

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2026.17825

EDN: YIAJEV



Московские реминисценции из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Бесы»

С. С. Шаулов

Московский государственный лингвистический университет

(г. Москва, Российская Федерация);

Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля

(«Дом-музей М. Ю. Лермонтова»)

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: sschaulov@gmail.com

Аннотация. В статье представлены результаты сравнительного анализа и интерпретации московских реминисценций из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» (с подзаголовком «Картины московской жизни») в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Бесы». Эти реминисценции выполняют важную сюжетно-идеологическую функцию в произведениях, генетически связанных на конкретных основаниях. В частности, имеется в виду образ московской свахи в пьесе Островского, отмеченный Достоевским и воспринятый наряду с другими образами и мотивами в автобиографическом и историко-литературном контексте споров о реализме. С этой точки зрения значение комедии Островского выходит за рамки простого источника скрытых реминисценций. В свободной вариации фабулы комической женитьбы, редуцированной Достоевским, обнаруживается его серьезное эстетическое расхождение с Островским — по сути, скрытая полемика с ним, отражающая эволюцию литературных взглядов романиста. Сохраняя все ключевые моменты комического сюжета, Достоевский трансформирует его в трагическом ключе. В результате происходит «расширение» смыслов формулы «с деньгами-то мы и без ума проживем» и поэтапное изменение ее структурно-композиционной функции. У Островского формула завершает пьесу. У Достоевского она маркирует ключевую проблему этической свободы героя и трагедию ее утраты, играя значительную роль в формировании «московского текста» его романов.

Ключевые слова: А. Н. Островский, «Женитьба Бальзаминова», Ф. М. Достоевский, «Идиот», «Бесы», реминисценции, сюжетный детерминизм, «московский текст»

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 26-18-00190 «Москва Достоевского: новые источники и исследования», <https://rscf.ru/project/26-18-00190/>).

Для цитирования: Шаулов С. С. Московские реминисценции из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Бесы» // Проблемы исторической поэтики. 2026. Т. 24. № 3. С. 147–172. DOI: 10.15393/j9.art.2026.17825. EDN: YIAJEV

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2026.17825

EDN: YIAJEV

Moscow Reminiscences from Alexander Ostrovsky's Comedy “What You Seek, You Shall Find (The Marriage of Balzaminov)” in Fyodor Dostoevsky's Novels “The Idiot” and “Demons”

Sergey S. Shaulov

Moscow State Linguistic University

(Moscow, Russian Federation);

V. I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature

(“House-Museum of M. Yu. Lermontov”)

(Moscow, Russian Federation)

e-mail: sschaulov@gmail.com

Abstract. This article presents the results of a comparative analysis and interpretation of Moscow reminiscences from Alexander Ostrovsky's comedy “What You Seek, You Shall Find (The Marriage of Balzaminov)” (subtitled “Scenes of Moscow Life”) in F. M. Dostoevsky's novels “The Idiot” and “Demons.” These reminiscences fulfill an important plot-ideological function in these works, which are genetically linked on specific grounds. Specifically, this refers to the image of the Moscow matchmaker in Ostrovsky's play, noted by Dostoevsky and perceived, along with other images and motifs, in the autobiographical and historical-literary context of debates about realism. From this perspective, the significance of Ostrovsky's comedy extends beyond simply being a source of hidden reminiscences. Dostoevsky's freely reinterpreted version of the comic marriage plot reveals a significant aesthetic divergence from Ostrovsky, essentially a hidden polemic with him, reflecting the evolution of the novelist's literary views. While retaining all the key elements of the comic plot, Dostoevsky transforms it in a tragic vein. The result is an “expansion” of the meaning of the formula “with money we can live without reason” and a gradual change in

its structural and compositional function. While in Ostrovsky's play this formula is final, in Dostoevsky it marks the key issue of the hero's ethical freedom and the tragedy of its loss, playing a significant role in shaping the "Moscow text" of his novels.

Keywords: Alexander Ostrovsky, "The Marriage of Balzaminov", Fyodor Dostoevsky, "The Idiot", "Demons", reminiscences, plot determinism, "Moscow text"

Acknowledgments. The research was carried with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project number 26-18-00190 "Dostoevsky's Moscow: New Sources and Research", <https://rscf.ru/project/26-18-00190/>).

For citation: Shaulov S. S. Moscow Reminiscences from Alexander Ostrovsky's Comedy "What You Seek, You Shall Find" ("The Marriage of Balzaminov") in Fyodor Dostoevsky's Novels "The Idiot" and "Demons". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2026, vol. 24, no. 3, pp. 147–172. DOI: 10.15393/j9.art.2026.17825. EDN: YIAJEV (In Russ.)

Указанная в названии статьи генетическая связь пьесы А. Н. Островского с романами «великого пятикнижия», на наш взгляд, вполне органична при всем различии масштабов и жанрово-стилистической природы этих произведений.

Комедия Островского имеет трехчастное название — «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова). Картины московской жизни» (1861) — и является последней в трилогии о Бальзаминове, куда также входят «Праздничный сон — до обеда» (1857) и «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861). У каждого элемента названия свой смысл: у послловицы — морально-дидактический, у вставной конструкции — фабульно-тематический, и, наконец, подзаголовок напрямую соотносит пьесу с «московским текстом» русской словесности XIX в. Под таким названием она была опубликована в журнале братьев Михаила и Федора Достоевских «Время» (1861, № 9. С. 5–49) и, очевидно, с редакторской точки зрения вполне укладывалась в его идеологическое и художественное направление, что подтверждается вышедшим ранее в том же году «Введением» к «Ряду статей о русской литературе», в котором, выражая важнейшие для себя эстетические и общественные идеи, Достоевский опирался в том числе и на Островского:

«О, не думайте, г-да европейцы, что мы пропустили Островского. <...> Мы знаем его место. Мы уже говорили не раз, что

веруем в его новое слово и знаем, что он, как художник, угадал то, что нам снилось еще даже в эпоху демонических начал и самоуличений, даже тогда, когда мы читали бессмертные похождения Чичикова. Грезилось и желалось всё это нам, как дождя на сухую почву. Мы даже боялись и высказать, чего нам желалось. Г-н Островский не побоялся...» [Достоевский; т. 18: 60].

