

В кн: Труды Самарского
Гу. Ковале серии, вып. 238.
Проблемы поэтики, т. 2, Самарск
1973

С. А. АСРИЕВА
К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, в нашем литературоведении прочно установилось мнение о крайней противоречивости «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского, их ущербности граничащей с реакционностью. Так, В. Кирпотин, говоря о повести Достоевского, как о памфлете, направленном против взглядов Н. Г. Чернышевского, пишет о ней следующее: «Человек в этом произведении втопан в грязь, лишь бы доказать, что он не достоин будто бы ни политической, ни социальной гармонии». Глубокое деструктивное противоречие «Записок...» В. Ермилов усматривает в их антииндивидуалистической направленности, с одной стороны, и в проповеди индивидуализма — с другой. Причину реакционности «Записок...» Достоевского М. Гус видит в том, что в основу повести писателем была положена ложная идея — идея «...переваривания» самим автором уроков и результатов 60-х годов, отсюда повесть стала, «...независимо от желания Достоевского, свидетельством идейной нищеты, выданным им самому себе!»¹

В литературе о Достоевском прочно установилось мнение о тождественности в «Записках...» голосов героя и автора, идущее еще от современников писателя Н. Н. Страхова и Н. К. Михайловского. Правда, в конце 20-х годов оно было поколеблено М. Бахтиным и А. П. Скафтымовым, но в дальнейшем их точка зрения была предана забвению.

¹ В. Кирпотин. «Ф. М. Достоевский», СП. М., 1947 стр. 28—29.

² М. Гус. «Идеи и образы Ф. М. Достоевского», ГИХЛ, М., 1962, стр. 244.

В статье «Достоевский «подпольный парадоксалист» и М. Ю. Лермонтов» В. И. Левин, говоря о неверности сведения «Записок...» к проповеди индивидуализма, отмечает черты общности между лермонтовским Печоринцем и «подпольным» героем и утверждает, что повесть Достоевского является произведением, развенчивающим индивидуализм³.

Полностью соглашаясь с мнением В. И. Левина, что «Записки...» Достоевского не есть проповедь индивидуализма, попробуем подойти к повести писателя с иной стороны, противопоставляя взглядам героя некую идейную позицию, опровергающую их, но особое, специфичное для повести очищающее начало, начало, имеющее ключевое значение для понимания смысла ее и строя.

В 1864 году в письме к брату, указывая на то, что первая глава «Записок...», будучи напечатана в журнале «...без остальных двух (главных), теряет свой сок», Достоевский писал следующее: «Ты понимаешь, что такое переход (выделено Дост-им—С. А.) в музыку? Точно так и тут. В первой главе, по-видимому, болтовня, но вдруг эта болтовня в последних двух главах разрешается как тастрофой»⁴ (IV, 595).

Итак, специфика построения повести Достоевского отмеченная самим писателем, заключается в сходстве ее структуры с музыкальным произведением. Указание на это обстоятельство стало едва ли не общим местом. Не единичны даже опыты анализа «Записок...» и других творений Достоевского под указанным углом зрения. И тем не менее проблема эта — для нас по крайней мере — не только не закрыта, но таит в себе еще и неизведанные, неосвоенные возможности. О них-то, применительно к «Запискам...», и пойдет речь в статье.

Уже в 80-е годы XIX в. французский исследователь русского романа М. Вогиэ обратил внимание на особую сюжетно-композиционную стройность произведений писателя, заключающуюся в таком разворачивании двух интриг, при котором каждая из них остается самостоя-

³ В. И. Левин. «Достоевский «подпольный парадоксалист» и М. Ю. Лермонтов», Изд. АН СССР. серия литературы и языка, вып. 2, «Наука», 1972.

⁴ Письма цитируются по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, тт. I—IV ГИЗ, — Гослитиздат, М.—И., 1928—1939.

