

звуковой организации стиха Лермонтова с позиций фонетики.

В. Е. Холшевников пишет: «Глубокие рифмы изредка встречаются у поэтов XIX века... Это были редкие эффектные рифмы, но самого принципа рифмовки того времени, точности созвучия заударной части слова, они не нарушали»<sup>12</sup>.

Как видим, первая часть этого утверждения не совсем верна. Глубокие рифмы используются Лермонтовым очень широко. Что же касается второй части, то с ней должно согласиться. Основной принцип рифмовки, действительно, сохранялся, обогащаясь некоторыми качествами нового принципа рифмовки — акустического, который пришел на смену старому только в XX в.

Таким образом, Лермонтов не только положил начало переходу от графического принципа рифмовки к акустическому, но и наметил путь, по которому будет идти историческое развитие рифмы: ослабление созвучия в заударной части и компенсирование этого ослабления обогащением созвучия в предударной части слов. Наблюдения над лермонтовской рифмой подтверждают вывод Б. П. Гончарова: «Введение акустического принципа рифмовки в поэзии Маяковского опиралось... на процессы в русской классической поэзии...»<sup>13</sup>. Будущее «обновление» стиха было подготовлено и Лермонтовым.

## **В. И. КАЙГОРОДОВ**

Ленинградский пединститут им. А. И. Герцена

### **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»**

Пространство в романе Достоевского «Братья Карамазовы» представляет собой некое целое: все герои живут в одном городе, действие не выходит за его рамки. Вместе с тем в романе отчетливо выделено несколько мест этого пространства: дом Карамазовых, дом госпожи Хохлаковой, жилище штабс-капитана Снегирева и т. д. Но все они связаны перемещением героев. Наиболее часто «пересечение границ» связано с Алешей, который совершает своеобразное путешествие.

<sup>12</sup> Холшевников В. Е. Указ. соч., с. 141.

<sup>13</sup> Гончаров Б. П. О поэтике Маяковского. — М.: Знание, 1973, с. 56.

Перемещение в пространстве всегда связано с определенной временной протяженностью. Общее сюжетное время в романе не разделено на самостоятельные временные ряды. Это именно одно общее время. И достигается такого рода единство прежде всего тем, что все события нанизаны на последовательный временной ряд жизни одного героя — Алеши. В романе Алеша присутствует почти при всех событиях, почти во всех так или иначе участвует. Причем события эти следуют одно за другим, в хронологической последовательности. Возьмем, например, первый день действия романа. Начинается действие в келье старца Зосимы, затем оно переносится в монастырь, потом следует встреча Алеши с Митей, сцена в доме Карамазовых, сцена в доме Катерины Ивановны, встреча Алеши с Митей на дороге в монастырь и, наконец, снова келья старца Зосимы.

Однако не все события непосредственно соединяются временным рядом Алеши. В некоторых случаях Достоевский использует другой прием, также позволяющий сохранить единство времени. В восьмой книге рассказ о Мите, казалось бы, оторван от предыдущих событий. Тем не менее Достоевский и здесь создает впечатление единства данного времени с предыдущим, вводит его таким образом, что оно представляется по отношению к предыдущему как следующий этап движения единого сюжетного времени. Хотя рассказ о Мите по логике должен был начинаться с момента расставания Мити и Алеши на дороге, ведущей в монастырь, Достоевский начинает его с момента сборов Грушеньки в Мокрое: «А Дмитрий Федорович, которому Грушенька, улетая в новую жизнь, велела передать свой последний привет... был в эту минуту... тоже в страшном смятении и хлопотах»<sup>1</sup>. Таким образом, впечатление разрыва снимается, а возвращение в прошлое не отрывает действия от настоящего и воспринимается не как прошедший этап грушенькиного времени, а как развертывание времени Мити. Соотношение же (в данных композиционных элементах) времени Грушеньки и времени Мити оказывается соотношением последовательных этапов в движении единого сюжетного времени романа. Аналогично решена проблема соотношения временных рядов и в одиннадцатой книге «Брат Иван Федорович». То же происходит во второй книге — событие, описанное в главе «Скандал», протекает в то самое время, когда Алеша находится в келье Зосимы, а потом говорит с Ракитиным. Но в романе мы узнаем о скандале лишь

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 9, с. 453. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

после того, как Алеша подошел к монастырю и увидел финал сцены. Затем идет изображение уже случившегося, однако впечатление разрыва времени снято. Таким образом, сюжетное время, которое в данном случае можно назвать временем первого плана, в романе представлено как единое и последовательное, а весь мир — как целостное линейное пространство — время.