Отметим также, что по поводу этой комедии между Островским и Достоевским состоялся эпистолярный диалог. Отсылая комедию в журнал братьев Достоевских (19–20 августа 1861), драматург писал:

«Когда прочтете эту вещь, сообщите мне в нескольких строках Ваше мнение о ней, которым я очень *дорожу*. Вы судите об изящных произведениях на основании вкуса; по-моему, это единственная мерка в искусстве. Вы меня крайне обяжете, если выскажете свое мнение совершенно искренно и бесцеремонно» [Островский; т. 11: 133].

Показательно, что в этом сопроводительном письме Островский ограничился легкой похвалой способу суждения Достоевского «об изящных искусствах», вполне естественной просьбой об оценке (пусть даже «искренней и бесцеремонной») и о гонораре. Но, на наш взгляд, это письмо еще не дает оснований предполагать особую связь Островского и тем более общность с «направлением» журнала «Время», как это делается в ряде предшествующих публикаций на эту тему (см., например: [Едошина]).

Ответ Достоевского, напротив, выходит за пределы однозначно положительного отклика на присланную для публикации пьесу. Несомненно, в Островском писатель увидел автора, как минимум не противоречащего художественной и общественной позиции журнала:

«Вашего несравненного Бальзамина я имел удовольствие получить третьего дня и тотчас же мы, я и брат, стали читать его. Было и еще несколько слушателей — не столько литераторов, сколько людей со вкусом неиспорченным. Мы все хохотали так, что заболели бока. Что сказать Вам о Ваших "Сценах"? Вы требуете моего мнения совершенно искреннего и бесцеремонного. Одно могу отвечать: прелесть. Уголок Москвы, на который Вы

взглянули, передан так типично, что будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой. Вообще, эта Белотелова, девицы, *свахы*, маменька и, наконец, сам герой — это до того живо и, действительно, до того *целая* картина, что теперь, кажется, у меня она ввек не потускнеет в уме. Капитан только у Вас вышел как-то частнолицый. Только верен действительности, и не больше. Может быть, я не разглядел с первого чтения. Разумеется, я Вашу комедию прочту еще пять раз» [Достоевский; т. 28, кн. 2: 23].

На наш взгляд, при всей естественности и спонтанности этот отзыв логически строен и, более того, критически содержателен. Достоевский начинает с указания на успех пьесы («заболели бока»), затем кратко формулирует «бесцеремонную» оценку («прелесть») и, конкретизируя ее, раскрывает свое восприятие в значимых теоретических формулировках: «типично», «живо», «действительно», «*целая картина*».

Такие формулировки в творческой рефлексии Достоевского вписываются, как мы покажем ниже, в историко-литературный контекст. По словам писателя, картина «ввек не потускнеет», если она *целая*. Иными словами, для художника имеет значение не только типичность, но и *целостность картины*. Не случайно к легкой критике образа капитана («как-то частнолицый») Достоевский прибавляет важное пояснение: «*Только верен действительности, и не больше*» (курсив мой. — С. III.). Это слово «только» корректирует и уточняет предшествующие похвалы жизненному и типическому содержанию пьесы. Однако сами по себе, на взгляд Достоевского, эти реалистические принципы недостаточны: нужна еще, как минимум, *целостность*, которая обеспечивает проникновение читательского ума не только в «действительность», но и *за* нее. С этой точки зрения показательно обещание Достоевского вчитаться в пьесу именно для того, чтобы «*разглядеть*» *целое*.

В том же абзаце он подчеркивает:

«Но из всех Ваших свях — Красавина должна занять первое место. Я ее видал тысячу раз, я с ней был знаком, она ходила к нам в дом, когда я жил в Москве, лет 10-ти от роду; я ее помню» [Достоевский; т. 28, кн. 2: 23].

Образ свахи Красавиной у Достоевского действительно мог ассоциироваться с его детскими воспоминаниями о московском окружении, в которое входила, например, Настасья Андреевна Тихомирова, двоюродная сестра матери писателя, на семь лет старше ее. Она была замужем за Григорием Павловичем Масловичем, сослуживцем и другом отца Достоевского. Женатые на двоюродных сестрах, Г. П. Маслович и М. А. Достоевский оказались свояками. Будучи крестным отцом Федора Достоевского, Г. П. Маслович стал и кумом его родителей и Александры Федоровны Куманиной, крестной матери писателя, которая детей Масловича указала в завещании как своих внуков, исходя из статуса духовного родства с ними. Дочери Г. П. Масловича Марии Достоевский посвятил свой рассказ «Маленький герой (Из неизвестных мемуаров)» (см. об этом: [Федоров]).

Как отмечает Б. Н. Тихомиров, дружеские отношения Масловичей и Достоевских продолжались почти до конца их жизни [Тихомиров: 44]. Возможно, именно Масловичи сосватали Марию Федоровну Нечаеву Михаилу Андреевичу Достоевскому. Личность Н. А. Тихомировой-Маслович подробно описана Андреем Михайловичем Достоевским в его воспоминаниях. Словоохотливая Настасья Андреевна приходила на Божедомку на правах близкой родственницы «почти каждое воскресенье к обеду» «до самой смерти маменьки» [Достоевский А. М.: 47]. По своим манерам Настасья Андреевна очень напоминает тип московской свахи, что подтверждается и прямым авторским указанием.

В контексте нашей статьи связь романов Достоевского с «картинами» «московской жизни» представляется особенно значимой: комедия Островского ассоциировалась у Достоевского с тем пространством и тем временем, когда закладывалась основа его собственного мировоззрения. То есть пьеса Островского была прочитана автором «Идиота» в контексте истории собственного взросления и духовного развития в Москве, причем произошло это в начале 1860-х гг., в период осмысления ключевых этических и философских проблем [Назирова, 1966].

Это видно из первой части письма Достоевского, в которой дана общая оценка комедии Островского, по сути представляющая собой тезисы критического суждения о ней, со свойственным Достоевскому-критику выходом к широкому эстетическому обобщению. Судя по всему, импульсом для писателя стала именно пьеса Островского, для которого она имела иное значение.

