

САРАСКИНА Л.И.

Образ Достоевского в эпоху политических реабилитаций. Критика, экран, сцена

SARASKINA LIUDMILA

*Dostoevsky's Image in the Time of Political
Rehabilitations. Criticism, Cinema, Theatre*

Сараскина Людмила Ивановна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

Ключевые слова: Достоевский, оттепель, юбилей, предисловия к изданиям, короткометражный фильм, партийная критика, «Идиот» в театре и кино.

В статье рассмотрен процесс возвращения Достоевского, его произведений, экранизаций и театральных постановок по его романам в культурное пространство СССР после двадцатилетней паузы, связанной с политическими обвинениями в его адрес. Тиражирование книг писателя, создание фильмов и театральных спектаклей по его произведениям стало одной из культурных задач постсталинской оттепели. Знаковым событием явилось издание «Собрания сочинений Ф.М. Достоевского в десяти томах» (1956–1957), включившее также и роман «Бесы», до тех пор репрессированный. Книжки писателя выходили с предисловиями, где не замалчивалось мастерство автора, но подчеркивалась реакционность его мировоззрения. В подобной логике был снят и фильм «Достоевский». На документальную картину было отпущено 27 минут, которые должны были вместить всю жизнь писателя. Значим был, однако, сам факт появления фильма: советскому зрителю вернули опального писателя, пусть в дозированном объеме, но уже без политических ярлыков. Но настоящий прорыв случился усилиями мастеров сцены. Это произошло почти одновременно: в свет вышли спектакли трех театров (Псков, Ленинград, Москва) и один художественный фильм по роману «Идиот». Право на жизнь получали герои Достоевского в исполнении Иннокентия Смоктуновского и Юрия Яковлева, а не в трактовке партийных идеологов и методологов.

Saraskina Liudmila I.

Doctor of Philology, chief researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

Key words: Dostoevsky, the Thaw, jubilee, prefaces to publications, short films, Party criticism, *Idiot* novel in theatre and cinema.

The paper describes and analyses the process of Dostoevsky's coming back—with his works, their cinema and screen versions—into the cultural space of the USSR, after the twenty years of absence, caused by political accusations against the writer. Republishing Dostoevsky's writings, shooting films and staging theatrical performances based on his works, all this became one of the cultural tasks of the post-Stalin Thaw. One of the significant events was the publication of the *Collected Works of F.M. Dostoevsky in Ten Volumes* (1956–1957), which included, among other works, the *The Possessed (The Devils)* novel, repressed earlier. Dostoevsky's books were published with prefaces where, while acknowledging the author's excellence, it was invariably emphasized that his Weltanschauung was reactionary. Following the same pattern, the film *Dostoevsky* was shot. This short documentary, 27 minutes long, had to encompass the whole of the writer's life. But the very fact of the appearance of the film was very significant: the Soviet audience got back the disgraced writer; in a limited way but at least without political labels. But a real breakthrough to bring Dostoevsky back was effected by theatre people. Almost simultaneously, three theatres in three cities (Pskov, Leningrad, Moscow), staged the novel *Idiot*, while Ivan Pyryev produced the film *Idiot* (1958). The right to live was restored to the heroes of Dostoevsky as enacted by Innokenty Smoktunovsky and Yury Yakovlev, not as interpreted by Party ideologists and theoreticians.

Два тяжелейших советских десятилетия, вместивших в себя пик сталинского террора и Великую Отечественную войну, оказались совсем не расположенными к теме «Достоевский и кинематограф». Между 1932 и 1934 годами, когда были сняты «Мертвый дом» и «Петербургская ночь», и серединой 1950-х повисла тяжелая пауза.

Кинематограф России, в котором звучали бы голоса героев Достоевского, молчал, хотя индустрия продолжала жить: даже во время войны снимались сказки, комедии, рисованные мультфильмы. Тяжелое время не смогло помешать кинематографической пушкиниане, а также экранизациям произведений Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Льва Толстого, Чехова. И хотя цензурные картины по произведениям русских классиков или фильмы-жизнеописания, им посвященные, в любом случае или чаще всего были хождением по минному полю, кино не стояло на месте. Исключение составлял только Достоевский, то есть фильмы о нем и по его произведениям: приговор Горького на Первом съезде советских писателей выполнялся как приказ в течение двух десятилетий.

Фактически так же обстояли дела и в литературной достоевиане. Промежуток с 1936 по 1956 год – это минимум изданий романов и повестей Достоевского (приоритет – романам «Бедные люди» вместе с «Униженными и оскорбленными»), а также литературы о нем, и, конечно, полное отсутствие среди переизданий репрессированного в эти годы романа «Бесы» (выходил в составе «Полного собрания художественных произведений» (1926–1930), а затем уже только через четверть века в составе десятитомника (1956–1958) [23, с. 16–37].

Составители «Библиографии 1917–1965» писали: «Новый этап в изучении творчества Ф.М. Достоевского начался с юбилейного

1956 года, когда исполнилось 75 лет со дня смерти писателя» [23, с. 11]. Все так. Однако юбилейными были и 1921 год (столетие со дня рождения писателя, как раз к этой дате критик-марксист В. Переверзев написал статью «Достоевский и революция»), и 1931 год (50 лет со дня смерти), и 1946 год (125 лет со дня рождения), и 1951 год (130 лет со дня рождения, 70 лет со дня смерти), а новый этап в изучении не случился. Разве что началось ужесточение по всем линиям, зазвучали идеологические и политические обвинения в адрес автора «Бесов», фактически положившие запрет на издания и популяризацию его сочинений.

Дело, конечно, было не в юбилеях (которые, когда это было возможно, действительно давали хороший информационный повод писать о Достоевском, издавать его книги, экранизировать романы и ставить их на театре), а в политических процессах, происходивших в стране. После смерти Сталина в 1953 году страна, а вместе с ней отечественная литература и вся гуманитарная сфера получили передышку – наступил первый этап оттепели, которой воспользовались издатели, ученые, педагоги.

На изданиях произведений Достоевского, на материале комментариев к ним, предисловий и послесловий, на оценках его творчества и его личности это было особенно заметно. Издание писем Достоевского застопорилось после третьего тома, который вышел в 1934 году, в сопровождении политической ругани, жесточайших обвинений и оскорблений в адрес писателя. Четверть века понадобилась для того, чтобы вышел четвертый том – в 1959 году. «Конвой» в виде политического предисловия остался прежним, но риторика несколько смягчилась. Остались в прошлом обвинения типа «Достоевский предтеча фашизма» и т.п., благо за предисловие взялся Б.С. Рюриков, советский литературный функционер, журналист, в тот момент (1955–1963) – заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС, главный редактор «Литературной газеты» (1953–1955) и журнала «Иностранная литература» (1963–1969). Он всю жизнь писал «правильные», «идеологические выверенные» книги, отвечающие политическому моменту, и поэтому четко понимал, какое предисловие необходимо для четвертого тома писем Достоевского, чтобы, во-первых, он вышел и, во-вторых, чтобы ни в коем случае ничем не рисковать самому.

Под пером Рюрикова Достоевский выступал теперь как «великий художник слова», который «обладал незаурядным талантом», «близко к сердцу принимал жизнь страны», «активно участвовал в идейной борьбе своего времени» [18, с. VII]. Это зачислялось писателю в плюс. Но было и множество минусов: писатель «отвергал пути революционной борьбы и революционное социалистическое учение, связанное с материализмом и атеизмом», «искал спасения в религии, проповедуя смирение и покорность», «проявлял сочувственный интерес к спиритизму», «отмежевываясь от Белинского», «сблизился с силами реакции», «сотрудничал с мракобесом Победоносцевым» [18, с. VII–IX].

Свою задачу Рюриков видел в том, чтобы, говоря о Достоевском, отделить передовое от отсталого, правдивое от ложного, новое от чуждого прогрессу. В этом, полагал он, и состоит элементарное требование *общественной гигиены*. Опытный полемист, Рюриков составил фразу, которая стала пропуском для издания заключительного тома писем Достоевского: «Мы знаем, что творчество Достоевского не может быть уложено в рамки охранительной идеологии, что лучшими своими сторонами оно выражало великое народное горе и народный гнев, невозможность примириться с мрачным царством хищников, насильников, для понимания которых Ф.М. Достоевский дал так много» [18, с. X].

Итак, эпоха реабилитаций второй половины 1950-х годов «простила» Достоевскому его заблуждения, его религиозность и идейные шатания, махнула рукой на его прошлые связи с реакционерами и даже взяла писателя под свою защиту: «Вульгарно-социологическая критика односторонне истолковывала творчество Достоевского, не видя, в сущности, того правдивого, честного, гуманного, что содержали его произведения. Эта односторонность в основном преодолена нашей наукой. Но ошибочна и тенденция идеализировать деятельность и творчество писателя, смягчать ложное и неправильное в его взглядах» [18, с. XIII].

