

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛИШЕРА НАВОИ**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**На правах рукописи
УДК – 891.709**

РАДЖАБОВ АНВАР АРИФЖАНОВИЧ

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ИЕРАРХИЯ В РОМАНАХ
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» И «БЕСЫ»**

**5А2210101 – ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

На соискание степени магистра филологии

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Работа рассмотрена и допущена
к защите 25 мая 2013 года**

**Научный руководитель:
доц.Абдуллаева А.С.**

**Зав. кафедрой
мировой литературы
доц.Ишниязова Ш.А. _____**

М.П.

Самарканд – 2013

ВВЕДЕНИЕ

Выбор темы обусловлен интересом к тому, как проблема «топоса» (и связанная с ней проблема хронотопа в целом) решается в романе – памфлете («Бесы») и романе – синтезе («Братья Карамазовы») Достоевского. Безусловно, тема в большей или меньшей степени затрагивается во многих исследованиях, но для исследования каждое отдельное произведение столь многогранно и неисчерпаемо в художественном отношении, что предоставляет возможность для все новых интерпретаций.

Изучение художественного пространства стало в последнее время одной из наиболее динамично развивающихся отраслей литературоведения. Повышенный интерес к данной проблематике обусловлен, с одной стороны, стремлением *предельного проникновения в текст*, которое невозможно без своего рода сенсорной сопричастности созданной писателем картине мира. С другой стороны, *пространственная организация художественного целого* в большинстве случаев является *ведущим элементом поэтики*, поскольку формирует атрибутивные характеристики героев, способы их поведения и идеологической устремленности, концентрирует развертывание сюжета в точках хронотопического самоопределения.

К наиболее фундаментальным характеристикам реальности, которые, в силу своей универсальности, всегда так или иначе воспроизводятся в художественном тексте любого жанра, направления и стиля относятся пространство и время.

При этом воспроизведение времени и пространства в художественном тексте не является зеркальным отражением реального времени и реального пространства, их простыми аналогами. В современном литературоведении они трактуются как принципиально значимые характеристики художественного образа, организующие композицию и всю структуру произведения.

Теория художественного времени и пространства в настоящее время находится в состоянии интенсивного развития. Возникают новые концепции, гипотезы; наблюдается значительный рост количества работ, прямо или косвенно связанных с разработкой проблем функционирования категорий времени и пространства в художественном тексте. Такое внимание к этим категориям связано с тем возросшим значением, которое они имеют для современного человека, его самоопределения и определения своего места в стремительно усложняющемся мире. Кроме того, эта ориентация исследователей соответствует направлению процессов, происходящих в литературе XX века.

В связи с этим особого внимания заслуживает изучение особенностей пространственной поэтики романов Достоевского, исследование уровней взаимодействия пространственно-временной структуры с сюжетно-композиционным строением, системой персонажей и текстопорождающим индивидуально-авторским мирообразом.

Актуальность темы. Пространственная символика художественной прозы заслуживает особого внимания. Именно *пространственные ассоциации*, связанные с ощущениями верха, низа, простора, тесноты, близости, отдаленности, различных форм движения (подъема, спуска, преодоления, бега, полета, кружения и т.д.), сообщают художественным символам особую яркость, образность, телесность. В то же время пространственные впечатления легко ассоциируются с абстрактными понятиями и потому нередко используются в качестве знаков при описании явлений из духовной сферы. Сущность художественного пространства состоит отнюдь не в воспроизведении свойств реального пространства, а в создании особой структуры, имеющей символическую природу.

Актуальность магистерской диссертации заключается в том, что проблема хронотопа в современном литературоведении привлекает все больше к себе внимания и ее конкретизация в рамках отдельного произведения позволяет выявить *скрытые резервы текста*. *Двуплановость*

пространственно-временной организации каждого отдельно взятого произведения гения придает многозначность и повествованию, и изображению. *Духовные движения* героев романов Достоевского органически связаны с пространством. Через *художественное пространство* художник показывает глубинные пласты души героев.

Проблема художественного целого романов Достоевского продолжает оставаться в центре внимания ученых. Задача структурного изучения романов Достоевского и, в частности, его последнего романа как целого давным-давно поставлена, но *до сих пор не может считаться решенной*. Данная работа также не претендует на полноту анализа обозначенной проблемы. Поэтому на современном этапе все более значимым становится изучение *поэтической структуры* произведения. Речь идет не об изучении какой-то “чистой” формы, а об изучении “сцепления мыслей”, по выражению Л. Н. Толстого. “Сцепление мыслей”, иными словами, система идей художника не может быть раскрыта без проникновения в художественную форму его произведений. В художественной форме, понимаемой как выражение идеи, заключаются такие оттенки мыслей, которые нельзя уловить путем выявления прямо высказанных авторских суждений. С этой точки зрения, изучая форму, мы постигаем последнюю тайну содержания. В особенности это можно отнести к Достоевскому - художнику острейших и глубочайших идей. Форма его произведений - выражение гигантского идейного содержания.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней *освещается тот аспект творчества* Достоевского, который охватывает область «конкретной поэтики».

Научная новизна определяется новым подходом к изучению поэтики художественного пространства, которое рассматривается как сложный компонент эстетической системы романов, реализованный в двух принципах: *пространство как реальность и пространство как сознание героев Достоевского*.

Целью диссертационного исследования стало изучение романов Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» и «Бесы», путем системного анализа основополагающих структурных элементов художественного мира произведений. На наш взгляд эта работа позволяет приблизиться к скрытой в структуре романа авторской позиции и дает возможность выйти в конечном итоге на концепцию произведения.

Исходя из вышеназванной цели были сформулированы следующие **основные задачи.**

1. Выявить наиболее значимые, структурообразующие категории художественного целого произведения и описать их в целом;
2. Выявить внутреннюю *многомерность* этих категорий и рассмотреть каждую из них как систему элементов;
3. Проанализировать способы организации поэтики художественного пространства в романах писателя;
4. Выявить принципы взаимодействия пространственной организации произведения с другими уровнями поэтики;
5. Проследить эволюцию пространственной картины мира в рамках отдельного романа и в контексте творчества писателя;
6. Определить критерии формирования пространственной терминологии для адекватного описания наблюдений над природой пространственной поэтики романов Достоевского;
7. Выявить источники формирования пространственной поэтики романов *Пятикнижия* (Библия, фольклорные источники, литература эпохи романтизма, - биографический опыт писателя и т.д.)

Объектом исследования для подобного исследования выбраны романы Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы»

Предмет исследования - пространственно-временная организация произведений Достоевского.

Представляется несомненным, что теоретическое исследование художественного времени и пространства не может быть плодотворным, если оно не базируется на анализе конкретного художественного текста.

Степень изученности. Научно – критический материал.

Среди наиболее значительных назовем работы:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972. - 470 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С.234-40
3. Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М., 1990. — 384 с.
4. Фридлиндер Г.М. Достоевский и мировая литература.- Л., 1985. – 456 с.
5. Сараскина Л. «Бесы»: роман предупреждение. - М., 1990. – 479 с.
6. Зунделович Я.О. Романы Достоевского.– Ташкент, 1963. – 243с.
7. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. – М., 1989. – 656 с.
8. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Материалы и исследования. – Л.,1978.
9. Куплевацкая Л.А. Символика хронотопа и духовные движения героев в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский. Материалы и исследования, 1992. С. 90-101
10. Эмерсон К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского // Нов. лит. обозрение. №11. 1995. - С.19-37.

Методологическая база исследования. Работа базируется на достижениях идеологии национальной независимости Республики Узбекистан, на важнейших положениях, выраженных в трудах и выступлениях Президента Республики Узбекистан И.А.Каримова, в области литературоведения.

Также методология базируется на работах литературоведов (Бахтин М.М., Зунделович Я.О., Лотман Ю.).

Методы исследования были выбраны в соответствии с его целью и задачами: историко - литературный, поэтико-структурный и метод художественного анализа.

Основными положениями выносимыми на защиту являются:

1. Хронотопичность художественного произведения.
2. *Принцип полифонии* как основа художественного мира писателя.
3. Взаимосвязь художественного пространства и времени.
4. Особое значение *иерархического соподчинения* различных элементов в художественном целом у Достоевского.
5. *Духовные движения героев* романов Достоевского органически связаны с пространством.

Теоретическая значимость. Результаты исследования углубляют представление о *двуплановости* пространственно-временной организации произведений Достоевского, о путях и методах *литературоведческого анализа художественного текста*.

Перспективы дальнейших исследований связаны с продолжением аналитической работы в области изучения свойств художественного пространства и времени на материале конкретных произведений с последующим теоретическим обобщением полученных результатов.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы для последующего исследования поэтики романов Достоевского, в процессе преподавания истории русской литературы XIX века (эпоха русского романа) и теории литературы.

Объём и структура диссертации определяется поставленной целью и характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы (81 единицы). Всего 98 страниц.

Во введении формулируется выбор темы, актуальность, цель и задачи диссертационной работы. При этом указывается степень изученности данной темы, приводится перечень научных трудов, монографий, книг.

Глава первая. **Способы организации поэтики художественного пространства в романах писателя**

1.1. **Взаимосвязь художественного пространства и времени.**

1.2. **Иерархическое соподчинение различных элементов в художественном целом у Достоевского**

Первая глава носит историко-методологический характер. В ней рассматривается представление о пространстве и времени, выводятся основные принципы анализа художественного пространства и времени как элементов художественного текста.

В ходе изучения художественного времени (В.Б.Шкловский, Д.С.Лихачев, М.М.Бахтин и др.) было выявлено его принципиальное отличие от времени физического по многим параметрам. Основное отличие заключается в наличии времени вечности как обязательной составляющей. Основными отличительными характеристиками художественного пространства стали его ограниченность, ценностная поляризация и способность выражать непространственные категории. Была выявлена внутренняя сложность и неоднородность этих категорий в литературном произведении, а также был выдвинут тезис о иерархичности как принципе их внутренней организации.

1. В литературе ведущим началом в хронотопе является, указывает Бахтин, *не пространство, а время. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени.*

2. Введенное М.М. Бахтиным понятие хронотопа соединяет воедино пространство и время, что дает неожиданный поворот теме художественного пространства.

3. Хронотоп принципиально не может быть единым и единственным (т.е. монологическим): многомерность художественного пространства ускользает от статичного взгляда, фиксирующего какую-либо одну, застывшую и абсолютизированную его сторону.

4. Лестница, передняя, улица, площадь и т.д., являющиеся элементами хронотопа классического реалистического романа ("мелкими" хронотопами по Бахтину), не могут быть названы "элементами художественного пространства" такого романа. Характеризуя произведение как целое, художественное пространство не разлагается на отдельные элементы, в нем не могут быть выделены какие-то "мелкие" художественные пространства.

5. Время Достоевского, как и особенности категории пространства в его романах, объясняются полифоническим диалогом: Событие взаимодействия полноправных и внутренне незавершенных сознаний требует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, "неэвклидовой" концепции", т.е. хронотопа.

6. Бахтинский хронотоп в ее ценностном единстве строится на скрещении двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (*горизонталь*, время-пространство, данность мира) и направления к «я» (*вертикаль*, «большое время», сфера «заданного»). Это придает произведению не просто физическую и не только смысловую, но художественную объемность.

7. Художественное пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского играет значительную идейную роль. Мы можем проследить сходство черт пространственных условий и внутреннего мира героев, их переживаний и поступков.

Глава вторая. Роман Ф. М. Достоевского " Братья Карамазовы ": проблематика и особенности поэтики.

2.1. Что такое карамазовщина?

2.2. Парадоксы пространства и времени в романе "Братья Карамазовы"

Во второй главе анализируются особенности художественного пространства и времени в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»

В ходе анализа художественного времени у Достоевского были сформулированы следующие значимые особенности этой составляющей художественного мира его произведений:

- Временное всегда сопряжено с вечным
- Одной из важнейших временных категорий у Достоевского является "миг", "мгновение", которое неразрывно связано с вечностью
- Художественное пространство Достоевского антиномично
- Художественное пространство неоднородно и тесно связано с категорией героя
- И пространство и время в романах Достоевского обладает значительным символическим потенциалом
- И пространство и время играют существенную роль в формировании "поэтики кризиса", свойственной Достоевскому
- Пространственно-временные отношения служат для выражения авторской позиции и наблюдения в этой сфере позволяют делать определенные заключения об авторской позиции в романах Достоевского.

Наблюдения над словоупотреблением в связи с категорией *художественного времени* в романе Ф.М.Достоевского "Братья Карамазовы" позволили выделить внутри этой категории следующие типы:

- 1.Время предыстории героев, т.е. время до начала основных событий романа.
- 2.Собственно сюжетное время - время, в котором происходят основные события романа.
- 3.Время повествования, момент речи, в котором течет повествование о происходящих событиях.

Эти три типа художественного времени могут быть объединены в общую категорию сюжетного романного времени, так как все они полностью моделируются внутри художественного произведения, что отличает их от следующих типов.

- 4.Конкретно-историческое время, т.е. время, относящееся к эпохе, в которую происходят упоминаемые в романе события.
- 5.Онтологическое время или "время вечности", духовного, этического бытия. Временной срез картины мира, воплощенный в романе Ф.М.Достоевского, отличается сложной иерархической структурой. Различные типы времени,

помимо специфических функций в структуре и поэтике романа, подчиняются главенствующему в идейном и сюжетном плане времени онтологическому времени вечности.

Стройность иерархических отношений усложняется как за счет присутствия онтологического времени во всех остальных типах, так и за счет неоднозначных соотношений различных элементов категории художественного времени с другими категориями романного мира, прежде всего с сюжетом и героем.

Категория "мига" является одним из важнейших элементов временной организации романа, рождающая прорыв онтологического времени внутрь собственно-сюжетного. Проблема "мига", "мгновения" как элемента временной структуры, неразрывно связанного в поэтике Достоевского с вечностью, на наш взгляд, играет ключевую роль в художественной картине мира, позволяя осмыслить специфику восприятия времени автором. Именно категория "мига" - "минуты" обуславливает теснейшую связь временного и вечного, что, в свою очередь, обеспечивает одну из самых характерных особенностей творческого метода Ф.М.Достоевского: произведение разворачивается в двух сюжетных планах - внешнем, событийном и внутреннем, духовном. В концептуальном плане это проявляется как познание вечного смысла бытия в конкретике факта.

Большинство произведений Достоевского обладает внутренним единством. Одни и те же темы тревожили и занимали его всю жизнь. основополагающий вопрос, выходящий на первый план во всех главных романах Достоевского, и более того, *единственный* вопрос, на который они должны дать ответ, - вопрос о месте Бога в душе человека.

Именно *проблема веры* оставалась для писателя главной: социальное преходяще, вера вне времени. Для него и нравственно-психологические искания и социальные проблемы всегда оказывались производными от проблем религиозных. Решить *вопрос о человеке* у Достоевского – значит решить *вопрос о Боге*. Личность у писателя – это всегда противоречивая

личность, *раздваивающаяся* и страдающая от своей двойственности. *Двусмысленным* оказывается само бытие.

М. Бахтин в своей работе, посвященной проблемам поэтики Достоевского, писал: "...противоположности сходятся друг с другом, глядясь друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга. Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрится в него и понимает его, а атеизм живет на границе с верой и понимает ее. В мире Достоевского все и все должны знать друг друга и друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом. Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разъединенное и далекое должно быть сведено в одну *пространственную и временную « точку »* [16; 368].

Компоненты хронотопа в " Братьях Карамазовых " имеют одновременно реальное и символическое значение и складываются в структуре романа во взаимосвязанную систему со своей динамикой, что усиливает символическое звучание как составляющих, так и всего хронотопа в целом. Нужно отметить, что двуплановость пространственно-временной организации романа придает многозначность и повествованию, и изображению.

События и причины оказываются куда более сложными, приобретают метафизический, мистический план, где действуют Бог и сатана.

"Символика романной топике и временной организации неизменно связана с изображением человека и его духовных движений в направлении от уединения и одиночества к единению и братству" [36; 90]. На уровне пространства это может быть обозначено как движение из "угла" – к "дороге" и "простору", причем обязательно через "порог" или "перекресток", с которыми связана ситуация нравственного выбора героев. Но если духовное движение Мити и Алеши от "перекрестка" устремляется к "дороге" и

простору, то Ракитина - в "переулок" и к "каменному дому в Петербурге, куда можно напустить жильцов, сдать углы".

Об особенностях хронотопа "дороги" в романе нужно говорить, на наш взгляд, еще и потому, что ряды символических значений топики соотносятся в его структуре с библейскими понятиями "ада" и "рая". Конечно, для романа важен не только пространственно-временной смысл, но, в первую очередь, их духовно-нравственное содержание.

История Маркела, Зосимы и его "таинственного посетителя" расшифровывают понятие "ад" как "муку духовную" и невозможность больше любить, а понятие "рай"- как "подвиг братолюбивого общения" и даруемую им духовную гармонию.

Отец Карамазовых – герой Ада, оттого и нет света, сопутствующего ему. Напротив, ему соответствуют темно-красные тона, в особенности – перед его убийством. Как справедливо замечает Г. Померанц: "... у Достоевского "приближение к аду помечено теснотой и мраком, приближение к раю – простором и светом". " Это была небольшая комната, вся разделенная поперек красными ширмочками". [48; 242].

Предельное заострение момента выбора связано в романе с хронотопом "порога", маркирующем путь Ивана. В кризисные минуты герой оказывается способным прорвать сузившееся до "черты" пространство и "переступить" через себя, что равнозначно библейскому восшествию на крест.

Когда герои приближаются к идеалу воплощенному в образ Христа, они оказываются в пространстве, которое предельно открыто, распахнуто в мир, нравственно и поэтому в момент восторженного экстаза Алеше Карамазову открывается небесный купол на фоне глав собора. С подобным пространством связано радостное, религиозное созерцание и мгновения высших озарений героев Достоевского.

Отметим еще одну *структурную* особенность романа, связанную с реализацией *приема "сюжетного окна"*. Событийное действие, *стремительно развивающееся* на "площади", "перекрестке", "улице", *резко*

замедляется в "точках кризиса". Напряженный драматизм внутреннего мистического действия здесь оборачивается и *замедленным* ритмом его внешних эмпирических проявлений. Так, "*медленность*" становится лейтмотивом поведения Ивана на суде: "Иван Федорович приблизился как-то удивительно медленно...", "вдруг лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку...", "Иван Федорович потупился, помедлил несколько секунд..." и т.д. Медлительность "восхождения на крест" зримо воплощает "муки гордого решения", тяжкий и противоречивый процесс высвобождения из "ада" духовного.

Художественное пространство, во-первых, *ценностно окрашено*, т.е. содержит эмоциональную компоненту по отношению к читателю и имеет определенную ценность для героев, а во-вторых, - *дискретно*, т.е. зависимо от категорий героя и сюжета. Первая особенность более очевидна в анонимно-реальном пространстве, вторая - в фабульном. Философское пространство в романе возникает в эпизодах, связанных с теоретическими рассуждениями героев. Этим определяются его особенности: "космический", надмирный масштаб.

Глава третья. Роман Ф. М. Достоевского "Бесы": проблематика и особенности поэтики.