тельной, но в то же время является особым образом организованным отражением другой. «Можно подумывать», — отмечает Вогюв, — что Достоевский искал в этом раздвоении очень тонкий, художественный прием, заимствованный у мастеров музыки: главная драма пробуждает вдали эхо, этот мелодический рисунок воспроизводит в оркестре голоса хора, раздающиеся на сцене...»⁵. О музыкальности произведений Достоевского в нашем литературоведении писали Вяч. Иванов («...подобно творцу симфонии он (Достоевский, — С. А.) применил к роману метод, соответствующий тематическому, контрапунктическому развитию музыки..., излучинами и превращениями которого композитор приводит к восприятию и психологическому переживанию») ⁶, М. Бахтин, рассматривающий проблему полифонического романа в книге «Проблемы поэтики Достоевского»; вопроса этого в рецензии на последнюю «О многоголосности Достоевского» касался и А. В. Луначарский.

Показательна в том же отношении работа В. Комаровича «Подросток, как художественное единство», проводящая аналогию между музыкальной структурой романа и полифонической музыкой, в которой несколько равноправных голосов, «вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романов Достоевского»⁷. Определенный интерес вызывает работа А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского», в которой музыкальность произведений писателя автор видит в их ритмической перенапряженности, в ускоренном темпе развития действия, в торопливости рассказчика, в порывистости и динамичности развития характера⁸, а также наблюдения К. Федина, рассматривающего мелодику ритма, словаря, композиции произведений Достоевского⁹.

Интересно, что Л. Гроссман, один из ведущих исследователей творчества Достоевского, внесший значитель-

ный вклад в изучение музыкальности произведений писателя, обратившись к «Запискам...», наметил целую программу исследования повести в отношении ее музыкально-композиционного построения. В статье «Достоевский художник» он писал: «Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая пытка падшей девушки во второй главе отвечает оскорблению, полученному ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответственности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть пункт против пункта. Это разные голоса, поющие различно на одну тему. Это и есть «многоголосье», раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. «Все в жизни контрапункт, то есть противоположность», — говорил в своих записках один из любимейших композиторов Достоевского М. И. Глинка»¹⁰.

Насколько точны были наблюдения Л. Гроссмана, показала статья И. Месерич «Проблема музыкального построения в повести Достоевского «Записки из подполья»»,¹¹ в недавно опубликованном сборнике «Достоевский и его время», в которой на конкретном материале произведения рассматривается проблема контрапунктического построения повести.

Словом, элементы музыкальности, присущие произведениям Достоевского, отмечались почти на протяжении столетия исследователями творчества писателя.

Но нас интересует иной вопрос:

Каковы функции музыкального начала в произведениях Достоевского? Чем именно и каким конкретно образом служат писателю Достоевскому перенесение и развитие принципов музыкального искусства в словесное, имеет ли место оно собственно, если да, то откуда идущее и как возникающее, или же речь шла и идет о метафорических, так сказать, аналогиях, уподоблениях?

Это коренной вопрос. Пока он может быть только поставлен, поставлен для того, чтобы исследование му-

⁵ Цит. из сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», Изд-во АН СССР, М., 1959, стр. 241.

⁶ Там же, стр. 341.

⁷ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, Изд-во «Мысль», Л., 1924, стр. 67—68.

⁸ «Творчество Достоевского», сб., Изд-во АН СССР, М., 1959.

⁹ К. Федин, «Писатель, Искусство, Время» Собр. соч., ГИХЛ, М., 1952, т. 9, стр. 651.

¹⁰ «Творчество Ф. М. Достоевского», сб., Изд-во АН СССР, М., 1959, стр. 341—342.

¹¹ «Достоевский и его время», Изд-во АН СССР, Л., 1971.

зыкальности Достоевского имело свои четко формулируемые и сознаваемые предмет и цели, чтобы с тем и другими были сообразованы пути и средства изучения, чтобы результаты последнего осмысливались и обобщались как этапы поисков прямого и убедительного на него ответа.

