

Г. А. Романова

Вновь о Гоголе и Достоевском

Когда говорят о связи Ф. М. Достоевского с гоголевским театром, с «Ревизором» в частности, обычно констатируют, что в «Двойнике» Крестьян Иванович напоминает Христиана Ивановича, а сторож Михеев материализуется в повести из письма Хлестакова¹. Но у раннего Достоевского и реплики рассказчика «Петербургской летописи» созвучны монологу Первого комического актера: «Господи боже мой! Куда девались старинные злодеи старинных мелодрам и романов, господода? <...> А теперь бог знает, о чем говорят сочинители. Теперь, вдруг, как-то выходит, что самый добродетельный человек, да еще какой, самый неспособный к злодейству, вдруг выходит совершенным злодеем, да еще сам не замечая того»².

Интонация фельетониста, суждения о театре оттеняют гоголевские усилия вернуть категориям добра и зла риторическую ясность: «То дурно, что в добре не видишь добра. А этот грех водится за всеми модными драмами, которыми должны мы тешить публику. Зритель выходит из театра и сам не знает решить, что такое он видел: злой ли человек, или добрый был перед ним»³. При этом ирония, обращенная к гоголевской утопии, не отменяет полемики с оппонентами «Выбранных мест...» и «Развязки „Ревизора“»: «Вообще у нас с недавнего времени что-то слишком кричат на всеобщую лень, на бездействие, очень друг друга поталкивают на лучшую полезную деятельность. <...> И таким образом, что ни за что ни про что готовы обвинить своего собрата, может быть, и потому только, что он не очень кусается, как заметил Н. В. Гоголь. Но попробуйте сами ступить первый шаг, господода на *лучшую и полезную деятельность* (здесь и далее курсив Ф. М. Достоевского. – Г. Р.) <...>; покажите нам *дело*, а главное, *заинтересуйте* нас к этому делу, дайте нам сделать его *самим* и пустите в ход наше собственное индивидуальное творчество. Способны вы сделать это или нет, господода понукатели? Нет, так и обвинять нечего, только напрасно слово терять!» (т. 2, с. 29).

Причины духовного кризиса Достоевский ищет в «национальном обычае» и в «самых незначущих фактах общежития»: «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться и проявить то, что получше в нем..., то сейчас же и впадает он в какое-нибудь самое невероятное событие: то, с позволения сказать, сопьется, то пустится в картеж и шулерство, то в бретерство, то, наконец, с ума сойдет от *амбиции*, в то же самое время вполне про себя презирая *амбицию* и даже страдая тем, что пришлось страдать от таких пустяков, как *амбиция*» (т. 2, с. 30). В контексте произведений писателя именно эта *амбициозность униженной и угнетенной личности* открывает пути, ведущие персонажей раннего Достоевского к Ихареву, Поприщину, Хлестакову.

Однако такие произведения, как «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково», Л. Ф. Достоевская считала свидетельством пересмотра отношений отца с Гоголем: «Когда читаешь первые опубликованные после каторги произведения, замечаешь, что Достоевский окончательно отказывается от ложного гоголевского жанра и возвращается к идее „Двойника“. <...> Оба эти романа комичны и ироничны, тогда как почти все написанные до каторги произведения мелодраматичны»⁴. Угадав перемены, дочь писателя не заметила, что свидетельствует именно о сближении писателей. И в «Дядюшкином сне», и в «Селе Степанчиково» преобразается драматическое в комическое, бросая иронический отсвет на сферы, несущие в себе основы мелодраматического разрешения конфликта. Суждения Гоголя, его персонажи присутствуют в романах Достоевского как «незримый смех», например, в «Ревизоре». Рассчитаны на читательскую память и провинциальный мир уездного Мордасова, и свойства характера князя К.: с «лордом Байроном» «на дружеской ноге». Столь открытое сходство побуждает исследователей искать различия между Хлестаковым и персонажем Достоевского. Комизм князя, считает, например, А. А. Нинов, «не столько в безудержном

хвастовстве, как у Хлестакова, сколько в полном смешении и смещении всех реальностей, очевидном умственном маразме и распаде личности», и сама «идея духовной, физической и умственной изношенности, омертвелости, механической искусственности существования» связана только с героем «Дядюшкина сна»⁵. Но суждение неточно, если посмотреть, как соотносит Достоевский того же Хлестакова с другими героями.