3.1. Образы Ставрогина и его «двойников»

3.2. Организация пространства и времени в романе Ф.М. Достоевского "Бесы"

Третья глава посвящена анализу свойств художественного пространства и времени в романе Ф.М.Достоевского "Бесы".

На основании этого анализа можно сделать следующие общие выводы. Основным критерием в различении моделей времени персонажей романа, в том числе Хроникера, является направленность и эмоциональная окрашенность ценностной ориентации персонажа на настоящее, прошлое или будущее. Кроме того, существуют и другие различия, в том числе представления о структуре времени, о ценности текущего времени и т.д.

Среди временных моделей персонажей романа выделяются три типа моделей: модель, ориентированная на однозначно понимаемое будущее (модель «революционеров»), модель, ориентированная на «завораживающее», или «затягивающее» прошлое (модель Ставрогина), и модель, ориентированная на настоящее, но включающая в свой горизонт в разумных пределах и прошлое как историю настоящего положения дел и будущее как возможное его следствие.

Авторская модель времени, которую мы реконструировали путем сопоставления различных временных моделей персонажей, дополненного целостным лингвопоэтическим анализом произведения, включающим анализ литературно-исторического контекста, является преимущественно моделью, ориентированной на будущее, однако для Достоевского, в отличие от его героев - «революционеров», будущее предстает не в виде единственного решения, а в виде проблемы, допускающей, возможно, множество решений, а возможно, и не имеющей ни одного. Его восприятие будущего трагично и побуждает к активному исследованию как настоящего, так и исторического прошлого. Характеристика временной модели автора «Бесов» дополняется возможностью очень высокой оценки единицы текущего времени: *одна минута для него может быть по своей ценности равна целой жизни.* Исследование временной организации художественной ткани романа приводит к заключению, что наиболее значимыми ее составляющими являются *темп, ритм и динамика*, в то время как мелодичность и гармоничность речи не играют существенного значения в системе поэтики Достоевского. Ритм прозы определяется *чередованием однородных словесных, образных, сюжетных элементов.* На уровне языка для Достоевского одним из таких элементов служит слово «*вдруг*», употребляемое главным образом в речи Хроникера. На самом высоком уровне ритм формы задается *чередованием «быстрых» и «медленных» глав, динамических подъемов и спадов.*

Фигура *повествователя-хроникера* также помогает Достоевскому осуществить искусную игру со временем. Художественное время, используемое рассказчиком, представляет собой две системы координат: линейное и концентрическое время, дополняющие друг друга в структуре сюжета. Последовательность событий часто нарушается неким временным сбоем: повествователь излагает слухи, версии, интерпретации вокруг привлечшего его внимание факта, отыскивает в прошлом истоки происходящего ныне. Писатель останавливает время текущих событий, чтобы затем вновь максимально ускорить линейное движение времени. Вопреки распространенному мнению, будто "летописец Достоевского следует "по пятам" событий, почти их догоняет", хроникеры в произведениях писателя записывают происходящие события чаще всего спустя значительное время.

Повествование хроникера в "Бесах" во многом строится по тем же законам. Летописцы постоянно напоминают о временной дистанции, хотя и излагают события таким образом, будто они происходят на глазах читателя, сию минуту.

Кроме того, время по произволу рассказчика оказывается сконструированным, вымышленным, включенным в поэтическое создание повествователя. В известном смысле хроникеры Достоевского - сотворцы автора. По существу они являются профессиональными писателями, во многом схожими с самим художником: недаром они komponуют время и пространство, создают и описывают внутренний мир героев. Итак, с одной стороны, их функция - вовлечь читателя в вихрь событий, заставить забыть об условности художественного пространства и времени. С другой же стороны, хроникеры, напротив, выражают мнимость происходящего: безраздельно пользуясь авторской волей, они то вдруг делают необычайно длинную паузу, то самоустраиваются, то вновь становятся участниками и свидетелями. С помощью фигуры хроникера Достоевский, таким образом, стирает границы между иллюзорным временем

художественного произведения и реальным временем поступка героя, осуществляя сложнейшую игру с пространственным и временем.

Наравне с ударом по нигилистам - Достоевский направляет свой памфлет и против «духа» типичного провинциального городка своего времени, что в романе «Бесы» налицо два концентрически сконструированных памфлетных круга, круг — условно говоря — «большого» (согласно авторскому замыслу) памфлета и круг памфлета «малого».

Достоевский то явственней, то менее отчетливо памфлетно загоняет «большой» (главное для него — удар по нигилистам) в тесный «малый» круг, отчего детали смещаются, деформируются, и большое гротескно отражается в кривом зеркале городских сплетен, где оно покрывается коростой этих сплетен. Но не становится ли тогда антинигилистический памфлет и памфлетом на «один город», где возможно такое смещение, где удушается вообще все живое? А в таком случае «Бесы» не только издевка над нигилистами и либералами (а с другой стороны — в определенном смысле — и над властью имущими), но и над многоликим обывателем. Порою же даже кажется, что Достоевский подтрунивает и над самим собой, над своим непомерным желанием безоглядно «уничтожить» нигилистов: ведь нельзя отрицать того, что далеко не всех нигилистов Достоевский равнозначно выкрасил в одинаковый черный цвет, что лишь в атмосфере «одного города» предстают они, как исчадья сатаны, что не в равной мере «заражены» они ненавистным Достоевскому «бесовским» началом. Да, жалки, по Достоевскому, бесы, но не менее жалок и «один город» с его «делами и днями», с его готовностью увидеть нечто в ничто.

У Достоевского в согласии с образной логикой произведения получается так, что *вырасти в нечто значимое бесы могли лишь в «одном городе»*, что именно этот последний — их питательная среда. При совершенно неоспоримой ненависти к нигилизму Достоевский, как это можно подметить, не до конца убежден в том, что революционеры - бесы. И поэтому его

памфлет на революционеров сползает (то больше, то меньше) до уровня памфлета против «одного города».

Итак, автор, прикидывающийся хроникером, распространяет свою обличительную иронию на жителей «нашего города» в целом, в то время как автор-повествователь хотел бы построить свой роман только как памфлет на нигилистов.

Хроникер и здесь (и в ряде других мест романа) предстает в роли, некоего «уравновешивателя» в том смысле, что он хо чет привести к какому-то общему знаменателю и «большой» и «малый» памфлеты. А в таком случае возникает вопрос, не ввел ли Достоевский хроникера потому, что подлинные с его точки зрения бесы (бесы-революционеры) получались не очень страшными, а хроникер, обыватель из «нашего города», помогал умалению революционеров-нигилистов, как просто мелких людишек под стать горожанам, ненавистным Достоевскому по своей бескрылости, пошлости.

Хроникер играет в романе как бы роль некоего «громоотвода», действующего в двух направлениях: он ослабляет гнев не очень уверенного в своей справедливости антинигилистического памфлетиста, он направляет во многом этот гнев в сторону «нашего города», как рассадника бесов в более широком смысле слова.

Теснейшая функциональная взаимосвязь между этими двумя направленностями памфлета выражается композиционно в различных оттенках соотношения между автором и хроникером. Мы имеем в романе главы, идущие сплошь от автора, а с другой стороны — сплошное повествование, вложенное в уста хроникера. Вместе с тем неоднократно в обоих этих случаях наблюдаются разрывы, заключающиеся в том, что в повествовании автора появляются «куски» и «кусочки» хроникерского повествования и обратно.

Такое просачивание одного потока повествования в другой может быть идейно-тематически осмысленно.

Передоверяя то в большей, то в меньшей мере повествование хроникеру, автор — антинигилистический памфлетист — как бы прокладывает мост между двумя потоками памфлета, как бы сам указывает на два обличия бесов—революционный и обывательский, подводя читателя к необходимости задуматься над сущностью бесовского начала и тем самым обнаруживая свои сомнения в том, что бесы — только и исключительно нигилисты-революционеры.

Заметим прежде всего, что основная часть идеологической характеристики бесов-нигилистов, их идеологическое «обличение» и самообличение (т. е. те части большого памфлета, где бесы-нигилисты должны, по мнению автора, показать себя совсем оголенными, утвердить свою никчемность) дается по преимуществу самим автором.

Но интересно обратить внимание на то, что нередко внутренняя жизнь бесов-нигилистов, их шатания и самоутверждения *показываются дважды: широко и полногласно (детализированно) — автором и как бы вчерне (пунктирно) — хроникером.* Благодаря этому «городское» восприятие бесов-нигилистов как бы накладывается на авторское, и бесы-обыватели становятся тенями-спутниками бесов-нигилистов, которые начинают маячить в темной паутине городских сплетен, пересудов и т. д. А если к тому же принять во внимание, что нигилистически-бесовское действие реализуется гротескно в условиях «нашего города», то станет ясно видимым тот двойной свет, в котором предстают перед нами бесы: то как порождение ненавистной Достоевскому идеологии, то как оплотнение тоже по- своему ненавистной Достоевскому пошлости «нашего города»

Апробация. Основные положения и результаты исследования были представлены в виде докладов на научных конференциях СамГУ, неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры, а также нашли отражение в статьях, опубликованных в Республиканском сборнике научных статей «Личностный подход в обучении и гуманизация учебно – воспитательного процесса » (Самарканд - 2013г.)

1. «Дом как духовное пространство героев Достоевского»

Республиканский сборник научных статей «Личностный подход в обучении и гуманизация учебно – воспитательного процесса » (Самарканд - 2013г.) (С.473-475);

2.«Взаимосвязанность художественного пространства и времени»

Республиканский сборник научных статей «Личностный подход в обучении и гуманизация учебно – воспитательного процесса » (Самарканд - 2013г.) (С.475-478).

Публикация третьей статьи вышла под названием:

3. Парадоксы пространства в романе "Братья Карамазовы"

В первой статье рассматривается *дом как категория*, связанная с материальной и духовной сферой жизни. Дом как бытовое пространство героев Достоевского разрушается и распадается на пороги, углы, лестницы; комнаты превращаются в сцену, где разыгрываются скандалы и катастрофы. Стабильность, укоренённость, патриархальность как приметы русского Дома чужды пространству обитания героев Достоевского, большинство из них не хозяева, а жильцы, снимающие квартиры, углы, каморки.

Художественное пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского играет значительную идейную роль. Мы можем проследить сходство черт пространственных условий и внутреннего мира героев, их переживаний и поступков.

Во второй анализируется взаимосвязь художественного пространства и времени. В литературе ведущим началом в хронотопе является, указывает Бахтин, *не пространство, а время. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени*

В третьей статье прослеживается, как через художественное пространство художник показывает глубинные пласты души героев. Когда герои приближаются к идеалу воплощенному в образ Христа, они оказываются в пространстве, которое предельно открыто, распахнуто в мир,

нравственно и поэтому в момент восторженного экстаза Алеше Карамазову открывается небесный купол на фоне глав собора. С подобным пространством связано радостное, религиозное созерцание и мгновения высших озарений героев Достоевского.

Предельное заострение момента выбора связано в романе с хронотопом "порога", маркирующем путь Ивана. В кризисные минуты герой оказывается способным прорвать сузившееся до "черты" пространство и "переступить" через себя, что равнозначно библейскому восшествию на крест.

ГЛАВА I

Способы организации поэтики художественного пространства в романах писателя

1.1. Взаимосвязь художественного пространства и времени.

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь *сгущается, уплотняется*, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и

сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

Михаил Бахтин был прежде всего философом. Философия в то время заменялась схоластикой, замаскированной под марксизм. Пришлось маскироваться, приписывая то Достоевскому, то Рабле собственные открытия. Среди них три главных: полифония художественного высказывания, карнавальное начало и заимствованное у Эйнштейна и Германа Минковского понятие "пространство-время" - "хронотоп". Он услышал в речах героев Достоевского не два противоречащих друг другу высказывания, а целый хор голосов. Бахтин говорит о многомерности слова, о неисчерпаемости смыслов, заключенных в любом высказывании, о невозможности единой идеологии. К тому же Бахтин был горячим сторонником принципа дополнительности Нильса Бора. Любое явление должно быть представлено с *двух взаимоположенных позиций*. Не жизнь или смерть, а *жизнь-смерть*, не живое или мертвое, а *живое-мертвое*. Истина как раз в этой черточке посередине.

Третье, самое загадочное - хронотоп. В 1905 году великий математик Герман Минковский прочел доклад, где говорилось, что отныне время само по себе и пространство само по себе становятся пустыми химерами. Есть только время-пространство или пространство-время. Бахтин предложил термин *хронотоп*. Хронос - время. Топос - пространство.

В ходе изучения романа «Братья Карамазовы» и творчества Достоевского *целое романного мира и мировоззрение его автора продолжали быть в центре внимания научной мысли*. Причем на современном этапе все более значимым становится изучение *поэтической структуры* произведений Достоевского. Как заметил К.Мочульский, «Поколение символистов открыло *Достоевского-философа*, поколение современных (1920-30- гг.) исследователей открывает *Достоевского - художника*» (116, 219-220). Подробный обзор научной литературы по изучению *художественного мира Достоевского* в целом сделал М.М.Бахтин во введении к своей работе

«Поэтика Достоевского» Нет необходимости повторять здесь этот вполне обстоятельный и исчерпывающий обзор, однако следует отметить, что проблема изучения литературного произведения Достоевского *как художественного целого* предстает в нем как основная. По мнению М. М. Бахтина, "хронотоп" определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Понятие "хронотопа" он исследовал в произведениях Ф.М. Достоевского, так как в них время и пространство неразделимы, поэтому мы можем говорить о хронотопах героев его произведений.

Художественное пространство как внутреннее единство частей произведения, отводящее каждой части только ей присущее место и тем самым придающее целостность всему произведению, имеет дело не только с пространством, отраженным в произведении, но и со временем, запечатленным в нем.

В литературе ведущим началом в хронотопе является, указывает Бахтин, *не пространство, а время. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени.* Эта идея о доминировании в хронотопе времени над пространством кажется верной лишь применительно к литературным хронотопам, но не к хронотопам других видов искусства. К тому же надо учитывать, что даже в хронотопах литературы время не всегда выступает в качестве ведущего начала. Бахтин сам приводит примеры романов, в которых хронотоп не является преимущественной материализацией времени в пространстве (некоторые романы Ф.М. Достоевского)

Интересно, что сам М.М.Бахтин одним из первых успешно применил и само понятие «художественный мир» к творчеству Достоевского, хотя в его системе оно так и не получило окончательного терминологического закрепления. Книга М.М. Бахтина вызвала много споров и полемики.

Основой художественного мира писателя он считал *принцип полифонии*, т.е. абсолютного равноправия голосов ведущих героев при отсутствии

авторского голоса как доминирующего начала. Однако эта идея многим исследователям представлялась трудно совместимой с представлениями о единстве художественного мира, об авторской позиции, об идее и идеологическом значении художественного произведения. Тем более, что публицистичность романов Достоевского, и характерная для нее однозначность, а иногда и полемическая заостренность авторской позиции, также давно стали предметом внимания ученых (от В.Г.Белинского и О.А.Луначарского до Н.М.Чиркова и В.Е.Ветловской). Новизна собственной идеи и господствующее положение социологического литературоведения заставили М.М.Бахтина выразить определенные положения своей концепции в полемически заостренной форме, что не могло не повлиять на бурное развитие научной дискуссии. В ходе этих споров аргументы сторонников и противников концепции М.М.Бахтина позволили, наконец, приняв важнейшие открытия, сделанные ученым в структуре художественного мира Достоевского, в то же время значительно скорректировать первоначальную концепцию, отказавшись от некоторой «категоричности равноправия», которая на наш взгляд и явилась основным недостатком его теории.

Е.П.Червинскене отмечал, что «Достоевский настолько самобытен, что установить единство его художественного мира, выделяя характерные особенности творчества, как на уровне содержания, так и на уровне формы, казалось бы, не представляет большой трудности. Однако исключительная сложность и глубина его произведений, в которых на равных правах противоборствуют *антагонистические идеи*, затрудняют задачу исследователя» (189, с.68). Он же приводит мнения о том, что «любую из ведущих антагонистических идей в творчестве Достоевского можно объявить «главной», и «посягательство представить единого Достоевского чревато опасностью его упрощения» (189, с.69). Однако, по мнению исследователя, внутреннее единство есть неотъемлемое качество художественной картины мира писателя. Выход из внутренней противоречивости романов Достоевского он видит в том, чтобы «обнаружив основу, определяющую

внутреннюю взаимозависимость антагонистических идей», тем самым «установить *иерархию* в сфере элементов, образующих цельность творчества». (189, с.74) Это утверждение исследователя представляется нам наиболее точно отражающим особое значение иерархии элементов в художественном целом у Достоевского, которое играет важную роль в творческом мире писателя. На наш взгляд, *именно понятие иерархичности*, не получившее развития в концепции М.М.Бахтина, позволяет согласовать такие принципиальные и на первый взгляд взаимоисключающие свойства художественного мира Достоевского как *полифоничность и ведущее авторское начало*. Соглашаясь с теорией М.М.Бахтина в целом, мы считаем, что нельзя игнорировать ведущую роль *авторской концепции бытия*, выраженную совершенно особым образом - путем *иерархического соподчинения различных элементов художественного мира*, за счет чего и формируется общий этический и духовный смысл произведения.

Полифонический прием, отражая многомерность мира, как бы воспроизводит эту многомерность во внутреннем мире читателя и создает тот эффект, который был назван Бахтиным "расширением сознания".

Художественное пространство и время важнейшие характеристики образа художественного произведения, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения. Литературный образ, формально развертываясь во времени, своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину, причем в ее символично-идеологическом контексте. Такие художественные ориентиры как "дом" (образ замкнутого пространства), простор (образ открытого пространства) порог, окно, дверь (граница между тем и другим) издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературе.

1.2. Иерархическое соподчинение различных элементов в художественном целом у Достоевского

По-разному трактовали основную специфику художественного мира Достоевского исследователи второй половины XX века.

Тот же Е.П.Червинскене видел основу его романов в «свободе личности» [59;74]. С ним отчасти соглашался Г.М. Фридендер, утверждавший, что «деструктивную тенденцию, свойственную буржуазной свободе личности, никто в мировой литературе не выразил с такой трагической глубиной и силой, как Достоевский» [57; 14], но само единство реалистического романа писателя исследователь видел в «диалектике борьбы и столкновения характеров, воплощающих противоположные силы и тенденции жизни» России того времени. [57; 11]

Совершенно иное мнение выразил С.Н.Носов, видевший основу художественного мира Достоевского в его идеологичности: «Личность, по Достоевскому, всегда эгоистична и атипична, чужда объединяющим людей общечеловеческим началам» [46; 64]. По этой причине личность и ее свобода никак не могут стать объединяющим началом и основой романного единства Достоевского. «Стремление к растворению личности в народном единстве - это черта мировоззрения Достоевского, которая стала в его решении проблемы личности безусловно решающей» [46; 52] , - считает исследователь. «Художественный мир Достоевского - это не столько мир чувств, межличностных коллизий и драматизма человеческих судеб, сколько мир идей, как бы вселяющихся в судьбы конкретных людей, в их мировидение и самые потаенные стремления» [46; 67]

Близок к этой позиции О.Н.Осмоловский, который видит основу единства художественного мира Достоевского в «предельной активности символического мышления Достоевского» как следствии «философской заостренности его романов, стремления понять мир в его единстве» [47; 81]

Еще более категоричен Д.Кирай, который считает, что единство художественного мира Достоевского основывается на общем принципе единства авторской позиции: «Мир изображенный и выраженный в произведении и отраженный произведением, никогда не может познаваться

полностью в кругозоре какого либо из героев эпической конструкции, а лишь посредством кругозора эпической дистанции автора ...», причем «У Достоевского, видение автора, его дистанция осуществляется через всю эту сложную систему, через призму взаимосплетений и борьбу «чужих голосов», через призму завершающих их судеб и взаимоотношений». [33; 91] Схожую с ним точку зрения высказывает Е.Димитров: «Мир Достоевского — это идеально упорядоченный, заверченный и замкнутый в себе Космос» [66;49], причем основа этой упорядоченности, по мнению исследователя, находится в «ясно просвечивающей абсолютной иерархии эйдосов (понимаемых как чистые идеи героев), их жесткой субординации».

