

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЛЕЙТМОТИВНОСТЬ КОМПОЗИЦИЙ ЕГО РОМАНОВ

1.

Томас Манн однажды остроумно заметил, что большинство писателей, по существу, занимаются не своим делом: «они — оказавшиеся не на своем месте живописцы, или графики, или скульпторы, или архитекторы, или же еще кто-нибудь»¹. Действительно, В. Гюго явно отдавал предпочтение архитектуре: своеобразным манифестом его художественного мышления можно считать роман «Собор Парижской Богоматери». Гоголь, несомненно, создавал живописно-пластические образы, работая, так сказать, на грани монументальной и жанровой живописи и скульптуры. Гофман специально подчеркивал свою близость к графике, а именно рисункам Калло. Сам Т. Манн возводил свой художественный метод к музыке (особенно идеям Р. Вагнера), образно называя роман симфонией, «произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»².

Впрочем, верно и обратное утверждение: некоторые живописцы, музыканты склоняются к литературе или изящным искусствам. Названия опусов Р. Шумана, например, сопровождалось разного рода поэтическими эпитафиями, развернутыми наименованиями частей произведения, явно соотносимыми с формулировками из теоретических манифестов немецких романтиков, современников композитора. С. Дали также, помимо написания собственно литературных статей, отстаивающих сюрреализм как метод, дает своим картинам настолько декоративные громоздкие названия, что становится очевидной тенденция художника к словесному выражению идеи: «Одна секунда до пробуждения от сна, вызванного полетом осы вокруг граната» (1944) или «Юная девственница, со-

¹ Манн Т. Художник и общество. М., «Радуга», 1986. С. 107.

² Там же.

домизирующая себя своим целомудрием» (1954). Наконец, исследователи творчества И. Баха единодушно сравнивают его музыкальные построения с готической архитектурой, где каждая башенка с остроугольным шпилем устремлена ввысь, к небу, словно порываясь преодолеть земное тяготение,³ точно желая сбросить тленную оболочку, с тем чтобы превратиться в «чистую» идею, в точку, совпасть в абсолютном совершенстве с Богом. В то же время запись нот у Баха в таком произведении, как «24 прелюдии и фуги», **графически** воспроизводит чашу, крест, символизируя распятие Христа там, где меньше всего можно было ожидать³.

Достоевский, по нашему мнению, подобно Т. Манну, прирожденный музыкант, композитор идей, дирижер словесных формул и образов-символов, создатель и организатор лейтмотивов. В этом на первый взгляд субъективном впечатлении сошлись многие исследователи писателя. По-видимому, такое единодушие вовсе не беспочвенно, поскольку и сам Достоевский, по воспоминаниям С. Ковалевской, не раз говорил о своем преклонении перед музыкой «Эгмонта» и в особенности «Патетической» сонаты⁴. (Понятно, что творчество Достоевского не укладывается в одну лишь героиню Бетховена. В его романах есть и истерические нотки Листа, и пародийность, гротеск и ирония Д. Шостаковича.)⁵

Однако мало ограничиться более или менее субъективным любованием сходства Достоевского с Бетховеном — необходимо отыскать **объективные** свидетельства **музыкальной** композиции произведений писателя. Это, прежде всего, **ритм** его созданий. Ритм не есть только одно читательское ощущение: он композиционно задан. На редкость точно определяет композиционный рисунок романов писателя Ж. Катто: «...это восходящая кривая с длинными периодами замирающего движения, или, как замечательно тонко уловил П. Клодель, ибо трудно найти более подходящее слово, — кривая в широких крещендо. По его определению, романы Достоевского «представляют в своей специфической процедуре идеал композиции. Нет более прекрасной словесной композиции, которую я сравню с бетховенской, чем начало «Идиота»: первые двести страниц «Идиота» — это подлин-

³ См. об этом: Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947.

⁴ Ковалевская С. В. Воспоминания детства. Нигилистка. ГИХЛ, М., 1960. С. 115.

⁵ А. Гозенпуд, например, по этому поводу пишет: «Шостакович, воплощая в музыке образы темных сил, угрожающих человеку, нередко прибегает к иронии, сарказму, гротеску. И здесь особенно отчетливо выступает его близость к Достоевскому, который также применял родственные приемы» (Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., «Сов. композитор», 1981. С. 190).

ный шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена»⁶. Далее Катто, определяя ритм Достоевского, вводит термин «время мощи», правда нагромождая на это понятие целый каскад громких слов, таких, как «интенсивность, богатство, сила и эффект, философское понятие»⁷ и пр. Воспользуемся в качестве рабочего термина словом **мощь**, прозвучавшим у Катто, изъяв из него, однако, неотчетливые квазипоэтические добавки. По нашему мнению, мощь романов Достоевского, тот эмансипированный, нарастающий ритм событий и идей, который безжалостно вовлекает читателя в свой водоворот и как бы не дает ему времени на размышления, — ритм этот объясняется следующим: писатель с помощью системы лейтмотивов создает своеобразную музыкальную лестницу, где затухание и исчерпывание одних лейтмотивов незаметно, исподволь вызывает появление новых, и на той же ступеньке этой «лестницы» зарождаются другие лейтмотивы, внутренне связанные с умиранием первых; новые лейтмотивы, в свою очередь, звучат мощнее, ярче, однако постепенно тоже ослабевают, бледнеют, ступшеваются, чтобы дать дорогу следующим крепнущим лейтмотивам. Так ритм произведения создает иллюзию бесконечного восхождения, неослабевающей мощи.

Нельзя упускать из виду и более общее соображение. Музыкальное мышление Достоевского, без сомнения, определяется спецификой его личности. Но что есть вообще «личность»? Три категории гегелевской диалектики: всеобщее, особенное, единичное — помогут нам рассмотреть личность как структуру. Феномен личности укладывается в этот гегелевский трехчлен. Всеобщее — это то, что объединяет всех людей друг с другом. Это и биологические и социальные свойства человека, и одинаковая приверженность людей к так называемым общечеловеческим чувствам и идеям (добро-зло, смысл жизни, гуманность ит. д.). Особенное — неповторимое, уникальное, отличающее человека от всех прочих, — то, что можно назвать индивидуально-личностным мифом, в соответствии с которым каждый человек видит и оценивает мир исключительно самобытно, в терминах и образах, присущих только ему одному. Причем образные ряды стремятся к своему первообразу (идеалу), человек бессознательно подверстывает их под главный свой образ — тот самый идеал, более или менее отчетливо заложенный в его сознании. Так, для Достоевского таким идеалом будет Христос. Наконец, единичное — это динамика личности. Ее непредсказуемость, неожиданные реакции, текучесть и обновляемость.

⁶ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 3. Л., «Наука», 1978. С. 45—46.

⁷ Там же. С. 46.

В художественном тексте особенное и единичное всегда соседствуют друг с другом. Мировоззренческие установки писателя, рожденные его индивидуально-личностным мифом, безусловно, напрямую воздействуют на общий замысел и композицию произведения. Однако, с другой стороны, любой элемент художественного текста как бы стремится к своей единственности, неповторимости, и уж «не его вина», что писатель, в силу забывчивости или известного консерватизма мировоззренческих убеждений, допускает повторение тем, сюжетов, образов, речевых оборотов. Следовательно, там, где образ встречается только раз, можно говорить о динамике личности художника. Ведь текст в идеале должен быть осмыслен писателем всесторонне, сознательно выстроен и выверен.

Разумеется, последнее утверждение отнюдь не означает сугубой рационалистичности художника. Всякий образ, по Гегелю, имеет смысловую и чувственную стороны. С этой точки зрения, образ, как часть структуры произведения, строго закономерен. Вместе с тем в образе неминуемо заложен элемент случайности, так сказать, «живой жизни». Символическая природа образа, включающая в себя множественность смыслов, пласты значений, есть залог неисчерпаемости самой жизни, ее несводимости к любого рода идеям и схемам.

Предельная конкретность жизни в конечном счете определяет и некую меру случайности в построении образа. Как, например, с абсолютной убедительностью истолковать, почему у Шигалева в «Бесах» уши неестественной величины, широкие и толстые, а сам он «ждал разрушения мира послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого» (10; 110)? Отчего Митя Карамазов, когда его обыскивали и раздели, оказался обладателем грязных носков, за которые ему было мучительно стыдно (14; 435)? С какой стати Петр Степанович Верховенский незадолго до убийства Шатова со вкусом ест именно **бифштекс** с горчицей и пивом (10; 243), а не, допустим, котлетку, как это делает писатель Кармазинов?

