
Сергей Дурылин

ПЕЙЗАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО*

Имя писателя и историка литературы С.Н. Дурылина (1876—1954) несправедливо забыто, несмотря на то, что он автор блестящих, чаще всего неизвестных, неопубликованных статей о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Грибоедове, Достоевском, Л. Толстом, Лескове (одна из первых монографий о Лескове была написана именно Дурылиным еще в первом десятилетии XX века).

Дурылин стал как бы посредником между XIX и XX веком. Московские адреса Дурылина и Пушкина почти совпадают. Коренной москвич, Дурылин встречался с еще живой современницей Пушкина и записал ее рассказ о том, как она видела Пушкина, который в свое время жил по соседству с Плетешками, с домом Дурылиных и, по легенде, крестился в той же церкви Богоявления, что и Дурылин. Он разговаривал с вдовой Л. Арнольд, одного из лучших мемуаристов Гоголя, и та пересказывала ему анекдот, как фантастически брезглив был Гоголь и как боялся железных объятий бурного Константина Аксакова, беспокойно прижимаясь к стене. Дурылин собирал и хранил рисунки

* РГАЛИ, ф. № 2980, оп. № 1, д. № 27, лл. 73—113. Публикация подготовлена А.А. Аникиным, А.Б. Галкиным по плану научно-исследовательского проекта РГНФ «Методология литературоведческих исследований и научное наследие С.Н. Дурылина», № 08-04-00319а. Публикуется впервые. Частично сохранены авторские написания и знаки пунктуации. Выделения текста, принадлежащие Дурылину, даны курсивом и не оговариваются.

Лермонтова. Дружил с Максимилианом Волошиным и гостил у него в Коктебеле. Дурылин был секретарем религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева и встречался с Ильиным, Булгаковым, Вяч. Ивановым. Работал в издательстве Л. Толстого «Посредник» и встречался с Л. Толстым, о чем оставил блестящие воспоминания. Он занимался в поэтической лаборатории Андрея Белого, и тот ценил его как одного из лучших учеников. Стихи Дурылина еще следует открывать будущему читателю. Дурылин был дружен с Б. Пастернаком и благословил его выбрать поэзию, когда тот колебался между поэзией и музыкой. Дружба с В.В. Розановым оставила блестящий художественный след в воспоминаниях Дурылина «В своем углу». Театр — вот еще одно увлечение Дурылина. Им написаны монографии о Щепкине и Гоголе-драматурге, о творчестве актеров Малого и Художественного театра, в их числе — Ермолова, Пашенная, Яблочкина, Турчанинова (двое последних дружили с Дурылиным и не раз бывали в его доме в Болшево), Хмелев, Топорков, Качалов и многие другие. Дурылин начал в одиночку фундаментальную «Историю русского театра».

Человек, столько видевший, сидевший вместе с другими священниками во Владимирской тюрьме (Дурылин служил в церкви Николы в Кленниках и на Маросейке вместе с о. Алексеем Мечёвым), переживший ссылки в Челябинске и Киржаче, подолгу живший в Оптиной пустыни и в Троице-Сергиевой лавре, не может не быть интересен читателю. Дурылин испытал много страданий, несправедливостей, прошел через множество испытаний, в том числе и через клевету о том, будто снял с себя сан (эта версия даже попала в авторитетный трехтомник «Русские писатели»). Ничего подобного не происходило, наоборот, он не потерял ни веру, ни любовь к человеку. Чувство истины, образное понимание мира и дар слова должны были заставить Дурылина писать художественные произведения. И он написал необыкновенно сильный роман-метафору «Колокола» (1928), повести «Три беса» и «Сударь кот» (последнюю высоко ценил художник М.В. Нестеров) и рассказы (под псевдонимом Сергей Раевский).

Достоевсковедам известна статья Дурылина 1928 года о «косых лучах заходящего солнца» («Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора». — В кн.: Достоевский. (Сбор-

ник статей), М., 1928, С. 163—198). Но они ничего не знают о двух других статьях о Достоевском: «Пейзаж в произведениях Достоевского» (1926), написанную до или примерно в то же время, что и статья о «косых лучах», и «Монастырь старца Зосимы» (К вопросу о творческой истории I, II и VII книг «Братьев Карамазовых» Достоевского). Эта 80-страничная статья, которая поспорит с монографией, не потеряла своего значения до сих пор (машинопись хранится в РГАЛИ и в Мемориальном Доме-музее С.Н. Дурылина). Дурылин в ней, вероятно, первым высказал гипотезу и доказал сходство монастыря старца Зосимы и Оптиной пустыни, куда Достоевский ездил с Вл. Соловьевым после смерти своего ребенка.

К темам Достоевского Дурылин не раз возвращался и в своем писательском творчестве (в романе «Колокола», в повести «Три беса», где он прямо использует аллюзии из главы «У Тихона»), в эссеистической книге «В своем углу», где он пишет о своем друге художнике Нестерове. Тот в ответ на чтение Дурылиным статьи «Об одном символе у Достоевского», где, в частности, анализируется письмо Настасьи Филипповны Аглае, рассказал, как пережившие смерть своего ребенка мать и отец молили Нестерова написать их умершего сына в построенном ими мавзолее. Они, — пишет Дурылин, — «сами описали ему, каков должен быть образ, от которого ждали утешения в своей горе: должно было написать Христа, в белых одеждах, — Одного, — с ребенком, с их утерянным мальчиком-горбуном. Христос ласкал бы его, положив ему руку на голову, — а за ними — догорал бы тихо и светло “свет тихий” заката.

Они — титулованные — ничего не знали о “письме Настасьи Филипповны” <...> Это был нестеровский сюжет, который Нестеров должен был признать себе непосильным.

И он с пламенным вниманием внимал его разрешению у Достоевского» (Дурылин С.Н. В своем углу. — М., «Молодая гвардия», 2006, С. 259—260).

Статья Дурылина, представленная в альманахе, думается, возвращает писателя и литературоведа Дурылина на его законное место историка литературы, в том числе и в кругу достоевсковедов.

Александр Галкин

I.

Достоевский не изобразитель природы. Вот положение, которое во всей огромной литературе о Достоевском, кажется, никто и не делал попытки не только доказывать, но даже отчетливо формулировать: до того оно казалось бесспорным. И в самом деле: в сравнении с такими замечательными, общепризнанными русскими литераторами-изобразителями природы, каковы С. Аксаков, Тургенев, Лев Толстой, позднее — Чехов, Достоевский представляется не пейзажистом. В сравнении с многочисленными, зачастую огромными по размерам полотнами этих признанных мастеров пейзажа, то, что создал в этой области Достоевский, должно казаться какими-то случайными набросками, обрывками бледных акварелей, клочками мгновенных зарисовок, сделанных походя, на случай, среди серьезных и пестрых записей записной книжки. У С. Аксакова, Тургенева, Л. Толстого — целые галереи пейзажной живописи, наряду с их галереями живописи портретной, жанровой и исторической (у Л. Толстого); у Достоевского никакой такой галереи нет, и собрать ее невозможно: его пейзаж только вкраплен в огромные рембрандтовские полотна его великой сумрачной галереи, не отторжим от них и даже, если б был отторгнут, дал бы лишь небольшое количественно собрание таких миниатюр и эскизов, какие не развесишь по стенам: они там были бы почти не приметны. Если б такие пейзажные куски были отделены от полотен Достоевского, собрание их возбуждало бы одно недоумение: они были бы непонятны вне связи с теми огромными, потрясающими полотнами, неотделимую часть которых они составляют. Их композиция, колорит, тон, цветовая гамма делаются понятны и прекрасны лишь в связи с композицией и колоритом всего полотна. Любая хрестоматия представляет антологию пейзажей, выбранных из С. Аксакова, Тургенева, Л. Толстого, и эти выбранные отрывки воспринимаются читателем как целые, крепкие, самостоятельные изображения, не требующие для своего понимания и эстетического восприятия никаких подсобных средств: они эстетически самодовлеющи. Наоборот, подобные же отрывки, если бы были выбраны из Достоевского, нуждались бы в сложном смысловом комментарии и каждым своим штрихом свидетельствовали бы, что они не более, как обрывки какого-то нерасторжимого целого организма. Основной причиной этого дол-