Это была методологическая установка, рецептура; оставалось только не перепутать правдивое с ложным, честное с обманым, гуманное с бесчеловечным. Открывался простор для изданий

и переизданий, для критических и публицистических осмыслений, в которых каждый автор мог пробовать свои силы. Теперь можно было не опасаться попасть на нары за односторонность понимания или за намерение смягчить «неправильное».

В таком же духе и с таким же представлением о балансе плюсов и минусов создавалось первое послевоенное «Собрание сочинений Ф.М. Достоевского в десяти томах», включившее, наконец, «архивный» роман «Бесы». Из шести членов редколлегии, среди которых было четверо истинных ученых, преданных своему делу и много сделавших для науки о Достоевском (Л.П. Гроссман, А.С. Долинин, В.Я. Кирпотин, В.С. Нечаева), было двое литературоведов-функционалов: уже упоминавшийся Б.С. Рюриков и «тот самый» В.В. Ермилов. Знаменитый в свое время могучий партийный критик, Ермилов слыл личностью одиозной и неистовой: проводил «линию партии» в литературе, какой бы эта линия ни была, с энтузиазмом участвовал во всех «проработочных кампаниях» (1920–1950), в конце 1920-х годов травил не только Маяковского, но и А. Платонова, и И. Эренбурга; публиковал погромные статьи против тех писателей, на кого ему указывала партия. «Никто из славной когорты наших литературных бойцов не колебался вместе с линией партии так ретиво, так упорно, так суетливо, забегая далеко вперед и постоянно выставляя себя более роялистом, чем сам король, как делал это он – Владимир Владимирович Ермилов» [20].

Ему и поручено было написать предисловие к десятитомнику. Это было даже не предисловие – перед первым томом автор поместил целую брошюру в пять авторских листов. В концепции «очерка творчества» (так назывался предисловный трактат) подчеркивалась и декларировалась раздвоенность Достоевского и его героев: с одной стороны, сознание безмерных страданий униженного и оскорбленного человечества, которое было для них «источником мучительного и мстительного наслаждения» [9, с. 7], с другой стороны – яростный протест против «каких бы то ни было поисков реальных путей борьбы за освобождение человечества от унижения и оскорбления» [там же].

Основной вывод предисловия – «могучая художественная сила Достоевского ослаблялась его субъективизмом» [9, с. 26]. Слабостью писателя объявлялось все субъективное, поэтому роман «Идиот» «измельчал», ибо «полемика против революционного лагеря не

принесла писателю ничего, кроме глубочайшего вреда» [9, с. 56]; роман «Бесы» характеризовался как «клеветнический пасквиль, дышащий мрачной злобой» [9, с. 59], в романе «Братья Карамазовы», при всем могуществе дарования писателя, следует видеть «коренную фальшь основной идеи», «страшное усиление реакционного субъективизма» [9, с. 66]. Спасла, по Ермилову, последний роман только глава «Бунт» – «навсегда останется в памяти человечества бунт Достоевского!» [9, с. 71].

В полном согласии с концепцией Ермилова было написано и послесловие к роману «Бесу», помещенное в 7-м томе собрания сочинений. «Насыщенный озлобленностью памфлет против русского освободительного движения 1860-х годов, против идей революции и социализма, – писал автор статьи, Ф.И. Евнин, – ...злорада, ненависть, застилавшие поле зрения писателя, приводили к порочному, тенденциозному методу типизации... Попыткой злостной дискредитации будущего социалистического общества является в тексте „Бесов“ бредовый план Шигалева» [8, с. 707, 717]. И все в таком же духе.

Спасли роман «Бесы» и дали возможность включить его в состав собрания сочинений неоспоримое мастерство Достоевского-психолога, а также обстоятельства, которые специально отметил Ф.И. Евнин: ужас писателя перед капитализмом и аморализмом, вытекающими из власти денег, его тревожные размышления о судьбе православия в России, которые оказались созвучны атеистическому выбору советских читателей. Автор статьи, руководимый идейной установкой Ермилова, анализировал роман «Бесы» солидарно с общей партийной линией: не замалчивал художественную силу писателя как таковую, но густо, с нажимом подчеркивал реакционность мировоззрения романиста, обусловившее в «Бесах» «его творческое банкротство».

Именно Ф.И. Евнин, показавший необходимое умение обходить острые и опасные углы, стал сценаристом и автором текста в документальном фильме «Достоевский», вышедшем в 1956 году, к 75-летию со дня смерти писателя⁽¹⁾.

II

Режиссером фильма «Достоевский», выпущенного Центральной студией документальных фильмов, был лауреат Сталинской премии второй степени (за фильм «Парад физкультурников», 1947), заслуженный деятель искусств РСФСР С.Д. Бубрик, специализировавшийся в области документально-биографических фильмов и успевший снять картины о Белинском, Пушкине, Л. Толстом, Чехове. На короткометражного трехчастного «Достоевского» было отпущено 27 минут; три девятиминутные части должны были вместить все, что советский документальный кинематограф мог рассказать о частично реабилитированном писателе. В фильме были использованы материалы Государственного литературного музея и включены отрывки из кинокартины «Мертвый дом».

Картина начиналась кратким предисловием «От авторов» с декларацией нового подхода к писателю, которого давно не изучают в школе, чьи произведения не звучат по радио, чьи книги не переиздаются и не продаются в книжных магазинах.

С экрана звучал закадровый голос (имя артиста в титрах не указано): «Советский народ отмечает 75-летие со дня смерти Федора Михайловича Достоевского. В его лице мы чтим великого русского писателя, сказавшего суровую правду о жизни людей в собственном обществе. По призыву Всемирного совета мира память Достоевского отмечают во всех странах земного шара – все те, кто стоит за мир и культуру. В творчестве Достоевского – сложном, внутренне противоречивом, нашли отражение и реакционные тенденции – проповедь смирения и покорности. Мы высоко ценим лучшее в его произведениях – осуждение социального гнета и неравенства, критику капиталистических нравов и порядков, нам дорога горячая любовь писателя к простым людям, страдающим и обездоленным».

Каждый политически грамотный зритель должен быть усвоить: отныне советская культура вместе с культурой всего земного шара намерена чтить память Достоевского. Иными словами, при помощи ссылки на Всемирный совет мира (который был проводником советской внешней политики) Достоевского возвращали в советское культурное пространство. Мировая слава Достоевского в эпоху реабилитаций стала весить больше, чем «вина» автора «Бесов» перед советской властью.

(1) «Достоевский». СССР. 1956. [Электронный ресурс] // URL: <https://csdfmuseum.ru/films/92-%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9> (дата обращения 22.07.2019).

«Возвращение», однако, оказалось крайне робким и осторожным. Девять минут, которые отдавались на детство и юность писателя (первая часть картины), представляли собой пунктир с лакунами и пробелами. Мариинская больница для бедных, где служил лекарем отец Достоевского, дом, где родился Федор Михайлович, портреты его отца и матери, фотографии скромной квартиры, где жила семья и где прошло детство писателя, круг чтения, инженерное училище, помещавшееся в Михайловском замке Петербурга, куда поступил Достоевский, обложка журнала «Репертуар и Пантеон» (1844), где было опубликовано его первое сочинение – перевод романа О. Бальзака «Евгения Гранде». Вся информация за 23 года жизни Достоевского была скороговоркой уложена в четыре экранных минуты.

А дальше – сюжет о Белинском, властителе дум передовой молодежи, который повлиял на творчество Достоевского, так что первый роман молодого писателя «Бедные люди», пробуждавший не только симпатии к простым людям, но и внушавший негодование к их обидчикам, стал знаменем гоголевского направления в литературе – критического реализма. Писатель примыкает к кружку Белинского, чьим знакомством гордится всю жизнь, и знакомится с известным деятелем русского освободительного движения Петрашевским. На одном из заседаний противоправительственного кружка петрашевцев Достоевский читает письмо Белинского к Гоголю, распространявшееся нелегально. Весь эпизод – от знакомства с Петрашевским до разгрома его кружка – занимает 30 секунд.

Очевидно: историю молодости Достоевского фильм показал не просто в большом сокращении, он показал ее в большом искажении. Ибо авторы сократили не вписывающийся в их концепцию печальный факт – тяжелую ссору Достоевского с кружком Белинского и с самим властителем дум передовой молодежи. Все, что писал Достоевский после «Бедных людей», подверглось не просто критике кружка Белинского, но изощренным насмешкам, травле и издевательствам; собратья по перу обвиняли писателя в измене гоголевскому направлению, в чудовищном самолюбии, в зависти к Гоголю, которому он «должен в ножки кланяться». Его новые сочинения называли мерзостью и страшной ерундой; все в них находили фальшивым, натянутым, ходульным, убогим.

Таким образом, знакомство Достоевского с кружком Петрашевского случилось не под влиянием кружка Белинского, а из-за того, что Достоевского исторгли из кружка Белинского. К Петрашевскому Достоевский придет тогда, когда его тяжба с журнальной критикой и со всей литературой достигнет кульминации. А главное: территория «пятниц» у Петрашевского была свободна от недругов – никто из кружка Белинского на «пятницах» никогда не бывал; а если на улицах столицы Достоевский замечал бывших товарищей, он переходил на другую сторону. Прямая линия, ведущая сюжет картины от дружбы Достоевского с Белинским и его кружком в общество Петрашевского, а затем к разгрому общества, аресту участников и помещению их в «один из самых мрачных застенков царизма» Петрапавловскую крепость, была линией фальшивой, показывающей судьбу молодого Достоевского в ложном свете.

