и нынешнее десятилетие XXI в., второе десятилетие XX в. тоже было временем всяческих юбилеев. И свою статью «Добролюбов и Островский» (1911) Георгий Валентинович Плеханов начнет с фразы «Нынешний год — год юбилеев». А потом перечислит имена многих юбиляров — от Белинского до Добролюбова и Островского [1, с. 529]. Вот и нам кажется возможным считать юбилейным все нынешнее десятилетие. И прежде всего постепенно отмечать 150-летний юбилей эпохи шестидесятых годов XIX в. — как замечательного времени небывалого подъема русского искусства. Шестидесятые годы XIX в. дали нам романы И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и А. И. Герцена, замечательные спектакли, великие произведения живописи.

Но шестидесятые годы, помимо всего перечисленного, дали России еще и двух великих драматургов. Нет, конечно, пишущих пьесы в шестидесятые годы было значительно больше. Были Алексей Писемский и Алексей Толстой. Был Сухово-Кобылин. Были и другие. Но мы в этой статье о них не будем вспоминать. Мы будем говорить только о двоих, воистину великих. Это А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский. Потому что статья в первую очередь посвящена парадоксальному моменту русского литературного развития шестидесятых годов XIX в. — одновременному существованию, лучше сказать — сосуществованию «пьес жизни» Островского и «романа-трагедии» Достоевского.

Островский, создал почти пятьдесят пьес, составивших основу отечественного театрального репертуара XIX столетия. Достоевский, не написал ни одной пьесы, но его романы своей театрально-игровой мощью, своими действенно-драматургическими и театрально-игровыми началами неизменно привлекали к себе деятелей театра. А инсценировки этих романов в XX в. заняли громадное место в репертуаре и отечественного и мирового театра и открыли для него такие «широчайшие горизонты», о которых после постановки в Московском художественном театре (МХТ) «Братьев Карамазовых» Вл. И. Немирович-Данченко сказал, что никто даже не подозревал, «как они широки и огромны» [2, с. 186].

Достоевский и Островский — сверстники, родились с разрывом всего в полтора года. Один в конце 1821 г., а второй — в первой половине 1823 г. Оба они вышли из так называемой «Натуральной школы», в той или иной степени находившейся под воздействием идей великого русского критика Виссариона Белинского.

Натуральная школа была собранием первооткрывателей, художественных исследователей разного рода областей неизведанного пока, да и сейчас еще далеко не во всем изведанного материка по имени Россия. Она была собранием Колумбов новых тем и областей России. Островский станет сначала «Колумбом Замоскворечья», а потом и Колумбом приволжских местностей России.

А Достоевский выступит сначала первооткрывателем богатого, сложного и противоречивого внутреннего мира того маленького человека, которого до него считали чуть ли не бессловесной тварью. Он откроет в забитом и молчаливом бедняке, в своем собственном, неожиданном варианте гоголевского Акакия Акакиевича, вовсе не смиренное существо, а живущего напряженной внутренней жизнью униженного и оскорбленного человека. И находиться будет этот человек, Макар Алексеевич Деушкин, не в центре сугубо повествовательного рассказа, а в драматической ситуации действующего, отнюдь не претерпевающего выпавшие на его долю несчастья. Его герой станет персонажем драмы, а не смешной и нелепой фигуркой сугубо повествовательного рассказа. А в начале шестидесятых годов Достоевский станет еще и Колумбом «Мертвого дома» николаевской каторги, этого очередного Гулага русской истории, неперменной составной части имперского российского государственного механизма.

Творчество каждого из них восторженно приветствовалось в начале пути. В одном случае Виссарионом Белинским. В другом — Аполлоном Григорьевым. Вокруг каждого из них будет кипеть нешуточная критическая борьба. Но один вопрос, хотя и будет периодически ставиться критической мыслью, но так и не найдет вполне убедительного решения. Вопрос этот связан с характером драматизма каждого из наших авторов, или, вернее, созданных ими художественных миров.

