

СТРУКТУРА
И ПРИНЦИПЫ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ
В РОМАНАХ «ПЯТИКНИЖИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Сразу уточним, что все романы Достоевского различаются по своему построению, в том числе и романы «пятикнижия», ибо Достоевский неустанно искал новую форму и новых героев. Поэтому система, которую мы выстраиваем, относится только к романам «пятикнижия» и выглядит предельно обобщенной: в некоторых романах «пятикнижия» разные ее уровни могут редуцироваться или акцентироваться в своей важности. Сложность описания творческого метода Достоевского заключается в том, что поэтика меняется от романа к роману, и часто даже в процессе написания одного романа по мере его развертывания (так, почти во всех романах «пятикнижия» от одной части к другой постоянно варьируется концентрация внешнего действия на единицу текстового пространства, что приводит к модуляции жанровой разновидности романа).

Казалось бы, изложить основной сюжет каждого из романов можно вкратце как нечто цельное и законченное. *Преступление и наказание* повествует о преступлении и раскаянии Раскольникова, внешнее действие романа *Идиот* – развитие и трагическая развязка любовного треугольника, *Бесы* литературно и идеологически интерпретируют «нечаевское дело», *Подросток*, как роман воспитания, посвящен истории взаимоотношений отца с незаконнорожденным сыном и духовному становлению последнего, в основе *Братьев Карамазовых* лежит детективный сюжет: отцеубийство и его расследование.

Но тут же мы видим, что это сказать – значит ничего не сказать. Вся соль замысла Достоевского в том, чтобы в процессе романа переосмыслить жанрово обусловленный сюжет. Более

того, главное философско-психологическое содержание романов выражено намеренно *вопреки* общей сюжетной канве. В то же время без этого видимого противоречия оно не смогло бы состояться, являясь конфликтным и «противительным» по своей синтагматической природе.

Понимания того, что есть сюжет, бесконечны, отсюда множество подходов, методов их исследования и классификации. Вот одно из наиболее строгих и классических определений: «Сюжет – цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах».¹ Однако данное определение актуализируется только при решении теоретической проблемы вышестоящего уровня: что считать «событием» художественного произведения? Если считать таковым любое изменение чувств или внешних обстоятельств героев, то мы придем к определению В. В. Кожина, по мнению которого, сюжет – «вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, <...> последовательность внешних и внутренних движений», который «не может быть пересказан, ибо <...> произведение и есть наиболее сжатый, не имеющий ничего лишнего, рассказ о сюжете, словесное воплощение сюжета».² Но при подобном определении границы «сюжета» совпадают с границами художественного повествования в его полном объеме и понятие утрачивает функциональность, и тогда для обозначения «общей схемы действия, основного событийного “костяка” произведения»³ вводится термин «фабула». Степень расширения обоих понятий и их взаимное соотношение (вплоть до их полной обратимости) до сих пор дискутируются в литературоведении, вследствие чего их параллельное использование нуждается во все большем теоретическом обосновании и в нашем случае не представляется плодотворным.

При изучении сюжета романа Достоевского для нас оказалось не столь важно противопоставление терминов «сюжет» и

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 214.

² Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2. С. 426, 421.

³ Там же. С. 421.

«фабула», сколько возможность разного, иногда даже диаметрально противоположного истолкования и осмысления одних и тех же событий в зависимости от прилагаемого к ним масштаба (факт повседневной жизни героя, его духовной эволюции или жизни в целом, судьбы большого круга персонажей, общества, наконец, исторического и духовного движения эпохи, судеб человечества) или же смыслового плана – философско-религиозного, символично-мифологического, поэтического, жанрово-фабульного, идеологического. Т. е. мы актуализируем проблему прочтения, осмысления сюжета как единственную возможность его ретроспективного выявления.

Обозначить сюжет значит предложить его концептуальное прочтение.

Под сюжетом мы понимаем некий процесс, совершающийся в жизни героев художественного произведения, представляющий собой некое пространство смыслов и в конечном счете выражающий/несущий в себе целостный смысл, подобно речевой синтагме (осмысленность изображаемого предполагается самой природой художественного творчества). Под *событиями* мы понимаем сюжетно значимые изменения в жизни героя/героев в перспективе осмысления сюжетного целого в избранном нами масштабе и плане. То, что в одном плане является событием, в другом таковым не является. При таком подходе в произведениях с художественной установкой на многозначность (а произведения Достоевского несомненно таковы) неизбежно складывается иерархическая система сюжетов, посредством которой выражается проблемная многоаспектность жизни.

