

АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ КРИНИЦЫН

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Российская Федерация)
derselbe@list.ru

О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ МАССОВЫХ СЦЕН У ДОСТОЕВСКОГО: СЦЕНИЧНОСТЬ ИЛИ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ?

Рассматривается структура и историко-литературный генезис так называемых массовых сцен, или конклавов, в «пятикнижии» Достоевского. Говорить о наличии какой-то одной кульминации в сюжете у Достоевского нельзя: существует целый ряд моментов резкого взрыва эмоционального напряжения, которые Достоевский пытается выдать за точки бифуркации, это – массовые сцены, оборачивающиеся чередой скандалов. При построении массовой сцены Достоевского интересует прежде всего ее эффектность и зрелищность. Традиция подобной организации действия восходит к драме, более конкретно – к драме французского романтизма. 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 противоречивее. Выявляются схожие сюжетные схемы драматических сцен у Гюго и Достоевского, построенные по принципу: драматический мотив – его неожиданное разрешение. Преобладание драматических элементов 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 явлениюм.

Ключевые слова: поэтика романов Достоевского, французский романтизм, В. Гюго, массовые сцены, драматические элементы, скандал, мелодрама

Построение сюжета в романах Достоевского значительно отличается от романной традиции его времени. Достоевский творил новый тип философского романа, равномерно удаляясь как от острожетного «бульварного» типа, так и от психологических (наподобие тургеневских), со средоточенными на внутреннем конфликте при минимуме действия. Событийная фабула романов «пятикнижия» состоит из чередования напряженных философских диалогов и так называемых массовых сцен – собраний вместе максимального числа действующих лиц романа с максимальной интенсификацией психологических отношений между ними. «Пристрастие Достоевского к массовым сценам, его стремление сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц» в целях драматизации философской проблематики романов отмечал М. М. Бахтин [1: 37]. Поэтому при рассмотрении поэтики сюжета у Достоевского говорить о наличии центральной кульминации не получается: существует целый ряд моментов резкого взрыва эмоционального напряжения, оборачивающихся чередой скандалов.

При построении массовой сцены Достоевского интересует прежде всего ее эффектность и зрелищность. Традиция подобной организации действия восходит к драме, которой как роду литературы изначально свойственна гиперболиза-

ция форм поведения героев при речевом самораскрытии [12: 69–80], и более конкретно – к драме французского романтизма. Вспомним, что Достоевский в молодости увлекался немецкими и французскими романтиками, в частности ранним творчеством Бальзака, Жорж Санд, Гюго. Случай Гюго особенно интересен, поскольку он, будучи автором прославленных драм, активно переносил в свою прозу приемы драматургии. В драме, условной уже по причине жесткой ограниченности времени действия, правдоподобие (понимаемое как естественное течение времени) отступает на второй план, при доминирующей установке на эффектность и зрелищность, достигаемые концентрацией сюжетных кульминаций. Достоевский был знаком с «Предисловием к драме “Кромвель”» Гюго, ставшим важнейшим манифестом европейского романтизма, где французский классик открыто выступает против жизненного правдоподобия: «Правда в искусстве никогда не может быть полным воспроизведением действительности» [6: 455]. Его слова о разделении «реального в искусстве от реального в действительности» [6: 455] прямо перекликаются с общеизвестной записью Достоевского о специфике своего реализма «в высшем смысле» как «изображения всех глубин души человеческой» (Т. 27: 65)¹, до которых он доходил через усиление яркости и контрастности характеров. Подобную установку на изображение «высшего смысла» действительности, даже

в противоречии с прямым правдоподобием, разделяли все французские романтики. Так, Альфред де Винни постулирует: «Зачем нужно искусство, если оно всего лишь повторение действительности, отиск с нее? Боже мой, мы и так видим вокруг слишком много жалкой и безотрадной реальности <...> Если бледность вашей *жизненной правды* будет преследовать нас в искусстве, мы сразу уйдем из театра или закроем книгу, чтобы не встречаться с этой правдой дважды. От произведения искусства, где действуют вымыщленные лица, требуется, повторяю, философское изображение человека, подвластного страстиам своей натуры и своего времени, следовательно, правда об этом *человеке* и об этом *времени*, но поднятых на высшую, идеальную [ступень] могущества, где сконцентрирована вся их сила. Эту *правду* узнаешь в творениях духа так же, как поражаешься сходству портрета с оригиналом, которого никогда не видел; ибо большой талант изображает в большей степени жизнь, чем *живущего*» [3: 422]. «Искусство можно рассматривать лишь в его связи с *идеалом прекрасного*. Надо сказать, что *жизненная правда* здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой нашей склонности оно потакает. Искусство могло бы обойтись без нее, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит в *верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов*» [3: 424–425].