Художественное целое у Достоевского, в концепции исследователя, строится на сочетании онтологической вертикали (*иерархии ценностей*) и поэтической горизонтали: «Если онтологически Достоевский мыслит строго по вертикали, его «духовные очи» смотрят вверх-вниз, то его поэтическое мышление устремлено вдаль, по горизонтали» [66;49]

Таким образом, проблема художественного целого романов Достоевского продолжает оставаться в центре внимания ученых. Задача структурного изучения романов Достоевского и, в частности, его последнего романа как целого давным-давно поставлена, но до сих пор не может считаться решенной.

На наш взгляд, одной из причин этого является неоднозначность самого понятия «художественный мир». При необычайной частотности его употребления в научной литературе и особенно в достоевковедении, до сих пор не выработано единого подхода к структуре и содержанию этого понятия. В работах почти не встречается его определений или описаний, и в то же время можно встретить необыкновенное разнообразие подходов к практическому использованию. Одни исследователи включают в него все разнообразие аспектов художественного произведения, и соответственно говорят о художественном мире произведения в связи с любыми методами литературного анализа. Другие, напротив, демонстративно отказываются от

целостного анализа и оставляют понятие художественного мира вне сферы научного интереса. В этом парадоксально сходятся работы последовательных структуралистов, сосредотачивающих внимание на узких аспектах художественной структуры, и приверженцев социологической школы (Кирпотин, Переверзев), размывающих границу между художественной и объективной реальностью.

Очевидно, что понятие «художественный мир» само по себе представляет на сегодняшний день серьезную литературоведческую проблему. Наше диссертационное исследование призвано совершить еще один шаг в её решении. Представляется, что решение этой научной проблемы будет более эффективным, если использовать понятие «картина мира». Художественная картина мира представляет собой своего рода научную модель, применяемую для изучения художественного произведения. С помощью этого понятия, на наш взгляд, изучение художественного мира произведения обретает конструктивный характер. Применение понятия «картина мира» позволяет соблюдать принципы научной объективности (учет авторской интенции), историзма (учет контекста эпохи) и не вступать в противоречие с законами перцепции (научная модель становится средством выражения дистанции, посредником между исследовательским сознанием и произведением).

Это ключевое понятие мы используем для системного изучения такого объемного и сложного произведения, как последний роман Достоевского. Однако понятие «картина мира», широко используемое в научных работах последних лет, нуждается в терминологическом уточнении. Этому посвящена преимущественно первая глава настоящей работы, где мы ставили целью систематизировать существующие определения «картины мира», определить объем понятия и выявить его внутреннюю структуру. В наши задачи входило уяснение его методологического значения в современной науке в целом и конкретно в литературоведении, а также практическое рассмотрение путей его применения к анализу литературного текста.

В ходе этой работы нами были сформулированы следующие основные теоретические положения, ставшие теоретической и методологической базой нашего диссертационного исследования.

В современной науке существует понятие объективной, т.е. «научной картины мира», под которой понимается некая научная модель реальности, созданная путем анализа объективного мира. Эта модель - комплексная, т.е. включает в себя разные составляющие по отраслям научного знания.

Существенно отличается от нее субъективная психологическая картина мира каждого человека — то, что нередко именуется также понятиями:

мировоззрение, миропонимание, мировосприятие и т.п. Эта картина мира является фактом психической реальности индивидуума и также представляет собой модель реальности, но уже отраженной в личном сознании человека.

Создавая художественное произведение, автор-художник отражает объективную реальность через призму личной субъективной картины мира и таким образом возникает художественный мир конкретного произведения.

Художественный мир произведения - это особая реальность, имманентная художественному тексту. По отношению к реальному миру — он вторичен и представляет собой его отражение, преломление, или художественный образ мира. Будучи художественной реальностью — художественный мир произведения неисчерпаем, неограничен, как и любой художественный образ. В этом терминологическом сочетании («художественный» мир) слово «художественный» - относительное и качественное прилагательное одновременно. С одной стороны это определение указывает на фактическую принадлежность данного мира к художественному произведению, т.е. к литературному тексту как целому, а с другой стороны, оно характеризует этот мир, выражая его основное качество, сущность как художественного образа.

Когда читательское или, тем более, исследовательское сознание встречается с художественным миром литературного произведения, оно использует аналитические методы его изучения. Научный способ познания требует

ограничить предмет исследования, чтобы сделать его доступным аналитическим методам. Эту задачу можно решить с помощью применения понятия «художественная картина мира».

Художественная картина мира — это научная модель художественного мира произведения. В этом терминологическом сочетании (художественная картина мира) «художественная» — только относительное прилагательное. Это определение указывает исключительно на характеристику предмета изучения, т.е. того мира, картину которого мы изучаем.

Ф.М. Достоевский один из первых писателей, который позволил истинно прочувствовать содержание своих произведений, понять все эмоции героев, их жизненные ситуации. И значительную роль в этом сыграли гениально описанные пространство и время.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I

1. В литературе ведущим началом в хронотопе является, указывает Бахтин, *не пространство, а время. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени.*
2. Введенное М.М. Бахтиным понятие хронотопа соединяет воедино пространство и время, что дает неожиданный поворот теме художественного пространства.
3. Хронотоп принципиально не может быть единым и единственным (т.е. монологическим): многомерность художественного пространства ускользает от статичного взгляда, фиксирующего какую-либо одну, застывшую и абсолютизированную его сторону.
4. Лестница, передняя, улица, площадь и т.д., являющиеся элементами хронотопа классического реалистического романа ("мелкими" хронотопами по Бахтину), не могут быть названы "элементами художественного пространства" такого романа. Характеризуя произведение как целое,

художественное пространство не разлагается на отдельные элементы, в нем не могут быть выделены какие-то "мелкие" художественные пространства.

5. Время Достоевского, как и особенности категории пространства в его романах, объясняются полифоническим диалогом: Событие взаимодействия полноправных и внутренне незавершенных сознаний требует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, "неэвклидовой" концепции", т.е. хронотопа.

6. Бахтинский хронотоп в ее ценностном единстве строится на скрещении двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (*горизонталь*, время-пространство, данность мира) и направления к «я» (*вертикаль*, «большое время», сфера «заданного»). Это придает произведению не просто физическую и не только смысловую, но художественную объемность.

7. Художественное пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского играет значительную идейную роль. Мы можем проследить сходство черт пространственных условий и внутреннего мира героев, их переживаний и поступков.

ГЛАВА II

Роман Ф. Ф. М. Достоевского " Братья Карамазовы ": проблематика и особенности поэтики

2.1. Что такое карамазовщина?

Синтезом художественно-философских исканий Достоевского 70-х годов явился роман "Братья Карамазовы". Действие его происходит в глухой провинции, в дворянской семье Карамазовых. Русские писатели издавна искали и находили там цельные характеры, чистые страсти, духовные связи между людьми ("ростовская" тема Л. Н. Толстого). Но времена изменились. Не таков глухой провинциальный городок под пером Достоевского.

Духовный распад проник уже и в патриархальную глушь.

По сравнению с предшествующими романами, в "Братьях Карамазовых" нарастает, набирает силу разобщение, рвутся связи между людьми. "Всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни полное самоубийство" — так определяет состояние русского общества 70-х годов близкий автору герой романа — старец Зосима. Семья Карамазовых под пером Достоевского — это Россия в миниатюре: она начисто лишена теплых родственных уз. Глухая вражда царит между отцом семейства Федором Павловичем Карамазовым и его сыновьями: старшим Дмитрием, человеком распущенных страстей, Иваном — пленником распущенного ума, незаконнорожденным Смердяковым — лакеем по должности и по духу, и послушником монастыря, Алешей, тщетно пытающимся примирить враждебные столкновения, которые завершаются страшным преступлением — отцеубийством. Достоевский показывает, что все участники этой драмы разделяют ответственность за случившееся и в первую очередь — сам отец с профилем римлянина времен упадка — символом разложения и распада человеческой личности. Современное общество заражено тяжелой духовной болезнью — "карамазовщиной".

Суть ее заключается в доходящем до исступления отрицании всех святынь.

"Я всю Россию ненавижу, Марья Кондратьевна,- признается Смердяков.- В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского... и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы:

умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с". Тот же Смердяков "в детстве очень любил вешать кошек и потом хоронил их с церемонией. Он надевал для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвою кошкой, как будто кадил". "Смердяковщина" — лакейский вариант "карамазовщины" — наглядно обнажает суть этой болезни: извращенную любовь к унижению, к надругательству над самыми светлыми ценностями жизни. Как говорится в романе, "любит современный человек падение праведника и позор его".

Главным носителем "карамазовщины" является Федор Павлович, испытывающий сладострастное наслаждение от постоянного унижения истины, добра и красоты.

Его плотская связь с дурочкой Лизаветой Смердящей, плодом которой является лакей Смердяков,- циничное надругательство над святыней любви. Сладострастие Федора Павловича — чувство отнюдь не просто животное и далеко не безотчетное. Это сладострастие с идеею, головное, сознательное, вызывающее, это своеобразная форма полемики с добром. Карамазов вполне сознает всю низость своих побуждений и поступков, получая циничное наслаждение в унижении добра. Его все время тянет к тому, чтобы наплевать в святом месте. Он устраивает сознательно скандал в келье старца Зосимы, а потом идет с теми же целями на обед к игумену: "Ему захотелось всем отомстить за свои собственные пакости. "Ведь уж теперь себя не реабилитируешь, так давай-ка я им еще наплюю до бесстыдства: не стыжусь, дескать, вас, да и только!" "Карамазовщина" пронизала все поры современного общества в верхних слоях и уже заражает лакейское их окружение. Иван не без карамазовского цинизма предрекает смердяковым большое будущее на случай, когда в России "ракета загорится", то есть случится революция: "Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит... Будут другие и лучше... Сперва будут такие, а за ними лучше". Отличительным свойством "карамазовщины" является циничное отношение к кормильцу

нации — русскому мужику: "Русский народ надо пороть- с...".

В карамазовской психологии все высшие ценности жизни попираются ногами, затаптываются во имя иступленного самоутверждения. В монастыре рядом со святым старцем Зосимой появляется отец Ферапонт. Внешне этот человек стремится к абсолютной "праведности", ведет аскетический образ жизни, истощает себя постами и молитвами. Но в чем источник "праведности" Ферапонта, каков ее побудительный мотив?

Оказывается — это ненависть к старцу Зосиме и стремление возвыситься над ним. Катерина Ивановна добра к своему обидчику Мите из глубокой, затаенной ненависти к нему, из чувства уязвленной гордости. Добродетели превращаются в иступленную форму самоутверждения, в великодушные эгоизма. Точно так же эгоистически — великодушно "любит" человечество Великий инквизитор в сочиненной Иваном легенде.

В мире Карамазовых все связи между людьми извращаются, принимают преступный характер, так как здесь каждый стремится превратить окружающих в "подножие", в пьедестал для своего эгоистического "я". Мир Карамазовых един, но "единство" это удерживается не добром, а взаимной ненавистью, злорадством. Это мир, по которому пробегает цепная реакция преступности.

Кто из сыновей является убийцей отца? Иван не убивал, однако мысль о допустимости, дозволенности отцеубийства впервые сформулировал он. Дмитрий тоже не убивал Федора Павловича, но в порыве ненависти к отцу стоял на грани преступления. Убил отца Смердяков, но лишь доведя до логического конца мысли, брошенные Иваном, и страсти, бушующие в озлобленной душе Дмитрия.

В мире Карамазовых принципиально не восстановимы четкие моральные границы преступления: все в разной мере, но виноваты в случившемся, потенциальная преступность царит в общей атмосфере взаимной ненависти и ожесточения.

Виновен каждый человек в отдельности и все вместе, или, как говорит старец Зосима, "воистину каждый перед всеми за всех и за все виноват, помимо грехов своих". "Помни особенно, что не можешь ничьим судьей быть. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий перед ним, и что он-то за преступление стоящего перед ним, может, прежде всех и виноват".

"Карамазовщина", по Достоевскому,- это русский вариант болезни всего европейского человечества, болезни цивилизации. Причины ее заключаются в утрате цивилизованным человечеством сверхличных нравственных ценностей, в грехе "самообожествления". Вся верхушка русского общества, вслед за передовой частью западноевропейского, обожествляет свое "я" и разлагается.

Наступает кризис гуманизма, который в русских условиях принимает формы особенно откровенные и вызывающие: "Если вы желаете знать,- рассуждает Смердяков,- то по разврату и тамошние, и наши все похожи. Все шельмы-с, но с тем, что тамошний в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в нищете смердит и ничего в этом дурного не находит".[11; XI; 405]. Истоки западноевропейской и русской буржуазности Достоевский видел не в экономических законах развития общества, а в духовном кризисе современного человечества, причины которого в "усиленно сознающей" себя личности, утратившей веру, выпрямляющий человека нравственный идеал. По формуле Ивана Карамазова, "если Бога нет, то все позволено". Кризис безверия захватил не только светские, но и церковные круги. В главе "Pro и contra" устами Ивана Карамазова Достоевский развертывает беспримерную в истории атеизма критику консервативных сторон исторического христианства. Герой доказывает несовместимость пассивного принятия трех опорных точек религии (акта грехопадения, акта искупления и акта вечного возмездия за добро и зло) с нравственным достоинством человека. Согласно христианскому воззрению все человечество ответственно за грех родоначальников своих, Адама и Евы, изгнанных Богом из рая. Поэтому

земная жизнь является искуплением первородного греха, юдолюю страдания, духовных и физических испытаний и невзгод. Христианин должен терпеть и смиренно переносить эти испытания, уповая на Страшный суд в загробной жизни, где каждому будет воздано Высшим Судьей за добро и зло. В фундаменте христианского мирозерцания есть соблазн фаталистического, пассивного приятия всех унижений и обид, соблазн нравственного самоустранения от господствующего на земле зла. Иван, зная этот христианский соблазн и опираясь на него, предлагает послушнику Алеше неопровержимые, по его мнению, аргументы, направленные против "мира Божия". Это страшные, потрясающие душу рассказы о действительных фактах страдания детей. Иван задает Алеше трудный вопрос о цене будущей "мировой гармонии", о том, стоит ли она хотя бы одной слезинки ребенка. Может быть, есть Бог и есть будущая гармония в царстве Его, но Иван не хочет быть в числе избранных и "билет" на вход в царство Божие почтительно возвращает Творцу вселенной.

Факты страдания детей, которые приводит Иван, настолько вопиющи, что требуют немедленного отклика, живой, активной реакции на зло. И даже "смиранный послушник" Алеша не выдерживает предложенного Иваном искушения и в гневе шепчет: "Расстрелять". Расстрелять того генерала, который по жуткой прихоти затравил псами на глазах у матери ее сынишку, случайно подбившего ногу любимой генеральской собаке. Не может сердце человеческое при виде детских слез и мольбы к Боженьке успокоиться на том, что они необходимы в этом мире во искупление грехов человеческих. Не может человек оправдать детские страдания упованиями на будущую гармонию и райскую жизнь. Слишком дорогая цена для вечного блаженства! Не стоит оно и одной слезинки невинного ребенка! Иван действительно указывает христианской религии на вопросы, трудно разрешимые для сердца человеческого. Причем с его аргументами против страдания детей солидарен и сам Достоевский. Видно, что в определенной мере писатель разделяет бунтарский пафос Ивана. В какой? Попробуем разобраться и понять.

Достоевский отрицает вслед за Иваном религиозно-фаталистический взгляд на мир, свойственный консервативным кругам русских церковников и их идеологов (вспомним учение Константина Леонтьева). Достоевский против самоустранения человека от прямого участия в жизнестроительстве более совершенного "мира сего". Вслед за Иваном он настаивает на необходимости живой реакции на зло, на страдания ближнего. Писатель критически относится к оправданию страданий актом грехопадения, с одной стороны, и будущей гармонией, будущим Страшным судом, с другой. Человек, по Достоевскому, призван быть активным строителем и преобразователем этого мира. Поэтому писателя не устраивает в бунте Ивана не протест против страданий детей, а то, во имя чего этот протест осуществляется.

При внимательном и вдумчивом прочтении романа можно заметить в логике Ивана Карамазова существенный, типично "карамазовский" изъян. Приводя факты страдания детей, Иван приходит к умозаключению: вот он каков, мир Божий. Но действительно ли в своем богоборческом бунте Иван воссоздает объективную картину мира? Нет. Это не та картина, где добро борется со злом. Это коллекция с карамазовским злорадством подобранных фактов страданий детей на одном полюсе и жестокости взрослых на другом. Иван несправедливо и предвзято судит о мире Божием, он слишком тенденциозен и, подобно Раскольникову, несправедлив.

Исследователи Достоевского заметили, что суд Ивана перекликается в романе с тем судом, который следователь и прокурор ведут над Дмитрием Карамазовым и где приходят к заключению, что именно он — отцеубийца. Эта связь в самом характере, в самой методе следствия. Как фабрикуется ложное обвинение Дмитрия в преступлении? Путем тенденциозного (предвзятого) подбора фактов:

следователь и прокурор записывают в протокол лишь то, что служит обвинению, и пропускают мимо ушей то, что ему противостоит. К душе Мити слуги официального закона относятся так же несправедливо и

безжалостно, как Иван к душе мира. Светлому духу, который удержал Митю на пороге преступления, следователь не поверил и в протокол это не внес. В обоих случаях суд строится на упрощенных представлениях о мире и душе человеческой, об их внутренних возможностях. Согласно этим упрощенным представлениям душа взрослого может исчерпываться безобразием и злодейством. И для Ивана Митя — только "гад" и "изверг". Но вот суждение о Мите другого, близкого к нему человека: "Вы у нас, сударь, все одно как малый ребенок... И хоть гневливы вы, сударь, но за простодушие ваше простит Господь". Оказывается, ребенок есть и во взрослом человеке. Не случайно несправедливо осужденный Дмитрий говорит: "Есть малые дети и большие дети. Все — дите". Так и в мире нет детей самих по себе и взрослых самих по себе, а есть единая, живая, неразрывная цепь человеческая, где "в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается". И если ты действительно любишь детей, то должен любить и взрослых. Наконец, к страданиям взрослых, которых Иван обрекает на муки с равнодушием и затаенной злобой, равнодушны именно дети. Смерть Илюшечки в романе — результат душевных переживаний за отца, оскорбленного Митей Карамазовым.