Самый простой смысл понятия «документальное кино» подразумевает наличие в картине подлинных документов, на которые должен опираться фильм. Но фильм «Достоевский» образца 1956 года помнил эту простую истину выборочно. В нем и в самом деле много документов: портреты исторических лиц, фотографии зданий, улиц и крепостей, обложки книг, иллюстрации произведений, выписки из «Дела петрашевцев», приговор о ссылке, виды Петербурга, Семипалатинска и Кузнецка, рукописи, фотографии письменного стола писателя и его личных вещей, фото могилы писателя и памятника ему.

Однако ключевой эпизод первой части картины – «допрос Достоевского в Петропавловской крепости» – вместо документа (стенограммы, изложения и т.п.) воспользовался сценой допроса из фильма «Мертвый дом»: арестованного Достоевского допрашивает и вербует генерал Дубельт. Отсылка документальной картины 1956 года к целиком вымышленной сцене (1 мин. 18 сек.) из картины художественной 1932 года как к документу свидетельствовала о том, что «новый этап» в осмыслении творчества Достоевского и его судьбы даже и не начинался.

Вторая часть картины (9 мин. 14 сек.) со сценами гражданской казни петрашевцев и их этапа в Сибирь избежала искажений и сгущений «Мертвого дома», просто вынеся за скобки эти деликатные обстоятельства. Однако само пребывание Достоевского в Омском остроге показано опять-таки со ссылкой на кадры из «Мертвого дома»

и в соответствии с его идеологической схемой: Достоевский пережил тяжелую душевную травму, в которой был повинен жестокий николаевский режим, отошел от когда-то дорогих ему идей утопического социализма, разуверился в освободительном движении, стал идеализировать кротость и смирение, ошибочно считая их извечными чертами русского народа. «Эти настроения наложили отпечаток даже на лучшие произведения Достоевского», – с оттенком сожаления, но уже без гневного осуждения произносит закадровый голос: в этом, быть может, и состоял «новый этап» в осмыслении Достоевского – его уже не ругают и не клянут, а жалеют, как жалеют страдальца; такому можно простить слабость и недомыслие.

В произведениях, созданных Достоевским после каторги и возвращения из Сибири, картина видит только сюжеты бедности и беззолности героев. Даже «Преступление и наказание» прочитано как роман о нищих и богатых; по одну сторону жизни – бедолага Мармеладов, по другую – ростовщица Алена Ивановна, воплощающая власть денег и безжалостную эксплуатацию бедняков. В образе Раскольникова картина увидела трагедию человека, загнанного в тупик бесчеловечными законами эксплуататорского общества; что же касается «кроткой Сони» – она, по мнению авторов картины, воплощает заблуждение писателя, будто выход из тупика не в освободительной борьбе, а в примирении с действительностью.

В третьей части картины (8 мин. 06 сек.) упоминаются романы «Идиот» («о трагедии прекрасного в мире, где господствуют низменные страсти») и «Подросток» («о буржуазном хищничестве 1870-х годов»). Фраза «Последние годы жизни писателя заполнены работой над романом „Братья Карамазовы“» дала возможность авторам картины лихо перескочить через роман «Бесы», которого как будто вовсе не существует: ни слова, ни звука, ни картинки иллюстраций, ни странички рукописи, которые могли бы стать убедительным документом.

Нарочитое умолчание о ключевом, важнейшем сочинении писателя стало доминантной особенностью картины «Достоевский»-1956, ее почерком, ее идеологией.

Что же касается «Братьев Карамазовых», то и тут авторы нашли эффектный способ обойти разговор о смыслах романа: внук писателя, Андрей Федорович Достоевский, проводит экскурсию в московском

музее-квартире и показывает письменный стол из кабинета своего деда, переехавший сюда из последней петербургской квартиры писателя; на столе – чернильный прибор, ручка с пером, очки, портсигар, коробка с табаком (во время работы Федор Михайлович очень много курил). «Моя бабушка, – рассказывает Андрей Федорович, – ставила на край стола несколько стаканов очень крепкого чая... За этим столом Федор Михайлович создавал свой последний роман „Братья Карамазовы“».

А далее – Василий Иванович Качалов читает отрывок из романа, жизнеутверждающий монолог Ивана Карамазова о «клейких листочках», который занял две трети времени финальной части картины. «Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже может быть перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем...»

Непосредственно после восторженных слов героя романа «Хочу жить» по сюжету картины автор романа умирает: «Смерть навсегда остановила сердце великого писателя». Кадры похорон, фото памятника на кладбище Александро-Невской лавры.

Эпилог фильма: «Человечество никогда не забудет великого русского писателя, вобравшего в свою душу боль и страдания людские. *Лучшее* в его книгах, переведенных на все языки мира, будут жить в веках».

Тут бы следовало внести одну только поправку: *все* в его книгах будет жить в веках.

Но будем справедливыми: несмотря на идейную стерильность картины, ее фрагментарность, тенденциозную избирательность, боязнь опасных упоминаний, цитат и названий, факт фильма «Достоевский»-1956 состоялся: обществу, читателям, культуре вернули опального писателя, успокоительно показав возможность разговора о нем, пусть поначалу сильно дозированного, но уже без «архискверных» ярлыков, угроз судами и расправами, а, напротив, сочувственного и даже благодарного. Запрет был снят, но еще очень не скоро советский кинематограф дерзнет вернуться к полноценному разговору о писателе.

III

В знаковом для реабилитации Достоевского-писателя и Достоевского-мыслителя 1956 году в Государственном издательстве художественной литературы вышло еще одно издание из разряда «Достоевский теперь с нами» – «Ф.М. Достоевский в русской критике» [24]. Действительно: всемирно известного писателя уже 75 лет не было в живых, однако подобных книг о нем не было. Вступительную статью и примечания к сборнику статей написал литературовед и педагог А.А. Белкин, которого «Краткая литературная энциклопедия» характеризует как мастера устных разборов, специалиста комментированного, медленного чтения, «результатом чего являлось целостное, идейно-эстетическое исследование художественных произведений» [16, с. 113].

Хотя составитель сборника на титульном развороте не указан, несомненно им был сам автор вступительной статьи, А.А. Белкин. Перечень имен и выбор текстов ясно свидетельствовал об отношении составителя к фигуре писателя, которого он, составитель, вслед за многими другими исследователями и критиками, справедливо считал великим творцом, гениальным мастером слова. Однако проблему в подходах к творчеству и личности Достоевского составитель видел в его *неоднозначности*: самые разные толкования, крайне разноречивые оценки, ожесточенная полемика, возникавшая по поводу каждого произведения, острые дискуссии о его роли в русской и мировой литературе.

Неоднозначность, дискуссионность, полемичность творчества Достоевского в глазах автора статьи портила картину и дискредитировала гениальность. «Необычайная противоречивость мировоззрения и художественного метода Достоевского, открытая тенденциозность и публицистичность, постановка самых глубоких вопросов современности, при огромной художественной силе, гениальной изобразительности, – все это не могло не возбуждать острую идейную борьбу, столкновение различных общественных сил, отражавших позиции различных классов», – утверждал автор статьи [2, с. III].

Методологическая установка советской литературной критики, полагавшей, что пресловутые «сложность и противоречивость» есть нечто отрицательное, за которыми скрывается чуждое и опасное

(едва ли не враждебное), что «спорность и дискуссионность» дышат буржуазностью и непременно направлены против догматов соцреализма, что «эволюция мировоззрения» проходит путь от прогресса к реакции, – имела самое прямое отношение к трактовкам творчества Достоевского периода первой оттепели. Как и документальный фильм «Достоевский»-1956, ставший символом «возвращения» писателя в советское культурное пространство, литературная критика крайне осторожно подбирала сторонников и адептов своей методологии и чуралась противников.

Под огонь критических суждений Белкина попали «славянофилы и почвенники», а также «откровенные реакционеры и мракобесы». «Они всячески превозносили религиозные идеи в его творчестве, его культ страдания и смирения. В то же время они замалчивали противоречия писателя, скрывали черты критического реализма в его произведениях, идеи бунтарства, которые никогда не иссякали в Достоевском и которые подрывали его религиозную положительную программу» [2, с. VI].

Стараниями этих «откровенных реакционеров» в последнюю четверть XIX века Достоевский, считает критик, и сам стал «знаменем реакции». Среди тех, из-за которых затушевывались черты критического реализма в творчестве Достоевского и его гуманистический пафос, Белкин называет Д. Мережковского, В. Розанова, Л. Шестова, Н. Страхова, И. Аксакова, О. Миллера, А. Вольнского, С. Булгакова, Н. Бердяева – но их статьи не попадают в сборник, как не попадают работы тех критиков, которые замечены составителем в славянофильстве, почвенничестве, религиозности, охранительстве, декадентстве, монархизме и т.п.