Так, комментируя возникшие у редакции «Времени» затруднения с выплатой гонорара, драматург писал С. С. Кошеверову, одному из своих важных и постоянных адресатов (т. е. из тех, с кем можно быть откровенным):

«Пьеса моя "За чем пойдешь, то и найдешь" не оправдывает своего заглавия; я написал ее затем, чтоб получить деньги, а денег за нее не получаю» [Островский; т. 11: 139].

Ответ Островского на цитированное выше письмо Достоевского неизвестен.

Возможно, впрочем, что автор комедии (первоначально запрещенной), добиваясь ее постановки, в эпистолярных спорах с театральными властями апеллировал в том числе и к мнению Достоевского:

«И по моему собственному убеждению, да и по отзыву людей, наиболее заслуживающих доверия, эта пьеса нисколько не хуже других моих пьес, пропущенных Комитетом, не говоря уже о множестве переводных и оригинальных произведений других авторов» (письмо П. С. Федорову [Островский; т. 11: 137]).

Однако творческий путь драматурга очевидным образом шел в другую сторону, и позже Островский был склонен подчеркивать свои эстетические расхождения с Достоевским. Так, в воспоминаниях Н. Н. Луженовского (Л. Новского) мы находим и общую «формулу» отношений двух литераторов и конкретное суждение Островского о Достоевском:

«Портреты литераторов <...> занимают не последнее место в этом домашнем пантеоне <...> за исключением Достоевского, с которым Александр Николаевич никогда не сходил близко. <...> Он буквально не признавал таланта Достоевского как художника-писателя: "Этот человек никогда не может сказать правду: ему все *кажется*, а не на самом деле он видит

вещи. Это — страшно изломанный, самолюбивый до болезни человек. Я не читаю и не могу читать Достоевского: голова разболится, нервы расстроятся; и все неправда» [Новский: 287, 296].

Островский, видимо, не стесняясь в общении с молодым литератором (Н. Н. Луженовский — друг сына драматурга М. А. Островского), высказался тогда действительно «искренно и бесцеремонно». Общение Луженовского с Островским пришлось на 1880-е гг., когда творческое наследие Достоевского уже могло быть подвергнуто целостной читательской оценке. Именно такую интерпретацию с собственных эстетических позиций и дает Островский. Формула «ему все *кажется*, а не на самом деле он видит вещи» здесь важна именно как оценка *всего* Достоевского.

Прежде всего, у нее есть интертекстуальное измерение — это известный фрагмент рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке»:

«Но я романист, и, кажется, одну "историю" сам сочинил. Почему я пишу: "кажется", ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне всё мерещится»;

«...мне всё кажется и мерещится, что всё это могло случиться действительно» [Достоевский; т. 22: 14, 17].

Трагикирионическая рефлексия рассказчика в этом тексте Достоевского, помимо своей функции в структуре самого рассказа, восходит к размышлениям писателя о реализме в контексте литературной полемики 1860-х гг. Частью этой полемики была и статья «Г-н –бов и вопрос об искусстве», в которой Достоевский хвалил драматурга.

Однако уже в 1868 г., снова используя в качестве контекстуального аргумента отсылку к Островскому, Достоевский обозначает свое расхождение с автором «Женитьбы Бальзамина»:

«Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть

реализм, только глубже, а у них мелко плавает. Ну, не ничтожен ли Любим Торцов в сущности, — а ведь это всё, что только идеального позволил себе их реализм. Глубок реализм — нечего сказать! Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» [Достоевский; т. 28, кн. 2: 329].

Совершенно очевидно, что к концу 1860-х гг. Достоевскому недостаточно было только «верного изображения действительности», и в ряд оппонирующих ему «реалистов» не случайно включается Островский, для которого ключевым параметром искусства стала «верность жизни» в ее доступных конкретному восприятию формах. Отсюда и критическое отношение драматурга к понятию сюжетной интриги («интрига есть ложь, а дело поэзии — истина» [Островский; т. 10: 459], и отрицание условного в искусстве, и требование жизнеподобия: «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь» [Островский; т. 10: 460].

Хотя, вполне возможно, что отождествление жизненного и самоочевидного в искусстве вместе со стремлением к его максимальной демократизации было обусловлено театральной «специализацией» Островского. С этих эстетических позиций требование «идеализма» как фундамента для объяснения «фактов» действительно воспринималось драматургом как выход за границы «правды» и утверждение чуждых ему границ условности в искусстве.

В контексте творческой полемики Достоевского и Островского о «правде» и «неправде» художественного произведения свое историко-литературное измерение получает, например, «критическое» суждение Смердякова о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», отвергнутых им, потому что «про неправду всё написано» [Достоевский; т. 14: 115]. Выбор Достоевским книги для такого суждения, разумеется, не случаен, как и выбор персонажа для озвучивания этой реакции (ирония Достоевского-полемиста здесь очень остра). Не потаенным ли ощущением совпадения своей и смердяковской реакции объясняется явно раздраженный тон высказывания Островского,

зафиксированного Луженовским в 1880-х гг.? Почти два десятилетия между публикацией «Женитьбы Бальзамина» во «Времени» и последним романом Достоевского, по-видимому, усилили эстетическое расхождение прозаика и драматурга.

С этой точки зрения значение комедии «За чем пойдешь, то и найдешь» и ее возможная связь с позднейшим творчеством Достоевского выходит за рамки простого источника реминисценции. Это точка редкого, возможно, единственного неконфликтного пересечения творческих путей Достоевского и Островского, с которой могут быть более отчетливо видны причины и параметры позднейшей скрытой полемики между ними.

Поэтому начинать сравнительный анализ произведений Островского и Достоевского имеет смысл не только с указания самой московской реминисценции, которая в итоге является именно *деталью целого*, а с более общих историко-литературных наблюдений. Так, в цитированном выше фрагменте «Введения» к «Ряду статей о русской литературе» Достоевский не случайно упомянул Гоголя и «бессмертные похождения Чичикова». В этой связи помимо очевидных гоголевских корней социально-психологической сатиры Островского можно указать на «Женитьбу» Гоголя как на фабульный источник комедии о Бальзамине.

Две комедии могут быть сопоставлены, во-первых, по принципу общности социально-бытового пространства, в котором разворачивается действие. В обоих текстах это пространство городской «изнанки», не видимое с парадных столичных ракурсов, пространство частной, «мелкой» жизни, подчиненной столь же частным и мелким расчетам. Мелочная рациональность персонажей в обоих текстах противопоставлена абсурдности сюжета, особенно ярко проявляющейся в ключевых точках: у Островского — в сцене «успеха» Бальзамина у Белотеловой, у Гоголя — в финальном бегстве Подколесина.