Не раз обращали внимание на сопряжение монологов Фомы Фомича с раздумьями позднего Гоголя. Тынянов, сославшись на портрет героя («плюгавенек», белобрыс, мал ростом, с горбатым носом и маленькими морщинками по всему лицу), писал о пародировании самого автора «Мертвых душ»⁶. Нам кажется, не Гоголь, а перспектива нравственной эволюции его героев стала темой Достоевского. Ведь наружность Опискина соответствует и постаревшему Хлестакову – Дюру, каноническому образцу сценического истолкования роли в 1840–1850-е гг., а черты портрета Фомы Фомича повторяют характерный грим актеров в роли Хлестакова 1850–1860-х гг. В «Селе Степанчикове» взлет Фомы Фомича тут же оборачивается тиранией, желанием унижить и подавить другого, но в Хлестакове и в Городничем впервые была означена возможность такого поворота. Ложь гоголевского героя, готовность унижить, раздавить тех, кто всего лишь в фантазии оказывался ниже и беспомощнее («Будучи сам неоднократно распекаем, он это должен мастерски изобразить в речах: он почувствовал в это время особенное удовольствие [распечь, наконец, и самому] других, хотя в [рассказах]» (т. 3, с. 117)) прорастала в невероятных поступках Фомы Фомича. Воцарение жалкого приживалы и механизм тирании, означенной у Л. Ф. Достоевской, словом «гипноз», были сродни ослеплению героев «Ревизора» и «Мертвых душ».

Жажда обрести божество, воплощение неосуществленных мечтаний, затаенное чувство вины, созидающее миссию, – тема, услышанная у Гоголя. Ведь известно, что 14 апреля 1860 г. в Петербурге был сыгран «Ревизор» с участием литераторов. П. Вейнберг и А. Писемский, взяв себе роли Городничего и Хлестакова, предложили Достоевскому выбрать любого из остальных персонажей. Тот «без

всяких обдумываний остановился на роли почтмейстера Шпекина»: «Это, – сказал он, – одна из самых высоко комических ролей не только в гоголевском, но и во всем русском репертуаре, и притом исполненная глубокого общественного значения...»⁷

Естественно, было поставить вопрос, как связан выбор писателя с явлениями, оказавшимися в кругу его собственных раздумий. «Для автора „Дядюшкина сна“ и „Села Степанчикова“ – произведений, исполненных глубокого объективного комизма, – утверждает Т. М. Родина, – „высококомический“ характер роли Шпекина, возможно, определился причудливым сочетанием в ней полнейшей нравственной неразвитости с тем мстительным ликованием, которое доставляет ему чтение письма Хлестакова, хотя письмо это разоблачает не только низкие качества других действующих лиц, но прежде всего его собственные»⁸. Но нет никаких оснований верить столь однозначной трактовке роли у Достоевского. Проза писателя в эти годы открывала как раз психологическую многомерность героев Гоголя. Н. Н. Страхов, как известно, вспоминал об интересе Достоевского к Подколесину, Кочкареву⁹. Часто мелькает в заметках писателя и образ поручика Пирогова. Дочь писателя свидетельствует об интересе писателя и к Грибоедовскому Репетилову¹⁰.

Судя по всему, Достоевского долгие годы интересуют определенный психологический феномен, ведь и Репетилов, и Шпекин, и Кочкарев, и Хлестаков наделены причудливой работой сознания, неумением даже в мыслях сосредоточиться на чем-то определенном, фантазмагорической отрешенностью от окружающей действительности. Нелепый, по-детски простодушный почтмейстер так же не защищен перед любой страстью, любым своим желанием, как Хлестаков. Он тоже преступает нормы, еще обязательные для других обитателей города. Вейнберг писал, что персонаж, созданный Достоевским на сцене, был «за немногими неважными исключениями – безукоризнен», что писатель неожиданно для многих проявил себя «комиком, притом комиком тонким, умеющим вызывать чисто гоголевский смех»¹¹. Значимо и то, что в спектакле Вейнберг решил изменить мизансцену знаменитого монолога «инкогнито»: «После слов:

„извольте, я принимаю... но у меня...“ и т. д. – я повышал тон с грозной интонацией, а через минуту после того уже вскакивал с места и, продолжая говорить грознее и грознее, принимал позу героически настроенного сановника, в которой и происходило „поскальзывание“, не переходившее в падение потому, что городничий с несколькими чиновниками кидались на помощь...»¹²