Таким образом, сборник критических статей образца 1956 года справедливее было бы назвать «Достоевский в русской революционно-демократической и марксистской критике», ибо огромный пласт литературы о Достоевском, замечательных, новаторских трудов о нем не попал в сборник, полностью исказив перспективу освоения наследия Достоевского в России.

Искусственное разделение Достоевского на гениального художника и реакционного мыслителя стало доминантой советского литературоведения времен первой оттепели. Классовый подход к творчеству русских классиков, в том числе и к творчеству Достоев-

ского, надолго закрыл глубинные смыслы их произведений. Взгляд на судьбу Достоевского и его сочинений через оптику «разрешенной» критики и публицистики видел немного, а то, что видел, трактовал искаженно.

Наследие Достоевского, помещенное в интервал между В. Белинским в XIX веке и М. Горьким с А. Луначарским в XX столетии, теряло колоссально много. Выдающееся литературное чутье Белинского катастрофически подвело его, когда повесть «Двойник» была им раскритикована за «чудовищную растянутость» и «фантастический колорит», повесть «Хозяйка» – за «поддельность и фальшивость», а яркие искры большого таланта писателя виделись критику «в такой густой темноте, что их свет ничего не дает рассмотреть читателю» [2, с. 33].

Не буду подробно касаться критических статей Добролюбова, Писарева, Салтыкова-Щедрина, Михайловского, помещенных в сборник и объединенных единым революционно-демократическим пафосом («дешевое глумление над нигилизмом и презрение к смуте», «марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева», – писал, например, Салтыков-Щедрин [2, 231]). Но к чести ревдемовской критики она, споря с Достоевским, вызывая его на серьезные дискуссии, не имела поползновений ограничить ему доступ к русскому читателю.

Другое дело критики марксистско-большевистского толка.

В 1914 году в письме к Инессе Арманд В.И. Ленин выскажется о Достоевском категорично и однозначно. «Прочел сейчас, my dear friend, новый роман Винниченко («Заветы отцов». – Л.С.), что ты прислала. Вот ахинея и глупость! Соединить вместе побольше всяких „ужасов“, собрать воедино и „порок“, и „сифилис“, и романтическое злодейство с вымогательством денег на тайну... Все это с истериками, вывертами, с претензиями... Архискверное подражание архискверному Достоевскому... Муть, ерунда, досадно, что тратил время на чтение» [11, с. 294–295.].

О том, что у Ленина-читателя отношения с Достоевским-писателем категорически не складывались, хорошо знало окружение вождя. Подробности станут известны из книги политэмигранта Н. Валентинова (Вольского), которому о вкусах Ильича рассказал видный большевик В.В. Воровский: «Достоевского [Ленин] сознательно игнорировал... „На эту дрянь у меня нет свободного времени“...

Прочитав „Записки из Мертвого дома“ и „Преступление и наказание“, он „Бесы“ и „Братьев Карамазовых“ читать не пожелал. „Содержание сих обоих пахучих произведений, – заявил он, – мне известно, для меня этого предостаточно... „Братьев Карамазовых“ начал было читать и бросил: от сцен в монастыре стошнило... Что же касается „Бесов“ – это явно реакционная гадость, подобная „Панургову стаду“ Крестовского, терять на нее время у меня абсолютно никакой охоты нет. Перелистал книгу и швырнул в сторону. Такая литература мне не нужна, – что она мне может дать?“» [4, с. 85].

Мрачная тень этих оценок многие десятилетия маячила перед теми, кому по казенной надобности либо по долгу службы приходилось писать о Достоевском. Так, А.В. Луначарский, активный участник русских революций, первый нарком просвещения РСФСР, в начале 1930-х годов – директор Института литературы и языка Комакадемии, директор ИРЛИ АН СССР, один из редакторов Литературной энциклопедии, написал в 1931 году статью «Достоевский как мыслитель и художник», которую поместил в виде предисловия к сочинениям Достоевского в одном томе (М.: ГИХЛ, 1931).

Отдавая дань великому художественному дару Достоевского, его «болезненной гениальности», Луначарский, полагаясь на свой статус и партийный авторитет, стремился оградить советских читателей от того колоссального влияния, которое этот писатель может оказать на них. Он пытался спасти советский народ от «достоевщины», то есть, как ее расшифровывал недавний нарком просвещения, от психологии колебаний и сомнений, от личной обидчивости, от усложненности политико-бытовых взаимоотношений. Достоевский, по мнению марксиста Луначарского (кстати, товарища Н.А. Бердяева по Киевской мужской гимназии), – живой и яркий показчик отрицательных сил сознания и поведения, которые нужно изучать для собственной практики. «Если мы должны учиться по Достоевскому, но никак нам нельзя учиться у Достоевского, – считал Луначарский. – Нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере. Тот, кто поступает так, то есть кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, – он выразитель отсталой, разлагающейся общественной среды. Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так

сказать, общественно негигиенично подпасть под его влияние» [12, с. 453].

Только безрассудный храбрец мог рискнуть в ситуации столь грозного, с самых высот культурной политики предупреждения, решиться на честную книгу, честный фильм или спектакль о Достоевском, по Достоевскому, в связи с Достоевским. Автор «пятикнижия» оставался за высоким забором – его именем пугали, приверженностью к его гению стыдили, из числа строителей нового общества изгнали. Хо́да на территорию советской культуры ему не было.

IV

Стоит ли удивляться, что репертуар русских театров два десятилетия существовал без постановок по произведениям Достоевского? Список таких спектаклей в период с середины 1930-х по середину 1950-х ничтожен. Еще была жива память о постановке Московского художественного театра по повести «Дядюшкин сон» (январь 1927); в связи с этой повестью в 1873 году Достоевский признавался: «Я написал ее тогда в Сибири, в первый раз после каторги единственно с целью опять начать литературное поприще, и ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному). А потому невольно написал вещичку голубино́го незлобия и замечательной невинности» [5, т. 29, кн. 1, с. 303].

Отвечая на предложение студента Московского университета М.П. Федорова приспособить повесть для театра, Достоевский писал: «Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии – мало содержания, даже в фигуре князя, – единственной серьезной фигуре во всей повести. И потому как Вам угодно: хотите поставить на сцену – ставьте; но я умываю руки и переправлять сам ни одной строчки *не* буду. Кроме того, об одном прошу настоятельно и обязательно: имени моего на афише чтобы не было... Конечно, лучше бы было совсем ее не ставить. Вот мой совет» [там же].

Студент внял совету писателя и пьесу из «Дядюшкиного сна» делать не стал – но показательно, что как раз «вещичку голубино́го незлобия и замечательной невинности» рискнул в 1927 году поставить в МХТ режиссер В.И. Немирович-Данченко с О.Л. Книппер-Чеховой в роли Москалевой и Н.Б. Хмелевым в роли князя К.

В начале 1930-х Достоевского еще много читали со сцены – отрывки, фрагменты, отдельные сцены: «Бобок» (А.И. Шварц, 1932), «Настасья Филипповна» (В.Н. Яхонтов, 1934). В это же время происходит радикальный пересмотр репертуара Достоевского. Историк театра пишет: «Торжествует социально-обличительная тенденция. Основные романы писателя с середины 20-х годов постепенно оставляют сцену» [10, с. 306]. Театры как могли пытались приспособить Достоевского к ветрам и бурям эпохи, революционизировать его, но неизменно терпели фиаско. Осваивать Достоевского на советской сцене вряд ли целесообразно, содержание его произведений неприемлемо для нашей современности – такая театральная-административная мысль приобретала статус окончательного решения вопроса.

Недоверие вызывал не столько сам театр, сколько инсценируемый автор, которого не удается подчинить нужному направлению, повернуть в «правильную» сторону, сделать созвучным времени. Вычленив из идейно-художественного комплекса «Достоевский» критику буржуазной морали, сделав ее смысловым центром творчества писателя, «раздуть» гуманистическую составляющую (сочувствие к бедным и обездоленным), уведя в тень философскую и нравственную проблематику, не получилось ни у кого: Достоевского приходилось «преодолевать», «исправлять», «политически адаптировать». А довериться Достоевскому с его сложностью театральная режиссура не рисковала.

«К середине 1930-х годов укрепляется взгляд на Достоевского как на писателя реакционного, после каторги все дальше и дальше уходившего от демократических идеалов своей юности. Критическая мысль не всегда могла отделить мнимое от реального, „достоевщину“ от Достоевского. Диалектика, дисгармония творчества великого писателя воспринимались не как органическая черта его, но как порок... И постепенно имя его исчезло с театральных афиш» [10, с. 314].

Но театр, в своих тайных стремлениях и надеждах, не оставлял попыток получить Достоевского в актив, понимая, что без спектаклей по его романам в репертуаре русский театр это не театр. Сильнее и смелее, чем литературная критика и кинематограф, жаждал возвращения Достоевского в середине 1950-х именно театр, понимая, что качественная инсценировка хотя бы одного романа из «пятикнижия» прорвет цензурную плотину и вытащит писателя из подполья целиком.