Среди работ, намечающих и ведущих к этому последнему, мы бы на первое место поставили неоконченную статью музыковед А. Альшванга «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом»¹². Она представляется тем особенно для нас актуальной, что в ней анализируется первая часть романа Достоевского «Преступление и наказание», по отношению к которому «Записки...» выступают как бы прелюдией. Ведь идея «подполья» поистине поворачивается в романе необходимо предполагаемым ею образом: она, выливаясь уже в преступление героя, венчается его саморазоблачением, самонаказанием, ведущим к самоочищению, возрождению. Об этом писал сам Достоевский в процессе работы над романом «Подросток»: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его трагическую и уродливую сторону. Только я один вывел трагизм «подполья», состоящий в страдании, самоказни, в сознании лучшего и невозможности достичь его, и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться... Еще шаг отсюда и вот крайний разврат, преступление...»¹³

Вернемся, однако, к работе А. Альшванга «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом». Автор ее, указывая на неслучайность почти одновременного появления в литературе и музыке жанра психологического романа («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского) и психологической симфонии («Первая симфония» П. И. Чайковского), отмечая их очевидное несходство (в симфонии — мир лирики и нежной меланхолии русской природы, в романе — мир кошмаров, преступлений, безу-

¹² А. Альшванг. «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом», избр. соч. в 2-х т., Изд-во «Музыка», М., 1964, т. I.

¹³ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. — «Литературное наследство», М., «Наука», т. 77, стр. 342—343.

мий), пишет: «И все же первая симфония Чайковского и роман Достоевского гораздо ближе друг другу, чем может показаться... И симфония, и психологический роман 60-х годов выражают собой самосознание личности в сложных кризисных условиях российской жизни... Элементы симфонии в литературном романе возникли в силу органических причин: новое психологическое содержание потребовало и новой сложной структуры романа, более всего сближающегося со структурой симфонии»¹⁴.

Восходя в своих истоках, как и симфония к «самосознанию» индивидуума¹⁵, творения Достоевского являются собой поэтому не частное, не спорадическое, но глубокое и полное претворение ее законов, претворение, обнаруживающееся на всех уровнях — и в архитектонике целого, и в динамической линии развития характеров героев, неуклонно двигающихся к катастрофе, и в борьбе контрастных тем, и во всеобщей активности враждебных герою элементов, и в потрясающем взрыве чувств и мгновенном их спаде, и в наличии «лейтмотивности», «репризности», и в постоянной смене сложных ритмов повествования.

Все это, найденное А. Альшвангом в I части «Преступления и наказания», легко усмотреть и в прелюдии к роману — «Записки из подполья», подтверждающих положения исследователя о специфике музыкальности произведений писателя.

Исходя из первоначального варианта «Записок...», на который указывал писатель в письме к брату, повесть Достоевского будет рассматриваться нами как трехчастное построение, соответствующее форме сонатного allegro.

Первая часть — экспозиция — «болтовня героя», раскрывающая идею «подполья», его внутренний мир, вторая часть — разработка (R) — претворение в жизнь «подпольных» идей, третья часть — реприза — окончательное и полное развенчание «подполья», несмотря на все попытки его утвердить и оправдать себя.

¹⁴ А. Альшванг. Избранные сочинения в 2 томах. Изд. «Музыка», М., 1964, стр. 76.

¹⁵ Уместно здесь будет напомнить, сколь специфически субъективным фактором поэтики романов последнего выступало в глазах М. Бахтина то же самосознание.

В герое «Записок...» два мира: мир «подпольной» идеи взращенной сорока годами «подполья», мир озлобления на все и вся, прорывающийся с первых же строк повести: «Я человек больной... Я злой человек... Я был злой чиновник. Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители со справками, — я зубами на них скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-либо огорчить», — и мир, скрывающийся под оболочкой «подполья», мир, внутренней трагичностью своею, приносящий герою невыносимую душевную боль: «Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек... Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов... Я знал, что они всю жизнь во мне кипели и из меня вон наружу просились, но я их... нарочно не пускал наружу... Они мучили меня до стыда, до конвульсий меня доводили...»