Такая концепция вызвала спор, в котором именно Достоевский поддержал самодеятельного артиста: «Вот это Хлестаков в его трагикомическом величии! <...> Да, да, трагикомическом!.. Это слово подходит сюда как нельзя больше!.. Именно таким самообольщающимся героем – да, героем, непременно героем – и должен быть в такую минуту Хлестаков! Иначе он не Хлестаков!..»¹³

Тогда же мнение писателя заинтересовало А. Е. Мартынова, и великий артист заговорил с Вейнбергом о принципах сценического воплощения такого замысла: «Видите ли, Федор Михайлович очень это хорошо сказал вам, как вы мне передавали, что положение Хлестакова в этой сцене трагикомическое. <...> Вы Хлестакова делаете, как это называется героем и – позою делаете, и тоном, и жестами? У вас это и выходит хорошо..., но собственно комического-то мало, в лице мало, в мимике, ну, в гримасе даже, потому что тут и без гримасы нельзя»¹⁴. Актер показал знаменитую сцену Вейнбергу: «Но когда он... вскочил с кресла и принял „героическую“ позу, то выражение его лица, по мере того, как он говорил, делалось до такой степени комическим, „гримаса“, о которой он упоминал и которая в самом деле вышла удивительным мимическим движением, произвела такой художественный контраст между „трагическим“ и „комическим“, такое художественно-пропорциональное распределение их, что я в одно мгновение понял, как нельзя яснее, то, чего не мог с достаточной ясностью изложить мне за минуту перед этим мой гениальный учитель»¹⁵.

Теперь уже гоголевский персонаж начинал вбирать в себя ту власть, которую обрел над людьми «бабий угодник» в «Селе Степанчикове», зловещую легкость, с которой Фома Фомич четверг средю объявлял. В том, как легко герои Гоголя превращали в пустые слова обретения человечества,

вырисовывалась, во многом благодаря прозе Достоевского, новая и страшная угроза грядущего опустошения. Ведь писатель еще в начале творчества почувствовал трагическое развитие гоголевской темы в самой общественно-политической жизни России.

В публицистике 1860–1870-х гг. Достоевский использует «Ревизор», «Невский проспект», «Мертвые души» как ключ к проблемам современности, аргумент в споре с реформаторами: «Гоголь думал, что понятия зависят от людей (кара грядущего закона). Но с самого появления „Ревизора“ всем, хотя и смутно, но как-то казалось, что беда тут не от людей, не от единиц, что добродетельный городничий вместо Сквозника ничего не изменит. Мало того, и не может быть добродетельного Сквозника» (т. 24, с. 307).

Гоголевские цитаты звучат и в суждениях о Европе: «Разбойники действуют по указу, по распоряжениям министров и правителей государства, самого султана. А Европа, христианская Европа, великая цивилизация, смотрит с нетерпением... „когда же это передают этих клопов!“ Мало того, в Европе оспаривают факты, отрицают их в народных парламентах, не верят, делают вид, что не верят. <...> „Ваше превосходительство, она сама себя высекла!“ Хлестаковы, Сквозники-Дмухановские в беде!» (т. 23, с. 62).

В 1876 г. Достоевский констатирует: «Хлестаков, по крайней мере, врал-врал у городничего, но все же капельку боялся, что вот его возьмут, да и вытолкают из гостиной. Современные Хлестаковы ничего не боятся и врут с полным спокойствием. <...> Нынче, как и прежде, все проедены самолюбием, но прежнее самолюбие входило робко, оглядывалось лихорадочно. <...> Нынче же всякий и прежде всего уверен, хотя куда-нибудь, что все принаделжит ему одному. Если же не ему, то он даже и не сердится, а мигом решает дело. <...> И застреливается. Но тут хоть что-нибудь да понятно: „Для чего-де и жить, как не для гордости?“ А другой посмотрит, походит и застрелится молча, единственно из-за того, что у него нет денег, чтобы нанять любовницу. ...уверяют печатно, что это у них от того, что они много думают. <...> Я убежден, напротив, что он вовсе ничего не думает, что он решительно не в силах составить понятие,