V

Так и случилось. Театр выбрал для возвращения Достоевского трагическую историю князя Льва Николаевича Мышкина. В этом был риск не меньший, чем если бы решились стартовать с «Братьями Карамазовыми» (о «Бесах» речь тогда вообще тогда не могла идти – их время придет позднее). Репутация романа «Идиот» и его сценических переделок в русской дореволюционной критике так же, как и в критике раннесоветской, была ярко негативной. На страже идейной выдержанности русского театра стояли куда более серьезные силы, чем чуткие к художественной правде рецензенты культурных кинематографических журналов.

Поэт-искровец Д.И. Минаев – в 1868 году: «Это такая сказка, в которой чем больше неправдоподобностей, тем лучше. Люди сталкиваются, знакомятся, влюбляются, дают друг другу пощечины – и все это по первому капризу автора, без всякой художественной правды. Миллионы наследства летают в романе, как мячики» [14, с. 221].

А.М. Горький – в 1913 году: «Тут тоже есть чем полюбоваться, например: агонией туберкулезного Ипполита, эпилепсией князя Мышкина, жестокостью Рогожина, истерией Настасьи Филипповны и прочими поучительными картинами всяческих болезней тела и духа» [7, с. 393].

А.В. Луначарский – в 1931 году: «Проповедники любви – Сони, Алеши, Мышкины – несмотря на все старания придать им святость и глубину, кажутся довольно жвачными, скудными персонажами, и их идейная проповедь лишена всякой новизны и силы» [12, с. 433].

В.В. Ермилов – в 1956 году: «Роман Достоевского [«Идиот»] измучивал. Он колеблется, шатается. Социальный протест и охранительство не вяжутся между собою. Одно ослабляет другое. Попытки Достоевского вести полемику против революционного лагеря не принесли писателю ничего, кроме глубочайшего вреда для художественной, идейной, моральной ценности его произведений» [9, с. 36].

Г.М. Фридлендер – в 1957 году: «В романе отчетливо отразились и слабые стороны мировоззрения Достоевского: свойственная ему идеализация смирения и страдания, отрицание революционных путей и средств борьбы... Социальному унижению, несправедливости, миру корысти и темных, разрушительных страстей князь противоп-

ставляет в романе возмущение, не призыв к действию, а смирение и покорность» [25, с. 709].

Десятилетиями Достоевского уличали, упрекали, разоблачали – дескать, в романе «Идиот» он уклоняется от призыва к революционной борьбе и своими «жвачными» персонажами приносит народу «глубочайший вред». Прорваться на сцену или на экран с «Идиотом» на фоне такого идейного мейнстрима действительно казалось невозможным, во всяком случае маловероятным.

Но прорыв, повторяю, случился почти что одновременно – залпом из четырех орудий: три спектакля и один художественный фильм. Мастерам театра и кинематографа нужно было иметь немалое мужество, чтобы взамен революционной риторики и жонглирования терминами «реакционное-прогрессивное» предложить зрителю мир вечных вопросов, которые составляли ядро больших романов Достоевского.

«Положительно прекрасный герой» с обидным прозвищем и подверженный припадкам; странный, будто бесполой молодой человек, налегке спустившийся с швейцарских гор в мир темных страстей и грязных денег неведомого ему родного отечества; бедняк, имеющий из всех талантов один только каллиграфический почерк; последний в своем роде сирота-князь, чей титул звучит будто в насмешку, – кого мог убедить такой идеал? Откуда явился он писателю? Кому могли быть интересны его приключения?

Только на первый взгляд выбор героя мог показаться экстравагантным. Но Ф.М. не преувеличивал, когда называл идею романа «старинной и любимой». Он не забыл, как Белинский доводил его до слез, ругая Христа «по матерну». Он помнил ярость критика, когда тот кричал, что, родись Христос теперь, он был бы незаметным человеком и стушевался бы, познакомившись близко с современной наукой и нынешними властителями дум. Белинский нарочно дразнил его – дескать, Христос, явись он ныне, примкнул бы к движению социалистов и возглавил его. Так же и на петрашевских пятницах о Христе говорили как о карьеристе, и Достоевский помнил, как больно задевали его такие отзывы.

Однако читатель и зритель «Идиота» должен был решать для себя множество вопросов. Зачем герой романа прибыл из Швейцарии в Россию? Только ли для получения наследства? Что было бы с ним,

если бы, например, духовное завещание оказалось недействительным, и «последний в роде» князь остался таким же нищим, каким приехал в Петербург? Почему вообще автор сделал его князем? Может ли положительно прекрасным человеком быть безродный бедняк? Почему князь, будучи честнее, благороднее, лучше, добрее всех, не смог помочь гордой и поруганной душе, той, что в него поверила? Почему автор, замыслив образ «положительно прекрасного человека», наделил его не силой и не волей, а только простодушием, целомудрием, кротостью, детской добротой? Почему *идеального* героя и *вполне прекрасного человека* Достоевский увидел в больном, с судорогами и припадками, молодом человеке, без семьи, дома, образования и талантов (если не считать каллиграфии)?

Почему своего героя-идиота писатель настойчиво и многократно именовал в черновых записях «Князь Христос»? Ведь если Мышкин, христоподобный герой, попав в мир темных эгоистических страстей, был призван восстановить хотя бы одну погибающую душу и возродить поруганную красоту, но сделать этого не сумел, значит, под удар поставлена сама идея христианской любви. Ибо чего стоит любовь-жалость, которой он любит Настасью Филипповну, если такая любовь губит и его, и ее?

Было великое множество современных Достоевскому читателей, для которых христианская миссия Мышкина представлялась сумеречным бредом. В середине мая 1868 года поэт-сатирик Д.Д. Минаев украсил свой фельетон, посвященный «Идиоту», язвительной эпиграммой: «У тебя, бедняк, в кармане / Groш в почете – и в большом, / А в затейливом романе / Миллионы нипочем. / Холод терпим мы, славяне, / В доме месяц не один, / А в причудливом романе / Топят деньгами камин. / От Невы и до Кубани / Идиотов жалок век. / „Идиот“ же в том романе / Самый умный человек» [13].

Демократическая критика, раздраженная «презрением к смуте» и резким неприятием нигилизма в романе, провозгласила роман о князе Мышкине плодом больной фантазии, областью патологии, психиатрическим этюдом. Но даже и в самых радикальных откликах повисал вопрос: какую ценность в современном мире имеют честная простота и бесхитрость, откровенная, непоколебимая правдивость, чуткость к чужому горю, глубокая гуманность и братская любовь к людям? Пригодны ли эти качества для достижения

общественных и личных целей, или они губительны для человека современного общества? И сострадание вовсе не единственный закон бытия человечества, как это утверждает автор?

«Как безотрадно нужно глядеть на жизнь, чтобы лучшими представителями ее избрать идиота и камелию!» – недоумевала критика умеренного толка, вспоминая, что и в предыдущем романе этого писателя героями выступали убийца и блудница. Какие обстоятельства заставили автора искать нравственную красоту человека в невыносимо тяжких, болезненных формах? Почему кошмар и уродство называются «искрой Божьей» и ставятся на пьедестал? Почему умственное и физическое здоровье, а также душевная норма не рифмуются у Достоевского с добром и красотой? Эти очевидные вопросы никогда не имели безоговорочных ответов.

VI

...Как в омут, погружались в эти мучительные вопросы три русских театра. Первый из них – Псковский драматический театр имени А.С. Пушкина, «Идиот»-1956. Режиссер постановки В.С. Вениаминов рискнул пойти против течения, преодолев стереотипы прочтения «Идиота» как женского мелодраматического романа с драмой ревности и любви и создав спектакль, где смысловым, эмоциональным и нравственным центром выступил князь Мышкин (Юрий Пресняков), а не Настасья Филипповна (Любовь Деримарко) с ее inferнальными надрывами. Трактовка романа в пользу проблематики, связанной с князем Мышкиным, шла вразрез не только со старой довоенной, но и с новой советской оттепельной критикой. Ведь стартуя с десятилетием Достоевского в том же, что и псковский спектакль, 1956 году, автор очерка, партийный критик В.В. Ермилов, провел твердую линию для восприятия романа: героиней была Настасья Филипповна и ее бунт. Бунт должен был оправдать все, что не нравилось критику в «реакционном» Достоевском.

На нескольких страницах критик буквально прописывает и предписывает, как следует читать роман – как протест, презрение и гнев к верхам дворянско-буржуазного общества, к законам, управляющим этим обществом. Только как бунт и никак иначе. Там, где Достоевский пишет о трагедии красоты, видя в ней прежде всего социальную

трагедию, протест и бунт, там Ермилов с Достоевским солидарен. Но внутри «Идиота», по Ермилову, содержится и «второй» роман – «антихудожественный, фальшивый „антинигилистический“ памфлет, защищающий то самое дворянско-буржуазное общество, которое так правдиво разоблачалось в „первом“ романе!.. Реакционная тенденция вела к поддержке и защите этого мира... Простодушный князь Мышкин... во втором романе целиком и полностью сливается со всеми этими Епанчиными, говорит их голосом, их словами. Он – их „антинигилистический“ идеолог. Он теряет какую бы то ни было оригинальность и привлекательность в глазах читателя. Он теперь *такой же*, как все эти люди из общества» [9, с. 54–55].