Также в «Предисловии к драме “Кромвель”» Гюго утверждает главным художественным выражением новой христианской эпохи *драму*. «Поэзия, рожденная христианством, поэзия нашего времени есть, следовательно, драма; особенность драмы – это ее реальность; реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная, заключается в гармонии противоположностей» [6: 452]. «Поэзия <...> начнет действовать, как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой, мрак со светом, гротескное с возвышенным...» [6: 448]; «...драма есть зеркало, в котором отражается действительность. Но если это обыкновенное зеркало с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать лишь тусклое и плоскостное изображение, верное, но бесцветно. <...> ...следовательно, драма должна быть концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, наоборот, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет – в пламя» [6: 455]. Так Гюго обозначил важнейшую черту своего метода как в драме, так и в прозе: изображать предметы не в их обычных масштабах, а гиперболизируя, сгущая краски, изображать явления исключительные, подчеркивая крайности, противопоставляя контрастно добро и зло, безобразие и красоту, гротеск и возвышенное. При этом в самом

безобразии Гюго видит прекрасное, в жестоком сердце – дремлющую человечность, в несовершенном общественном устройстве – очертания гармонии, и даже в нечистотах парижской клоаки он провидит здоровую, радостную жизнь, в которую они преобразятся, пройдя через созидательный круговорот природы. Под гротеском Гюго понимал крайнее усиление каких-либо качеств. «Взор Виктора Гюго, – писал критик Montégut, – обладает очень странными привилегиями; ему свойственна способность необычайных преувеличений. Микроскопический мир, смиренная и скромная действительность, умеренные пейзажи не существуют для В. Гюго. Зато какой он мастер всего, что колоссально и подавляющее» (цит. по: [13: 46]). В свою очередь Л. П. Гроссман отмечает значительное сходство поэтических стилей Гюго и Достоевского: «Не меньшее внимание Достоевский обратил на сложную архитектонику романов Гюго. Он рассмотрел в ней исконное стремление автора возбуждать в читателе острый интерес к теме и беспрерывно держать его внимание в состоянии крайнего напряжения. Он заметил все средства, направленные к достижению этой главной цели: сгущение красок, безмерные преувеличения, игру контрастами, внесение антитез не только в слог, но и в замыслы и в образы, беспрерывную смену исключительных эффектов, нагромождение необычайных приключений и неожиданных катастроф и наконец громадное количество героев...» [5: 46–48]. Вслед за В. Гюго Шатобриан прямо переносит в прозу приемы и законы драмы: «...смутное брожение страстей в сочетании с реальными несчастьями могло бы быть великолепной основой для драмы. Странно, что современным писателям не пришло в голову изобразить это удивительное состояние души. И поскольку у меня нет иных примеров, то да будет мне позволено предложить читателям эпизод, взятый, как и “Атала”, из “Начезов”. Это жизнь того самого Рене, которому Шактас рассказывал свою историю. Это, так сказать, одна только идея; это чистое описание состояния *зыбкости страстей, а не событий и приключений*» [15: 400].

Нельзя не заметить, насколько явственно к такой концепции личности, одолеваемой «зыбкостью страстей», приближается Достоевский, утверждавший, что только через крайности постигается суть действительности, равно как гиперболичность черт наиболее выпукло отражает национальный характер. Так, Достоевский пишет Н. Н. Страхову 26 февраля (10 марта) 1869 года: «У меня свой особенный взгляд на действительность, и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (Т. 28. Ч. 2: 238).

Многократно отмечалось, что проза самого Достоевского тяготеет к драме и сближается

с ней [4], [11]. У русского романиста нередки чисто драматические эффекты (театрально исповедальные признания, собирание множества героев в одной массовой сцене, аффектированные жесты наподобие поцелуев руки, пощечин, плевков в лицо и т. д.). Таким образом, то, что эстетические положения Гюго и – шире – французского романтизма 1830-х годов оказали на Достоевского большое воздействие, остается бесспорным.