Характеризуя известное к тому времени двухтомное собрание пьес А. Н. Островского, Н. А. Добролюбов назовет их «пьесами жизни» и постарается определить своеобразие такой драматургии [3, с. 321]. Он признает, что «пьесы жизни» не отличаются качествами хорошо сделанной пьесы. По сравнению с классическими художественными образцами, все в этих пьесах не слишком насыщено драматургической остротой, конфликтным напряжением, энергией столкновений. Действие течет как-то вяло, завязка часто растягивается, диалоги не обладают необходимым накалом. И объяснит это все верностью драматурга русской действительности. Все в пьесах Островского, по мысли Добролюбова, идет неспешно, потому что такова и вообще русская жизнь.

Напротив, романы Достоевского, повествующие о той же русской жизни, полны драматического напряжения, лихорадочных страстей, острейших идейных споров, яростных столкновений, катастрофических событий. В них уже просматривается какой-то новый жанр, жанр романа, сочетающего в себе «эпос с поэзией и драмой», своего рода «философская поэма в оправе из физиологических очерков». Так скажет об этом романе один из первых исследователей его поэтики — Леонид Петрович Гроссман, И он же обратит внимание на своего рода драматургичность этого романа [4, 5].

Добролюбов даст замечательный анализ художественного мира Островского. Его статьи «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» — блестящие образцы реальной критики, критики одновременно исследовательской, социально-аналитической и эстетической. Он же введет в жизнь блестящее определение поэтики драматургии Островского как «пьес жизни» [3, с. 321].

Сейчас у нас не в моде наши демократы шестидесятых годов — Чернышевский и Добролюбов, как не в моде и вообще революционный демократизм. В школе их

вообще не изучают. Обвиняют в излишней социологичности, в публицистичности. Представляется, что это нелепые упреки. Сороковые и шестидесятые годы XIX в. в России — это пора расцвета русского реализма. А что такое реализм, как не распространение и внедрение в художественную область научных, позитивных методов исследования мира. Исследовательский пафос, пафос научности в подходе к любому явлению действительности становится всеобщим достоянием эпохи. Художник превращается в ученого-экспериментатора, искусство — в род социально-психологического художественного исследования. Бальзак будет называть себя не художником, не романистом, а историком, ученым секретарем общества [6, с. 538].

А современники присвоят ему почетный титул «доктора социальных наук» [6, с. 538]. Такой же титул тогда же нужно было бы присудить и А. Н. Островскому за его кропотливое и дотошное исследование того художественного мира, который Добролюбов назовет «Темным царством», но который можно было бы назвать и миром российского «третьего сословия». Такого характера исследовательскому искусству в наибольшей степени и соответствует «реальная критика» Н. А. Добролюбова, помогающая драматургии Островского стать мощным двигателем духовного развития нашего народа, художественной философией и социологией своего времени, его мирозерцанием и его самопознанием.

Художественное исследование мира «третьего сословия» к тому времени давно уже стало насущной проблемой отечественного исторического развития. Над этой проблемой, как известно, задумывался еще А. С. Пушкин, когда в тридцатых годах начал свое осмысление современного ему этапа развития страны.

В эти годы Пушкин внимательно изучал труды знаменитой исторической школы Франции, посвященные главным образом разным этапам Великой французской революции и эпохи Наполеона Бонапарта. В этих книгах будет много места уделено и роли в революции третьего сословия, о котором его идеолог, знаменитый аббат Сийес скажет: «Чем было третье сословие — ничем. Чем оно станет — всем».

Пушкин констатирует, что в России третьего сословия в том виде, в каком оно было во Франции перед Великой революцией, нет. И создаст так называемую «теорию двух дворянств», в которой современное ему дворянство разделит на две группы. Историческое дворянство, которое служит народу, отечеству. И новое дворянство выскочек, нуворишей, служащих только своей выгоде, своему карману. Первое из этих дворянств и сможет, по Пушкину, сыграть в России роль революционного третьего сословия. Да оно уже и играет эту роль. «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе, — отметит Пушкин. — Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много» [7, с. 60]. Но эта точка зрения к исходу жизни у Пушкина меняется. Он уже не видит в дворянстве двигателя серьезных перемен в стране.