Кроме того, в обоих текстах у главных героев есть партнер, а точнее, «плут-помощник», чья сюжетная роль по меньшей мере двусмысленна. У Гоголя это Кочкарев, который помогает Подколесину не из альтруизма или дружеских чувств, а по абсурдной мотивации — досадить свахе, некогда женившей его

самого. У Островского это Лукьян Лукьяныч Чебаков («капитан»), использующий Бальзамина как инструмент для собственной аферы. Наконец, ключевая роль в этих комедийных сюжетах принадлежит свахам — гоголевской Фекле Ивановне и Акулине Гавриловне Красавиной у Островского. Причем по ходу действия обе свахи терпят поражение, на время исчезают, а потом возвращаются к своей сюжетной функции.

С этой точки зрения комедия Островского является своего рода вариацией на гоголевскую тему при очевидном сходстве приемов речевых характеристик персонажей. Различие финалов в этом контексте выглядит сознательным приемом: читатель (зритель) более поздней «Женитьбы», считывая ее гоголевский контекст, неизбежно размышляет об истинном смысле «неудачи» Подколесина и «удачи» Бальзамина. Оба финала имеют второй смысл, не совпадающий с поверхностным, поскольку в той или иной степени они демонстративно не детерминированы предшествующим ходом событий.

За абсурдным финалом у Гоголя скрывается психологическая, собственно, душевная трагедия «неживого» человека, фактически — «мертвой души». Превращение ужасного и трагического в комическое через абсурдный ракурс — постоянный прием Гоголя (ср. повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», сцену сделки Чичикова с Плюшкиным и др. очевидные примеры). У Островского абсурд сюжета не так бросается в глаза, однако неосознаваемое лакейство Бальзамина (главный источник комического в его образе) изображается в этом плане вполне акцентировано.

Именно это лакейство и приводит героя к жизненному успеху, хотя логика развития действия такого исхода не предполагает: зритель понимает, что Бальзаминов будет обманут и использован капитаном. Однако финал комедии переворачивается благодаря готовности Бальзамина приспособиться к любым обстоятельствам, что подтверждается сценами его знакомства с Белотеловой, примирения со свахой и финального признания в собственной глупости. Реализация этой способности к лакейски-добровольному самоунижению и составляет *настоящую* сюжетную логику комедии Островского, которая лишена комических эффектов. Трагическая

подкладка комического характера — прямое гоголевское наследство в творчестве Островского.

В этой связи следует обратиться к еще одному тексту, который также можно прочесть как свободную вариацию фабульной конструкции комической женитьбы, — к роману Достоевского «Идиот». В нем есть прямое авторское указание на эту связь:

«Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. Они и до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколесин, но только не знали еще, что они именно так называются. <...> в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии» [Достоевский; т. 8: 383].

Далее следует длинное, отчасти самоироническое (похожее, по признанию автора, «на журнальную критику») рассуждение об ординарных людях, к которым причисляются в итоге «и некоторые лица нашего рассказа, доселе (сознаюсь в том) мало разъясненные читателю. Таковы именно Варвара Ардалионовна Птицына, супруг ее, господин Птицын, Гаврила Ардалионович, ее брат» [Достоевский; т. 8: 384].

Прокомментируем в этой связи фабульные параллели романа «Идиот» и пьесы Островского. Во втором романе «великого пятикнижия» присутствует несколько событийных линий, связанных с готовящимся браком, несколько «женитьб», однако интересующие нас структурные параллели обнаруживаются в самой первой из них — в истории неудавшегося брака Гани Иволгина с Настасьей Филипповной. Кажущаяся невозможность такого сопоставления обусловлена тем, что она дается сквозь призму восприятия князя Мышкина, органически неспособного к остранинно-сатирическому восприятию происходящего.

Рискнем предположить, что и история Бальзаминава утратила бы в глазах князя свой комизм. Двойственность

повествовательной точки зрения в первой части романа обусловливает принципиальную серьезность положения Гани. При этом унижительный комизм его ситуации очевиден всем остальным персонажам романа. Наиболее ярко он манифестируется в речах и поведении генерала — от его филиппики в адрес «бесстыжей камелии» до унижения перед Настасьей Филипповной в момент ее визита. Комический код этой сюжетно-образной линии романа — поход генерала вместе с князем Мышкиным на именины Настасьи Филипповны, завершающийся совсем в другом месте.

Достоевский сохраняет все ключевые моменты этого комического сюжета:

— наличие «ложного помощника», желающего женить героя (Кочкарев — у Гоголя; Чебаков у Островского; генерал Епанчин — в «Идиоте»);

— публичный позор героя (у Гоголя — в финале; у Островского — в момент изгнания Бальзамина первой, несостоявшейся «невестой»; в «Идиоте» — обморок Гани перед камином, по сути, тоже в финале сюжета его «женитьбы»);

— несчастливое для героя соперничество (у Гоголя — в момент первого визита Подколесина к невесте; у Островского — в «сотрудничестве» Бальзамина с Чебаковым; в «Идиоте» — в описании увоза Настасьи Филипповны Рогожиным с ее именин). При этом, подчеркнем, меняется ракурс восприятия: в глазах князя Мышкина комедия оборачивается трагедией.

Такой взгляд, позволяющий в комическом увидеть полноценный трагический сюжет, взгляд, формирующий в «Идиоте» описанную выше двойственную точку зрения, был присущ прежде всего самому Достоевскому.