Хотя после возвращения Достоевского с каторги его чувства к Гюго слегка охладели и выровнялись, но пишет перед ним как художником остался, о чем свидетельствует его <предисловие к публикации перевода романа Гюго «Собор парижской богоматери»> в журнале «Время» 1862 года: «Виктор Гюго **бесспорно сильнейший талант** (здесь и далее выделения жирным шрифтом – мои. – А. К.), явившийся в девятнадцатом столетии во Франции. Идея его пошла в ход; даже форма теперешнего романа французского чуть ли не принадлежит ему одному. Даже его **огромные недостатки** повторились чуть ли не у всех последующих французских романистов...» (Т. 20: 29). Примерно то же Достоевский повторяет и в 1876 году: «У Виктора Гюго бездна **страшных художественных ошибок**, но зато то, что у него вышло без ошибок, **равняется по высоте Шекспиру**» (Т. 24: 119). Как мы видим, в отношении к Гюго сохраняется двойственность: отмечая неправдоподобие Гюго («страшные художественные ошибки»), Достоевский отмечает его поистине «шекспировский» драматизм и особенно ценит его как *романиста*, без которого невозможно представить современный романский жанр.

Наиболее отчетливо это проявляется в первом из романов «пятикнижия» – «Преступлении и наказании», в котором наиболее ощущается влияние французского социального романа.

Очевидно, что при построении сцены Гюго интересует прежде всего не правдоподобие, а ее эффектность. Вспомним, как в «*Misérables*» происходит первая встреча главных «отверженных» положительных героев, заданных Гюго как «святые», – Фантины и Жана Вальжана (в роли мэра Мадлена). Фантину, опустившуюся публичную женщину, жестоко оскорбляет на улице франт, засунув ей сзади комок снега за платье (притом что она больна чахоткой). Когда она, вне себя от боли и обиды, в бешенстве расцарапывает ему лицо, ее арестовывает суровый Жавер и приговаривает к шести месяцам тюрьмы. В участке она долго молит его о пощаде, объясняя, что тогда она не сможет зарабатывать деньги для своей больной дочурки (которую Тенардье грозится выгнать на улицу) и произносит отчаянный монолог, «целуя у сыщика полу сюртука». Мы видим, как, не стесняясь никаких сильных средств и мелодраматических эффектов, Гюго придает сцене высший градус психологического напряжения. Но это только начало ее развертывания. Фантина встает с пола только тогда, когда слышит голос вошедшего

мэра, в котором она воображает виновника всех своих несчастий. И тогда, в пароксизме ненависти, она с хохотом плюет Мадлену в лицо. И тут, оттерев плевок с лица, Мадлен кротко велит отпустить Фантину, поскольку невольно слышал ее рассказ. Жавер, вдвойне ошеломленный как новым страшным оскорблением, нанесенным самому мэру, так и немыслимым милосердием последнего, начинает спорить, фактически «взбунтовавшись» против главы города. При этом якобы совсем обезумевшая Фантина ослышалась, что отпустить ее хочет как раз Жавер – ведь она не может вообразить мэра иначе, как чудовищем – и продолжает проклинать Мадлена, понося его последними словами, и нежно благодарить благодетеля Жавера (когда Мадлен обращается к ней с предложением денег, Фантина осаживает его: «– Не с тобой говорят! И обратилась к солдатам: – Вы видели, ребята, как я плюнула ему в лицо? А, старый мошенник мэр, ты пришел сюда, чтобы напугать меня, а я тебя не боюсь! Я боюсь только господина Жавера, доброго господина Жавера!» (236)², и только когда Вальжан прогоняет Жавера и говорит ей, что он освобождает ее и берет на себя денежное обеспечение ее и ее ребенка, смятенная падает на колени перед мэром, целует ему руку и лишается чувств.

Итак, при всей своей демонстративной условности сцена достигает шекспировского драматизма, вызывая в памяти горестные заблуждения и отчаянные монологи безумного короля Лира. У Достоевского мотивы этой сцены отчасти воспроизводятся в «Идиоте», когда Мышкин после пощечины Гани забирает руки назад. Однако со-поставима эта сцена также и с другой – с поминками по Мармеладову в «Преступлении и наказании».