По окончательной формулировке сюжет – ряд событий (внешних и внутренних), смыслонесущий в своей завершенности, совершаемый и переживаемый героями, характеризующимися и становящимися как личности в процессе событийного свершения.

Мы предлагаем выделить несколько уровней моделирования сюжета в романах Достоевского.

Каждый роман «пятикнижия» проявляет в действии некую религиозную истину, которая и разворачивается в сюжет. Поэтому первый уровень осмысления сюжета Достоевского это:

1) евангельский текст (или тексты), являющий высшую истину и проецируемый на романную действительность. Его

«непреодолимое событие» предопределяет понимание сюжетной гиперструктуры романа, пронизывая все ее уровни символическими аллюзиями и мотивами. 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 (введенное как сюжет уже в эпиграфе к роману и в эпилоге толкуемое Степаном Трофимовичем Верховенским как духовная судьба России), 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 Версилов).

2) Второй уровень развертывания сюжета – гораздо более сложный – является в нашем представлении мифологическим. О мифологических образах и мифологической художественной системе у Достоевского писали многие исследователи,⁴ но мы имеем в виду не использование Достоевским традиционных мифологических образов и сюжетов, а его собственное мифотворчество по логике присущего ему мифологического мышления. При описании мифа в расширительном смысле воспользуемся характеристикой С. М. Телегина:

⁴ *Иванов В. И.* Достоевский. Трагедия – миф – мистика // *Иванов В. И.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 3–106; *Бицилли П. М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // *Бицилли П. М.* Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483–550; *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 86–118; *Телегин С. М.* Мифологические мотивы в творчестве писателей 1880-х гг. XIX века (Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков) // *Литературные отношения русских писателей XIX–начала XX в.* М., 1995. С. 159–160; *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 193–259.

В этом смысле под мифом следует понимать не символ, не жанр, не удивительное сказание, а особую форму сознания, которая присуща человечеству в целом и каждому человеку в той или иной степени на любой стадии развития <...>. 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.⁵

Устойчивость мифологических конструкций объясняется их способностью наполняться различным содержанием в различные исторические эпохи. Для подобного мифа характерна архетипическая структура, устраняющая различия между естественным и сверхъестественным и раскрывающая себя через символы.

У Достоевского миф складывается в результате ощущения главными героями его романов своей причастности, решающей и свершающей, к судьбам России или даже всего мира, вследствие веры в надличностную ценность, всемирную важность своей идеи (так, от Ставрогина остальные герои ждут спасения или гибели всей России; открывателем новой эры в истории Земли мыслит себя Раскольников; Мышкин «к людям идет» со своей 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 «аутомифологизация» себя героями и параллельно частичная мифологизация их образа в сознании читателей, что немедленно сказывается на поэтике романа в целом. Вне логики мифа нельзя понять, например, как может Дмитрий Карамазов пойти на каторгу «за всех» или почему Раскольников должен «стать солнцем».

Поскольку идея неотделима от личности героя, существуя главным образом в его сознании, то она живет, и ее судьба разворачивается в сюжет, который и становится мифом, символическим прасюжетом романа. Именно в той степени, в какой

⁵ Телегин С. М. Мифологические мотивы... С. 159–160.

судьба героя становится судьбой идеи, она мифологизируется, т. е. утрачивает всякую житейскую причинно-следственную логику и психологическую мотивировку. Миф по своей природе алогичен, ибо является первопричиной для самого себя; он как раз призван объяснить неподдающееся логике, отвечая потребности человеческого сознания в мировоззренческой целостности. Отсюда непостижимость поступков и судеб героев Достоевского, «анормальных» в реалистической художественной системе. Самоубийство Свидригайлова еще можно мотивировать духовным разложением после насилия над ребенком, однако самоубийство Ставрогина в аналогичной ситуации уже нельзя истолковать так однозначно: оно остается загадочным, тем более если учесть, что о преступлении Ставрогина с Матрешей в окончательном тексте «Бесов» ничего не сказано.

