

На правах рукописи

Креницын Александр Борисович

Сюжетология романов Ф.М. Достоевского

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Москва - 2017

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Официальные оппоненты:

Гачева Анастасия Георгиевна

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы им.А.М. Горького Российской академии наук

Ковалевская Татьяна Вячеславовна

кандидат филологических наук, доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры иностранных языков факультета международных
отношений и зарубежного регионоведения Историко-архивного института
Российского государственного гуманитарного университета

Чернышева Елена Геннадьевна

доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры русской литературы Института филологии
Московского педагогического государственного университета

Ведущая организация:

Московский государственный областной университет

Защита состоится 15 февраля 2017 г. в 17 часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.26 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские Горы, МГУ, 1-й учебный корпус.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова и на сайте филологического факультета www.philol.msu.ru

Автореферат разослан «13 » января 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



д.ф.н. проф. А.А. Пауткин

Объектом исследования диссертации являются романы Ф.М. Достоевского: «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Целью работы является описать структуру сюжета романов «пятикнижия» Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Более ранние романы рассматриваются в работе как предварительные этапы создания сложной и уникальной художественной системы, выработанной Достоевским в своих последних пяти романах. Общность формы у данных пяти романов и позволила воспринимать их как некое единство, устойчиво именуемое «пятикнижием».

Актуальность работы определяется тем, что подобное исследование в должном объеме до сих пор не было произведено. Между тем творчество Достоевского всегда остается актуальным: оно оказало серьезнейшее влияние на литературу XX века и продолжает оказывать его на современный литературный процесс. Анализ сюжетно-жанрового аспекта романов Достоевского поможет определить, в чем состояло его новаторство как художника и, соответственно, какие векторы развития он задал своим творчеством для современных романских форм.

Степень научной разработанности проблемы, с учетом ее важности и очевидности, не достаточна и ограничивается немногими статьями об отдельных романах (всякий раз предельно сжатыми), а также краткими общими характеристиками сюжетосложения или основных фабул в масштабных исследованиях поэтики Достоевского. О сюжетологии романов было сделано немало ценных наблюдений, но они никогда не были систематизированы и отличаются одновременно разнообразием подходов и фрагментарностью. Не было попыток описать общие закономерности сюжетной организации романов «пятикнижия» с точки зрения единства их поэтики. На избранную нами тему фактически не было ни одной монографии, кроме пособия по спецкурсу Н.К. Савченко¹, ориентированного на студентов-заочников и охватывающего лишь три романа – «Преступление и наказание», «Подросток» и «Братья Карамазовы», притом что «в задачу» автора «...не входит всесторонний анализ сюжета каждого из названных романов Достоевского»²:

¹ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 125 с.

² Там же. – С. 3.

«как правило, избирается та грань, которая получает наиболее полное выражение и оказывается стержневой в организации сюжета данного романа»³. В целом, подобной избирательностью, основанной на поиске и разработке *единого* (понимаемого как *единственного*) конструктивного принципа, страдают большинство анализов

Актуальность проблемы обусловлена наличием по сей день целого ряда противоречащих друг другу взглядов на сюжетологию и поэтику Достоевского. Критики и исследователи писателя всегда сходились лишь в одном тезисе – непохожести Достоевского на его литературное окружение, что вызывало вначале насмешки и непонимание, затем – отторжение или восхищение. Очевидно, что «пятикнижие» строилось на совсем других принципах, нежели современный ему русский реалистический роман.

Л.П. Гроссман объясняет это сильнейшим влиянием на Достоевского традиции западно-европейской новеллистики. Большинство образов Достоевского, по его мнению, «своими основными чертами восходят к старому англо-французскому роману приключений»⁴. Однако в самой Европе Достоевского сочли специфически русским явлением, в отличие даже от Тургенева и Толстого – достаточно вспомнить отзывы М. де Вогиэ, О. Шпенглера, С. Цвейга.

Сам Достоевский, осознавая исключительность своего художественного метода, метафорически характеризовал его как «реализм в высшем смысле», совершенно не похожий на реализм в традиционном понимании.

Дать полное описание сюжетной структуры у Достоевского означает дать его роману весь спектр возможных истолкований. Поэтому любое его прочтение будет сразу оспорено несколькими другими, иначе описывающими, что именно свершается в его романах. Захватывающий каскад происшествий и катастроф? Движение философской мысли? Выявленная тенденция в духовной жизни России? Психологическая трагедия преступления? Хитросплетение символических мотивов?

У подавляющего большинства исследователей анализ сюжетных построений у Достоевского неизменно исходит из интерпретации проблематики романа и неизбежно ею же заканчивается, а попытки детального рассмотрения структуры сюжета перетекают в рассмотрение отдельных произвольно выделенных мотивов,

³ Там же. – С. 4.

⁴ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928. – С. 57.

обозначаемых вначале как «сюжетные», но раскрываемых как «содержательные», то есть как элементы идейно-философской системы. Так, Н.К. Савченко при анализе сюжетосложения «Преступления и наказания» сосредотачивается на рассмотрении сквозных символично-семантических «микроэлементов» («Воздух», «кружение», «хохот», и т.д.), в случае «Подростка» – подробно разбирает «идею Ротшильда» и интригу с письмом как ее сюжетное соответствие, в случае «Братьев Карамазовых» – занимается внесюжетными элементами и их проекцией на сюжет.

Ввиду нестандартности и «невьявленности» сюжетной структуры, попытки выделить единый конструктивный принцип их построения (концепции «романа лица»⁵, «романа идеи»⁶, «полифонического романа»⁷ «романа-прозрения»⁸) оказывались правомерны и актуальны только по отношению к определенным романам и даже только к определенным их сюжетным линиям.

Строгая художественная логика триады: *герой – событие – жанр* расшатывается или вообще отменяется Достоевским благодаря возможности восприятия героя в нескольких жанровых перспективах одновременно. Если приглядеться, традиционные жанровые схемы (или даже только отсылки к ним) служили у Достоевского как раз для дезориентации читателя относительно кода чтения, горизонта ожидания. У Достоевского сочетаются два взаимоисключающих принципа: подражательно воспроизвести традиционную романную форму – и тут же преодолеть ее изнутри, а в конечном итоге – преодолеть всякую литературную форму.

Поэтому гораздо более плодотворным нам представляется не поиск единого сюжета, а признание множественности конструктивных и жанровых принципов построения романов «пятикнижия». Так, Л.П. Гроссман определяет романы Достоевского как «авантюрно-философские»⁹, композиция которых сводится к «двум основным принципам: значительность философского замысла и занимательность внешней интриги». Еще точнее, на наш взгляд, обозначил жанровое своеобразие

⁵ По классификации Л. Пумпянского, типологически разделявшего «романы лица» и «романы поступка». – Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Л.В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2000. – С. 381-382. Применение этой концепции к романам Достоевского см.: Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 19.

⁶ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. – СПб.: Художественная литература, 1997. – С. 538-582.

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. 320 с.

⁸ Ковач, Арпад Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – Budapest: Tankonyvkiado, 1985. – С. 204.

⁹ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман. Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928. – С. 7.

Достоевского Б.А. Грифцов, увидев в нем сочетание *авантюрного и психологического* романов: «Авантюры в сфере психологии — так может быть обозначена область Достоевского»¹⁰. Г.К. Щенников выстраивает третью дихотомию: с его точки зрения, в каждом из романов «пятикнижия» Достоевский соединяет *философский* и *социально-бытовой* романы¹¹. Наконец, Р.Г. Назиров, вслед за Ю.М. Лотманом, видит в романах «пятикнижия» столкновение «*бытовой фабулы*» со «*скрытым мифом*» на уровне *сюжета идей*¹².

В. И. Иванов, стоявший у истоков анализа поэтики Достоевского, выделял не два, а даже три плана действия в его романах: «*фабулистический*», «*психологический*» и «*высший, метафизический*». Однако «низшие планы» исследователь рассматривал лишь как «материал» для построения высшего – мистериального «романа-трагедии»¹³, чем допускался неоправданный, с нашей точки зрения, сдвиг к пониманию романов «пятикнижия» как прежде всего символических.

Все обнаруженные исследователями контрастные соположения антитетичных друг другу элементов в поэтике романов «пятикнижия», несомненно, имеют место, но сама возможность выделения столь разных начал делает каждую из вышеперечисленных констелляций произвольной. Очевидно, что в романах «пятикнижия» мы имеем дело с более сложной, многоуровневой структурой. Сама философская мысль у Достоевского носит провокативный, конфликтный характер, что непосредственно отражается и на художественном методе. Спроецированная на уровень поэтики, эта противоречивость и предопределяет своеобразие построения романов.

Необходимо также учесть, что Достоевский постоянно экспериментировал как романист, и даже про «пятикнижие» нельзя утверждать, что оно представляет собой единую художественную систему. И поэтика, и жанровая специфика романов видоизменялись, иногда даже по ходу произведения (ярчайший тому пример – «Бесы» и «Идиот»). Поэтому любые поэтические законы и нормы действуют, при внимательном рассмотрении, лишь на определенном отрезке творческого пути.

¹⁰ Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. – С. 129.

¹¹ Щенников Г. К. Диалог частей как жанровый принцип // Г. К. Щенников. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 440 с. – С. 65.

¹² Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – С. 101.

¹³ «Вся трагедия обоих низших планов приносит только материал для построения и символы для выявления этой верховной трагедии конечного самоопределения богоподобного духа...» – Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика // В.И. Иванов. Лик и личины России. – М.: «Искусство», 1995. – С. 378.

Нашей задачей, следовательно, было показать не только общность приемов, но и специфику отдельно взятых романов.

На наш взгляд, в романах Достоевского правомерней выделять не аспекты и не элементы сюжета, а полноценные сюжетные уровни, различные по своей жанровой природе и по идейному содержанию. Дефиниция, описание и систематизация данных уровней производится нами впервые, в чем и состоит главная **научная новизна** работы. Мы делаем вывод о **многоуровневости сюжетных построений** в романах Достоевского, каждый из которых «имеет свою, только лишь ему присущую синтагматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений»¹⁴, согласно наблюдениям Ю.М. Лотмана над романом «Бесы». «Об уровнях модели романа, обладающих высокой степенью упорядоченности (структурностью) и не менее высокой степенью расчлененности (дискретностью)»¹⁵, писал и А. Ковач, но оба исследователя отказались, к сожалению, от конкретного определения и описания уровней модели.

Мы не ставим себе задачей полностью описать сюжетные линии каждого романа. Это представляется нам принципиально невозможным в связи с многочисленностью, разноплановостью и имплицитностью сюжетов в романах Достоевского. Кроме того, существует огромное количество «недоразвернутых» (несостоявшихся, не получивших завершения) и едва намеченных сюжетов, а также множество вставных субтекстов («Мое необходимое объяснение» Ипполита, газетная заметка о Мышкине, поэмы Ивана и т.д.), прямо к романному действию не относящихся, но тесно связанных с ним идеями и мотивами.

Задачами нашего исследования будет:

- выработать терминологически функциональное понимание сюжета применительно к поэтике романов Достоевского
- выделить сюжетные уровни и обосновать их классификацию в рамках единой художественной системы романов «пятикнижия»;
- охарактеризовать специфику сюжетов каждого из названных уровней;
- описать наиболее важные или часто повторяющиеся сюжеты – своеобразные смысловые матрицы, комбинируя которые Достоевский создавал свои произведения;

¹⁴ Лотман Ю. М. Происхождение текста в типологическом освещении. // Ю. М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1 – Таллин: «Александра» 1992. – С. 238.

¹⁵ Ковач, Арпад Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – С. 202.

- определить механизм взаимодействия сюжетных уровней между собой;
- описать своеобразие сюжетной системы каждого из романов, сосредотачиваясь на особенностях соположения и степени активированности в них выделенных сюжетных планов;
- показать эволюцию сюжетной системы романов на протяжении творчества Достоевского.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что в ней постулируется новая концепция строения сюжетов в романах Достоевского, конкретизируются и уточняются понятия сюжета, события и мифа применительно к романам «пятикнижия». Тем самым совершенствуется и расширяется теоретическая база, необходимая для полноценного анализа как творчества Достоевского, так и всей романной традиции его времени. В диссертацию вводятся новые, разрабатываемые в ней терминологические понятия, необходимые для описания поэтики романов Достоевского, такие как сюжетный уровень, идеобраз, сверхпоступок, компоненты динамического развития. В диссертации разрабатывается также новая типология героев, а также оригинальная типология мифологических сюжетов в романах Достоевского.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при составлении курсов по русской литературе XIX в., теоретических курсов по истории и поэтике романного жанра в русской и европейской литературе, при подготовке спецкурсов и семинаров по творчеству Ф.М. Достоевского в практике вузовского преподавания, а также в ходе исследования творчества писателя.