Так, в «Дневнике писателя» за 1873 г. в главе «Нечто о вранье» он пишет:

«Поручик Пирогов, сорок лет тому назад высеченный в Большой Мещанской слесарем Шиллером, был страшным пророчеством, пророчеством гения, так ужасно угадавшего будущее, ибо Пироговых оказалось безмерно много, так много, что и не пересечь. Вспомните, что поручик сейчас же после приключения съел слоеный пирожок и отличился в тот же вечер в мазурке на именинах у одного видного чиновника. Как вы думаете:

когда он откалывал мазурку и вывертывал, делая па, свои столь недавно оскорбленные члены, думал ли он, что его всего только часа два как высекли? Без сомнения думал. А было ли ему стыдно? Без сомнения нет! <...>

Я убежден, что поручик в состоянии был дойти до таких столпов или до такой безбрежности, что, может быть, в тот же вечер своей даме в мазурке, старшей дочери хозяина, объяснился в любви и сделал формальное предложение. Бесконечно *трагичен* образ этой барышни, порхающей с этим молодцом в очаровательном танце и не знающей, что ее кавалера всего только час как высекли и что это ему совсем ничего. Ну а как вы думаете, если б она узнала, а предложение все-таки было бы сделано — вышла бы она за него (разумеется, под условием, что более уж никто не узнает)? Увы, непременно бы вышла!» [Достоевский; т. 21: 124–125].

Здесь частный комический сюжет трансформируется даже сильнее, чем история неудавшегося брака Гани Иволгина (отметим, кстати, что у Достоевского история Пирогова тоже домыслена до «женитьбы»), расширяясь до *национальной трагедии*, до «страшного пророчества».

Этому высказыванию предшествует рассуждение о нравственном несоответствии «европейского облика» русского человека и его нравственной сути:

«Публика, то есть внешность, европейский облик, раз навсегда данный из Европы закон, — эта публика производит на всякого русского человека действие подавляющее: в публике он европеец, гражданин, рыцарь, республиканец, с совестью и с своим собственным твердо установленным мнением. Дома, про себя, — "Э, черт ли в мнениях, да хошь бы высекли!"» [Достоевский; т. 21: 124].

Опустим здесь очевидную философскую переключку с гоголевской сквозной идеей «омертвения» души и вернемся к анализу реминисценции из комедии Островского и романа Достоевского.

Источником ее в тексте комедии является финальная сцена — торжество ее главного героя:

«Бальзаминов. Давай! А вы, маменька, говорили, что я сделать ничего не умею! А ты говорила, что я дурак!

Красавина. Я, брат, и теперь от своих слов не отступлюсь.

Бальзамина. А ты, Миша, не обижайся! Пословица-то говорит, что "дуракам счастье". Ну, вот нам счастье и вышло. За умом не гонись, лишь бы счастье было. С деньгами-то мы и без ума проживем.

Бальзаминов. Еще бы! На что мне теперь ум? А давеча, маменька, обидно было, как *денег-то нет, да и ума-то нет, говорят*, А теперь пускай говорят, что дурак: мне все одно» (курсив мой. — С. III.) [Островский; т. 2: 388].

Важно, что это финал не только сюжета комедии, но и риторическое завершение ее важнейшей характерологической темы: «дурак», «глупый человек» — две характеристики, которые сопровождают Бальзамина на всем протяжении комедии. Так его аттестуют буквально все остальные персонажи. Некоторые (сваха, мать) развернуто обосновывают это суждение и, более того, именно на этом бальзаминовском качестве строят свои предположения и планы. Примечательно, что самому герою в начале комедии это неприятно:

«Красавина. Ты послушай! ты человек глупый, значит тебе...

Бальзаминов. Да что ты все: глупый да глупый! Это для тебя я, может быть, глуп, а для других совсем нет. Давай спросим у кого-нибудь.

Красавина. Давай спросим! Да нечего и спрашивать. Ты поверь мне: я человек старый, обманывать тебя не стану.

Матрена. Какой ты, Михайло Митрич, как погляжу я на тебя, спорить здоровый! Где ж тебе с ней спорить?

Бальзаминов. Как же не спорить, когда она меня дураком называет?

Матрена. Она лучше тебя знает. Коли называет, значит правда.

Бальзаминов. Да что вы ко мне пристали! Что вам от меня надо?

Красавина. Постой, погоди! Ты не шуми! Ты возьми терпение, выслушай! Ты глупый человек, значит тебе умней себя искать невесту нельзя» [Островский; т. 2: 356]

Далее следует спор Бальзамина с Красавиной, на котором и основывается сюжетная коллизия — попытка Бальзамина самостоятельно (в «дружбе» с Чебаковым) найти себе невесту, его дальнейшее унижение и возвращение к услугам

Акулины Гавриловны. Внутреннее примирение Бальзамина со своей «глупостью» происходит в финале («мне все равно»).

При этом сама характеристика не снимается: Бальзамино остается «дураком», и его это устраивает: «глупость» становится несущественной для его самооценки, поскольку деньги важны для Бальзамина не сами по себе, а потому, что их отсутствие *унизительно*:

«Другой на тебя смотрит — точно допрос тебе делает. Ну, что ж тут хорошего! Конечно, если строго разобрать, так мы имеем недостатки в себе, в образовании, ну и в платье тоже. Когда на тебя смотрят строго, что ж тут делать? Конфузиться да обдергиваться» [Островский; т. 2: 350].

Богатство же делает несущественным *любое* внутреннее качество героя, а собственно, скупость или стремление к комфорту, который добывается деньгами, Бальзаминову почти не свойственны. К примеру, он легко добавляет свахе внушительную для него сумму в пятьдесят рублей. Социальная атрибутика богатства оказывается для него важнее непосредственной бытовой выгоды.

Сравним это с репликой Гани Иволгина, важнейшей для понимания его внутренней трагедии:

«Вы мне говорите, что я человек не оригинальный. <...> Это, батюшка, меня давно уже бесит, и я денег хочу. Нажив деньги, знайте, — я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают» [Достоевский; т. 8: 105].

Сами по себе деньги для Гани не очень важны, важна именно их *идея*:

«Вы вот думаете, что я семьдесят пять тысяч получу и сейчас же карету куплю. Нет-с, я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану и все мои клубные знакомства брошу. У нас мало выдерживающих людей, хоть и всё ростовщики, а я хочу выдержать. Тут, главное, довести до конца — вся задача!» [Достоевский; т. 8: 105].

В формуле Гани о деньгах и оригинальности сохраняется (за счет явного синтаксического и лексического сходства) логическая структура цитированного выше фрагмента пьесы Островского (там — «ум» при деньгах не нужен; здесь — деньги «таланты дают»). Не менее важно, что в «Идиоте» сохраняется и сюжетный контекст: поведение Гани Иволгина мотивируется психологическим конфликтом — унижением и самоунижением из-за бедности:

«С отвращением и с ненавистью смотрел он на бедность и на упадок своего семейства. Даже с матерью обращался свысока и презрительно, несмотря на то что сам очень хорошо понимал, что репутация и характер его матери составляли покамест главную опорную точку и его карьеры. Поступив к Епанчину, он немедленно сказал себе: "Коли подличать, так уж подличать до конца, лишь бы выиграть", — и — почти никогда не подличал до конца» [Достоевский; т. 8: 386].