Однако этим не исчерпывается содержание изображенного мира. Дело в том, что в «Братьях Карамазовых» каждое место пространства связано с определенным смысловым значением. Смысловое значение монастыря определяется образами старца Зосимы и Ферапонта, дома Карамазовых — образом Федора Павловича. В трактире Иван излагает свою теорию, свое представление о мире. В саду у дома Карамазовых Алеша выслушивает «исповедь горячего сердца» Мити. В доме Грушеньки Алеша познает ее душевный мир. Иными словами, каждое место пространства имеет свое внутреннее значение и смысл, свою внутреннюю логику и свою внутреннюю правду<sup>2</sup>, на основе которых оно обособляется. Все вместе эти обособленные *locus*'ы представляют конгломерат, который условно можно охарактеризовать как единое пространство первого плана, утратившее, однако, свою линейную направленность и взаимосвязь.

Обособление пространства связано с обособлением его времени. Поскольку время — это «последовательность существования сменяющих друг друга явлений»<sup>3</sup>, то в данном случае мы не можем говорить о наличии единого времени: здесь каждое обособленное пространство (*locus*) имеет свое время. Это конгломерат локальных времен. Мы можем охарактеризовать его также как единое время первого плана, но замкнувшееся, утратившее внутреннюю последовательную взаимосвязь. В результате изображенный мир предстает как конгломерат обособленных участков пространства-времени. Это есть второй пространственно-временной план произведения.

Однако, как уже было сказано, эти обособления в дальнейшем соединяются последовательным временным рядом Алеши. Переходя от одного героя к другому, Алеша включает в свое пространство разобщенные, обособленные пространст-

---

<sup>2</sup> В данном случае перед нами ситуация, когда собственно пространственные отношения в художественном произведении приобретают способность передавать суть отношений совсем не пространственных (в физическом смысле). (См.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1968. Вып. 209).

<sup>3</sup> См.: Философский словарь. — М.: Полит. литература, 1968. Ст. Время и пространство, с. 62.

ва героев романа. В нем оказываются соединенными и вера Зосимы, и «неприятие божьего мира» Ивана, и «сладогострастие», о котором говорит Митя. В первых шести книгах Алеша именно соединяет разобщенные пространства-времена в нечто целое, внутреннее единство этого целого для него не уяснено. Постепенный переход от одного пространства-времени к другому позволяет Алеше понять внутреннюю суть каждого из них. Однако в самой последовательности переходов еще не заключена возможность уяснения целого<sup>4</sup>.

Каждый последующий этап — это переход в другое пространство-время, переход резкий, лишенный детерминизма. Возможность же установления глубинной взаимосвязи открывается лишь тогда, когда последовательная цепь переходов замыкается, когда все пространства-времена сведены «в точку» одновременно. Переходы Алеши от Зосимы к Мите, к Ивану, к Федору Павловичу, к Грушеньке еще не открывают истины, истина начинает проявляться лишь тогда, когда круг замкнулся, когда Алеша снова вернулся к Зосиме в главе «Кана Галилейская».

В пространстве-времени Алеши соединенные им locus'ы тесно сдвинуты. Между ними нет промежутков. Если для Федора Павловича и других героев посещение монастыря — это целое событие, целое путешествие (они едут туда), если для многих из них штабс-капитан Снегирев и его семья — это что-то далекое, то для Алеши и эти, и иные объекты расположены совсем близко друг к другу. Легко и быстро он переходит от одного к другому по нескольку раз в день. И чем больше обособленных участков соединяет Алеша, тем больше событий происходит одновременно, тем насыщеннее становится его время, тем короче временная протяженность всех этих событий и судеб, доходящая до мгновенности, почти до статичности. Все события первой части романа происходят за полдня, второй части — за один день.