Драматические элементы определяют характер сюжета и стиль общения персонажей. У Катерины Ивановны «ум мешается» точно так же, как и у Фантины, от горя и невыносимых тягот бедности. Неумеренное расположение к одним людям (Раскольникову, Лужину) сочетается у нее с такой же беспринципной агрессией к другим (хозяйке), что неизбежно должно привести к взрыву. Так же, как Фантина упивается оскорблением мэра (от которого она полностью зависит и который заступается за нее), Катерина Ивановна наслаждается, оскорбляя хозяйку, которая устроила ей поминки и которой она кругом должна. Скандал за столом нарастает, но в момент, когда Амалия Ивановна уже готова выгнать Катерину Ивановну с квартиры, на сцену выступает Лужин, обвиняющий Соню в краже ста рублей. Катерина Ивановна горячо вступается за Соню, не жалея бранных слов («Это Соня-то воровка! Да она еще тебе даст, дурак! – И Катерина Ивановна **истерически захочатала**. – Видали ль вы дурака? – бросалась она во все стороны, показывая всем на Лужина. – Как! И ты тоже? – увидела она хозяйку, – и ты туда же, колбасница, подтверж-

даешь, что она “вороваль”, подлая ты прусская куриная нога в кринолине! Ах вы! Ах вы!» (Т. 6: 303). Даже когда грозят вызвать полицию, Мармеладова кидает Лужину в лицо скомканную десятирублевую купюру (данную Лужином ранее), но при обыске Сони действительно выпадает банковский билет. Катерина Ивановна не сдается, но лишь поднимает тон декламации на еще большую степень надрыва и отчаяния («— Соня! Соня! Я не верю! Видишь, я не верю! — кричала

Elle parlait ainsi, brisée en deux, secouée par les sanglots, aveuglée par les larmes, la gorge nue, se tordant les mains, toussant d'une voix sèche et courte, balbutiant tout doucement avec la voix de l'agonie. La grande douleur est un rayon divin et terrible qui transfigure les misérables. À ce moment-là, la Fantine était redevenue belle. À de certains instants, elle s'arrêtait et baisait tendrement le bas de la redingote du mouchard. Elle eût attendri un cœur de granit; mais on n'attendrit pas un cœur de bois.

(перевод: «Не поднимаясь с колен, согнувшись чуть не до самого пола, сотрясаясь от рыданий, ничего не видя от застилавших глаза слез, с полуобнаженной грудью, ломая руки и кашляя сухим отрывистым кашлем, она говорила тихо, словно умирающая. Великая скорбь — это божественный и грозный луч, преображающий лица несчастных. В эту минуту Фантина снова была прекрасна. Время от времени она умолкала и кротко целовала у сыщика полу сюртука. Она смягчила бы каменное сердце, но деревянное сердце смягчить нельзя» (233).

В этот новый критический момент появляется Лебезятников, обличающий Лужина в подлоге. Вслед за ним выступает в защиту Сони Раскольников (это два весьма пропастранных монолога, вполне в духе героев Гюго). Когда Лужин с похороном удаляется, один из пьяниц запускает в него стаканом, но попадает в Амалию Ивановну, после чего та в бешенстве выгоняет с квартиры Катерину Ивановну — прямо с поминок (которые Амалия сама же помогала организовать), с маленьими детьми-сиротами. После того как Соня, почти в беспамятстве, скрывается к себе домой, Катерина Ивановна в отчаянии бежит к генералу, бывшему начальнику Мармеладова, устраивает у него скандал («она сама его обругала и **чем-то в него пустила**» (Т. 6: 325), что аналогично пощечине, данной Фантины Мадлену, ведь генерал тоже был скорее благодетелем ее семьи, и после незаслуженного оскорбления тот также проявляет благородство, не преследуя несчастную: «Как ее не взяли — не понимаю!»). В конце концов, «в полном исступлении» Мармеладова идет с детьми на улицу, желая показать всему миру, до чего она дошла в своих несчастиях. Ее реплики складываются в душераздирающий по боли и отчаянию монолог, под стать шекспировским безумцам, с напевами из французских романсов. Попутно она учит детей петь и тут же бьет их за непонятливость. Когда те пытаются убежать от нее, она бросается за ними, падает и разбивается

(несмотря на всю очевидность) Катерина Ивановна, сотрясая ее в руках своих, как ребенка, **целуя ее бессчетно, ловя ее руки и, так и впиваясь, целуя их.** — Чтобы ты взяла! <...> Ах, покойник, покойник! Видишь? Видишь? Вот тебе поминки! Господи! Да защитите же ее, что ж вы стоите все! <...> Мизинца вы ее не стоите, все, все, все, все! Господи! Да защити ж, наконец!» (Т. 6: 304–305). Авторское описание сцены практически аналогично Гюго, как по мотивам, так и по пафосу:

Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. Тут было столько жалкого, столько страдающего в этом искривленном болью, высохшем чахоточном лице, в этих иссохших, запекшихся кровью губах, в этом хрюпло кричащем голосе, в этом плаче навзрыд, подобном детскому плачу, в этой доверчивой, детской и вместе с тем отчаянной мольбе защитить, что, казалось, все пожалели несчастную (Т. 6: 305).

