

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

200 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО

DOI 10.37386/2305-4077-2023-4-50-65

Н. Г. Михновец¹

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

АВТОР, ЗРИТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ ДРАМЫ В РЕЦЕПЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье показано, что одним из предметов рецепции Михаила и Федора Достоевских в критическом разборе «“Гроза” Драма в пяти действиях А. Н. Островского» (1860), посвященном драматургии А. Н. Островского, стала специфика драмы как рода литературы. Подчеркнуто, что критики предприняли сравнение стратегий писателя-эпика и драматурга, деятельности читателя эпико-повествовательного произведения и зрителя, а также читателя драмы и зрителя. Выявлено, что в центре их внимания была разница в восприятии драматического произведения зрителем и читателем. Описана рецепция Достоевских, носящая теоретический характер, согласно ей драматург создает «готовый» характер, волеизъявление которого проявляется в развитии драматического действия. Подчеркнуто, что, по мнению критиков, логика поступков персонажа должна быть заранее тщательно продумана и обоснована автором, чтобы во время спектакля могла быть сразу открыта и понятна зрителю. Зритель одновременно с персонажем включен в динамику развития действия, доминантным в его восприятии являются эмоции; драматург не должен возбуждать «ум и воображение» зрителя. От зрителя потребуются работа воображения, но только в плане сценографии: такое воображение будет иметь характер дополнения к лаконично намеченному драматургом. С одной стороны, читатель драматического текста приближается к читателю эпико-повествовательного произведения, в отличие же от зрителя он скорее аналитичен, чем эмоционален. С другой стороны, возможности диалога с автором (по сравнению с читателем эпико-повествовательного произведения) сужены как для зрителя, так и для читателя драматического текста. Выдвинуто предположение, что Достоевские опирались на теорию драмы Г. В. Ф. Гегеля и его последователя В. Г. Белинского. В статье утверждается, что Ф. М. Достоевский в своем дальнейшем творчестве возвращался к положениям из критического разбора драматургии А. Н. Островского и развивал их. Показано, что в театральных главах «Записок из Мертвого дома» и «Зимних заметок о летних впечатлениях», а также в черновом наброске «О народном театре “Петрушка”» писателем разносторонне рассмотрено восприятие зрителей: в психологическом, социальном, идеологическом, эстетическом аспектах. В 1870-е гг. Ф. М. Достоевский продолжал интересоваться вопросом о различии разных видов искусства, при этом усилился его интерес к глубинной природе общей эмоциональной реакции зрительного зала.

Ключевые слова: драма, драматический текст, сценический текст, автор, зритель, читатель, Г. В. Ф. Гегель, В. Г. Белинский, М. М. Достоевский, Ф. М. Достоевский, А. Н. Островский

¹ Надежда Геннадьевна Михновец – доктор филологических наук, доцент, профессор, зав. кафедрой русской литературы РГПУ имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург), член Международного общества Ф. М. Достоевского, mikhnovets@yandex.ru.

N. G. Mikhnovets

The Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

AUTHOR, VIEWER AND READER OF THE DRAMA AT THE RECEPTION OF THE F. M. DOSTOYEVSKY

The article shows that one of the subjects of reception of Mikhail and Fyodor Dostoevsky in the critical analysis of “The Thunderstorm” Drama in Five Acts by A. N. Ostrovsky (1860), dedicated to the dramaturgy of A. N. Ostrovsky, was the specificity of drama as a type of literature. It is emphasized that critics have undertaken a comparison of the strategies of the epic writer and the playwright, the activities of the reader of the epic-narrative work and the viewer, as well as the reader of the drama and the viewer. It was revealed that the focus of their attention was the difference in the perception of a dramatic work by the viewer and the reader. The reception of the Dostoevskys is described, which is of a theoretical nature; according to it, the playwright creates a “ready-made” character, the expression of which is manifested in the development of dramatic action. It is emphasized that, according to critics, the logic of the character’s actions must be carefully thought out and justified by the author in advance, so that during the performance it can be immediately open and understandable to the viewer. The viewer is simultaneously involved with the character in the dynamics of the development of the action; emotions are dominant in his perception; the playwright should not excite the “mind and imagination” of the viewer. The viewer will be required to work with imagination, but only in terms of scenography: such imagination will have the nature of an addition to what is succinctly outlined by the playwright. On the one hand, the reader of a dramatic text approaches the reader of an epic-narrative work, but in contrast to the viewer, he is more analytical than emotional. On the other hand, the possibilities of dialogue with the author (compared to the reader of an epic-narrative work) are narrowed for both the viewer and the reader of the dramatic text. It has been suggested that the Dostoevskys relied on the theory of drama by G. V. F. Hegel and his follower V. G. Belinsky. The article argues that F. M. Dostoevsky in his further work returned to the provisions from the critical analysis of A. N. Ostrovsky’s dramaturgy and developed them. It is shown that in the theatrical chapters of “Notes from the House of the Dead” and “Winter Notes on Summer Impressions”, as well as in the draft sketch “On the People’s Theater “Petrushka””> the writer examined the perception of the audience in a variety of ways: in psychological, social, ideological, aesthetic aspects. In the 1870s. F. M. Dostoevsky continued to be interested in the question of the differences between different types of art, while his interest in the deep nature of the general emotional reaction of the auditorium intensified.