жно считать то, что пейзаж С. Аксакова, Тургенева и Л. Толстого существенно *космологичен*, тогда как пейзаж Достоевского существенно *антропологичен*. Не говоря уже о С. Аксакове, этом певце и изобразителе самодержавной природы, у Тургенева и Л. Толстого встречаются произведения, в которых *космологическое* явно *вытесняет антропологическое*, *природа — человека*: таковы «Поездка в Полесье», многие эпизоды из «Записок охотника» у первого, «Три смерти», «Люцерн», «Казаки» — у второго. Тема о взаимоотношении человека с природой, тема самодержавия природы — в ее сложных философских вариациях — глубоко близка и Тургеневу, и Толстому, — она привязывает их «пейзажи» непресекаемую нитью к самому ядру их творчества и мирозерцания, делая их космологическими в такой мере, что они приближаются к столь любимому ими Тютчеву. Трудно, наоборот, назвать другого писателя, который бы в такой мере был *антропологичен*, как Достоевский. У него — все *о человеке, около человека и по поводу человека*. Произведения типа «Поездки в Полесье» для Достоевского — прямая невозможность. Не только среди осуществленных художественных созданий, но и среди творческих его планов, набросков, первомыслей не находится ни одного намека на какое-нибудь влечение к темам откровенно космическим, натурфилософским: *о космосе* Достоевский думает только всегда в связи с человеком: его взор — творческий и мыслительный — всегда упирается в человека. В романах и повестях Тургенева и Л. Толстого очень часто взгляд художника переходит с человека с его мятежом и смутой на природу с ее блаженным «равнодушием», и художник долго-долго задерживается взором на ее созерцании без всякой думы и даже памяти о человеке: у обоих писателей есть десятки страниц, к которым вполне приложим школьный термин «описание природы»: это именно описание природы — и тень человека не мрачит их покоя и блеска. У Достоевского такой страницы нет ни одной. Все, что он открывает о природе, — каждая точка зрения, с которой он на нее смотрит, — все, что он в ней видит, — все связано неразрывно с человеком, все соподчинено думе о человеке, все должно быть соотнесено к тому, что переживается человеком, — и мало того: все в природе *знаменует человека* — все ему предвещает, сопутствует, угрожает или напоминает. От этого все наиболее значительные пейзажи у Достоевского непременно являются *пейзажами-символами*.

Вот пейзаж Достоевского. Это — Петербург с видом на Неву, но как бесконечно далеки эти Петербург и Нева от прекрасно-географических Петербурга и Невы Пушкина. На описание в собственном смысле этого слова здесь только намек. Вместо цельной обширной картины Петербурга как *pars pro toto* [часть вместо целого. — *ред.*], дан легкий очерк одной лишь *точки* всего пейзажа: сияющего на солнце купола. Все остальное названо просто «панорамой», — и она дается читателю только в отражении ее в душе Раскольникова, смотрящего на нее. Но какое это отражение! Пейзаж насквозь антропологичен: он вписан, вдавлен в человека, и в человеке где-то таинственно соприкасается с глубинами не только его психологии, но и онтологии. Пейзаж этот для Раскольникова, его созерцающего, есть живой, непрерывно являемый и непрерывно переживаемый символ: наблюдая его, он знает, что пейзаж этот не просто *дан* ему, как *дан* всякий пейзаж Тургенева и Толстого их героям, а *задан, загадан*: он и принимал его всегда как загадку, как символ, — и только, по словам Достоевского, «откладывал разгадку его...» Какие странные слова, невозможные в устах ни одного из русских писателей-пейзажистов, привлечены Достоевским, чтоб передать что-то самое основное, относящееся к бытию, а не к бытованию, в этой панораме Невы, представшей Раскольникову: «духом немой и глухим полна была для него эта пышная картина». Слова эти взяты из Евангелия: «дух немой и глухой» — это обращение Христа к бесу перед изгнанием его из человека [Ев. от Марка, 9: 25. — *публ.*]. Достоевский, без всякой оговорки, без всякого изъясняющего наведения, простым перенесением этих евангельских слов от беса на пышную картину великолепной холодной Невы набрасывает страшную тень небытия, какой-то бесоодержимости, на все, что широко раскинулось пред Раскольниковым: «духом немой и глухим полна была ... картина»¹, — но дух немоты и глухоты есть дух небытия, и недаром «необъяснимым холодом» веет на Раскольникова от этого «небытия»: тепло ведь удел бытия. Страшную загадку пейзажа-символа Раскольников разгадывает лишь после убийства старухи: он смотрит на то, откуда пророчески, предугадательно веяло на него холодом, и с ужасом узнает, что все это *есть в нем самом*: он сам как бы впустил в себя духа глухого и немого, после того как убил старуху и ее сестру. Он нашел разгадку пейзажа-символа. «В какой-то глубине, внизу, где-то».

Приведенный пейзаж, построенный с изумительным мастерством великого художника-символиста, — может служить образцом построения пейзажа Достоевского. Нужно ли доказывать, что он насквозь антропологичен, что природа в нем есть символ, — символ в гетевском смысле:

Alles Vergängliche,
Ist nur ein Gleichnis².

II.

Природа у Достоевского как бы вобрана человеком в себя. Вне человека ее остается немного. Судьбы человека на земле так трагичны, а повесть о человеке имеет такое космическое значение, что для космоса почти не остается места. Человек с его судьбами как бы пожирает все внимание, всю творческую заботу писателя. У Достоевского есть крупные произведения, где отсутствуют даже простые упоминания о природе. Таков, например, роман «Игрок».

«— ...Что здесь осматривают? — обратилась вдруг она опять к Полине.

— Здесь есть близко развалины замка, потом Шлангенберг.

— Что это Шлангенберг? Роща, что ли?

— Нет, не роща, это гора; там пуант...

— Какой такой пуант?

— Самая высшая точка на горе, огороженное место.

Оттуда вид бесподобный» [5; 255].

Вот разговор о природе — единственный во всем романе, — он ведется с тою сухостью и торопливостью, в которой звучит: пусть «вид бесподобный», но некогда, некогда: скорее к человеку. Между тем действие в романе происходит в гористой южной Германии, и так естественно было бы развернуть весь стремительный азарт и шумиху действия на фоне спокойной и прекрасной природы, — естественно для любого романиста, — вспоминается «Дым» Тургенева, географически аналогичный, — но не для Достоевского. В его «Зимних заметках о летних впечатлениях» нет ни слова о впечатлениях природы. Можно указать немало произведений Достоевского, где, на протяжении сотен страниц, встречается одно-два упоминания, в одну-две фразы, намечающие пейзажные условия действия, и, повторяю, есть целые произведения, где нет даже этих пейзажей-ремарок.

Романы Достоевского так густо населены человеком, в них так много «человеческого, слишком человеческого», что природе не остается места, — и в этом иногда выражается весь трагический замысел в построении, в плане всего романа. Таково одно из совершеннейших в стилистическом отношении созданий Достоевского — «Записки из Мертвого дома».

Контраст тюремной неволи и широкого простора, открывающегося из-за тюремной решетки, — один из излюбленных мотивов в литературной тематике. Сколько стихотворений, рассказов и повестей написано на эту тему и какое огромное значение дано в них пейзажу, — вольной области природы, контрастирующей с подневольным обиталищем человека! Этот мотив так уместен был бы в «Записках из Мертвого дома», сколько случаев было воспользоваться этим мотивом, — и Достоевский почти не воспользовался.

В романе все так насыщено человеком, что на долю природы остаются в нем лишь кратчайшие пейзажные ремарки: страшная повесть о человеке на каторге редко-редко прерывается пейзажными пометами, — своего рода пейзажными знаками препинания: пейзажными точками и запятыми, несущими столь же необходимую, но не приковывающую к себе ничьего внимания службу, как и настоящие точки и запятые. «Зимний день был короткою» [4; 20] — вот и вся ремарка времени, и тотчас же Достоевский спешит перейти к рассказу об арестантских работах (стр. 20). «За крепостью, на замерзшей реке, были две казенные барки, которые за негодностью нужно было разобрать...» (стр. 80) [4; 70]. «День был теплый и туманный; снег чуть не таял» (стр. 81) [4; 71] — и опять рассказ переходит на человека: на арестантов и их работу. «Пришли на берег, — рассказывает далее Достоевский. — Внизу, на реке, стояла замерзшая в воде старая барка, которую нужно было ломать. На той стороне реки синела степь...» [4; 73]. Контраст вольной синеющей степи и подневольного угрюмого труда кандалников, столько раз использованный поэтами и романистами, казалось бы, так и требовал от писателя — построения пейзажа вольной стороны; казалось, к этому «пейзажу» прямо вела и начатая фраза: «на той стороне синела степь...», но Достоевский не дает никакого пейзажа, он обрывает фразу на утверждении: «вид был угрюмый и пустынный». Это простое пейзажное указание, скупую и сухую ремарку, состоящую всего из

двух определений — географического — «пустынный», и психологического — «угрюмый», — читатель должен принять на веру и, приняв, тотчас же перейти к людям и их горю. Сурово поставив свою пейзажную точку, Достоевский спешит, предложение за предложением, продолжить повесть о каторге. Но вот пейзажная точка сменяется у него пейзажным же многоточием: «Сарай, в котором обжигали и толкли алебастр, стоял тоже на пустынном и крутом берегу реки. Зимой, особенно в сумрачный день, смотреть на реку и на противоположный, далекий берег, было скучно. Что-то тоскливо надрывающее сердце было в этом диком и пустынном пейзаже. Но чуть ли еще не тяжелее было, когда на бесконечной белой пелене снега ярко сияло солнце; так бы и улетел куда-нибудь в эту степь, которая начиналась на другом берегу и расстилалась к югу одной непрерывной скатертью, тысячи на полторы верст». [4; 80] Но и это, редкое у него, пейзажное многоточие — не самый пейзаж: это лишь указание на то, что есть в пейзаже («река», «далекий берег», «белая пелена снега»), и на то, что падает в душу каторжников от этого пейзажа («что-то тоскливое, надрывающее сердце» и т.д.). От пейзажного многоточия, останавливающего рассказ на более продолжительное время, Достоевский опять переходит к точкам и запятым: «Было морозно и солнечно» [4; 96] — вот и вся пейзажная точка, сопровождающая рассказ о походе арестантов в баню. «День был теплый, хмурый и грустный» [4; 131] — начинается одна из пейзажных остановок в романе, но, не дойдя до половины целой фразы, она тотчас же переходит в психологическую характеристику того, как такой день отражается на тюремном госпитале: он приобретает «особенно деловой, тоскливый и кислый вид». Следующая пейзажная остановка в романе еще характернее: каждая «пейзажная» фраза нижеследующего отрывка или продолжением своим, или началом переводится на человека с психологией его настроения: «Солнце с каждым днем все теплее и ярче; воздух пахнет весною и раздраженно действует на организм. Наступающие красные дни волнуют и закованного человека, рождают и в нем какие-то желания, стремления, тоску. Кажется, еще сильнее грустишь о свободе под ярким солнечным лучом, чем в ненастный зимний и осенний день, и это заметно на всех арестантах...» [4; 173].