Мифологический сюжет развертывания идеи (или идей), вплоть до ее окончательного утверждения или исчерпанности, концепирует внешнюю событийную канву романа, которая иначе необъяснима в своей алогической предопределенности, а также формирует характер главного героя. Этот символический прасюжет Достоевский пытается встроить в массу побочных, реалистических, чтобы скрыть «фантастичность» своего творческого метода.

Ключевым моментом является то, что *мифологический прасюжет романа событийно воспроизводит евангельский сюжет предыдущего, высшего структурного уровня, но полемически переосмысляет его*. Тем самым евангельский сюжет десакрализуется, вступает в противоречие с действительностью.

Так, при проецировании сюжета воскрешения Лазаря на судьбу Раскольникова акцентируется божественное поупущение «к смерти», когда Христос намеренно медлит прийти к больному Лазарю, допуская его умереть, чтобы затем явить на нем чудо: **«эта болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через неё Сын Божий»** (Ин. 11:4). Т. е. демонстрируется необходимость для героя сначала умереть (впасть в смертный грех), чтобы потом воскреснуть, – иначе, подобно морально выдержанному Порфирию, он бы остался человеком все сознающим, но «совершенно поконченным». Такое прочтение совершенно не сходится с общепринятой христианской моралью, поэтому Достоевский выпускает слова о божествен-

ном попущении в чтении Сони, но именно по ним выстраивает сюжет.⁶

В «Бесах» по внешнему романному сюжету в роли гадаринского бесноватого оказывается отнюдь не Россия, но Ставрогин (как бесноватый он показан, в частности, при первом своем появлении в романе – в главе «Принц Гарри») – из него, а не из России выходит легион бесов (большинство героев-идеологов в романе показаны как его двойники, или, по словам Н. А. Бердяева,⁷ его эманации), а он сам в финале вешается, а не сидит исцеленный у ног Иисусовых. Ставрогин замышлялся Достоевским как символическое воплощение духовного состояния дворянства, как «русский человек в высшей степени», доходящий «разом до последних столбов» и в добре, и во зле, характернейшей чертой которого является именно широта возможностей, когда «берега сходятся» и «все противоречия вместе живут». Не случайно имя Ставрогина произведено Достоевским от греческого σταυρος – крест. Но вместе с «бесами» из него выходит и жизнь, все его безмерные силы истощаются, крайности уничтожают одна другую, и вряд ли этот исход похож на «исцеление», произошедшее от Христа. «Постигнуть Ставрогина и “Бесы”, как символическую трагедию, можно лишь через мифотворчество, через интуитивное раскрытие мифа о Ставригине, как явлении мировом».⁸ Но при таком прочтении евангельский эпиграф оказывается не сопоставлен, а конфликтно противопоставлен сюжетному целому романа.

В «Идиоте» к теме «князя Христа» добавляется два новых мифологических сюжета – Рыцарь Бедный и Христос в гробу. При их наложении на образ Мышкина цепь ассоциаций приводит нас к обезумевшему Христу, несчастному визионеру, или Христу, умершему без воскресения, Христу, погубившему грешницу.

В «Братьях Карамазовых», с одной стороны, выстраивается цепь героев, идущих спасительным «путем зерна», которые

⁶ Подробнее см.: Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского. М., 2001. С. 336–356.

⁷ Бердяев Н. А. Ставрогин // Достоевский Ф. М. Бесы. «Бесы»: антология русской критики / Сост., подгот. текста, послесл., коммент. Л. И. Сараскиной. М., 1996. С. 518–525.

⁸ Там же. С. 519.

протягивают друг другу луковки. Однако есть и антисюжет: умирает не только отец Зосима, «принося много плода», но умирает и другой отец – Федор Павлович, убитый своими сыновьями. Получается, что благодаря его смерти Митя проникается высшей идеей «за всех пойти» пострадать и, таким образом, приносит «много плода» (вехой на пути принятия решения был сон о «дите», где сам Митя выступает по отношению к ребенку в роли отца). Таким образом, убитый Федор Павлович тоже оказывается в роли евангельского зерна, хотя это звучит кощунственно, но видимо противоречит смыслу эпитафии, где речь идет о добровольном самопожертвовании.