Поэтому-то тема «третьего сословия» и переходит к новому писателю — к Островскому. Назвав положение «третьего сословия» «темным царством», Добролюбов выступит с резкой критикой того произвола, того рабства, которое

с замечательной художественной силой покажет в своих пьесах Островский. Конечно, как укажет Добролюбов, «деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского, и это, без сомнения, потому, что сама гражданская жизнь наша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться человек. Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может приложить у нас душу свою, — отношения семейные и по имуществу» [8, с. 29]. Поэтому драматургия Островского дает возможность показать тот произвол и то насилие, которое составляет сущность всего общественного порядка крепостнического «темного царства» России.

Сущность жизни «темного царства» определяется прежде всего поведением самодуров. Самодур — главное явление темного царства, всесторонне проанализированное Островским. И его поведение настолько далеко от какой-нибудь разумной логики, что требовать этой логики в произведениях о самодурах просто нелепо. В царстве самодуров «нет логичности в жизненных отношениях». Когда Кулигин в «Грозе» спрашивает Дикого, за что тот его ругает, самодур отвечает: «Отчет, что ли, я стану тебе давать? Я и поважнее тебя никому отчета не даю. Хочу так думать о тебе, так и думаю! Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник — вот и все... Так и знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю». Вот и подумайте, — пишет Добролюбов, — «какое теоретическое суждение может устоять там, где жизнь основана на таких началах! Отсутствие всякого закона, всякой логики — вот закон и логика этой жизни» [3, с. 325–326].

Но, может быть, еще важнее, что самодурное темное царство не имеет нужды в каком-либо просвещении и тем более в какой-то гражданской позиции. В отличие от европейской буржуазии, самодуры лишены какого-либо свободолюбия, понимания и критики самодержавных порядков. Они знают, что все их богатства от правительства и потому изо всех сил стремятся политическим добронравием заслужить великие милости властей. В «Своих людях — сочтемся» Подхалюзин в ответ на вопрос Липочки: «А для чего вы, Лазарь Елизарыч, по-французски не говорите?» — спокойно отвечает: «А для того, что нам не для чего» [9, с. 134]. И этой же необыкновенно емкой и выразительной фразой русская буржуазия спокойно отвечает на все общественные и политические соблазны и вожеления европейской буржуазии. «А для того, что нам не для чего». Им и в самом деле все эти вещи ненадобны. Как напишет один из исследователей русской литературы начала XX в., «русская буржуазия, воспитанная в страхе правительственном», «жила своей жизнью, не создав цельного и стильного своего быта, не участвуя в вольном творчестве новых общественных форм». «В русском дворянстве постепенно “облетели цветы, догорели огни”. Но были исторические моменты, когда эти огни горели, а цветы цвели и благоухали. Русское дворянство выдвинуло множество людей, одаренных гениальной творческой фантазией и создавших нетленные художественные изображения дворянской Руси. В серой же и какой-то безымянной истории русской буржуазии идеологические огни никогда не горели

и цветы никогда не цвели. Русская буржуазия в своем историческом росте как-то миновала период идеологического цветения и прямо перешла к периоду срывания питательных плодов. Она не знала периода, который знала буржуазия Запада, когда вся она находилась в идеологическом цветении, опьяняя его ароматом всю атмосферу эпохи и вызывая блеск и напряжение творческих сил» [10].

В жизни «темного царства» ничего этого никогда не было. Жизнь «темного царства» вообще лишена много того, что составляет основу общечеловеческих отношений. Она лишена логики, гуманности и справедливости! Поэтому произведение о царстве самодуров не может быть ни «комедией характеров», ни «комедией положений», и его лучше всего определить как «пьесы жизни».