Нам в данном случае неважно, какова смысловая нагрузка перечисленных деталей, и даже несущественна их структурная значимость. Для нас главное сейчас, что они нигде не повторяются, встречаются в творчестве Достоевского в единственном числе. Вот это обстоятельство и может свидетельствовать о динамике личности писателя, о единичных фактах выражения этой личности.

К тому же, и это главное, применительно к Достоевскому отдельно взятый, вырванный из структуры целого образ отражает прежде всего общую концепцию человека — либо выявляет непред-

сказуемость героя. Так, Степан Трофимович Верховенский, согласившийся жениться на Даше Шатовой, или, как он говорит, на «чужих грехах», ведет себя самым странным образом: «Платок sprыснул духами, впрочем лишь чуть-чуть, и, только завидел Варвару Петровну в окно, поскорей взял другой платок, а надушенный спрятал под подушку» (10; 64). Кириллов, задумавший покончить жизнь самоубийством, покупает в Гамбурге мяч, чтобы «укреплять спину» (10; 187).

Динамика личности Достоевского выражается не только в неповторимых чувственных деталях образа, но и в языке. Оригинальность мысли, соединяясь с оригинальностью языка, образует необычайные сочетания, которые можно уподобить музыкальному пассажи, являющемуся частью музыкального произведения, но в то же время ценного самого по себе. Вот, скажем, как описывает Достоевский состояние Шатова по приезде его жены, иступленно любимой им: «Этот сильный и шершавый человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь смягчился и просветлел» (10; 434). Дмитрий Карамазов, с «горячим сердцем» исповедующийся Алеше, рассказывает ему о кружевной записочке, присланной герою Катериной Ивановной. И этот образ, неожиданный и парадоксальный, мало что, в сущности, говоря о характере героини либо ее типических чертах, многое говорит вообще о человеке в понимании писателя: человек текуч, изменчив, непредсказуем, он не оформлен раз навсегда, не оплотнен, как гоголевская Коробочка или толстовский весь круглый Платон Каратаев. Можно сказать, что Достоевский руководствуется в своих произведениях особым типом чувственной природы образа, когда вещи становятся духовными субстанциями, а идеи овеществляются. Не случайно так часто повторяется у Достоевского: «съела идея», «почувствовать идею», «образить» (в смысле «вочеловечить», придать человеку Божий образ — слово, почерпнутое писателем на каторге). Идея — вот принцип подхода художника к человеку. Герой одушевляется идеей. Подобное мировосприятие как нельзя лучше согласуется с наиболее духовным из всех искусств — музыкой.

Одним словом, любой мельчайший элемент текста вбирает в себя как сознательные, так и бессознательные установки Достоевского, существуя как бы на грани двух миров: индивидуально-личностного мифа писателя и динамических проявлений его личности.

2.

Исследователи давно обратили внимание, что Достоевский часто использует прием **забегания** вперед: либо рассказчик, либо сами герои предваряют дальнейший ход событий, предсказывают

будущее, так сказать, моделируют действительность. По сути дела, этот прием имеет большое сходство с музыкальными репризами, звучащими поначалу чуть отрывочно, не развернуто, некими невнятными намеками. И лишь затем зародыши мелодий прорастают и оформляются в законченные темы. Так, Раскольников мрачно пророчествует о судьбе Катерины Ивановны и детей: «На улицу всей гурьбой пойдут, она будет кашлять и просить, и об стену где-нибудь головой стучать, как сегодня, а дети плакать... А там упадет, в часть свезут, в больницу, умрет, а дети...» (6; 245). Почти все угадал Раскольников, исключая незначительные детали: Катерину Ивановну отвезли не в часть или больницу, а внесли обессилевшую и кашлявшую кровью в комнату Сони. «Идиот» начинается с предсказания князя Мышкина, бросающего Гане Иволгину следующие слова по поводу Настасьи Филипповны и Рогожина, который «женится бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» (8; 32).

Но ведь и другие, менее заметные, эпизоды романов Достоевского построены по принципу созвучий, своеобразных музыкальных рифм. Вся художественная ткань произведений соткана из внутренних соответствий, «двойников», своего рода дублей. Это касается далеко не одних героев, но и фраз, реплик, отдельных слов. Петр Петрович Лужин, явившийся в каморку Раскольникова, поражает, например, примечательной деталью портрета: «Темные бакенбарды приятно осеняли его с обеих сторон, в виде двух котлет, и весьма красиво сгущались возле светло-выбритого блиставшего подбородка» (6, 114). Трудно вообразить, хотя бы даже в принципе, что та же самая деталь возникнет в портрете ярого оппонента и антипода Лужина — нигилиста Андрея Семеновича Лебезятникова: «Этот Андрей Семенович был худосочный и золотушный человек, малого роста (...) с бакенбардами, в виде котлет, которыми очень гордился» (6; 279).

В «Бесах», в разговоре тет-а-тет Петра Верховенского и Ставрогина, зарождается громадное число лейтмотивов, теснящих и перекрывающих друг друга. Потом, с развитием действия романа, все они по отдельности развертывают заложенные в них потенции. Петруша рекомандуется как человек, который «довольно бездарен и с луны соскочил» (10; 175). Лейтмотив бездарности в словах Верховенского повторяется с какой-то настойчивой, навязчивой ажитацией: «А почему я говорю много слов и у меня не выходит? Потому что говорить не умею. Те, которые умеют хорошо говорить, те коротко говорят. Вот, стало быть, у меня и бездарность, не правда ли? Но так как этот дар бездарности у меня уже есть натуральный, так почему мне им не воспользоваться искусственно? Я и пользуюсь. Правда, собираясь сюда, я было подумал сначала

молчать; но ведь молчать — большой талант, и, стало быть, мне неприлично (...) ну, я и решил окончательно, что лучше всего говорить, но именно **по-бездарному**, то есть много, много, много (...) Ну чем, чем я был в воскресенье, как по-вашему? Именно торопливою срединною **бездарностью**, и я самым **бездарнейшим образом** овладел разговором силой. Но мне все простили, потому что-, во-первых, я с **луны** (...), а во-вторых, потому, что милую историйку рассказал...» (10; 175—176).

В конце разговора Петр Верховенский внезапно и без всякого на то основания восклицает: «Что это, вы за палку хватаетесь? Ах нет, вы не за палку... Представьте, мне показалось, что вы палку ищете?» (10; 171).

Ставрогин сразу вслед за тем идет к Кириллову и Шатову. У Кириллова он говорит о том, что явно всерьез его волнует: «Положим, вы жили на **луне** (...) вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... Вы знаете наверно отсюда, что там будут смеяться и плевать на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю **луну**. Но теперь вы здесь и смотрите на **луну** отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?» (10; 187).

Уйти от самого себя и своего внутреннего греха нельзя. Ставрогин понимает, что луна — это химера и отговорка. Совесть настигнет его в любом пространстве и времени, вплоть до вечности. Так мотив **луны** у Верховенского, обозначающий не что иное, как попытку заговорить, заморочить Ставрогина ради главной жульнической цели, смыкается с основной темой романа в целом — **бесовства** — как опасном и гибельном пути для личности и для России.

Шатов, иступленно проповедуя свои идеи Ставрогину, невероятно самоуничижается, кричит: «Я человек **без таланта** и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта (...) Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом». Убежденность Шатова в собственной бездарности вызывает непритворное удивление Ставрогина: «... вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной» (10; 193). Любопытно, что позднее уже Петр Верховенский в упоении говорит Ставрогину: «...вы солнце, а я ваш червяк» (10; 324). Вновь мотив бездарности, неталантливости, наметившийся в сцене с Петром Верховенским, выводит на главное: на пересечение всех линий романа — идейных, сюжетных, тематических — на фигуре Ставрогина, стремление Достоевского замкнуть их в единой точке — все это необходимо для того, чтобы еще раз подчеркнуть мысль о мнимом величии Став-

рогина, о недопустимости его обожествления и возведения в ранг солнца. Итак, луна и солнце точно уравнивают друг друга.