В «Подростке», наименее «фантастическом» из романов «пятикнижия», прасюжет воспринимается не как мифологический, а скорее как аллегорический – о русском дворянине Версилове, находящемся на распутье между двумя женщинами, олицетворяющими два пути России – западный и народный (Софья Долгорукова и Катерина Ахмакова).

Итак, сюжетная схема мифа полемически переосмысляет евангельский текст (или противопоставляет ему текст с аналогичной сюжетной схемой, но обратным смыслом). Оговоримся, что мифологических сюжетов, помимо главного прасюжета, в романе может быть несколько (как, например, дополнительные линии Кириллова и Хромоножки в «Бесах», которые также мифологизируются⁹).

3) Третий уровень сюжетообразования – уровень романной интриги: это традиционные для романа сюжетные схемы, в которые Достоевский пытается вместить главный мифологический прасюжет, – они и позволяли Достоевскому назвать свое творение романом. Главная задача Достоевского на данном уровне – придать фантастическому сюжету по возможности реалистический характер, как того требовали литературная эпоха и критика.

Романный сюжет для Достоевского – это обязательно скандальная любовная интрига (чаще всего по типу любовного треугольника: Дуня–Лужин–Свидригайлов, Мышкин–Настасья

⁹ Подробнее см.: *Криницын 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.

Филипповна-Рогожин, Мышкин-Аглая-Настасья Филипповна, Ставрогин-Хромоножка-Лиза, Версиков-Ахмакова-Софья, Дмитрий-Грушенька-Катерина Ивановна). Пытаясь создать занимательную остросюжетную интригу, Достоевский активно прибегает к сюжетным ходам и схемам бульварного, авантюрного, любовного, детективного романов.¹⁰ Все эти жанровые разновидности характеризуются насыщенностью 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», Тришатов в «Подростке» и т. д.). При этом многие герои в романах атрибутируются читателями как принадлежащие различным жанрам (так, в «Бесах» Степан Верховенский как герой типичен из сатирического антинигилистического романа, Лебядкин – для комического авантюрного, Лиза Тушина или Варвара Степановна – для светского, Хромоножка – для фольклорной духовной повести, Федька Каторжный – для детектива или бульварного романа), а главные из них могут иметь множественную жанровую мотивацию (как Ставрогин), т. е. таить в себе сразу несколько сюжетных и жанровых возможностей.

Поэтому каждый герой таит в себе свернутую сюжетную возможность жанровой реализации, создающую сюжетное напряжение, даже если оно и не получает событийного развертывания.

Таким героям крайне трудно соединиться в одну цельную романную интригу, ибо каждый стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Из-за преломления одновременно сквозь призму разных жанров каждый герой получает дополнительную многозначность. Герой, центральный в одном сюжете, оказывается периферийным в другом (так Рогожин оказывается статистом в сюжете Ипполита). Когда столь различные герои сталкиваются, возникает *скандал* – психологический и жанровый.

Итак, на данном уровне сюжетообразования у Достоевского сочетаются два взаимоисключающих принципа построения:

¹⁰ Давидович М. Г. Проблема занимательности в романах Достоевского // Творческий путь Достоевского: Сб. ст. / Под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924. С. 104–130; Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 1–191.

подражательно воспроизвести традиционную романную форму, согласно горизонту читательского ожидания, – и преодолеть традицию через совмещение нескольких несовместимых литературных канонов. Обратим внимание на то, что в традиционном авантюрном романе не предполагается сложной философской или религиозной проблематики. Таким образом, третий уровень кажется несовместимым с двумя предыдущими.

4) Но и этот уровень отрицается следующим – уровнем психологизма «подполья» – главным художественным завоеванием позднего Достоевского. Под «подпольем» мы понимаем внутреннее уединение героя от людей в силу его мечтательности, отсутствия опыта «живой жизни», причудливого сочетания оскорбленной гордости и самоуничтожения, болезненной саморефлексии и душевной хаотичности. Вспомним известное определение самого писателя:

Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости <...> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! <...> Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство) (16, 329).