То, на что обращался весною взор арестантов, — самый пейзаж — Достоевский рисует с той же суровой краткостью, с той же

прямой проекцией на человека и почти теми же словами, как в предыдущем пейзажном многоточии: «...случалось, подметишь вдруг где-нибудь на работе чей-нибудь задумчивый и упорный взгляд в синеющую даль, куда-нибудь туда, на другой берег Иртыша, где начинается необъятною скатертью, тысячи на полторы верст, вольная киргизская степь...» [4; 173]. Это пейзажное многоточие (стр. 208) почти полное повторение того, что было на стр. 93. Достоевский скуп и на такие пейзажные знаки препинания. Но чем кратче и реже они, тем сильнее производят впечатление. В «Записках из Мертвого дома» тюремные стены как бы навсегда закрыли природу от человека: она доступна ему на время, не более продолжительное, чем то, которое требуется на пейзажную паузу в непрерывном безостановочном течении суровой повести о каторге; паузы эти символически верны общему трагическому плану романа.

III.

План построения большого романа Достоевского подобен плану построения огромной трагедии, не сведенной к драматургическому единству. Налицо — отточенные, классически завершенные диалоги; налицо — монологи, по силе и законченности построения напоминающие монологи древнегреческих трагедий; налицо — сложнейшие, драматургически веденные массовые сцены — вроде сцены в Мокром; но между отдельными монологами, диалогами и сценами, вбирающими в себя весь пафос и все существо действия, зияют драматургические провалы. Тянутся длинные страницы, которые зачастую кажутся страницами черновых записей драматурга. Связно, но не драматургически, намечающих весь план промежуточного действия, еще не нашедшего себе драматургического воплощения; иные страницы представляются набросанными драматургическими очерками характеров и внешних обликов действительных лиц пишемой трагедии, очерками, нужными для актеров. Иные страницы подобны широко и подробно разработанным драматургическим ремаркам, указующим место, время, обстановку, реквизит, декорацию действия трагедии.

Достаточно перебрать мысленно страницу за страницей такие романы, как «Преступление и наказание» или «Идиот», чтобы

представить себе ясно отдельные куски романа, легко укладываемые в указанные композиционные схемы. Этого нельзя сделать ни с одним романом Тургенева и Л. Толстого: их план — эпический план; план романа Достоевского — драматургический. Пейзажи в его больших романах обычно следуют строго этому плану. Короткие пейзажные паузы в романах приобретают значение ремарок, сделанных для сценического воплощения трагедий, причем замечательно, что в конце жизни Достоевский делается ни них еще более скуп, чем в начале. «Выдался прекрасный, теплый и ясный день. Был конец августа» [14; 32] — вот и вся ремарка времени для целой второй книги «Братьев Карамазовых», где действие происходит в монастыре. «Они вышли из врат и направились лесом» [14; 33] — ни монастырь, ни эти ворота, ни лес не описываются ни одной чертой. Пейзажная ремарка делается несколько более сложной только при описании скита: «...было множество редких и прекрасных осенних цветов везде, где только можно их насадить. Лелеяла их, видимо, опытная рука. Цветники устроены были в оградах церквей и между могил. Домик, в котором находилась келья старца, деревянный, одноэтажный, с галереей перед входом, был тоже обсажен цветами» [14; 35]. Пейзажная ремарка у Достоевского, как и подобает сценической ремарке, всегда утилитарна: все ее назначение лишь в том, чтобы дать читателю возможность точно представить место готовящегося действия. Она не имеет никакого самостоятельного значения. «А мы с ним, — рассказывает капитан Снегирев, — <...> каждый вечер и допрежь того гулять выходили, ровно по тому самому пути, по которому с вами теперь идем, от самой нашей калитки до вон того камня большущего, который вон там на дороге сиротой лежит у плетня, и где выгон городской начинается: место пустынное и прекрасное-с» [14; 188]. Эта пейзажная ремарка необходима не только для понимания рассказа капитана Снегирева: она понадобится читателю-зрителю тогда, когда Достоевский в последней главе романа заставит его присутствовать при Алешиной «Речи у камня». Но там автор будет необыкновенно скуп на ремарку: «...все тихонько брели по тропинке, и вдруг Смуров воскликнул:

— Вот Илюшин камень, под которым его хотели похоронить.

Все молча остановились у большого камня» [14; 194] «У большого камня» — вот и вся ремарка. Чтобы оживить ее, — а этого требует вся значительность эпилогической сцены романа-траге-

дии, — читателю-зрителю придется вспомнить более полную ремарку из рассказа капитана Снегирева. Так, драматург-профессионал, возвращая действие в ту же местность, где оно уже происходило раньше, ограничивается простой отсылкой постановщика: «Действие происходит там же, где 1-е».

Можно бы привести много десятков подобных пейзажных ремарок из всех его романов, но лишь редкие из них сколько-нибудь значительно развиты. Пожалуй, можно сказать, что Достоевский сам указывает, как надлежит сценически оформлять его романы-трагедии: сложная постановка со сложными декорациями была бы неуместна, судя по его ремаркам: она принижала бы то внимание к действующему человеку, которое одно важно в трагедиях Достоевского. Его трагедии могли бы идти не на декорациях, а на сукнах, при упрощенной постановке, но с непременным вниманием — к свету, к точной *световой* передаче времени года и времени суток. В обрисовке пейзажа Достоевский нередко пользуется *pars pro toto*, вместо сложной пейзажной декорации — выдвигается на сцену один какой-нибудь элемент пейзажа и заменяет собою весь пейзаж. Так, во второй половине «Идиота» действие переносится в дачный парк, но декорация парка отсутствует: ее заменяет *одно дерево*, под которым происходят нужные сцены — это «чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной» [8; 252]. Но чаще всего ремарка ограничивается указанием лишь на время года и суток, на световое оформление действия. «В этих воротах, — каких, определено одним лишь словом и также относящемся к световой оценке: — и без того темных, в эту минуту было очень темно: надвинувшаяся грозовая туча поглотила вечерний свет, и в то самое время как князь подходил к дому, туча вдруг разверзлась и пролилась» («Идиот», 234 стр.) [8; 194].

Лишь очень редко Достоевский расширяет ремарку до такой полноты, что на основании ее могла бы быть написана определенная декорация. Он это делает, например, для сцены Дмитрия Карамазова с Алешей в саду. «Сад был величиной с десятину или немногим более, но обсажен деревьями лишь кругом, вдоль по всем четырем заборам, — яблонями, кленом, липой, березой. Средине сада была пустая, под лужайкой, на которой накапывалось в лето несколько пудов сена <...>. Были и гряды с малиной, крыжовником, смородиной, тоже всё около заборов; грядки с овоща-

ми близ самого дома, заведенные, впрочем, недавно. Дмитрий Федорович вел гостя в один самый отдаленный от дома угол сада. Там вдруг, среди густо стоявших лип и старых кустов смородины и бузины, калины и сирени, открылось что-то вроде развалин стариннейшей зеленой беседки, почерневшей и покривившейся с решетчатыми стенками, но с крытым верхом, и в которой еще можно было укрыться от дождя. <...> всё уже истлело, пол сгнил, все половицы шатались, от дерева пахло сыростью. В беседке стоял деревянный зеленый стол, врытый в землю, а кругом шли лавки, тоже зеленые, на которых еще можно было сидеть» [14; 96].

Я нарочно привел все описание сада. По своей пространственной точности, по тщательности перечисления предметов, — хотя бы «деревьев» и «кустов», без всякой попытки их как-нибудь определить, — описание это представляется обширной авторской ремаркой для декоратора и режиссера: прочтя его, они в точности уяснят себе желаемый план *mise en scene* [мизансцены. — *ред.*], планировку декораций, даже нужный реквизит. И Достоевский, как истый драматург, тщательно выписывает свою пейзажно-декорационную ремарку перед самым действием — разговором Алеши с Митей, — уже ни на секунду не возвращается к ней во время самого действия: декорация поставлена до поднятия занавеса, зрителю остается следить за ходом самого действия.