Наконец, лейтмотив палки тоже не исчезает. Померещившаяся Петру Верховенскому палка становится вещественной, когда его отец, «Степан Трофимович, сам, впрочем, начавший спор, кончил тем, что выгнал Петра Степановича палкой» (10; 237). Но эта палка будто бы перемещается от героя к герою и опять в виде угрозы маячит то там, то здесь. Маврикий Николаевич, пришедший к Ставрогину, чтобы принести в жертву невесту, Лизу Тушину, узнав, что Ставрогин женат на Лебядкиной, в ярости заявляет: «...я убью вас **палкой**, как собаку под забором!» (10; 297). Однако и на этом не кончается странствование пресловутой палки, постепенно трансформирующейся в розги. Степан Трофимович Верховенский ужасно пугается обыска в своем доме и предполагает, что губернатор Лембке высечет его розгами. От одной этой мысли героя бьет дрожь. Лембке действительно, окончательно свихнувшись, требует розог, но не для Степана Трофимовича, а для взбунтовавшихся шпигулинских (10; 342), и в тому же в этот момент, как призрак гоголевской унтер-офицерской жены, неожиданно возникает Авдотья Петровна Тарапыгина, которую на самом деле высекли, благо она подвернулась под руку (10; 343).

Подобным же образом в «Бесах» обыгрывается зонт — предмет сам по себе совершенно нейтральный, не несущий никаких заведомых оценок, как, например, это имеет место с палкой. Зонт в качестве лейтмотива скорее указывает на инобытие не связанных с ним напрямую смыслов, свидетельствует об отношениях героев, так сказать по касательной, служит как бы случайным, условным знаком скрытой авторской тенденции.

Ставрогин после тайной встречи с Кирилловым и Шатовым укрывается под зонтом от ливня и направляется к Лебядкину. Вдруг к нему под зонт пролезает какая-то фигура, оказавшаяся Федькой Каторжным: он хочет договориться со Ставрогиным без посредников, готов убить по приказу кого угодно, лишь бы деньги ему шли не через Петра Верховенского, который «больно скуп» (10; 205). Ставрогина, таким образом, принимают за ничтожество, согласного на сговор и убийство.

Перед разговором с Хромоножкой Ставрогин отчитывает Лебядкина, впредь отказываясь давать ему деньги, поскольку он намерен во всеуслышание объявить о браке с его сестрой, и выгоняет Лебядкина на крыльцо, вручая ему зонт.

«—Зонтик ваш... стóит ли для меня-с? — пересластил капитан.

— Зонтика всякий стóит.

— Разом определяете минимум прав человеческих»... (10; 213).

Ироническое приравнивание Лебядкина к зонтику в структуре целого гораздо более значимо и закономерно, нежели кажется на первый взгляд. Грязное мельтешение вокруг Ставрогина, молчаливо поощряющего преступление, по сути дела, приводит к тому, что Федька Каторжный и Лебядкин становятся взаимозаменяемы. За деньги Ставрогина каждый из них совершит любую низость. Оба они, оказавшись под зонтиком Ставрогина, как будто бы прячутся под его сенью, укрываются от возмездия нравственного закона под козырьком теоретического величия их покровителя. Недаром под зонтиком Ставрогина у капитана Лебядкина зреет донос, какой якобы подсказал ему Ставрогин, а Федька Каторжный бесцеремонно и насмешливо намекает Ставрогину о грядущем убийстве, которое произойдет при его обязательном благословении: «Счастливого пути, сударь, всё под зонтиком сироту обогрели, на одном этом по гроб жизни благодарны будем» (10; 206).

Зонтик появляется затем в финале романа, когда Степан Трофимович Верховенский уходит в большой мир, желая доказать тем самым право на человеческое достоинство перед всеми своими недоброжелателями, особенно перед Варварой Петровной Ставрогиной. Степан Трофимович держит в руках зонтик, палку и саквояж, полагая, что в большом мире, куда он отправился, это самые необходимые вещи. Навстречу ему двигаются жалкие и униженные Лиза Тушина и Маврикий Николаевич. Степан Трофимович видит свою бывшую воспитанницу в слезах, не подозревая, что она обещена Ставрогиным, и просто так, от доброго сердца, предлагает ей зонтик: «Но возьмите мой зонтик и — почему же непременно пешком?» А дальше наступает момент любовного единения и са-соотдачи, когда люди, смятые собственным горем, вопреки этому, бескорыстно устремляются друг к другу: «Постойте, Степан Трофимович, — воротилась она (Лиза Тушина. — А. Г.) вдруг к нему, — постойте, бедняжка, дайте я вас перекрещу (...) Маврикий Николаевич, отдайте этому ребенку его зонтик, отдайте непременно» (10; 412).

Так зонтик в конце концов словно разрушает загадочную силу Ставрогина, его обязательный эгоизм, отчуждающий людей от сообщества, разъединяющий их, толкающий на преступление. Зонтик обретает силу обратного нравственного притяжения.

3.

Самый распространенный прием Достоевского — это, повторяем, музыкальное дублирование ранее прозвучавшего. Чаще всего одно и то же выражение, слово, идея преломляется в ином, как правило ироническом контексте, точно так же как мелодия, проби-

вающая себе путь сквозь разноголосый хор оркестра, каждый раз меняет свою смысловую окраску, интерпретируется по-новому благодаря другому музыкальному фону. Отсюда понятно, почему лапидарный афоризм Шатова («Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» (10; 195)) в устах Лембке предстает как пародийный урод, тем более что слова губернатора обращены к жене, с которой у героя назрели семейные дразги: «Мы не в будуаре жеманной дамы, **а как бы два отвлеченных существа на воздушном шаре**, встретившиеся, чтобы высказать правду» (10; 338).

Кстати, автопародия — нередкий случай в произведениях Достоевского. Писатель готов пожертвовать серьезностью и непрерываемостью собственных убеждений ради художественной выразительности сцены или эпизода. В «Братьях Карамазовых» он позволяет прокурору напасть на глубоко почитаемое им «почвенничество» и даже спародировать его: «Затем другой сын (Алеша Карамазов. — А. Г.) (...) ищущий прилепиться, так сказать, к «народным началам», или к тому, что у нас называют этим мудреным словечком в иных теоретических умах мыслящей интеллигенции нашей (...) В нем, кажется мне, как бы бессознательно, и так рано, выразилось то робкое отчаяние, с которым столь многие теперь в нашем обществе, убоясь цинизма и разврата его и ошибочно приписывая все зло европейскому просвещению, бросаются, как говорят они, к «родной почве», так сказать в материнские объятия родной земли, как дети, испуганные призраками, и у иссохшей груди расслабленной матери жаждут хотя бы только спокойно заснуть и даже всю жизнь проспять, лишь бы не видеть их пугающих ужасов» (15; 127). В «Бесах» формула Достоевского «если Бога нет, то все позволено», развитая затем в «Братьях Карамазовых», хотя и заявленная уже в «Преступлении и наказании», — формула эта, кажется, также обыгрывается иронически; эта ирония возникает за счет нелепости представленной писателем ситуации, однако, при более глубоком рассмотрении, даже в таком контексте идея Достоевского сохраняет свою силу и притягательность: «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали (...) Один седой бурбон капитан сидел, сидел, все молчал, ни слова не говорил, вдруг становится среди комнаты и, знаете, громко так, как бы сам с собой: «Если Бога нет, то какой же я после того капитан?» Взял фуражку, развел руки и вышел» (10; 180).

4.

Г. Гессе однажды мягко упрекнул роман Достоевского «Подорожник» в перенасыщенности эффектами, приключениями, кон-

фликтными ситуациями, драматическими страстями, где есть «переплетение тайн, измен, догадок, таинственных документов, где есть и револьвер, и тюрьма, убийства, яд, самоубийства, безумие, подслушанные заговоры и убогие каморки» и пр. По мнению Гессе, «если в нем (Достоевском. — А. Г.) что-то со временем устареет, то прежде всего этот до сих пор еще столь впечатляющий аппарат его увлекательных историй»⁸. Может быть, Гессе прав и ценность Достоевского не в стремительном действии, не в авантурном сюжете, но лишь в отдельных блестящих мыслях и рассуждениях? Неужели произведения Достоевского не имеют никакой внутренней структуры, обуславливающей напряженность движения сюжета, и сплошь довольствуются сильными драматическими положениями, так сказать, аксессуарами? Упреки Гессе не новость — подобные высказывания, притом гораздо более резкие, обрушивались на Достоевского еще при жизни. Но, нам думается, Гессе не учитывает одну из самых важных особенностей писателя, позволяющую ему без боязни наращивать темп романов и усиливать их внутренний ритм, — эта особенность, повторяем, не что иное, как лейтмотивность построения произведений.

В том же «Подростке», к примеру, лейтмотивами выступают некие случайные слова, приобретающие в сознании героев магический смысл. Они наполняют эти сами по себе обыкновенные слова таинственным содержанием, индивидуальными эмоциями и страстями, начинают жить с ними как с символами веры — одним словом, мифологизируют их.