Это знаменитое определение, которое сам Добролюбов считал не самым удачным, может быть по-настоящему понято, если мы поставим его в ряд с другими такими же неожиданными определениями, высказанными в ту пору, например, Л. Н. Толстым. В своих очерках о Севастопольской обороне великий писатель земли русской скажет, что его главный герой, которого он любит всеми силами души, это — правда. А отзываясь на некоторую растерянность читателей и критики перед поразительной жанровой необычностью своей книги «Война и мир» заявит, что «Война и мир» — «это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» [11, с. 356]. И дальше Толстой скажет, что ни одно художественное произведение русской литературы, немного выходящее из посредственности, никогда не укладывалось в европейские формы. Так что это определение художественной природы «Войны и мира» в какой-то мере корректирует и определение «пьес жизни», где те или иные устаревшие или неприменимые к отечественной действительности правила приносятся в жертву во имя глубокого постижения хаотической и иррациональной сущности «темного царства».

И все же в основе главного конфликта «пьес жизни», как и в основе творчества Л. Н. Толстого того времени лежит сугубо оптимистическое мировоззрение, полное доверия к ходу истории, даже к сугубо нравственному его характеру. Как известно, по одному из первоначальных замыслов «Война и мир» должна была называться: «Все хорошо, что хорошо кончается». Эта вера в благополучный и в конечном итоге нравственный ход истории вообще важнейший момент литературы XIX в. по сравнению с искусством XX в.

Современники были уверены, что и Островский разделял этот оптимизм. Настаивал на этом и А. Р. Кутель в целом ряде своих статей в журнале «Театр и искусство». А в книге «Русские драматурги. Очерки театрального критика» в доказательство этого положения даже привел слова французского исследователя Жана Патуйе о том, что «добродота чувствуется в основе его картин, даже жестоких или проникнутых сатирическим духом. Островский любил, даже бичуя, самодуров, опьяненных властью, упрямых и даже творящих зло — он как бы верил в кредит в благородную природу человека. Не впадая в слезливую сентиментальность, он жалел всех обездоленных. Он надеялся, что все эти отсталые, заблудившиеся, падшие братья, мало-по-малу откажутся от начал, противных достоинству

человека, научатся уважать себя и других, восстанут из падения своего и оживят в себе “божественную искру”. В этом смысле Островский — глубоко русский человек и демократ в благороднейшем значении слова, но без декламации и пышного изложения догмата веры. Продукт здравого смысла и чистого наблюдения, театр Островского учит терпению и благоразумному оптимизму» [12, с. 56].

А в основе романа-трагедии Ф. М. Достоевского лежит трагическое сознание, мысль об апокалиптическом характере современного бытия, об уже зримой и все более надвигающейся катастрофе. И мир нужно срочно спасать. А о катастрофе предупредить. И стимулом для творчества становится могучее и властное убеждение в том, что весь мир погибнет, если вы этого не напишете. Так думал и писал Л. Н. Толстой. Так думал и Ф. М. Достоевский. Отсюда все особенности его романа. И яростное противоборство персонажей, и детективный характер интриги, и философский масштаб коллизий, и экзистенциальный уровень размышлений персонажей.

А пьесы Островского не таят в себе мысли о возможности катастрофы. В основе их философии вполне благополучная идея постепенного прогресса. Движения вперед, постепенного выхода из «темного царства», которое и само уже демонстрирует изжитость то одних, то других положений и ситуаций.

Позитивистская концепция постепенного прогресса, не допускающая никаких серьезных взрывов, не допускающая уровня «карамазовского сознания», так называемых «карамазовских вопросов», торжествует в мире Островского. В его мире не может быть Раскольниковых и Карамазовых. Его герои не задаются вопросами о переделке мира и путях достижения этой переделки. А вот герои Достоевского задаются. В этом принципиальное отличие мира Достоевского от мира Островского, «пьес жизни» от «романа-трагедии».