Подобные, детально разработанные декорации редки у Достоевского. Как истый трагик, он предпочитает лишь обронить два-три слова в виде ремарки и, не придавая никакой цели постановочному делу в театре трагедии, спешит обратиться к самому действию. Все характеристики и ремарки — только печальная необходимость. Самое действие и есть единое дело драматурга.

IV

Пейзажные паузы в «человеческих, слишком человеческих» романах Достоевского редки и непродолжительны; пейзажные ремарки — лаконичны, романы — огромны и бесконечно сложны. Но цель этих пейзажных пауз и ремарок, тянущаяся через весь роман, скрепляет его единством пейзажного фона, который, редко-редко проступая через мятущуюся ткань трагедии, тем ярче, тем символичнее оттеняет ее, изобличает ее уток и основу. Пей-

ажные паузы и ремарки являются у Достоевского целостным построением, символически избранным, характерным для целого романа. Они служат ему то оформляющей рамой, то пронизывают его, как музыкальный лейтмотив. Пусть «природь» *как будто нет* в романе, — нет в том смысле, в каком она *есть* у Тургенева и Толстого, у которых несколько страниц или полустраниц природы обязательны для каждого романа; у Достоевского человек застит природу, но всякий раз, как она проступает из-за человека и человеческого, — она проступает в столь важные и ответственные мгновения *бывания* человеческого, что неизменно и символически неоспоримо и строго напоминает ему о *бытии*, которому застит *бывание*. Подобное мы видели в первом, разобранным нами пейзаже из «Преступления и наказания». Это символическое «проступание» природы сквозь человеческое кипение и кишение романов-трагедий Достоевского составляет их отличительную черту. Уже в раннем «Двойнике» это «проступание» превосходно разработано и символически крепко поставлено. «Петербургская поэма» вся построена на фоне колеблющегося, тянущегося в воздухе мокрого снега — один из любимейших пейзажных фонов Достоевского. Фон этот еще слишком многословен, что вообще свойственно ранним произведениям Достоевского, но он изумительно выдержан. Голядкин бежит в мокро-снежной хмаре петербургской ночи, сопровождаемый двойником. «Ночь была ужасная, ноябрьская, — мокрая, туманная, дождливая, снежливая <...>. Ветер был в опустелых улицах, вздымая выше колец черную воду Фонтанки и задорно потрогивая тощие фонари набережной, которые в свою очередь вторили его завываниям тоненьким, пронзительным скрипом...» [1; 138]. Остановимся на минутку и не будем всматриваться в вьюжный пейзаж Достоевского: из-за мокрого снега мы в нем ничего не увидим; будем вслушиваться в него, и мы поразимся: пейзаж воет своим дождем и снегом. Вслушайтесь в эти «ве», «вы», «вздь», «во», «сво», «выв», из которых, по звуковому своему сплаву, состоит все описание, — и вы изумитесь звуковому богатству пейзажных описаний Достоевского: наблюдение показывает, что нигде его стилистика так не стремится к метрико-ритмическому построению речи, к ассонансам, консонансам, аллитерациям, как в описательных отрывках, подобных приведенному.

Вслушаемся в продолжение отрывка: «Среди ночного безмолвия, прерываемого лишь отдаленным гулом карет, воем ветра и

скрипом фонарей, уныло слышались *хлест* и журчание воды, стекавшей со всех *крыш, крылечек, желобов и карнизов* на гранитный помост тротуара...» Тут опять звуковой пейзаж: опять звуки, но не те, что мы только что слышали: «рь», «ль», «хле», «кры», «крыл», «кар» — тут что-то более резкое, предметное, вещное: это ветер стучается о дома, ставни, ворота, окна. Достоевский этим звуковым пейзажем дает весь лейтмотив «петербургской поэмы», которая вся разворачивается под «снег, дождь и все то, чему даже имени не бывает под петербургским ноябрьским небом». Перейду к самому концу поэмы: он разыгрывается на том же музыкально-пейзажном фоне: «Не забыв расплатиться с извозчиком, бросился господин Голядкин на улицу и побежал что есть мочи куда глаза глядят. Снег валил по-прежнему хлопьями; по-прежнему было *мутно, мокро и темно*» [1; 206]. Великолепное завершение пейзажной фразы аллитерирующими носовыми согласными «м» и «н» достойно той музыкальной вьюги, которой открылась поэма.

В более поздних «Записках из подполья» тот же фон — мокрый снег — разработан не как музыкальный пейзаж, охватывающий всю повесть, а как — лепное пейзажное прослоение всего повествования. «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 теперь от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега». Так кончается первая часть повести. Вторая носит название: «По поводу мокрого снега». Она полна пейзажными прослойками, до жуткого однообразия повторяющимися приведенный конец 1-й части, с мутными, какими-то липкими, мокрыми «м» — окрашивающими собою все прослойки. «Мокрый снег валил хлопьями... 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!» [5; 151].

Пейзажная прослойка повести вкрадывается в диалог, жутко драматизируется: от нее, вкрапливающейся в диалог, идет новое направление диалога, более острое и динамичное.

«Молчание.

— Скверно сегодня хоронить! — начал я опять, чтобы только не молчать.

— Чем скверно?

— Снег, мокрять... (Я зевнул.)

— Все равно, — вдруг сказала она после некоторого молчания.

— Нет, гадко... (Я опять зевнул.) Могильщики, верно, ругались, оттого что снег мочил. А в могиле, верно, была вода.

— Отчего в могиле вода? — спросила она с каким-то любопытством, но выговаривая еще грубее и отрывочнее, чем прежде. Меня вдруг что-то начало подзадоривать...» [5; 153—154].

Диалог отсюда, после пейзажной прослойки, делается особенно напряжен и действен. А с пейзажной пометой, однажды избранной, Достоевский так и не может расстаться: «Я прошел всю дорогу пешком, несмотря на то, что мокрый снег все еще валил хлопьями. Я был измучен, раздавлен, в недоумении» [5; 163].

Большие романы заключены у Достоевского в прочные, определенные пейзажные рамки, сложенные из кратких и точных пейзажных помет. «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки...» [6; 5] — так начинается «Преступление и наказание» — и этим сразу определяется тот материал, из которого сделана единая, крепкая пейзажная рама этого романа: жара, зной и пыль. Достоевского можно было заподозрить в крайнем однообразии его пейзажных средств, исследуя эту раму — цельную на всем протяжении романа, — если бы не было ясно, что материал для рамы выбран сознательно и незаменим для ее символической окраски.

Этот «отвратительный и грустный колорит» сопровождает все действие романа. Он окрашивает не только городской пейзаж, среди которого действует Раскольников, но вкрадывается даже — в провинциальный, захолустный, в тот, который он видит во сне: «Страшный сон приснился Раскольникову <...> Время серенькое, день удушливый <...> Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак <...> Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда такая черная...» [6; 46]. Почти каждому шагу Раскольникова, отражающему тоскливое мыканье и мятежное блужданье его души, соответствует все тот же, до однообразия тот же пейзаж: зной, духота, пыль, — пейзаж точно не отпускает от себя Раскольникова. Он идет в полицейскую контору, «с мучительной тревогой» озирая путь, по которому шел на место убий-

ства. Он решил: «Если спросят, я, может быть, и скажу» [6; 74], — и все его муки озаряет тот же неотвязный пейзаж: «На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич и известка, опять вонь из лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики. Солнце ярко блеснуло ему в глаза, так что больно стало глядеть и голова его совсем закружилась...» [6; 74], — обыкновенное ощущение.

Влекомый неодолимой силою, Раскольников заходит в квартиру, где совершил убийство, — а над ним, точно злобный сторож, все тот же пейзаж: «Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя; но с жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха» [6; 120]. Зной, духота, пыль, зной. Он не прекращается даже ночью: «Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светлела все ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. Люди толпой шли по улицам; ремесленники и занятые люди расходились по домам, другие гуляли; пахло известью, пылью, стоячею водой» [6; 212]. Яростные полудни, пыльные, кровавые закаты сопровождают его всюду: «Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. <...> от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на “аршине пространства”» [6; 327]. Этот гнетущий зной городского ада только однажды разрешается в романе в «вечер <...> свежий, теплый и ясный» [6; 398] — это происходит в вечер покаяния Раскольникова.