Противоречивое единство locus'ов, сведенных «в точку» пространства-времени, порождает мучительное напряжение. Терзаемый этим напряжением, внутренне смятенный, Алеша переживает такое мгновение, «такую минутку», когда душа его находится на грани разрушения, распада. «Такая минутка» (таково название целой главы) — это время событийное, время третьего пространственно-временного плана.

Аналогичная ситуация изображена во второй книге «Неуместное собрание». В келье монастыря одновременно собрались почти все действующие лица романа: старец Зосима,

---

<sup>4</sup> Эта последовательность открывает лишь внешнюю детерминированную взаимосвязь.

Алеша, Митя, Иван, старик Карамазов, Ракитин. В разговоре упоминаются Катерина Ивановна, Грушенька, Снегирев. В момент общей беседы в келье вышедшие из скита Зосима и Алеша встречаются с госпожой Хохлаковой и Лизой. Вся сцена объединяет действующих лиц в нечто целое и в то же время ясно показывает их внутреннюю разобщенность. Характерно в этом смысле следующее замечание Достоевского о семье Карамазовых: «Семейка эта, повторяю, сошлась тогда вся вместе в первый раз в жизни, и некоторые члены ее в первый раз в жизни увидели друг друга» (IX, 25). Кстати заметим, что большинство действующих лиц романа прибыли в город либо непосредственно накануне событий, либо незадолго до них. С одной стороны, все это необходимо Достоевскому, чтобы подчеркнуть независимость, обособленность каждого из героев в отношении их идеологии, мнений, поступков, которые не подавляются, не сдерживаются грузом традиций, обрядов или иных устоявшихся норм и рамок, и тем самым представить само проявление характера возможно более полным и свободным; а с другой стороны, это позволяет писателю расширить границы охватываемого романом пространства.

В келье-«точке» сошлись люди самых разных убеждений, по-разному представляющие суть человеческой жизни и ее цели. После собрания у Зосимы они разойдутся, и сущность каждого из них локализуется в пространстве (свой дом, свое окружение, свои порядки) и во времени (своя судьба, своя история). Здесь же, в келье, они сдвинуты вместе в событийном пространстве-времени. Пространство этого плана не имеет последовательной линейной протяженности, оно замкнуто— все locus'ы в нем находятся в самом непосредственном соприкосновении, и едино — между locus'ами установлена взаимосвязь.

Вместе с тем событийное пространство-время не гармоничное целое, все его элементы находятся в единстве и в противоречии. Сцена «неуместного собрания» насыщена атмосферой скандала, настороженности и самого пристрастного противоборства. Участники «собрания» не находят общего языка, но событийное пространство-время создает условия для разрешения противоречия, для достижения внутренней гармоничной завершенности. Гармоничное целое — это уже явление четвертого пространственно-временного плана.

Именно такова пространственно-временная структура и бытия в целом, как его представлял себе Достоевский. Она не может быть выражена только прямой линией последовательного причинно-следственного процесса, уходящей в бесконечность или (как, например, в романе Чернышевского

«Что делать?») достигающей логического завершения на каком-то определенном этапе развития. Пространственно-временная структура бытия у Достоевского замкнута и внутренне завершена, причем в своей завершенности она гармонична. Однако современное состояние мира лишено гармонии в результате разобщения и обособления его внутренних частей. Каждая часть есть проявление целого, сама суть части определена целым. И даже будучи отделенной от целого, часть «сохраняет» его облик, «помнит» его. Вся ее внутренняя суть говорит, что она не самостоятельное и законченное целое, а именно часть. Таков человек в мире Достоевского. Но люди забыли, что они части одного целого и что только в их единении открывается высшая истина, высшая гармония бытия. Отсюда стремление к обособлению. Однако часть всегда остается частью и поэтому тяготеет к целому. Именно в силу этого обстоятельства мир не разваливается окончательно. Такое состояние мира, когда части его не слиты в гармоничное целое, но тяготеют к слиянию по своей внутренней сущности, мы определяем понятием «событийно-целое».