Идея Подростка «стать **Ротшильдом**», которую он излагает читателю, затем переакцентируется и повторяется многими другими героями, странным образом отгадывающими его мысли и **словечки**. Вообще, надо сказать, такую предельную степень проникновения в святая святых сознания других, пожалуй, нельзя найти нигде, кроме художественного мира Достоевского. Правда, писатель мотивирует буквальное совпадения фраз и выражений тех или иных героев неким наитием, но в значительной мере мотивировки эти весьма условны. Скорее, авторский избыток, связанный именно с музыкальным способом организации материала, то и дело создает подобные повторения.

Так, Версиков за семейным обедом чуть насмешливо характеризует Подростка: «Моя мысль — что он хочет ... стать **Ротшильдом**, или вроде того, и удалиться в свое величие» (13; 90). На этом наития Версикова не прекращаются, и он опять раз за разом отгадывает тайные словечки сына: «И наконец, опять странность:

⁸ Гессе Г. «Подросток». — В кн.: Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М., «Прогресс», 1987. С. 62.

опять он повторял слово в слово мою мысль (о трех жизнях), которую я высказал давеча Крафту, главное моими же словами» (13; 111). Вот Аркадий ругает себя за страсть к игре, потому что «идея ждала; все, что было, — «было лишь уклонением в сторону» (13; 164) — и почти немедленно Версиков вновь ухватывает его самооправдания, причем буквально: «— Ты раскаиваешься? Это хорошо, — ответил он, цедя слова, — я и всегда подозревал, что у тебя игра — не главное дело, а лишь временное уклонение» (13; 216).

Другое мифическое слово, сотни раз мелькающее на страницах романа, — **документ**. Письмо, дающее Подростку власть и защиту им в подкладку, он все время намеревается уничтожить: то собирается сжечь его на свечке, в ходе событий мистифицируя само это действие (поначалу заявляя заинтересованным лицам, что «Крафт его сжег на свечке» (13; 223), позднее твердо решая и в самом деле сжечь его на свечке, «именно на свечке» (13; 264)); то хочет разорвать письмо (13; 342); и наконец, **документ** крадет Ламберт, распоров подкладку и вложив взамен чистый листок бумаги.

Поиски смысла жизни Аркадия Долгорукого сопровождаются иными словечками, образующими контрастную пару; гармоничный аккорд здесь, так сказать, уравнивается дисгармоничным, это своего рода альфа и омега единой музыкальной темы. «**Благообразие**» и «**плотоядность**» — вот слова, показывающие внутреннюю борьбу Подростка, его колебания между соблазнами жизни и идеальным существованием. Мотив благообразия возникает в поучениях святого старца Макара Долгорукого: «И еще скажу; благообразия не имеют, даже и не хотят сего; все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к единой истине не помыслит; а жить без Бога — одна лишь мука (...) Да и что толку: невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться, не снесет себя такой человек, да и никакой человек. И Бога отвергнет, так идола поклонится — деревянному, али златому, али мысленному» (13; 302).

Подростка поражает идея благообразия, он с воодушевлением бросается в нее с головой, но во сне Аркадия этот мотив уже подается в пародийном ключе, он слышит издевательскую интонацию Анны Андреевны: «Аркадий Макарович ищет благообразия» (13; 306).

Призрак плотоядности является Подростку в том же сне, полном сексуальных фантазий, где надменная, недоступная женщина предстает наглой и бесстыдной жрицей любви. Плотоядно звучит вопрос Аркадия самому себе и касается дальнейшего нравственного выбора: «А опачкаюсь я или не опачкаюсь сегодня?» (13;

333) И далее, одержимый всепоглощающей плотоядностью, он мчится из дома, покинув больную сестру, чтобы решительно действовать: «Уж одно бы это чувство боли за нее (сестру Лизу. — А. Г.) могло бы, кажется, смирить или стереть во мне, хоть на время, плотоядность (опять поминаю это слово). Но меня влекло безмерное любопытство, и какой-то страх, и еще какое-то чувство — не знаю какое; но знаю и знал уже и тогда, что оно было недоброе. Может быть, я стремился пасть к её ногам, а может быть, хотел бы предать ее на все муки и что-то «поскорей, поскорей» доказать ей» (13; 338).

Временная победа плотоядности в душе Подростка вполне объяснима: уже в поучениях Макара Долгорукого о благообразии указана причина такой победы — «поклонение идолу», а идола Подросток создал как из Версилова, так и из Катерины Николаевны. Но, что самое поразительное, в душе Версилова, отца Подростка, борются те же силы — плотоядности и благообразия. Попутно в романе происходит накопление образа, воплощающего идею идолопоклонства. Достоевский подготавливает читателя к адекватному восприятию главной сцены романа, поначалу разбрасывая намеки и предуведомления, пророчества и предсказания. Уже в начале романа Аркадий Долгорукий с горечью говорит себе: «Да и вина ли его (Версилова. — А. Г.) в том, что я влюбился в него и создал из него фантастический идеал? (...) довольно было и того, что моя фантастическая кукла разбита и что я, может быть, уже не могу любить его больше» (13; 63). Этот образ как будто случаен и долго не имеет никакого дальнейшего отголоска. Одновременно Достоевский описывает икону и, хотя это описание принадлежит другому образному ряду, оно сначала тоже повисает в воздухе, однако затем оно сливается с первым образом воедино, чтобы прозвучать мощным трагическим апофеозом: «В этой же комнате в углу висел большой киот с старинными фамильными образами, из которых на одном (Всех Святых) была большая вызолоченная серебряная риза, та самая, которую хотели закладывать, а на другом (на образе Божьей Матери) — риза бархатная, вышитая жемчугом. Перед образами висела лампадка, зажигающаяся под каждый праздник. Версиров к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен и только морщился иногда, видимо сдерживая себя, от отраженного от золоченой ризы света лампы, слегка жалуясь, что это вредит его зрению, но все же не мешал матери зажигать» (13; 82).

После смерти Макара Долгорукий завещал матери Подростка все свое достояние — раскольниковую икону (13; 408). Версиров, находясь на грани безумия, вертит в руках икону и говорит: «Знаешь, Соня, (...) мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду,

ударить его (образ. — А. Г.) об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше ни меньше (...).

Вдруг он, с последним словом своим, стремительно вскочил, мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, из всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куска... Он вдруг обернулся к нам, и его бледное лицо вдруг все покраснело, почти побагровело, и каждая черточка в лице его задрожала и заходила:

— Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить... А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу! А впрочем, прими хоть за аллегория; ведь это непременно было так!..» (13; 409).

Благообразие и плотоядность — две ипостаси Версилова. Раскольничья икона, расколота надвое, **вещественно** воплощает эти лейтмотивы. Достоевский находит блестящее образное соответствие центральным музыкальным темам романа.

И наконец, в финале «Подростка», в письме Николая Семеновича, все названные нами музыкальные лейтмотивы объединяются в своеобразное симфоническое модерато: здесь мы находим и пресловутый «документ», и «идею», которая «отличается оригинальностью, тогда как молодые люди текущего поколения набрасываются большею частью на идеи не выдуманные, а предварительно данные» (13; 452), и «затаенное желание беспорядка» (13; 453), и «благообразие» (13; 453), и подытоживающий эти мотивы анализ «случайного семейства», к которому, как глава семейства, принадлежит Версиров — «дворянин древнейшего рода и в то же время парижский коммунары. Он истинный поэт и любит Россию, но зато и отрицает ее вполне» (13; 455).

5.

В крупных музыкальных произведениях нередко оркестровые голоса передразнивают друг друга. Скажем, контрабас исполняет фразу фортепианной партии, внося пародийную окраску в доселе серьезную пьесу. Затем вдруг такты той же знакомой мелодии, отвечая скрипкам и фортепиано, выбивает уже барабан вместе с литаврами. Иначе говоря, исходное явление претерпевает смысловой сдвиг посредством разнообразной авторской инструментовки. Нечто похожее находим в романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Ракитин первым выносит оценку идее Ивана Карамазова, его чеканной формуле этического нигилизма, вокруг которой разворачивается калейдоскоп событий: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено». (А братец-то Митенька,

кстати, помнишь, как крикнул: «Запомню».) Соблазительная теория подлецам...» (14; 76). Убежденный позитивист, Ракитин, разумеется, отрицает философский тезис Карамазова с позиций дарвиновской теории, при этом он цитирует слова старца Зосимы о духовном облике Ивана («...по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о Церкви и о церковном вопросе» (14; 65)), правда, по-своему интерпретирует их: «Брат твой Иван теперь богословские статейки пока в шутку и по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, сам будучи атеистом, и в подлости этой сам сознается» (14; 75). Алеша Карамазов не соглашается с Ракитиным и в свой черед цитирует старца: «В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (14; 76). Образуется своеобразный музыкальный круг из высказываний героев друг о друге. Это и простые повторы, и более изощренные вариации, пронизанные личностным колоритом, индивидуальной тональностью персонажа, а также особенностью конкретной ситуации.