Keywords: drama, dramatic text, stage text, author, viewer, reader, G. V. F. Hegel, V. G. Belinsky, M. M. Dostoevsky, F. M. Dostoevsky, A. N. Ostrovsky

М.М. и Ф. М. Достоевские выступили в статье «“Гроза” Драма в пяти действиях А. Н. Островского» (1860) как критики и теоретики. Они исходили из того, что искусство драматурга иное по своей природе, нежели творчество автора-эпика. Достоевские актуализировали вопрос об отличии между зрителем драмы и ее читателем, рассмотрели особенности коммуникации между автором-эпиком и читателем, с одной стороны, и драматургом – зрителем, с другой. В контекст их размышлений вошли труды Г. В. Ф. Гегеля и В. Г. Белинского.

Принципиальное значение для постановки Достоевскими вопроса о разнице, существующей между зрителем драмы и ее читателем, имеет факт, заключающийся в том, что премьерные спектакли драмы «Гроза» опередили² журнальную публикацию ее текста. В московском Малом театре премьера состоялась в середине ноября, а в Александринском театре Петербурга в начале декабря 1859 г. В современном достоевковедении нет единого мнения, какую именно премьеру (московскую или петербургскую) посетил Ф. М. Достоевский (далее – Достоевский. – Н.М.)³. Однако для нас важно, что он посмотрел спектакль до журнальной публикации текста драмы.

Текст драмы «Гроза» был напечатан в январе 1860 г. в журнале «Библиотека для чтения». И уже в мартовском номере журнала «Свечеч» того же года увидела свет статья Михаила Михайловича Достоевского «“Гроза” Драма в пяти действиях А. Н. Островского». Г. М. Фридендер полагал, что Достоевский принял деятельное участие в работе своего родного брата над этой статьей [Фридендер, 1971, с. 408], в дальнейшем и другие исследователи придерживались этой точки зрения авторитетного ученого. С. А. Кибальник продолжил изыскания в пользу авторства или частичного участия Достоевского в создании статьи [Кибальник, 2013, 2014]. Далее, имея в виду дискуссионный вопрос об авторстве этой публикации, будем говорить – братья Достоевские.

Сначала Достоевские в качестве зрителей посмотрели спектакль (в любом случае это точно по отношению к Федору Михайловичу), а спустя небольшое время (месяц или два) выступили в роли читателей драматического текста. В статье Достоевских есть указания как на ситуации в театральном зале, так и на печатный текст. Благодаря объективно сложившемуся разведению во времени просмотра спектакля – чтения драматического текста Достоевские обратили пристальное внимание на очень любопытную и весьма содержательную ситуацию, состоящую в том, что есть существенная разница в восприятии драматического произведения читателем и зрителем.

Как известно, драматическое произведение изначально предназначено для исполнения на сцене. Немецкий философ Г. В. Ф. Гегель в «Лекциях по эстетике» подчеркнул, что драме *требуется* сценическое воплощение⁴. Сцена, по его мнению, «не может обойтись без драматической жизненности». Гегель пишет: «поэт, желая стать подлинно драматическим поэтом, существенно нуждается в том, чтобы перед глазами его стояло живое исполнение и чтобы его персонажи говорили и поступали в соответствии с ним, то есть в духе реального действия, происходящего на наших глазах» [Гегель, 2001, т. II, с. 489–490]. Этот «дух реального действия» объединяет в единое целое персонажа, актера и зрителя. Во время театрального представления они *одномоментно* включены «в действие и его подвижную жизненность».

² Курсив здесь и далее наш. – Н.М.

³ См.: [Федоренко, 1998]; [Тихомиров, 1998]. В центре дискуссии этих петербургских исследователей стоит вопрос об авторстве критической статьи, посвященной А. Н. Островскому.

⁴ В. Г. Белинским, во многом, как известно, опирающимся на гегелевское учение о драме, эта гегелевская мысль была поддержана.

В русле этих представлений Гегель и высказал парадоксальную и вместе с тем вполне справедливую мысль. Он заявил: «По моему мнению, вообще не следует печатать драмы, но сразу же по написании – приблизительно так, как это происходило у древних, – драматические произведения должны в виде рукописи отдаваться в распоряжение сцены с ее репертуаром, получая таким образом крайне незначительное хождение помимо нее» [Гегель, 2001, т. II, с. 490]. Таким образом, автор указал на существенную разницу между театрально-драматическим произведением и текстом для чтения⁵. По Гегелю, в чтении драматического текста «нет только одного – того, что делает драму драмой, – действия и его подвижной жизненности» [Гегель, 2001, т. II, с. 490].

Слово в драматическом произведении специфично: оно, по точной мысли режиссера К. С. Станиславского, пронизано током «сквозного» драматического действия, встроено в его непрерывную, сплошную «линию». Повышенная интонационная выразительность потенциально уже заложена в слово драмы⁶. Вместе с тем на сцене оно становится еще и «произносительным», сопряженным с мимикой и жестом, включенным в определенную мизансцену и др.⁷ В театрально-драматическом произведении акцент переносится в эмоциональную сферу сиюминутного зрительского восприятия, и драматическое слово играет в этом процессе важную роль.

Отличие между зрителем и читателем в восприятии и понимании драматического произведения обусловлено самим предметом рецепции: зритель обращен к театрально-драматическому произведению, разыгрываемому «здесь и сейчас», а читатель – к собственно драматическому. В одном случае складывается коммуникативная ситуация «зритель – сценический текст», в другом – «читатель – текст». Зритель в первую очередь, повторим, эмоционально реагирует на происходящее на театральной сцене. Читатель же драматического произведения отличается от зрителя тем, что обращается к драматическому тексту, не содержащему в себе «подвижную жизненность», а только предполагающую ее, он не захвачен «духом реального действия». Далее будем оперировать как понятиями театрально-драматическое произведение и драматический текст, так и – сценический текст и драматический текст.