до дикости не развит, и если чего захочет, то утробно, а не сознательно; просто полное свинство, и вовсе тут нет ничего либерального» (т. 22, с. 5-6). Говоря о соотечественниках, вообразивших за границей, что «получили полное право на бесчестье», писатель вновь обращается к Гоголю: «Знаете ли, кому, может быть, всех приятнее и драгоценнее этот европейский и праздничный вид собирающегося по-европейски русского общества? А вот именно Сквозникам-Дмухановским, Чичиковым и даже, может быть, Держиморде, то есть именно таким лицам, которые у себя дома, в частной жизни своей — в высшей степени национальны. О, у них есть и свои собрания и танцы, там, у себя дома, но они их не ценят и не уважают, а ценят бал губернаторский, бал высшего общества, об котором слышали от Хлестакова, а почему? А именно потому, что сами не похожи на хорошее общество. <...> Вы не поверите, до какой степени может варвар полюбить Европу; все же он тем как бы тоже участвует в культе. Без сомнения, он часто и определить не в силах, в чем состоит этот культ. Хлестаков, например, полагал, что этот культ заключается в том арбузе в сто рублей, который подают на балах высшего общества. Может быть, Сквозник-Дмухановский так и остался до сих пор в той же самой уверенности про арбуз, хотя Хлестакова и раскусил, и презирает его, но он рад хоть и в арбузе почтить добродетель. И тут вовсе не лицемерие, а самая полная искренность, мало того — потребность. Да и лицемерие тут даже хорошо действует, ибо что такое лицемерие? Лицемерие есть та самая дань, которую порок обязан платить добродетели, — мысль безмерно утешительная для человека, желающего оставаться порочным практически, а между тем не разрывать, хоть в душе, с добродетелью» (т. 22, с. 11-12).

В этих репликах формируется и полемический пафос «Бесов», неслучайно Ю. Н. Тынянов видел в них пародийную вариацию на Гоголя «времен „Переписки“»¹⁶. Исследователь обозначил преемственность и другой темы: «В „Бесах“ этому пародийному сдвигу характеров соответствует сдвиг общий: Россия — Петербург — губернский город (действие совершается в губернском городе)»¹⁷.

Действительно, ситуация в романе близка той, что увидел Достоевский в «Ревизоре» 1860-х гг. В черновиках писателя имя Хлестакова упоминается в связи с будущим Петром Верховенским. 13 августа 1870 г. Достоевский записывает: «Приезд сына Ст[ефана] Т[рофимови]ча (вроде Хлестакова — какие-то гадкие, мелкие и смешные истории в городе). Его считают за ничто. Наконец он объявляет себя. В глазах их — царь. А первая часть — ничтожная и идиотская тварь» (т. 11, с. 200). На следующий день писатель уточняет: «Между тем, вроде Хлестакова, сын Ст[ефана] Т[рофимови]ча. Мизерно, пошло и гадко» (т. 11, с. 202). Там же персонаж прямо назван именем гоголевского героя: «Хлестаков же из комического все вырастает в лицо» (т. 11, с. 203). Параллельно, как известно, Петр Верховенский получил еще одно имя: Нечаев.

Хлестаков и уездный город, таким образом, проясняют перспективы русского бунтарства, тайну самозванной власти российских политических авантюристов. Ведь в окончательном тексте Ставрогин безошибочно угадывает комедийную фабулу пьесы, режиссируемой Петром Верховенским: «Вы, конечно, меня там выставили каким-нибудь членом из-за границы, в связях с Internationale, ревизором?» (т. 7, с. 363). Петруша видит в Ставрогине человека, обладающего обаянием пустоты, хлестаковской свободой от всякой определенности, почвы. Механизм будущего воцарения самозванного «Ивана-царевича» тоже сродни власти гоголевского инкогнито: «сочинить физиономию» — остальное придумают его почитатели.

Зыбкость и призрачность существования героев нового города Глупова стали своего рода завершением нравственной эволюции человека, о которой пытался предупредить Гоголь: о царстве призрачной действительности в гоголевской комедии писали еще современники драматурга. Неслучайно и позднее Д. Мережковский, например, уже «сквозь „Бесов“» будет читать „Ревизора“»¹⁸.

По мере постижения истоков нравственной зыбкости 1870–1880-х гг., Ф. М. Достоевский писал об устаревшем взгляде В. Г. Белинского на гоголевское творчество: «Он до безобразия поверхностно и с пренебрежением относился к типам Гоголя и только раз был до восторга,

что Гоголь *обличил*» (т. 29, кн. 1, с. 215). Этот контекст, нам кажется, объясняет принцип обращения с «реvisorом» и в «Братьях Карамазовых».

Поздний Достоевский и поздний Гоголь, как заметили исследователи, оказались во многом солидарны в попытке обозначить пути самосокрушения личности и в желании найти резервы духовного возрождения. Именно в этом ракурсе, например, открываются многие страницы «Дневника писателя». Не только публицистика, но и роман Достоевского говорил о мировоззренческих, философских аспектах нравственной «легкости».