Структура диссертации определяется поставленными целью и задачами. Работа состоит из введения, шести глав, заключения, приложения и списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** вырабатывается рабочее теоретическое понятие *сюжета*, на котором в дальнейшем строится все исследование. После обзора основных теоретических концепций, мы приходим к выводу, что понятие сюжета может быть

дано только через категорию *события*. Одним из наиболее авторитетных определений события является данное Ю.М. Лотманом: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»¹⁶, то есть *событием* следует считать изменение экзистенциальной ситуации персонажей и/или мира вокруг них. У каждого события есть своя сюжетная интенция, которая выстраивает некое сюжетное целое, обладающее законченным смыслом. Сюжет – выражение *в действии* авторской концепции действительности

По окончательной формулировке, *сюжет – ряд событий (внешних и внутренних), порождающий и несущий некий смысл в своей целостности и завершенности, совершаемый и/или переживаемый героями, характеризующимися и становящимися как личности в процессе событийного свершения. Совсем сжато: сюжет – событийно-смысловое целое (оформленное эстетически).*

М. Вайскопф определяет сюжет как «логическую и телеологическую упорядоченность»¹⁷ – мы находим это определение крайне близким нам, за исключением того, что в нем не находится места категории событийности. Проблема состоит в том, что в зависимости от произвольно взятого масштаба рассмотрения и выбранной смысловой перспективы, 1) любое действие может стать или не стать сюжетообразующим событием; 2) любое событие может быть развернуто в сюжет, или наоборот, сюжет может быть сведен к одному событию (осмыслен как единое событие). В романе, с его установкой на изображение многозначности и дисгармоничности бытия, возможно множество смысловых перспектив, а следовательно, на наш взгляд, существует иерархия событийных структур, иначе говоря – **иерархия сюжетов**. Эти выводы концептуально обосновывают наше построение многоуровневой сюжетной системы в романах Достоевского.

При нашем намерении описать сюжет как законченную, цельную систему в ее архитектонике, мы отказываемся от рассмотрения хронологического развертывания отдельных сюжетных линий, и потому отказываемся от противопоставления понятий «сюжета» и «фабулы». Здесь мы встаем на точку зрения П.Н. Медведева, считающего, что «... фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным

¹⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 223.

¹⁷ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., «Радикс», 1993. С. 6.

элементом произведения»¹⁸, как два модуса восприятия одного и того же ряда событий, даже независимо от порядка их изложения. В дальнейшем в работе, расширительно трактуя опорное для нас понятие «сюжета», мы употребляем термин «фабула» лишь в некоторых частных случаях – в значении схемы главных внешних романских событий.

В параграфе о «специфике романского сюжета» мы, опираясь на работы Д. Лукача, М.М. Бахтина, В.В. Кожина, Б. Грифцова и Н.Т. Рымаря, уточняем черты сюжетных построений, обусловленные жанром: поскольку в романе нового времени повествуется *о частном человеке*, заново осмысляющем мир в процессе события своей жизни, то из этого проистекают: *внутренняя конфликтность* и противоречивость самой структуры романа; принципиальная открытость и *незавершенность сюжета*, способность к *органичному усвоению иных жанров* и неизбежная *идеологичность*. В силу совокупности данных жанрообразующих моментов, «*в романе нет единства действия в традиционном смысле слова*»¹⁹, что дополнительно подтверждает наше положение о множественности сюжетов. Наконец, *интенсификация переживания жизни* в хаотическом мироздании неизбежно приводит конфликт романа XIX века к *катастрофичности*: «Роман максимально драматизирует, заостряет проблему, отправляясь от ситуации крайнего обособления человека, от противоречия, конфликта между его индивидуальной свободой, стремлением к счастью и социальными обстоятельствами, враждебными ему интересами»²⁰.

Романы «пятикнижия» Достоевского оказываются, таким образом, при своей неповторимой оригинальности, квинтэссенцией общего направления развития романского жанра в XIX в., одновременно прокладывая своим новаторством пути для романа XX века. Их характеризуют конфликтность, катастрофичность, доходящие до трагических, не мыслимых прежде человеческих взаимоотношений; гипертрофированный индивидуализм героев, вплоть до полного игнорирования ими общества или бунта против него; подчеркнутая идеологичность, вплоть до того, что ведущими воспринимаются сюжеты не героев, но их идей; наконец, раздробленность действия до погружения его в перманентный хаос и столь значительная

¹⁸ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. – М., «Лабиринт», 1998. – С. 259.

¹⁹ Там же. – С. 326.

²⁰ Там же. – С. 32.

поливариативность истолкования сюжетных линий, что появляются возможность для полярных интерпретаций романа в целом.

В первой главе «Сюжет у Достоевского» мы делаем обзор существующей научной литературы о сюжетах Достоевского.

Композиционная структура романов «пятикнижия» крайне специфична. По остроумному замечанию А. Ахматовой, в романах «пятикнижия» «...в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Однако зачастую в романах Достоевского одновременно множество эпизодов могут восприниматься «развязкой» или «кульминацией», чем нивелируется первоначальный стадийный смысл данных понятий. Центральные сюжетные события, как например убийство, далеко не всегда соответствуют точкам высшего психологического напряжения (так, убийство Настасьи Филипповны давно подготавливалось всем ходом романа и ожидалось читателем). Характерно, что в попытках описания сюжетной структуры самым дискуссионным вопросом оказывается именно выделение кульминаций, в чем расходятся практически все исследователи, поскольку четких критериев для этого не выработано. Даже отдельные удачные построения²¹ не стали широко известными и общепризнанными, потому что всегда сохраняется возможность альтернативных.

Целый ряд исследователей отмечает (К.В. Рыцарев, Г.Р. Пашкова), что действие у Достоевского «развивается катастрофически, конвульсивно, через изломы, взрывы событий, через создание исключительных ситуаций»²², в результате чего в романах «нет последовательного развития сюжета, а есть ряд самостоятельных катастроф»²³. К.В. Рыцарев делает и следующий важный вывод о строении композиции у Достоевского, относимый им к разбору «Подростка», но, по нашему мнению, применимый ко всем романам «пятикнижия»: «Каждая глава романа, каждая из [его] частей живет обособленной самостоятельной жизнью, не сливаясь в единую картину мира, представленного в романе. <...> Достоевскому свойственна корпускулярная

²¹ К ним следует причислить работы Альми И. Л. О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *И. Л. Альми О поэзии и прозе.* – СПб.: Семантика-С; Скифия, 2002. – С. 312-326; *Рыцарев К. В.* Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // *Вопросы русской литературы.* Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1970. – №389. – С. 348-361;

²² *Пашкова Г. Р.* Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов (от «Записок из подполья» к «Преступлению и наказанию») // *Вопросы сюжета и композиции.* – Горький, 1985. – С. 74.

²³ *Рыцарев К. В.* Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // *Вопросы русской литературы.* Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1970. – №389. – С. 360.

манера повествования. <...> При таком понимании жанровой природы произведений Достоевского снимается проблема их композиционного единства в традиционном понимании этого слова. Основу композиции его романа составляет ряд вершинных катастроф»²⁴. Г.Р. Пашкова также замечает на примере «Преступления и наказания», что «движение сюжета в романе происходит по принципу «концентрических ходов» с подведением к определенной «черте» (относительной законченности, после которой начинается новый этап в развитии действия»²⁵. Вдобавок во всех романах существуют многочисленные побочные линии. Сам Достоевский указывал на совмещение нескольких сюжетных линий как на свой «главный недостаток»: «Да, я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился), совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» (из письма Н. Н. Страхову 23 апреля 1871 г. – 29, 1; 208)²⁶.

Обилие «катастроф» разного масштаба, наличие целого ряда неразрешимых коллизий, наконец, перманентный экзистенциальный кризис, переживаемый героями как «хаос» мыслей и поступков, делают структурирование романного сюжета по фазам «главного» конфликта весьма условным. Ввиду параллельного разворачивания множества сюжетных линий, складывается столь причудливая их комбинация, что общая романная структура зачастую вообще перестает быть ощутимой²⁷, что и давало повод многим критикам делать скоропалительный вывод о ее отсутствии.

В итоге, пределом, к которому стремится роман Достоевского, является непрерывная, перманентная кульминация, растянутая на весь романский сюжет, ради чего писатель и прибегает к драматическим элементам, уже неоднократно отмечавшимся исследователями. Любые отношения между героями, любые внутренние переживания отдельных героев Достоевский старается довести до предельной интенсивности и конфликтности. Это лишает его возможности «правильного» развития интриги, свойственной реалистическому психологическому роману и строящейся на постепенной интенсификации отношений и чувств.

²⁴ Там же. – С. 360.

²⁵ Пашкова Г. Р. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов. – С. 74.

²⁶ Текст Достоевского приводится по Полному академическому собр.соч. в 30-ти тт. – Л.: Наука, 1972-1990, с указанием в круглых скобках сначала номера тома (и части тома в случае необходимости), а затем номера страницы.

²⁷ См.: Неклюдов С.А. Проблема целостности романов Ф.М. Достоевского (на примере романов «Идиот» и «Бесы»). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М.: МГУ, 2013.

Далее в главе мы обосновываем собственную модель многоуровневой сюжетной системы в романах Достоевского, выделяя следующие сюжетно-смысловые уровни:

1) **Евангельский прасюжет** – евангельский текст (шире – библейский текст или тексты), являющийся, с точки зрения автора, высшую истину и проецируемый на романную действительность. Его «непреходящее событие» предопределяет понимание сюжетной гиперструктуры романа, пронизывая все ее уровни символическими аллюзиями и мотивами.

2) **Символично-аллегорический** уровень, на котором герои иносказательно воплощают собой философские категории или социальные силы. Аллегоризм идеологических построений у Достоевского иногда буквально соскальзывает в миф, и тогда аллегория замутняется в своем ясном назидательном смысле, поэтому второй и третий уровень иногда трудно отделить друг от друга, в других же случаях они друг другу прямо антитетичны.

3) Третий уровень развертывания сюжета – **мифологический**. Мы имеем в виду не использование Достоевским традиционных мифологических образов и сюжетов, а его собственное мифотворчество по логике присущего ему мифологического мышления. В отличие от аллегии, миф – не рационален и онтологичен, то есть, согласно определению С.М. Телегина, «миф стремится познать первоначала бытия через определение его первообразов, он представляет бытие онтологически, вообще, как таковое, вне зависимости от его частных проявлений; он представляет также систему всеобщих понятий бытия, постигаемых благодаря логике особого рода – мифологии, и благодаря мифологическому сознанию. Элементы мифологического сознания, подвергаясь деятельности законов мифотворчества, образуют мифологические мотивы, из которых формируется мифологический сюжет»²⁸.

Поскольку идеи героев Достоевского имеют фантастический характер, то их становление и воплощение в действительность развивается в мифологический сюжет. Ключевым моментом является то, что **мифологический сюжет романа событийно воспроизводит евангельский прасюжет предыдущего, высшего структурного уровня, но полемически переосмысляет его** (или противопоставляет ему текст с

²⁸ Телегин С.М. Мифологические мотивы в творчестве писателей 1880-х годов XIX века (Ф.М.Достоевский, М.Е.Салтыков-Щедрин, Н.С.Лесков) // Литературные отношения русских писателей XIX-начала XX в. — Москва, 1995. С. 159-160.

аналогичной сюжетной схемой но обратным смыслом). Тем самым евангельский сюжет десакрализуется, вступает в противоречие с действительностью.

Мифологических сюжетов, помимо главного прасюжета, в романе может быть несколько, как например, в «Бесах», где сюжетные линии Кириллова и Хромоножки также мифологизируются²⁹.

4) Четвертый уровень сюжетообразования – уровень собственно внешнесобытийной **романической интриги**: это традиционные для романного жанра сюжетные схемы, в которые Достоевский пытается вместить главный мифологический прасюжет, позволяющие Достоевскому осмыслить свое творение в русле романной традиции. Данный сюжет по возможности сохраняет реалистический характер, как того требовали литературная эпоха и критика.

Пытаясь создать захватывающую историю, Достоевский активно прибегает к традиционным приемам бульварного, авантюрного, любовного, детективного романов, которые характеризуются насыщенностью внешнего действия. На данном уровне появляются многочисленные побочные сюжетные линии, некоторые из которых остаются лишь намеченными (любовная линия Аглаи и Гани в «Идиоте», Лебядкина и Лизы в «Бесах», плутовские линии Лебедева в «Идиоте», Тришатова в «Подростке» и т.д.).

5) Но и этот уровень отрицается следующим – уровнем **идейно-психологическим**, обусловленным психологизмом «подполья» – главным художественным завоеванием Достоевского.

Это – сюжет становления идеи в сознании героя, требующего полного внутреннего сосредоточения и потому исключая участие героя-идеолога в активном действии внешней романической интриги, поэтому данные сюжеты фактически «одногогеройны», а остальные персонажи могут выступать только в роли его сторонних наблюдателей. Сюжеты данного уровня (идеи героев, психологические процессы, приведшие к их возникновению, попытки осуществить идею в акте экстраординарного своеволия и самопожертвования) составляют главный интерес романа и приковывают к себе наибольшее внимание читателей.

²⁹ Подробнее см. мою статью: *Кривицын А.Б.* Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 144-166.

б) Наконец, **злободневно-политический** сюжетный уровень охватывает ряд второстепенных героев, призванных сатирически изобразить враждебные Достоевскому политические и философские идеи. Данный уровень, по своей идеологической проблематике зачастую коррелирует по смыслу с аллегорическими сюжетными схемами.