в кровь. Когда ее относят на квартиру к Соне, ее речь превращается в бред, с постоянным цитированием стихов, на сей раз из Гейне и Лермонтова. Вскоре она умирает, отказываясь от исповеди, с шокирующим криком: «Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!» (Т. 6: 334).

В обоих рассматриваемых сценах совпадает множество мотивов: подлой обиды от богача, ложного обвинения и несправедливого ареста, материнского горя, проституции как самопожертвования ради детей, страданий от нищеты, чахотки, безумия. Заметно старание Достоевского использовать мотивы Гюго в иной комбинации: так, черты и обстоятельства жизни Фантины распределяются у Достоевского между двумя героями — Соней и Катериной Ивановной. Общим остается сам пафос мелодраматического надрыва и накал драматического напряжения, вызванного немыслимым публичным скандалом.

Итак, Достоевский, вслед за Гюго, строит мелодраматическую сцену с театрально аффектированными позами и жестами, в которой точно так же изображаются кризисные состояния героев в период высшего эмоционального напряжения. Однако мизансцены у Достоевского предполагают гораздо большее число участников, а авторский комментарий минимизируется, при том что отношения между героями гораздо сложнее и противоречивее. Писатель неустанно подчеркивает «странный» и «невозможный» моделируемой им констелляции персонажей, однако никогда не уходит от психологического правдоподобия в той мере, как Гюго (за отсутствие реалистической мотивации Гюго критикует также Л. С. Некора [10]). Те парадоксы, символические совпадения, антитезы и контрасты, которые Гюго живописует в своих комментариях, Достоевский обозначает лишь в иронических репликах и аффектированных жестах. Например, риторико-нравоучительных пассажей, вроде: «Великая скорбь — это божественный и грозный луч, преображающий лица несчастных. В эту минуту

Фантина снова была прекрасна», – мы у него вообще не встретим, кроме, пожалуй, одной реплики при чтении Соней Евангелия, явно навеянной Гюго: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (Т. 6: 251–252).

По подобному образцу Достоевский строит многие массовые сцены, или конклавы (термин введен Л. П. Гроссманом [4], см. также [8], [16]), в своих романах, где драматическое напряжение достигается за счет сопряжения множества конфликтующих друг с другом персонажей. Так, стилистика и патетика Гюго прослеживается Н. В. Черновой в поведении Степана Верховенского в «Бесах» [14: 174].

Сюжетные схемы драматических сцен у Гюго и Достоевского во многом совпадают. Вот их общие конструктивные элементы, построенные по принципу: драматический мотив – его неожиданное разрешение:

- 1) незаслуженное оскорбление – ответ еще более потрясающим милосердием, прощением (пощечина Гани – смирение Мышкина, пощечина Шатова – Ставрогин берет руки назад; плевок Фантины – милосердие Мадлены);
- 2) несправедливый приговор – спасение, разоблачение лжи (Лужин – Соня – Лебезятников; Жавер – Фантина – Мадлен, Шанматье, несправедливо обвиненный в краже, – Жан Вальжан, выдавший себя, чтобы его спасти);
- 3) ловушка – освобождение. Усиленный вариант: возможность освобождения и добровольный отказ от него (Раскольников, загнанный в угол Порфирием, и неожиданное спасение со стороны Миколки, Дуня на квартире у Свидригайлова; Жан Вальжан, пойманный бандой на чердаке у Тенардье и добровольно давший себя обезоружить).

Повторяются и главные роли: безжалостный злодей, провокатор, вершитель подвига самопожертвования, несчастная жертва (чаще всего героя) и т. д. Типичными приемами для подобных сцен являются также всевозможные театрально-аффектированные жесты: поцелуй (руки, ноги), земные поклоны, коленопреклонения, пощечины, плевки в лицо. Отметим, что подобные жесты вообще излюблены Достоевским и встречаются у него даже чаще, чем у Гюго, и в самых различных сюжетных ситуациях. Попадаются и совсем экзотические жесты: укус за палец (сцена самоубийства Кириллова, кстати, разыгранная почти в точности по мотивам кошмарного сна из «Последнего дня приговоренного» Гюго), укус за ухо или хватание за нос (шутки Ставрогина над губернатором и Гагановым), растягивание или сжигание денег (Снегиревым и Настасьей Филипповной), кидание на землю (Ставрогин Федьку Каторжного и Петра Верховенского), публичная поимка с поличным (подлог Лужина), прищемление пальца дверью (Лиза Хохлакова после разговора с Алешей), сжигание

пальца на свечке, кидание камнями (Илюша Снегирев и одноклассники).