Эти два мира составляют главную и побочную партии экспозиции,¹⁴ которые в своем непрерывном развитии раскрывают истинную сущность героя. «Подпольная» идея героя — это его «литература», с позиций которой он воспринимает окружающую действительность, «литература», отстранявшая его от всего и вся непроходимой «стенкой», сформировавшая философию «ненормального, подленького наслаждения» «от слишком яркого унижения» своего уязвленного самолюбия.

В целом вся первая часть повести построена на изложении главной партии, которая, вариационно развиваясь, насыщается все новыми и новыми гранями звучания, причем каждая ее глава подхватывает и продолжает по-своему идеи «подполья», прозвучавшие в предыдущей, что создает ощущение непрерывности, текучести мыслей героя.

Так, тема «подпольного» озлобления, начинающая «Записки...» контрапунктически оттеняясь «наслаждением отчаяния» героя, его полным и окончательным

¹⁴ Условное обозначение тем, заимствованное из музыкальной терминологии, не определяет главенствующей роли одной партии над другой.

бессилием перед так называемыми «деятелями», раскрывается в этой новой своей тональности во второй главе и претерпевает такой же природы эволюцию на протяжении всей первой части. Но, несмотря на преобладающую роль главной партии в экспозиции «Записок...», ей в полной мере противостоит звучание побочной партии.

Однако, если выношенная сорокалетним опытом, философия «подполья» утверждается героем открыто, во весь голос, то звучание побочной партии является каким-то неосознанным: герой «подполья» чувствует в своей душе «противоположные элементы», которые тревожат его «подполье», колеблют его. Эти «противоположные элементы» проявляются в том, что у героя, превратившегося в «подпольную мышь, задыхающуюся от злобы», понимающую, что все вокруг — «вонючая грязь», «просто бурда — неизвестно кто и неизвестно что», «несмотря на все эти неизвестности» — «все-таки болит» и «чем больше неизвестно, тем больше болит».

Эта неосознанная душевная боль приводит героя к тому, что он вдруг начинает сомневаться в сущности «подполья» и совершенно неожиданно признается себе, «что вовсе не подполье лучше, а что-то, другое» которое герой жаждет, но не может найти и несбыточность которого приносит ему невыносимую душевную боль.

Точно так же, как различные реминисценции развития главной партии вели ее к кульминации — прославлению «подполья» («Да здравствует подполье!»), постепенное развитие побочной партии приводит к развенчанию его («К черту подполье!»).

В письме к Тургеневу по поводу публикации его «Призраков» Достоевский писал следующее: «Призраки» похожи на музыку. Как же понимать это музыкальное начало в литературе? По-моему, это тот же музыкальный язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело».

Определение тургеневских «Призраков», данное Достоевским, применительно к «Запискам...», приобретает следующий, как нам кажется, существенный смысл.

«Подпольная» идея (главная партия) — это то, что одолело «подпольное» сознание героя, то, что определяет смысл его существования, поэтому на протяжении всей повести дается ее подробная разработка, раскрытие на

конкретных примерах действительности. То же, что составляет внутреннюю трагедию «подпольного» героя (побочная партия) — является тем «прекрасным и высоким», что «сознание еще не одолело», тем недостижимым «прекрасным», чему герой не может дать определения, что бессознательно давит на его 40 лет «подполья» и определяет порыв к саморазоблачению в тех воспоминаниях, которые даже и себе человек «открывать боится».

Это неосознанное «прекрасное и высокое» и выливается в новый образ повести, который не присутствует в первой части зримо и определенно, но который постоянно наличествует в душе героя «как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться».

Необыкновенной силы развитие двух противоположных тем, следующих друг за другом в бешеном темпе исповеди героя, неожиданно сменяется картиной, ассоциируемой с трагическим эпизодом прошлого, картиной, поражающей своей величавостью, широтой звучания, навевающей ожидание чего-то очень важного и значительного, картиной, всем смыслом своим и строем подобной лейттеме музыкального образа:

«Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого снега и припомнил тот анекдот, который не хочет от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега».