Поразительнее всего, что «зной» и яростное городское пыльное солнце сопровождают в романе только Раскольникова. У другого — второго по назначению действующего лица романа, у Свидригайлова, — совсем другое пейзажное сопровождение — обратное: дождь. Потрясающая VI глава VI части романа, посвященная гибели Свидригайлова, начинается с яркого изображения грязи в городе: «...вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю. Молния сверкала поминутно, и можно было сосчитать до пяти раз в продолжение каждого зарева» [6; 384]. Свидригайлов проводит последнюю свою ночь в грязной гости-

нице. Пейзаж как бы проступает сквозь поганные стены притона, все время напоминает о себе: он — за стеной, но и тут же, в комнате, своими звуками: «В комнате было душно, свечка горела тускло, на дворе шумел ветер <...> в комнате будто пахло мышами и чем-то кожаным. Он лежал и словно грезил: мысль сменялась мыслью <...> “Это под окном, должно быть, какой-нибудь сад, — подумал он, — шумят деревья; как я не люблю шум деревьев ночью, в бурю и в темноту, скверное ощущение!” И он вспомнил, как, проходя давеча мимо Петровского парка, с отвращением даже подумал о нем. Тут вспомнил кстати и о -кове мосте, и о Малой Неве, и ему опять как бы стало холодно, как давеча, когда он стоял над водой. “Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах, — подумал он вновь...”» [6; 389]. А между тем «воде в пейзаже» суждено мучить его и в эту последнюю ночь его. Как ад Раскольников — горячий пыльный ад городского зноя, так ад Свидригайлова — холодный, водяной, проникающей до костей ад городского ненастья. Предсмертные кошмары Свидригайлова исходят из этого водяного ада: «Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую склонность и желание, — но ему все стали представляться цветы» [6; 391]. Очнувшись от кошмаров, он попадает во власть своего водяного ада. Он слышит пушечный выстрел — и представляет себе страшный водяной пейзаж и жанр: «“А, сигнал! Вода прибывает, — подумал он, — к утру хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи...”» [6; 392]. Он решается убить себя, но и это должно быть сделано среди мокрого, холодного пейзажа. «Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову...» [6; 392]. Он выходит из притона, и город принимает его, вбирая в мокрый, ледяной ад своего пейзажа. «Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст... С досадой стал он рассматривать дома, чтобы

думать о чем-нибудь другом. Ни прохожего, ни извозчика не встречалось по проспекту. Уныло и грязно смотрели ярко-желтые деревянные домики с закрытыми ставнями. Холод и сырость прохватывали все его тело, и его стало знобить» [6; 394]. Свидригайлов тонет в этом пейзаже из воды, который вышел у Достоевского несравнимо страшнее, чем те «пейзажи с водой», которые так не любил Свидригайлов. Пейзажный охват главы, изображающей последнюю ночь и смерть Свидригайлова, здесь только бегло намеченный, поражает своим предельным мастерством символического художества, — и трудно решить, что совершеннее, рама из зноя, в которой задыхается Раскольников, или рама из воды, в которой гибнет Свидригайлов.

Я не имею, к сожалению, возможности столько же подробно останавливаться на пейзажных рамах и фонах других романов Достоевского, но я мог бы с очевидностью показать, что, например, пейзажное оформление «Идиота» во многом близко к тому, которое дано «Преступлению и наказанию», что для «Униженных и оскорбленных» характерны не зной и не мокреть, а грозы и жаркое, цветущее лето, что пейзажи «Подростка» по преимуществу освещены косыми лучами заката. Я остановлюсь кратко лишь на двух контрастирующих пейзажных рамах «Бесов» и «Братьев Карамазовых». У «Бесов» рама очень сходна с тою, которою окружен Свидригайлов: это мутный туман, мокреть, дождь. Ни в одном из больших романов так не скудно по части природы, как в «Бесах»: в нем так много людского шуму — к обычным для Достоевского «бурям тайным страстей» здесь прибавляются и «бури обыкновенные», — что природе не остается места, но, когда два-три слова уделяются ей, эти слова неизменно отмечают холод, дождь, ненастье. Этой рамой обрамлены ночные странствия Ставрогина, страшная ночь пожара и убийства Лебядкиных, мучительный уход от Ставрогина Лизы на гибель на пожарище, сцена убийства Шатова, наконец, последнее путешествие Степана Трофимовича. За единственным исключением, о котором речь ниже, все события романа, которые совершаются неукрытно от природы, все совершаются в однообразном, унылом оформлении холодного уныния природы, плачущей дождем. Вот Ставрогин выходит своею «ночью» от Шатова. Льет дождь: «пошло под гору, ноги ехали в грязи, и вдруг открылось широкое, туманное, как бы пустое пространство — река» [10; 203]. Для описания плоскотного моста

Достоевский находит только два эпитета — «длинный» и «мокрый». Дуэль Ставрогина с Гагановым происходит за городом. «Вчерашний дождь перестал совсем, но было мокро, сыро и ветрено. Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекастно шумели вершинами и скрипели на корнях своих; очень было грустное утро» [10; 223]. Это последнее замечание можно было распространить на весь роман: как утро, в нем грустны и горьки и вечера, и ночи. Вот рассвет после пожара: «Наступил наконец угрюмый, мрачный рассвет. Пожар уменьшился; после ветра настала вдруг тишина, а потом пошел мелкий медленный дождь, как сквозь сито» [10; 396]. Вот бегство Лизы от Ставрогина: «Мелкий, тонкий дождь проникнул всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая всё в одну дымную, свинцовую, безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, всё еще не рассвело. И вдруг из этой дымной, холодной мглы вырезалась фигура, странная и нелепая, шедшая им навстречу» [10; 411]. Это был Степан Трофимович. С последним появлением его в романе связана изумительная по краткости и пейзажной выразительности картина русской природы, полная щемящей тоски. «Большая дорога проходила в полуверсте от Скворешников <...> Мелкий дождь то переставал, то опять начинался; но он не замечал и дождя. <...> Должно быть, он прошел так версту или полторы, когда вдруг остановился и осмотрелся. Старая, черная и изрытая колеями дорога тянулась пред ним бесконечною нитью, усаженная своими ветлами; направо — голое место, давным-давно сжатые нивы; налево — кусты, а далее за ними лесок. И вдали — вдали едва приметная линия уходящей вкось железной дороги и на ней дымок какого-то поезда; но звуков уже не было слышно...» [10; 481].

Этот гоголевский по грусти пейзаж заключает собою грустное пейзажное оформление всего романа. Пейзажное оформление «Братьев Карамазовых» противоположно.

Над всем романом лежит бодрая, бездождная, ясная осень, с крепким пахучим воздухом, с ясностью успокоенных далей, и осень эта ясна и бездождна от августа до ноября, до первого снега, который в романе сухой падает на сухую землю. «Выдался прекрасный, теплый и ясный день. Был конец августа» [14; 32] — начинается вторая книга романа — первая, где у автора не предварительное разъяснительное повествование, а живое действие, —

и такова же, как августовский день, выдалась вся осень в романе, она кончается в ноябре, и вот ее конец — такой же сухой и бодрый: «На мерзлую землю упало в ночь немного сухого снега, и ветер “сухой и острый” подымает его и метет по скучным улицам нашего городка» [14; 462], и опять, на пути Ивана к Смердякову — «поднялся острый, сухой ветер, такой же, как был в этот день рано утром, и посыпал мелкий, густой, сухой снег» [15; 57]. Есть и у этой осени, как у той, которой объемлет происшествие «Бесов», свой характерный пейзаж, тоже деревенский, но он совершенно иной, чем там: «Тарангас тронулся и помчался. В душе путешественника было смутно, но он жадно глядел крутом на поля, на холмы, на деревья, на стаю гусей, пролетающую над ним высоко по ясному небу. И вдруг ему стало так хорошо. Он попробовал заговорить с извозчиком, и его ужасно что-то заинтересовало из того, что ответил ему мужик, но чрез минуту сообразил, что всё мимо ушей пролетело и что он, по правде, и не понял того, что мужик ответил. Он замолчал, хорошо было и так: воздух чистый, свежий, холодноватый, небо ясное» [14; 254].

Ясное осеннее окружение в «Карамазовых» событий мучительных и сложных налагает на них оттенок какой-то бодрости: «все разрешится», все найдет свое оправдание, — и, конечно, ни один из романов Достоевского не дает и не намечает стольких путей к этому вышнему оправданию, как его последний роман. В нем так яростно уже свет оправдания и на людях, и на природе: недаром осенний пейзаж «Карамазовых» находит свое высшее выражение — высшее не только для всего творчество Достоевского, но и для всего русского литературного пейзажа, — в бессмертном описании той ночи, когда Алеша припал к земле со слезами любви все-ленской, научившейся высшему оправданию «на браке в Кане Галилейской».