Осмысляя разность между зрителем спектакля и читателем драматического текста, Достоевские привлекли опыт эпика. Ониотреагировали на факт отличия между автором-эпиком и автором-драматургом в работе с адресатами. В их статье есть важное суждение: «Читатель (эпико-повествовательного произведения. – *Н.М.*) и зритель предъявляют писателю совершенно различные требования» [Достоевский М. М., 2002, с. 176]. Авторами были осмыслены расхождения в стратегии автора-эпика и автора-драматурга, исходя из запросов со стороны их адресатов.

⁵ В XX столетии это представление остается актуальным в теории театра, см.: [Пави, 1991, с. 371].

⁶ Придерживаемся представления о скрытой сценической потенциальности драматического текста, его «сценической возможности». О таком подходе к драматическому тексту см.: [Пави, 1991, с. 371]. В нашей статье не рассматриваются драмы, написанные для чтения.

⁷ См.: [Ходус, 2006, с. 57].

Эпику, по мнению Достоевских, чтобы удерживать внимание читателя и «нравиться» ему, «неутомимо нужно возбуждать (его. – Н.М.) ум и воображение» [Достоевский М. М., 2002, с. 176]. Читатель романа, с их точки зрения, включен в последовательный процесс: прежде всего, следуя авторскому описанию, он воображает определенное «лицо» (представляет себе его наружность, одежду, быт), а затем постепенно постигает его характер.

Достоевские полагают: «Если в романе вы выводите какое-нибудь лицо, то читатель, чтоб понять и заинтересоваться им, должен сначала вообразить себе это лицо так, как вы его описываете, должен вообразить и наружность его, и одежду, и весь быт согласно вашему описанию» [Достоевский М. М., 2002, с. 176–177]. Подчеркнем в этом рассуждении два исходных положения: изначально автор-эпик задает разнообразие и последовательность деятельности читателя; в основе устойчивого читательского интереса к герою лежит *понимание*. И повторим: с подачи автора-эпика ум и воображение читателя находятся в постоянном напряжении.

Имея же в виду автора-драматурга, Достоевские пишут в логике противопоставления: «Зрителю же на сцене вы должны *дать* это самое лицо совершенно готовым» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. Длительный, последовательный процесс от воображения «лица» (согласно авторскому описанию) к его пониманию читателем эпико-повествовательного произведения драматург как бы сворачивает для своего адресата (по преимуществу – зрителя) в одномоментное целое. Вследствие этого от зрителя уже не требуется интенсивная и длительная во времени работа ума и воображения для восприятия и понимания созданного автором образа. Достоевские пишут: зритель «уже не воображает, а видит и его самого, и одежду на нем, и самый быт его в самых мельчайших подробностях» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. В отличие от эпика, с точки зрения авторов статьи, драматург, создающий «готовый» образ героя, должен оставлять ум и воображение зрителя в «совершенном покое». В статье Достоевских подчеркивается, что в особенности это относится к области воображения.

Драма как род литературы, повторим широко известное, изначально ориентирована на театральное воплощение. Соотношение между драматическим текстом и сценой исторично. Русский театр второй половины XIX века предполагает общность в создании образа персонажа, с одной стороны, драматургом (он дает «совершенно готовый» образ), и, с другой стороны, театральным исполнительским искусством (деятельностью режиссера, актеров, особенностями сценографии)⁸.

⁸ К примеру, А. Н. Островский заложил традицию строгого соблюдения театром *авторского канона*. Островский подчинял театр драме, при этом первенство решительно оставлял за автором драмы: «Самую большую полноту и оконченность сценическое представление получает тогда, когда оно ставится самим автором пьесы; такое исполнение как бы застывает в отлитых один раз формах, крепнет и передается от артистов к артистам как предание» [Островский, 1978, т. X, с. 544]. По его замыслу, первоначально найденное драматургом-постановщиком решение в дальнейшем уже не предполагало новых театральных вариаций. Эти суждения А. Н. Островского относятся к той эпохе в театрально-драматическом искусстве, когда сцена стремилась воссоздать драматическое произведение. В XX в. происходит «коперников переворот сцены»: театр перестает подчиняться драматическому произведению, между ним и постановкой устанавливается борьба, но может произойти и разрыв [Пави, 1991, с. 371–372].

В таком случае это искусство вносит в свою очередь немаловажный вклад в завершение образа, предлагая его «совершенно готовое» аудиовизуальное решение. Драматург, в отличие от эпика, не должен «неутомимо ... возбуждать» (высказывание Достоевских) воображение адресата.

Прежде всего, так обстоит дело с образами драматических героев. Однако говорить о полной пассивности зрительского воображения не приходится, если иметь в виду необходимость воссоздания полноты картины мира и переключиться на план сценографии. Знаменательно, что в главе «Представление» из «Записок из Мёртвого дома» (1860–1862) Достоевского рассказчиком сделано уточнение: зритель мог дорисовать недостающее в декорациях. Горянчиков делится своими размышлениями: «Замечу, что наши декорации очень бедны. И в этой, и в предыдущей пьесе, и в других вы более дополняете собственным воображением, чем видите глазами. <...> зрители невзыскательны и соглашаются дополнять воображением действительность, тем более что арестанты к тому очень способны: “Сказано сад, так и почитай за сад; комната так комната, изба так изба – всё равно, и церемониться много нечего”» [Достоевский, 1972, т. IV. с. 128]⁹. В случае с декорациями воображение зрителя активно, именно оно дорисовывает общую картину. Однако и этот вид работы зрительского воображения в отличие от читательского, по всей видимости, имеет другую природу: то, что представлено на сцене, скорее только отсылает к подразумеваемому режиссером и (или) сценографом («сказано сад») и даже может не вполне соответствовать ему («сказано сад, так и почитай за сад»). Воображение театральных зрителей отличается от таковой у читателей эпико-повествовательного произведения: зритель силой своего воображения «дополняет» конкретику визуально представленного, исходя и собственного опыта, предпочтений, настроения и т.д.; читатель далеко не всегда занимается подобной работой. Таким образом, в «Записках из Мёртвого дома» Достоевский продолжает размышлять над разницей между работой воображения у читателя эпико-повествовательного произведения и у зрителя.