Идейный центр романа — глава «Бунт» и поэма о Великом Инквизиторе — вновь возвращает читателя к уже проигранным раньше ситуациям, как бы копирует себя в новом контексте, в иной инструментровке. Иван упрямо заявляет брату: «от формулы «всё позволено» я не отрекусь» (14; 240), и тогда Алеша целует его в уста, точно так же, как за минуту до этого в рассказе Ивана Христос целовал бескровные девяностолетние губы Инквизитора, отпуская ему грехи. Иван Карамазов, приходя в восторг, кричит брату: «Литературное воровство!» (14; 240). Алеша, подобно Христу, **заранее** прощает богоотступничество Ивана, будто предвидя грядущие муки совести в душе теоретического убийцы. Музыкальный круг размыкается.

Озлобленный Ракитин еще в начале романа предрекает, что Иван «и Катерину Ивановну приобретет, по которой сохнет, да и шестьдесят ее тысяч приданого таянет» (14; 75). Федор Павлович, объясняя мотивы поступков Ивана, почти точно повторяет предсказание Ракитина: «если Митька на Грушке женится, так Иван его невесту богатую себе возьмет, вот у него расчет какой! Подлец твой Иван!» (14; 158).

Иван изобличает Катерину Ивановну, раскрывая истинную подкладку ее действий: «...знайте, Катерина Ивановна, что вы действительно любите только его (Дмитрия. — А. Г.). И по мере оскорблений его все больше и больше. Вот это и есть ваш надрыв. Вы именно любите его таким, каким он есть, вас оскорбляющим его любите. Если б он исправился, вы его тотчас забросили бы и разлюбили вовсе. Но вам он нужен, чтобы созерцать

беспрерывно ваш подвиг верности и упрекать его в неверности. И все это от вашей гордости...» (14; 175). Как это похоже на злые слова самого Дмитрия о Катерине Ивановне в его «Исповеди» Алеше: «Она свою добродетель любит, а не меня!» (14; 108). Совершенно иначе, между прочим, характеризует Митя другую свою возлюбленную — Грушеньку: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался» (14; 109). Но ведь странное дело: точно так же истолковывает карамазовский безудерж сладострастия Ракитин за десятки страниц до упомянутой характеристики Дмитрия: «Тут влюбился человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в **часть одну тела женского** (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит. Певец женских ножек, Пушкин, ножки в стихах воспевал; другие не воспевают, а смотреть не могут на ножки без судорог» (14; 74).

Кольцеобразное музыкальное движение с постоянным возвратом назад, многократное употребление одних и тех же словечек самыми различными персонажами — все это, подобно сцепленным звеньям, каждое из которых замкнуто на себе и одновременно соединено со следующим звеном общей цепи, — образует композиционное целое романа.

Когда Т. Манн работал над романом «Доктор Фаустус», он придумал, используя музыкальную теорию А. Шенберга, чуть ироничный термин — «ракообразный ход». Суть термина заключается в том, что некоторые музыкальные фразы произведений композитора Адриана Леверкюна, главного героя романа, игрались в двух направлениях: как естественным образом, так и задом наперед. Разобранные нами эпизоды романа Достоевского, кажется, построены по аналогичному принципу, словно Достоевский предугадывал позднейший ход мысли Т. Манна.

6.

Распространенным приемом в музыке является диалог инструментов, например фагота и рожка, скрипки и виолончели. Вопрос подразумевает непрременный ответ. Такая парность свойственна и Достоевскому. Марья Кондратьевна, жалеючи Смердякова, с возмущением передает Алеше угрозу Дмитрия: «Намедни сказали им: «В ступе тебя истолку...» (14; 207). Позднее Дмитрий хватает с кухни Грушеньки подвернувшийся ему под руку пестик, выхватывая его из ступки, и в ярости бежит к дому отца (14; 352). Этим

же пестиком он ранит слугу Григория. Как известно, ступка и пестик в русском фольклоре — древний фаллический символ, а борьба между отцом Федором Павловичем и сыном Дмитрием загорается именно на сексуальной почве.

С Грушенькой связан другой парный лейтмотив романа — лейтмотив «кошки-собаки». Сначала Грушенька сравнивается с кошкой, грациозной, ласковой и коварной, пускающей в ход свои прелести, для того чтобы слегка разбередить чувствительные нервы Алеши: «И вдруг она мигом привскочила и прыгнула смеясь ему на колени, как ласкающая кошечка, нежно правой рукой схватив ему шею» (14; 315). Затем в своем гневном монологе, обращенном против ее первого соблазнителя, круто переменившего ее жизнь, она сама характеризует себя предельно жестко и беспощадно: «Видишь, какая я злая собака, которую ты сестрой своею назвал! (...) поутру встану злее собаки, рада свет проглотить (...) а придет да свистнет мне, позовет меня, так я как собачонка к нему поползу битая, виноватая!» (14; 320—321). И вот в самом деле Грушенька получает восточку от поляка: «...свистнул! Ползи, собачонка!» (14; 324).

Достоевский вводит читателя в своего рода заблуждение, присоединив, или, если позволительно так выразиться, «присобачив» к Грушеньке собачье определение. Это своеобразная ложная фиоритура, потому что позднее писатель делает резкий слом этого лейтмотива. Он переносит его уже на образ Мити Карамазова, и тот как бы перенимает собачью преданность, какую ненавидела в себе Грушенька, бросаясь в пропасть по первому зову ее оскорбителя: «Он (Митя. — А. Г.) смотрел на всех робко и радостно, часто и нервно хихикая, с благодарным видом виноватой **собачонки**, которую опять приласкали и опять впустили» (14; 378). Ни ревности, ни буйства в тот момент не осталось в душе Мити. Он смирился с тем, что поляк — счастливый его соперник, и ему даже не приходило в голову сражаться за Грушеньку: «**В маленькой собачке** замерло всякое соперничество» (14; 378).

Как и всегда в своих произведениях, Достоевский вводит лейтмотив в сюжетную структуру, делает событийным моментом романа, тем самым еще более усиливая внутренние связи в произведении. Смердяков в детстве вешал кошек и отпевал их, «надевая для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвой кошкой, как будто кадил» (14; 414). Он же, Смердяков, посоветовал Илюше Снегиреву провести эксперимент с собакой, а именно подсунуть ей вместе с мякишем хлеба иголку, и посмотреть, что из этого выйдет. Илюша считает, что он убил собаку, и мучительно переживает свой грех. Коля Красоткин подбирает Жучку, ту самую обиженную собаку,

дрессирует ее, называет новым именем Перезвон и приводит к больному Илюше, убежденный, что тот немедленно выздоровеет от счастья.

Узнав о смерти Смердякова, Митя Карамазов кричит на суде: «— Собаке собачья смерть!» Когда же в качестве свидетеля выступает слуга Григорий, собачья тема опять-таки пронизывает выкрики Мити, является в ироническом авторском освещении и свидетельствует, в сущности, о стыде Дмитрия перед людьми за свои звериные выходки, инстинктивно-животные проявления: «...старик был честен всю жизнь и верен отцу как семьсот пуделей (...).

— Я не пудель, — проворчал и Григорий.

— Ну так это я пудель, я! — крикнул Митя. — Коли обидно, то на себя принимаю, а у него прощения прошу: был зверь и с ним жесток!» (15; 99).

Случайная собачья-кошачья тема, возникшая на периферии основной музыкальной темы, в итоге преодолевает свою несобязательность и воссоединяется с главной, вплетаясь в нее неотъемлемой частью.

7.

Сложное симфоническое произведение всегда содержит в себе систему звуковых опор; впечатление слушателя держится на возобновленных музыкальных повторах, пусть иначе аранжированных, с иной инструментовкой, но узнаваемых, ударных в структуре целого. Значит, перед всяким композитором встает труднейшая задача провести единую, общую мысль произведения через различные музыкальные контексты, не разрушив, сохранив в целости, не расплескав по дороге. В идеальном случае писатель, как композитор (а литература более умпостижима, чем музыка), ради художественного целого творит и скрещивает лейтмотивы.

Во имя главной идеи — «гимна Богу», как выразился Митя Карамазов, — кружатся в вихре и рассыпаются, как брызги морской пены, «словечки» геров, идейные и тематические повторы. То, что в музыке основано на субъективном и интуитивном восприятии, в литературе выступает рельефней и отчетливей.