И

В пейзажных рамках фонов и ремарок Достоевского вырисовывается он с достаточной ясностью как творец городского пейзажа, ученик Гоголя, у которого, впервые в русской литературе, появился, особенно в «петербургских» повестях, городской пейзаж. Но среди городских пейзажей Достоевского нет ни одного, в котором

можно было бы видеть приятие города или хвалу ему. Наоборот, городской пейзаж у Достоевского полон страстного неприятия города. Уже в первой его повести «Бедные люди» к городскому пейзажу примешивается мотив социального отталкивания от него: город предстает в нем с язвами социальных недугов на лице. «Чтобы как-нибудь освежиться, вышел я походить по Фонтанке, — пишет Девушкин. — Вечер был такой темный, сырой. В шестом часу уж смеркается, — вот как теперь! Дождя не было, зато был туман, не хуже доброго дождя. По небу ходили длинными, широкими полосами тучи. Народу ходила бездна по набережной, и народ-то как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами, пьяные мужики, курносые бабы-чухонки, в сапогах и простоволосые, артельщики, извозчики, наш брат по какой-нибудь надобности; мальчишки, какой-нибудь слесарский ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с лицом, выкупанным в копченном масле, с замком в руке; солдат отставной, в сажень ростом, — вот какова была публика. Час-то, видно, был такой, что другой публики и быть не могло. Судоходный канал Фонтанка! Барок такая бездна, что не понимаешь, где все это могло поместиться. На мостах сидят бабы с мокрыми пряниками да с гнилыми яблоками, и все такие грязные, мокрые бабы. Скучно по Фонтанке гулять! Мокрый гранит под ногами, по бокам дома высокие, черные, закоптелые; под ногами туман, над головой тоже туман. Такой грустный, такой темный был вечер сегодня» [1; 85].

В этом пейзаже с острою яркостью поймано выражение социального лица огромного города. Но у этого лица есть и другой поворот, с другим выражением. Достоевский столь же верно улавливает и изображает его: «Когда я повернул в Гороховую, так уж смерклось совсем и газ зажигать стали. Я давненько-таки не был в Гороховой, — не удавалось. Шумная улица! Какие лавки, магазины богатые; все так и блестит и горит, материя, цветы под стеклами, разные шляпки с лентами. Подумаешь, что это все так, для красы разложено — так нет же: ведь есть люди, что все это покупают и своим женам дарят. Богатая улица! Немецких булочников очень много живет в Гороховой; тоже, должно быть, народ весьма достаточный. Сколько карет поминутно ездит; как это все мостовая выносит! Пышные экипажи такие, стекла, как зеркало, внутри бархат и шелк; лакеи дворянские, в эполетах, при шпаге. Я во все кареты заглядывал, все дамы сидят, такие разодетые, может

быть и княжны и графини. Верно, час был такой, что все на балы и в собрания спешили» [1; 85—86].

Я нарочно привел целиком эти два длинных отрывка: они избавляют меня от необходимости приводить другие куски городских пейзажей Достоевского: тут есть все, что есть там, в позднейших произведениях. Городской пейзаж у Достоевского — почти всегда социальный пейзаж: он немыслим без людей, без «улиц» и толпы, но толпа эта всегда рисуется Достоевским так, что на ней явны социальные отметы. Вспомним те толпы усталого рабочего люда, которые неизменно видит Раскольников в те закатные, — символически столь значительные для него, — часы, когда блуждает по улицам душного Петербурга. Социальные пометы делают пейзаж этот жутким и зловещим. Таков, например, пейзаж в повести «Хозяйка»: «Неприметно зашел он в один отдаленный от центра города конец Петербурга. Кое-как пообедав в уединенном трактире, он вышел опять бродить. Опять прошел он много улиц и площадей. За ними потянулись длинные желтые и серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами. Всюду было безлюдно и пусто; все смотрело как-то угрюмо и неприязненно...» [1; 267]. Городской пейзаж своей социальной безысходностью, своим внешним безобразием наводит такой ужас на Раскольникова, что он, бродя по душным, вонючим петербургским улицам, наполненным трудовой беднотой, толпящейся и задыхающейся в них, начинает мечтать о разрушении этого пейзажа, о пересоздании и обновлении его. «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно во всех больших городах человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость» [6; 60]. Для Раскольникова выход из теснин петербургского городского пейзажа был в этих социальных мечтах о переустройстве больших городов, связанном, конечно, с мечтами о более об-

ширном социальном переустройстве. Для слабовольного героя повести «Слабое сердце» — выход был в «фантастической грезе», которая устранил злую реальность городского петербургского пейзажа, сделает нереальным самый город. «Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» [2; 47—48].

Последний мотив — нереальности, мнимой действительности города на гранитах, какого-то социально-урбанистического обмана, утвердившегося — вместо города, на берегах Невы, — последний мотив нашел у Достоевского классическое завершение в «Подростке». Городской пейзаж доведен здесь до значения огромного исторического символа, параллельного — но обратного по существу, — тому, который дан Пушкиным в «Медном всаднике». «Утро было холодное, и на всем лежал сырой молочный туман. Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное. <...> Я опять направлялся на Петербургскую. <...> Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие. <...> Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фан-

тастическим в мире. <...> я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из “Пиковой дамы” (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» [13; 112].

В этом отрывке — городской пейзаж Достоевского — пейзаж петербургский — достиг предела своей смысловой насыщенности, — и путем изобразительного утончения — вылился в подлинный символ всего петербургского периода русской истории. Можно бы посвятить целую особую работу исследованию и изъяснению этого изумительного пейзажа-символа, так роднящего Достоевского с Пушкиным.

II.

«Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!» [«Бедные люди»; 1; 27].

Это контрастное сопоставление города и деревни, взятое из новой повести Достоевского, может служить хорошим введением в его деревенский пейзаж. Он строится большею частью по контрасту с городским. Читая Достоевского, можно заключить, пожалуй, что в городе не бывает вовсе ясных, погожих дней ни летом, ни осенью, ни зимою: пыльный зной — летом, дождь и туман — осенью, мокрый снег и вьюга — зимою: вот городская погода у Достоевского, множество раз изображаемая в его произведениях и определяющая собою не только колорит, но и композицию его городского пейзажа. Наоборот, *сельский* пейзаж Дос-

тоевскому рисуется обычно совсем в другом освещении. Природа выходит в нем на волю из городского заключения и осквернения и, с свободным дыханием, приобретает и яркие краски, и спокойную ясность, и сияющую красоту. Городской пейзаж у Достоевского всегда краток, всегда заключен в тесные рамки нескольких фраз или сам служит некоторой рамой для иных полотен. Наоборот, переходя к сельскому пейзажу, Достоевский словно отдыхает на нем и иногда позволяет себе роскошь развернуть его на одной, даже двух страницах — размеры, которых не достигает у него ни один городской пейзаж. Но есть характерные особенности в построении не-городских пейзажей: городские пейзажи всегда составляют часть, так сказать, текущего повествования, наоборот, деревенские — всегда почти являются в романе в ретроспективном освещении и восприятии действующих лиц; их видят во сне, они являются в воспоминании, они преподносятся, как мечта, грустящая мечта о прошлом. Их — нет в настоящем: они являются всегда «из прекрасного далека».

Таким дан сельский пейзаж уже в первой повести Достоевского: «Но сегодня свежее, яркое, блестящее утро, каких мало здесь осенью, оживило меня, и я радостно его встретила. Итак, у нас уже осень! Как я любила осень в деревне! Я еще ребенком была, но и тогда уже много чувствовала. Осенний вечер я любила больше, чем утро. Я помню, в двух шагах от нашего дома, под горой, было озеро. Это озеро, — я как будто вижу его теперь, — это озеро было такое широкое, светлое, чистое, как хрусталь! Бывало, если вечер тих, — озеро покойно; на деревьях, что по берегу росли, не шелохнет, вода неподвижна, словно зеркало. Свежо! холодно! Падает роса на траву, в избах на берегу засветятся огоньки, стадо пригонят — тут-то я и ускользну тихонько из дому, чтобы посмотреть на мое озеро, и засмотрюсь, бывало. Какая-нибудь вязанка хворосту горит у рыбаков у самой воды, и свет далеко-далеко по воде льется. Небо такое холодное, синее и по краям разведено все красными, огненными полосами, и эти полосы все бледнее и бледнее становятся; выходит месяц; воздух такой звонкий, порхнет ли испуганная птичка, камыш ли зазвенит от легонького ветерка, или рыба всплеснется в воде, — все, бывало, слышно» [1; 83].

Я останавлиюсь здесь, хотя это только четвертая часть всей картины. Из приведенного отрывка ясно, как строится не-городской

пейзаж у Достоевского. Тут — несравненно больший холст, тут особый отбор красок, тут особый прием композиции: письмо широкими мазками, детальная выписанность пейзажа, яркий, ясный колорит, — налицо все то, чего не найдешь в городских пейзажах.

Приведу еще один пример такого пейзажа из более позднего произведения — из «Униженных и оскорбленных», где городские пейзажи так унылы и бедны.

«О мое милое детство! — вспоминает герой романа. — <...> Тогда на небе было такое ясное, такое непетербургское солнце и так резво, весело бились наши маленькие сердца. Тогда кругом были поля и леса, а не груда мертвых камней, как теперь. Что за чудный был сад и парк в Васильевском, где Николай Сергеич был управляющим; в этот сад мы с Наташей ходили гулять, а за садом был большой, сырой лес, где мы, дети, оба раз заблудились... Золотое, прекрасное время! Жизнь сказывалась впервые, таинственно и заманчиво, и так сладко было знакомиться с нею. Тогда за каждым кустом, за каждым деревом как будто еще кто-то жил, для нас таинственный и неведомый; сказочный мир сливался с действительным; и, когда, бывало, в глубоких долинах густел вечерний пар и седыми извилистыми космами цеплялся за кустарник, лепившийся по каменистым ребрам нашего большого оврага, мы с Наташей, на берегу, держась за руки, с боязливым любопытством заглядывали вглубь и ждали, что вот-вот выйдет кто-нибудь к нам или откликнется из тумана с овражьего дна и нянины сказки окажутся настоящей, законной правдой» [3; 178].