Следует признать, что «Преступление и наказание» – роман, где наиболее ощутимы традиции французской литературы, и в частности В. Гюго. Но все важнейшие принципы построения массовых сцен стабильно сохраняются у Достоевского, пусть и без столь буквального воспроизведения мотивов, а также с большей установкой на правдоподобие. Хотя романное действие само по себе протекает за короткий промежуток времени, основные фабульные события концентрируются в несколько отдельных дней, а в их пределах, в свою очередь, – в определенные часы (см. названия глав: «Роковое утро», «Многотрудная ночь» в «Бесах»).

Преобладание драматических элементов 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. Абсолютно преобладают, однако, либо разговоры двух персонажей наедине, либо массовые многофигурные сцены. Крайне редко встречаются трехфигурные или четырехфигурные сцены, такие как разговор Грушеньки и Катерины Ивановны при Алеше (гл. «Обе вместе»), Алеша и Грушеньки при Ракитине (гл. «Луковка»), а также встреча Аглаи и Настасьи Филипповны в присутствии Мышкина и Рогожина. Обратим внимание, что во всех указанных сценах третий (и четвертый) персонажи присутствуют как наблюдающие сцену со стороны свидетели, то есть фактически выпадают из нее, находятся на особом положении. С другой стороны, также крайне редко дается изображение героя в одиночестве, сопряженное с формой внутреннего монолога: в романах «пятикинзия» мы найдем его в более или менее развернутом виде лишь в «Преступлении и наказании», но и там одинокие прогулки или раздумья героя непременно служат преддверием к некой судьбоносной встрече (Мармеладовым, Лизаветой, мещанином, Заметовым, Свидригailовым и т. д.).

Каждая из массовых сцен выстраивается как самостоятельное композиционное целое. В промежутках между ними автор не столько развивает сюжет, сколько подготавливает очередную сцену.

Попробуем вычленить основные принципы построения и развития подобной драматической сцены у Достоевского:

- 1) Наличие одновременно нескольких сценариев развития сцены. Первоначально ожидаемый сценарий оказывается лишь поводом к сцене, но по мере развития сцены теряет актуальность и заменяется другим, неожиданно развертывающимся на глазах читателя.
- 2) Постоянное обострение напряжения за счет того, что многие участники сцены не понимают смысла того, что происходит, поскольку не обладают информацией об изменении взаимо-

отношений между присутствующими, на фоне чего возникают всё новые провокации.

- 3) При вводе новых действующих лиц происходит узнавание новой скандальной информации и новый виток разбалансирования ситуации.
- 4) В точке бифуркации совершается шокирующий театрально-аффектированный жест (скандальный поступок).
- 5) На жест следует еще более неожиданный благородный ответ со спасительным прощением.
- 6) Сцена завершается либо условным примирением (отсроченным кризисом, как в случае временного примирения Настасьи Филипповны с Ганей – до именин вечером), либо срывом в новую катастрофу.

В дискурсе сцены обязательно наличествует исповедальный момент: кто-то из героев публично раскрывает свои задушевные терзания и идеи, обыкновенно тщательно скрываемые, чем зачастую достигается комический эффект. Комизм сцены может быть дополнительно усилен введением «шутов» из числа второстепенных персонажей (помешик Максимов, генерал Иволгин, Фердыщенко, Лебедев, Лебядкин). Как правило, комизм господствует на начальных этапах развертывания массовой сцены. Но при ее развитии все явственнее выступает ее трагический характер. В некоторых сценах трагическое начало соединяется с идейным содержанием (публичное заявление своей идеи Ипполитом на именинах у Мышкина, Мышкиным на званом вечере, Раскольниковым при первой встрече с Порфирием, Иваном в монастыре, Аркадием перед семейством Версилова или у Дергачева, Смердяковым, когда тот допускает возможность отречения от Христа). Отметим, что у Гюго при драматических эффектах комический элемент невозможен, равно как отсутствует и идейный.