Итак, Достоевский не принимает бунта Ивана в той мере, в какой этот бунт индивидуалистичен. Начиная с любви к детям, Иван заканчивает презрением к человеку, а значит, и к детям в том числе. Это презрение к духовным возможностям мира человеческого последовательно завершается в сочиненной Иваном "Легенде о Великом инквизиторе". Действие легенды совершается в католической Испании во времена инквизиции. В самый разгул преследований и казней еретиков Испанию посещает Христос. Великий инквизитор, глава испанской католической церкви, отдает приказ арестовать Христа. И вот в одиночной камере инквизитор посещает Богочеловека и вступает с ним в спор.

Он упрекает Христа в том, что тот совершил ошибку, когда не прислушался к искушениям дьявола и отверг в качестве сил, объединяющих человечество,

хлеб земной, чудо и авторитет земного вождя. Заявив дьяволу, что "не хлебом единым жив человек", Христос не учел слабости человеческие. Массы всегда предпочитают "хлебу духовному", внутренней свободе, хлеб земной. Человек слаб и склонен верить чуду более, чем возможности свободного мироисповедания. И наконец, культ вождя, страх перед государственной властью, преклонение перед земными кумирами всегда были типичными и останутся таковыми для слабого человечества.

Отвергнув советы дьявола, Христос, по мнению инквизитора, слишком переоценил силы и возможности человеческие. Поэтому инквизитор решил исправить ошибки Христа и дать людям мир, достойный их слабой природы, основанный на "хлебе земном, чуде, тайне и авторитете". Царству духа Великий инквизитор противопоставил царство кесаря-вождя, возглавившего человеческий муравейник, казарменный коммунизм, стадо обезличенных, покорных власти людей. Царство Великого инквизитора — государственная система, ориентирующаяся на посредственность, на то, что человек слаб, жалок и мал.

Однако, доводя логику Великого инквизитора до парадокса, автор легенды обнаруживает ее внутреннюю слабость. Вспомним, как Христос отвечает на исповедь инквизитора: "он вдруг молча приближается к нему и тихо целует его в бескровные девяностолетние уста". Что значит этот поцелуй? Заметим, что на протяжении всей исповеди Христос молчит и это молчание тревожит Великого инквизитора. Тревожит, потому что сердце инквизитора не в ладу с умом, сердце подсказывает односторонность его философии. Не случайно он развивает свои идеи как-то неуверенно, в настроении подавленном и грустном. А чуткий Христос подмечает этот внутренний разлад. На словах инквизитор невысокого мнения о возможностях человека. Но в самой ожесточенности бичевания "жалких человеческих существ" есть тайное ощущение слабости собственной логики, сердечное знание более высоких и идеальных стремлений. Лишь разумом инквизитор заодно с дьяволом,

сердцем же он, как все Карамазовы,- с Христом! Такой же жалости и сострадания достоин и сам Иван, творец легенды.

Ведь и в его отрицаниях под корою индивидуализма и карамазовского презрения теплится скрытая любовь к миру и мука раздвоения. Ведь суть "карамазовщины" как раз и заключается в полемике с добром, тайно живущим в сердце любого, самого отчаянного отрицателя. Потому же Иван, сообщивший "Легенду" Алеше, твердит в исступлении: "От формулы "все позволено" я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?" Алеша встал, подошел к нему молча и тихо поцеловал его в губы.

"Литературное воровство! — вскричал Иван, приходя вдруг в какой-то восторг,- это ты украл из моей поэмы!" Стихии карамазовского распада и разложения в романе противостоит могучая жизнеутверждающая сила, которая есть в каждом, но с наибольшей последовательностью и чистотой она воплощается в старце Зосиме и его ученике Алеше. "Все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается",- утверждает Зосима. Мир говорит человеку о родственной, тесной, интимной зависимости всего друг от друга. Человек жив ощущением этой родственной связи. Бессознательно, от высших сил мира он этим чувством наделен, оно космично по своей внутренней сути: "Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслю так".

Карамазовский распад, по Достоевскому,- прямое следствие обособления, уединения современного цивилизованного человечества, следствие утраты им чувства широкой вселенской связи с миром горним и высшим, превосходящим животные потребности его земной природы. Отречение от высших духовных ценностей ведет человека к равнодушию, одиночеству и ненависти к жизни.

Именно по такому пути идут в романе Иван и Великий инквизитор. На этот же путь вступает противник Зосимы, монах Ферапонт.

Достоевский считает, что и консервативная часть духовенства тоже теряет великое чувство родственной любви к миру. Не случайно идеалом официального монашеского жития является отрешенная от мира святость, идея личного спасения.

Другой идеал утверждает в романе старец Зосима и стоящий за ним Достоевский. Религиозный подвижник здесь уходит не ради спасения своей души от мирских страданий и бед в монастырское уединение, не стремится к полной изоляции. Напротив, он тянется в мир, чтобы родственно сопереживать вместе с людьми все грехи, все зло мирское. Его доброта и гуманность основаны на вере в божественное происхождение каждого человека.

Нет на земле такого злодея, который бы тайно не чувствовал великую силу добра. Ведь и сладострастие Федора Павловича Карамазова вторично: его исток в полемике с добром и святыней, тайно живущими в душе даже такого пакостника.

Именно потому, что Божественная сущность есть в каждом из людей, доброта подвижников Достоевского демократична до утопического максимума: "Все пойми и все прости. Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства.

Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделить в собственности своей и в правах своих. Все будет для каждого мало, и все будут роптать, завидовать и истреблять друг друга. Вы спрашиваете, когда сие сбудется. Сбудется, но сначала должен заключиться период человеческого уединения... Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого... Но до тех пор надо все-таки знамя беречь и нет-нет, а хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести

душу свою из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого. Это чтобы не умирала великая мысль".

Достоевский высказывает еретическую с точки зрения консервативной религиозности мысль, что и отрекшиеся от Христа люди, и бунтующие против него в существе своем того же самого Христова облика. "Да и греха такого нет, и не может быть на всей земле, какого бы не простил Господь воистину кающемуся". Отсюда идет поэтизация Достоевским святости этой земной жизни.

Алеша говорит Ивану: "Ты уже наполовину спасен, если жизнь любишь". Отсюда же — культ "священной Матери — сырой земли": "не проклято, а благословенно все на земле".

Такая философия далека от византийских, суровых догматов, согласно которым мир во зле лежит, а идеал жизни христианина — отрешенная от мира святость.

"Все эти надежды на земную любовь и на мир земной можно найти и в песнях Беранже, и еще больше у Ж. Занда", - упрекал Достоевского К. Леонтьев. Все это далеко, очень далеко, по Леонтьеву, от истинного православия, которое считает "горе, страдания, обиды" — "посещением Божиим". Достоевский же "хочет стереть с лица земли эти полезные обиды". Мир и благоденствие человечества на земле, по Леонтьеву, вообще невозможны: "Христос нам этого не обещал".

Христос Достоевского близок не ортодоксально-церковному, а народному пониманию: он щедрее и человечнее того Христа, которого канонизировала консервативная церковность.

В личности Христа Ф. М. Достоевский видел некий намек на отдаленное будущее всего человечества. Это высший идеал, к которому стремится и которого достигнет человек. Но не в одиночку, а всем миром, общими усилиями человечество приблизится к нему через родственную, братскую любовь всех людей друг к другу и к общей их матери-природе.

Как эпитафия к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» раскрывает идейный смысл романа?

«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Эта слова из Евангелия от Иоанна (глава XII, 24) Ф. М. Достоевский выбирает в качестве эпитафия к своему роману «Братья Карамазовы». Увидевший свет в 1879 – 1880 гг., этот роман стал последним крупным произведением писателя и сосредоточил в себе все итоговые размышления Достоевского о человеке и о мире.

Понять концепцию, раскрыть «посыл» автора нам помогает эпитафия к произведению. Что значат слова Иоанна Богослова? На первый взгляд, они парадоксальны – для того чтобы полноценно жить, нужно умереть?

Однако это послание апостола, конечно же, метафорично. Думаю, святой под смертью подразумевал не физическое, а духовное умерщвление, ту смерть, которая ведет к возрождению и обновлению.

Как эта мысль проявляется в «Братьях Карамазовых»? Тема смерти здесь ведущая – сюжет строится на отцеубийстве: один из четырех сыновей убивает своего отца Федора Павловича Карамазова. Однако в его смерти оказываются замешаны все четыре брата - Иван Карамазов подал идею убийства, реализовал ее внебрачный сын Федора Павловича Смердяков, наказание принял на себя брат Митя. Алеша же Карамазов, ближе всего стоящий к самому писателю, духовно страдает за каждого из своих близких, пытается облегчить им участь, направить их на истинный путь – путь Бога.

Каждый из братьев переживает в романе свою духовную смерть, но не у всех она заканчивается возрождением. Очень сложен и крайне противоречив образ Ивана Карамазова. Этот герой - атеист, материалист. Он не может принять мир таким, каков он есть, с безвинными страданиями миллионов людей. Именно поэтому Иван ненавидит все человечество, считая людей жалкими низменными существами, достойными лишь призрака: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет

лицо свое – пропала любовь». Беда Ивана в том, что он требует от людей абсолютной безгрешности, и поэтому не может принять и полюбить «ближних своих», таких несовершенных. Он убежден, что помогать им можно только «с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя епитимии». «Легенда о Великом Инквизиторе» полностью раскрывает рациональные убеждения героя.

Трагедия Ивана Карамазова заключается в том, что он чувствует насущную потребность близости с людьми, огромную потребность любить, однако его разум не позволяет ему сделать это. Убеждения героя, основанные, по мнению Достоевского, на гордыне (Иван отвергает Бога и приходит к выводу, что «все дозволено»), приводят его к душевной болезни и «встречи» с чертом.

Погибает, духовно и физически, и Смердяков, с самого детства носящий в своей душе ненависть и разрушение. Не признанный отцом, никогда не знавший любви, этот несчастный, по сути, человек, живет одним – попыткой восстановить свое человеческое достоинство, самоутвердиться. Однако для этого он выбирает «дьявольские» способы – насилие, издевательство, наконец, убийство собственного отца.

Важно, что когда Смердяков совершает убийство, Иван Федорович Карамазов, по сути, оказывается соучастником этого преступления. Между этими братьями устанавливается связь, усиленная тем, что все связи с другими людьми у них прерываются. Достоевский снова утверждает мысль, прозвучавшую у него еще в «Преступлении и наказании», - когда человек переступает через жизнь другого человека и уничтожает божественное в нем, в то же миг он убивает и свою душу, обрекает себя на смерть.

Таким образом, к Ивану и Смердякову применима первая часть эпитафии – отринув Бога, эти герои оборвали все связи с людьми, остались одни. Это привело их к безумию или смерти (мы помним, что Смердяков повесился) и не дало шанса на перерождение.

Идея нравственного возрождения через «смерть» - духовные и физические страдания - связана в романе с образом Мити Карамазова. Он решает принять вину за убийство отца на себя, пойти на каторгу, чтобы душевно очиститься, искупить свои грехи, начать новую жизнь.

Можно сказать, что до убийства отца Митя стоял на нравственном распутье – он был способен и на добро и на зло. Глубокие чувства и сильные страсти, кипевшие в этом человеке, не были подчинены какому-то духовному постулату, высшему ориентиру. Однако смерть отца и развернувшиеся после этого события утвердили героя в том, что нужно выбрать добро, идти по пути Бога, а не Дьявола.

Вера Мити, утверждает Достоевский, – это истинная вера, потому что герой пришел к ней осознанно и свободно. Эта вера основана на любви, и поэтому несет в себе спасение.

Важно, что идея перерождения самым непосредственным образом связана у Достоевского с религией, с верой в Бога. Только истинно уверующие достигнут спасения, говорит писатель. В его романе такими людьми стали Алеша и Митя Карамазовы. К ним относится вторая часть эпиграфа – «а если умрет, то принесет много плода».

Таким образом, эпиграф к роману Достоевского «Братья Карамазовы» является концентрацией идейного смысла романа, повествующего о возможности нравственного возрождения и спасения человека путем внутреннего воссоединения его с человечеством, принятия и следования божественным истинам.

2.2. Парадоксы пространства в романе "Братья Карамазовы"

Исследователи давно установили многоплановость романа, где текущая действительность выступает в сложном сплаве с исторической и философской символикой. “Если существо всякого искусства заключается в символической многозначности его образов, впервые сообщающей им измерение глубины и отличающей их от плоского отображения действительности, то в больших романах Достоевского, - замечает С. Гессен, - особенность эта доведена до своей почти предельной степени. Одно и то же действие развивается в них в нескольких планах бытия.” [23; 352]. Ученый выделяет в романах Достоевского четыре уровня понимания действительности. В первом, наиболее внешнем, эмпирическом плане разворачивается собственно фабула романа, “случай причудливым образом сталкивает не менее причудливых героев.” [23; 353] .В другом - психологическом плане рисуется столкновение страстей в человеческой душе, часто трагическое в своей безысходности и ведущее к гибели. Однако, человек для Достоевского - менее всего только простое игральное судьи судьбы или собственных страстей. Оба эмпирических плана действия связаны у Достоевского с более глубокой ,позади них лежащей действительностью, с сверхчувственной реальностью идей, которые для писателя суть подлинные движущие силы действия.

Впрочем, говорит С. Гессен, и тот метафизический план не есть у Достоевского последний; своей сущностной реальностью он обязан еще более глубокому слою бытия, которым можно было бы мистическим. Именно о нем Достоевский говорит :”... здесь борются дьявол с Богом, а поле битвы - сердца людей.” “В том, как все эти сферы бытия сопряжены друг с другом и переплетены в единую ткань совокупного действия, так что потустороннее не только знаменуется эмпирическим, но всецело пронизывает его, просвечивается в нем, - и заключается величие Достоевского как поэта,”- считает С. Гессен. [23; 353]

В “Братьях Карамазовых”, - продолжает ученый, - которые, несмотря на так и оставшееся ненаписанным продолжение, представляют собою, бесспорно,

наиболее совершенное творение Достоевского, взаимная переплетенность и сращенность различных планов бытия выступает особенно явственно.

[23;353]

Как справедливо замечает Г. Егоренкова, Достоевский не только вывел свой роман в текущую социальность и в свершающуюся историю, но и сверил ее с опытом прошлых веков человечества, вплоть до библейских времен.

Двуплановость романа “Братья Карамазовы” по существу замечает уже хроникер в “предисловном рассказе”: “Вот это-то обстоятельство и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону.” [11; XI;4]

Существо “внутренней стороны” романа обозначено библейской притчей, предпосланной в качестве эпиграфа к нему: “Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.” [11; XI; 3]. Но в эпиграф не включена вторая, “расшифровывающая” часть притчи: “Любящий душу свою, погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем, сохранит ее в жизнь вечную.”

[12;146] Место опущенной части притчи как бы занимает роман, точнее духовные искания героев, составляющие его “внутреннюю сторону”.

Возможность такого двупланового синтеза заложена, по мысли писателя, в природе человека, в которой смысл этой личности одновременно содержит и смысл всего человеческого бытия.

Автор “Карамазовых” сознавал свое влечение к вневременному, “вечному” в человеке как установку на познание законов общественного развития.

Причем у Достоевского мысль о вневременном опирается на религиозную схему.

Художественное построение романа Достоевского заметно отличается в сравнении с произведениями ведущих писателей его времени: Тургенева, Гончарова, Толстого. Когда современники наивно говорили, что Достоевский пренебрегает формой, то в своей наивности они были в чем-то правы, то есть каким-то уровнем формы, каким-то уровнем реальности Достоевский

действительно пренебрегал. Он разрушал его, чтобы поднять и выявить другой, более глубокий пласт. Это “иное” понимание реальности, связанное с тем, что для писателя вера - это прежде всего “таинственное прикосновение к мирам иным”. Реальность для него не совпадает с реальностью фактов как отдельных осколков бытия, а лежит где-то по ту сторону этих фактов, и передать эту сквозящую за фактами реальность по самой своей сути невозможно связным пластичным изложением. В конструкции романа “Братья Карамазовы” можно с определенной долей условности выделить две оси бытия: горизонтальную, направленную к бесчисленным предметам пространства и времени, как бы уровень различий, отдельных фактов; и вертикальную - направленную к Вечности, с земли к небу, с земли к аду. Именно здесь - в вертикальной плоскости - вскрывается библейская идентичность сюжетов и образов. Можно сказать, что судьбы главных героев романа, которых условно назовем группой “трансцендентных” героев, то есть имеющих вертикальный выход, решаются “там”, в глубине, в сферах иных и высшими силами. “Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы - сердца людей”, - говорит Митя Карамазов, приоткрывая суть той борьбы, которая внешне выглядит как история семьи Карамазовых в типичном провинциальном городке России - Скотопригоньевске. Это одно из так называемых “сюжетных окон”, или “точек кризиса”, которые дают возможность выглянуть из тесного мирка социальности во Вселенную, из времени - в Вечность. Обычные пространственные и временные границы повествования раздвигаются при этом практически до беспредельности, возникает эффект “вселенского хронотопа”. С одной стороны, в романе действие происходит в России в середине XIX века, а с другой - выходит в Вечность. В связи с этим вспомним слова Ивана, сказанные Алеше в трактире, где “русские мальчишки” решают вечные вопросы: “У нас с тобой еще бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертие!” [11; XI; 212]. В этой вертикальной плоскости человек

оказывается одинаково связан невидимыми узами как с бытием Бога, так и с существованием дьявола, что отражает библейский принцип мироустройства. Проследим развитие конфликта этих высших сил в душе человека на примере Мити Карамазова, обвиняемого в отцеубийстве. Мы увидим поразительный факт: в его собственных суждениях о преступлении, в показаниях на суде, в отношении к нему других действующих лиц, выступающих “за” и “против” него, в речи повествователя неизменно фигурирует Бог - “прибежище и спасение” Мити - и черт - ловкий, коварный и злобный тип, ставящий истину под сомнение. “Бог, - как сам Митя говорил потом,- сторожил меня тогда: как раз в то самое время проснулся Григорий Васильевич” - читаем мы в романе. [11; XI; 355]. Так, ординарное, на первый взгляд, событие приобретает огромную значимость. Человек напрямую связывается с Богом, подобно библейскому Моисею или Самуилу (“... а Я буду при устах твоих и при устах его, и буду учить вас, что вам делать.” (Исход 4:15). Или другой пример: “По-моему, господа, по-моему, вот как было, - тихо заговорил он (Митя), - слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение- не знаю, но черт был побежден. [11; XI; 425]. Дмитрий - “нравственно широкая натура” представляет собой, таким образом, “поле битвы” божеского и дьявольского. Он не убивает, потому что его спасает ангел-хранитель. Он не безвозвратно потерян и способен покаяться и пострадать, способен принять “крестную муку”. “Бог мучит” Митю, он ощущает свою вину в высшем смысле (“Бог против меня!”. Митя верит в Его всемогущество (“Не хочу больше о смердящем, сыне Смердящей! Его бог убьет, вот увидишь, молчи! [11; XII; 30]. Он согласен с Алешей: ”Завтра ужасный великий день для тебя: божий суд над тобою свершится.”(2;30) Оценивая же возможного убийцу отца, который и ранее в романе соотнесен только с дьявольским началом, (Например: “Но глупый дьявол, который подхватил и нес Федора Павловича на его собственных нервах куда-то все дальше и дальше в позорную глубину...”(1;82), Митя утверждает:

- Не знаю, кто или какое лицо, рука небес или сатана, но... но не Смердяков!
[11; XI; 428];

-Ну, в таком случае отца черт убил! [11; XI; 428];

- О, это черт сделал, черт отца убил, через черта и вы так скоро узнали!
[11;XI; 431]; и т. д.