Все это — ретроспективная мечта, и у Достоевского немало таких пейзажей-мечтаний, даваемых сном или воспоминаниями. К их числу относятся и те пейзажи-символы берегов Греции, которые представляются во сне героям «Бесов», «Подростка», «Сна смешного человека», о которых я лишь упоминаю, так как посвятил им особый доклад: это — чистая мечта, — мечта и освободительная и обвинительная одновременно. На первый взгляд, занимают особое место пейзажи «Маленького героя» — повести сплошь не-городской: тонкие, красочные, благоуханные, как будто выходящие из обычного круга пейзажей Достоевского. На самом деле, и они в этом жанре: вся эта повесть — есть, по построению своему, одно сплошное воспоминание, и пейзажи эти, так благоуханно передающие жаркое, полноцветное лето, — есть лишь отрывки этого воспоминания.

«Город» у Достоевского в пейзаже *всегда* пишется или техникою *blanche et noire* [белое и черное. — *ред.*], осени или зимы, или в резких, больных грязно-охряных тонах лета. «Деревня» — всегда выдержана в мягких, умиряющих тонах привольной живописи.

И лишь тогда, когда символический долг требовал от Достоевского соответствующего изменения живописных приемов, его загородный пейзаж становится похож, по приемам, колориту и композиции, на городской. Лучший пример — пейзаж пруда в «Бесах», около которого совершается убийство Шатова: это как бы «городская» проекция не-городского пейзажа. Тут опять налицо и <...> [нрзб. — *публ.*] колорита, и суровая замкнутость композиции, — так поразительно совпадающей с суровой, серой композицией всего романа, охваченного пейзажной рамой серой и тяжелой осени. «Это было очень мрачное место, в конце огромного ставрогинского парка. Я потом нарочно ходил туда посмотреть; как, должно быть, казалось оно угрюмым в тот суровый осенний вечер. Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке. Мрак был такой, что в двух шагах почти нельзя было рассмотреть друг друга, но Петр Степанович, Липутин, а потом Эркель принесли с собою фонари. Неизвестно, для чего и когда, в незапамятное время, устроен был тут из диких нетесаных камней какой-то довольно смешной грот. Стол, скамейки внутри грота давно уже сгнили и рассыпались. Шагах в двухстах вправо оканчивался третий пруд парка. Эти три пруда, начинаясь от самого дома, шли, один за другим, с лишком на версту, до самого конца парка. Трудно было предположить, чтобы какой-нибудь шум, крик или даже выстрел мог дойти до обитателей покинутого ставрогинского дома» [10; 456].

Вчитываясь в этот отрывок, поражаешься его музыкальным построением. Темный, холодный и жуткий по световому восприятию, он, с звуковой стороны, воспринимается как приглушенный стон, молкнувший в немом молчании природы, выставленной здесь как бы соучастницей того преступления, которое совершают люди. Анализируя это звуковое впечатление, приходишь к заключению, что оно происходит от построения его на звуковой основе медлительных носовых согласных М, Н. Вчитайтесь в фразу: «огромные, вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке»: во всей этой фразе только одно слово не имеет носового звука, — большинство слов их имеет по два, по три, носовые звуки с

призвучными к ним плавными и придают отрывку медлительную жуть, дают ощущение мрака, переходящего в молчание.

Достоевский часто прибегает к звуковой живописи в своих описаниях природы. Чем кратче эти описания, тем гуще, насыщеннее обычно их звуковой состав, тем сложнее и звучней их инструментировка. К приведенным примерам прибавлю еще несколько. «По синей воде встает белый пар, тонкий, прозрачный. Даль темнеет; все как-то тонет в тумане...» («Бедные люди») [1; 83]. Великолепная, сложнейшая инструментировка, соответствующая композиционной широте и сложности картины! Отрывок в первой части выдержан в преобладании звука Т — взятого из слова «туман»; во второй части явно преобладает Б и при том сложном сочетании с Р и Е — взятом как звуковая сущность слова «берег», наконец, в третьей части опять появляется Т — и сближает, музыкально закругляя, конец отрывка с началом.

«Орла сбросили с валу в степь. Это было глубокою осенью, в холодный и сумрачный день. Ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве» («Записки из Мертвого дома») [4; 194]. Звук С носится по отрывку, как ветер по степи: это его — свист осенний, но осень неподвижна: эта плавная, ровная устойчивость степи удивительно передана плавными Р и Л, на основе которых «свистит» непрерывное С. Великолепно передан шум осенних деревьев в отрывке: «Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекатно шумели вершинами и скрипели на корнях своих...» («Бесъ») [10; 223].

Достоевский должен быть признан исключительным мастером звуковой пейзажной живописи. Он — превосходный инструменталист. Особенно сильное впечатление производит его словесная инструментировка тогда, когда она соединяется с предельной экономией изобразительных средств. Я уже не раз приводил примеры приема *pars pro toto*, который Достоевский применяет к описаниям природы. В соединении с широко разработанной инструментировкой этот прием дает поразительные результаты.

Вот картина жаркого летнего дня и сенокоса под Москвой, построенная так, что вы видите и солнце, и лето по *одному* взмаху косы, и вы *слышите* сенокос по *одному* звуковому оформлению образа: «На противоположном берегу косили сено. Я засмотрелся, как целые ряды острых кос, с каждым взмахом косца, дружно

обливались светом и потом вдруг опять исчезали, как огненные змейки, словно куда прятались; как срезанная с корня трава густыми, жирными грудками отлетала в стороны и укладывалась в прямые, длинные борозды» («Маленький герой») [2; 289].

VII.

Обзор городского и сельского пейзаж у Достоевского закончен. Но этим не исчерпан пейзаж у Достоевского. Не говоря уже о тех чисто символических пейзажах лазурного царства, которые появились впервые в сне Ставрогина, есть у Достоевского пейзажи, которые не связаны ни с городом, ни с деревней. В них природа освобождена от «человеческого, слишком человеческого». Если в городских пейзажах выражено лицо природы, на котором вызвана человеком почти гримаса отвращения или страдания, если в сельских пейзажах Достоевский придает этому лицу выражение открытой радости или спокойной улыбки, то в тех пейзажах, о которых идет речь, открыт на мгновение какой-то вечный лик природы и твари, своею светлостью и чистотой рождающий в человеке умиление. Это — природа, взыскуемая человеком как мир неоскверненного бытия, как мир бытийственного благоволения. Достоевский здесь выписывает в природе то нетленное и исполненное чистого и высокого бытия, что лишь *«Сквозит и тайно светит»* [Тютчев. «Эти бедные селенья...». — публ.] в обычной, человеком оскверненной, смиренной наготе природы. Эта природа та, про которую Тютчев сказал:

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...
[«Не то, что мните вы, природа...». — публ.]

«“Богородица что есть, как мнишь?” — спрашивает старица Хромоножку. — “Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого”. — “Так, говорит, Богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость”» [10; 116].

«Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу. И вот я тебе скажу, Шатушка: ничего-то нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, всё равно слезы твои от

одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно. Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела, бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет и всё вдруг погаснет» [10; 116—117].

Такой свет заката — знаменует здесь то труднейшее, взыскуемое человеком «касание мирам иным», о котором неустанно учит старец Зосима: никогда лучи солнца не бывают так близки к человеку, как в час угасания, когда, косые, они касаются человека, соединяя его с природой, вбирая в него — — но только для того, чтоб, остыв, опять поселить в нем светлую грусть по «мирам иным», коих символически он только что коснулся в закате.

Недаром приведенное место подвергалось стольким мистическим и религиозным комментариям, — мало того, столько раз было полагаемо во главу угла очень сложных мистических и религиозно-философских построений: оно заслуживает этого. Достоевский дает здесь один из изумительнейших своих пейзажей-символов. В своей статье «Эстетика Достоевского» Лапшин полагает, что этот символ-пейзаж связан у Достоевского с идеей бессмертия. Для нас важно лишь отметить это и указать, что пейзаж этот открывает собою у Достоевского целый ряд пейзажей и пейзажных пауз, которые символически построены и насыщены особым восприятием природы, как мира первозданно-чистого, блаженного бытия, восприятия, раскрывающегося человеку лишь на путях подвига и собственного преображения. Лишь тот, у кого «душа возвысилась до строю» [Тютчев. «Памяти В.А. Жуковского». 1852. — публ.] — лишь тот может ощутить этот *строй*, слышать этот *лад* природы, лишь тому будет доступен «пейзаж» — если так можно выразиться — благоволения и умиления, а не только пейзаж тоски и отчаяния, каким является у Достоевского городской пейзаж, или пейзаж ретроспективной мечты, каким является пейзаж сельский.