«Пьесы жизни» как бы начинают исследование того мира, у которого нет прошлого, нет никаких истоков в прошедшем. А романы-трагедии исследуют тот мир, у которого, возможно, нет будущего, но весьма многочисленны разнообразные и давние истоки. За плечами самодуров и их жертв стоят такие же самодуры и их жертвы. А за плечами героев Достоевского «шиллеровские мальчики» и герои Бальзака да еще осмысляемые не в романтическом мочаловском мире, а в пошкеспиоровски объективном реалистическом. За их плечами представление о современной эпохе как о времени величайшего кризиса, обнажения всяческих противоречий, накопленных «тысячелетиями». Отсюда такое количество ситуаций, словно взятых на прокат из шиллеровских пьес и бальзаковских повестей и романов. Отсюда соотнесенность героев с их многочисленными предшественниками в мировой литературе.

О драматургической природе, о «театральности» романа Достоевского написано много и теоретиками литературы и практиками театра. Проблемы этой так или иначе касались все, кто писал о Достоевском, с тех пор, как на рубеже прошедшего столетия началось освоение наследия великого романиста отечественным и мировым театром. Об этом великолепно написано и в книге Татьяны Михайловны Родиной «Достоевский. Повествование и драма», которую автор этой статьи рецензировал на страницах журнала «Театр» [13].

Родина подключит к спору о природе романа Достоевского большой, интересный и талантливо осмысленный материал истории театра, театральной жизни срединных десятилетий XIX столетия, воспринятый Достоевским со всем пылом молодости, со всей страстью его мятежной и поэтической натуры. В захватывающем влиянии русского романтического театра 1830–1840-х гг. с его лидером П. Мочаловым, в знаменитых мочаловских Карле Мооре и Гамлете, в самой личности гениального актера как выразителя «трагизма глубоко русского, национального, обусловленного русским крепостническим укладом, социальной и нравственной драмой русского народа, характерными трагическими формами его бунтарства», Родина нашла истоки важнейших творческих идей будущего романиста, его эстетики «фантастического реализма» [14, с. 68]. Именно театр, как справедливо укажет Родина, сам привлеченный к Достоевскому масштабом и актуальностью его идей, остротой обнажаемых им противоречий, духовных и социальных, заставил зрителей почувствовать театральную мощь Достоевского и обратил критику к размышлению над этой проблемой. Но тот же самый театр, который не так уж часто одерживал безусловные победы в своих встречах с Достоевским (Т. М. Родина отнесла к их числу, в сущности, только постановку Вл. И. Немировича-Данченко «Братьев Карамазовых» в Московском художественном театре, но мы могли бы сюда прибавить «Идиот» Г. А. Товстоногова и «Преступление и наказание» Ю. А. Завадского), дал почувствовать и другое. Ощувив присутствие «своего», «театрального» в произведениях Достоевского и попробовав вернуть это «свое» обратно на сцену, театр с необыкновенной наглядностью продемонстрировал, как нерасторжимо спаяны между собой у романиста театрально-драматургические и повествовательные начала.

Вот почему в литературе 20–30-х гг. прошлого века утвердились и до сих пор сохраняют свое влияние два во многом противоположных взгляда на эстетическую природу романа Достоевского. Один из них был высказан известным русским поэтом и теоретиком искусства Вячеславом Ивановым [15], другой еще более ныне авторитетным теоретиком М. М. Бахтиным [16]. И если для Вяч. Иванова несомненно объединение в структуре романа Достоевского эпических и драматических начал и он определяет его жанр как «роман-трагедию», то М. Бахтин отвергает возможность сближения романа Достоевского с драмой. Для него Достоевский — создатель принципиально нового в мировой литературномыре «полифонического романа». А полифония, то есть система множества равноправных и равноценно звучащих голосов, по Бахтину, не соединима с драмой, «так как драма по природе своей чужда подлинной полифонии» [16, с. 20].

Каждая из этих точек зрения, в сущности, указывает на одни и те же черты произведений Достоевского (своего рода автономность действующих лиц, изображение действительности не извне — изнутри персонажа, наличие идеологического диспута, обилие монологов и диалогов, построение композиции «сценами», мнимая самоустраненность автора и т. п.), хотя и дает им разную интерпретацию. И каждая имеет сторонников в современной науке. Но при этом, если концепция романа-трагедии как бы побуждает театр и дальше искать свои пути

к Достоевскому, то концепция Бахтина и его сторонников по сути дела разоряет театр и убеждает его отказаться от дальнейших попыток перенесения полифонического романа на сцену, заранее предсказывая им неудачу. Так что, как видим, спор этот затрагивает интересы не одной науки о литературе, но и театроведения, а главное он имеет не теоретический только, но самый живой, практический характер.