Поучения старца Зосимы открываются его воспоминаниями об умершем брате. Перед смертью брат сформулировал несколько жизненных принципов, которые затем легли в основание верования Зосимы. Два из них обращают на себя особое внимание, оттого что еще не раз отзовутся в романе. Это — «жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же бы и стал на всем свете рай» (14; 262), и другое—

«пусть же и я буду слугой моих слуг» (14; 262). Зосима — своеобразный посредник, переход из тона в полутон между братом и таинственным посетителем. Последний как бы дублирует брата Зосимы: «Рай, говорит, в каждом из нас затаен, вот он и теперь во мне кроется, и, захочу, завтра же настанет он для меня в самом деле и уже на всю мою жизнь»⁹ (14; 275).

Таинственный посетитель приходит к Зосиме с единственной целью, чтобы тот поддержал в нем решимость покаяться всенародно в давнем убийстве. Зосима еще в миру воплощает в жизнь идею **служения**: он сослужил службу таинственному посетителю — направил его на нравственный путь. Заметим, что и само возрождение Зосимы было связано с его **слугой**, денщиком Афанасием, у которого Зосима просил прощения за то, что поднял на него руку. Достоевский делает лейтмотив слуги и господина, навеянный Евангелием, одним из центральных в романе. Он пользуется любимым своим приемом реализованной метафоры. Постригшийся Зосима через восемь лет встречается своего слугу Афанасия, тот кормит его, представляет жену и детей, просит благословить, узнает, что бывший его господин все богатства свои отдал в монастырь и теперь нищ и наг. Слуга плачет и жалеет Зосиму, мало того, он выносит ему подаяние. Зосима принимает. Слуга и господин, точно следуя духу Евангелия, поменялись местами, стали равны друг другу перед Христом, обнялись: «Принял я его полтину, поклонился ему и супруге его и ушел обрадованный и думаю дорогой: «Вот мы теперь оба, и он у себя, и я, идущий, охаем, должно быть, да усмехаемся радостно, в веселии сердца нашего, покивая головой и вспоминая, как Бог привел встретиться» (...). Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь, как облобызались мы с ним любовно и в духовном умилении, меж нами человеческое единение произошло» (14; 287).

На этой ноте далеко не прерывается лейтмотив слуги и господина: наоборот, он необычайно усложняется и разветвляется посредством параллели «хозяин — лакей». Лакей Смердяков служит в разной мере двум братьям: и Ивану, и Дмитрию. Последний заставляет его шпионить за отцом, чтобы вовремя узнать, когда Грушенька прибежит к Федору Павловичу и настигнуть их. При этом сам Смердяков отзывается о Дмитрии как о лакее, считая себя много выше и умом, и способностями: «Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой своею-с, и

⁹ Эта любимая идея самого писателя, которую он неоднократно повторял и в «Бесах», и в «Дневнике писателя» («Золотой век в кармане»), что свидетельствует именно о взаимопроникновении динамики личности и его индивидуального мифа.

ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен (...) он не в пример меня глупее. Сколько денег просвистал без всякого употребления-с» (14; 205). Так же презрительно он передает Марье Кондратьевне слова Ивана о себе: «— А они про меня отнесли, что я вонючий лакей» (14; 205). Смердяков, наперекор любым мнениям о себе, сознает, что он, напротив, хозяин положения, господин: передавая Дмитрию тайные знаки отца, он готовит свое преступление и свое алиби; вместе с тем советуя Ивану уехать в Чермашню, лакей приобретает сообщника преступления. Любопытно, что Смердяков дважды называет себя слугой Личардой, имея в виду свои отношения с Дмитрием, причем второй раз эти слова прозвучали в разговоре с Иваном после убийства Федора Павловича¹⁰. И недаром Иван, безуспешно пытаясь прогнать от себя болезненную галлюцинацию, пошлого черта, гневно кричит ему: «— Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?» (15; 83).

Любопытно, что Смердяков, по существу, **брат** Ивана и Дмитрия. Он четвертый Карамазов, порождение Федора Павловича и Лизаветы Смердящей. **Брат** превращается в **лакея**, гуманист Иван в убийцу, а Дмитрий — в потенциального убийцу. Эти трагические диссонансы претерпевают резкие метаморфозы: из возвышенно-героического марша тонкой струйкой вытекает надтреснутая, скрипучая трель, пародийная рулада. Христианское братство обезображивается «лакейством мысли». Мотив Каина и Авеля ощутим в словах Ивана, брезгливо ответившего на вопрос Алеши о дальнейшем столкновении отца и Дмитрия библейской цитатой: «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» (14; 211). Показательно, что за несколько страниц до этого Смердяков, независимо от Ивана, заявляет тому же Алеше, говоря о Мите: «...кабы я при них сторожем состоял» (14; 206). С самого начала романа, путем таких музыкальных созвучий, уже предreshен идейный сговор Смердякова и Ивана: они точно заранее отмечены каиновой печатью.

Линию Мити обретает все более сильное звучание с момента возникновения в романе лейтмотива **реализма**. В голове героя зарождается безумный план достать те пресловутые три тысячи, которые он должен Катерине Ивановне, и достать эти деньги у Кузьмы Кузьмича Самсонова, пожилого благодетеля и бывшего сожителя Грушеньки. Речь Мити изобилует сентенциями и воскли-

¹⁰ «...литературный прообраз Смердякова «любезный слуга Личарда» из повести о Бове-Королевиче также одинаково «верно» служил и королю Гвидону, и его злой жене Милитрисе Кирбитовне, когда та задумала своего мужа убить» (15; 590).

цаниями, среди прочих, в том числе, не к месту мелькает и словечко «реализм»: «И, если хотите, тут трое состукнулись лбами, ибо судьба — это страшилище, Кузьма Кузмич! Реализм, Кузьма Кузмич, реализм!» (14; 335).

Кузьма Кузмич злобно и мстительно посоветовал Мите обратиться к торговцу Лягавому; тот оказался беспробудно пьян и растолкать его Мите не удалось: «— Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм! — проговорил Митя в совершенном отчаянии» (14; 339). Реализм станет в сознании Мити неким уродливым атрибутом действительности, лишенной поэзии, доброты и расположения к нему, Мите, в его бесплодных попытках преодолеть фатальность обстоятельств. Реализм как оскал мира все время мерещится герою, бьющемуся в тисках равнодушной действительности.

Дело Мити не выгорело и тогда, когда Лягавый, чуть протрезвев, его выслушал. Снова Достоевский остроумно использует принцип музыкальной композиции в этой сцене, принцип прямой переклички. Федор Павлович Карамазов слезно просит Ивана поехать в Чермашню и продать Лягавому свою рошу, только надо смотреть на лицо этого мужика внимательно: «Коли бороденка трясется, а сам он говорит да сердится — значит ладно, правду говорит, хочет дело делать, а коли бороду гладит левой рукой, а сам посмеивается — ну, значит надуть хочет, плутует» (14; 253). Митя, побывавший у Лягавого совсем по другому поводу, имел возможность воочию убедиться, как торговец «важно поглаживал бороду», «глядел на него и посмеивался» (14; 342).

Поиски денег продолжаются, и Митя отправляется к Хохлаковой. Опять мы можем заметить, как происходит перехлест лейтмотивов. Достоевский сначала ненавязчиво вводит новый лейтмотив внутрь авторской речи, потом передоверяет его Хохлаковой, затем ранее возникший лейтмотив звучит в унисон с теперешним, проявившимся, наконец, оба они приглушаются, на время исчезают и сменяются следующим, стремительно развивающимся: «... он сознал вполне и уже математически ясно, что тут (у Хохлаковой. — А. Г.) ведь последняя уже надежда его, что дальше уже ничего не остается в мире (...) «разве зарезать и ограбить кого-нибудь из-за трех тысяч», а более ничего»... (14; 346).

Хохлакова как будто ждала его. Верный, так сказать, своему музыкальному мышлению, писатель уже начало сцены выстраивает в форме *эхо*: герои читают мысли друг друга и повторяют их вслух. Этот музыкальный прием мотивируется изумлением персонажей, подобно тому как позднее Лиза Хохлакова будет удивляться, что Алеше Карамазову снится буквально тот же сон, что и ей.

«Точно ведь ждала меня», — мелькнуло в уме Мити, а затем вдруг, только что ввели его в гостиную, почти вбежала хозяйка и прямо объявила ему, что ждала его...

— Ждала, ждала!» (14; 346).