Провинциальному театру нужна была, повторяю, немалая дерзость, чтобы пойти в трактовке центральных образов романа против партийной установки: ни бунт, ни протест не стали главными событиями спектакля, так же как Настасья Филипповна не стала его главной героиней. На авансцену выдвинулся князь Мышкин. «Юрий Пресняков, которому довелось играть князя, сумел воплотить в своем персонаже и его детскую наивность, и искренний порыв всем помочь, и отчаяние от бессилия изменить что-то в несправедливостях жизни. Это был естественный человек среди неестественного, вывернутого мира – по тем временам потрясающе прогрессивная трактовка этого образа...» [6].

Постановка «Идиота» в Пскове стала первым шагом на пути к новому театральному прочтению романа. Через год, в 1957-м, два крупнейших театра страны – Большой драматический имени М. Горького в Ленинграде (реж. Г.А. Товстоногов) и Театр имени Евг. Вахтангова в Москве (реж. А.И. Ремизова) – вновь обратились к «Идиоту».

Сегодня, спустя шесть десятилетий, легендарный спектакль БДТ существует в аудиозаписи (радиокомпозиция с текстом от автора в исполнении Ефима Копеляна)⁽²⁾, в видео из пяти сохранившихся фрагментов (запись была сделана в студии для рекламы спектакля перед гастрольями за рубежом)⁽³⁾, в воспоминаниях режиссера и исполнителя главной роли, в рецензиях критиков, в мемуарах зрителей.

(2) Достоевский Ф.М. Идиот (радиокомпозиция спектакля БДТ). Старое Радио (1961) [Электронный ресурс] // URL: <http://staroeradio.ru/audio/8810> (дата обращения 18.09.2019).

(3) Смоктуновский в спектакле БДТ «Идиот». Сохранившиеся отрывки. [Электронный ресурс] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=b_ZHBlbVRg (дата обращения 18.09.2019).

Из огромной литературы, посвященной этому спектаклю, имеет смысл почерпнуть главное: в начале работы Товстоногов, идя вслед традиции, тоже намеревался сделать центром постановки Настасью Филипповну, но именно Смоктуновский, малоизвестный в те времена актер, переубедил режиссера. («Первое, – вспоминал Товстоногов, – что показалось мне знакомым в никогда не виденном раньше артисте Смоктуновском, – это его глаза. У своего Мышкина я видел такие глаза – открытые, с чистым взглядом, проникающим вглубь» [1].) Позднее Товстоногов писал: «Нас не интересовала проблема власти денег в 60-х годах прошлого столетия, нас интересовало другое: Достоевский через образ Мышкина апеллирует к самым сокровенным тайникам человеческой души. От общения с кристально чистым и неизмеримо добрым человеком – князем Мышкиным – люди сами становятся чище и добрее. Доброта Мышкина побеждает многие низменные чувства окружающих его людей...» [22, с. 110].

В решении показать на советской сцене «положительно прекрасного человека», вернувшегося в Россию из швейцарской психиатрической клиники, было нечто невероятное, невозможное. «Мышкин, – писал театральный критик Наум Берковский, – в штроблетах, в оранжевом плащике, в темной мягкой шляпе, поеживается от холода, сидя на краю скамьи, постукивает чуть-чуть нога об ногу. Он зябок, нищеват на вид, плохо защищен от внешнего мира. Но сразу же актер передает нечто самое важное в князе Мышкине: во всей своей нищете он радостен, открыт внешнему миру, находится в счастливой готовности принять все, что мир ему пошлет... Голос актера досказывает, что представлено было внешним обликом: голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, – интонации вырываются сами собой, „от сердца“, лишённые всякой предумышленности... Всякий диалог – борьба. Диалоги князя Мышкина в исполнении Смоктуновского парадоксальны: борьбы в них нет. Это не диалоги, но желание вторить, найти в самом себе того самого человека, к кому обращена речь, откликнуться ему, втянуться в его внутренний мир» [3, с. 84–97].

Критики и рецензенты в один голос писали о грандиозном зрительском успехе спектакля. Каждая сцена с Мышкиным вызывала катарсис, реплики звучали в гробовой тишине, в зале были слышны рыдания, и так было не только на премьере, но и много месяцев

спустя. Сам Иннокентий Смоктуновский признавал: «Такой тишины в зрительском зале, такой власти над зрителем, какую я испытал в Мышкине, и в Париже, и в Ленинграде, и в Лондоне, я не знаю ни у одного актера» [1].

В советской прессе и в театральных кулуарах внезапно появились чуждые им слова и высказывания: «откровение», «чудо», «самое сильное потрясение в жизни», «театральное явление Христа народу». «Зрители, приходившие на спектакль, чувствовали прикосновение Откровения. Было реальное ощущение освобождения – это было обретение утраченного достоинства человека. Оказывается, люди, прошедшие через нечеловеческий опыт войны, лишений и гонения, сохранили в себе огромный запас духовной силы... Смоктуновский играет человека небывалого, невозможного. Это свободный человек. Он поступает, как подсказывает внутренний голос, не заботясь, как это соотносится с нормами и правилами существования. Он живет, не подчиняясь жизненному укладу, но и не борясь с ним. Он живет вне и помимо. Пришелец из неведомых миров. Он ничего не имеет и ни на что не претендует. Он побывал на краю бездны, жил на пределе человеческих возможностей, прошел через все круги ада, и то, что он остался жив – чудо. Постоянно погруженный в себя, слушающий какой-то внутренний голос, в то же время Мышкин слышит и воспринимает собеседника с абсолютной полнотой. Он – человек-катализатор, который всюду, где бы ни появился, ускоряет течение событий, позволяет окружающим раскрыться с неожиданной стороны. Такого человека представляют режиссер Георгий Товстоногов и актер Иннокентий Смоктуновский. Мышкин стал для актера чем-то большим, чем роль. Сам актер признавался: „Мышкин изменил меня чисто человечески“. Спектакль „Идиот“ на сцене БДТ стал переломным не только в судьбе актера Иннокентия Смоктуновского, но и в судьбе отечественного театра второй половины XX века»⁽⁴⁾.

Одна из статей Г.А. Товстоногова называлась «Возвращение князя Мышкина» [21]. Но это было не просто возвращение героя – пусть «небывалого и невозможного». Это было возвращение автора, Достоевского, – в культурное и художественное пространство страны,

Достоевского, не расчлененного на писателя и мыслителя, на социалиста в его молодые годы и реакционера в поздние. Того Достоевского, который верил в своего Мышкина как в правду, как в возможность света и счастья. «Неужели фантастичный мой „Идиот“ не есть действительность, да еще самая обыденная! – писал Достоевский Н.Н. Страхову в марте 1869-го. – Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, – слоях, которые в действительности становятся фантастичными... Я не за роман, а за идею мою стою» [5, т. 29, кн. 1, с. 19]. А за год до этого друг писателя, доктор С.Д. Яновский, рассказал ему, как читают «Идиота»: «Масса вся, безусловно вся в восторге! В клубе, в маленьких салонах, в вагонах на железной дороге... везде и от всех только и удаётся слышать: читали ль вы последний роман Достоевского? Ведь это прелесть, просто не оторвешься до последней страницы. В истине этих слов клянусь вам честью!.. Многие, многие, выражая мне свой восторг, говорили прямо, что они ничего подобного еще не читали, они влюблены в роман, а от истории Marie до сих пор плачут. Действительно, рассказ до того правдив и искренен, что я, грешный, не раз и не два прекращал чтение от того, что дух захватывало от легочного спазма и он проходил только от вспрыснутых слез!» [15, с. 375].

Но самое главное было ниже: «Кличности Идиота привязываешься до того, что спишь, обедаешь вместе с ним и в это время любишь его так, как любишь только самого себя» [там же].

«Идиот» достиг такого градуса читательской признательности, на какой невозможно было рассчитывать. Для романа о положительно прекрасном человеке и нужен был читатель, который мог бы полюбить Мышкина до легочных спазмов и сердечной боли; как оказалось, роман учил именно такой любви.

Спустя столетие с лишним такой любви учили зрителя, вместе с романом, спектакль БДТ и гениальный артист, сыгравший – воплотивший – Мышкина.

Читателям и зрителям вместе с «Идиотом» возвращалось человеческое измерение – взамен идеологии и классового подхода; теперь право на жизнь получал Мышкин Достоевского и Смоктуновского, а не Мышкин Ермилова.

Это и стало главным театральным – общественным! – событием *оттепели* середины 1950-х.