По такому принципу строятся следующие сцены в романах:

«Село Степанчиково»: 1) сцена первого знакомства Сергея с Опискиным у матушки Ростанева; 2) сцена обвинения Фомой Настеньки с последующим изгнанием его из дома.

«Игрок»: 1) обед в начале романа, куда Алексей отправляется без приглашения; 2) сцена игры «бабуленьки» на рулетке.

«Преступление и наказание»: 1) семейное собрание Раскольниковых с разрывом с Лужиным; 2) поминки Мармеладова, включая продолжение скандала на улице и гибель Катерины Ивановны.

«Идиот»: 1) визит Настасьи Филипповны к Иволгиным; 2) именины Настасьи Филипповны; 3) визит к Мышкину «нигилистов», отстаивающих «права Бурдовского»; 4) попытка самоубийства Ипполита на именинах князя; 5) речь князя на «званом вечере», закончившаяся разбитой вазой и припадком; 6) Уход из дома генерала Иволгина с последующей его смертью на улице (прямой аналог схождению с ума и гибели на улице Катерины Ивановны Мармеладовой).

«Бесы»: 1) сватовство Степана Трофимовича, завершившееся разрывом и пощечиной Шатова Ставрогину; 2) глава «У наших» с обличением Шатова.

«Подросток»: 1) рассказ Аркадия Версилову, матери и Татьяне Павловне о своем детстве в пансионе; 2) Разговор семьи Версиловых с Макаром Долгоруким; 3) сцена разбивания Версиловым иконы.

«Братья Карамазовы»: 1) посещение монастыря семейством Карамазовых; 2) гл. «За коньчаком»; 3) сцена в Мокром; 4) суд над Митей.

Особенно многочисленны подобные сцены в «Идиоте», где они становятся основным композиционным элементом [2]; значительную роль играют они и в «Братьях Карамазовых». В остальных романах Достоевский выдерживает устойчивое количество: одна массовая сцена в «семейном кругу» (среди членов семьи и ее ближайшего окружения) и одна «семейно-публичная», где помимо членов изображаемого семейства присутствует целый ряд посторонних людей, так что, с одной стороны, сохраняется обостренный драматизм давно накипевших семейных противоречий, с другой – он приобретает неслыханный ранее общественный резонанс, порождая массу слухов и сплетен. В конечном итоге, именно массовые сцены придают романам Достоевского внешний драматизм, многофигурность и масштабность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Текст Достоевского приводится по: Полное академическое собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. В круглых скобках указывается номера тома (и части тома в случае необходимости), через двоеточие – страница.

² Текст Гюго приводится по: Гюго В. Отверженные: В 2 т. М.: Правда, 1972. Т. 1. 799 с. В круглых скобках указывается страница.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
2. Верина У. Ю. Анализ сцен и эпизодов в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Филологический класс. 2012. № 2. С. 99–107.
3. Виньи А. д. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 420–425.
4. Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. С. 330–416.
5. Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия художественных наук, 1925. 189 с.

6. Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 447–458.
7. Достоевский Ф. М. Полн. акад. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
8. Иванов В. В. Традиции юродства в образе шута и «конклав» в структуре романа «Село Степанчиково и его обитатели» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1984. С. 137–145.
9. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
10. Некора Л. С. Социальный роман Виктора Гюго. М.: Академия, 1932. 484 с.
11. Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма. М.: Наука, 1984. 246 с.
12. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
13. Цейтлин А. Г. «Преступление и наказание» и «Les Misérables». Социологические параллели // Литература и марксизм. 1928. № 5. С. 20–58.
14. Чернова Н. В. «Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 173–190.
15. Шатобриан Ф. Р. де. Отрывок из «Гения христианства» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 399–403.
16. Щенников Г. К. Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 175–176.
17. Щенников Г. К. Религиозное подвижничество в романе В. Гюго и Ф. М. Достоевского: Две культурно-исторические модели // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 3. С. 72–80.

Krinitsyn A. B., Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation)

ON MASS SCENES' ORGANIZATION PRINCIPLES IN DOSTOEVSKY'S WORKS: THEATRICAL EFFECTIVENESS OR ROMANTIC TRADITION?