Таким образом, события и причины, оказываются куда более сложными, приобретают метафизический, мистический план, где действуют высшие субстанции - библейские Бог и Сатана.

При этом и компоненты хронотопа в “Братьях Карамазовых” имеют одновременно реальное и символическое значение и складываются в структуре романа во взаимосвязанную систему со своей динамикой, что усиливает символическое звучание как составляющих, так и всего хронотопа в целом, звучание как составляющих, так и всего хронотопа в целом. Нужно отметить, что двуплановость пространственно-временной организации романа придает многозначность и повествованию, и изображению. Механизм символизации элементов хронотопа в романе можно обозначить так: от аллегории и эмблемы - к широкому и многозначному обобщению-символу, часто библейскому по своей природе. При этом, “символика романной топики и временной организации неизменно связана с изображением человека и его духовных движений, в направлении от уединения и одиночества к единению и братству.” [36; 90].

На уровне пространства это может быть обозначено как движение из “угла”- к “дороге” и “простору”, причем обязательно через “порог” или “перекресток”, с которыми связана ситуация нравственного выбора героев. Но если духовное движение Мити и Алеши от “перекрестка” устремляется к “дороге” и “простору”, то Ракитина - в “переулок” и к “каменному дому в Петербурге, куда можно напустить жильцов, сдать углы.” [36; 77].

Предельное заострение момента выбора связано в романе с хронотопом “порога”, маркирующем путь Ивана. В кризисные минуты герой оказывается способным прорвать сузившееся до “черты” пространство и “переступить”

через себя, что ранозначно библейскому “восшествию на крест”. Метафорика “креста” повторяется в романе, означая нравственную Голгофу- способность признать свою вину, пострадать “за всех и вся” или отречься от себя во имя “всех”. Крест Ивана - его решение на суде признать свою виновность в убийстве отца и тем освободить Митю.

Но суд является Голгофой и для Мити: ”... перекрести меня ... на завтрашний крест, “ - просит он Алешу накануне заседания. [11; XI; 326];

Грушенька на себя “крест взяла, став подругой подсудимого и приговоренного к каторге Мити.

В отличие от братьев Алеша минует “крест” в своем духовном развитии : в ситуации кризиса перед ним возникает видение Христа, который ”радость людскую посетил” и умножил ее. В главе “Кана Галилейская”, воспроизводящей библейский сюжет, Алешин прорыв ко “всем и вся” построен на “преодолению замкнутого пространства и раздвижения его до космической, но одушевленной беспредельности”. [36; 77].

Об особенностях хронотопа “дороги” в “Братьях Карамазовых” нужно говорить, на наш взгляд, еще и потому, что ряды символических значений топики соотносятся в его структуре с библейскими понятиями “ада” и “рая”. Конечно, в романе важен не их пространственно-временной смысл, но в первую очередь - их духовно-нравственное содержание. История Маркела, Зосимы и его “таинственного посетителя” расшифровывают понятие “ад” как “муку духовную” и “невозможность больше любить”, а понятие “рай”- как “подвиг братолюбивого общения” и даруемую им духовную гармонию. Духовное движение героев романа, устремленное от “ада” и через его преодоление к “раю” эквивалентно пути от обособляющего “угла” через “переулки” и “пороги” к “простору” и единению. Притом история “таинственного посетителя” служит своего рода “моделью” преодоления “ада” как по драматизму и временной протяженности процесса, так и по обобщающей широте его духовно-общественного смысла.” Четырнадцать лет был во аде,“- говорит герой о “муках духовных“, ставших следствием

совершенного им в молодости кровавого злодеяния. Нестерпимость мучений, а также поступок Зосимы убедили его, что ”рай” для него “тотчас же и наступи”, как только он во всеуслышанье объявит о своем преступлении. Но решиться на публичное покаяние, навлечь позор на жену и детей и навсегда расстаться с ними - не так просто. Хотя решимость “три года рождалась” и кажется очень твердой, “таинственный посетитель” в какой-то момент готов отказаться от признания и даже убить Зосиму, чтобы сохранить страшную тайну.

Драматическая напряженность преодоления “ада” повторяется - каждый раз по-своему - в историях Мити и Ивана, но вместе с тем подтверждается истинность вывода, сделанного “таинственным посетителем” и Зосимой и соотносимого со словами Евангелия: “...всякий человек за всех и за вся виноват; когда люди эту мысль поймут, то настанет для них Царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле - на смену ”уединению” придет братство.”

(Сравни слова Иисуса: “...блаженны нищие духом, ибо ваше есть Царствие Божие.”(Лук.. 6: 20) И: “Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете.” (Лук. 6: 37).

“Ад муки духовной” для каждого героя свой. Митя считает “адам” свое бесчестье - потраченные деньги Катерины Ивановны, а потому надежду на избавление души связывает с возвращением денег, которые просит у отца: - Пусть он мне даст только три тысячи из двадцати восьми, только три, и душу из ада извлечет, и зачтется это ему за многие грехи!

Неразрешимая мысль, терзающая Ивана, не позволяет ему не только любить, но и жить, по убеждению Алеши: “С таким адом в груди и в голове разве это возможно?” [11; XI; 239]

“Кризисная точка” Ивана не совпадает по времени с “точками кризиса” братьев, но включает те же основные компоненты развития: сон-прозрение, функциональным аналогом которого является “кошмар Ивана Федоровича”; легенду, которую сочинил когда-то Иван, а теперь черт рассказывает как

свою; символ пути, растягивающегося на “квадриллион верст” в бесконечной ледяной пустыни вселенной, если не будет в конце “рая”, “осанны”, “двух секунд радости”. “Точка кризиса” Ивана наиболее полно раскрывает драматизм преодоления “ада” духовного во имя “рая”, поскольку персонализирует интеллектуально-нравственное противоречие героя и переводит их в сценическое действие. Пространственное решение сцены Ивана с чертом почти полностью повторяет тот процесс “сжимания” до положения “у стены”, который мы видели и в сцене третьего свидания Ивана со Смердяковым. Как и там, Иван преодолевает ситуацию “у стены” приняв “решение на завтра”: “Завтра крест, но не виселица.” Но выбор “крестного пути” и “распятья”, ассоциативно соединяющий нашу мысль с библейским путем Христа, еще не предопределяет нравственной победы над собой или полного преодоления “ада”. Алеша, которому “становилась понятною болезнь Ивана”, думает о брате: “Бог победит!... или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит.” [11; XI; 158] Невероятная напряженность выбора обуславливает и поведение Ивана на суде. Само признание дается ему невероятным усилием и завершается очень важными словами: ”...а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов. Не знаете вы меня!” [11; XII; 118]

Приравнивая себя к герою собственной легенды, пропевшему “осанну” после двух секунд пребывания в раю, Иван, казалось бы признает, что “муки гордого решения” разрешились победой Бога, “рая”. Но “глубокая” совесть его заставляет - помимо воли - признать и другое: желанной радости духовного освобождения, “христового” прорыва все-таки нет.

Отметим еще одну структурную особенность романа, связанную с реализацией приема “сюжетного окна”. Событийное действие, стремительно развивающееся на “площади”, “перекрестке”, “улице”, резко замедляется в “точках кризиса”. Напряженный драматизм внутреннего мистического действия здесь оборачивается и замедленным ритмом его внешних

эмпирических проявлений. Так, “медленность” становится лейтмотивом поведения Ивана на суде: “Иван Федорович приблизился как-то удивительно медленно...”, “вдруг лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку...”, “Иван Федорович потупился, помедлил несколько секунд...” и т.д. [11; XII; 116].

Медлительность “восхождения на крест” зримо воплощает “муки гордого решения”, тяжкий и противоречивый процесс высвобождения из “ада” духовного. “Неистовый вопль”, завершающий признание Ивана на суде, можно истолковать в этом контексте и как изгнание черта - беса, “...ибо нечистые духи из многих, одержимых ими, выходили с великим воплем...” (Деяния Апостолов, 8: 5-7).

Духовное движение Ивана не завершается “горячкой и беспамятством” как итогом “пути” или “знаком” полного нравственно-философского краха личности. Для Ивана, “зерна, падшие в землю” его души, уже “умерли”, поскольку Иван стал по-библейски “ненавидящим душу свою”. Поэтому пути жизни для него открыты.

Итак, рассматривая символику хронотопа романа, воплощенную в динамике духовного движения героев, и прием сюжетной двуплановости, мы убеждаемся, что важной составляющей авторской концепции жизни и человека выступает мир Библии и христианского мифа. Герой Достоевского оказывается одновременно живущим в мире действительного Настоящего и метафизического Вечного, в мире социальном и бытийном, в мире человеческих связей отражающих антагонистическое существование высших субстанциональных начал: Бога и дьявола.

Наблюдения над словоупотреблением в связи с категорией *художественного времени* в романе Ф.М.Достоевского "Братья Карамазовы" позволили выделить внутри этой категории следующие типы:

- 1.Время предыстории героев, т.е. время до начала основных событий романа.
- 2.Собственно сюжетное время - время, в котором происходят основные события романа.

3.Время повествования, момент речи, в котором течет повествование о происходящих событиях.

Эти три типа художественного времени могут быть объединены в общую категорию сюжетного романного времени, так как все они полностью моделируются внутри художественного произведения, что отличает их от следующих типов.

4.Конкретно-историческое время, т.е. время, относящееся к эпохе, в которую происходят упоминаемые в романе события.

5.Онтологическое время или "время вечности", духовного, этического бытия. Временной срез картины мира, воплощенный в романе Ф.М.Достоевского, отличается сложной иерархической структурой. Различные типы времени, помимо специфических функций в структуре и поэтике романа, подчиняются главенствующему в идейном и сюжетном плане времени онтологическому времени вечности.

Стройность иерархических отношений усложняется как за счет присутствия онтологического времени во всех остальных типах, так и за счет неоднозначных соотношений различных элементов категории художественного времени с другими категориями романного мира, прежде всего с сюжетом и героем.

Одним из важнейших элементов временной организации романа является категория "мига", рождающая прорыв онтологического времени внутрь собственно-сюжетного. Проблема "мига", "мгновения" как элемента временной структуры, неразрывно связанного в поэтике Достоевского с вечностью, на наш взгляд, играет ключевую роль в художественной картине мира, позволяя осмыслить специфику восприятия времени автором. Именно категория "мига" - "минуты" обуславливает теснейшую связь временного и вечного, что, в свою очередь, обеспечивает одну из самых характерных особенностей творческого метода Ф.М.Достоевского: произведение разворачивается в двух сюжетных планах - внешнем, событийном и

внутреннем, духовном. В концептуальном плане это проявляется как познание вечного смысла бытия в конкретике факта.

Существенно, что в православной традиции время как категория земного, падшего бытия не имеет абсолютной ценности. "Временное" воспринимается как антоним "вечного" и включается в синонимический ряд со словами: "тленное", "суетное", "маловажное". Однако при этом время имеет особую значимость относительно жизни человека - как важнейшая личная ценность. Соотношение времени личного бытия, которое в художественной картине мира репрезентировано собственно-сюжетным типом времени, с "временем вечности" нашло свое отражение в иерархии этих типов внутри временной структуры произведения. Собственно-сюжетное время занимает следующее место после онтологического "времени вечности", т.е. вторую позицию в иерархии типов художественного времени в структуре романа - и по количественному показателю, т.е. степени присутствия в романе, и по значимости для автора.

Более низкую ступень занимает тип времени, репрезентирующий личное прошлое - время предыстории героев.

Иерархические отношения между различными типами времени усложняются не только за счет специфической роли "мига", но и благодаря соотношению с категориями сюжета и героя.

Анализ *структуры художественного пространства* в целом позволяет выделить и последовательно рассмотреть различные его типы, подобно тому, как это было сделано при рассмотрении категории времени. С другой стороны, наблюдение за употреблением слов, входящих в данное лексико-семантическое поле, привело к выявлению ряда замкнутых, ограниченных пространств - локусов, из которых складывается пространство действия. Картина мира, моделируемая в этом произведении, включает в себя фабульное пространство, реальное пространство, "анонимное" реальное пространство, философское пространство и искаженное пространство.

Первые три типа объединяются в общую группу конкретно-реалистического пространства, так как все они являются отражением физического, "евклидова" пространства в художественной картине мира и составляют мир земной. От них принципиально отличаются следующие два типа (философское и искаженное пространство), которые условно можно соотнести с миром горним, с духовной реальностью.

В фабульном пространстве (город Скотопригоньевск и его окрестности) происходят основные события романа. В нем разворачивается собственно-сюжетное время.

Реальное пространство (Петербург, Москва, Европа, Сибирь, Франция и т.д.) присутствует в романе номинально, через упоминания повествователем или героями. С этим пространством, преимущественно, связано время предыстории.

"Анонимное" реальное пространство примыкает к реальному типу.

Временная координата его также "предыстория". Оно служит своего рода промежуточным звеном между фабульным и реальным пространством, размывая четкую грань между ними. За счет этого возникает эффект включенности фабульного пространства в реальное, возникает иллюзия единства пространства читателя и героев, ощущение достоверности событий и соотнесенности их с реальной действительностью. Кроме того, включение в модель художественного мира такого типа пространства дает диктуемую жанровой природой произведения панорамность взгляда, "широту охвата". Это пространство характеризуется сжатостью, т.е. стремлением сжаться в точку. Каждый такой локус представляет собой одну точку или группу точек, в каждой из которых происходит одно-единственное событие. Связь между точками номинальная: нет расстояний, все лежащее между ними отсутствует. Анализ конкретно-реалистического пространства позволяет заключить о неоднородности пространственных характеристик физического "земного мира", который является частью общей художественной картины мира в романе. Подобное явление мы наблюдали при анализе группы сюжетных

типов времени. Здесь, с одной стороны, налицо сопряжение художественного пространства с реальным, сходство их формальных характеристик. С другой стороны, как показано далее, это сходство имеет скорее иллюзорную природу. Художественное пространство, во-первых, *ценностно окрашено*, т.е. содержит эмоциональную компоненту по отношению к читателю и имеет определенную ценность для героев, а во-вторых, - *дискретно*, т.е. зависимо от категорий героя и сюжета. Первая особенность более очевидна в анонимно-реальном пространстве, вторая - в фабульном. Философское пространство в романе возникает в эпизодах, связанных с теоретическими рассуждениями героев. Этим определяются его особенности: "космический", надмирный масштаб; включение анекдотов с особыми характеристиками пространства: локальностью и потенциальной неопределенностью; символичность конкретных указаний на время в этих анекдотах.

От четырех выше перечисленных типов художественного пространства принципиально отличается искаженное пространство мира, моделируемого в главе "Черт. Кошмар Ивана Федоровича". Создателем особой модели мира в этой главе является черт, что и определяет суть всей модели. Она естественно является полным, тотальным искажением реальности: ведь черт - лукавый, т.е. "ложь есть и отец лжи". Решение необычной художественной задачи, заключавшейся в создании абсолютно ложной, искаженной модели мира, привело к полной деформации хронотопа - наложению физических законов на категории духовного бытия.

Все выше перечисленные типы художественного пространства неравнозначны в художественной системе и образуют две группы, соответствующие двум формам бытия: физическому земному миру и духовному "горнему". Эти группы принципиально различны по своим характеристикам и по принципу функционирования в тексте. С первой сопрягается группа сюжетных временных типов, во второй преобладает "время вечности". Наблюдается и некоторая общность характерных для разных групп времени и пространства особенностей, например дискретность

и личностная составляющая сюжетной группы или стирание границ прошлого/настоящего/будущего, укрупнение масштаба во второй группе.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ II

Большинство произведений Достоевского обладает внутренним единством. Одни и те же темы тревожили и занимали его всю жизнь. Основополагающий вопрос, выходящий на первый план во всех главных романах Достоевского, и более того, *единственный* вопрос, на который они должны дать ответ, - вопрос о месте Бога в душе человека.

Именно *проблема веры* оставалась для писателя главной: социальное преходяще, вера вне времени. Для него и нравственно-психологические искания и социальные проблемы всегда оказывались производными от проблем религиозных. Решить *вопрос о человеке* у Достоевского – значит решить *вопрос о Боге*. Личность у писателя – это всегда противоречивая личность, *раздваивающаяся* и страдающая от своей двойственности. *Двусмысленным* оказывается само *бытие*.

М. Бахтин в своей работе, посвященной проблемам поэтики Достоевского, писал: "...противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга. Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрится в него и понимает его, а атеизм живет на границе с верой и понимает ее. В мире Достоевского все и все должны знать друг друга и друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом. Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разьединенное и далекое должно быть сведено в одну *пространственную и временную « точку »* [16; 368].

Компоненты хронотопа в " Братьях Карамазовых " имеют одновременно реальное и символическое значение и складываются в

структуре романа во взаимосвязанную систему со своей динамикой, что усиливает символическое звучание как составляющих, так и всего хронотопа в целом. Нужно отметить, что двуплановость пространственно-временной организации романа придает многозначность и повествованию, и изображению.

События и причины оказываются куда более сложными, приобретают метафизический, мистический план, где действуют Бог и сатана.

"Символика романной топики и временной организации неизменно связана с изображением человека и его духовных движений в направлении от уединения и одиночества к единению и братству". [36; 90]. На уровне пространства это может быть обозначено как движение из "угла" – к "дороге" и "простору", причем обязательно через "порог" или "перекресток", с которыми связана ситуация нравственного выбора героев. Но если духовное движение Мити и Алеши от "перекрестка" устремляется к "дороге" и простору, то Ракитина - в "переулок" и к "каменному дому в Петербурге, куда можно напустить жильцов, сдать углы".

Об особенностях хронотопа "дороги" в романе нужно говорить, на наш взгляд, еще и потому, что ряды символических значений топики соотносятся в его структуре с библейскими понятиями "ада" и "рая". Конечно, для романа важен не только пространственно-временной смысл, но, в первую очередь, их духовно-нравственное содержание.

История Маркела, Зосимы и его "таинственного посетителя" расшифровывают понятие "ад" как "муку духовную" и невозможность больше любить, а понятие "рай"- как "подвиг братолюбивого общения" и даруемую им духовную гармонию.

Отец Карамазовых – герой Ада, оттого и нет света, сопутствующего ему. Напротив, ему соответствуют темно-красные тона, в особенности – перед его убийством. Как справедливо замечает Г. Померанц: "... у Достоевского "приближение к аду помечено теснотой и мраком, приближение к раю –

простором и светом". " Это была небольшая комната, вся разделенная поперек красными ширмочками". [48; 242].

Предельное заострение момента выбора связано в романе с хронотопом "порога", маркирующем путь Ивана. В кризисные минуты герой оказывается способным прорвать сузившееся до "черты" пространство и "переступить" через себя, что равнозначно библейскому восшествию на крест.