Следующие размышления Достоевских в статье об Островском перекликаются с ранее уже высказанным В. Г. Белинским, о драматическом действии в частности. Напомним сентенцию русского критика: в отличие от эпической поэзии¹⁰ в драматической «действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себя, – нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров» [Белинский, т. II, с. 8]. Действие, по мнению критика, предстает «готовым» в эпике, но не в драме.

⁹ Далее произведения и статьи Ф. М. Достоевского цитируются по этому изданию. Номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

¹⁰ Безусловно, критик опирается на опыт прозы первой половины XIX в., учитывать дальнейшие достижения прозы он еще не мог. Как известно, во второй половине столетия эволюционные процессы в прозе и драме разворачиваются в соотнесении, проза и драма взаимодействуют.

Именно в такой логике мыслили братья Достоевские, раздумывая над неудачами спектакля «Гроза». Так, они полагали, что Островский *не подготовил* зрителя к восприятию события раскаяния Катерины Кабановой в четвертом действии драмы «Гроза». Достоевские пишут о зрителе, неприятно озадаченном и испытывающем недоумение: «Встретив необыкновенное положение, даже совершенно понимающий дело, имеет полное право не понять его. Что ему *искать* то, что должно быть *дано* ему?» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. Во время спектакля зритель должен понимать ход событий, не затрачивая на то умственных усилий, не раздумывая специально, почему так, а не иначе поступил герой.

В сформулированном Достоевскими вопросе выражена чрезвычайно важная мысль. Следуя ей можно заключить: читатель эпико-повествовательного произведения – это человек *ищущий*, находящийся в процессе понимания героя, его характера и поступков, а зритель – это человек, сразу *получающий* «данное» ему как заранее хорошо продуманное и тщательно подготовленное драматургом. Ибо драматург должен был представить, вспомним слова Белинского, «самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров». Зритель следит за драматическим действием и одновременно, понимая происходящее, реагирует на него.

В русле этих же рассуждений Достоевские, актуализирующие вопрос о разности между зрителем и читателем драматического текста, указали на любопытный факт, состоящий, по их мнению, в том, что «пьеса, преинтересная в чтении, кажется скучною на сцене» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. В 1861 г. Достоевский в статье «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» вернулся к этой мысли: «иная театральная пьеса, очень хорошая на сцене, в чтении не хороша, и точно также наоборот» (т. XIX, с. 159).

Так, по мнению Достоевских, в «Грозе» сцена проводов Тихона проигрывает в чтении, тогда как «на сцене, это одно из лучших явлений в пьесе». И напротив: разговор Катерины с Варварой в первом действии (7-е явление) поэтичен в чтении («порабощает читателя своею поэзией»), а «на сцене не производит большого эффекта» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. Если следовать за мыслью авторов статьи, Островский должным образом подготовил сцену проводов для актерского исполнения и для зрительского восприятия: дал – в плане обрисовки персонажей – всё «готовым, объясненным и законченным», что и позволило зрителю без труда включиться в развитие драматического действия. Разговор же между Катериной и Варварой был решен им иначе: драматургу захотелось полнее осветить характер главной героини, поэтому диалог молодых женщин содержал развернутый повествовательный компонент (рассказ о детстве и юности), который потребовал подключения активного воображения читателя. В последнем случае срабатывали законы работы эпика со своим адресатом. В результате читатель драматического текста сближался с читателем эпико-повествовательного произведения, а зрительский интерес во время спектакля ослабевал.

Заметим, что в высказываниях Достоевских были разграничены читатель драматического произведения (он близок читателю эпико-повествовательного произведения) и зритель театрально-драматического произведения.

Подведем промежуточный итог в связи с размышлениями Достоевских. Полное или частичное понимание зрителем происходящего возможно благодаря, во-первых, исходной и тщательной работе драматурга по созданию «готового» образа, а, во-вторых, «здесь и сейчас» разворачивающемуся сценическому действию, вытекающему «из индивидуальных волей и характеров». Со стороны зрителя предполагается понимание логики и этапов переживаний и действий героя, а также устойчивый интерес к нему. И продолжим.

Гегель указал на разность в восприятии читателем обычного письма и зрителем: «между получением письма и нашим действительным ответом есть место для разнообразных размышлений и представлений взамен того, что мы могли бы ответить или возразить сразу». И тут же отметил особенности сиюминутного контакта: «Но если речи и возражения произносятся *сейчас*, на наших глазах, то тут важна предпосылка, что воля и сердце человека, движения его сердца и его решения будут непосредственны; и вообще все будет здесь воспринято прямо, от сердца к сердцу, из уст в уста, без кружного пути бесконечных раздумий. Ибо живые действия и речи в любой ситуации проистекают из характера как такового, у которого нет времени выбирать одну из многочисленных возможностей» [Гегель, 2001, т. II, с. 490].