На каждом уровне сюжетообразования нам явлены морфологически разные типы сюжетов, благодаря чему данные планы и поддаются вычленению. Предложенная систематизация сюжетных уровней помогает исправить многие недочеты альтернативных концепций сюжетосложения, где внимание концентрировалось на каком-либо одном (или максимум двум) из сюжетных уровней в ущерб всем остальным.

Принципиальным для сюжетообразования романов Достоевского оказывается тот момент, что каждый последующий сюжетный уровень структуры противоречит предыдущему с точки зрения поэтики, а также переосмысляет его по содержанию. Кроме того, на каждом уровне функционируют несколько конкурирующих сюжетов, претендующих на главенство и в то же время являющихся необходимым дополнением к стержневому.

В итоге образуется внутренне конфликтное художественное целое, где различные сюжетные планы противоречат друг другу по жанру, идеологии и принципам построения образов, в конечном счете предопределяя философские антиномии романов.

На каждом сюжетобразующем уровне изменяются функции героев, что разрушает целостность их образа. Так, образ Мышкина несколько раз переосмысляется на разных уровнях: на евангельском уровне он наделен явными чертами сходства с Христом. На аллегорическом он – деклассированный дворянин, жаждущий вернуться духовно на русскую почву. На третьем — ибо главный миф романа – смертная казнь, запечатленная в картине Гольбейна, — он предстает как мертвый Христос – вопиющее свидетельство невозможности гармонии (приход Мышкина в Россию именно из Швейцарии указывает на связанный с ним мифологический мотив природного земного рая). На романическом уровне он является как Дон Кихот с его энтузиазмом всеобщего примирения и человеческой слабостью. На идейно-психологическом он лишается возможности активного

действия и обрекается на пассивность (то есть отменяются уже донкихотский сюжет и швейцарская предыстория). Постоянная смена сюжетной функции героев, как правило, влечет за собой модификацию их характеров, чему способствуют длинные перерывы в развитии каждой сюжетной линии.

Уточним, что все романы Достоевского различаются по своему построению. В некоторых романах определенные уровни не получают полного развития (как, например, мифологический уровень в «Подростке»). Помимо реализованных сюжетных ходов, в романах Достоевского задается множество потенциальных возможностей иного развития событий, которые так и остаются неосуществленными (женитьба Мышкина на Аглае, интриги Гани против Мышкина, оглашение Ставрогиним брака с Хромоножкой и т.д.).

Во второй главе «Евангельский сюжетный уровень в романах “пятикнижия”» рассматривается первый из вышперечисленных уровней. Как правило евангельский сюжет вводится прямо в текст романа или задается как евангельский контекст (в случае романа «Идиот») опять-таки с помощью символики мотивной структуры романа. В «Преступлении и наказании» это воскрешение Лазаря, в «Идиоте» – история прощения и спасения Христом блудницы (прочитываемая за отношениями Мышкина и Настасьи Филипповны), в «Бесах» – исцеление гадаринского бесноватого, в «Братьях Карамазовых» – притча о умирающем и воскресающем зерне, проецирующаяся на судьбы многих героев романа, прежде всего – Маркела, Зосимы, Дмитрия и Илюши Снегирева. В «Подростке» евангельский план прямо и явно не выражен, но на мотивном символично-аллегорическом уровне прочитывается сюжет возвращения блудного сына (в роли которого по отношению к России выступают и Аркадий и Версиков)

Во всех случаях перед нами оказывается целостный, законченный сюжет, призванный раскрыть в первую очередь логику судьбы главного героя и одновременно преломляющийся и в судьбах других персонажей, ибо у Достоевского главная сюжетная линия всегда окружена инвариантами в побочных.

На первый план выступает именно конфликт евангельских истин и жизненной действительности, в целях доказательства этих истин «от противного». Наиболее

емко данная коллизия выражается самим автором в формуле: «коли Бога бесконечного нет», то «всё позволено» (15; 67).

Подраздел данной главы «**Sub specie finis**»³⁰ посвящен мотивам Апокалипсиса – основополагающего новозаветного текста для всей философско-религиозной системы Достоевского. Последний факт объясняет многие черты как его мировоззрения, так и поэтики. Все сюжеты поздних романов Достоевского понимаются из перспективы конца времени и преображения земного мира. Апокалиптические мотивы вводятся в «пятикнижие» 1). Как *прямые цитации* Откровения (в устах Кириллова, Степана Верховенского в «Бесах», Лебедева и Ипполита в «Идиоте» и т.д.); 2) когда прочие евангельские реминисценции дополнительно обретают в контексте романов *апокалиптическое звучание и истолкование*; 3) и наконец, *переживание воочию* Апокалипсиса героями. Осознание того, что времени больше нет и не будет³¹, обесмысливает для героев течение их обыденной жизни, равно как и историческую перспективу существования всего человечества. Тогда ни преступление, ни, наоборот, самоотверженный подвиг не имеют разрешительной силы *события* и уравниваются в сознании героев. («А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку - это хорошо? – Хорошо. И кто разможит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разможит, и то хорошо» - 10; 189). В каждом из романов «пятикнижия» присутствуют герои, сочиняющие *собственный эсхатологический «проект»*, концептуально восходящий к Апокалипсису, хотя их построения могут различаться диаметрально: от гибели мира до всеобщего спасения, от пришествия всепрощающего Христа до полного изгнания памяти о Нем с лица Земли. Мы предлагаем выделить три типа таких проектов, как потенциальных *сюжетов судеб мироздания* у героев: «*промыслительный*» (ожидание мировой гармонии и наступления царствия Божия на Земле), «*революционный*» проект (сценарий разрушения миропорядка и насильственного принуждения человечества к равенству и счастью), наконец, третьим, наиболее парадоксальным типом является проект осуществления *Апокалипсиса «для себя»*, здесь и сейчас, как «геологический переворот» в рамках одного сознания – путем самоубийства. В конце раздела мы

³⁰ «под знаком конца» (лат.)

³¹ Смешной Человек: «Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*. Сначала мне всё казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет» (25; 105).

предлагаем схему-таблицу, демонстрирующую общие эсхатологические черты у героев с полностью противоположными идеями.

В третьей главе описывается **«Идеологический аллегорический сюжет»**, на котором судьбы и конфликты главных романных героев аллегорически представляют сценарии и духовные пути развития русского общества. Это прежде всего сюжетное развертывание некоей идеологемы, в целях ее убедительной и наглядной демонстрации. В «Преступлении и наказании» такова аналогия горячки и выздоровления Раскольникова с болезнью, смертью и воскрешением Лазаря, а также загадочный параллелизм судеб Раскольникова и маляра Миколки; В «Идиоте» – аллегорическая дихотомия Мышкина и Рогожина, через которую раскрывается вопрос о национальном характере русском характере («хищный» и «смирный» типы); в «Бесах» потенциальный аллегорический сюжет задан истолкованием евангельского эпиграфа к роману Степаном Трофимовичем. В «Бесах» Шатов и Кириллов при ближайшем рассмотрении оказываются не просто близкими друзьями, но людьми одной судьбы: эти два героя иносказательно представляют неустоявшееся и расколотое сознание молодого разночинца 60-х годов, отшатнувшегося от «бесов». В «Подростке» идеологическая заданность основной сюжетной схемы предстает особенно отчетливо. Версиров, разрывающийся между двумя женщинами, представляет собой «русского европейца», скитальца, стоящего на распутье между возвращением на русскую почву (олицетворяемой в лице Софьи Долгорукой и ее мужа Макара) и побегом из семьи – к «роковой любви» – Ахмаковой, с которой у него был роман в Европе.

Многократно анализировался в литературоведении и аллегорический смысл объединения в одну семью столь непохожих друг на друга (а также и на своего отца) братьев Карамазовых – которые должны символически обозначать не только «случайное семейство», но и русский национальный характер как таковой с тремя его, казалось бы, несовместимыми сторонами. Аллегоризм конstellляции трех братьев Карамазовых акцентируется в речи прокурора, сравнивающего «преступное» семейство с гоголевской тройкой как символом России.

В подразделе данной главы рассматриваются **«Стихотворные тексты “пятикнижия” как свернутая сюжетная пропозиция»**. Доказывается, что образы этих стихотворений персонифицируют для цитирующих их персонажей заветную

идею, даже если она обыгрывается комически. Как пример приводятся, в частности, сюжетные роли «Подражаний Корану», «Бесов» и баллады «Жил на свете рыцарь бедный...» А.С. Пушкина, «Власа» и отрывка из «Медвежьей охоты» (с образом «либерала-идеалиста») Н.А. Некрасова, пародии на стихотворение Н.Огарева «Студент», Оды «К радости» и «Элевзинского праздника» Ф. Шиллера, а также пародийной басни «Жил на свете таракан...» Игната Лебядкина. Анализ иносказательной проекции данных текстов на образно-сюжетную структуру «пятикнижия» позволяет показать механизм корреляции основных сюжетных линий со вставными субтекстами.

Следующая четвертая глава о «**Мифологическом сюжетном уровне**» является одной из ключевых и наиболее объемных в диссертации. В ее начале обосновывается терминологическое понятие мифа применительно к творчеству Достоевского, что является необходимым в связи с множеством трактовок данного понятия мифа в различных научных школах. Важным моментом является то, что писатель при написании романов не просто опирался на традиционные «вечные сюжеты», но творил собственные мифы в силу своего мифологического мышления. О «**скрытой парافразе мифа**» у Достоевского пишет Р.Г. Назиров³². Мы опираемся прежде всего на понимание мифа А.Ф. Лосевым, трактующего его не только как категорию архаического или античного мышления, но и как универсальный способ осмысления мира, присущий людям в любую эпоху, – «диалектически необходимую категорию сознания и бытия вообще»³³. По определению А.Ф. Лосева: «миф есть в словах данная чудесная личностная история»³⁴. Для подобного мифа характерна архетипическая структура, устраняющая различия между естественным и сверхъестественным и раскрывающая себя через символы.

Дополнительную сложность мифологическим структурам в «пятикнижии» придает тот факт, что мифотворцами являются и сами герои, так что необходимо отличать романские мифы, заложенные в структуру произведения самим автором, от сомнительных для него «идеомифов» героев. В любом случае, миф внедряется в текст романов в результате переживания героями своей избранности и причастности к судьбам всего человечества, вследствие веры в надличностную ценность их идеи (так,

³² Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: изд-во Саратовского университета, 1982. – С. 98-99.

³³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М., «Правда», 1990. – С. 397.

³⁴ Там же. – С. 578.

от Ставрогина остальные герои ждут спасения или гибели всей России, а Раскольников мыслит себя открывателем новой эры в истории Земли; Мышкин «к людям идет» с проповедью Золотого века; Кириллов, принося себя, как «человекобог», в жертву себе самому, думает тем самым даровать бессмертие всем людям; Версилов видит себя одним из сотни хранителей духовной идеи Европы и т.д.). В результате происходит «самомифологизация» героев и одновременно символизация их образа в сознании читателей, что немедленно проецируется на поэтику романа в целом. Вне логики мифа нельзя понять, например, как может Дмитрий Карамазов пойти на каторгу «за всех», или почему Раскольников должен «стать солнцем».

В начале главы определяются основные черты мифологических сюжетных построений у Достоевского, позволяющие воспринять их русле мировой мифологической традиции: это *иррациональность, алогичность, синкретичность мышления, иконичность (образность)*, присущие любому мифу, *символическое видение мира, чудесность действия*³⁵, *аксиологическая интерпретация мира* и связанное с ними *эстетическое измерение мифа*. Миф *циклический* и *вневременен*, и потому осмысляющиеся мифологически события романов изначально предсказаны и/или предопределены.

Наконец, для мифологического сюжета требуется совершенно особый *тип героя*. Вспомним, что главные герои Достоевского действительно считают себя избранниками, могущими вершить судьбы человечества. За каждым из героев-идеологов встает тень их потенциальной значимости, придаваемой их идеей: за Раскольниковым – Наполеон, Магомет, за Кирилловым – человекобог, за Иваном – Великий Инквизитор, за Ставрогиным – «светлый князь», Иван-царевич, за Мышкиным – Христос, и Дон-Кихот, за Аркадием – Ротшильд. Мы предлагаем назвать эту идейную проекцию героя его *идеобразом*. Это не просто мечта или мания величия: в философской системе романа идеобраз расширяет масштаб личности героя, которая обретает новое измерение, что косвенно или прямо признают прочие персонажи. Таким образом герои мифологизируются в своем собственном и чужих сознаниях. Идеобраз образуется по принципу мифопорождения, поскольку он 1)

³⁵ Исходя из определения чуда А.Ф. Лосевым: «Чудо – диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насильно выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза». - Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 550.

персонален – неотделим от личности героя, 2) сюжетен или разворачивается в сюжет. Таким образом, он полностью согласуется с определением мифа А.Ф. Лосевым: «*миф есть в словах данная чудесная личностная история*»³⁶.

Таким образом, миф применительно к романам Достоевского есть осуществленный или заданный в потенции символический сюжет, реалистический по внешней форме, но чудесный и иррациональный с точки зрения повседневной логики, экзистенциально осмысляющий жизнь героя с точки зрения ее высшего предназначения. Такой сюжет либо призван мистическим образом дать ощущение онтологической сопричастности людям и мирозданию, что крайне важно для оторванного от «живой жизни» подпольного героя, либо достичь могущества над людьми («власти над всем муравейником»), даже ценой уничтожения мира. В обоих случаях интенцией мифологического сюжета является экзистенциальная полнота жизни героя³⁷.