⁽⁴⁾ [Рецензия]. Радиоспектакль «Идиот». [Электронный ресурс] // URL: <http://staroradio.ru/audio/8810> (дата обращения 01.10.2019).

VII

В 1958 году спектакль по роману «Идиот» был поставлен режиссером А.И. Ремизовой в театре имени Евг. Вахтангова по инсценировке Ю. Олеси, в центре которой – судьба Настасьи Филипповны, ее характер, ее страсти, ее правда (сохранились отрывки из радиоспектакля⁽⁵⁾ и финальная сцена в видеозаписи⁽⁶⁾). Исполнители главных ролей вполне обеспечивали серьезное прочтение романа: князь Мышкин – Николай Гриценко, Настасья Филипповна – Юлия Борисова, Рогожин – Михаил Ульянов. Об этой постановке остались сдержанные отзывы. По-видимому, вахтанговцам нелегко было соперничать с ленинградским театром и Николаю Гриценко – с Иннокентием Смоктуновским, слава которого гремела и была хорошо слышна в Москве. Но вот Настасья Филипповна в исполнении Юлии Борисовой, кажется, сильно выигрывала у Нины Ольхиной, актрисы БДТ. Факт тот, что, увидев Борисову в московском спектакле, И.А. Пырьев пригласил ее на роль Настасьи Филипповны в свой фильм. Так случилось, что экранизация романа «Идиот»⁽⁷⁾ получила название «Настасья Филипповна» и была снята по первой только части романа: Юрий Яковлев, исполнитель роли князя Мышкина, отказался продолжать работу, ибо заболел тяжелым душевным расстройством, а режиссер не стал искать ему замену.

И.А. Пырьев писал сценарий картины за десятилетие до начала съемок и с большой тщательностью подбирал актеров на главные роли. Спустя годы, он вспоминал: «Что я прежде всего видел в „Идиоте“?»

(5) Н.О. Гриценко и М.А. Ульянов в спектакле по одноименному роману Ф.И. Достоевского «Идиот». Фрагменты из спектакля. [Электронный ресурс] // URL: <http://staroeradio.ru/audio/20430> (дата обращения 12.10.2019).

(6) «Идиот». СССР. 1958. [Электронный ресурс] // URL: <https://yandex.ru/search/?lr=213&text=%22%D0%98%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D1%82%22%20%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%20%D0%92%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%B0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%B0.%201958#/videowiz?filmId=5408241241283992278> (дата обращения 12.10.2019).

(7) «Идиот». СССР. 1958. [Электронный ресурс] // URL: <https://yandex.ru/search/?text=%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D1%82%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%20%D0%B8%D0%B2%D0%B0%BD%D0%B0%20%D0%BF%D1%8B%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D1%81%D1%81%D1%81%D1%80%201958&lr=213#/videowiz?filmId=5438872162075789052> (дата обращения 14.10.2019).

Огромную любовь Достоевского к людям, „униженным и оскорбленным“, стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду в жизни. И, конечно, удивительное умение писателя раскрывать глубины психологии человека» [17, с. 174]. Замысел выглядел вполне компромиссным (почти по Ермилову), но результат получился шире и глубже замысла: режиссер доверился литературному материалу и пошел вслед за ним: фильм получился о князе Мышкине. В двухчасовой без малого картине, где Мышкин – Юрий Яковлев присутствует едва ли не в каждом кадре, именно он, этот странный, простодушный, ненаглядный человек – истинный центр происходящего: от него трудно оторвать взгляд, рядом с ним никого больше не замечаешь. Это была первая большая роль тридцатилетнего артиста, которую зрители запомнили и помнят до сих пор, хотя прошло уже шестьдесят лет. В БДТ на Смоктуновского за все время существования спектакля (в версии 1957-го и в версии 1866 г.) смогли попасть сотни и тысячи потрясенных зрителей – «паломники» приезжали со всех концов Советского Союза. Но Мышкина-Яковлева посмотрели на экране, а потом и по телевизору миллионы. Спектакль Товстоногова стал легендой, мифом, картина Пырьева продолжает оставаться реальностью: она существует в интернете во множестве копий. О Мышкине-Смоктуновском вспоминают критики и зрители конца 1950-х, Мышкина-Яковлева может увидеть и оценить современный зритель.

На сайте «КиноПоиск» собраны высказывания, рецензии, отклики людей, посмотревших пырьевский фильм совсем недавно: пять-семь лет назад. Оценки противоречивы, порой категоричны, порой несправедливы и даже злы. Они, однако, дают ясное понимание, что пырьевскому «Идиоту» действительно удалось вернуть Достоевского и его положительно прекрасного человека отечественному зрителю.

«Стоит лишь заглянуть в глаза Мышкина-Яковлева, чтобы увидеть отчетливо того самого положительно прекрасного человека, стоит только прислушаться к этому неповторимому голосу, чтобы убедиться в некоем *природном благородстве* его персонажа. Его князь кроток, прост в обхождении, пусть и юридивый, но никак не манерный кривляка-шизик (Мышкин-Смоктуновский). Какой бы ненатуральной и опереточной не выглядела сейчас советская экранизация, сквозь общую кичливую фальшь еще отчетливее слышна

чистота интонации Яковлева, неподдельная искренность его князя – князя не от мира сего»⁽⁸⁾.

«Градус наплевательского отношения к первоисточнику доходит до кипения, когда оказывается, что экранизирована лишь первая часть книги. Все обрывается на полуслове, словно авторы, просмотрев отснятый материал, схватились за голову и решили, что дальше подобного издевательства ни один вменяемый поклонник Федора Михайловича не переживет».

«Уже одно вольное обращение с первоисточником настраивает против этой экранизации. Ведь не раскрыта ни одна из идей, которые автор передает через монологи князя. Где они, эти монологи? А помните эпизод, когда князь рассказывает, как он был счастлив? Если не читать роман, можно подумать, что он был счастлив от созерцания страданий Мари!»

«А Настасья Филипповна? Это же Грушенька. Отчего она все время заходится криком, будто ее уже режут? Может быть, я не сильно разбираюсь в том, как должны играть актеры. Но, бог мой, это ведь театр. Это не кино. А больше всего убивает даже не та театральность, с которой произносится текст, а отвратительный грим, рассчитанный на то, чтобы разглядели зрители с балкона».

«„Гениально“ – это единственное слово, которое хоть как-то может описать этот фильм. Гениальная игра актеров, гениальная постановка. Буря чувств и сопереживаний героям произведения. Не хочется говорить про современную постановку этого произведения. Пырьев – просто гений».

«Мне было очень отраднo за искусство кино. Фильм, такой уже старинный, смог морально не устареть и смотрится как будто снят сейчас, на одном дыхании. Текст Федора Михайловича настолько силен и великолепен, что пунктуальное следование ему в сочетании с прекрасной актерской игрой приносит удачу. И ни явная театральность фильма, ни некоторая мелодраматичность сюжета, ни аскетизм всех иных составляющих фильма нисколько не мешают его успеху. Он блестяще доказывает, что классика настолько мощна, что сама по себе может принести успех. И для него оказывается не

нужно ни модернистское переименование текста, ни перенесение его в современность, ни даже варения холодца из ножек Настасьи Филипповны – текст настолько самоценен, что побеждает все. Явный успех Пырьева, Яковлева и Борисовой».

Позволю себе самый скромный комментарий. Все отклики написаны людьми, «медленно» читавшими роман Достоевского и хорошо его знавшими. Для всех рецензентов верность литературному первоисточнику – главный критерий оценки экранизации. Успех или провал картины, по мнению рецензентов, полностью зависит от пунктуального следования тексту, который самоценен настолько, что побеждает все. Вольное обращение с первоисточником рецензенты порицают безоговорочно. Неудача фильма (для тех, кто считает фильм неудачным) связана с невключением в сценарий монологов князя Мышкина, показывающих глубину его ума и красоту души, а не только странность поведения. Почти все рецензии сосредоточены на личности князя Мышкина; Настасья Филипповна, равно как и исполнительница ее роли, вопреки замыслу режиссера, отошли на второй план и не вызвали большого интереса. К роману Достоевского и к его романным героям, даже к таким странным и причудливым, как князь Мышкин, недоверия не возникает, напротив, действует презумпция подлинности их характеров и судеб.

В высшей степени знаменательно, что возвращение Достоевского на советскую сцену и советский экран в эпоху послесталинской оттепели оказалось связано с героем «невозможным и небывалым».

По Достоевскому, это и было полным торжеством его фантастического реализма. «То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет иногда самую сущность действительного» [5, т. 29, кн. 1, с. 19].