Размышления братьев Достоевских в статье, посвященной «Грозе» Островского, созвучны этим мыслям Гегеля. Зритель, как уже сказано выше, включен в драматическое действие спектакля непосредственно. Важнейшее в связи с этим выражено Достоевскими лаконично: «зрителю некогда думать». Этим заявлением ими была проведена отчетливая граница между зрителем – и читателем (как драматического текста, так и эпико-повествовательного произведения). В статье про «Грозу» программный характер имеет следующее суждение Достоевских: «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, чтобы подумать о виденном» [Достоевский М. М., 2002, с. 176. Курсив мой. – Н. М.].

В главе «Представление» из «Записок из Мёртвого дома» эта мысль будет повторена: «Но вот, только что барин принимается есть, появляются черти. Тут уж ничего понять нельзя <...> Почему фонари, почему коса, почему черти в белом? никто не может объяснить себе. Впрочем, об этом никто не задумывается. Так уж, верно, тому и быть должно» (т. IV, с. 127).

Интерес вызывает и черновой набросок Достоевского <<О народном театре “Петрушка”>>¹¹ (1876). По свидетельству самого писателя, он предложил актеру

¹¹ В комментариях Первого академического издания полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 30 т. набросок назван «Описание елки 26 декабря», а составителем книги «Ф. М. Достоевский Об искусстве» (М., 1973) – «О народном театре “Петрушка”».

И. Ф. Горбунову поставить любимый народом спектакль «Петрушка» на Александринской сцене Санкт-Петербурга. Достоевский рассуждал: «Всю пьесу не переделывать нимало и поставить в полной ее бессмыслице» (т. XXII, с. 180). Наиболее значимо слово «бессмыслица». Писателю важна специфика реакции зрителя, когда тому и думать-то не надо. В первую очередь Достоевского интересует сама глубинная природа спонтанной реакции зрителя. Эта реакция (прежде всего стариков и детей) неосознанно восходит к толщам многовековой народной жизни.

В связи с предполагаемым спектаклем «Петрушка» Достоевский предвидит вполне определенную зрительскую реакцию: в отношении к «полной бессмыслице» происходящего на сцене проявится *общее* для всех зрителей основание жизни. Именно оно и обусловит их непосредственный сиюминутный смех, именно оно и определит всеобщую реакцию. По Достоевскому, если иметь в виду главу «Представление» и черновой набросок 1876 г., в театрально-драматическом произведении акцент сделан на эмоциональной сфере зрительского восприятия, и это восприятие (особенно в народном театре) отличает детская непосредственность и старческая умудренность.

Безусловно, Достоевский замечает и существенные различия в реакции зрителей на те или иные театральные жанры. В той же театральной главе из «Записок из Мёртвого дома» рассказчик отмечает повышенное эмоциональное воодушевление простого люда в отношении незатейливой бессловесной пантомимы, динамично разыгрывающей событие возвращения мужа к неверной жене, прячущей в доме нескольких воздыхателей.

В главе «Представление» зрительскому восприятию уделено основное внимание. Немаловажно учесть, что сам писатель, будучи на каторге, был приглашен, согласно известным воспоминаниям Ш. Токаржевского, в качестве режиссера. Однако в «Записках из Мёртвого дома» происходящее передается не в плане режиссера, но зрителя. Рассказчик Горячиков – это зритель, который делится не только своими эмоциями и размышлениями, но и описывает отклики других каторжан. В первую очередь зритель дифференцирован: «лица офицерского звания», различный «начальствующий» народ, «посторонние посетители», а также арестанты. Среди последних Горячиковым выделены «ценители, знатоки» из дворян, поляки, а особо отмечены Исай Фомич и черкесы, для которых театр был «истинным наслаждением». Горячиковым-зрителем описаны сцена, декорации, занавес, зрительный зал. Герой хорошо знает, что восприятие зрителей зависит (в ряду разных факторов) от местонахождения в зале, его освещенности или затемненности, духоты, шума, тесноты или комфорта, общей атмосферы и др. Неудобства, которые испытывали арестанты при просмотре пьес подробно описаны рассказчиком, именно это и позволило ему ввести важный смысловой акцент в повествование: арестанты – вопреки запределному дискомфорту – целиком и полностью отдавались сценическому действию.

Наблюдения, сделанные Горячиковым (и стоящим за ним Достоевским-автором), весьма любопытны. В зрительском восприятии писатель указывает на

области, существующие *помимо* смысловой сферы и наравне с ней. Так, с началом спектакля Исая Фомич «весь превратился в слух, в зрение и в самое наивное, жадное ожидание чудес и наслаждений» (т. IV, с. 123). Зритель сконцентрирован на зрелище, готов откликнуться на звуковые и визуальные образы, «жадно» ожидает встречу с чудесным, выходящим за пределы его однообразного повседневного арестантского опыта, и «жадно» настроен на столь чаемые им наслаждения. Закономерно, что отрывок из драматической пьесы «Кедрил-обжора», сыгранный без начала и конца и охарактеризованный вследствие этого Горянчиковым как бестолковый и бессмысленный («Толку и смыслу нет ни малейшего»), имел огромный успех у публики. Зрителю по душе пришлось игра, темп действия, интонации, жесты и гримасы актера, атмосфера доверительности (один актер что-то добавил «полупшепотом, конфиденциально обращаясь к публике»). Всего этого в драматическом тексте нет. Зрелищный же текст отличается избыточностью.