В «Преступлении и наказании» и более ранних произведениях такого пейзажа нет вовсе. В «Идиоте» он только начинает намечаться в истерических вскриках князя перед самой катастрофой с вазой: «О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят» [8; 459].

В «Бесах» дан высокий, глубокомысленный образ этого пейзажа благоволения, отвечающего упованию: «на земле мир, в человецех благоволение» [Ев. от Луки, 2: 14. — *публ.*]. В «Подростке», где дан предельный по выразительности пейзаж-символ города-марева, города-наваждения, есть целый ряд пейзажных пауз и пейзажей-символов — природы просветленной и умиленной, природы, сияющей своим первозданным ликом. Целый ряд важнейших сцен этого романа освещен «светом не вечерним» косых лучей заката, завершающихся пейзажем-символом готического собора, озаренного золотом заката, и ребенка, созерцающего с паперти этого собора — «касание» лучами небесного золота бедных созданий земли. Лапшин находит пейзаж этот как символ, связанный с идеей Божества. Но особенно ярко пейзаж благоволения проскальзывает во всех рассказах странника Макара Долгорукого. В косых лучах заката, посылаемого пейзажем благоволения в скучную комнату «подростка», странник рассказывает ему о своем богомолье: «Заночевали, брате, мы в поле, и проснулся я заутра рано, еще все спали, и даже солнышко из-за леса не выглянуло. Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо всё, воздух легкий; травка растет — расти, травка Божия, птичка поет — пой, птичка Божия, ребеночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье, младенчик! И вот точно я в первый раз тогда, с самой жизни моей, всё сие в себе заключил...» [13; 290]. Так природа открывает тайну вселенского оправдания. Это благоволение бытия нескончаемо. Оно — сияет в живом бывании и бытии природы, оно же живет и в смерти. Человек умрет, но и пейзаж кладбища — исполнен того же благоволения и вселенского оправдания. «И зарастет его могилка на кладбище травкой, облупится на ней бел камушек и забудут его все люди <...> И пусть забудут, милые, а я вас и из могилки люблю. Слышу, деточки, голоса ваши веселые, слышу шаги ваши на родных отчих

могилках в родительский день; живите пока на солнышке, радуйтесь, а я за вас Бога помолю, в сонном видении к вам сойду... всё равно и по смерти любовь!..» [13; 290]. Эту же природу благоволения находит на кладбище и герой повести «Вечный муж» — Вельчанинов.

Этот пейзаж вселенского оправдания разлит широкою волною по последнему роману Достоевского. Вспомним, что даже внешнее пейзажное оформление этого романа мягче, яснее, умиреннее, чем пейзажные рамы всех других романов Достоевского: не зной, не снег, не мокреть, — это осенняя ясность и сухость. Но истинным пейзажем «Карамазовых» и является именно этот пейзаж вселенского оправдания.

Даже Ивану Карамазову он ведом: «...буду счастлив пролитыми слезами моими, — говорит он Алеше. — Собственным умилением упьюсь. Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что!» [14; 210]. Эти «клейкие листочки» в устах Ивана — есть не более как своеобразное *paragone* всего пейзажа благоволения, — и весь такой пейзаж благоволения уместен Достоевским в эту фразу, — символически столь образно-значимую и емкую, что невозможно счесть, сколько раз она процитирована и прокомментирована.

Но истинное торжество этого софийного пейзажа благоволения, включающую в себя вселенскую теодицею, антроподицею и космодицею, находится в поведении и поучениях старца Зосимы.

«“Выходили окна его комнаты в сад, — говорит он о своем умершем брате, — а сад у нас был тенистый, с деревьями старыми, на деревьях завязались весенние почки, прилетели ранние птички, гогочут, поют ему в окна. И стал он вдруг, глядя на них и любясь, просить у них прощения: “Птички Божие, птички радостные, простите и вы меня, потому что и пред вами я согрешил”. Этого уж никто тогда не мог понять, а он от радости плачет: “Да, говорит, была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один всё обесчестил, а красоты и славы не заметил вовсе”. — “Уж много ты на себя грехов берешь”, — плачет, бывало, матушка. — “Матушка, радость моя, я ведь от веселья, а не от горя это плачу; мне ведь самому хочется пред ними виноватым быть, растолковать только тебе не могу, ибо не знаю, как их и любить. Пусть я грешен пред всеми, да зато и меня все простят, вот и рай. Разве я теперь не в раю?”

И много еще было, чего и не припомнить, и не вписать. Помню, однажды, вошел я к нему один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: “Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!”» [14; 262—263].

Завет жизни есть завет спасительного восприятия пейзажа благоволения — природы и человека в свете бессмертного вселенского оправдания. И этот завет исполняется Зосимой. Вот одно из таких исполнений: «В юности моей, давно уже, чуть не сорок лет тому, ходили мы с отцом Анфимом по всей Руси, собирая на монастырь подаяние, и заночевали раз на большой реке судоходной, на берегу, с рыбаками, а вместе с нами присел один благообразный юноша, крестьянин, лет уже восемнадцати на вид, поспешал он к своему месту назавтра купеческую барку бечевою тянуть. И вижу я, смотрит он пред собой умиленно и ясно. Ночь светлая, тихая, теплая, июльская, река широкая, пар от нее поднимается, свежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, всё тихо благолепно, всё Богу молится. И не спим мы только оба, я да юноша этот, и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его» [14; 267].

Эта красота и тайна природы, ее вселенская, бытийная сила и правда, обличают ложь человеческого бытия. На дуэли будущий старец Зосима, а тогда офицер, — оглянув внимательным взором обставший его пейзаж, — произносит слова благоволения, разрушающие ложь человеческих уставов: «“Господа, воскликнул я вдруг от всего сердца, посмотрите кругом на дары Божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...”» [14; 272].

«Природа прекрасная и безгрешная» — вот то слово, произнесенное самим Достоевским, которым обнимаются все его пейзажи благоволения. Их можно бы назвать и иначе: это символическое запечатление вселенской хвалы, — последнего оправдания бытия. Заповедь восторженной космодицеи и дает умирающий Зосима своим ученикам: «Любите всё создание Божие, и целое, и

каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах. Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать всё далее и более, на всяк день. И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» [14; 289]. Опыт такой любви Достоевский и представляет в преображении Алеши, случившемся в ночь после смерти старца Зосимы. Земной «пейзаж» — городской ли, сельский ли, — для Алеши закончился в эту ночь: он узрел в эту ночь, преобразенный и просветленный, ту «природу безгрешную и прекрасную», которая не воплотима ни в каком земном пейзаже, которая не адекватна никакому куску природного бывания на земле. В одну ночь, в восторге и в умилении, Алеша прошел длинный путь *a realibus ad realiora*^{*} и увидел это таинственное и прекрасное «*realiora*» природы, — увидел лик космоса, — «безгрешный и прекрасный», по Достоевскому. В русской литературе нет более совершенного воплощения этого лика, чем эти немногие строки Достоевского, — единственный по чистоте и игре алмаз из россыпей его поведений о природе: «Он еще прислушивался, он ждал еще звуков... но вдруг, круто повернувшись, вышел из кельи.

Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю. <...> он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков. <...> Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга» [14; 327—328].

^{*} От реального к реальнейшему. — *ред.* Вероятно, отсылка к статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», где употреблено это выражение. — *ред.*

И эта же ночь, — для одного ставшая ночью великой космодидеи, преображающей все существо человека, обручающей его тайной неба и земли, для другого была обыкновенной осенней ночью среднерусской полосы: «Быстрая езда как бы вдруг освежила Митю. Воздух был свежий и холодноватый, на чистом небе сияли крупные звезды. Это была та самая ночь, а может, и тот самый час, когда Алеша, упав на землю, “исступленно клялся любить ее во веки веков”. Но смутно, очень смутно было в душе Мити...» [14; 369]. Достоевский сам счел напомнить о том, что это — «та самая ночь»: для Мити — привычный, невнимательно рассматриваемый, а, вернее, и вовсе не замечаемый ночной осенний пейзаж со звездами, — для Алеши — таинственное явление космической красоты, несущей оправдание бытию: «Красота спасет мир». Тут — весь путь развития пейзажа у Достоевского — от географического «пейзажа», затемняемого «человеческим, слишком человеческим», — до прекрасного и действенного явления «безгрешного и прекрасного» космоса. Одни и те же звезды освещают Мите путь — в Мокрое, на оргию, Алеше — через Кану Галилейскую вечного оправдания бытия — к «красоте», которая спасет мир.

23, 24, 25, 26, 28 / <пропуск ук. месяца> 1926.

Москва

Примечания

¹ Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30-ти тт. — Л.: Наука, 1973. — Т. 6. — С. 90.

Каким собранием сочинений Ф.М. Достоевского пользовался Дурылин, пока не удалось установить. Все цитаты, используемые Дурылиным, сверены и выправлены по указанному выше изданию, ссылки на которое даются нами в квадратных скобках с указанием тома и страницы. Так же даны некоторые источники цитат. Остальные указания и сокращения внутри текста принадлежат Дурылину.

² Все преходящее / Есть только символ (И.В. Гёте. «Фауст», заключительный хор. — публ.)