Этот сюжет может совершаться помимо воли и разума героя – тогда это авторский миф, или же сочиняться, а затем воплощаться в жизнь осознанно самим героем – на основании его идеи, так же имеющей мифологическую природу, будучи «идеей-чувством», идеалом красоты. Так или иначе опираясь на традиционные мифологемы (миф о матери-земле, библейские и евангельские сюжеты), герои всегда их стараются переосмыслить, трансформировать или дополнить своим содержанием, так, чтобы они приобрели печать их индивидуальности. Им очень важно осознать их своими. Именно этим мифологические структуры Достоевского отличаются от мифа в традиционном понимании, который предполагает конвенциональность, функционирование в социальной общности. Идеи героев Достоевского имеют, наоборот, сугубо персональный характер, то есть сохраняют силу и истинность только для ее творца и носителя, убежденного в том, что он единственный способен на ее реализацию.

В главе выделяются две разновидности мифологических сюжетов: «**контр-миф**» («миф-контрапункт»), построенный как провокативное отрицание евангельского прасюжета при проекции ее на романную действительность, и «первичный

³⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. - С. 169.

³⁷ Необходимо оговориться, что имеется в виду мифологизация, непосредственно доказуемая и выводимая из идейно-сюжетной структуры романа, а не те смыслы, которые можно извлечь при широкой философско-символической интерпретации творчества Достоевского, при которой каждое романное событие и поступок героя можно понять как мифологизированные.

аукториальный миф», не имеющий идеологической подоплеки и коренящийся в личном духовном опыте автора.

Миф-контрапункт через свою видимый параллелизм с евангельским сюжетом диктует загадочные, иррациональные и трагические решения судеб главных героев: нераскаянность Раскольникова и его болезнь до последней страницы романа – в корреляции с сюжетом о воскрешении Лазаря; трагический конец Мышкина – как сомнение в воскресении Христа, навеянное картиной Ганса Гольбейна; загадка опустошенности и бессилия Ставрогина а также неизбежность его страшного конца – как неудачная попытка исцеления гадаринского бесноватого; логика поведения Дмитрия Карамазова, безвинно принимающего страдание «за всех» – подобно зерну, умирающему, дабы принести много плода. Все эти сюжетные реалии не поддаются логической и психологической мотивации и понятны только в своей соотнесенности с основным евангельским прасюжетом романа, который, воплощаясь и преломляясь в сюжете, начинает функционировать как миф.

«Контрапунктом» к воскрешению Лазаря будет божественное «попущение к смерти» («Преступление и наказание»), к детскости как пути к райской гармонии на земле – мировая казнь без воскресения и впадение в детство как слабоумие («Идиот»), к исцелению гадаринского бесноватого – гибель бесов одновременно со смертью одержимого ими («Бесы»), к радости о возвращении блудного сына – миф о бегстве и скитаниях блудного отца («Подросток»), к притче о плодоносящем зерне – смерть зерна или злое семя, а также неутешный плач Иова по отнятым детям («Братья Карамазовы»).

Контрапункт не отменяет целостности, завершенности евангельского прасюжета как Божьего покровы над миром и Божией воли, которая обязательно сбудется, но выстраивает свой идеологический сюжет.

Наконец, имеют место у Достоевского и «**первичные аукториальные мифы**», переходящие из романа в роман и, соответственно, исходящие из его личностной творческой интуиции. По тому, как писатель возвращается к ним вновь и вновь, очевидно, что они несли в себе для него некое откровение. Относительно них уже невозможно утверждать, следуют ли они идеологическим построениям писателя, или же сами обуславливают последние. Сквозной характер и в то же время вариативность подчеркивают их мифологическую природу.

В подразделе главы об аукториальных мифах главы мы выделяем и подробно анализируем на материале всего творчества Достоевского такие сюжеты, как **«Миф человекобога»**, **«Миф о спасительной жертве и ритуальное убийство»**, **«поклонение матери-Земли»**, **«Дуализм героев»**, который, кроме собственно «двойничества», включает в себя контрастные сближения антитетичных, то есть во всем противоположных друг другу персонажей, выражающиеся в их причудливом взаимопритяжении любви-вражды и неожиданной общности чувств, побуждений и страстей, проникновения в мысли и состояния друг друга, а также в загадочном постоянстве пересечения и совпадения судеб. *То есть здесь имеет место обратный процесс: не раздвоение персонажа, а парадоксальное совмещение двух в одного.* К последнему типу сближений относятся линии Раскольникова – Свидригайлова, Раскольникова – Миколки, Мышкина – Рогожина, Рогожина – Ипполита, Кириллова – Шатова.

Мифологический сюжет **«покаянного соединения с жертвой»** помогает истолковать таинственные отношения Ставрогина с Хромоножкой и внезапную привязанность Раскольникова к Соне Мармеладовой, а рассмотрение на протяжении всего творчества Достоевского, начиная с ранней повести «Хозяйка», мифологического **«петербургского кошмара»** – фантастического любовного треугольника – позволяет понять проникнуть в хитросплетения отношений Мышкина с Рогожиным и Настасьей Филипповной, а также Ставрогина с Лизаветой Тушиной и Петром Верховенским.

Внешняя событийная фабула романов «пятикнижия», складывается из нескольких разножанровых составляющих: 1) *Линия героя идеи* – Раскольникова, Верховенского, Кириллова, Ивана. Эта линия статична на протяжении романа, но в конце разрешается экстремальным поступком – убийством или самоубийством. Она по мнению Достоевского, сама по себе не образует романного сюжета (сообразно представлениям о жанре романа в XIX в.); 2) *Злободневный социально-политический сюжет*, в котором Достоевский выводит социальные типы своих политических оппонентов и с конкретным идеологическим наполнением; 3) *Романическая интрига*.

Последняя рассматривается в 5-й главе работы **«Романический сюжетный уровень: традиционная романная фабула»**. В основе романического сюжета у Достоевского всегда лежит история некоего семейного конфликта, совмещенного с

трагической любовной линией. Разумеется, романическая интрига чаще всего значительно усложнена (изображением двух семейств, нескольких любовных линий в причудливом переплетении). Именно с ее разработки Достоевский начинал работу над романом.

Общим местом в науке о Достоевском является констатация насыщенности и даже перенасыщенности его романов действием, «напряженность сюжетного развития и исключительность центральной сюжетной ситуации»³⁸. Помимо сравнений с французским бульварным романом (см. Л.П. Гроссмана³⁹, Б.А. Грифцова⁴⁰), встречаются аналогии Достоевского и с другими типами остросюжетных романов, таких, как готический или барочный (у А.В. Чичерина⁴¹).

Исследование специфики событийности у Достоевского мы предпринимаем в двух разделах главы: **«Становление сюжета романов «пятикнижия» в подготовительных материалах»** и **«Традиция бульварного романа»**.

Чтобы предметно говорить об остросюжетности, мы вводим классификацию повествовательных компонентов динамического развития (ДРК). Они могут быть следующих типов (в порядке возрастания событийной напряженности): 1) авторское отступление (полное отсутствие действия относительно сюжета); 2) статическое описание (отсутствие действия, но подготовка потенциального действия в дальнейшем); 3) изображение событий, в которых не участвуют основные герои романа и которые незначительно или косвенно влияют на сюжетные линии; 4) предыстория или послесловие (краткий рассказ о действиях, совершившихся за пределами актуального повествования) для объяснения пружин текущего действия или следствий свершившегося; письма героев (зачастую с сюжетно важной информацией); 5) внутренний монолог героя или несобственно-прямая речь (редуцированное, латентное действие в настоящем); сюжетный сон как отображение душевного состояния; интимный дневник героев; 6) драматические компоненты: диалог, монолог, полилог героев (развертывающееся действие, возможна градация потенциальной событийной напряженности в зависимости от содержания дискурса); 7) активные внешние действия: поступки героев и происходящие с ними события (с

³⁸ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М., Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 23.

³⁹ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – С. 19-20.

⁴⁰ Грифцов Б.А. Теория романа. – С. 127.

⁴¹ Чичерин А.В. Достоевский и барокко // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. – Вып. 5. Том XXX. – С. 413.

градацией по степени их резонансности и их количеству в микрокомпоненте); сюда же относятся диалоги, результирующие качественную перемену в жизни героя (решительный разрыв или сближение, изменение социального статуса и т.д.); 8) активное действие с неотменяемым, фатальным результатом (отметим сразу, что трагические происшествия, в силу их необратимости, создают гораздо большую напряженность, чем положительные).

Для бульварного романа характерно абсолютное преобладание ДРК активного действия (6 и 7), остальные ДРК представлены в тем меньшем объеме, чем менее развивают интригу. Сводятся к минимуму описания и характеристики героев (которые должны быть ясны как схематические жанровые амплуа). Для романа-фельетона характерно также особое построение сюжета – без центральной кульминации, зато с рядом впечатляющих событий, равномерно распределенных между частями, либо с каскадом событий в финале, служащих одновременно кульминацией и развязкой.

Сам Достоевский неизменно стремился к максимальной концентрации событий (ДРК 5, 6, 7): «Короче писать; одни факты; без рассуждений и без описания ощущений <...> Писать одними фактами» (9; 235)

М.Г. Давидович первым попытался выделить конкретные приемы, позволяющие Достоевскому поддерживать интерес читателей к сюжету⁴², в частности, мистификации, постановке неразрешимых или неразрешаемых загадок, неясности или неполноте вводимой информации⁴³. Благодаря «нагнетающим» приемам создается видимость событийности. При ближайшем рассмотрении, в актуальном романном времени у Достоевского очевидно подавляющее преобладание *драматических* ДРК над ДРК активного действия, характерное для социально-психологического романа тургеневского типа.

При создании романов «пятикнижия» Достоевский ориентируется сразу на несколько жанровых традиций, но тут же нарушает их логику и творит собственную оригинальную форму. Здесь Достоевский идет путем Гюго, Бальзака и Жорж Санд, пришедших к реализму от романтической и готической традиции и сохранивших во

⁴² Давидович М.Г. Проблема занимательности в романах Ф.М. Достоевского // Творческий путь Ф.М. Достоевского. – Л.: Книгоиздательство «Сеятель» Е.В. Высотского, 1924. – С. 104-130.

⁴³ Там же. – С. 128-129.

многим их черты. Сильнее всего черты бульварного романа сказываются в «Идиоте», «Бесах» и «Подростке».

По подготовительным материалам к романам видно, что Достоевского занимал прежде всего сюжет как житейская интрига, идейно-философского содержания будущих романов автор почти не касается: очевидно, оно либо было ясно писателю заранее, либо сочинялось экспромтом, не вызывая затруднений при разработке. Зато ведется долгий и напряженный поиск сюжетных линий: первоначальные схемы видоизменяются, расширяясь или редуцируясь, вплоть до полного упразднения; вводится дополнительный материал, вскоре тесно соединяющийся с уже наличествующим, так что новые планы образуются комбинированием прежних ходов и мотивов,

В подготовительных материалах к романам Достоевского мы находим массу стремительно развивающихся сюжетов, типично авантурных по своему построению. В окончательном же тексте романа их гораздо меньше. Получается, что, при сильном влиянии авантурного романа, сам авантурный сюжет остается у Достоевского за пределами собственно романного изображения. При сравнении окончательного текста с подготовительными материалами создается ощущение, что Достоевский, многократно «проиграв» в голове сюжет при его обдумывании, уже не помещает его в роман как нечто само собой для него разумеющееся и ограничивается отсылками к актуальным для современников жанровым мотивам.

В итоге в романе оказывается много персонажей, которые были значимы для отброшенных сюжетных линий, так и не получивших развития в окончательном тексте. Так же в подготовительных материалах постоянно варьируются одни и те же сюжетные мотивы, могущие быть привязанными по очереди то к одним, то с другим персонажам. Вследствие этого неизбежно варьируются и характеры.

Структуру образов героев и ее взаимосвязь со спецификой сюжетного действия мы исследуем в следующих подразделах главы: **«Что первично: герои или поступки?»**, **«Специфика взаимоотношений героев»** и **«Структура Героя»**.

Все романы Достоевского строятся на энергии чрезвычайного психологического напряжения, у которого существует два источника: драматизм внутренней жизни персонажа и драматизм отношений между персонажами.

Главных героев в той или иной мере характеризует *подпольная психология* – оторванность и отчужденность от мира. Пропорционально наличию подпольных черт в характере героев способность их к действию и общению убывает, демонтируется, а при полном их проявлении, как в «Записках из подполья», пропадает всякая взаимосвязь героя с окружением – только остаточное, вспыхивающее временами желание хоть какого-либо общения.