В самой игре актеров Горянчиковым отмечено привносимое ими в драматическое произведение: Баклушин, к примеру, играл «с удивительной отчетливостью», предварительно вдумчиво изучив роль («Каждому пустому слову, каждому жесту своему он умел придать смысл и значение, совершенно соответственное характеру своей роли»). На самой же сцене он лицедействовал с «удивительной, неподдельной веселостью, простотой, безыскусственностью» (т. IV, с. 124).

Однако большее внимание рассказчика (и стоящего за ним писателя) сосредоточено на качествах зрителей. Зритель получает сиюминутное удовольствие от спектакля, отдается ему «беззаветно». Он раскрывается в своих чувствах «нараспашку». Во время сибирского представления сам Достоевский, по всей видимости, стал свидетелем чуда сиюминутного рождения у весьма и весьма разнородной публики единой эмоции и атмосферы всеобщности. Это событие не могло не запомниться ему. Зритель, описываемый в «Записках из Мёртвого дома», испытывает удовольствие от возможности совместного просмотра спектакля и общего смеха, от установления молниеносного эмоционально контакта с тем, кто находится рядом. В одном человеке проявляется спонтанное желание вызвать в другом такую же эмоцию, побудить его к эмоциональному соучастию (один из арестантов «вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывает всех, как бы вызывая всех смеяться» – т. IV, с. 124). Происходит слияние отдельных эмоциональных реакций в общее и праздничное по своему характеру душевное состояние («К концу пьесы общее веселое настроение дошло до высшей степени», «И все в восторге», одна из пьес триумфально завершилась «к самому полному и всеобщему удовольствию», «все хохочут, все в восторге», «Восторг зрителей беспредельный!», т. IV, с. 124, 125, 127).

Вместе с тем, не менее важно, по мнению Горянчикова, и сугубо индивидуальное восприятие со стороны конкретного зрителя (у черкеса Алея самозабвенная реакция, он ничего не видел и не слышал, кроме происходящего на сцене). Зритель может быть искушенный или нет (в момент спектакля Горянчиков

невольно сравнивает игру Баклушина с игрой петербургских актеров, а позднее, уже вспоминая, подробно анализирует игру Нецветаева).

Рассказчик фиксирует особенности взаимодействия сцены и зала. Во время спектакля то и дело раздавались «крики одобрения». Публика оказывает воздействие на артиста, и он на какое-то время «выпадает» из роли («Залп хохоту встретил барыню; да и сама барыня не выдержала и несколько раз принималась хохотать»). В результате конкретное театральное представление становится неповторимым (на другом представлении той же пьесы зритель может повести себя по-другому).

В театральной главе «Брибри и мабишь», завершающей «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863) Достоевского, рассказчик-путешественник освещает область ожиданий парижского зрителя-буржуа от спектакля («Ему надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности...», т. V, с. 95), указывает на большое значение жанра мелодрамы в процессе формирования и утверждения системы ценностей нуворишей (просмотрев спектакль, в котором возвеличен «миллион, в виде фатума, в виде закона природы», супруги выходят из театра «совершенно довольные, успокоенные и утешенные», т. V, с. 98).

Итак, в театральных главах «Записок из Мёртвого дома» и «Зимних заметок о летних впечатлениях», написанных в начале 1860-х гг., а также в черновом наброске 1876 г. Достоевским разносторонне рассмотрено восприятие зрителей: в социальном, психологическом, идеологическом, эстетическом аспектах. Зритель представлен писателем как активный участник театрального представления. Писатель продолжал интересоваться вопросом о различии разных видов искусства, при этом усилился его интерес к глубинной природе общей эмоциональной реакции зрительного зала.

И вернемся к критической статье 1860-го года. Важна следующая сентенция Достоевских в связи с читателями эпико-повествовательного произведения: «Читателя вы можете заставить подумать об известном положении вашего героя, можете даже поспорить с читателем, доказать ему свою правоту» [Достоевский М. М., 2002, с. 177]. Одним из компонентов работы эпика является оформление определенной читательской позиции по отношению к изображаемому, а, следовательно, и создание диалогической ситуации, в которой автор – эпик, заранее предполагающий возможный ответ, может «поспорить» со своим читателем. Допустимо в таком случае провести параллель с мыслью М. М. Бахтина о читателе эпико-повествовательного произведения как участнике диалога с автором.

Согласно размышлениям братьев Достоевских, у зрителя – в отличие от читателя эпико-повествовательного произведения – сужены горизонты для аналитической деятельности, а у драматурга нет возможности по ходу развития драматического действия «поспорить» со своим адресатом.

Эта мысль отчасти предваряет бахтинские рассуждения о специфике драмы как рода литературы. М. М. Бахтин говорил о «монолитнейшем единстве»

мира драмы: «Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее» [Бахтин, 2000, т. II, с. 24].

Безусловно, само театральное-драматическое произведение в своем художественном целом подразумевает ситуацию диалога автора и зрителя (этот диалог, как представляется, начинается сразу после выхода зрителя из театра). Еще Гегель полагал, что воспринимающий произведение искусства, с одной стороны, «должен полностью подчиниться характеру произведения и стремиться стать его послушным органом», а с другой, включен в диалог. Философ писал, размышляя, подчеркнем, над особенностями именно театральной постановки драмы: «Произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» [Гегель, 2001, т. I, с. 313].

По Достоевскому, работа ума, воображения, открытость к диалогу характеризуют как восприятие читателя эпико-повествовательного произведения, так и читателя драматического произведения, а также театрального зрителя, однако самая природа этого процесса вкупе его составляющих в каждом случае различна.