Каждый человек заключает в себе часть высшей правды. Именно это имел в виду Достоевский, когда говорил, что надо «при полном реализме найти в человеке человека». Возьмем двух героев романа — Федора Павловича и отца Ферапонта. Отыскивая в «сладострастнике» Федоре Павловиче «человека» мы обнаружим, что основу его составляет совсем не отрицательное качество — это наслаждение жизнью, жажда жизни, в конце концов, любовь к жизни. Недаром Алеша говорит отцу: «Не злой вы человек, а исковерканный» (IX, 218). Так же обстоит дело с «постничеством» и «затворничеством» отца Ферапонта, в основе которых лежит воздержание, не позволяющее человеку превратиться в животное, стать рабом своих потребностей. Оба эти человека, соединив свои главные качества, достигли бы истины. Собственно, такое соединение мы и видим в старце Зосиме. Отчего же этого не происходит с названными выше героями? Очевидно, оттого, что в разобщенном мире часть, оторвавшись от целого, «забыв» его, неизбежно стремится к законченному и предельно полному выражению своего качества, стремится логически до конца исчерпать все его возможности, стать самой собой в полной мере. Замкнув, обособив себя на основе определенного качества, которое внутри общего целого является положительным, часть доводит это качество до уродства. Старик Карамазов свою жажду жизни довел до отвратительной «карамазовщины», Ферапонт свою святость — до полного отвращения к жизни. В этом же заклю-

чается суть слов Алеши о ступеньках сладострастия (IX, 140). Такова природа максимализма героев Достоевского.

Однако, стремясь к полному самовыражению, старик Карамазов, все же, не преступает рамок юридического закона, который и мешает ему стать вполне самим собой. В то же время Иван Карамазов, предварительно признав мир полностью разобщенным, доводит это качество до логического конца и философской обобщенности — «все позволено» (на этом основании и сходится Иван с отцом). Вместе с тем здесь проявляет себя то свойство человеческой натуры, о котором уже говорилось: стремясь к полному обособлению, человек подрывает свою внутреннюю суть как части целого (Смердяков, действуя по логике обособленного мира, не выдерживает и кончает самоубийством).

Таким образом, и старик Карамазов, и Ферапонт — это две части одной правды, стремящейся к обособлению. Тем не менее мир внутренне остается цельным, а разобщенность его — лишь заблуждение, за которое человек платит страданиями. «Человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу., он чувствует страдание и назвал это состояние грехом»<sup>5</sup>. Сущность человека на земле, сущность личности — это обособление и предельное самовыражение, которое сопряжено со страданием как следствием непретворенного тяготения к целому. Отсюда можно сделать вывод, что страдание не есть появление какого-то субстанциального зла, а возникает в результате разобщенности частей целого. Вместе с тем страдание есть та точка опоры, отталкивание от которой открывает путь к гармоничному слиянию.

В связи с образами старика Карамазова и Ферапонта хочется еще раз подчеркнуть одну из характернейших особенностей творческого метода Достоевского: смысл изображаемого раскрывается им не только через описание процесса становления и развития, но и через прямое взаимосопоставление элементов<sup>6</sup>, через соотнесение каждого из них с высшей истиной, в которой они и соединяются.

При всей обособленности каждого из героев их органически объединяет единая художественная структура. Более того, содержательность каждого персонажа обнаруживается полностью только в этом единстве, только в сопоставлении с другими персонажами, поэтому ни один художественный

<sup>5</sup> Цит. по: Неизданный Достоевский. Литературное наследство. — М., 1971. Т. 83, с. 175.

<sup>6</sup> Эта сторона художественного метода Достоевского нашла наиболее полное выражение в концепции «полифонического» романа (См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963).