Лейтмотив «математики» звучит через Хохлакову, мотив «реализма», как и раньше, — через Митю. Возникает своеобразная какофония, несочетаемость и дисгармоничность музыкальных партий и инструментов. Непонимание персонажей, каждый из которых ведет свою партию параллельно, в этом эпизоде очевидно: «— ...тут, тут математика: вы не могли не прийти, после того как произошло все это с Катериной Ивановной, вы не могли, не могли, это математика.

— Реализм действительной жизни, сударыня, вот что это такое! Но позвольте, однако ж, изложить...

— Именно реализм, Дмитрий Федорович. Я теперь вся за реализм, я слишком проучена насчет чудес. Вы слышали, что помер старец Зосима?» (14; 347).

И наконец, как трубный глас, из уст Хохлаковой вылетает слово «прииски». Она определила по походке Дмитрия, что «этот человек найдет много приисков» (14; 348), тем самым он явится владельцем неизмеримого богатства, обладателем золотых слитков. Уже после того, как Митя, окровавленный и держащий в руках кредитки, вломился к чиновнику Перхотину, тот с удивлением отмечает: «— Потеряете этак-то. Золотые прииски у вас, что ли?

— Прииски? Золотые прииски! — изо всей силы закричал Митя и закатился смехом. — Хотите, Перхотин, на прииски? Тотчас вам одна дама здесь три тысячи отсыплет, чтобы только ехали. Мне отсыпала, уж так она прииски любит! Хохлакову знаете?» (14; 362).

Изнутри авторского взгляда вряд ли можно считать случайными такие попадания ничего не подозревающих героев. Авторский избыток, как нигде, в произведениях Достоевского чрезвычайно велик, и едва ли верна известная мысль Бахтина о равноправии сознаний героев и автора. Лейтмотивность, перемещение словечек и фраз от героя к герою как раз доказывает нам власть автора, его роль демиурга в создании ситуаций, сцен, монологов и диалогов.

Автор каждый раз упорно следует любимому мотиву. О приисках, выдуманных Хохлаковой, пишет Ракитин в газете «Слухи» как о чем-то реально существующем: «Одна-де такая дама из «скучающих вдовиц» (...) всего только за два часа до преступления предлагала ему (Мите. — А. Г.) три тысячи рублей с тем, чтоб он тотчас же бежал с нею на золотые прииски» (15; 15).

Ракитин лжет из мщения, с целью досадить Хохлаковой, которая предпочла ему Перхотина и дала незадачливому ухажеру отставку. Матримониальные надежды Ракитина, задумавшего жениться на деньгах, потерпели крах по причине осмеяния Перхотиным стишков Ракитина:

Эта ножка, эта ножка
Разболелася немножко.

Герой хотел польстить Хохлаковой, но она угадала в его поступках примесь корысти и расчета. Вот почему она рассказывает пост фактум с негодованием о Ракитине: «Только что он мне **пожал руку**, как вдруг у меня **разболелась нога**» (15; 16).

Вспомним, что в начале романа Ракитин ругал Пушкина за то, что тот все о женских ножках пишет. И теперь этот лейтмотив возобновляется Достоевским с новой силой: Ракитин бездарно заимствует пушкинскую тему да, кроме того, взяв за образец, доказывает Перхотину, насколько выгодно отличаются его творения от стихов Пушкина, поскольку он сочиняет не просто опус, воспевающий ножки, а стихи «с направлением».

Короче говоря, мотив «приисков» и мотив «ножек» Достоевский приводит к завершению, и отрывок из статьи Ракитина звучит просто-напросто фальшивой фистулой, органично обрывая пародийный колорит мелодии «приисков» и «ножек».

Загул Дмитрия, поездка героя в Мокрое знаменуют новый виток лейтмотивности. Развиваются и разворачиваются уже определенно выявившиеся в романе мотивы. Во-первых, это мотив слуги и господина с их взаимной перестановкой. Дмитрий просит кучера Андрея простить его за всех и перед всеми, иступленно молится, чтобы Господь разрешил ему «долюбить» Грушеньку, хотя бы потом «во ад пошлешь» (14; 372). Ад, адское пламя, смертные грехи, богохульство — лейтмотивы, сливающиеся в романе в необычайно мощную музыкальную тему. В этой сцене кучер Андрей рассказывает Мите притчу об аде, неканоническую народную легенду: «Видишь, сударь, когда Сын Божий на кресте был распят и помер, то сошел Он со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились. И застонал ад об том, что уж больше, думал к нему никто теперь не придет, грешников-то. И сказал тогда аду Господь: «Не стони, аде, ибо приидут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно, как был во веки веков, до того времени, пока снова приду». Это точно, это было такое слово... (...) Так вот, сударь, для кого ад назначен (...) а вы у нас, сударь, все одно **как малый ребенок**... так мы вас почитаем... И хоть гневливы вы, сударь, это есть, но за простодушие ваше простит Господь» (14; 372).

Так слуга прощает господина, становится ему братом в Боге и во Христе. Ад как бы минует Дмитрия за его детскость. Любовь слуги и любовь самого Дмитрия к Грушеньке точно уничтожают само понятие ада, возводят непроницаемую духовную преграду перед воротами адовыми. В этом смысле рассуждение старца Зосимы о аде и адском огне — своего рода идеологическое обоснование такого взгляда, рассеянного по роману в притчах, анекдотах, галлюцинациях. Старец Зосима дает аду следующее определение: «Страдание о том, что нельзя уже более любить» (14; 292). Адский же огонь не есть пламень материальный, потому что «если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими (грешниками. — А. Г.) страшнейшая сего мука духовная (...), ибо мучение сие не внешнее, а внутри их» (14; 293). Значит, ад, по мысли Зосимы, есть невыносимая для человека невозможность любви, а адский огонь сжигает безлюбивого грешника изнутри.

Каковы же другие отголоски этой теоретической мысли в романе? Как разработана эта тема повествовательно? Вспомним притчу Грушеньки о «луковке», которую она подала Алеше в «такую минутку». Эта притча тоже об аде и адском огне: «Жила была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: «Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша». Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (14; 319).

Любовь и соборность, единение с людьми и доброта — вот духовные опоры рая, по Достоевскому. Ад — отчуждение, отъединение, изоляция человека от ему подобных.

С этой точки зрения даже Федор Павлович Карамазов, по сути дела, выражает тот же взгляд на ад, что и любимые герои Достоевского. Его издевательства над ортодоксальными церковными

представлениями — в русле рассуждений старца Зосимы о том, что ад — субстанция духовная, внутреннее переживание, а никак не реальная материализация огня, котлов, крючков и прочего: «Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете?» (14; 23).

Достоевский всячески обыгрывает тему чертовщины, пользуясь остроумнейшим приемом: он соединяет несоединимое — нравственные идеи, духовные феномены писатель облекает в грубовато-материальные, плотские одежды. Черт в кошмаре Ивана Федоровича Карамазова, следуя за Федором Павловичем, иронически очеловечивает адские силы. Устройство ада, по черту, напоминает земное устройство: суеверие, сплетни, доносы, есть даже свое III отделение, — к тому же, как он говорит, положение ада усугубилось с открытием «химической молекулы», «протоплазмы», «да черт знает что еще — так у нас и поджали хвосты» (15; 78). С другой стороны, черт с одобрением отзывается о спиритах. Ведь они представляют **реальные**, материальные доказательства существования ада, «потому что им черти с того света рожки показывают. «Это, дескать, доказательство уже, так сказать, материальное, что есть тот свет». Тот свет и материальные доказательства, ай-люли!» (15; 71).

Лейтмотив чертей последовательно приближается к лейтмотиву реализма. Притом монологи черта высвечивают суть того понятия «реализм», который так раздражал и возмущал Митю. Все, что пахивает грубым прагматизмом, не проникнутым нравственным чувством, и не осмысленным набором фактов или картин, — все это есть «реализм», чуждый и ненавистный художнику. Итак, черт всеми силами желает воплотиться «в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» (15; 71), он болеет ревматизмом, прививает себе оспу; перелетая через космические пространства, черт мерзнет и, кстати, выдает Ивану точную температуру «эфира» — сто пятьдесят градусов ниже нуля; во фраке и открытом жилете очень холодно в горных сферах, если

летишь на дипломатический вечер к какой-нибудь петербургской даме: «Духи не замерзают, но уж когда воплотился, то... словом, светренничал, и пустился, а ведь в пространствах-то этих, в эфире-то, в воде-то этой, яже бе над твердию, — ведь это такой мороз» (15; 75).