В дальнейшем Достоевский продолжит свои размышления над специфической литературных родов и разных видов искусств. В статье «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» он писал на примере зрителя балета о сценической условности. Автор напомнил, что в балете важен сценический эффект. Этот эффект, по его мнению, «условен», так как «обуславливается потребностями театральных подмостков» (т. XIX, с. 158) Далее он отсылает к общеизвестному, относящемуся к любому из сценических искусств (к балету, опере, драматическому спектаклю): «актеры не имеют право стать спиной к зрителям и становятся не иначе как лицом, и уж не далее повертываются как в профиль. Через одно это естественность искажается; но зрители так привыкли к условиям сценического эффекта, что мирятся с ними, и – иначе быть не может» (т. XIX, с. 159) Затем Достоевский заключает: «Понятно, что естественность сценическая не то, что естественная. Поэтому и прекрасное на сцене – не то же, что прекрасное в природе и в других искусствах, напр<имер> в словесности» (т. XIX, с. 159)

Прочитируем вновь, но уже в более развернутом варианте, фрагмент из статьи Достоевских 1860 г.: «пьеса, преинтересная в чтении, кажется скучною на сцене, и наоборот; и что пьесы, переделанные из романов, большею частию, падают на сцене». Достоевские исходили из того, что задачи, стоящие перед эпиком и драматургом, разные. Именно в этом контексте понятно позднее высказывание Достоевского: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» (т. XXIX, Кн. 1, с. 225).

Итак, Достоевские решительно разграничивают читателя эпико-повествовательного произведения и театрального зрителя: читатель в большей степени аналитичен – зритель в первую очередь эмоционален, его отличает реакция одномоментная с действием героя (зритель словно сам принимает непосредственное участие в происходящем), читатель может вступить в диалог с автором, а зритель, прежде всего, включен в настоящее-сиюминутное драматического действия. Читатель драматического текста сближается с читателем эпико-повествовательного произведения. Однако у этого сближения есть свои пределы: воображение читателя эпика и читателя драматического текста по воссозданию картины мира активно, однако у читателя драмы просторы для его игры шире.

В теории литературы тема читателя драматического произведения до сих пор не разработана. В недавнем авторитетном издании «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (2008) С. П. Лавлинский, автор статьи «Читатель», утверждает, что «почти не рассматривалась до сих пор проблема читателя в драме» [Поэтика, 208, с. 296]. В литературоведении, по существу, не поставлена и проблема зрителя, на восприятие которого изначально ориентируется писатель–драматург. Соотношение между создателем драмы, ее читателем, с одной стороны, и ее сценической интерпретацией режиссером, актерами, сценографами, а также зрителем, с другой, исторично. В этом контексте очевидно: для понимания характера взаимосвязи драмы и сцены рассуждения Достоевских на театральном материале 1860–1870-х гг. звучат современно и своевременно.

В творчестве Достоевского большое внимание уделяется театральному зрителю, романному герою как зрителю самых разных сцен (встреч, скандалов, др.) в частности. Однако этот материал предполагает отдельное исследование.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтин, М. М.** Собрание сочинений: в 7 т. Т. II. / М. М. Бахтин. – Москва: Русские словари, 2000. – 800 с.
2. **Белинский, В. Г.** Собрание сочинений: в 3 т. Т. II / В. Г. Белинский. – Москва: ГИХЛ, 1948. – 932 с.
3. **Гегель, Г. В. Ф.** Лекции по эстетике: в 2 т. Т. II / Г. В. Ф. Гегель. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – 604 с.
4. **Достоевский, М. М.** «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского / М. М. Достоевский // Русская трагедия. Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. – С. 162–183.
5. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. IV / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. И. Д. Якубович, Б. В. Федоренко и др. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – 328 с.
6. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. V. / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. Е. И. Кийко / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. – 408 с.

7. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XVIII. Статьи и заметки. 1845–1861. / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. Е. И. Кийко и др. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – 372 с.

8. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XIX. Статьи и заметки. 1861 / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. А. И. Батюто, Т. И. Орнатская и др. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 360 с.

9. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XXII. Дневник писателя за 1876 год. Январь – апрель / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. А. В. Архипова, Н. Ф. Буданова и др. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – 408 с.

10. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XXIX, Кн. 1. Письма, 1869–1874. / Гл. ред. В. Г. Базанов. Подгот. текста и примеч. А. В. Архипова, А. И. Батюто и др. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – 576 с.

11. **Кибальник, С. А.** А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский (к вопросу о статье М. Достоевского (?) «Гроза. Драма в пяти действиях А. Н. Островского») / С. А. Кибальник // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2013. – № 70 (4). – С. 40–45.

12. **Кибальник, С. А.** А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский (Еще раз о статье М. М. Достоевского (?) «Гроза. Драма в пяти действиях А. Н. Островского») / С. А. Кибальник // Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А. Н. Островского. – Щельково, 2014. – С. 151–164.

13. **Лавлинский, С. П.** Читатель / С. П. Лавринский // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 294–297.

14. **Островский, А. Н.** Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. X. / А. Н. Островский. – Москва: Искусство, 1978. – 720 с.

15. **Пави, П.** Словарь театра / П. Пави. – Москва: Прогресс, 1991. – 504 с.

16. **Тихомиров, Б. Н.** Кто же был автором разбора драмы А. Н. Островского «Гроза»? / Б. Н. Тихомиров // Достоевский и мировая культура: Альманах № 11. – Санкт-Петербург: «Серебряный век», 1998. – С. 148–155.