образ нельзя выделить как самостоятельное целое, не исказив при этом не только суть самого образа, но и суть всего произведения. Таким образом, художественное содержание романа Достоевского состоит в единстве сопоставляемых образов, идей и поступков. Это и подчеркивает М. М. Бахтин, когда говорит, что в центре внимания Достоевского находятся «прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие»<sup>7</sup>. Однако, отмечая «диалогическое взаимодействие голосов» у Достоевского, М. М. Бахтин утверждает принципиальную невозможность их слияния в художественной структуре произведения, основой которой ему представляется постоянно открытый, незавершающийся диалог. Это совершенно справедливо для третьего пространственно-временного плана, но не для всей структуры в целом. Доказательство тому — достижение внутренней гармонии Алешей (ср. главу «Кана Галилейская»). В концепции М. М. Бахтина каждый голос независим и никогда не бывает включен в какое-либо, как мы говорим, «условно-целое»<sup>8</sup>. Однако уже характер героя-«двойника» явно указывает на существование чего-то, что объединяет обособившиеся части и тем самым создает возможность для их слияния<sup>9</sup>.

Наиболее полно это выражено в образе Дмитрия Карамазова. Дмитрий — это «условно-целое», в котором заключены обособившиеся части. С одной стороны, это его «благородство», связанное с образом Катерины Ивановны, с другой — его «сладострастие», связанное с образом Грушеньки. Но раздвоенность Дмитрия — это не раздвоение на положительное и отрицательное. Обе части его натуры в основе своей содержат положительное качество. Страдания же Дмитрия есть результат обособленности частей его внутреннего мира. Переходя на позиции одной из них, Дмитрий по закону обособления стремится предельно выразить данное качество. Весь мир и самого себя он воспринимает с точки зрения этой позиции, отвергая все остальное, пытаясь уничтожить в себе другую половину. (В этом заключается, например,

---

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 119.

<sup>8</sup> Границы «условно-целого» определяются границами линейного пространственно-временного плана. О временных границах как о значимых структурных элементах художественного мира Достоевского говорил еще А. Цейтлин. (См.: Цейтлин А. Время в романах Достоевского. — Родной язык в школе, 1927, № 5, с. 11—12).

<sup>9</sup> Характерно, что в литературе о Достоевском было много попыток показать и объяснить именно соединенность героев Достоевского в каком-то целом. Одной из таких попыток является работа П. С. Попова «Я» и «Оно» в творчестве Достоевского» (См.: Достоевский. М., 1928).



суть «надрыва» Катерины Ивановны). Однако уничтожить одну из своих половин Дмитрий не может, так как это равносильно уничтожению самого себя. Переходя на другую позицию, Дмитрий всегда помнит о предыдущей. Это память целого, она-то и не дает герою идти только в одном направлении. Ярко проявляется она в отношении Дмитрия к Катерине Ивановне и Грушеньке. Желая добиться благосклонности Грушеньки, удовлетворяя «сладоэмоциональную» часть своей натуры, Дмитрий проматывает деньги Катерины Ивановны, совершает «подлость», в результате чего страдает другая, «благородная» часть его души. Это страдание вызывает, в свою очередь, чувство ненависти к Грушеньке и к своей «подлости». В результате Дмитрий бросается в противоположную сторону. Переход с одной позиции на другую никогда не бывает постепенным и не может быть определен как перерастание одного в другое. Это именно переход в другое пространство-время. Характерно, что такой переход меняет у Мити и представление о его будущем, которое воспринимается им в свете тенденций данной позиции.

Однако сам по себе переход не решает проблемы и не может привести к истине, так как истина достигается лишь слиянием обеих частей в целом, а не утверждением одной из них. Причина мучений героя заключается в незнании этого: «...Он, как и очень многие в таких случаях, всего более верил в перемену места... только бы улететь из этого проклятого места и — все возродится, пойдет по-новому!» (IX, 455). Эта вера и есть заблуждение, рожденное разобщенностью мира. Все «места» — лишь части единого пространства, единого мира, и уйти от целого невозможно. Поэтому «Америка» в романе предстает как место вне этого целого, и уход в «Америку» равносильен полному исключению из жизни.