Когда герои приближаются к идеалу воплощенному в образ Христа, они оказываются в пространстве, которое предельно открыто, распахнуто в мир, нравственно и поэтому в момент восторженного экстаза Алеше Карамазову открывается небесный купол на фоне глав собора. С подобным пространством связано радостное, религиозное созерцание и мгновения высших озарений героев Достоевского.

Отметим еще одну *структурную* особенность романа, связанную с реализацией приема "*сюжетного окна*". Событийное действие, *стремительно развивающееся* на "площади", "перекрестке", "улице", *резко замедляется* в "точках кризиса". Напряженный драматизм внутреннего мистического действия здесь оборачивается и *замедленным* ритмом его внешних эмпирических проявлений. Так, "*медленность*" становится лейтмотивом поведения Ивана на суде: "Иван Федорович приблизился как-то удивительно медленно...", "вдруг лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку...", "Иван Федорович потупился, помедлил несколько секунд..." и т.д. Медлительность "восхождения на крест" зримо воплощает "муки гордого решения", тяжкий и противоречивый процесс высвобождения из "ада" духовного.

Художественное пространство, во-первых, *ценностно окрашено*, т.е. содержит эмоциональную компоненту по отношению к читателю и имеет определенную ценность для героев, а во-вторых, - *дискретно*, т.е. зависимо от категорий героя и сюжета. Первая особенность более очевидна в анонимно-реальном пространстве, вторая - в фабульном. Философское пространство в романе возникает в эпизодах, связанных с теоретическими

рассуждениями героев. Этим определяются его особенности: "космический", надмирный масштаб.

ГЛАВА III

Роман Ф. М. Достоевского "Бесы": проблематика и особенности поэтики

3.1. Образы Ставрогина и его «двойников»

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» выделяется своей проблематикой из ряда других произведений писателя. Если другие романы Достоевского были в основном посвящены судьбе конкретной человеческой личности (Раскольников, князь Мышкин, Аркадий Долгорукий), то в «Бесах» Достоевский впервые воссоздает портрет молодого поколения середины XIX века, его идейные и философские искания, политические амбиции и социальные устремления. Все это было столь своевременным, злободневным, что тогдашняя молодежь, прочитав роман, сконцентрировала свое внимание на политической, памфлетной части его проблематики, стремясь отыскать в произведении свой портрет, и находила «злобную карикатуру».

Роман Достоевского начинается с цитирования Пушкина и Евангелия от Луки. Речь в произведении пойдет о бесах не как мистических существах, а как силах и людях колеблющих Россию. Главный дьявол, Великий грешник, Антихрист - Ставрогин, человек обезбоженный и обожествленный.

Примечательно уже само его имя: Николай - имя особо почитаемого в России святого, Николая Чудотворца (кроме того его имя обозначает «победитель народа»); отчество Всеволодович - «володеющий всем»; фамилия Ставрогин происходит от греческого слова «крест».

На начальном этапе подготовки материалов к роману Ставрогин выступает как фигура второстепенная и по существу романтическая. «Князь, изящный друг Грановского». Но в записи от 7 марта 1870 года Достоевский поясняет, что Князь в прошлом «развратный человек и высокомерный аристократ», 15 марта - «Князь - человек, которому становится скучно».

29 марта 1870 года Достоевский принимает кардинальное решение: центральным лицом в романе будет Ставрогин. «Итак, весь пафос романа - в князе, он герой. Все остальное движется около него как в калейдоскопе». Со временем все более подробно прорисовывается в деталях мрачная фигура Николая Всеволодовича. 6 июня 1870 года: «Nota bene. Хроникер по смерти князя делает разбор его характера. Говоря, что это был человек сильный, хищный, запутавшийся в убеждениях и из гордости бесконечной желавший и

могший убедиться только в том, что вполне ясно...». «16 августа. Князь - мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с высшим вопросом, дошедшим до «быть или не быть?». Прожить или истребить себя? Остаться на прежнем, по совести и суду его невозможно, но он делает все прежнее и насильничает». [52;172]

8 октября 1870 года Достоевский пишет в письме Каткову: «...Это другое лицо (Ставрогин) - тоже мрачное лицо, тоже злодей, -но мне кажется, что это лицо трагическое, хотя многие, наверное, скажут по прочтении: «Что это такое?» Я сел за эту поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. Мне очень, очень будет грустно, если оно у меня не удастся. Еще грустнее будет, если услышу приговор, что лицо ходульное. Я из сердца взял его».

«Вообще иметь в виду, что Князь обворожителен, как демон, и ужасные страсти борются с... подвигом. При этом неверие и мука - от веры. Подвиг осиливает, вера берет верх, но и бесы веруют и трепещут». «Многие в бога не веруют, а в бесов веруют. Князь понимает, что его мог бы спасти энтузиазм (например, монашество, самопожертвование исповедью). Но для энтузиазма недостает нравственного чувства (частью от неверия). Ангелу Сардийской церкви напиши». [52; 177]

Достоевский избегает традиционной «предыстории» героя, в которой раскрывается процесс формирования его убеждений; герой взят Достоевским на каком-то остром духовном переломе, определяющим его судьбу. Таким предстает перед нами и Ставрогин.

Ставрогин, наделенный чертами сатанизма, вместе с тем является для нигилистов своеобразной «иконой», «царевичем из сказки». Он невероятно красив и в то же время ужасен. «Это был очень красивый молодой человек, лет двадцати пяти... удивительно скромн и в то же время смел и самоуверен, как у нас никто... волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как

коралловые, -казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску... и вдруг зверь показал свои когти». [11, IX, 40]

Противоречивость внешняя и внутренняя. Ему присуще дьявольское обаяние, он возбуждает искреннее и непритворное восхищение. Демонология естественно вошла в структуру его образа. В конце описания Хроникер называет его зверем (не сравнивает, а именно называет), а мы помним, Зверь-одно из библейских имен Антихриста.

Ставрогин - сатана, дьявол, душа его ужасна. Он может вместить сюда любые идеи, любые противоположности. Это показатель невероятной широты и самого высшего бесовства. Ставрогин - учитель, как перед учителем перед ним склоняются нигилисты: Кириллову он внушает атеистическую идею, Шатову - православную. В Ставрогине естественно уживаются полярные идеи: атеистические и религиозные. Кажется, что в душе его должно быть таинство, а на самом деле - пустота. В этом и заключен весь ужас: пустота есть крайняя безнравственность, такая душа по природе своей преступна. В этой широте есть что-то адское. В пушкинском и лермонтовском демоне было величие души. В Ставрогине живут пустота и безразличие, лермонтовский демон хотел спастись любовью; пушкинский демон страдал от одиночества. Ставрогин же не знает любви, от одиночества не страдает, следовательно, его душа увечна. В Ставрогине нет ничего, что могло бы рассказать о его максимализме, в нем все рассчитано, он даже не может непосредственно отдаться сладострастию и разврату. У Ставрогина даже разврат рассчитан: есть большой, средний и малый. Всякий раз после своих разгулов он испытывает трезвую, разумную злобу. У него много «подвигов», и трудно понять логику этих «подвигов», он как бы сознательно искалечил свою жизнь. Но Достоевский даже такому бесу, как Ставрогин, посылает некую возможность для осознания собственной жизни, ее оценки. Исповедь Ставрогина важна: здесь он предстает как страшный преступник, который заслуживает только ада, потому что он насильник, убийца,

клятвопреступник. Самое страшное его преступление - насилие над маленькой двенадцатилетней девочкой. Исповедь Ставрогина не вошла в роман по цензурным соображениям (глава «У Тихона»). Ставрогин рассказывает об одном страшном случае своей жизни - разумном разврате, девочка, подвергшаяся насилию, сама наложила на себя руки, сама не простила себе свое падение. Матреша упрекает Ставрогина в его преступлении, но и с себя не снимает вины. Как-то вечером, когда он вернулся к себе в комнату, смотрел на лучи заходящего солнца, на пороге появилась Матреша, угрожая ему кулачком. Ставрогин смотрел на часы ровно двадцать минут, невероятный натурализм ощущений он запомнил до последних деталей и описал в своих записках. А затем ушел из дому, в номерах встретился со своей ватагой, Ставрогин в это время был весел и остроумен, такова картина его души, и ему предназначено нести своей крест. Если бы в душе Ставрогина родились страдания, то возникла бы возможность на спасение, но страданий нет, а есть равнодушие, поэтому Ставрогина ждет самоубийство, он покончит с собой, как и Матреша. Ставрогин ничем не руководствуется, он всех презирает, руководит ими идейно, он часть их сознания и часть их психологии. Ставрогину свойственна опустошенность души, он и умер потому, что нечем стало жить. Ставрогинская широта - inferнальная широта души - признак антинародности, антинациональности, вот почему он стоит во главе русских нигилистов. Ставрогин из тех, кто ненавидит Россию. Не случайно он мечтает жить среди скал и гор.

Как пишет о своем герое Достоевский: Ставрогин предпринимает «страдальческие судорожные усилия, чтобы обновиться и вновь начать верить. Рядом с нигилистами это явление серьезное. Клянусь, что оно существует в действительности. Это человек не верующий вере наших верующих и требующий веры полной совершенно иначе». Ставрогин пытается добыть веру «иначе», своим умом, рассудочным путем: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога».

Особое состояние Ставрогина подмечает Кириллов: "Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же он не верует, то не верует, что он не верует".[11, IX, 122]

Ставрогин оказывается как бы распятым (см. на происхождение фамилии) между жадой абсолютного и невозможностью его достижения. Отсюда его тоска, пресыщенность, расколотость сердца и ума, тяготение и к добру и ко злу. Нравственная раздвоенность, «жажда контраста», привычка к противоречиям бросают Николая Всеволодовича на вольные и невольные злодейства. Но все эти «срывы» и «подвиги» Ставрогина происходят из рассудка, имеют скорее экспериментальный, нежели естественный характер. Эти эксперименты окончательно остужают чувства и убивают душу, делая Ставрогина человеком, чье лицо «напоминает маску». В описании Ставрогина Хроникер указывает как странность: что «все у нас, чуть не с первого дня, нашли его чрезвычайно рассудительным человеком».

Раздвоенность и равнодушие касаются и идейных увлечений Ставрогина: с одинаковой убежденностью и почти одновременно он внушает православие Шатову и атеизм Кириллову - учения взаимоисключающие. И Кириллов, и Шатов видят в Ставрогине учителя, идейного «отца».

Тихон предлагает Ставрогину исповедаться. Исповедь Ставрогина - саморазоблачение огромной силы. Вместе с тем это свидетельство величайшей гордости и презрения к людям. Если Раскольников страшился покаяния, к которому призывала его Соня, то Ставрогин откровенно решил признаться в отвратительнейшем поступке - совращении девочки, которая потом убила себя. Он даже отпечатал специальный текст. Но эта громкость и демонстративная откровенность насторожили Тихона. Он сразу понял, что в намерении Ставрогина обнаруживается не «воскресение», а самоутверждение. Монах далек от мысли, что ставрогинская исповедь - искреннее покаяние. Он видит только, что герой постиг всю глубину случившегося. Поэтому Тихон предлагает сделать усилие, чтобы посрамить «беса»: «Вас борет желание мученичества и жертвы собою; покорите и сие

желание ваше... Вся гордость свою и беса вашего посрамите! Победителем кончите, свободы достигнете...».[11, IX, 118]

Но Ставрогин не готов к подвигу. И от отсутствия цели, веры в живую жизнь он уходит из нее.

Достоевский считал важным подчеркнуть главенство в современном мире того состояния крайнего безверия, нравственной относительности и идейной слабости, которое воплощает в романе Ставрогин и которое питает, поддерживает и распространяет малые и большие, внутренние и внешние войны, вносит дисгармонию и хаос в человеческие отношения.

Вместе с тем писатель был убежден, что сила «черного солнца» не беспредельна и основывается в конечном счете на слабости. Юродивая Хромоножка называет Ставрогина самозванцем, Гришкой Отрепьевым, купчишкой, сам же он видит в себе порою вместо демона -«гаденького, золотушного бесенка с насморком». Петр Верховенский иногда находит в нем «изломанного барчонка с волчьим аппетитом», а Лиза Тушина - ущербность «безрукого и безногого».

«Великость» и «загадочность», осложняются у главного героя «прозаическими» элементами, а в драматическую ткань его образа вплетаются пародийные нити. «Изящный Ноздрев» - так обозначается один из его ликов в авторском дневнике. Писатель признавался, что взял его не только из окружающей действительности, но и из собственного сердца, поскольку его вера прошла через горнило жесточайших сомнений и отрицаний. В отличие от своего создателя, Ставрогин оказался неспособным преодолеть трагическую раздвоенность и обрести хоть сколь-нибудь заполняющую пустоту души «полноту веры». В результате безысходный финал, символический смысл которого выразил Вяч. Иванов: «Изменник перед Христом, он неверен и Сатане... Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужеземное подданство и в особенности отречение от своей жены, Хромоножки). Всем и всему изменяет он, и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в

угрюмом горном ущелье». [29;78]. Глубинное смысловое значение внутреннего развития образа Ставрогина Достоевский как бы проиллюстрирует через несколько лет после завершения романа рассуждениями «логического самоубийцы» в «Дневнике писателя». Вывод, вытекавший из них, заключался в том, что без веры в бессмертие души и вечную жизнь бытие личности, нации, всего человечества становится неестественным, невыносимым, невыносимым: «только с верой в свое бессмертие человек постигает всю разумную цель свою на земле. Без убеждения же в своей бессмертии связи человека с землей порываются, становятся тоньше, гнилее, а потеря смысла жизни (ощущаемая хотя бы в виде самой бессознательной тоски) несомненно ведет за собою самоубийство».

Образ Ставрогина в романе раздвоился (здесь даже можно говорить о своеобразном «тройничестве»), сущность его проникает и остается жить в Шатове, Кириллове, Петре Верховенском.

И Верховенский, и Шатов, и Кириллов, и все остальные мелкие бесы романа - духовные дети Ставрогина, который может совмещать в себе и проповедовать самые противоположные начала: и веру в бога, и безверие. Недаром Шатов говорит Ставрогину: «В то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце бога и родину, в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка Кириллова ядом... Вы утвердили в нем ложь и клевету и довели разум его до иступления».

Кириллов Алексей Нилыч. «Это был еще молодой человек, лет около двадцати семи, прилично одетый, стройный и сухощавый брюнет, с бледным, несколько грязноватым оттенком лица и с черными глазами без блеску. Он казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то не грамматически, как-то странно переставлял слова и путался, если приходилось составить фразу подлиннее». [11, IX, 85]

Кириллов - инженер, техник, далек от духовной сферы жизни, он тоже антинароден и антинационален. По-русски говорит плохо, странно, изъясняется глаголами, пропускает существительные, он даже сам не замечает, что плохо говорит по-русски. Всю ночь пьет чай и думает о своей идее. Кириллов - богоборец, атеист. Идея его - в самоуничтожении. По мысли Кириллова, чтобы человек ощутил себя вполне свободным, необходимо проявить своеволие. Своеволье - человеку нужно осмелиться убить себя, не боясь посмертной расплаты. Человек повторяет образ Бога, покушаясь на себя, он, следовательно, покушается на образ Бога. Чтобы человеку стать свободным, нужно уничтожить Бога, нужно заявить своеволие. Но эта идея не просто совершается: человек боится боли, и у человека есть страх перед потусторонней жизнью. Если бы человек не боялся боли, то было бы много самоубийств. Останавливает страх перед болью и перед потусторонним бытием, следовательно, нужно преодолеть это, следовательно, преодолеть старого Бога. По мнению Кириллова, самоубийство приводит к тому моменту, когда времени больше не будет. Человечество уничтожит себя, следовательно, время остановится. Когда найдется тот, кто уничтожит себя по идейным соображениям, убьет в себе идею старого Бога, когда человек станет новым Богом, то переменится все. Что же такое изменить мир с точки зрения Кириллова? Идея изменения мира связывается с идеей самоубийства, так как это и есть высшее своеволие. Кто смеет убить себя, тот и Бог. Об этом Кириллов и думает постоянно в длинные, осенние ночи. Кирилловская идея - идея борьбы против Бога и вместе с тем - это идея утверждения. Кириллов проповедует философию самоубийства, он каждый день ждет приход ночи, ждет, что будет готов к самоубийству, для этого он и покупает пистолет с особой ювелирной отделкой. Кириллов, несмотря на свое одиночество, самодостаточен, и в одиночестве своем находит особое наслаждение. Он очень тонко чувствует природу, так его идея вступает в противоречие с самой жизнью. К тому же жизнелюбие входит в общую концепцию жизни, в общий состав его

философии об убийстве. Кириллов воспринимает жизнь такой, как она есть, все, что идет своим чередом, все имеет свою ценность. Необходимо любить жизнь такой, как она есть, во всех ее ничтожествах, и во имя этого жизнелюбия уйти из жизни.

В черновиках к «Бесам» намечен характерный диалог Кириллова и Петра Верховенского. Отрицание бога приводит их к идее «сильной личности», «человеко-бога». При этом Верховенский берет на себя ответственность за убийство других. Кириллов же, представляя более «умеренный» вариант «человекобога», покушается лишь на свою жизнь.

Петр Степанович: «Так и взорвите всех... Это можно. Я научу как».

Кириллов: «Нет, лучше себя - одного».

«- Да вы лучше убейте другого кого-нибудь», - предлагает Петр Верховенский. На это Кириллов отвечает: «... Это самое низшее проявление воли. В этом весь вы и весь я. Ползающая тварь может так рассуждать, а верховный человек нет. Для меня нет выше идеи, что бога нет. Это так высоко, что переродит человечество». [11; IX; 116]

Для Кириллова все хорошо - красота и сама жизнь, высшее проявление фатализма и высшее проявление к добру и злу. Ставрогин может видеть красоту в самом отвратительном зле, и в сознании Кириллова идея «золотого века» может соединиться с самым страшным насилием, именно эту идею воспринял Кириллов у Ставрогина. В нем отрицание жизни соединяется с величайшим жизнелюбием. Кириллов будто бы и живет с людьми, но живет как отшельник. Он претендует быть новым «человекобогом», утверждая эту идею самоубийства. Гибель Кириллова страшна: он гибнет, как кривляющаяся обезьяна, в узком простенке между дверью и шкафом, сцена гибели Кириллова не передается переводу на логический язык, потому что «великий человек» гибнет как самая низкая «скотина». Кириллов совершает преступление над собой; он застрелился - в этом его страшное осуждение, Бог его «мучил всю жизнь», и он ушел от Бога. Кириллов как будто предвосхитил главную религиозную мысль Ницше о «сверхчеловеке».

Кириллов в своем пророческом исступлении перед самоубийством говорит своему «бесу», Петру Верховенскому: «Слушай, слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: «Будешь со мною в раю». Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека - одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после ему такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и этого, даже чудо свое не пожалели, а заставили Его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты - ложь и дьяволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» [11; IX; 52]

Кириллов говорит: «Для меня нет выше идеи, что Бога нет. За меня человеческая история. Человек только и делал, что выдумывал Бога, чтобы жить, не убивая себя... Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать Бога. Если нет Бога, то я Бог! - сознать, что нет Бога и не сознать в то же время, что сам Богом стал, есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам». [11, IX, 76] Путь Кириллова - путь от непризнания Бога, к желанию истребить Его, к отрицанию Бога, отрицанию самой «идеи о Боге», то есть к последнему безбожию, и, наконец, от безбожия к самоотрицанию, самоистреблению - весь этот страшный путь, всю эту неразрывную цепь мистических посылок и выводов проследил Достоевский в самом пророческом из всех созданных им образов - Кириллове.