Эта развернутая характеристика героя дается только в начале четвертой части романа и объясняет его характер постфактум. До этого читатель исходит из периодических экскурсов в его внутренний мир и *слухов* о движимых им психологических мотивах:

«...у Гани душа черная, алчная, нетерпеливая, завистливая и необъятно, не пропорционально ни с чем самолюбивая...» [Достоевский; т. 8: 43].

Слухи о Ганином характере, подогревая интерес читателя, не объясняют, однако, полностью тех реакций и поступков, которые Достоевский показывает читателю.

Маскируя и запутывая причинно-следственные связи жизненного сюжета Гани Иволгина, Достоевский не только создает интригу (читатель вынужден угадывать логику поведения героя), но и лишает фабульную ситуацию потенциального комизма, которая опознается читателем как банальная (и в литературном, и в житейском ракурсе). Однако отсутствие знакомой, логично предполагаемой детерминации характера и поведения персонажа заставляет предположить более драматическое объяснение (для этого и нужен начальный намек на «душу черную, алчную» и т. д.).

Когда объяснение оказывается в итоге вполне банальным, образ Гани вызывает уже не комический эффект, а разочарование. Автор, в свою очередь, открыто иронизирует над ним:

«Действующее лицо нашего рассказа, Гаврила Ардалионович Иволгин, принадлежал к другому разряду; он принадлежал к разряду людей "гораздо поумнее", хотя весь, с ног до головы, был заражен желанием оригинальности. Но этот разряд, как мы уже и заметили выше, гораздо несчастнее первого. <...> Впрочем, мы во всяком случае взяли крайность: в огромном большинстве этого *умного* разряда людей дело происходит вовсе не так трагически; портится разве под конец лет печенка, более или менее, вот и всё» [Достоевский; т. 8: 385].

К характерологическому этюду Достоевского в начале четвертой части «Идиота» мы еще вернемся. Пока же обратим внимание на то, что о значении денег как «универсального эквивалента», способного купить достоинство, талант, ум и т. д., Достоевский размышлял и в публицистическом дискурсе, используя схожие формулировки. Так, в 1873 г. он пишет:

«Деньгами ни за что не купишь всего; так может только какой-нибудь необразованный купец рассуждать в комедии г-на Островского» [Достоевский; т. 21: 93].

То есть идея денег как эквивалента достоинства и сама ее формулировка присутствовали в сознании Достоевского и после «Идиота», причем именно в ассоциации с Островским. В это время создается и «Подросток», в котором нет прямых отсылок к этой фразе, но «ротшильдовская» идея обогащения ради обретения человеческого достоинства есть. Более того, это главная идея Аркадия Долгорукого.

Таким образом, комическая формула Островского («с деньгами-то мы и так проживем») в «Идиоте» сначала переосмысливается с новой, более сложной точки зрения, а затем в «Подростке» становится одной из ключевых составляющих *идеи*, владеющей целым *типом*, определяющим нравственное и социальное направление будущей исторической эпохи.

Важно не только «расширение» смыслов исходной формулы, но и поэтапное изменение ее структурно-композиционной функции. В пьесе Островского эта функция — финализирующая. Герой останавливается на этой формуле как на точке, логически завершающей событийный ряд его биографического сюжета. После женитьбы в жизни Бальзамина не предполагается никаких изменений, его сюжет закрыт и в рамках пьесы, и даже в рамках всей «трилогии о Бальзаминове».

Для Гани Иволгина же это не просто риторическая формула, объясняющая его жизненную ситуацию, но *идея*, требующая *практического* осуществления. Как это обычно и происходит с героями-идеологами Достоевского. Освобождение от такой идеи возможно через полноценный жизненный кризис (чередующий кризисов, трагических событий и т. д.).

В «Идиоте» не вполне ясна жизненная перспектива Гани (в финале говорится только, что он живет «по-прежнему»), но так или иначе его жизненный сюжет не закончен. Наконец, в «Подростке» эта идея дается как исходная точка биографии Аркадия. Да, освобождение от нее занимает, по сути, весь роман, однако на всем протяжении повествования Достоевский не дает читателю забыть о его «перспективном» характере. Сам роман возможен только потому, что Аркадий Долгорукий преодолел владевшую им идею.

Финал биографического сюжета Аркадия Долгорукого открыт, движение романного действия остановлено в момент *освобождения* героя от идеи и обретения им способности к дальнейшему развитию. В каком-то смысле «Подросток», как и следующие за ним «Братья Карамазовы», — «предварительный» роман из «первой юности» героя.

Так Достоевский утверждает принципиально динамическую, подвижную природу человеческого «Я». По замечанию М. М. Бахтина, «Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а с в о б о д н ы х людей, способных стать р я д о м со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него» [Бахтин: 10].

Здесь возникает важный методологический и рецептивный нюанс: перевод этого «принципа свободы» в пространство авторской мысли чреват снижением ее внутривымышленного

авторитета и, как следствие, различными формами интерпретативных искажений (что было многократно доказано пост-бахтинскими прочтениями Достоевского).

С другой стороны, применительно к поэтике Достоевского бахтинская мысль порождает вопрос о конкретных приемах ее реализации в тексте. Р. Г. Назиров, описывая эту проблему, пришел к формулировке об «автономии литературного героя», который «написан как соавтор самого романиста» [Назиров, 1982: 9], «знает свою собственную детерминацию и действует вопреки ей» [Назиров, 1985: 4].

В возникающем внутрироманном «диалоге» автора и героя именно за автором остается финальное, завершающее слово о герое и его этическом статусе. Но при этом авторское суждение, объединяющее романый мир и определяющее в том числе и отношение читателя к герою, может не совпадать с финальной точкой жизненного сюжета героя.