Таким образом, все метания Мити не приближают его к истине, это не движение к цели, а — суета, которая порождает ложь, муть, скрывающие суть жизни. Ложь все разрастается и, наконец, создает трагическую ситуацию, выхода из которой Митя не видит. Но в том-то и дело, что безвыходность дает Мите главный выход. Доведенные до крайней обособленности части его натуры соединяются в прямом столкновении. Для героя наступает новый этап: когда некуда стало бежать, тогда и вскрылась суть жизни, тогда и обнаружился тот «высший порядок», на отсутствие которого жаловался Митя Перхотину (IX, 505).

Итак, высшая истина, высшая гармония достигается соединением частей в единое целое. Это относится как к внутреннему миру человека, так и ко всему бытию. Однако еди-

ное целое, которое составляет высшую истину и гармонию, существует не в завершенном виде, а в потенции. Оно наличествует постольку, поскольку существуют его части. Реально, в завершенном виде это целое предстает лишь после соединения своих частей. Другими словами, целое есть и его нет одновременно. По Достоевскому, бытие, слитое в единое и гармоничное целое, и есть бог. Но именно поэтому бог не может быть некоей данностью, существующей вне бытия. Вот почему о существовании бога Зосима говорит следующим образом: «Доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» (IX, 73)<sup>10</sup>.

В записной книжке 1863—1864 гг. Достоевский писал, что бог — это «полный синтез всего бытия», «идеал будущей, окончательной жизни человека», когда наступит «бытие, полное синтетически., для которого стало быть, «времени» больше не будет»<sup>11</sup>. Позднее, в записной тетради 1880—1881 гг., Достоевский отмечает: «Если б в мире был конец, то был бы всему миру конец». И далее: «Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно»<sup>12</sup>. Таким образом, бытие для Достоевского замкнуто, хотя замкнуто где-то в бесконечности, то есть представляет собой «условно-целое». Слияние его в гармоничное целое — это и есть явление четвертого пространственно-временного плана. В «Братьях Карамазовых» процесс «уяснения» происходит внутри целого, окончательный синтез которого еще не наступил. То есть здесь сами части целого должны познать себя и друг друга и через это познание подойти к слиянию в гармоничное целое. В связи с этим в романе встает проблема «деятельной любви», веры в Христа, выступающего в качестве положительного идеала.

Как уже говорилось, все части внутри «условно-целого» в конце концов сливаются в гармоничное, завершенное целое. В «Братьях Карамазовых» такой гармонии достигают Зосима, Алеша, Митя. Однако внутренняя гармония каждого из этих героев не является конечным результатом, потому что каждый из них, в свою очередь, есть часть более широкого «условно-целого», внутри которого гармония еще не достигнута. И так до бесконечности, в которой все «линии» сольются в последней гармонии. Однако бесконечность такой структуры не может быть сведена только к диалектике коли-

---

<sup>10</sup> Характерна деталь: Зосима, который «огня материального во аде не признавал» (IX, 415), лечил пургеном монаха, которому «наяву представлялась нечистая сила» (IX, 418).

<sup>11</sup> Цит. по: Неизданный Достоевский. Указ. изд., с. 174.

<sup>12</sup> Там же, с. 699.

чества. Когда часть, достигнув гармонии внутри себя, сталкивается с другой частью, она не присоединяет ее к себе, а создает с ней качественно новую гармонию, которая в целом отлична от гармонии каждой из своих составных частей. Жажда жизни старика Карамазова и «святость» Ферапонта в гармоничном целом Зосимы выражены качественно по-новому, присутствуют в снятом виде. Однако вспомним, что внутренне гармоничный Зосима живет все-таки отъединенно от людей, а Алешу он посылает «в мир». Очевидно, что «монастырская» гармония Зосимы в лице Алеши должна будет столкнуться с новыми явлениями жизни, в которых есть своя правда. И та гармония, которой должен достичь Алеша, уже никак не будет все той же «монастырской» гармонией Зосимы, она неизбежно приобретет новое качество. И так всегда, в рамках любого круга явлений.