Театр участвовал в формировании эстетики Достоевского 1840-х. Театр, в частности народный театр на каторге, влиял на художественное сознание писателя в годы «перерождения идей». Но особенно широко вовлеченным в театральные интересы Достоевский оказывается в 1860-е гг., когда в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» сотрудничает известный театальный критик А. Григорьев, а сам писатель сближается с рядом выдающихся актеров: А. Мартыновым, П. Васильевым, В. Самойловым, И. Горбуновым, А. Шуберт и подумывает о том, чтобы обратиться к драматургии.

Именно в эти годы окончательно формируется художественное мировосприятие Достоевского, а затем на протяжении пятнадцати лет создаются все его великие романы. Ни драмы, ни комедии он так и не напишет. Но театральные интересы писателя, его представление о современной эпохе как о времени величайшего кризиса, обнажения всяческих противоречий, времени развязки, подготовленной борениями «целых тысячелетий», — все это создаст предпосылки к интенсивной драматизации повествовательной формы, к синтезу элементов рассказа и показа, информации и действия. Так будет осуществлен роман, в котором театрально-игровые и действенно-драматургические начала пронизывают собой повествовательную ткань, присутствуя в ней не в качестве заимствованных элементов, но как ее собственное особое свойство. Иными словами, в романах Достоевского путем синтеза театрально-драматургических и повествовательных начал формируются принципиально нерасторжимые, необыкновенно целостные художественные структуры нового типа. Таким образом книга Т. М. Родиной активно включилась в давний спор и дала новые аргументы в пользу продолжения борьбы театра за дальнейшее взаимодействие с замечательно интересным и глубоким миром романа-трагедии Достоевского.

Почему же при столь мощном театрально-драматургическом даровании, сказывающемся и на характере творческой работы писателя, в чем-то сходной с работой актера над ролью, «вживанием» в нее, и на его выступлениях на литературной эстраде, Достоевский так и не вышел в своем литературном творчестве за пределы повествовательного жанра? Почему он так и не осуществил намерения написать драматическое произведение?

Этот вопрос неоднократно ставился в литературе о Достоевском. Неоднократно предлагались и разные ответы на него. Говорили о состоянии русского театра того времени, оторванного от освободительных тенденций времени и все более теряющего общественное лицо. Говорили и о том, что сам по себе Достоевский своими романами выполнял более фундаментальную творческую задачу. Все это, конечно, присутствовало в литературно-театральном процессе 1860-х гг. Но все-таки парадоксальное противостояние в литературном процессе второй половины

XIX в. «пьес жизни» и «романа-трагедии», как мы пытались показать, было вызвано различием позитивного и трагического мировоззрения, лежащих в основе их жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. 614 с.
2. Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4-х т. М.: МХТ, 2003. Т. 2. 814 с.
3. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 6. 574 с.
4. Гроссман Л. П. Собр. соч.: В 5 т. М.: кн-во Современные проблемы, 1928. Т. 4. С. 99–104;
5. Гроссман Л. П. Достоевский — художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во Акад. наук, 1959. С. 336.
6. Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. 672 с.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1964. Т. 8. 495 с.
8. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. 614 с.
9. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973. Т. 1. 575 с.
10. Берлин П. Буржуазия в русской художественной литературе // Новая жизнь. 1913. № 1. С. 172–173.
11. Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 7. С. 356–366.
12. Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М.: Мир, 1934. 179 с.
13. Чирва Ю. Н. О театральности прозы Достоевского // Театр. 1985. № 8. С. 136–139.
14. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М.: Наука, 1984. 244 с.
15. Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вячеслав. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 5–60.
16. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. [Изд. 2-е, переработ. и доп.] М.: Сов. писатель, 1963. 363 с.