Так, в «Подростке» финал романа венчает описание «ротшильдской идеи» и ее трагического разворачивания в сознании героя, но не завершает биографический сюжет Аркадия. Более того, завершение идеологического сюжета дает наконец герою простор для реализации сюжета жизненного, находящегося *вне воли*, а следовательно, и вне сферы внимания автора.

С этой точки зрения возможно поставить комедию Островского и в контекст романа «Бесы». Выше уже отмечалось, что формула «с деньгами мы и без ума проживем» — итог развития характерологической темы Бальзамина. Начинается эта тема со спора Бальзамина со свахой, где он возмущенно говорит:

«Это для тебя я, может быть, глуп; а для других совсем нет. Давай спросим у кого-нибудь» [Островский; т. 2: 356].

Герой Островского здесь еще не примирился со своей «глупостью», однако важнее здесь то, что он увязывает ее с возможной разницей в оценках («спросим у *кого-нибудь*», «для *кого-то* дурак» (курсив мой. — С. III.)), и то, что это — начало пьесы. Судьба героя еще не определена, сам его образ еще не статичен. Более того, на этой точке еще возможно

недовольство героя логикой той самой формулы, которая завершит его сюжет.

Такое же несогласие со своей характеристикой выражает еще один герой Достоевского — Федька Каторжный:

«Петр Степаныч — астролом и все божии планиды узнал, а и он критике подвержен. Я пред вами, сударь, как пред Истинным, потому об вас многим наслышаны. Петр Степанович — одно, а вы, сударь, пожалуй что и другое. У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» [Достоевский; т. 10: 205].

По этому поводу резонно высказался В. Н. Захаров: «У Достоевского нет глупых героев, нет дураков» [Захаров: 4]. Для Достоевского антропологическая ценность Федьки Каторжного не меньше, чем любого другого героя, а переданный через его образ идеологический конфликт, в свою очередь, в сознании автора не менее значим, чем центральная философская коллизия романа, и составляет важный аспект ее раскрытия перед читателем.

Отметим, что Федька Каторжный недоволен не столько самой оценкой («подлец», «дурак»), сколько ее неизменностью, статичностью и, соответственно, предопределенностью судьбы, которая с ней связана (отсюда — «астролом» и «планиды»). Вдобавок это именно присвоенная Федьке характеристика, навязанная ему Петром Верховенским, от власти которого Федька хочет освободиться с помощью Ставрогина. Иными словами, его «бунт» против Верховенского есть попытка обретения внутренней свободы, несогласие с унижением. В свою очередь, трагический итог его бунта — таинственная гибель после угроз Верховенского-младшего — форма, в которой выражено авторское этическое суждение о герое. При этом этическая детерминация жизненного сюжета Федьки Каторжного сама по себе не вызывает сомнений. Иными словами, в читательском сознании он заслуживает именно такого конца. Однако строгость этой рецептивной реакции диссонирует с двумя наблюдениями.

Во-первых, Федька в ключевых моментах своей биографии (попадание в рекруты, зависимость от Петра Верховенского) фактически лишен возможности выбора. С этой точки зрения, его реплика в разговоре со Ставрогиным, цитированная выше, — это попытка разрушения причинно-следственных связей, ведущих героя к гибели. Однако детерминированность судьбы не делает финал его биографии ни менее заслуженным, ни менее закономерным: в подтексте истории Федьки Каторжного лежит, по сути, карамазовская проблематика этического оправдания Божьей воли, проблематика теодицеи.

Второе наблюдение связано с первым: «при полном реализме» авторского описания образа и биографии Федьки этот персонаж нигде в романном повествовании не подвергнут прямому осуждению со стороны автора (ср. это с очевидной иронией рассуждений Достоевского об «ординарности» Гани Иволгина). Можно сказать точнее: в речи рассказчика не возникает прямой эмоциональной оценки этого персонажа, хотя применительно к другим второстепенным героям романа такая оценка регулярно демонстрируется. В мысли же автора-творца, носителя «некоего взгляда на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман: 9], такой оценке нет места, поскольку завершающее слово автора в «Бесах» открывает читателю трагическую перспективу, определяющую характер и общероманного действия, и каждого персонального сюжета всех героев.

Личная трагедия Федьки Каторжного — трагедия несвободы, не фактической, а именно духовной. Попытка эту свободу обрести в разговоре со Ставрогиным оборачивается трагической ошибкой, приводящей к последнему преступлению и гибели. Нам важно, что в эту сцену Достоевский включает реминисценцию из комедии Островского.

С интересующей нас точки зрения она как раз воплощает принцип детерминизма, отраженный и в ее названии: даже случайная неудача, плутни неверного компаньона, *действительная* глупость героя не нарушают логики действия, неотвратимо ведущего героя к его «торжеству». Само сознание Бальзамина полностью определяется финальной сюжетной целью, однако (вероятно, это и привлекло Достоевского)

Бальзаминов все-таки не превращается в персонализированную функцию сюжета, его образ не выхолащивается до водевильного именно за счет редких, самым героем не осознаваемых, попыток индетерминировать свой сюжет.

Подчеркнем еще раз, что комедия Островского в творческом сознании Достоевского не случайно оказалась связана с его собственным московским детством и отрочеством. Москва как хронотоп нравственного и эстетического становления в сюжетном смысле воспринималась писателем как место и время первого жизненного выбора (на этом вырос, например, «Подросток»). В свою очередь, в романах «Идиот» и «Бесы» формированию «московского текста» способствует, как мы старались показать, сложная система взаимосвязанных автобиографических и литературных реминисценций.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Собр. соч.: [в 7 т.] / Ин-т мировой лит. им. М. Горького, РАН. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского, 1963; Работы 1960-х — 1970-х гг. 800 с.
2. Достоевский А. М. Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 403 с. (Сер.: Историко-литературные мемуары.)
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1972–1990.
4. Едошина И. А. А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский: к истории взаимоотношений // Соловьевские исследования. 2021. Вып. 4 (72). С. 106–118 [Электронный ресурс]. URL: http://solovyov-studies.ispu.ru/files/published/str.106-118_si_472.pdf (10.06.2026). DOI: 10.17588/2076-9210.2021.4.106-118. EDN: XASFEW
5. Захаров В. Н. Кто гений, кто Шекспир? Из антропологических открытий Достоевского // Русская словесность. 2018. № 2. С. 3–8 [Электронный ресурс]. URL: http://www.schoolpress.ru/products/rubria/index.php?ID=81458&SECTION_ID=46 (10.06.2026). EDN: PHBWRM
6. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 112 с.
7. Назиров Р. Г. Социальная и этическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859–1866 годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 1966. 464 с.
8. Назиров Р. Г. Автономия литературного героя // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского: поэтика и традиции: [сб. ст.]. Тюмень: ТГУ, 1982. С. 3–11.

9. Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина: межвуз. сб. науч. тр. Саранск: МГУ, 1985. С. 24–41.
10. Новский Л. (Луженовский Н. Н.) Воспоминания об А. Н. Островском // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1966. С. 285–302 [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/1966_20220426/mode/1up (10.06.2026). (Серия литературных мемуаров.)
11. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г. И. Владыкина и др. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 808 с.; 1978. Т. 10. 719 с.; 1979. Т. 11. 781 с.
12. Тихомиров Б. Н. Тихомировы и Меморские — московские родственники Достоевских (из генеалогических разысканий) // Неизвестный Достоевский. 2025. Т. 12. № 2. С. 30–60 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1752067221.pdf (10.06.2026). DOI: 10.15393/j10.art.2025.7901. EDN: ANOGTI
13. Федоров Г. А. Из разысканий о московской родне Достоевского (К генезису рассказа «Маленький герой») // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1976. Т. 2. С. 66–73 [Электронный ресурс]. URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Dostoevsky/Materialy/Dostoevsky%20Materialy%201976%20vol.2.pdf> (10.06.2026).

References

1. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [The Collected Works: in 7 Vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, vol. 6. 800 p. (In Russ.)
2. Dostoevskiy A. M. *Vospominaniya* [Memories]. St. Petersburg, Andreev i synov'ya Publ., 1992. 403 p. (Ser.: Historical and Literary Memoirs.) (In Russ.)
3. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
4. Edoshina I. A. A. N. Ostrovsky and F. M. Dostoevsky: to the History of the Relationship. In: *Solov'yovskie issledovaniya* [Solovyov Studies], 2021, issue 4 (72), pp. 106–118. Available at: http://solovyov-studies.ispu.ru/files/published/str.106-118_si_472.pdf (accessed on June 10, 2026). DOI: 10.17588/2076-9210.2021.4.106-118. EDN: XASFEW (In Russ.)
5. Zakharov V. N. Who Is a Genius, Who Is Shakespeare? From the Anthropological Discoveries of Dostoevsky. In: *Russkaya slovesnost'*, 2018, no. 2, pp. 3–8. Available at: http://www.schoolpress.ru/products/rubria/index.php?ID=81458&SECTION_ID=46 (accessed on June 10, 2026). EDN: PHBWRM (In Russ.)
6. Korman B. O. *Izuchenie teksta khudozhestvennogo proizvedeniya* [Study of the Text of a Work of Fiction]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1972. 112 p.
7. Nazirov R. G. *Sotsial'naya i eticheskaya problematika proizvedeniy F. M. Dostoevskogo 1859–1866 godov: dis. ... kand. filol. nauk* [Social and Ethical Issues in the Works of F. M. Dostoevsky from 1859 to 1866. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 1966. 464 p. (In Russ.)

8. Nazirov R. G. Autonomy of the Literary Hero. In: *Problemy tvorchestva F. M. Dostoevskogo: poetika i traditsii: sbornik statey* [Problems of F. M. Dostoevsky's Works: Poetics and Traditions: A Collection of Articles]. Tyumen, Tyumen State University Publ., 1982, pp. 3–11. (In Russ.)
9. Nazirov R. G. Equality of the author and the Hero in the Works of Dostoevsky (to the Concept of the Polyphonic Novel). In: *Problemy nauchnogo naslediya M. M. Bakhtina: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Problems of the Scientific Legacy of M. M. Bakhtin: Inter-University Collection of Scientific Papers]. Saransk, Mordovia State University Publ., 1985, pp. 24–41. (In Russ.)
10. Novskiy L. (Luzhenovskiy N. N.) Memories of A. N. Ostrovsky. In: *A. N. Ostrovskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [A. N. Ostrovsky in the Memoirs of His Contemporaries]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966, pp. 285–302. Available at: https://archive.org/details/1966_20220426/mode/lup (accessed on June 10, 2026). (Series of Literary Memoirs.) (In Russ.)
11. Ostrovskiy A. N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 12 tomakh* [The Complete Works: in 12 Vols]. Moscow, Iskustvo Publ., 1974, vol. 2. 808 p.; 1978, vol. 10. 719 p.; 1979, vol. 11. 781 p. (In Russ.)
12. Tikhomirov B. N. The Tikhomirovs and the Memorskys Are Moscow Relatives of the Dostoevskys (from Genealogical Research). In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2025, vol. 12, no. 2, pp. 30–60. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1752067221.pdf (accessed on June 10, 2026). DOI: 10.15393/j10.art.2025.7901. EDN: ANOGTI (In Russ.)
13. Fedorov G. A. From Research on Dostoevsky's Moscow Relatives (On the Genesis of the Story "The Little Hero"). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 2, pp. 66–73. Available at: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Dostoevsky/Materialy/Dostoevsky%20Materialy%201976%20vol.2.pdf> (accessed on June 10, 2026). (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Шаулов Сергей Сергеевич, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного литературоведения и культурной дипломатии Института международных отношений и социально-политических наук, Московский государственный лингвистический университет (ул. Остоженка, 38, г. Москва, Российская Федерация, 119034); зав. отделом, Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля («Дом-музей М. Ю. Лермонтова») (ул. Малая Молчановка, 2, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3931-1714>; e-mail: sschaulov@gmail.com.

Sergey S. Shaulov, PhD (Philology), Leading Research Fellow of Laboratory of Comparative Literature and Cultural Diplomacy of Institute of International Relations and Socio-Political Sciences, Moscow State Linguistic University (ul. Ostozhenka 38, Moscow, 119034, Russian Federation); Head of Department, V. I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature ("House-Museum of M. Yu. Lermontov") (ul. Malaya Molchanovka 2, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3931-1714>; e-mail: sschaulov@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 15.07.2026

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.08.2026

Принята к публикации / Accepted 28.08.2026

Дата публикации / Date of publication 18.09.2026