17. **Федоренко, Б. В.** Ф. М. Достоевский – автор разбора драмы А. Н. Островского «Гроза» / Б. В. Федоренко // Достоевский и мировая культура: Альманах № 11. – Санкт-Петербург: «Серебряный век», 1998. – С. 131–147.

18. **Фридлиндер, Г. М.** У истоков почвенничества (Ф. М. Достоевский и журнал «Светоч») / Г. М. Фридлиндер // Известия РАН. Серия литературы и языка / под ред. Д. Д. Благого. – 1971. № 3 (5). – С. 400–410.

19. **Ходус, В. П.** Импрессионистичность драматургического текста А. П. Чехова / В. П. Ходус. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2006. – 176 с.

REFERENCES

1. **Bahtin, M. M.** *Sobranie sochinenij: v 7 t. T. II / M. M. Bahtin.* – Moskva: Russkie slovari, 2000. – 800 s.
2. **Belinskij, V. G.** *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. II / V. G. Belinskij.* – Moskva: GIXL, 1948. – 932 s.
3. **Dostoevskij, M. M.** «Groza». Drama v pyati dejstviyax A. N. Ostrovskogo / M. M. Dostoevskij // *Russkaya tragediya. P'esa A. N. Ostrovskogo «Groza» v russkoj kritike i literaturovedenii.* – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2002. – S. 162–183.
4. **Dostoevskij, F. M.** *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. IV. / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. I. D. Yakubovich, B. V. Fedorenko i dr. / F. M. Dostoevskij.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1972. – 328 s.
5. **Dostoyevskiy, F. M.** *Polnoye sobraniye sochineniy: v 30 t. T. V / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. Ye. I. Kiyko / F. M. Dostoyevskiy.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-niye, 1973. – 408 s.
6. **Dostoevskij, F. M.** *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. XVIII. Stat'i i zametki. 1845–1861 / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. E. I. Kijko i dr. / F. M. Dostoevskij.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1978. – 372 s.
7. **Dostoevskij, F. M.** *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. XIX. Stat'i i zametki. 1861 / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. A. I. Batyuto, T. I. Ornatskaya i dr. / F. M. Dostoevskij.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1979. – 360 s.
8. **Dostoevskij, F. M.** *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. XXII. Dnevnik pisatelya za 1876 god. Yanvar' – aprel' / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. A. V. Arxipova, N. F. Budanova i dr. / F. M. Dostoevskij.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1981. – 408 s.
9. **Dostoevskij, F. M.** *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. XXIX, Kn. 1. Pis'ma, 1869–1874 / Gl. red. V. G. Bazanov. Podgot. teksta i primech. A. V. Arxipova, A. I. Batyuto i dr.* – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1986. – 576 s.
10. **Fedorenko, B. V.** F. M. Dostoevskij – avtor razbora dramy A. N. Ostrovskogo «Groza» / B. V. Fedorenko // *Dostoevskij i mirovaya kul'tura: Al'manax № 11.* – Sankt-Peterburg: «Serebryanyj vek», 1998. – S. 131–147.
11. **Fridlender, G. M.** U istokov pochvennichestva (F. M. Dostoevskij i zhurnal «Svetoch») / G. M. Fridlender // *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazy'ka / pod red. D. D. Blagogo.* – 1971. – 3 (5). – S. 400–410.
12. **Gegel', G. V. F.** *Lekcii po e'stetike: v 2 t. T. II / G. V. F. Gegel'.* – Sankt-Peterburg: Nauka, 2001. – 604 s.
13. **Khodus, V. P.** *Impressionistichnost' dramaturgicheskogo teksta A. P. Chekhova / V. P. Khodus.* – Stavropol': Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta, 2006. – 176 s.

14. **Kibal'nik, S. A.** A. N. Ostrovskij i F. M. Dostoevskij (k voprosu o stat'e M. Dostoevskogo (?) «Groza. Drama v pyati dejstviyax A. N. Ostrovskogo») / S. A. Kibal'nik // Izvestiya RAN. Seriya literatury` i yazy`ka. – 2013. № 70 (4). – S. 40–45.
15. **Kibal'nik, S. A.** A. N. Ostrovskij i F. M. Dostoevskij (Eshhe raz o stat'e M. M. Dostoevskogo (?) «Groza. Drama v pyati dejstviyax A. N. Ostrovskogo») / S. A. Kibal'nik // Aktual'ny'e voprosy` v izuchenii zhizni i tvorchestva A. N. Ostrovskogo. – Shhely`kovo, 2014. – S. 151–164.
16. **Lavlinskij, S. P.** Chitatel' / S. P. Lavrinskij // Poe`tika. Slovar` aktual'ny`x terminov i ponyatij / pod red. N. D. Tamarchenko. – Moskva: Izd-vo Kulaginoj; Intrada, 2008. – S. 294–297.
17. **Ostrovskij, A. N.** Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t. T. X. / A. N. Ostrovskij. – Moskva: Iskusstvo, 1978. – 720 s.
18. **Pavi, P.** Slovar` teatra / P. Pavi. – Moskva: Progress, 1991. – 504 s.
19. **Tixomirov, B. N.** Kto zhe by'l avtorom razbora dramy` A. N. Ostrovskogo «Groza»? / B. N. Tixomirov // Dostoevskij i mirovaya kul`tura: Al`manax № 11. – Sankt-Peterburg: «Serebryany`j vek», 1998. – S. 148–155.