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении системы персонажей «пятикнижия», это *крайняя разобщенность героев*. Главным принципом, с помощью которого Достоевский создает картину мира в своих романах, является нарушение, искажение нормативных человеческих отношений, которые показываются крайне противоречивыми, специально заданными как «невозможные». Появление героя в социальном кругу, которому он должен был бы принадлежать, неизбежно вызывает *скандал*. *Семейство* в романах – всегда «случайное», распавшееся. Отношения между родителями и детьми – в лучшем случае перемежающаяся любовь-ненависть или равнодушие, в худшем – плохо скрываемое презрение или, наконец, готовность к убийству. В *обществе*, показанном в «пятикнижии», «все поехало с основ», царит «всеобщая шатость понятий». Прямым следствием этого и отражением на событийном уровне становится преступление как разрушение общественных норм. В итоге, если герой с кем-то общается в романе, то обязательно с «дальним», то есть с человеком не своего круга, с которым его ничего и не будет никогда связывать и с которым легко и быстро можно навсегда расстаться (Ставрогин и Верховенский, Ставрогин и Лебядкин). Даже братья Карамазовы приходят из разных миров: офицер, ученый и послушник.

Подавляющее большинство изображенных в романах диалогов так или иначе строятся на агрессии с одной или с обеих сторон. В идейной перспективе романов обязательно задается *противоположный полюс: мировая гармония*, о которой тоскуют герои и которая является в представлении писателя важнейшим христианским идеалом и сокровенной мечтой всего человечества. Поэтому Достоевский постоянно пытается контрастно противопоставить хаотическому миру хотя бы одного «героя любви» – *миротворца*, противостоящего всеобщему порочному порядку вещей, неподвластного гордости и обидам (Иван Петрович, Соня Мармеладова, Мышкин, Макар Долгорукий, Зосима, Алеша).

Такой герой необходим Достоевскому и чисто функционально, будучи единственным соединительным звеном между остальными, обыкновенно ненавидящими друг друга героями, для их взаимного существования в пределах одной фабулы.

Проблемой для Достоевского становится показать положительного героя в действии, которому неизбежно достается роль пассивного конфидента, ибо он лишен единственно возможного для героев Достоевского поступка – преступления. В конечном итоге герой-миротворец либо гибнет в пучине страстей и насилия (Мышкин) либо устраняется, не в силах влиять на события: умирает (Зосима), перемещается как деятель в другую, детскую среду (Алеша), где единственно может проявить себя.

В *сюжетном* плане образ любого героя строится на соответствии характера героя – 1) возможности поступка; 2) сложности генерируемых им идей. Излюбленным приемом Достоевского является нарушать эти закономерности. Для реализма эпохи Достоевского традиционно было выстраивать образ героя как социальный тип. И сам писатель все время свидетельствует, что его герои – типичны: «русская натура», «петербургский тип», «подпольный тип», «человек русского большинства», человек из «случайного семейства». Однако герои романов своим эксцентричным поведением открыто свидетельствуют, почти «кричат» о своей неповторимой оригинальности. Самой своей экспозицией они задаются как *странные*, из ряда вон: шуты, фанатики, чудаки, одержимые. Достоевского увлекают исключительные романтические образы с сильным характером, но в рамках реалистического жанра они могут показать свою внутреннюю силу только в преступлении, вследствие своей асоциальности.

Таким образом, Достоевский демонстрирует нам **не тип, а атипичность**. Однако, изображая исключительность, он хочет представить ее характерным типом, смело меняя местами крайность и норму. Так, подпольного героя писатель называет «настоящим человеком русского большинства» (16; 329).

Наделяя образы главных героев взаимоисключающими чертами (агрессивность и мечтательность, ненависть и тяга к людям, замкнутость и общительность, гордость и самоуничижение), Достоевский размывает их личностное ядро, что не позволяет «завершить» их как устойчивые характеры, делая их своего рода переменными. Подобную структуру образа Достоевский мотивирует специфическим комплексом

черт русского национального типа, для которого якобы характерны беспорядочность натуры, импульсивность и желание во всем доходить до «последней черты». При изменчивости и парадоксальности характера главных героев непредсказуемыми становятся и их поступки, а вместе с ними и весь романский сюжет, поскольку никакой логики его развития более не существует. Достоевский завоевывает удивительную свободу построения как сюжета, так и системы персонажей.

Выстраивая типологию героев, мы выделяем следующие группы: 1) *Второстепенные жанровые и сатирические персонажи* – наиболее близкие к общей романной традиции; 2) *идейно-жанровые* (герои второго ряда, наделенные яркой характерностью, но при этом способные к осмыслению идей, важнейших для концепции романа, что делает их парадоксальными и роднит с идейными героями): в основном это шуты-парадоксалисты: Порфирий Петрович, Мармеладов, Лебедев, Федор Павлович Карамазов, капитан Снегирев; 3) *«страстные»* герои: Рогожин, Дмитрий Карамазов, Свидригайлов; 4) герои – *носители положительного идеала*, объединенные одним комплексом черт – прежде всего, отсутствием страстности и эгоизма: Соня Мармеладова, Мышкин, Алеша Карамазов; 5) *идейные герои подпольного типа*, трагические философы, определяющей чертой которых становится страстная духовная экзальтация (Раскольников, Иван, Кириллов, Шатов).

Желая избежать схематичности и очевидности распределения персонажей по данным структурным типам, Достоевский ставил себе задачей в каждом новом романе создать хотя бы одного главного – принципиально нового и оригинального героя: так возникли замыслы «положительно прекрасного человека», «великого грешника», «подростка» (новизна образа должна была заключаться в неустойчивости наполовину детского, становящегося сознания), «широкой» «русской натуры» Дмитрия Карамазова. Однако всякий раз, наряду с действительным усложнением образа (а вместе с ним и всей системы структурных типов), сохранялась преимущество его с одной из выделенных нами типологических групп.

В следующем подразделе мы касаемся **«Предыстории»** героев как средства создания образа и важнейшей составной части сюжета. Отмечается, что Достоевский подробно продумывает биографию героя, однако скрывает ее от читателя, заставляя последнего долго домысливать и разгадывать характер героя. Зачастую герой пережил в прошлом катастрофу. Так, Вяч. Иванов замечает о Ставрогине, что он «в какое-то решительное

мгновение своего скрытого от нас и ужасного прошлого, изменяет даруемой ему святине»⁴⁴. Некоторые пробелы могут быть позднее восполнены, но биография героя никогда не будет изложена с окончательной полнотой. Бывают и мнимые предыстории – неполные, с многочисленными опущениями и нарочитыми искажениями, недостоверные слухи, взаимоисключающие версии.

Далее, впечатление от первого появления героя перед читателями как правило резко контрастирует с порочащими или зловещими фактами о нем в уже озвученной предыстории. Полной неожиданностью оказываются солидность и подкупающая открытость Свидригайлова, тихая сдержанность Ставрогина, скромность и внутренняя чистота Сони Мармеладовой.

Именно в предысторию уходит большинство стремительно развивающихся сюжетов, разрабатывающихся в подготовительных материалах. В этом и состоит характерный прием Достоевского: большинство самых ярких происшествий излагается в сокращенном пересказе в пред- или «меж-истории». Так, несмотря на вытеснение из настоящего ДРК активного действия, создается видимость динамического романного сюжета, насыщенного событиями. Тем самым высвобождается текстуальное пространство для драматических ДРК. Получается, что герой существует в нашем сознании как активный участник интриги за счет инерции сюжетной напряженности его предыстории и завязанных в ней узлах противоречий, которые автор в действительности не спешит разрешать.

В результате в «пятикнижии» складывается своеобразный феномен наполовину скрытых *романов в прошлом*, которые как раз и являются авантюрно-бульварными, в то время как в актуальном времени повествования фактически развертывается иной – психологический роман – вплоть до того, что предысториях у героев проявляются совсем иные черты (как у Мышкина, Ставрогина, Аркадия, Версилова). В реальном романном времени из активных действий остаются лишь немногочисленные кульминации – в основном сцены убийств, да и то многие из них происходят «за сценой», как, например, преступления Рогожина и Смердякова, или самоубийство Ставрогина.

Таким образом, замысел Достоевского оригинален: построить психологический роман на пепле несостоявшегося, но только обещанного авантюрного. Главным

⁴⁴ Иванов В.И. Достоевский: трагедия — миф — мистика. – С. 392.

приемом сюжетосложения становится именно бесконечная вариативность потенциального сюжетного развития, которая пытается подменить собою сам сюжет.

«Семейная линия», разбираемая в следующем подразделе, представлялась Достоевскому основой фабулы и неременной гарантией жанровой преемственности с традиционной романной формой. Данная линия строится как история компрометации некоей семьи дворянского или чиновничьего круга. Наиболее значимой причиной служит преступление, совершенное одним из членов семьи (Раскольниковым, Ставрогиным, Смердяковым). Так же возможны факторы: 1) порочащего семейство родства (нищий Мышкин для семьи Епанчиных в первой главе); 2) готовящегося или уже состоявшегося мезальянса; 3) наличия внебрачной связи. Во всех романах «пятикнижия» изображаются как минимум две семьи: одна – сохраняющая внешнее приличие и претендующая на респектабельность, но вышеупомянутым «скелетом в шкафу». Вторая – окончательно «погибшая» вследствие нищеты или семейного позора. В таком соотношении находятся Раскольниковы и Мармеладовы, Епанчины и Иволгины, Ставрогины и Лебядкины, Сокольские и Версиловы, Карамазовы и Снегиревы. Связи с «падшей» семьей компрометируют уже самим своим наличием «пристойную» семью. На заднем плане может быть дана и третья семья, изображенная комически: таковы Лебедевы, Виргинские, Хохлаковы.

Отношения в изображаемых семействах находятся в перманентном кризисе, постоянно продуцирующем скандальные сцены и *во всех случаях ведущем к «репутационной» катастрофе* – то есть к окончательной публичной компрометации или распаду семьи.

Семья представляет собой собирательный центр, которому принадлежат не только ее члены (прямые, отдаленные и полупризнанные), но и неотъемлемое социальное окружение – старые друзья дома, домашние секретари и воспитатели отпрысков, обслуга и приживалы.

Однако очень быстро по ходу повествования становится ясно, что семейные скрепы действия весьма условны: все главные персонажи вращаются по своей собственной сюжетной орбите. Либо это любовный треугольник (в случае «страстных» героев), либо сюжет становления идеи (в случае героев-идеологов), вообще не предполагающий участия героя в романической интриге, равно как и

связей кем-либо из прочих персонажей. Поскольку именно эти две группы персонажей (особенно идеологи с их парадоксальным философско-психологическим содержанием) представляют для читателя наибольший интерес, генеральная семейная фабула отходит на второй план, а семейные связи перестают быть актуальными.

Далее рассматривается «**Любовная интрига**», чаще всего принимающая форму любовного треугольника (Дуня-Лужин-Свидригайлов, Мышкин-Настасья Филипповна-Рогожин, Мышкин-Аглая-Настасья Филипповна, Ставрогин-Хромоножка-Лиза, Версиков-Ахмакова-Софья, Дмитрий-Грушенька-Катерина Ивановна). Строясь изначально на социально-бытовых мотивах (блестящего/скандального брака), интрига в конечном счете не приводит отношения героев к социальным формациям: она никогда не заканчивается браком или даже к совместным сожительством.

Основная специфика протекания любовной интриги состоит в том, что **никогда не показывается развитие отношений героев**. И сами они рассчитывают свое чувство на один поступок, одно «мгновение». Началом интриги становится *мгновенная* страсть – с первого взгляда. Если чувства героев меняются по ходу действия, то происходит это столь же стремительно. Примерами могут послужить неожиданное расположение Грушеньки к Мите в Мокром или же внезапная, горячая любовь Раскольникова к Соне в финале романа. Основные перипетии любовной линии опускаются и пересказываются вкратце *post factum*; развернуто изображается лишь одна (!) сцена общения влюбленных. Получается, что вся история предшествующих отношений требуется только для подготовки и объяснения данной сцены. Наконец, даже эта единственная, ключевая сцена любовной линии может быть передана самим героем *в составе предыстории*, как, например, сцена прихода Катерины Ивановны к Мите, сцена побоев и примирения Рогожина и Настасьи Филипповны.

Изображенная драматическая сцена не развивает, а скорее подытоживает отношения героев, оказываясь одной из последних, ведущих к трагической развязке. Это либо сцена разрыва, либо «отложенного разрыва» – стремительного сближения, на самом деле ведущего к катастрофе и уже «чреватого» им. Счастливое единение героев (Шатов и Марья Шатова, Митя и Грушенька, Раскольников и Соня, Алеша и Лиза Хохлакова) всегда происходит спонтанно и длится не более одной сцены, после

чего либо жестоко разрушается, либо естественно ограничивается финалом романа. Зато напряженность конфликтной любви-ненависти занимает все сюжетное пространство произведений.

Любящие герои всегда страдают от безответности своего чувства, вследствие чего *отсутствует драма взаимоотношений*. Так, Настасья Филипповна не выбирает на самом деле между Мышкиным и Рогожиным: она заранее и долго готовится умереть от руки Рогожина, зная, что это неизбежно произойдет.

В главе выделяются устойчивые типы и модусы поведения героя и героини в любовной интриге. При этом отмечается, что по большей части это отношения агрессора и жертвы. Герой или героиня либо обрекают себя на бесконечные унижения (ношение записок соперникам, нарочитые насмешки и оскорбления, выполнения требования устраниваться – навсегда или на неопределенное время, для героев предполагается также готовность на преступление или самоубийство), либо сами берут на себя роль агрессоров-мстителей. Так или иначе главную роль в отношениях играет психологическое подавление. Более редко – поединок на равных любви-ненависти, еще более редко – истинная любовь, которая тут же обрывается.