Это подтверждается и «тлетворным духом» Зосимы. Вспомним, что до главы «Кана Галилейская» Алеша просто присоединял себя к Зосиме<sup>13</sup>: «То-то и есть, что вся любовь, таившаяся в молодом и чистом сердце его «ко всем и вся» в то время и во весь предшествовавший тому год, как бы вся временами сосредоточивалась и, может быть, даже неправильно лишь на одном существе преимущественно... — на возлюбленном старце его, теперь почившем. Правда, это существо столь долго стояло перед ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и все стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже и до забвения «всех и вся» (IX, 422—423). Это сосредоточение всей любви на одном лишь Зосиме и, следовательно, признание в нем высшей истины и непререкаемого авторитета — и есть та ложь, которая уничтожалась «тлетворным духом». Так проявляется закон диалектики, не позволяющий останавливаться на промежуточном достижении. Мы видим, что художественная структура романа Достоевского отражает поступательное целенаправленное движение к высшей гармонии бытия, к всеобщему синтезу в бесконечности, который есть бог. Как уже было отмечено, метание между разобщенными частями «условно-целого» не приближает к истине. Слияние же этих частей в гармоничное целое является диалектическим скачком в новое качество.

Переход в четвертый пространственно-временной план

---

<sup>13</sup> Характерна в этом смысле роль образа помещика Максимова. Это как раз то явление, которое не имеет четкой индивидуальности, ограниченности. Поэтому этот образ ни с кем не образует конфликтного единства, следовательно, не может участвовать в синтезе и в развитии. В сущности, исключен из процесса развития и Ракитин, который приспосабливается к обстоятельствам.

связан с переходом в новое качество, обеспечиваемое синтезом составных элементов и означающее абсолютную завершенность. Однако четвертый пространственно-временной план предстает в «Братьях Карамазовых» как диалектическое единство абсолютного и относительного. Относительность его связана с тем, что гармония, синтез достигаются внутри лишь определенной группы элементов, а не всего абсолютно количества их. Поэтому синтетическое единство данной группы по отношению ко всем остальным будет все же лишь частью, то есть достигнутая гармония будет относительна. Так гармоничное целое четвертого плана, являясь завершенным целым в пределах данной системы, в то же время является точкой линейного пространства-времени, первого плана в другой, более объемной системе.

Этот процесс можно проследить на примере образа Алеши. Если в первых главах романа Алеша — это Зосима, то в дальнейшем «Алеша, уподобляющийся Зосиме» — это лишь начало линейного пространства, следующими этапами которого становятся Митя, Иван, Грушенька<sup>14</sup>. Обособление этих этапов, вмещенных во внутренний мир Алеши, а затем их «сопоставление» и синтез делают Алешу равным уже не Зосиме, а Зосиме-Мите-Ивану-Грушеньке в их синтетическом единстве. В дальнейшем и это единство оказывается лишь этапом в линейной системе «Алеша — мальчики», которая в свою очередь включается в более широкое «условно-целое»: в конце романа Алеша говорит своим ученикам, что он скоро должен будет покинуть их.

Достижение гармонии в каждой из последующих групп элементов представляет собой следующий этап в качественном изменении мира, который достигнет полной завершенности, абсолюта лишь тогда, когда все элементы человеческого бытия войдут в синтетическое единство. Поступательное движение по качественной оси отражается именно четвертым пространственно-временным планом, время которого и является для Достоевского собственно историческим временем. В связи с этим принципиально важную роль играет в романе изображение мальчиков — приятелей Илюши Снегирева, — между которыми возникают отношения взаимопонимания и единения. Это именно новый этап развития в сторону положительного идеала: если в старшем поколении гармония достигается лишь внутри отдельной личности (Зосима, Митя, Алеша), то здесь эта гармония создается внутри группы личностей. Так линейное движение количе-

---

<sup>14</sup> Для краткости мы ограничились лишь этими «частями», и ограничение это не означает исчерпанности состава данного «условно-целого».

ственного накопления сочетается у Достоевского с качественными изменениями.