На этом заканчивается первая часть «Записок...», и начинается вторая — разработка или, точнее, тончайшее развитие двух психологических начал в душе героя, но уже на конкретном жизненном материале.

Однако событийный материал несколько не тормозит тематическое развитие разработки. В ней сохраняется прежний музыкальный рисунок непрерывности, текучести, контрастности, но рисунок этот приобретает исключительной силы драматическую выразительность: явственно намечается несколько кульминационных «взлетов» и «спадов» «подпольных» действий героя, постепенно и неумолимо подводящих к катастрофе, к разоблачению и развенчанию его «подполья».

Как и в экспозиции, главная роль в разработке принадлежит главной партии — идее, которой невыносимо оставаться в «подполье», когда «оно по временам наску-

чало ужасно», которой необходимо собственное утверждение, которая «жаждет контрастов, противоречий».

Однако первое же «впадение» в развратное «подполье» (сцена в трактире) вызывает у героя чувство мучительного унижения и стыда; вторичная «полоса разврата» (обед у Зверкова) подвергает его еще большей степени унижения. «Подпольный» герой, с высоты своей «литературы» снизошедший до презираемой обыденной действительности, чувствует себя «просто мухой...», всем уступающей, всеми униженной и оскорбленной». Отсюда — наслаждение от «слишком яркого своего. унижения», от того, «что уже там чувствуешь, что до последней стены дошел», отсюда — невыносимая злоба, ненависть «подпольной мыши», которая и мстить начинает, но как-то «урывками из-за печки», не веря своему праву мстить, ни успеху своего мщения... зная наперед, что от всех своих попыток отомстить сама выстрадает во сто раз больше того, кому мстит...»

Несмотря на то, что в двух кульминационных фазах развития второй части планы «подпольной» мести разрабатываются героем во всех подробностях, вынашиваются как руководство к действию, событийный момент, повторяем, не играет решающей роли.

Некоей константой внутреннего ритма, сопровождающей все поступки и действия героя, выступает «подпольный» самоанализ, который то приводит его в состояние невыносимой озлобленности («злоба моя укреплялась...», «иногда злоба меня просто душила»), требующей открытого своего проявления (обличение Зверкова), то вызывает чувство необыкновенного восторга и торжества в душе героя, сменяющегося, правда, неожиданным спадом. «Я торжествовал и пел итальянские арии... Но кончалась полоса моего развратика и мне становилось ужасно тошно».

Такой мгновенный переход от высшего ликования «подпольного» сознания героя к полной душевной прострации является тем сложным самоборением двух противоположных начал его мира (главная и побочная партии), каждое из которых требует собственного утверждения. Ощущение же неразрешимости создает прерванность, недосказанность, паузы, являющие собой переход действительно словно бы музыкальный, подготавливающие развитие новых тем и напряжение нового

конфликта, который так же, как предшествующий, достигнув кульминации, сменяется спадом. («Целый вихрь» воображаемых картин мщения пронесется в голове героя на пути в Hotel de Paris. Однако «возбужденное, бледное, злое, подлое лицо героя, решившегося, наконец, на открытое проявление мщения, встречает вопрошающий взгляд хозяйки. Все разошлись. Мстить некому».).

Паузами этими разделяются и связываются не только противоборствующие чувства, но и поляризирующиеся таким же точно образом и катастрофически нарастающие события. Так, обстановке гнетущей тишины комнаты, где оскорбленный герой в нетерпении ждет свидания со Зверковым, противопоставлена внутренне сцепленная с ней картина бешеной езды к дому свиданий, сопровождаемая лейттемой музыкального образа, — мокрым снегом, валившим хлопьями, — приобретающей уже трагическую окраску: «Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того все было потеряно!»

Новая фаза развития разработки — появление нового лица, привлечшего внимание героя. «Машинально я взглянул на вошедшую девушку: передо мной мелькнуло свежее, молодое лицо с прямыми, темными бровями, с серьезным и как бы несколько удивленным взглядом... Что-то простодушное и доброе было в этом лице... Мгновенно срабатывает «подпольный» инстинкт героя: «Что-то грязное укусило меня. Я подошел прямо к ней... угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье. сырое и затхлое...»