The study of the plot in Dostoevsky's novels makes it evident that there is more than just one culmination. This feature is inherent to all complex genres where actions develop over a long period of time. This fact is explained by a number of moments where emotional tension dramatically increases. Dostoevsky himself tries to represent such moments as points of bifurcation: they are mass scenes that result in a succession of scandals. Dostoevsky tends to be interested mostly in spectacular and impressive mass scenes. Such tradition of action organization goes back to the genre of drama and – more precisely – to the French romantic drama. Trying to depict characters in the state of emotional crisis at the moment of extreme psychological tension, Dostoevsky follows Hugo's tradition and creates melodramatic scenes with affected poses and gestures. Interpersonal relations between characters become more complicated and contradictory and a lot more personages are involved in Dostoevsky's *mise-en-scènes*. At the same time, the author's comments are minimal, unlike Hugo's drama. The article is concerned with dramatic actions in the works of Dostoevsky and Hugo and focuses on the similarities in the scenes characterized by the same organizing principle: a dramatic motif – its unexpected resolution. Such dominance of dramatic elements leads to a specific plot of nonlinear character, which is organized from a set of dramatic scenes with highly varying patterns of characters.

Key words: poetics of Dostoevsky's novels, French romanticism, V. Hugo, mass scenes, dramatic elements, scandal melodrama

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. The problems of Dostoevsky's poetic [Проблемы поэтики Достоевского]. *Sobranie sochineniy*. Vol. 6. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. P. 7–300.
2. Verina U. Yu. The analysis of scenes and episodes in Dostoevsky's novel “The Idiot” [Аналіз сцен і епізодів в романі Ф. М. Достоєвського “Ідіот”]. *Filologicheskiy klass*. 2012. № 2. P. 99–107.
3. Vin'i A. de. Reflection on the truth in art [Размышление о правде в искусстве]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov*. Moscow, Izd-vo MGU, 1980. P. 420–425.
4. Grossman L. P. Dostoevsky-artist [Достоевский-художник]. *Tvorchestvo Dostoevskogo*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1959. P. 330–416.
5. Grossman L. P. Poetika Dostoevskogo [Dostoevsky's poetics]. Moscow, Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk Publ., 1925. 189 p.
6. Gugo V. From the foreword to the drama “Cromwell” [Из предисловия к драме “Кромвел”]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov*. Moscow, Izd-vo MGU, 1980. P. 447–458.
7. Dostoevsky F. M. *Polnoe akademicheskoe sobranie sochineniy: V 30 t.* [The Complete Works: In 30 t.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990.
8. Ivanov V. V. Traditions of the affected feeble-mindedness in the image of jester and “conclave” in the structure of “The Village of Stepanchikovo [Традиции юродства в образе шута и “конклав” в структуре романа “Село Степанчиково и его обитатели”]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya*. Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, 1984. P. 137–145.
9. Likhachev D. S. The inner world of the work of art [Внутренний мир художественного произведения]. *Voprosy literatury*. 1968. № 8. P. 74–87.
10. Nekora L. S. *Sotsial'nyy roman Viktora Gyugo* [The Victor Hugo's social novel]. Moscow; Leningrad, Academia Publ., 1932. 484 p.
11. Rodina T. M. *Dostoevskiy: Povestvovanie i drama* [Dostoevsky: narration and drama]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 246 p.
12. Khalizhev V. E. *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovaniye)* [Drama as a kind of literature: poetiks, genezis, functioning]. Moscow, Izd-vo MGU, 1986. 260 p.
13. Tseytlin A. G. “Crime and Punishment” and “Miserables”: the sociological parallels [“Преступление и наказание” и “Les Misérables”. Сотиологические параллели]. *Literatura i marksizm*. 1928. № 5. P. 20–58.
14. Chernova N. V. The influence of the novel “L'homme qui rit” of V. Hugo on Dostoevsky's “Devils” [“Человек, который смеется” Гюго в романе Достоевского “Бесы”]. *Dostoevskiy: Filosofskoe myshlenie, vzglyad pisatelya*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2012. P. 173–190.
15. Shatobrian F. R. The fragment from “The Genius of Christianity” [Отрывок из “Гения христианства”]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov*. Moscow, MGU Publ., 1980. P. 399–403.
16. Shchennikov G. K. Conclave [Конклав]. *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar'-spravochnik* / Pod red. G. K. Shchennikova. Chelyabinsk, 1997. P. 175–176.
17. Shchennikov G. K. The religious asceticism in novels of V. Hugo and F. Dostoevsky: two cultural and historical models [Религиозное подвижничество в романе В. Гюго и Ф. М. Достоевского: две культурно-исторические модели]. *Rossiyskiy literaturoovedcheskiy zhurnal*. 1993. № 3. P. 72–80.