Двойник Ставрогина - Шатов.

«Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под

свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем. Наружностью Шатов вполне соответствовал своим убеждениям: он был неуклюж, белокур, космат, низкого роста, с широкими плечами, толстыми губами, с очень густыми, нависшими белобрысыми бровями, с нахмуренным лбом, с неприветливым, упорно потупленным и как бы чего-то стыдящимся взглядом. На волосах его вечно оставался один такой вихор, который ни за что не хотел пригладиться и стоял торчком. Лет ему было двадцать семь или двадцать восемь». [11; IX; 29]

«Князь выводит ему, что христианство (православие) заключает в себе разрешение всех вопросов, нравственных и социальных». «...Чаще и чаще приходит по ночам к Шатову Князь, все более и более воспламеняется Шатов, горели его очи... Горели и очи Князя страшным огнем. И странно - чем далее, с каждым посещением, тем более и более он обращался для Шатова в загадку. «Что намерен делать? Что у него на уме? Зачем приехал сюда?... У него, наверное, есть колоссальная и определенная цель, приготовлена деятельность, и он начнет... что же он начнет? Здесь или где-нибудь? Это русский с новой мыслью. Какая же это мысль?» и проч.»

[11, IX, 65]. Шатов воплощает идею религиозную. Он подчеркнуто национален. Шатов проповедует идею русского народа, но Шатова также всю жизнь мучает Бог. Бог для Шатова - это тело народа. Шатов ищет Бога и находит его в народной идее. Идея Бога всегда осуществляется в народе: нет народа без Бога, если это великий народ. Когда Боги становятся общими, тогда умирают Боги и народы. В истории человечества не было ни одного народа без своего Бога. В идее народности лежит коренная идея Бога. Каждый народ имеет своего Бога и исключает другого. В истории человечества именно евреи дали истинного Бога - Христа. Греческие боги потрудились для того, чтобы развивались искусства. Рим дал идею государства, идею католицизма. Франция развила эту идею до всемирного владычества и породила социалистическую идею. Только один народ остался с Богом, народ Богоносец - русский народ. Именно ему принадлежит

будущее. Именно Россия должна спасти мир своим православием, России принадлежит путь миссионерства. Но вместе с тем Шатов в этом сомневается. Верит ли он в Бога? «Верю в Россию», в русский народ, в православие, а в Бога «буду верить». Так, атеистическое сознание окрашивается в православные тона. Шатов - бывший крепостной, сын лакея. Лакейство - знак несамостоятельности, подражательности. Лакей в нижней среде - это тот же барин. Шатову нужно порвать с барством.

Еще один двойник Ставрогина - Петр Верховенский. «Это был молодой человек лет двадцати семи или около, немного повыше среднего роста, с жидкими белокурыми, довольно длинными волосами и клочковатыми, едва обозначившимися усами и бородкой. Одет чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако ж, совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чужак, и, однако ж, все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу.

Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие. Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И, однако же, он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен.

Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно, и не лезет за словом в карман. Его мысли спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны, - и это особенно выдается. Выговор у него удивительно ясен; слова его сыплются, как ровные, крупные зернушки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам. Сначала вам это нравится, но потом станет противно, и именно от этого слишком уже ясного выговора, от этого бисера вечно готовых слов. Вам как-то начинает

представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезмерно острым, непрерывно и невольно вертящимся кончиком». «Он слыл когда-то заграничным революционером, правда ли, нет ли, участвовал в каких-то заграничных изданиях и конгрессах, «что можно даже из газет доказать»... Однако же, факт: бывший революционер явился в любезном отечестве не только без всякого беспокойства, но чуть ли не с поощрениями... Петр Степанович будто бы где-то принес покаяние и получил отпущение, назвав несколько прочих имен, и таким образом, может, и успел уже заслужить вину, обещая и впредь быть полезным отечеству».

[11, IX, 49]

В черновых материалах к роману был обозначен как студент и Нечаев. «У него одно: устроить истребление». «В беседе с Князем Нечаев заявляет: «В сущности мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Вы знаете, чем хуже, тем лучше. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопочут, да ретрограды Чернышевские! - у нас другое».

Изначально являлся главным действующим лицом и уже в процессе написания был отодвинут на второй план. Петр Верховенский характеризуется не столько психологически, сколько идеологически: он - философ анархизма, апологет нечаевщины. Его действия - фактическое следование «Общим правилам организации» Нечаева.

Политическая биография Петра Степановича туманна и темна. С одной стороны, он участвовал в составлении какой-то прокламации и бежал в Швейцарию, с другой - регулярно по точному Женевскому адресу получал деньги из России, а спустя четыре года вернулся домой; стало быть, не стал эмигрантом и не был ни в чем обвинен. К тому же по городу упорно распространяется слух о том, что он покался перед правительством, назвав в числе прочего несколько имен революционеров. В основе организации, которую хочет создать Петр Верховенский лежит принцип беспрекословного

подчинения центру. Человек, вступивший в организацию, теряет право на свободное принятие решений, отныне он полностью зависит от указаний сверху. Чтобы внутри группы не возникало инакомыслия, все члены призваны следить друг за другом. Вся система работы организации положена на то, чтобы лишить человека свободы принятия решений. Петру Степановичу не нужны люди, которые могут свободно мыслить, ему нужно «стадо» тупых рабов, объединенных общей, навязанной им целью.

Но члены группы Петра Степановича, еще не связанные грехом общего преступления, позволяют себе завидное инакомыслие. Они осуждают теорию Шигалева за не гуманность по отношению к людям.

Но вступивший в спор Верховенский ставит все на свои места. Он прямо задает вопрос, согласны ли они преступить через кровь и страдания, чтобы ускорить приближение цели. " Прошу вас прямо и просто заявить, что вам веселее черепаший ход через болото или на всех парах через болото?" - спрашивает он. И здесь происходит невероятное. Те же самые люди, которые отвергли систему Шигалева за не гуманность, выказывают «решение скорое», в чем бы оно ни состояло, хотя очевидно, что оно будет состоять в насилии над миллионами невинных душ. «Соблазн организационного единства, мираж групповой солидарности, лакейство мысли и стыд собственного мнения толкают разнокалиберных «наших» под одно общее знамя: пусть все и не так, зато все вместе», - пишет в своей книге Л. Сараскина. [52;139].

Очевидно, что они начинают терять возможность свободно мыслить.

Однако Петр Степанович все еще считает своих «подопечных» недостаточно порабощенными. Он считает их еще достаточно свободными для того, чтобы взбунтоваться. Незапятнанные, неskomпрометированные, они все еще опасны для его дела. Кровь - единственное, что может окончательно поработить их души и сделать раз и навсегда послушным «материалом».

Он подговаривает членов «пятерки» убить Шатова. Жертва не случайно была выбрана Верховенским. Шатов в прошлом был связан с Петром

Степановичем. Какое-то время он верил в мечту о создании «свободного общества». Однако он вскоре разочаровался в этой идее, поняв всю ее подноготную. Шатов понял, что во главе этой идеи стоит лишь кучка людей с непомерными амбициями, желающие подчинить себе остальных. Он стал искать смысл жизни в Боге. Шатов не побоялся заявить свою свободу выбора и отказался от утопических теорий. Он пытался искренне и свободно принять Бога. Верховенский его ненавидел за то, что тот не покорился ему, за то, что не захотел отказаться от свободы выбора. Петр Степанович, пугая членов «пятерки» доносом, заставляет его пойти на преступление.

После убийства Шатова Верховенский торжествует: теперь никто из участников группы не посмеет поступить по-своему, кровь связывает их всех. Петр Степанович призывает всех преисполниться «свободной гордостью», необходимой для исполнения «свободного долга», ибо уже нет сомнения, что «наши загнанные в угол исполнят «свободный долг» по первому требованию.

Вину за преступление берет на себя Кириллов, живущий по своей собственной теории. Петру Верховенскому так и не удается воплотить свой план. Лямшин сознается в преступление. Однако он делает это не из свободного благородного раскаяния. Он признается из страха.

Одной из самых серьезных неудач Петра Степановича можно считать неудачу с Николаем Ставрогиным. Верховенский, чувствуя природный ум и силу Ставрогина, видел в нем соратника. «Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк... без вас я нуль... муха, идея в склянке, Колумб без Америки».

[11, IX,154]

Но ему не нужен был свободный Ставрогин, он силился подчинить его волю своей. Он надеялся, что сможет ему навязать свою волю. Он был одним из немногочисленных свидетелей свадьбы Ставрогина и Лебядкиной. Пытается Петр Степанович подчинить князя и с помощью шантажа убийством Хромоножки. Однако ему не удалось сломить сопротивление Ставрогина. В некотором смысле Ставрогин был соучастником и даже учителем

Верховенского. Именно он подал Петру Степановичу многие идеи. Но его участие в жизни Верховенского и окружающих его людей не носило политические цели.

3.2. Организация пространства и времени в романе Ф.М. Достоевского "Бесы"

К трудам Ф.М. Достоевского невозможно относиться нейтрально, можно либо любить, либо ненавидеть «вязнущие на зубах» сюжеты. Чтобы познать глубину его произведений, нужно хотя бы попытаться заглянуть в лабиринт его души. Вера – изначальная, непререкаемая, истинная, вросшая корнями в душу и сердце так, что выкорчевать ее возможно только с кровью и жизнью – вот истинный мотив всей его жизни.

Поклонники творчества Федора Михайловича Достоевского давно заметили и ощутили некую сакральную сущность романа «Бесы». Назвать это произведение пророческим – значит, ничего не сказать. Изначально задумывался очерк на злобу дня, попытка осветить свое личное отношение к «нечаевщине». Но тема оказалась настолько глубокой и животрепещущей, что краткая зарисовка настроений и действий народовольцев, вылилась в роман с глубоким подтекстом, переплетающимися сюжетными линиями и неоднозначными персонажами.

Строками Пушкина, взятыми эпиграфом к «Бесам», определяется и общественная философия романа. Революция в нем рассматривается как религиозная драма, борьба веры с неверием, столкновение двух стихий в русской душе. Прав или неправ Достоевский в своем понимании религиозной природы русской революции? Очевидно, во всяком случае, что это не есть вопрос политического учения или социальной доктрины, но прежде всего вопрос религиозного миропонимания. Существенна здесь совсем не политическая доктрина самого Достоевского (которая к тому же отсутствует в романе), но религиозный диагноз той интеллигенции, которой принадлежит духовно руководящая роль в русской революции. Поэтому вдумчивое

отношение к проблеме Достоевского требует прежде всего совершенно освободить ее от политики и вообще от связи с каким-либо политическим мировоззрением (ведь не забудем, что одержимыми представлены не только «социал-революционер» Верховенский, но и Шатов)

Хроникеры Достоевского не только создают, но и пересоздают время.

Хаотичность повествования рассказчика не есть признак его "неумелости", как считает Д. Лихачев, - это мир его художественного произвола. До поры до времени хроникеру приходится топтаться на месте, "буксовать", перескакивать с одного на другое - словом, сбиваться. Это необходимо Достоевскому, чтобы, концентрически выстроив свою историю (первый день, первый месяц и далее тянущиеся в остроге годы), приблизиться к сущности преступников, их человеческому зерну, или, по меткому выражению В. Лакшина, "завоевать истину".

Хроникер в романе "Бесы" не только рассказчик, но и действующее лицо. Он бегаёт по различным делам, передает слухи, влюбляется в Лизу Тушину и т.д. Пока Антон Лаврентьевич - вполне стандартный герой, от лица которого ведется повествование. Но вот начинаются какие-то странные метаморфозы: хроникер описывает сцены, какие ни при каких обстоятельствах он не мог наблюдать. Даже если он мотивирует свою осведомленность наличием слухов, то, само собой разумеется, слухи не бывают столь подробными и детальными. Например, сцену, когда Варвара Петровна встречается в церкви с Хромоножкой (причем Антон Лаврентьевич там не присутствовал), он живописует с помощью следующих деталей:

"- Ручку-то пожалуйста, - лепетала "несчастливая", крепко прихватив пальцами левой руки за уголок полученную десятирублевую бумажку, которую свивало ветром.

Вы дрожите, вам холодно? - заметила вдруг Варвара Петровна и, сбросив с себя свой бурнус, на лету подхваченный лакеем, сняла с плеч свою черную (очень не дешевую) шаль и собственными руками окутала обнаженную шею все еще стоявшей на коленях просительницы" [11, VIII, 232]

Очевидно, что ни один самый наблюдательный рассказчик не в силах был бы передать Антону Лаврентьевичу эту сцену так, чтобы подметить все нюансы, переходы чувств персонажей, вплоть до развевающегося на ветру уголка десятирублевки, прихваченного левой рукой. Для этого надо обладать недюжинной и цепкой художественной памятью. Но кто же это мог сделать? Те, кто присутствовал в церкви?. Виднелись все знакомые, светские лица, разглядывавшие сцену, одни с строгим удивлением, другие с лукавым любопытством и в то же время с невинною жадностью скандальчика, а третьи начинали даже посмеиваться. Вряд ли перечисленные заурядные обыватели были способны на такой блестящий рассказ. Кстати говоря, даже то, как они реагируют на происходящее, хроникер не мог узнать из слухов, а только вообразить, представить себе более или менее правдиво.

Наконец, если подобные сцены хроникер мог воспроизвести, пользуясь слухами (поверим его заверениям), то интимные разговоры между двумя он заведомо ни видеть, ни слышать не мог. Ведь он, как, допустим, подросток, не залезал в чужие спальни, не подслушивал, не подглядывал. В самом деле, каким образом он мог прознать о сговоре Петра Верховенского со Ставрогиним с глазу на глаз, где первый предлагает Ставрогину почетную роль самозванца, Ивана-царевича, по велению которого Русь будет затоплена в крови, если только он того пожелает? Как мог Антон Лаврентьевич, пускай приблизительно, догадаться, о чем говорят Ставрогин и Лиза после грешной ночи с увозом и страстями? Откуда такая тьма анахронизмов и пространственных несуразностей?

Возникает естественный вопрос: а не фиктивная ли фигура этот вездесущий хроникер? Действительно, многие исследователи так и решали эту проблему: сначала, мол, Достоевский следит, чтобы хроникер участвовал в событиях лично, а потом напрочь забывает о нем и пишет уже от своего авторского лица. Получается, что Достоевский - малоподготовленный к писательству любитель, дилетант, на каждом шагу совершающий промахи и просчеты.

То, что это не так, доказывает внимательное чтение текста. В упомянутой нами сцене разговора между Ставрогиным и Петром Верховенским встречается странная авторская ремарка: "Так или почти так должен был думать Петр Степанович".

Наравне с ударом по нигилистам — Достоевский направляет свой памфлет и против «духа» типичного провинциального городка своего времени, что в романе «Бесы» налицо два концентрически сконструированных памфлетных круга, круг — условно говоря — «*большого*» (согласно авторскому замыслу) памфлета и круг памфлета «*малого*».

Достоевский то явственней, то менее отчетливо памфлетно загоняет «большой» (главное для него — удар по нигилистам) в тесный «малый» круг, отчего детали смещаются, деформируются, и большое гротескно отражается в кривом зеркале городских сплетен, где оно покрывается коростой этих сплетен. Но не становится ли тогда антинигилистический памфлет и памфлетом на «один город», где возможно такое смещение, где удушается вообще все живое? А в таком случае «Бесы» не только издевка над нигилистами и либералами (а с другой стороны — в определенном смысле — и над властью имущими), но и над многоликим обывателем. Порою же даже кажется, что Достоевский подтрунивает и над самим собой, над своим непомерным желанием безоглядно «уничтожить» нигилистов: ведь нельзя отрицать того, что далеко не всех нигилистов Достоевский равнозначно выкрасил в одинаковый черный цвет, что лишь в атмосфере «одного города» предстают они, как исчадья сатаны, что не в равной мере «заражены» они ненавистным Достоевскому «бесовским» началом. Да, жалки, по Достоевскому, бесы, но не менее жалок и «один город» с его «делами и днями», с его готовностью увидеть нечто в ничто.

У Достоевского в согласии с образной логикой произведения получается так, что *вырасти в нечто значимое бесы могли лишь в «одном городе»*, что именно этот последний — их питательная среда. При совершенно неоспоримой ненависти к нигилизму Достоевский, как это можно подметить,

не до конца убежден в том, что революционеры - бесы. И поэтому его памфлет на революционеров сползает (то больше, то меньше) до уровня памфлета против «одного города».

Памфлет на бесов был бы, конечно, несравненно сильнее, если бы бесы были даны только в своей «чисто бесовской» сфере, а не в условиях «одного города». Но конкретно в романе получается так, что «чисто бесовское» проявляется главным образом в рассуждениях бесов, а не в их «практике». Этот разрыв между бесовской теорией и практикой выразительно намечен, например, в разговоре между Петром Верховенским и Ставрогиным, когда Верховенский «почти как в бреду» развивает свою теорию смуты и обрисовывает роль в ней Ставрогина, а последний «в решительном гневе и изумлении» кричит: «Да на что я вам, наконец, черт!... Что я вам за талисман достался?». [11; VIII; 354].

Достоевский в своем романе дает бой бесам не в должной по его замыслу обстановке, нарушая этим основной принцип реалистического искусства — изображение типических характеров в типических обстоятельствах.

Достоевский не мог писать просто о быте, а — с другой стороны — отвлеченное бытие, философемы зажигали его, лишь представая перед его художническим взором, как стимулы, побудители воли человека, как зримое воплощение его духовных исканий. Достоевский-художник видит, как бытовое: прошивается «бытием», и — в отличие от многих своих единомышленников — понятиями бог, дьявол, вечность и т. п. интересуется лишь в той мере, в какой они прорастают в быту, в действительности.

Переходя в конце десятой главы второй части романа к описанию одной важной сцены (здесь, в частности, происходит встреча Кармазинова со Степаном Трофимовичем), повествователь, в данном случае хроникер, «возвещает»: «...тут мне хотелось бы описать как можно подробнее». А через несколько страниц, перечисляя присутствующих в салоне Юлии Михайловны, тот же хроникер сообщает: «в толпе молодых дам и полураспущенных молодых людей, составлявших обычную свиту Юлии

Михайловны и между которыми эта *распущенность принималась за веселость, а грошовый цинизм за ум* — я заметил...» Кому принадлежат подчеркнутые слова? Совершенно очевидно — автору; и маска хроникера никак не завуалировывает лица автора. Попутно подчеркиваем здесь и самую характеристику определенного слоя горожан, сыгравших такую роль в осознании «дурных людишек» как бесов.

То же мы видим в изображении хроникером же несравненно более широкого круга горожан, сбежавшихся на пожар: «На самом пожаре теснились зрители, сбежавшиеся со всех концов города. Иные помогали тушить, другие глазели как любители... ужас и все же как бы некоторое чувство личной опасности, при известном веселящем впечатлении ночного огня, производят в зрителе... некоторое сотрясение мозга и к а к бы вызов к его собственным разрушительным инстинктам, которые, увы! таятся во всякой душе, даже в душе самого смиренного и семейного титулярного советника... Это мрачное ощущение почти всегда упоительно» [11; VIII;337].