С этого момента динамика развития психологического состояния героя обостряется тем, что две стихии (главная и побочная партии) его внутреннего мира, развивавшиеся параллельно, периодически сменяя одна другую в предшествующих фазах разработки, вступают открыто в борьбу: с одной стороны, герою с мгновенной ясностью представляется «грязь», мерзость окружения, в которое его толкнуло «развратное подполье», с другой — он оказывается охваченным чувством стыда, невыносимой боли за то, что является участником происходящего: «Теперь же мне вдруг ярко представилась

нелепая, отвратительная как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бестыже начинает (выделено мною. — С. А.) с того, чем настоящая любовь венчается».

И вот первая реплика героя, пытавшегося привлечь внимание Лизы: «Сегодня погода... снег... гадко!», начинает разработку темы «подпольного» мщения, которое наконец-то столкнулось с достойной жертвой на той же стадии падения, что и его «развратное подполье», жертвы, на какой можно претворить все «идейки, в углу выжатые», не стесненные никакими рамками «природы». Следуют одна за другой «картинки» подпольной «игры» в человечность, воссоздаваемые неиссякаемым воображением героя, а на фоне их звучат лихорадочно-возбужденные подголоски «подполья», приводящие его почти в болезненное состояние в невыносимом ожидании свершения мести. Поэтому робкая реплика Лизы, прервавшей «литературные» излияния героя — «Что это вы, как точно по книге?» — оказывается им неправильно понятой и приводит к еще большей степени озлобления: «...Больно ушпигнуло меня это замечание... Я не того ожидал... Я и не понял, что она нарочно маскировалась в насмешку, что это была обыкновенная последняя уловка стыдливых и целомудренных сердец людей, которым грубо и навязчиво лезут в душу и которые до последней минуты не сдают от гордости и боятся перед вами высказать свое чувство...» «Постой же», — подумал я. Когда же жертва, подчинившись полностью «подпольной игре» героя, умолкает, возникает ситуация, о которой Достоевский сам говорил: «Дело шло об одном, а крик о другом».

Взрыв искреннейшего, ничем не прикрытого человеческого страдания, вызванный явно не притязавшей на то, не предполагавшей того игрой героя («Нет, никогда, никогда, никогда я еще не был свидетелем такого отчаяния: она лежала ничком, крепко уткнув лицо в подушку и обхватив ее обими руками... скреживающиеся в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями вырвались наружу...»), производит полный переворот в его душевном состоянии. Героя охватывает ужас перед свершившимся фактом, перед тем «криком» души, над которой он надругался; ему становится мучительно больно, стыдно, он спешит уйти, скрыться, «стусеиваться» от то-

го искреннего человеческого страдания, что попиралось в нем идеей «подполья» и лишь теперь, невыносимо давя на него, помогает в полной мере осознать свое подлинное лицо: «Я был измучен, раздавлен, в недоумении. Но истина уже сверкала из-за недоумения. Гадкая истина!»

Содержанием третьей части «Записок...» — репризы, можно считать последствия «подпольной» мести героя — окончательный и полный крах его идей. Начинается она стремлением забыть, отбросить все воспоминания, связанные с «ужасами, шалостями, сентиментальностями» случившегося (главная партия). Но сознание героя не в состоянии с этим справиться: «Что-то не умирало во мне внутри, в глубине сердца и совести, не хотело умирать и складывалось жгучей тоской... Что-то подымалось, подымалось в душе беспрерывно, с болью и не хотело уюмониться... Точно как будто на душе моей лежало какое-то преступление. Мучила меня постоянно мысль, что придет Лиза».