Совместить и увязать романическую интригу с остальными элементами сюжетного действия в единое целое всегда составляло для Достоевского значительную проблему, ибо герои общественно-политического плана не могли быть полноценными участниками любовной линии в силу своей комичности (Степан Трофимович Верховенский яркий тому пример), а герои-идеологи по своей психологической установке настолько поглощены идеей, что неспособны к любовному увлечению.

Из романа в роман переходят устойчивые сюжетные мотивы, такие как: *приход героини на одну ночь с последующим разрывом; великодушная уступка «всепрощающим» героем возлюбленной своему сопернику; прощение изменившей жены/возлюбленной; мотив «добровольно-принудительного» согласия, вымученной готовности к ненавистному браку; сцена разрыва с возлюбленной со скандалом; сцена свидания двух соперниц; сцену тайного свидания, невозможного в глазах общества; встречаются, хотя и гораздо реже, сцены примирения.*

Отметим общую закономерность: чем больше роман углубляется по философскому содержанию, тем меньше места занимает в нем любовная линия. Зато в подготовительных материалах к роману она всегда – главный предмет разработки. В двух следующих подразделах главы разбирается «**Построение «массовых сцен»**», протекающих как «**Скандалы**». Вместо одной кульминации, в работах Достоевского существует целый ряд точек всплеска эмоционального напряжения, которые Достоевский пытается выдать за точки бифуркации, это – «конклав»⁴⁵ (массовые сцены), пристрастие к которым Достоевского отмечал еще М.М. Бахтин⁴⁶.

Очевидно, что при построении «конклавов» Достоевского интересует прежде всего их эффектность и зрелищность. Традиция подобной организации действия восходит драме, и более конкретно – к драме французского романтизма и, в частности, к драмам В. Гюго.

Достоевский, вслед за Гюго, строит мелодраматическую сцену с театрально аффектированными позами и жестами, в которой точно так же изображаются кризисные состояния героев в высшем эмоциональном напряжении. Однако мизансцены у Достоевского предполагают гораздо большее число участников, а авторский комментарий минимизируется, при том что отношения между героями гораздо сложнее и противоречивей. Писатель неустанно подчеркивает «странность» и «невозможность» моделируемой им конstellации персонажей, однако никогда не уходит от психологического правдоподобия

Преобладание драматических микрокомпонентов, на которое мы уже указывали ранее, выливается в конечном итоге в то, что сюжет выстраивается не как событийная линия, но как ряд «автономных» драматических сцен с самой разнообразной конфигурацией персонажей по «явлениям». Каждая из массовых сцен выстраивается как самостоятельное композиционное целое.

Попытка переместить драматическую эффектную сцену, с романтической поэтикой, в реалистический роман, приводит к трансформации ее в *скандал*. Задумывая скандальную ситуацию, Достоевский стремится «изломать» отношения персонажей так причудливо, чтобы потенциальные и реальные враги (бывшие некогда очень близки) неожиданно встречались друг с другом и между ними

⁴⁵ Термин введен Л. Гроссманом: Гроссман Л.П. Достоевский – художник // творчество Ф.М. Достоевского. – М.: изд-во АН СССР, 1959. – С.344.

⁴⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры». 2002. С. 7-300. С. 37.

возникали бы «невозможные» разговоры, равно допускающие и пощечины, и признания в любви. Эти противоестественные отношения сохраняются, без какого-либо разрешения на протяжении всего романа или большей его части (конфликты Ставрогина с: Шатовым, Кирилловым, Хромоножкой, Лизой, Кириллова с Шатовым). Особенно любит Достоевский многоступенчатое, каскадное развертывание скандальных сцен – когда по ходу массовой сцены вводятся новые герои, еще более бесцеремонные, начиная новый скандал и еще более повышая драматический накал ситуации.

Однако скандал у Достоевского – это не просто фабульный элемент и не только способ эскалации действия. Это – одна из основных сюжетных формаций, а шире, в философском плане – стихия существования, модус отношения героев к миру. Это – непримиримый, нескончаемый протест против мироустройства потерявшего свое место в нем, пережившего свою эпоху романтического героя. Внутренний психологический механизм продуцирования скандала складывается из нерасторжимого единства стыда себя и потребности бунта – как против общества, так и против мироздания в целом и своего места в нем.

Повторяющийся сценарий скандальных сцен приводит к созданию устойчивых функциональных амплуа: в каждом романе есть *провокаторы-скандалисты*, которые везде и всегда инициируют скандал. В «Идиоте» это Настасья Филипповна (а также отчасти Аглая), в «Преступлении и наказании» это Катерина Ивановна Мармеладова, в «Бесах» – Петр Верховенский, «Братьях Карамазовых» – Федор Павлович Карамазов. Особая и очень важная роль достается *шутам* – также зачастую выступающих в роли провокаторов. К шутам относятся персонажи, сознательно идущие на унижение и допускающие смех над собой, чтобы привлечь к себе внимание.

Скандальных сцен так много, что даже события-катастрофы с летальным исходом (убийства, самоубийства) нивелируются по своему эффекту на их фоне, тем более что читатель оказывается к ним заранее психологически подготовлен.

Важно отметить, что несмотря на впечатляющий внешний эффект скандалов в «пятикнижии», ***после них отношения персонажей практически не изменяются.*** При протекании скандала сохраняется ощущение, будто свершается множество событий, но никаких изменений в расстановке персонажей не происходит. Скандал не

разрешает ситуацию, а лишь создает или поддерживает накал страстей, ощущение всеобщего хаоса и исповедальную атмосферу. Скандал у Достоевского служит для создания видимости напряженного сюжетного действия, но главным образом, для неожиданной демонстрации героя в носом свете, иногда неоднократно. Новыми, все более яркими самопрезентациями героев и движется романский сюжет, обогащаясь не новыми событиями, а информативно, то есть видимость развития сюжетного действия создается за счет того, что читатель получает дополнительные сведения о прошлом героев, их взаимоотношениях, а самое главное – об их психологическом и идейном содержании.

В 6-й главе рассматривается «Идейно-психологический уровень» романного сюжета – сюжет становления идеи. Фактически это сюжет одного героя, отрицающий интригу предыдущего уровня.

При внешней вовлеченности в романную интригу, в *настоящем* актуального романного времени герои-идеологи пребывают пассивными. Типичен мотив *несовершенства* ими ожидаемого действия. В силу крайней непрактичности и асоциальности героев, их немногочисленные поступки лишены какой бы то ни было практической мотивации – даже если планируется накопить миллионы и «стать Ротшильдом».

Наиболее характерных для Достоевского героев, таких как Парадоксалист из «Записок из подполья», Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов и т.д., объединяет некий комплекс черт, общая психологическая основа, свидетельствующая об их «подпольном происхождении». Становление их как личностей проходит неизменно по одной схеме, с повторением тех же ошибок, потрясений и откровений.

В начале своего жизненного пути подпольный герой является нам как *мечтатель*. При всей своей расположенности к людям, мечтатель отвык от них, и потребность общения лишь ненадолго захватывает его сердце, хотя в мечтах он готов облагодетельствовать все человечество. Возникновение и развитие идеи обуславливается «подпольной психологией» – важнейшей характерологической чертой героя Достоевского.

Для подобного героя возможны два варианта развития: либо в рамках **«романа воспитания»**, либо по пути **«уединения»**. Первый путь достается героям, несущим положительную идею.

К «уединяющей» идее человекобожества герой приходит всегда в одиночестве, до столкновения с другими персонажами. Один решается и на ответственный шаг по ее воплощению – «сверхпоступок». Важнейшую проблему для человека – поиск возможности осмыслить свое существование перед лицом смерти – человек всегда решает в самых глубинах своего «я». Хотя, по Достоевскому, спасительный смысл, в случае его обретения, неизбежно приводит его к другим.

Подполье у Достоевского – особое духовное пространство, ситуация глубочайшего раскола человека и мира. Долгое пребывание в состоянии полной безысходности подполья невозможно и требует некоего разрешения. Тогда-то у героев и рождается их последняя мечта, с которой они связывают обретение смысла жизни и которую они называют своей *главной или «высшей» идеей*.

Складывается идея в уме героя под воздействием целого ряда ярких впечатлений-созерцаний, и потому они не просто выводят идею логически, но и *чувствуют* её⁴⁷. Решающим оказывается, таким образом, не оригинальность мысли, а внутреннее осознание ее правоты, неоспоримость которой внезапно поражает человека. Но в любом случае важнейшим в ней является надличностный, религиозный аспект, ибо она призвана ответить на вопрос о смысле жизни не только для героя, но и для всего человечества.

Если *идея богочеловечества* предполагает прекращение истории и всемирное братство, то *идея человекобожества* прямо противоречит общепринятому христианскому (или постхристианскому гуманистическому) мировоззрению. Поэтому для ее первоначального утверждения герою требуется поставить себя вне общества, поправ его законы с помощью некоего символического эксцентричного поступка. На языке героев это называется «переступить» или «заявить высшее своеволие». *Так идея становится философской подосновой преступления – убийства или самоубийства*. Главное – психологическая решимость героя переступить через мораль

⁴⁷ «...Когда я подумал однажды, то почувствовал совсем новую мысль. — Мысль почувствовали? – переговорил Кириллов, – это хорошо. Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новые. Это верно. Я много теперь как в первый раз вижу» (10; 187). Вторит ему и Крафт: «Я не понимаю, как можно, бывши под влиянием какой-нибудь господствующей мысли, которой подчиняется весь ваш ум и сердце вполне, жить еще чем-нибудь, что вне этой мысли... полное убеждение есть чувство» (подготовительные материалы к «Подростку» 16; 209).

ради утверждения себя *над* миром. Отчаянный шаг героя-идеолога поэтому приобретает в контексте идеи *сакральный, мифологический* смысл.

Мы предлагаем называть это действие *сверхпоступком*, поскольку он призван решающим образом изменить бытие героя и весь мир вокруг него. Этот шаг не имеет логического обоснования с житейской точки зрения и не преследует никаких практических целей. Одновременно он разрушает обыденность и выводит героя за пределы морали (если это убийство). Сверхпоступок – это всегда прохождение через смерть – в духовном смысле, но часто и физически. Часто он предполагает самоубийство (Кириллов, Ипполит, Крафт), или же влечет за его собой как необходимое следствие (Ставрогин, Свидригайлов). Сюжет сверхпоступка на самом деле не только не имеет шансов изменить действительность, но и вообще не вписывается в нее, а совершается с неожиданными для героя ошибками, отчего либо не реализуется вообще, либо его реализация вызывает эффект, противоположный задуманному. Совершая сверхпоступок, герой возвышается до своего идеобраза (в своих собственных глазах), в результате чего сюжет идеи начинает приобретать символический характер, а идейно-психологический сюжетный уровень коррелирует с мифологическим

Сверхпоступок оказывается единственным действием, на которое способен герой-идеолог – сюжетной кульминацией, единственной в его жизни и судьбе. Поэтому между сверхпоступками разных героев нет никакой связи, и они выпадают из действия романического уровня. *Роман может быть многособытийным только при введении большого числа «странных» героев, каждого со своим сверхпоступком, так чтобы внимание читателя переключалось с одного на другого.*

Герои-идеологи Достоевского – герои одного поступка, но не интриги. Сюжет складывается не из взаимодействия героев, но из драматических кульминаций их автономных судеб. Каждый из них стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Хотя они связаны дружескими и деловыми связями, но большинство из этих связей не получают сюжетного развития, и поэтому часто оказывается избыточными. Нужны же они для того, чтобы персонажи обладали полнотой информации друг о друге для реализации сценария массовых сцен.

При убывании внешнего действия и приближении к жанру психологического романа всё большую роль начинают играть драматические микрокомпоненты,

которые, однако, являются в «пятикнижии» весьма специфичными. Их строение мы рассматриваем в следующих подразделах – «**Исповедальный монолог как форма общения**» и «**Говорящий и его слушатели**».

Если мы присмотримся ко всем развернутым беседам героев в романах Достоевского, которые в критике обычно именуются философскими или даже «сократическими» диалогами, то увидим, что в большинстве случаев они только начинаются как обычный диалог (пока собеседники обмениваются вступительными, незначущими и общими фразами), после чего один из персонажей полностью завладевает разговором и превращает его в свой безудержный и страстный монолог, лишь изредка прерываемый встречными репликами собеседника. Именно он оказывается важнейшим элементом идейно-психологического сюжета. Такой монолог, обязательно предполагающий слушателя – но слушателя *молчащего*, – мы и предлагаем назвать *исповедальным*, а сцену разговора – *исповедальной ситуацией*. Полноценного двустороннего общения в подобном случае не происходит – слишком разные роли достаются собеседникам.

Важнейшее отличие исповедальной ситуации от прочих моделей общения состоит в психологической установке по отношению к *другому*. При исповеди не предполагается обмен мнениями или возражения со стороны конфиденанта: от него ждут только понимания, приятия и прощения. Если диалог строится на вопросах и движется ими, то исповедь представляет собой цельное повествование. Говорящий сосредотачивается на себе и лишь косвенно интересуется личностью слушателей. *Другой* при исповедальном монологе низводится до роли двойника или интериоризованной «другости», от которой остается только уничтожающий (или сочувствующий) взгляд. С двойником может быть только видимость диалога. Если для диалога требуется подлинный *другой*, то для исповеди – условная функция *другого*.