Черт-Хлестаков «Развязки „Ревизора“», Дьявол Исполинской Скуки «Светлого Воскресенья» и фантастический «приживальщик» в последнем романе Ф. М. Достоевского генетически связаны. «Икс в неопределенном уравнении», «призрак жизни», самозванный защитник «земного материализма», мечтающий «воплотиться в душу семипудовой купчихи и богу свечки ставить», – крайнее воплощение тенденции, ведущей к Хлестакову гоголевской «Развязки „Ревизора“». Черт в «Братьях Карамазовых» даже цитирует незабвенного Ивана Александровича: «У меня от природы сердце доброе и веселое», «я ведь тоже разные водевильчики». Но именно в этой связи таится уязвимость его претензий, неслучайно герой Достоевского отмежевывается от предшественника: «Ты, кажется, решительно принимаешь меня за поседелого Хлестакова, и, однако, судьба моя гораздо серьезнее. Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен „отрицать“, между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет „отделения критики“? <...> Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделение критики, и получилась жизнь. Мы эту комедию понимаем: я, например, прямо и просто требую себе уничтожения. Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет... Вот и служу скрепя сердце, чтобы были происшествия, и творю неразумное по приказу. Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их и трагедия» (т. 10, с. 147).

Иван сам расценивает искушение черта, его претензии в той же перспективе, что и Первый комический актер гоголевского Ивана Александровича: «Хлестаков – щелкопер, Хлестаков – ветреная светская совесть, продажная, обманчивая совесть; Хлестакова подкупают как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти» (т. 4, с. 141). «Но он не сатана, это он лжет. Он самозванец. Он просто черт, дрянной мелкий черт. <...> Все мое низкое, все мое подлое и презренное! <...> Он ужасно глуп, но он этим берет. Он хитер, животное хитер, он знал, чем взбесить меня. Он все дразнил меня, что я в него верю, и тем заставил меня его слушать. <...> Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: „Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкни, и будем боги“. Это он говорил, это он говорил!» (т. 10, с. 157).

Это искушение самозванством не только Достоевский прочитывал в перспективе гоголевских героев. В 1881 г. А. И. Урусов назвал русское самозванство темой, определяющей замысел «Ревизора»: «Он не только сюжет правдоподобный, но, так сказать, – специально русский сюжет. Наша история представляет такое изобилие и разнообразие типов носителей власти, что практическое распознавание их всегда было делом столько же затруднительным, сколько и опасным. <...> С эпохи ханских баскаков, наезжавших, бог знает, откуда для взимания дани, и вплоть до нашего времени, самозванцы-ревисоры всегда были возможны»¹⁹.

В 1886 г. О. Миллер соотнес Хлестакова с пушкинским Самозванцем²⁰. В. Г. Короленко поставил Ивана Александровича в ряд трагических персонажей российской истории²¹. Д. Мережковский справедливо услышал в карамазовском «нет добра и зла, все позволено» результат того освобождения от всех нравственных норм, которое означилось в «Ревизоре».

Роман Достоевского даже больше, чем гоголевский «Ревизор», определил облик Хлестакова в «Гоголе и черте»: «До чего бы дошел он, если бы не поскользнулся? Назвал ли бы себя, как всякий самозванец, — самодержцем? А может быть...,

сказал бы то, что у Достоевского черт советуется сказать Ивану Карамазову: „Где станет Бог — там уже место Божие; где стану я, там сейчас же будет первое место — и все позволено“. Ведь это Хлестаков почти и говорит, по крайней мере, хочет сказать, а если не умеет, то только потому, что слов таких еще нет...»²²

Но еще Гоголь заговорил о таящихся путях возрождения человека, об истинном ревизоре, стоящем на страже высокой гармонии жизни: «Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя... Не с Хлестаковым, но с настоящим ревизором оглянем себя!» (т. 4, с. 131-132).

О сопряжении идей Гоголя и Достоевского в раздумьях о путях возрождения человека писал справедливо В. Зеньковский²³. И закономерно, что уже в начале «Братьев Карамазовых» диспут героев о церкви и государстве восходит к идеям, глубоко волновавшим Гоголя. Направление духовных поисков Ивана Карамазова уже в начале романа определено тем же пафосом, который слышен, например, в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в гоголевской постановке вопросов «практического христианства»: «И если бы завелось так, как и быть должно, чтобы во всех делах запутанных, казусных, темных, словом — во всех тех делах, где угрожает проволочка по инстанциям, мирила человека с человеком Церковь, а не гражданский закон. Но вот вопрос: как это сделать? Как сделать, чтобы гражданскому закону отдано было действительно только то, что должно принадлежать гражданскому закону, чтобы обычаям возвращено было, что должно оставаться во власти обычаев? Нужно поэтому, чтобы за церковью вновь было утверждено то, что должно вечно принадлежать Церкви»²⁴.