Если на протяжении двух частей «Записок...» ключевое значение сохраняет главная партия, все развитие которой строилось на постоянном стремлении утвердить себя, то последний кульминационный фазис разработки в корне изменяет положение вещей. На первый план выступает звучание побочной партии, партии Лизы. К каким бы доводам не прибегало «подпольное» сознание героя, на какие бы попытки самоутверждения оно ни шло (объяснение с Аполлоном, исповедь «подполья», вторичное надругательство над Лизой), его удел ныне — казнить себя ощущением собственной преступности и постоянным ожиданием суда над собой. Яркий контраст этому ожиданию составляет сцена с Аполлоном, где в момент «подпольного» экстаза, доведенный до истерии, почти в бешенстве крича: «А ты все-таки палач! палач! палач!», герой тут же оказывается прерванным внутренним голосом: «Если бы не Лиза, не было бы ничего этого».

Высшим актом прозрения героя является момент, когда «подпольная игра» в воскресение жертвы оборачивается иной стороной по отношению к нему самому: «Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе..., а именно: что я сам несчастлив. Она вдруг вскочила со стула в каком-

то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне... протянула руки. Тут сердце во мне перевернулось...» На какое-то мгновение происходит слияние двух противоположных тем в едином «голосе» жизни, на какой-то миг устанавливается чистая, светлая гармония, но «подпольное сознание» героя не в состоянии смириться со своим поражением:

«Пришло мне тоже в избураженную голову мою, что роли ведь теперь переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное существо, каким она была четыре дня назад».

Последний порыв героя к стремлению защитить свое «подполье», придавленное «живой жизнью», заканчивается окончательным и полным поражением его.

Как и во второй части «Записок...», все порывы «подпольного» сознания героя утвердить себя (главная партия) подтверждаются в репризе конкретным событийным материалом, в то время как образ трагедии «живой жизни», образ Лизы (побочная партия) раскрывается во внутреннем его восприятии героем, особенно тогда, когда ощущению гадости, мерзости, гнилости «подполья» противопоставляется звучание лейтмотива очищения — образа тихо идущего снега, «падающего почти перпендикулярно, настала подушка на тротуар и пустынную улицу...». Преображенная до полной себе противоположности (в R, напомним, было «сегодня погода..., снег... гадко»), лейттема чистого снега и является символом очищения, возрождения через снятие страдания мерзости жизни.

Образ Лизы, возникший у рассказчика в момент неопределенного душевного волнения («Припомнилось мне...», несет, — ассоциируясь им с музыкальным мотивом постоянно преследующим его и вызывающим ощущение горечи, утраты чего-то доброго и прекрасного — пусть еще и не победоносное, но настолько сильное, очищающее влияние на героя повести, что в свои сорок лет он чувствует невыносимую душевную боль, когда в памяти всплывают воспоминания о чем-то чистом, человеческом, прошедшем мимо него и утерянном им навсегда.

Итак, весь идейно-художественный строй повести Достоевского, воплощающий, мы бы сказали музыкаль-

но то, что «сознание еще не одолело»¹⁷, подтверждает мнение В. И. Левина о том, что повесть Достоевского ни в какой мере не является проповедью индивидуализма. Отсюда возникает возможность нового подхода к «Запискам...», заключающаяся в рассмотрении того подтекстового плана, который, скрываясь в ее музыкальном начале, позволяет с необыкновенной ясностью осознать истинную — трагедийную, но не антигуманистическую! — сущность «подполья».

В этом отношении представляет существенный интерес сопоставление «Записок...» с рассказом А. П. Чехова «Припадок».

Отсылая «Припадок» в редакцию, Чехов так оценил его в сопроводительном письме к Плещееву: «Рассказ совсем неподходящий для альманашно-семейного чтения, неграциозный и отдает сыростью водосточных труб» — и далее: «мне, как медику, кажется, что душевную боль я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки».