Таким образом, диалог интериоризируется и все более приближается к внутреннему монологу (или «внутреннему диалогу» – здесь нет четкой грани). Сохраняются только болезненно активные остаточные формы диалога. Наконец, если *внешний диалог подменяется внутренним*, общеизвестная концепция диалогизма М. Бахтина лишается своей универсальности («Все – средство, диалог – цель. <...> Два

голоса – минимум жизни, минимум бытия»⁴⁸), по крайней мере, применительно к поэтике Достоевского.

Условность *другого* при исповедальном монологе подтверждается отсутствием у слушателей завершающих (то есть прощающих, утверждающих экзистенцию) функций. Слушатели, принявшие на себя роль двойников (или хотя бы воспринятые как двойники), не могут осуществить то, чего всегда ждут от *другого*: их приговор не уничтожает, а прощение и любовь не исцеляют. Их голос ни в какой мере не является решающим и значимым для героя, поскольку оценка говорящего выносится изнутри него самого. Подобный диалог ничего не меняет в жизни героев, не разрешает их проблем и не заставляет переоценить свои идеи.

Важнейшим следствием внеположности исповедального монолога по отношению к повседневности оказывается его *оторванность от поступков героев*, что также служит обострению напряженности сюжета: мы доверяемся исповеди, но тут же обманываемся – и начинаем разгадывать героя заново. Так, в «Братьях Карамазовых» мы напряженно думаем, мог ли Митя убить отца, постоянно вспоминая его «Исповедь горячего сердца» и мысленно сверяясь с ней. Однако это не отменяет важнейшего жанрового признака исповеди – искренности говорящего.

Итак, на идейно-психологическом сюжетном уровне, благодаря его одногеройности и сосредоточению внимания читателя на единственном поразительном сверхпоступке, складывается новое сюжетное единство, поддерживаемое символическими смыслами мифологического и евангельского сюжета, несмотря на то что смежные уровни (романический и злободневный) вступают в противоречие с идейно-психологическим. Если идейно-психологический уровень завоевывает в глазах читателей приоритетную значимость, то вокруг него организуется весь роман в окончательную сюжетную целостность.

В последнем подразделе главы рассматривается «**Злободневно-сатирический сюжетный уровень**». Он наиболее прост в описании, так как смысл его состоит в наглядной демонстрации политических взглядов писателя и оценки им текущей общественной ситуации. В большинстве случаев (за исключением «Бесов») герои злободневно-сатирического уровня играют в романе второстепенные и третьестепенные роли. Они карикатурно упрощены, часто ориентированы на

⁴⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – С. 434.

комедийные амплуа, и на них не распространяется специфическая для Достоевского техника построения образа как единства противоречий. Это Лебезятников в «Преступлении и наказании», «прогрессист» Докторенко, Бурдовский и Келлер («Идиот»), «пятерка» Верховенского и собрание у Виргинского (в главе «У наших»), Лембке с женой и Кармазинов в «Бесах», либералы Миусов, Ракитин, поляки, прокурор и адвокат Фетюкович в «Братьях Карамазовых». Данные персонажи четко отделены от романического (семейного) сюжета, в романе появляются эпизодически, как правило, на одну-две сцены, в которых показываются, однако, предельно ярко и выпукло.

Таковы, к примеру, Лебезятников в «Преступлении и наказании»; Докторенко и Бурдовский в «Идиоте»; члены «пятерки» Верховенского, Кармазинов в «Бесах»; адвокат Фетюкович, Ракитин, поляки в «Братьях Карамазовых» и т.д. Вводимые этими героями сюжетные линии является побочными и придают роману злободневную социально-политическую проблематику. Кроме того, они частично сглаживают, нейтрализуют черты «фантастического» реализма Достоевского, благодаря чему «парадоксальные» герои-идеологи оказываются помещены в некую нормативную социальную среду. Таким образом, романы Достоевского жанрово адаптируются (хотя бы внешне) социально-психологическим романам эпохи критического реализма.

Сюжеты, продуцируемые фигурами злободневного плана, сводятся к тому, что вначале персонаж проявляет вызывающую активность в разговоре, уверенный в правоте и актуальности своих взглядов, пытаясь выставить их (и самого себя) с самой выигрышной стороны. На какой-то момент они привлекают к себе всеобщее внимание. Уже в это время он провоцирует насмешки и все более нарастающее раздражение слушателей. Далее всплывает информация о некоем компрометирующем поступке героя, или же последний совершает его у всех на глазах (зачастую оба этих фактора срабатывают вместе), чем окончательно губит себя в глазах окружающих. Следует развенчание и разоблачение. Возможен сюжет с раскаянием «либерала» и проявлением у него трогательных человеческих черт.

Для целого сюжетного построения важно, что разные «политические» персонажи не связываются интригой между собой, и даже когда неким образом влияют на общий ход фабулы, то всегда ограниченным образом в локальном эпизоде (как Ракитин,

приведший Алешу к Грушеньке), хотя вначале предполагалась их значительная сюжетная роль (как в случае Степана Трофимовича Верховенского или поляка, жениха Грушеньки).

Соответственно персонажи, которых не «мучает» прежде всего вопрос о Боге и бессмертии не имеют в «пятикнижии» никаких шансов на художественное развитие, активное участие в сюжете и влияние на его ход.

Исключением является роман «Бесы», где злободневно-политический сюжетный уровень выходит на первый план и расширяется как по числу персонажей, так и по сложности их изображения. два персонажа с программной политической позицией – отец и сын Верховенские – являются одними из центральных в романе. Также они выдаются из ряда прочих карикатурных лиц своей глубиной и неоднозначностью:

В «**Заключении**» подводятся основные итоги работы. В частности:

– Из-за малого количества реально изображенных активных действий, опорный «семейный сюжет» фактически стагнирует: после длинной интригующей предыстории, он состоит из одного-двух значимых событий.

– Таким образом, романное действие развивается экстенсивно, постоянным вводом новых побочных сюжетов, которые в скором времени претендуют на то, чтобы занять главенствующее положение. Если их число увеличивается, то их независимость друг от друга и факультативность вплоть до необязательности относительно базовой фабулы предопределяют многозначность и неустойчивость структуры целого.

– Возникает сложное противостояние двух антитетических романских жанров: остросюжетного и психологического. Внутренний мир героев раскрывается в их исповедальных монологах, занимающих большую часть романного текста. В то же время интрига не может должным образом развиваться или приобретает крайне специфические формы: «подпольная» психология центральных персонажей угрожает сюжету полной бессобытийностью. Всякое общение для героев становится стрессом и неизбежно оборачивается скандалом и разрывом (за исключением встреч со всепрощающими героями-конфидентами, такими как Разумихин, Мышкин, Алеша, хроникер Антон Лаврентьевич в «Бесах», выполняющими связующую функцию модераторов между всеми остальными персонажами).

– В результате, при отсутствии динамики развития действия и взаимоотношений между героями, интриги застывают (вплоть до катастрофы) в «равновесии» перманентного скандала массовых сцен. Сюжетный драматизм достигается ожиданием со стороны читателя активных действий, при их постоянном торможении и оттягивании, на фоне неослабевающего напряжения во взаимоотношениях персонажей. Событие долго аккумулируется и осуществляется как преступление.

– Структура повествования в «пятикнижии» включает в себя три основных микрокомпонента: 1) диалоги героев; 2) массовые сцены; 3) катастрофы (смерть, преступление, самоубийство). При этом принципиально важно, что эти разнородные микрокомпоненты не образуют единой сюжетной линии и являются элементами разных сюжетных планов: диалоги не подготавливают кульминации массовых сцен, массовые сцены оборачиваются бессобытийным скандалом, Катастрофы не обусловлены ни тем ни другим (они в любом случае анонсируются в самом начале повествования).

– Диалоги являются элементами идейно-психологических сюжетов, в то время как массовые сцены принадлежат к линии «семейного романа» или к злободневно-политическому плану, и лишь катастрофы, получающие, помимо сюжетного, символический смысл, призваны скрепить все уровни воедино.

– Сюжеты идеи – это сюжеты длящихся состояний и психологических манифестаций. Герои вне зависимости друг от друга «воспламеняются», подобно факелам, входя в акматическую (вершинную) фазу переживания своей идеи, которое в силу интенсивности переживания воспринимается как событие, и в котором они могут пребывать бесконечно долго. Именно из-за интенсивности переживания идеи они лишены возможности практически и последовательно действовать. Так мы получаем косвенное объяснение пассивности главных героев: они являются прежде всего героями сюжетов идеи и не опускаются до социально-бытовой интриги (для Ивана максимум участия – сознательная отстраненность, уезд в Чермашню).

– Достоевский уходит от традиционных жанровых схем путем их обрыва и недоразвертывания; поддерживая постоянное драматическое напряжение при избегании действия. Микрокомпоненты активного действия, типичные для бульварного романа, в «пятикнижии» разлагаются и уходит в предысторию, проявляясь лишь в сложности и запутанности отношений героев.

– При мифологической предопределенности основной фабулы, Достоевский хочет в каждый момент повествования сохранить элемент непредсказуемости.

– В плане внешнего действия Достоевскому было важно создать максимально конфликтогенную констелляцию персонажей, но он мыслил ее статически, без развития и разрешения.

– С учетом дискретности и крайне малом временной протяженности реально изображаемого действия, сюжетные линии трансформируются в **сюжетные положения**, длящиеся наивозможно долго ради описания кризисного психологического состояния конфликтующих героев, когда при видимости напряженного действия, расстановка сил в системе персонажей не меняется. Достоевский мыслит и оперирует подобными положениями как структурными элементами сюжета, Идеал Достоевского, к которому он стремится – **континуальное событие, совершающееся на протяжении всего романа**.

В «**Приложении**» кратко характеризуется взаимодействие выделенных сюжетных уровней в каждом конкретном романе Достоевского.

Положения, выносимые на защиту:

1) Обилие «катастроф», наличие целого ряда неразрешимых коллизий, наконец, перманентный экзистенциальный кризис, переживаемый героями как «хаос» мыслей и поступков, делают структурирование романного сюжета по фазам «главного» конфликта весьма условным. Все романы Достоевского строятся на энергии чрезвычайного психологического напряжения, у которого существует два источника: драматизм внутренней жизни персонажа и драматизм отношений между персонажами.

2) пределом, к которому стремится роман Достоевского, является непрерывная, перманентная кульминация, растянутая на весь романский сюжет, ради чего писатель и прибегает к драматическим элементам. Это лишает его возможности «правильного» развития интриги, свойственной для реалистического психологического романа и строящейся на постепенной интенсификации отношений и чувств. В конечном счете сюжетные линии трансформируются в **сюжетные положения**, длящиеся наивозможно долго. Достоевский мыслит и оперирует подобными положениями как

структурными элементами сюжета, Идеал Достоевского, к которому он стремится – *континуальное событие, совершающееся на протяжении всего романа.*

3) в романах Достоевского образуются полноценные сюжетные уровни, различные по своей жанровой природе и по идейному содержанию.

4) В рамках *многоуровневости сюжетных построений* в романах «пятикнижия» Достоевского выделяются следующие сюжетно-смысловые уровни: 1) Евангельский прасюжет; 2) Символично-аллегорический уровень; 3) мифологический уровень; 4) уровень собственно внешнесобытийной романической интриги 5) идейно-психологический и 6) злободневно-политический сюжетный уровень.

5) Принципиальным для сюжетообразования романов Достоевского оказывается тот момент, что каждый последующий сюжетный уровень структуры противоречит предыдущему с точки зрения поэтики, а также переосмысляет его по содержанию.

6) Пытаясь создать захватывающую историю, Достоевский активно прибегает к традиционным приемам бульварного, авантюрного, любовного, детективного романов, которые характеризуются насыщенностью внешнего действия. На данном уровне появляются многочисленные побочные сюжетные линии, некоторые из которых остаются лишь намеченными

7) Многие черты как мировоззрения Достоевского, так и поэтики «пятикнижия» объясняются воздействием на него Апокалипсиса – основополагающего новозаветного текста для всей философско-религиозной системы писателя.

8) Достоевскому присуще мифологическое мышление, которое приводит его к собственному мифотворчеству. Дополнительную сложность мифологическим структурам в «пятикнижии» придает тот факт, что сами герои романа являются мифотворцами, и необходимо отличать романские мифы, заложенные в структуру произведения самим автором, от спорных для него «идеомифов» героев.

9) В романах «пятикнижия» выделяются две разновидности мифологических сюжетов: «контр-миф» («миф-контрпункт»), построенный как провокативное отрицание евангельского прасюжета, , и «первичные ауториальные мифы», в частности «миф о спасительной жертве и ритуальное убийство», «поклонение матери-Земли», «Дуализм героев», покаянного соединения с жертвой» «петербургский фантастический любовный треугольник».