(8) Рецензии. [Электронный ресурс] // URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/idiot-1958-42572/> (дата обращения 15.10.2019)

Список литературы:

- 1 Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского [Электронный ресурс] // URL: <https://culture.wikireading.ru/44250> (дата обращения 10.09.2019).
- 2 Белкин А.А. Достоевский в оценке русской критики // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.
- 3 Берковский Н.Я. «Идиот», поставленный Г. Товстоноговым // Премьеры Товстоногова / Сост., пояснит. текст Е.И. Горфункель. М.: Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. 367 с.
- 4 Валентинов Н. Встречи с Лениным. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953. 356 с.
- 5 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 6 Голубева А. Знаменитые люди культуры России на карте Псковской области. [Электронный ресурс] // URL: <http://pskovlib.ru/news/23659/> (дата обращения 13.09.2019).
- 7 Горький М. О «карамазовщине» // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.
- 8 Евнин Ф.И. Примечания // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в десяти томах. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1957. 737 с.
- 9 Ермилов В.В. Ф.М. Достоевский. Очерк творчества // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в десяти томах. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1956. 683 с.
- 10 Лапкина Г. Достоевский на советской сцене (1917–1970) // Достоевский и театр. Сборник статей. Л.: Искусство, 1983. 510 с.
- 11 Ленин В.И. Письмо И.Ф. Арманд от 5.06.1914 // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Изд. 5. В 55 т. Т. 48. М.: Госполитиздат, 1964. 543 с.
- 12 Луначарский А.В. О Достоевском. Достоевский как мыслитель и художник // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.
- 13 Минаев Д.Д. У тебя, бедняк, в кармане... <На роман Ф.М. Достоевского «Идиот»> [Электронный ресурс] // URL: <https://liricon.ru/u-tebya-bednyak-v-karmane.html> (дата обращения 12.09.2019).
- 14 Минаев Д.Д. Nota bene (отрывки безыменных чувств и мнений) // Искра. 1868, № 18, 19 мая.
- 15 Письмо С.Д. Яновского Ф.М. Достоевскому от 12 апреля 1868 г. // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.: Мысль, 1924. 517 с.
- 16 Пупляк И.А. Белкин Абрам Александрович // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М.: Советская Энциклопедия, 1978. 970 с.
- 17 Пырьев И.А. Избранные произведения. В 2 томах. Т. 1. М.: Искусство, 1978. 447 с.
- 18 Рюриков Б.С. Достоевский в последние годы жизни // Достоевский Ф.М. Письма. Т. 4. 1878–1881. М.: ГИХЛ, 1959. 606 с.
- 19 [Рецензия]. Радиоспектакль «Идиот». [Электронный ресурс] // URL: <http://staroeradio.ru/audio/8810> (дата обращения 14.09.2019).
- 20 Сарнов Б. Голос вечности. [Электронный ресурс] // URL: <https://lechain.ru/ARHIV/141/sarnov.htm> (дата обращения 15.09.2019).
- 21 Товстоногов Г.А. Возвращение князя Мышкина // Ленинградская правда. 1966. 3 апреля.
- 22 Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М.: ВТО, 1971. 350 с.
- 23 Ф.М. Достоевский: Библиография произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем. 1917–1965. М.: Книга, 1968. 407 с.
- 24 Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.

- 25 Фридлендер Г.М. Примечания // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Идиот. М.: ГИХЛ, 1957. 736 с.

References:

- 1 *Akterskie tetradi Innokentiya Smoktunovskogo* [Actor's Notebooks of Innokenty Smoktunovsky]. Available at: <https://culture.wikireading.ru/44250> (accessed 10.09.2019). (In Russ.)
- 2 Belkin A.A. Dostoevskij v ocenke russkoj kritiki [Dostoevsky as Perceived by Russian Critics]. *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej* [F.M. Dostoevsky in Russian Criticism. A Collection of Articles]. Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)
- 3 Berkovskij N.Ya. «Idiot», postavlenyj G. Tovstonogovym [The *Idiot* Staged by G. Tovstonogov]. *Prem'ery Tovstonogova* [First Nights of Tovstonogov]. Compiled and with an essay by Ye.I. Gorfunkel. Moscow, Actor. Director. Theatre Publ.; Russian Theatre Foundation, 1994. 367 p. (In Russ.)
- 4 Valentinov N. *Vstrechi s Leninyim* [Meetings with Lenin]. New York, Chekhov Publishing House, 1953. 356 p. (In Russ.)
- 5 Dostoevskij F.M. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. In 30 vol. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
- 6 Golubeva A. *Znamenitye lyudi kul'tury Rossii na karte Pskovskoj oblasti* [Famous People of Russian Culture on the Map of the Pskov Region]. Available at: <http://pskovlib.ru/news/23659/> (accessed 13.09.2019). (In Russ.)
- 7 Gor'kij M. O «karamazovshchine» [About «karamazovism»]. *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej* [F.M. Dostoevsky in Russian Criticism. A Collection of Articles]. Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)
- 8 Evnin F.I. *Primechaniya* [Notes]. Dostoevskij F.M. *Sobranie sochinenij* [Collection of Works]. In 10 vol. Vol. 7. Moscow, GIHL Publ., 1957. 737 p. (In Russ.)
- 9 Ermilov V.V. F.M. Dostoevskij. *Ocherk tvorchestva* [F.M. Dostoevsky. An Essay on His Work]. Dostoevskij F.M. *Sobranie sochinenij* [Collection of Works]. In 10 vol. Vol. 1. Moscow, GIHL Publ., 1956. 683 p. (In Russ.)
- 10 Lapkina G. Dostoevskij na sovetsoj scene (1917–1970). [Dostoevsky on the Soviet Stage]. *Dostoevskij i teatr. Sbornik statej* [Dostoevsky and Theatre. A Collection of Articles]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1983. 510 p. (In Russ.)
- 11 Lenin V.I. Pis'mo I.F. Armand ot 5.06.1914 [A Letter to I.F. Armand, 05.06.1914]. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. In 55 vol. Vol. 48. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1964. 543 p. (In Russ.)
- 12 Lunacharskij A.V. O Dostoevskom [About Dostoevsky]. Dostoevskij kak myslitel' i hudozhnik [Dostoevsky as a Thinker and an Artist]. *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej* [F.M. Dostoevsky in Russian Criticism. A Collection of Articles]. Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)
- 13 Minaev D.D. *U tebya, bednyak, v karmane... <Na roman F.M. Dostoevskogo "Idiot">* [In your pocket, poor man... <To F.M. Dostoevsky's Novel "Idiot">]. Available at: <https://liricon.ru/u-tebya-bednyak-v-karmane.html> (accessed 12.09.2019). (In Russ.)
- 14 Minaev D.D. *Nota bene (otryvki bezymennyh chuvstv i mnenij)* [Nota Bene (Fragments of Nameless Feelings and Opinions)]. *Iskra*. 1868, no. 18, May 19. (In Russ.)

- 15 Pis'mo S.D. Yanovskogo F.M. Dostoevskomu ot 12 aprelya 1868 g. [A Letter of S.D. Yanovsky to F.M. Dostoevsky, 12.04.1868]. *F.M. Dostoevskij. Stat'i i materialy* [F.M. Dostoevsky. Articles and Materials]. A.S. Dolinin, ed. Issue 2. Leningrad, Mysl' Publ., 1924. 517 p. (In Russ.)
- 16 Pitlyar I.A. Belkin Abram Aleksandrovich [Belkin Abram Aleksandrovich]. *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* [Concise Literary Encyclopedia]. Vol. 9. Moscow, Sovetskaya Enciklopediya Publ., 1978. 970 p. (In Russ.)
- 17 Pyr'ev I.A. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 447 p. (In Russ.)
- 18 Ryurikov B.S. Dostoevskij v poslednie gody zhizni [Dostoevsky during the Last Years of His Life]. *Dostoevskij F.M. Pis'ma* [F.M. Dostoevsky. Letters]. Vol. 4. 1978–1881. Moscow, GIHL Publ., 1959. 606 p. (In Russ.)
- 19 (Recenziya). Radiospektakl' "Idiot" [A Review of the *Idiot* Radio Performance]. Available at: <http://staroeradio.ru/audio/8810> (accessed 14.09.2019). (In Russ.)
- 20 Sarnov B. *Golos vechnosti* [The Voice of Eternity]. Available at: <https://lechaim.ru/ARHIV/141/sarnov.htm> (accessed 15.09.2019). (In Russ.)
- 21 Tovstonogov G.A. Vozvrashchenie knyazya Myshkina [The Returning of Prince Myshkin]. *Leningradskaya pravda*. 1966, April 3. (In Russ.)
- 22 [22] Tovstonogov G.A. *O professii rezhissera* [About the Profession of Theatre Director]. Moscow, VTO Publ., 1971. 350 p. (In Russ.)
- 23 *F.M. Dostoevskij: Bibliografiya proizvedenij F.M. Dostoevskogo i literatury o nem. 1917–1965* [F.M. Dostoevsky: A Bibliography of Dostoevsky's Works and Literature about Him]. Moscow, Kniga Publ., 1968. 407 p. (In Russ.)
- 24 *F.M. Dostoevskij v russoj kritike. Sbornik statej* [F.M. Dostoevsky in Russian Criticism. A Collection of Articles]. Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)
- 25 Fridlender G.M. Primechaniya [Notes]. *F.M. Dostoevskij. Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 10 vol. Vol. 6. *Idiot*. M.: GIHL Publ., 1957. 736 p. (In Russ.)