Иван абсолютизирует суть той же идеи, теперь сосуществование в обществе гражданских и церковных устоев рассматривается как трагически несовместимое: «Компромисс между государством и церковью в таких вопросах, как, например, о суде, по-моему, в совершенной и чистой сущности невозможен. ...церковь должна заключать сама в себе все государство, а не занимать в нем

лишь некоторый угол, и что если теперь это почему-нибудь невозможно, то в сущности вещей несомненно должно быть поставлено прямою и главнейшею целью всего дальнейшего развития христианского общества» (т. 9, с. 69-70).

Сходными с гоголевскими решениями определены истоки мучительной болезни Ивана и пути восстановления героя: «Муки гордого решения, глубокая совесть!» В «Развязке „Ревизора“» звучит призыв: «Дружно докажем всему свету, что в русской земле все что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому все должно служить на земле, несется туда же... кверху, к верховной вечной красоте!» (т. 4, с. 132).

Эта вера, пафос авторских раздумий в «Мертвых душах» и пафос последнего монолога Алеши Карамазова: «Если много набрать таких воспоминаний с собой в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» (т. 10, с. 293), — опираются на общие истоки веры в человека.

В 1862 г. Ап. Григорьев, именно в статье, посвященной Ф. М. Достоевскому, заговорил о бессилии театра перед «Ревизором», не видя в русском сценическом искусстве приемов, способных воплотить гоголевскую поэтику такой, какой она теперь прочитывалась. Тем не менее, театр эти пути как раз и начинал определять и обретал их, в т. ч., благодаря Достоевскому.

Примечания

¹ См.: **Альтман М. С.** Достоевский по векам имен. — Саратов, 1975. — С. 146-154.

² **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л., 1972-1983. — Т. 2. — С. 8. Далее ссылки на это издание приведены в тексте с указанием тома и страницы.

³ **Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч.: в 14 т. — М.; Л., 1937-1952. — Т. 8. — С. 551. Далее ссылки на это издание приведены в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ **Достоевская Л. Ф.** Достоевский в изображении своей дочери. — СПб., 1992. — С. 81.

⁵ **Нинев А. А.** Рождение театра Достоевского // Достоевский и театр: сб. ст. / сост. и общ. ред. А. А. Нинова. — Л., 1983. — С. 186-188.

⁶ **Тынянов Ю. Н.** Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // **Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1997. — С. 217.

- ⁷ Литературные спектакли. – СПб., 1860. – С. 99.
- ⁸ **Родина Т. М.** Достоевский. Повествование и драма. – М., 1984. – С. 103.
- ⁹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М., 1964. – Т. 1. – С. 274.
- ¹⁰ **Достоевская Л. Ф.** Указ. соч. – С. 194.
- ¹¹ Литературные спектакли. – С. 100.
- ¹² Там же. – С. 101.
- ¹³ Там же. – С. 102.
- ¹⁴ Там же. – С. 104.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ **Тынянов Ю. Н.** Указ. соч. – С. 215.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ **Мережковский Д. С.** Гоголь и черт: (исслед.) // **Мережковский Д. С.** В тихом омуте: ст. и исслед. разных лет. – М., 1991. – С. 223.
- ¹⁹ Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре. О литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. – М., 1907. – Т. 1. С. 278-279.
- ²⁰ **Миллер О.** Область отрожденной личности. (По поводу 50-летия «Ревизора») // Ист. вестн. – 1886. – Т. 24, № 6. – С. 657.
- ²¹ **Короленко В. Г.** Полн. собр. соч.: в 9 т. – СПб., 1914. – Т. 3. – С. 272-273.
- ²² **Мережковский Д. С.** Указ. соч. – С. 222-223.
- ²³ **Зеньковский В. Н. В.** Гоголь // **Гиппиус В.** Гоголь. **Зеньковский В. Н. В.** Гоголь. – СПб., 1994. – С. 302-303.
- ²⁴ **Гоголь Н. В.** Выбранные места из переписки с друзьями. – М., 1993. – С. 172.