Рассказ Чехова «Припадок» возвращает нас к основным мотивам «Записок...» Достоевского: к теме мерзости, грязи действительности, в которую окунает героя «развратное» наслаждение, к теме невыносимого стыда, душевной боли за осквернение «прекрасного и высокого». Как и в «Записках...», в «Припадке» Чехова тема «душевной боли» сопровождается постоянным музыкальным лейтмотивом — фразой арии князя из «Русалки» Даргомыжского и образом, едва ли не более в нашем контексте знаменательном, чистого, только что выпавшего снега, образом, как бы конденсирующим в себе всю суть подтекстового плана произведения. Об этом свидетельствует анализ «Припадка» Д. В. Григоровичем, обратившим особое внимание на изображение природы в рассказе Чехова: «Вечер с сумрачным небом, только что выпавшим и падающим мокрым снегом, выбран необыкновенно счастливо, он служит как бы аккордом к меланхолическому настроению, разлитому в повести, и поддерживает его от начала до конца... Я бесился, что никто не оценил строчку шестую на 308-ой

¹⁷ Не случайно в одном из писем к брату в период работы над «Записками...» Достоевский указывает на то, что серьезно задумывается над тем какую придать форму «страшной» повести, «чтобы поэзия все смягчила и вынесла» (IV, 594).

странице: «И как не стыдно снегу падать в этот переулок». Но если рассказ Чехова производил «глубоко нравственное впечатление» (Горбунов, Посадов) началами собственно подтекстовыми, раскрывающими истинную сущность трагедии героя — трагедии разлада между мечтой и действительностью, и если музыкальный лейтмотив произведения выполнял в нем чисто литературную функцию, являясь своеобразным рефреном, который, периодически вклиниваясь в повествование, создавал настроение лиризма, меланхоличности, то у Достоевского «нравственное впечатление» произведения выявляется в ином, совершенно особом плане.

Музыкальное начало в повести Достоевского, хотя и выполняет литературную функцию, но развивается самостоятельно, и, главное, сообразно собственным законам. Поэтому совсем не случайным кажется, что на протяжении всей повести герой Достоевского постоянно говорит о «литературности» своих «подпольных» идей, о «сказывающихся» претворенными на конкретном событийном материале, материале, который играет, однако, в повести Достоевского еще менее значимую и еще более сложно-опосредствованную (началами чисто музыкальными), чем в эпосе лирическом, роль.

Иными словами, язык повести Достоевского нам представляется музыкальным действительно, ибо ее язык, скажем как Достоевский, — «это тот же музыкальный язык», но музыкальность свою он реализует языком не собственно музыки, но слова, достигая перенесением первого на второй эффект сугубо специфической художественной литературности — литературности музыкальной¹⁸ — литературности, на идейные, содержательные истоки, на природу и функции которой проливает яркий свет все та же оценка писателем Тургеневских «Призраков»: «...Это тот же музыкальный язык, но высказывающий¹⁹ то, что сознание еще не одолело».

В этой плоскости — и только в ней — мы солидаризируемся с такими двумя суждениями исследователей музыкальности Достоевского:

¹⁸ Недаром досадный музыкальный мотив преследует героя и сподит на цел его словесные падания.

¹⁹ Причастие это для нас исполнено, быть может, невольной, но высоко-точной определенности.

«...Речь идет не об установлении аналогии между музыкой и искусством слова, а о закономерном открытии нового принципа построения прозаического произведения Достоевского»²⁰.

«Литературный роман и именно русский психологический роман по преимуществу, обладая целым рядом признаков симфонизма, представляет собой существенно иной подход к выражению действительности, чем симфония. В то время, как музыкальная симфония представляет реальный мир в конденсации нескольких — чаще 4-х его ситуаций и тем самым, передает его в виде суммы и взаимодействия отдельных обобщений жизни, то есть прерывно, в отдельных аспектах, — литературный роман, в особенности роман Достоевского, основан на непрерывном развитии и тем самым, как это не парадоксально, более симфоничен, чем музыкальная симфония»²¹.

²⁰ И. Месерич. «Проблема музыкального построения в повести «Записки из подполья» Достоевского». Сб. «Достоевский и его время», Изд-во АН СССР, Ленинград, 1971, стр. 154—155.

²¹ А. Альшванг. «Избранные сочинения» в 2-х томах. Изд. «Музыка», М., 1964, стр. 89.