Подпольная психология подробно разбирается в моей монографии,¹¹ здесь мы касаемся только ее роли в сюжетообразовании.

В силу того, насколько тот или иной герой наделен подпольными чертами (степень погружения в «подполье» может сильно варьироваться), он утрачивает способность к нормативному общению (его заменяют долгое молчание и прорывы исповедей) и к последовательному активному действию (которое заменяется длительной саморефлексией с итоговым преступлением или гибелью). Подпольные черты доминируют в характере Раскольникова, Кириллова, Шатова, Ивана Карамазова, Аркадия Долгорукого; у некоторых персонажей они ярко выражены лишь на определенных этапах их жизни – как у Ставрогина, Версилова, Мышкина, Рогожина.

¹¹ *Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека...*

Больше всего персонажам с подпольной психологией свойственно пребывать в уединении и вынашивать свою идею. Их бесконечная саморефлексия может быть должным образом раскрыта только в рамках психологического романа, в котором основное пространство текста уделяется внутреннему миру героя, за счет отсутствия внешнего действия. Это совершенно не согласуется с первоначальной установкой автора на остросюжетный роман, заданной самой расстановкой персонажей и их выразительной предысторией.

В итоге достигается сложный компромисс между двумя антистетическими романскими жанрами: остросюжетным и психологическим. Внутренний мир героев раскрывается в их протяженных 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 грозит обернуться для сюжета 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).

Совмещать в массовых сценах несовместимых и непримиримых персонажей – любимый прием Достоевского для создания и поддержания сюжетного драматизма. Однако ошибкой было бы считать, что скандалы развивают сюжет. Отношения персонажей, изначально бывшие конфликтными, таковыми и остаются: Достоевскому очень важно сохранить сюжетное напряжение как можно дольше, и он склонен его искусственно затягивать, не разрешая действием.

Это напряжение перманентного кризиса, вытекающее из общей мировоззренческой установки Достоевского и выражающееся тройко: 1) в противоречивом, непредсказуемом характере героя; 2) в фактической неразрешимости его конкретной житейской ситуации; 3) в непредсказуемости развития и разрешения сюжета в целом, вытекающей из двух предыдущих факторов.

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. Для Достоевского также типичен уход от традиционных жанровых сюжетных схем путем их обрыва и недоразвертывания.

На каждом сюжетообразующем уровне изменяются и функции героев, что сказывается на целостности их образа. Так, образ Мышкина несколько раз переосмысливается на разных уровнях: на первом он сопоставлен с Христом и наделен явными чертами сходства с Ним. На втором (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 миф, породивший героя). На третьем уровне он является как Дон Кихот в его человеческой слабости и чаянии утопии. На четвертом он лишается возможности активного действия и обрекается на пассивность (т. е. нарушается уже и донкихотская схема и отменяется швейцарская предыстория).

Постоянная смена сюжетной функции героев, как правило, влечет за собой изменение их характеров, чему способствуют длинные перерывы в романном действии.

5) Наконец, злободневно-сатирический уровень, наиболее простой для восприятия, – охватывает ряд второстепенных героев, призванных сатирически изобразить враждебные Достоевскому политические и философские идеи. Эти герои одномерны и традиционны, на них не распространяется специфическая для Достоевского техника построения образа как единства противоречий. 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 являются побочными и придают роману злободневный социально-политический характер. Кроме того, они частично нейтрализуют черты «фантастического» реализма Достоевского, помещая его главных, «парадоксальных» героев в некую норма-

тивную общественную среду с ее актуальной проблематикой. Благодаря этому романы Достоевского жанрово адаптируются (хотя бы внешне) социально-психологическим романам эпохи критического реализма.

Ключевой принцип сюжетообразования романов Достоевского в том, что каждый последующий уровень его структуры противоречит предыдущему с точки зрения поэтики, отрицает или даже отменяет его. На каждом уровне присутствуют несколько конкурирующих сюжетов, претендующих на главенство и в то же время являющихся необходимым дополнением к стержневому.

В итоге образуется романное целое – внутренне конфликтное, необыкновенно трудное для анализа. Внутрискруктурный конфликт охватывает планы сюжета, жанра, психологии и построения образа персонажей, в конечном счете проецируясь на философскую проблематику романов.