Ясное дело, что и здесь подчеркнутое принадлежит автору, тому автору, который при создании памфлета против бесов-революционеров вкладывает в уста Верховенского такую фразу: «...надо, надо, надо косточки поразмять. Мы пустим пожары» [11; VIII;251].

Итак, автор, прикидывающийся хроникером, распространяет свою обличительную иронию на жителей «нашего города» в целом, в то время как автор-повествователь хотел бы построить свой роман только как памфлет на нигилистов.

Хроникер и здесь (и в ряде других мест романа) предстает в роли, некоего «уравновешивателя» в том смысле, что он хо чет привести к какому-то общему знаменателю и «большой» и «малый» памфлеты. А в таком случае возникает вопрос, не ввел ли Достоевский хроникера потому, что подлинные с его точки зрения бесы (бесы-революционеры) получались не очень страшными, а хроникер, обыватель из «нашего города», помогал умалению

революционеров-нигилистов, как просто мелких людишек под стать горожанам, ненавистным Достоевскому по своей бескрылости, пошлости.

Хроникер играет в романе как бы роль некоего «громоотвода», действующего в двух направлениях: он ослабляет гнев не очень уверенного в своей справедливости антинигилистического памфлетиста, он направляет во многом этот гнев в сторону «нашего города», как рассадника бесов в более широком смысле слова.

Теснейшая функциональная взаимосвязь между этими двумя направленностями памфлета выражается композиционно в различных оттенках соотношения между автором и хроникером. Мы имеем в романе главы, идущие сплошь от автора, а с другой стороны — сплошное повествование, вложенное в уста хроникера. Вместе с тем неоднократно в обоих этих случаях наблюдаются разрывы, заключающиеся в том, что в повествовании автора появляются «куски» и «кусочки» хроникерского повествования и обратно.

Такое просачивание одного потока повествования в другой может быть идейно-тематически осмысленно.

Передоверяя то в большей, то в меньшей мере повествование хроникеру, автор — антинигилистический памфлетист — как бы прокладывает мост между двумя потоками памфлета, как бы сам указывает на два обличия бесов—революционный и обывательский, подводя читателя к необходимости задуматься над сущностью бесовского начала и тем самым обнаруживая свои сомнения в том, что бесы — только и исключительно нигилисты-революционеры.

Заметим прежде всего, что основная часть идеологической характеристики бесов-нигилистов, их идеологическое «обличение» и самообличение (т. е. те части большого памфлета, где бесы-нигилисты должны, по мнению автора, показать себя совсем оголенными, утвердить свою никчемность) дается по преимуществу самим автором.

Но интересно обратить внимание на то, что нередко внутренняя жизнь бесов-нигилистов, их шатания и самоутверждения *показываются дважды: широко и полногласно (детализированно) — автором и как бы вчерне (пунктирно) — хроникером.* Благодаря этому «городское» восприятие бесов-нигилистов как бы накладывается на авторское, и бесы-обыватели становятся тенями-спутниками бесов-нигилистов, которые начинают маячить в темной паутине городских сплетен, пересудов и т. д. А если к тому же принять во внимание, что нигилистически-бесовское действие реализуется гротескно в условиях «нашего города», то станет ясно видимым тот двойной свет, в котором предстают перед нами бесы: то как порождение ненавистной Достоевскому идеологии, то как оплотнение тоже по- своему ненавистной Достоевскому пошлости «нашего города». Для пояснения сказанного сопоставим вкратце разговор с Кирилловым хроникера, поданный от хроникера же и с ним же Ставрогина - в авторском повествовании. Тематика бесед в обоих случаях по существу аналогична (главный мотив — обоснование самоубийства), и вторая беседа как бы подхватывает первую. Но обстановка бесед и тон их в обоих случаях разные. Хроникер и здесь, как везде, любопытствующий обыватель, хотя разговор идет о жизни и смерти человека. И тональность авторского повествования тем резче отличается от хроникерского, что в обоих разговорах проходят те же мотивы.

Но автору-повествователю — в отличие от хроникера — надо и здесь (пусть и без памфлетной язвительности) обличить опустошенного сатану Ставрогина и показать тупик, в который зашел бывший бес Кириллов.

Здесь — презрительная гримаса и в сторону хроникера - обывателя, которому чуждо все значительное в понимании Достоевского, и в сторону запутавшихся бесов. Хроникер уходит от Кириллова, решив, что тот «разумеется помешанный» и тем самым выдает себе, по убеждению автора, *testimonium paupertatis* («свидетельство о бедности») как показатель своего скудоумия, которое в других случаях может привести его к признанию чем-то высоко значительным мыльного пузыря

А сатана Ставрогин предстает перед нами в результате идеологической схватки с Кирилловым как потерявший себя человек. И если скудоумный хроникер (а именно таков он здесь в идеологической характеристике, данной ему Достоевским) лишь подает реплики в своем косноязычном разговоре с Кирилловым, то пусть — парируя доводы последнего — Ставрогин и бормочет «с каким-то брезгливым сожалением» [11; VIII; 251], однако именно он оказывается сраженным, когда в ответ на свои насмешливые слова о вере и неверии слышит от Кириллова: «Это не то ... перевернули мысль. Светская шутка. Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин» [11; VIII; 253].

Здесь предвозвещается последующее памфлетное обличение сатаны, на которого Кириллов «смотрел прямо... взглядом твердым и неуклонным» [11; VIII; 252].

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ III

Фигура повествователя-хроникера помогает Достоевскому осуществить искусную игру со временем. Художественное время, используемое рассказчиком, представляет собой две системы координат: линейное и концентрическое время, дополняющие друг друга в структуре сюжета. Последовательность событий часто нарушается неким временным сбоем: повествователь излагает слухи, версии, интерпретации вокруг привлечшего его внимание факта, отыскивает в прошлом истоки происходящего ныне. Писатель останавливает время текущих событий, чтобы затем вновь максимально ускорить линейное движение времени. Вопреки распространенному мнению, будто "летописец Достоевского следует "по пятам" событий, почти их догоняет", хроникеры в произведениях писателя записывают происходящие события чаще всего спустя значительное время.

Повествование хроникера в "Бесах" во многом строится по тем же законам. Летописцы постоянно напоминают о временной дистанции, хотя и

излагают события таким образом, будто они происходят на глазах читателя, сию минуту.

Кроме того, время по произволу рассказчика оказывается сконструированным, вымышленным, включенным в поэтическое создание повествователя. В известном смысле хроникеры Достоевского - сотворцы автора. По существу они являются профессиональными писателями, во многом схожими с самим художником: недаром они komponуют время и пространство, создают и описывают внутренний мир героев.

Итак, с одной стороны, их функция - вовлечь читателя в вихрь событий, заставить забыть об условности художественного пространства и времени.

С другой же стороны, хроникеры, напротив, выражают мнимость происходящего: безраздельно пользуясь авторской волей, они то вдруг делают необычайно длинную паузу, то самоустраиваются, то вновь становятся участниками и свидетелями. С помощью фигуры хроникера Достоевский, таким образом, стирает границы между иллюзорным временем художественного произведения и реальным временем поступка героя, осуществляя сложнейшую игру с пространственным и временем.

Заключение

Поэтика Достоевского, его художественная система не приемлет отрезвляющей ясности, ибо его поэтическое видение мира, его образ мира - это образ клубления, образ предельной разъединенности, зримую картину которого давал ему его век.

Образ мира писателя и его мировоззрение - это как будто полярности. Однако при всем их видимом различии между ними имеется и определенная близость. Дело в том, что мировоззрение художника как такового - это не чистое умозрение, мышление в понятиях: мировоззрение художника - в образах его произведений. Но в этой форме своего выражения мировоззрение оказывается окрашенным в «цвета» образа мира. С другой стороны, образ мира писателя, будучи явлением в основе своей чувственно-образного порядка, понятно, отнюдь не может быть признан совершенно свободным от рационального.

Поэтика Достоевского (его художественная система) определяется (как и у всякого художника) его поэтическим видением, его образом мира, охарактеризованным как образ клубления, никогда не завершающегося становления, разорванности. Благодаря наличию у него именно этого образа мира и видит Достоевский свой век и порожденных им людей, как людей «вихревых», непрестанно меняющих на наших глазах своей лик и облик. Напрасно мыслитель Достоевский хотел бы придать своим героям то или иное гармоническое благообразие: они то просто разрывают его, то искажают, нарушают. Это относится и к строю чувствования героев и мыслей их, последовательности их поступков, а порой даже к такой, казалось бы, устойчивости, которая существует между внешними чертами человека и внутренним их наполнением.

Художественная картина мира демонстрирует *иерархичность мышления* Достоевского, его теснейшую органическую связь с православной традицией на уровне глобальных мировоззренческих параметров, и в то же время его предельную проблемность. В романе «Братья Карамазовы» писатель сосредоточил внимание на скрытой внутренней антиномичности многих

основополагающих категорий бытия, и их последующем разрешении в личном этическом бытии. Описание механизмов реализации этого принципа в структуре художественного текста стало одним из итогов нашего исследования.

Таким образом, можно сделать вывод, что художественное пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского играет значительную идейную роль. Мы можем проследить сходство черт пространственных условий и внутреннего мира героев, их переживаний и поступков.

Ф.М. Достоевский один из первых писателей, который позволил истинно прочувствовать содержание своих произведений, понять все эмоции героев, их жизненные ситуации. И значительную роль в этом сыграли гениально описанные пространство и время.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Общественно – политическая литература

1. Каримов И. А. Либерализация общества, углубление реформ, повышение духовности и уровня жизни народа – критерий и цель всей нашей деятельности. – Т.15. - Ташкент: Узбекистан, 2007.
2. Каримов И. А. Человек, его права и свободы – высшая ценность. – Т.14. - Ташкент: Узбекистан, 2007.
3. Каримов И. А. Юксак маънавият – энгилмас куч. – Тошкент: Узбекистон, 2008.
4. Каримов И. А. Мировой финансово-экономический кризис, пути и меры его предотвращения в условиях Узбекистана. – Ташкент: Узбекистан, 2009
5. Каримов И. А. Ватан ва халк мангу қолади. – Тошкент, 2010. – 136 б.
6. Каримов И. А. Наша главная задача – дальнейшее развитие страны и повышение благосостояния народа. – Ташкент: Узбекистан, 2010. – 72с.
7. Асосий вазирамиз – ватанимиз тараккиети ва халкимиз фаровонлигини янада – юксатиришдир. – Тошкент, 2010. – 80 б.
8. Каримов И. А. По пути преодоления последствий мирового кризиса, модернизации страны и достижений уровня развития государств. – Т.18. – Ташкент: Узбекистан, 2010.
9. Каримов И. А. Дальнейшее углубление демократических реформ и формирование гражданского общества – основной критерий развития нашей страны. – Т.19. –Ташкент: Узбекистан, 2011.
10. Наш путь – углубление демократических реформ и последовательное продолжение модернизации страны. // Доклад Президента Республики Узбекистан И. Каримова 8 декабря 2012г.

II. Художественная литература

11. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в двенадцати томах. - М.: Правда, 1982.
12. Библийская энциклопедия в двух томах. - М.: NB-press-Центурион-АПС, 1991.

III. Научно-критическая литература

13. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы.- М.: Наука, 1977. - 320с.
14. Ауэрбах Э. Мимесис.- М.: Прогресс, 1976. - 556с.
15. Антонович М. Мистико - аскетический роман. - М-Л.: Гослитиздат, 1961.- С. 51-72.
16. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. - 470 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусства, 1986. – 444с.
18. Белопольский В. Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека.- Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. - 206с.
19. Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. - В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881- 1931 годов.- М.: Книга, 1990. - С. 143-164.
20. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского.- В кн.: Бердяев о русских классиках.- М.: Высш. шк., 1993.- С. 36 - 160.
21. Борщевский С. С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы.- М.: ГИХЛ, 1956.- С. 225-226.
22. Ветловская В. Поэтика романа “Братья Карамазовы”.- Л.: Наука, Ленингр. отд-ие, 1977.- 199 с.
23. Гессен С. Трагедия добра в “Братьях Карамазовых”.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, с. 352-374.
24. Гроссман Л. Ф. М. Достоевский.- М.: Молодая гвардия, 1965.- 605 с.
25. Гус М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского.- М.: Худож. лит., 1971.- 592 с.
26. Долинин А. Последние романы Достоевского. Как создавались “Подросток” и “Братья Карамазовы”. - М.-Л.: Сов. писатель, 1963.- 344с.
27. Ефимова Н. Мотив библейского Иова в “Братьях Карамазовых”. - Санкт-Петербург: Наука, 1994. - С. 122 -132.

28. Зунделович Я.О. Романы Достоевского.— Ташкент: Средняя и высшая школа, 1963. – 243с.
29. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, С. 164-193.
30. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
31. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. - В кн.: Достоевский: Материалы и исследования. - Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. Т. 3, с. 41-54.
32. Кашина Н.В. Человек в творчестве Ф.М. Достоевский. - М. Сов. писатель: 1986. - С. 128
33. Кирай Д. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа. - Л.: «Наука», 1974. - С. 83-99
34. Кирпотин В. Мир Достоевского. Статьи. Исследования. - М.: Сов. писатель, 1983.- 471 с.
35. Кудрявцев Ю. Три круга Достоевского: Событийное. Временное. Вечное.- М.: Изд-во МГУ, 1991.- 400 с.
36. Куплевацкая Л. Символика хронотопа и духовные движения героев в романе “Братья Карамазовы” . - В кн.: Достоевский: Материалы и исследования.- Спб.: Наука, Санкт-Петерб. отделение, 1992. Т. 10, с. 90-101.
37. Левина Л. “Новый Иов” в творчестве Ф.М. Достоевского и в русской культуре XX века. - В кн.: Достоевский: Материалы и исследования.- Спб.: Наука, Санкт-Петерб. отделение, 1994. Т.11, с. 204-221.
38. Леонтьев К. О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, с. 9-32.
39. Лихачев Д. Летописное время у Достоевского.- В кн.: Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы.- Л.: Наука, 1967. - С. 305 -318.
40. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Анализ стиха. – Л.:

Просвещение, 1972. – 271с.

41. Лосский Н. Бог и мировое зло.- М.: Республика, 1994.- 431 с.
42. Мережковский Д. Пророк русской революции.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, с. 86-119.
43. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. – М.: Русское слово, 2000. - С.386).
44. Михайличенко Б. С. Проблемы литературоведения: Теория литературы. – Самарканд: СамГУ, 2009. – 182 с.
45. Назиров Р. Проблема художественности Достоевского.- В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза [Сборник статей]/ Под общ. ред. Щенникова Г.- Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та , 1991.- С. 125-157.
46. Носов С.Н. Проблема личности в мировоззрении Ап.Григорьева и Достоевского. Л.: «Наука», 1988, - С.52 —71
47. Осмоловский О.Н. Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание» Л.: «Наука», 1987. - С.81-90
48. Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским.- М.: Сов. писатель, 1990.- 382 с.
49. Пономарева Г. Житийный круг Ивана Карамазова. - В кн.: Достоевский: Материалы и исследования.- Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. Т. 9, С. 144-167.
50. Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе. // Несовместимые контрасты жития. – М.: Книга, 1990.
51. Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. - М.: Наука, 1980.
52. Сараскина Л. «Бесы». Роман - предупреждение. - М.: Советский писатель, 1990.- 480 с.
53. Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.56-59

54. Степун Ф. Мирозерцание Достоевского.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990. - С. 332-352.
55. Флоровский Г. Религиозные темы Достоевского.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, С. 386-391.
56. Франк С. Достоевский и кризис гуманизма.- В кн.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.- М.: Книга, 1990, С. 391-398.
57. Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература.- Л.: Сов. писатель, 1985. -456 с.
58. Фридлиндер Г. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век».- М.: Наука, 1995.- С.75-81.
59. Червинскене Е.П. Свобода личности в мире идей Достоевского. – М.: Русское слово, 2000. – 348 с.
60. Чирков Н. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы.- М.: Наука, 1967.- 303 с.
61. Щенников Г. Художественное мышление Ф. М. Достоевского.- Свердловск: Сред. - Урал. кн. изд-во, 1978.- 175 с.
62. Этов В.И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского.- М.: Художественная литература, 1972. – С.53-61.

IV. Газетно – журнальные статьи

63. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. - С.234-40
64. Ветловская В. Некоторые особенности повествовательной манеры в “Братьях Карамазовых”// Русская литература. №4. 1967. - С.67-79.
65. Виноградов И. Горнило сомнений // Наука и религия. №11. 1971.- С. 54
66. Димитров Е. Безмолвие у Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских Чтениях». Ч I. — Новгород. 1991.- С. 48-52

67. Егоренкова Г. Поэтика сюжетной ауры в романе “Братья Карамазовы” // Филологические науки. №5. 1971. - С. 27-40.
68. Кантор В. Эстетика Достоевского и кризис религиозного сознания в России // Наука и религия. №9. 1971. С. 52-59.
69. Латынина А. В поисках жизни духовной // Наука и религия. №11. 1971. - С.43-47.
70. Лихачев Д. В поисках выражения реального // Вопросы литературы. №11. 1971. - С. 74-88.
71. Мень А. Библия и русская литература. // Наука и религия. №2. 1994. - С. 16-17.
72. Смирнова Е. Структура “Братьев Карамазовых” // Вопросы литературы. №5. 1970. - С. 220-224.
73. Туниманов В. Новая книга о романе Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”. // Русская литература. №1. 1994.- С. 121-124.
74. Урбанковский Б. Гуманизм трагический. Иисус Достоевского. // Наука и религия. №9. 1971. - С. 63-64.
75. Флоренский П. Из автобиографических воспоминаний // Вопросы литературы. 1988. №1. - С. 146-177.
76. Шестов Л. О “перерождении убеждений” у Достоевского. // Русская литература. №3. 1991. - С. 16-21.
77. Эмерсон К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского // Нов. лит. обозрение. №11. 1995. - С.19-37.

V. Интернет-сайты

- 78 . <http://cheloveknauka.com/roman-f-m-dostoevskogo-besy-problematika-i-osobennosti - poetiki>
79. <http://www.khudozhestvennoe-vremya-i-prostranstvo-v-povestvovatelnom-proizvedenii>
80. <http://slovo.nx.uz/>
81. <http://www.hrono.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3-22
Глава первая. Способы организации поэтики художественного пространства в романах писателя	
1.1. Взаимосвязь художественного пространства и времени.....	23-27
1.2. Иерархическое соподчинение различных элементов в художественном целом у Достоевского	28-33
Глава вторая. Роман Ф. М. Достоевского " Братья Карамазовы ": проблематика и особенности поэтики.	
2.1. Что такое карамазовщина?	34-47
2.2. Парадоксы пространства и времени в романе "Братья Карамазовы"	48-64
Глава третья. Роман Ф. М. Достоевского "Бесы": проблематика и особенности поэтики.	
3.1. Образы Ставрогина и его «двойников».....	65-80
3.2. Организация пространства и времени в романе Ф.М. Достоевского "Бесы"	80-89
Заключение.....	90-91
Список использованной литературы.....	92-97