«Реализм», о котором все время твердил Дмитрий Карамазов, теперь уже становится предметом рефлексии черта, причем надо иметь в виду, что черт — порождение болезненно галлюцинирующего сознания Ивана. Стало быть, последний поневоле оказывается втянутым в общую симфонию романа, его личная музыкальная тема отнюдь не остается изолированной, она вовлечена в единый лейтмотивный вихрь произведения. Черт нахально заявляет Ивану: «Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм... Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия (ср. с «математикой» Хохлаковой. — А. Г.), а у нас какие-то неопределенные уравнения!» (15; 38). Черт даже намеревается записаться в идеалистическое общество, чтобы делать там оппозицию: «дескать, реалист, и не материалист, хе-хе!» Гнев Ивана против черта тоже наглядно материализован Достоевским: он хочет надавать ему пинков, угрожает убить, ему кажется, что он бросает в черта стакан с чаем: «...коли пинки, значит, веришь в мой реализм, потому что призраку не дают пинков» (15; 73).

Другими словами, совесть Ивана персонифицировалась в черта, а в его душе, напротив, возник метафорический ад после реформы. Иван парадоксальным образом мучается своим теоретическим преступлением: по сути, оно абсолютно бесплотно, но в то же время невыносимо. Иван же хотел бы страдать из-за чего-то **реального**, не вымышленного. Поэтому и ад в его галлюцинации стремится к своему «дореформенному» состоянию — древнему огоньку, то есть плотскому, материальному, сугубо осязаемому, математически очерченному. Так было бы легче списать с себя ответственность. Над этим, собственно говоря, и иронизирует черт, рассуждая об адских муках, а на деле намекая на земную вину Ивана: «— Какие муки? Ах, и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, «угрызения совести» и весь этот вздор. Это тоже от вас завелось, от «смягчения ваших нравов». Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные, у которых еще осталась совесть и честь... То-то вот реформы-то на неподготовленную почву, да еще списанные с чужих учреждений, — один только вред! Древний огонек-то лучше бы» (15; 78). Таким образом, яв-

ление черта — слабость Ивана, лакейская попытка хотя бы таким путем уйти от внутренней кары за убийство отца.

Конкретный черт, черт воплощенный не приходит внезапно, не сваливается с неба. Его появлению предшествует образное накопление лейтмотива. Непосредственно перед своим кошмаром Иван узнает у Смердякова, как тот совершил преступление, продуманное во всех деталях и виртуозно исполненное: «...ну, тебе значит сам черт помогал» (15; 65) — восклицает Иван. Черти снятся Лизе Хохлаковой в том самом сне, какой снится и Алеше Карамазову: «...будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уже подходят, уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь — а они все назад. Ужасно весело, дух замирает» (15; 23). Знаменательно, что глава, посвященная Лизе Хохлаковой, тоже называется «Бесенок».

Еще раньше, в момент ареста Мити, следователь и прокурор вытягивали из него ответ, кто бы мог убить отца. Митя сначала колебался, Смердяков или не Смердяков, но затем решительно заявил: «— Ну, в таком случае отца черт убил!» (14; 429). Без дьявольских козней не обошлось и тогда, когда Мите была предъявлена главная улика против него: слуга Григорий видел, как дверь в доме отца была отворена. Вымысел Григория вызывает у Мити бессильное отчаяние: «Бог против меня!» (14; 440). В речи адвоката Фетюковича эта самая сильная улика — «дверь», — не раз повторяющаяся в виде лейтмотива на протяжении романа, предстает как удобный повод «подмочить» репутацию Григория в глазах присяжных заседателей. Выясняется, что Григорий накануне выпил стаканчик лечебного бальзама, настоящего на чистом спирте, так что можно даже «райские двери отверсты» увидеть, не то что дверь в сад...» (15; 98).

Музыкальный круг вновь замыкается писателем, и ад с чертями, крючьями, рожками, отворенными дверями и прочным потолком оборачивается отверстыми воротами в иронической интерпретации Фетюковича.

Получается, что роман наполнен тьмой мнимых и невероятных мотивировок, так сказать, иронически опровергающих реализм. Черт, оказывается, заставил старца Зосиму провонять, чем досадил Алеше. Черт отворил дверь к отцу, он же убил Федора Павловича. Черт пробудил в Иване совесть. Наконец, черт предупре-

дил Ивана, что Смердяков покончил с собой. Появление Алеши, «чистого херувима», как называет его Иван вслед за Митей, точно уничтожает дьявольские козни. Весть Алеши, что повесился Смердяков, не удивляет Ивана: «Да, он (черт. — А. Г.) мне сказал. Он сейчас еще мне говорил»... (15, 85). В свете страданий Ивана категорический разрыв с Алешей становится химерой, и вновь черт предстает в роли пророка. Между Смердяковым и чертом, благодаря указанным лейтмотивам, как бы суживается непроходимая пропасть. Эти «двойники» Ивана в какой-то момент начинают странным образом сближаться, ассоциироваться, сливаться друг с другом. Но и этим дело не ограничивается.

Черт неожиданно замещает собой еще одного, неявного «двойника» Ивана — Ракитина. Мы уже упоминали, что оба героя сошлись на почве отрицания Бога и бессмертия, оба переносили дарвиновскую теорию борьбы за существование на человеческую жизнь. Притом что каждый в ненависти к другому прогнозировал его судьбу. Так, Иван предсказал Ракитину карьеру журналиста в отделе критики. В таком же духе черт сетует на свою горькую судьбину, заставляющую его чуть ли не наниматься в злосчастное отделение критики: «Каким-то довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»?» (15, 77).

Разумеется, и сочиненная судьба Ракитина, и черт образовались в одной голове, поэтому вполне допустимо и оправдано их возникновение и сопоставление, но нельзя сбрасывать со счетов также авторскую волю: никак невозможно вообразить (в романе, по крайней мере, нет ни одного упоминания), что Иван мог знать о трагедийных переживаниях Алеши по поводу «провонявшего» старца. Ему об этом поведал черт. Внутри сознания героя, целиком поглощенного собственными мыслями, вряд ли могла родиться идея, родственная братскому сочувствию, едва ли Иван к тому же мог думать о чем-то ином, кроме преступления. Во всяком случае, нам представляется, что Достоевский, держа в голове лейтмотивы, стремящиеся воссоединиться в единый гимн — «гимн Богу» (как выразился однажды Митя Карамазов), все-таки чересчур увлекался авторским избытком информации, подчас забывал ограниченность возможностей героя. Во вдохновенном порыве своего музыкального мышления он наделял героев пересекающимися идеями, словами и историями, буквально дублирующими друг друга. В такие минуты сознательность его композиционных построений настолько тесно сопрягалась с бессознательными устремлениями писателя, что последние, пожалуй, подавляли пер-

вые. Логика образных сцеплений и стихия лейтмотивов увлекала Достоевского прочь от проторенных дорог критического реализма в неизведанные области подсознания, что сам писатель называл «фантастическим» реализмом.

Итак, мы попытались реконструировать ход художественной мысли Достоевского, воспроизвести рисунок «Братьев Карамазовых» насколько возможно полно, проследить тематические переходы, многообразные повторы, контрасты, побочные партии — словом, всю гамму **музыкальных приемов**, использованных художником.

Конечно, нелепо думать, будто другие писатели никогда не применяли в своем творчестве лейтмотивов. Вспомним хотя бы трясущиеся щеки Василя Курагина, или обнаженные плечи Элен, или близорукий взгляд Пьера; вспомним, скажем, роман М. Горького с его знаменитым лейтмотивом «А был ли мальчик?» («Жизнь Клима Самгина»). Однако кардинальное отличие Достоевского от писателей, использующих в характеристике персонажей лейтмотив лишь эпизодически, или, как точно выразился Т. Манн, «механически», а не «в духе музыкальной символики»¹¹, — это отличие заключается именно в том, что образ героя Достоевского как бы рождается из лейтмотивов, подобно Афродите, рожденной из пены морской. Из лейтмотивов, в сущности, складывается сознание героя: он словно бы **мифологизирует** мир, нападая на него или, наоборот, лаская его всякими заклинаниями, словечками, обретающими для него значение магических формул, сакральных понятий, приводя героя в ужас, священный трепет или мистический восторг.

Отсюда очевидна разница между героями писателей, ориентированных на характер, тип с его набором индивидуализированных чеканных черт (Гоголь, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой) и героем Достоевского — «общечеловека», существа духовного, идеологического, «человека вообще» с его непостижимой тайной, зыбкого и неуловимого, как музыка.

¹¹ Манн Т. Указ. соч. С. 107.