10) Внешняя событийная фабула романов «пятикнижия», складывается из нескольких разножанровых составляющих: 1) *Линия героя идеи* – Раскольникова, Верховенского, Кириллова, Ивана. Эта линия статична на большем протяжении романа, но в конце разрешается экстремальным поступком – убийством или самоубийством; 2) *Злободневный социально-политический сюжет*; 3) *Романическая интрига*.

11) Структура повествования в «пятикнижии» включает в себя три основных микрокомпонента: 1) диалоги героев; 2) массовые сцены; 3) катастрофы (смерть, преступление, самоубийство). При этом принципиально важно, что эти разнородные микрокомпоненты не образуют единой сюжетной линии и являются элементами разных сюжетных планов.

12) При сильном влиянии авантюрного романа, сам авантурный сюжет остается у Достоевского за пределами собственно романного изображения.

13) Главных героев в той или иной мере характеризует *подпольная психология* – оторванность и отчужденность от мира. Пропорционально наличию подпольных черт в характере героев способность их к действию и общению убывает, демонтируется, а при полном их проявлении, как в «Записках из подполья», пропадает всякая взаимосвязь героя с окружением – только остаточное, вспыхивающее временами желание хоть какого-либо общения.

14) Достоевский изображая преимущественно исключительных героев, он хочет представить их характерными типами, меняя местами крайность и норму и демонстрирует нам в итоге **не тип, а атипичность**.

15) Наделяя образы главных героев взаимоисключающими чертами (агрессивность и мечтательность, ненависть и тяга к людям, замкнутость и общительность, гордость и самоуничижение), Достоевский, размывает их личностное ядро, что не позволяет «завершить» их как определенные характеры, делает их своего рода переменными.

16) Выстраивая типологию героев, мы выделяем следующие группы: 1) *Второстепенные жанровые и сатирические персонажи*; 2) *идейно-жанровые*; 3) *«страстные» герои*; 4) *герои – носители положительного идеала*; 5) *идейные герои подпольного типа*.

17) Из-за особенностей использования предыстории героев в «пятикнижии» складывается своеобразный феномен наполовину скрытых *романов в прошлом*, которые как раз и являются авантюрно-бульварными, в то время как в актуальном времени повествования фактически развертывается иной – психологический роман – вплоть до того, что предысториях у героев проявляются совсем иные черты. Замысел Достоевского оригинален: построить психологический роман на пепле несостоявшегося, но только обещанного авантюрного. Главным приемом сюжетосложения становится именно бесконечная вариативность потенциального сюжетного развития, которая пытается подменить собою сам сюжет.

18) Попытка переместить драматическую эффектную сцену, с романтической поэтикой, в реалистический роман, приводит к трансформации ее в *скандал*. Задумывая скандальную ситуацию, Достоевский стремится «изломать» отношения персонажей так причудливо, чтобы потенциальные и реальные враги (бывшие некогда очень близки) неожиданно встречались друг с другом и между ними возникали бы «невозможные» разговоры, равно допускающие и пощечины, и признания в любви. Важно отметить, что несмотря на впечатляющий внешний эффект скандалов в «пятикнижии», ***после них отношения персонажей практически не изменяются***. Скандал у Достоевского служит для создания видимости напряженного сюжетного действия, но главным образом, для неожиданной демонстрации героя в носом свете, иногда неоднократного.

19) При внешней вовлеченности в романную интригу, в *настоящем* актуального романного времени герои-идеологи пребывают пассивными. Типичен мотив *несовершения* ими ожидаемого действия. *Герои-идеологи Достоевского – герои одного поступка, но не интриги*. Сюжет складывается не из взаимодействия героев, но из драматических кульминаций их автономных судеб.

20) Сверхпоступок оказывается единственным действием, на которое способен герой-идеолог – сюжетной кульминацией, единственной в его жизни и судьбе. Поэтому между сверхпоступками разных героев нет никакой связи, и они выпадают из действия романического уровня. *Роман может быть многособытийным только при введении большого числа «странных» героев, каждого со своим сверхпоступком, так чтобы внимание читателя переключалось с одного на другого*.

21) Важнейшим следствием внеположности исповедального монолога по отношению к повседневности оказывается его *оторванность от поступков героев*, что также служит обострению напряженности сюжета.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях

Издания, рекомендованные ВАК РФ:

1. *Креницын А.Б.* О притчевой основе идей в романах Достоевского. // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. М.: МГУ. – № 4. – 1993. – С. 53-59.
2. *Креницын А.Б.* Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского / А.Б. Креницын // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. – 2010. – № 3. – С. 54-69.
3. *Креницын А.Б.* Поэтика и семантика скандала в поздних романах Ф.М. Достоевского // Преподаватель XXI век. – М., 2016. – № 2. – С. 407-422.
4. *Креницын А.Б.* О функции предыстории героя в романном построении Ф.М. Достоевского // Филологические науки. – М., 2016. – № 4. – С. 63-71.
5. *Креницын А.Б.* О своеобразии типа героя-идеолога у Достоевского Филология: научные исследования 2(22) - 2016. DOI: 10.7256/2305-6177.2016.2.18424 С. 144-152.
6. *Креницын А.Б.* Миф о жертве в поздних романах Ф.М. Достоевского // *Litera*. — 2016. – № 2. – С. 56-70. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.2.19126. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_19126.html
7. *Креницын А.Б.* О специфике сюжетного действия в романах «пятикнижия» Ф.М. Достоевского: к проблеме влияния «бульварного» романа. // *Litera*. — 2016. - № 3. - С.6-15. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.3.20054. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_20054.html
8. *Креницын А.Б., Шаранова Д.Д.* Синтез готического и бульварного влияния на творчество Ф.М. Достоевского // *Litera*. — 2016. - № 3. - С.16-25. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.3.20186. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_20186.html
9. *Креницын А.Б.* Функция предыстории героя в романном построении Ф.М. Достоевского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного

университета. № III:3 (48). – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гум. ун-та, 2016. – С. 67-77.

10. *Креницын А.Б.* Бинарные структуры в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Ученые записки Орловского государственного университета.– Орел: изд-во ФГБОУ «Орловский гос. ун-т им. И.С. Тургенева» . – 2016. – № 2 (71). – С. 129-135.

11. *Креницын А.Б.* «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина как источник поэмы о великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского // Вестник Череповецкого государственного университета. – Череповец: ФГБОУ «Череповецкий гос. ун-т». – 2016. – №3. – С. 43-47.

12. *Креницын А.Б.* О принципах построения массовых сцен у Достоевского: сценичность или романтическая традиция? // Ученые записки Петрозаводского государственного университета – Петрозаводск: ФГБОУ ВО «Петрозаводский гос. ун-т». – май, 2016. –№ 3 (156). – С. 74-80.

13. *Креницын А.Б., Шаранова Д.Д.* Достоевский и бульварная литература: «Преступление и наказание» // Вестник Бурятского государственного университета Улан-Удэ: ФГБОУ ВО «Бурятский гос. ун-т». – Вып. 2. – 2016. – 133-143.

14. *Креницын А.Б.* «Жил на свете таракан...» (Стилистические особенности басни из «Бесов» Ф.М.Достоевского) // Русская речь. – М., 2016. – № 5. – С. 12-20.

15. *Креницын А.Б.* О специфике любовной интриги в романах Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов, серия *Литературоведение, Журналистика*. – М.: РУДН. – 2016. – № 2. – С. 15-28.

16. *Креницын А.Б.* К вопросу о типизации героев в романах «пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. – Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов. – 2016. – № 4 (52) – С. 128-142.

17. *Креницын А.Б., Шаранова Д.Д.* «Игрок Ф.М. Достоевского и бульварная литература: о точках пересечения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота № 5(59). – 2016. Ч. 3. – С. 25-29.

Монографии и учебные пособия:

18. *Криницын А.Б.* Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. – М: МАКС Пресс, 2017. – 546с. (28,5 п.л.).
19. *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. (монография). – М.: МАКС Пресс, 2001. – 372 с. (23,25 п.л.).
20. Ф.М. Достоевский // Русская литература XIX-XX вв. – Т.1 – М., 2008. – С. 363-392.

Другие публикации:

21. *Криницын А. Б.* Роль притчи как средства передачи идей в романах Достоевского. Студенческие научные доклады. Литературоведение I. М., МГУ, 1992. – С. 64-72.
22. *Криницын А. Б.* «Истинно, истинно говорю вам...» О евангельском эпитафье к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Православная беседа. № 5-6, 1993. – С. 23-25.
23. *Криницын А.Б.* О притчевой основе идей в романах Достоевского. // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. М.: МГУ. – № 4. – 1993. – С. 53-59.
24. *Krinizyn A.B.* Dostojewskij in Rußland heute. (Vortrag in den Rahmen *Studium generale*). F.M. Dostojewski Dichter, Denker, Visionär. – Tübingen: Attempto, 1998. – С. 181-203.
25. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». сб. К 60-летию профессора А.И.Журавлевой. М., 1998. – С. 161-173.
26. *Krincin A.B.* O specifiki vidnega sveta pri Dostoevskem in semantiki “videnij” v romanu “Idiot”. Slavistična Revija. Ljubljana, 2000, № 4. – С. 399-429.
27. *Криницын А. Б.* О евангельском прасюжете романов «пятикнижия» Ф.М. Достоевского // Историко-литературный сборник. М., МГУ, 2001. – С. 99-122.
28. *Krinizyn A.B.* Diskursmodelle in den Romanen Dostoevskijs // Anzeiger für Slavische Philologie. Band XXVIII /XXIX. Graz, 2001. – С. 311-321.
29. *Криницын А. Б.* О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. – С. 170-205.
30. *Криницын А. Б.* Феномен болезненности в романе Достоевского «Преступление

- и наказание» в его религиозно-философском измерении. Материалы к международному симпозиуму «Dostoevskij in Deutschland». – Baden-Baden, 2001. – С. 123.
31. *Креницын А. Б.* Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского // Литературоведческий журнал. № 16. – Отделение литературы и языка РАН, ИНИОН РАН. – 2002. – С. 108-115.
32. *Креницын А. Б.* Мотив прощения в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Itinera slavica. Studien zu Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf-Dieter Kluge zum 65. Geburtstag. Band 16.* – Verlag Otto Sagner München, 2002 – С. 147-155.
33. *Креницын А. Б.* Ф.М. Достоевский // Биографии великих людей. – М., «Россмэн», 2003. – С. 220-246.
34. *Креницын А. Б.* Швидерска М. Интерпретация художественных произведений Ф.М. Достоевского с точки зрения литературоведческой имагологии с особым учетом изображения Польши (Verlag Otto Sagner München, 2001 – 4955). [Рец.] / А.Б. Креницын // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2005. – № 1. – С. 111-117.
35. *Креницын А. Б.* Сон о «дите» Дмитрия Карамазова (Опыт комментария) // Достоевский. Дополнения к комментарию / под. ред. Т.А. Касаткиной. Сб. ИМЛИ РАН. – М., Наука, 2005. С.586-607.
36. *Креницын А. Б.* Достоевский в Германии XX века // Достоевский и XX век. – М.: Высшая школа, 2008. – С. 178-250.
37. *Креницын А. Б.* Творчество Ф.М. Достоевского: связи с западно-европейскими литературами // Сравнительное литературоведение. Россия и запад. – М., Высшая школа, 2008. – С. 195-233.
38. *Креницын А. Б.* Поэма о Великом инквизиторе Достоевского и «История рода человеческого» Дж. Леопарди // Сравнительное литературоведение. Россия и запад. – М., Высшая школа, 2008. – С. 233-250.
39. *Креницын А. Б.* «Жан Сбогар» Ш. Нодье в творчестве Ф.М. Достоевского //

- Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2008 года. – Великий Новгород, 2009. – С. 201-220.
40. *Креницын А. Б.* Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского. // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 144-166.
41. *Креницын А. Б.* Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. – М., 2012. – С. 114-160.
42. *Креницын А. Б.* Мотивы романа М. Шелли «Франкенштейн» в творчестве Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2011 года. – Великий Новгород, 2012. – С. 201-220.
43. *Креницын А. Б.* Достоевский и Шиллер: материалы к лекционному курсу. <http://www.portal-slovo.ru/philology/45878.php>; <http://www.portal-slovo.ru/philology/45276.php>; <http://www.portal-slovo.ru/philology/45367.php>; <http://www.portal-slovo.ru/philology/45835.php>
44. *Креницын А. Б.* Каторжная демократия: Ruttenburg Nancy. DOSTOEVSKY'S DEMOCRACY. — Princeton: Princeton University Press, 2008 (рецензия) // Новое литературное обозрение. 2011. – № 109. – С. 338-342.
45. *Креницын А. Б.* Структура и принципы сюжетоборазования в романах «пятикнижия» Ф.М. Достоевского // Достоевский: философское мышление взгляд писателя – Спб., «Дмитрий Буланин», 2012 – С. 70-83.
46. *Креницын А. Б.* Структура героя в романах Ф.М. Достоевского / А.Б. Креницын // XV Симпозиум Международного Общества Достоевского. «Достоевский и журнализм». Тезисы докладов. – М., 2013. – С. 79-81.
47. *Креницын А. Б.* Функция предыстории героя в романном построении Ф.М. Достоевского / А.Б. Креницын // III Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» Избранные доклады и тезисы. М.: Издательство МГУ, 2012. С. 419-420.