Можно сказать, что пространство-время четвертого плана сходно с пространством-временем первого поступательной, линейной направленностью. При этом, если первый план — это движение внутри данной системы, то четвертый — это движение самой системы по качественной оси (но все в тех же рамках замкнутого в бесконечности целого). Временная протяженность четвертого плана замыкается временем абсолютным, в котором мгновение равно вечности, а вечность — мгновению. С этим связана, как нам кажется, и категория бессмертия в концепции бытия у Достоевского.

Выше говорилось об относительности каждого этапа четвертого пространственно-временного плана. Но если на каждом из этих этапов гармония относительна, то абсолютным остается сам принцип достижения гармонии. Осуществление этого принципа даже в рамках относительно небольшой по охвату элементов системы приобщает к абсолюту. В этом состоит суть легенды о луковке (глава «Луковка»). С этим связано в основе своей то состояние Алеши, которое описано в главе «Кана Галилейская», — ощущение соприкосновения с «мирами иными». В принципе, этим же объясняется и ограничение места действия романа одним городом, который, оставаясь лишь частью мира, в то же время как бы представляет и весь мир, так как в любом другом месте любая проблема может решиться лишь на основе все того же единого принципа.

Достижение гармонии в рамках даже небольшого числа элементов открывает и закрепляет в сознании структуру высшего закона бытия и создает тем самым возможность целенаправленного действия. С этого момента начинается новая эра. Мите хочется «сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите». Алеша Карамазов становится «твердым на всю жизнь бойцом». Гармония и взаимная любовь в кругу мальчиков — это результат именно целенаправленной деятельности Алеши. Так начинается активное созидание нового мира.

Каждый объект художественного мира Достоевского и весь мир в целом существуют как совокупность всех четырех пространственно-временных планов<sup>15</sup>. Такова пространствен-

---

<sup>15</sup> Концепция «полифонического романа» дает представление о внутреннем состоянии системы на уровне третьего пространственно-временного плана. Но в рамках этой концепции противоречие, лежащее в основе «диалога голосов», не получает разрешения, становится абсолютным. Отсюда «диалог голосов» приобретает характер дурной бесконечности. М. М. Бахтин считает, что Достоевский не находил основы для разрешения проти-

но-временная структура художественного мира, представленного последним, «итоговым» (по заявлению самого автора) произведением Достоевского — романом «Братья Карамазовы». Здесь нашли выражение в наиболее полном и завершенном виде центральные проблемы творчества писателя. Естественно, что становление описанной структуры отразилось в предшествующих произведениях Достоевского и прежде всего в его романах. Однако подробный анализ этого пути — задача специального исследования.

**Р. Г. НАЗИРОВ**

Башкирский университет

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЖИВОПИСЬ**

Проблема «Достоевский и живопись» была впервые затронута русской критикой конца XIX в. Впоследствии целый ряд исследователей, в том числе и самых компетентных, занимались этой проблемой, однако она все еще ждет своего научного решения. До сих пор смешивались, как правило, два подхода: конкретный анализ художественных связей (влияние живописи на Достоевского) и метод субъективно-эстетических аналогий (с какими только живописцами не сравнивали автора «Карамазовых» — и с Фра Анджелико, и с Эль Греко, и с Сезанном). Существуют и более основательные «перечни»-обзоры высказываний Достоевского о живописи, но они обычно так и остаются на уровне обзоров.

В настоящей работе делается попытка рассмотреть отношение Достоевского к живописи на основании его статей, художественных произведений и мемуарных свидетельств. Избегая повторений уже известного, постараемся дать хотя бы общий анализ имеющихся высказываний и свидетельств в связи с художественной концепцией великого русского романиста.

---

воречия, и поэтому в художественной структуре его произведений единственным значимым моментом оставался диалог. Однако пределы «диалога» просматриваются, например, в «наказании» Раскольникова, в самоубийстве Свидригайлова и Смердякова, в убийстве старика Карамазова, в бездействии Ивана, в юродстве Ферапонта и т. д. Между этими пределами прорывается и основа для разрешения «диалога».