

Робин Фойер Миллер

Притчи Достоевского: парадокс и сюжет

Очень часто в произведениях Достоевского его персонажи рассказывают короткие истории, наделенные признаками, которые мы обычно приписываем библейским притчам. Обычно в таких случаях персонажи Достоевского *пытаются понять, постичь или как-то иначе обратиться в притче к тому, что они считают своим подлинно русским наследием*. Именно в такие мгновения риторика в творчестве Достоевского истинно, буквально оказывается частью «перевода культуры». ¹ Я хочу рассмотреть четыре примера из творчества Достоевского, иллюстрирующие это тяготение к притче, и расшифровать в них столкновения между «утверждением подлинно русской духовности» и европейскими литературными стратегией и формами. Биография и творчество Достоевского воплощают в себе постоянный компромисс между его православной верой — его преданностью византийско-славянской традиции — и его влюбленностью в западные литературные формы, сюжеты и темы. В 1854 году он написал в часто цитируемом письме вдове декабриста госпоже Фонвизиной: «Не потому, что Вы религиозны, но потому, что сам пережил и прочувствовал это, скажу Вам, что в такие минуты жаждешь, как «трава иссохшая», веры, и находишь ее, собственно, потому, что в несчастье яснее истина. Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в

душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято: Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.

Но об этом лучше перестать говорить. Впрочем, не знаю, почему некоторые предметы разговора совершенно изгнаны из употребления в обществе, а если и заговорят как-нибудь, то других как будто коробит? Но мимо об этом» (28, I; 176).

Это письмо обычно прочитывают как сложное *profession de foi*,² «жажду верить» Достоевского — как вариант знаменитой «воли верить» Уильяма Джеймса, где Достоевский утверждает свою православную веру, в то же время признавая свои сомнения и влияние философских и политических идеологий своего времени.

Меня, однако, более всего интересуют его слова: «Но об этом лучше перестать говорить. <...> Но мимо об этом». Такие высказывания, словно бы оговорки, повторяются в письмах и публицистике Достоевского с парадигматической частотой и указывают, как думается, на те мгновения, когда он переходит от рассуждений к искусству, от прямых линий к параболам, от дидактизма к притче. Одним словом, Достоевский будет часто «переставать говорить» об этом и говорить об этом притчей. Все произведения Достоевского свидетельствуют о его чувстве колоссальной власти слова — слова, которое может быть орудием как спасения, так и гибели.

Как писатель, рисующий современные проблемы, Достоевский часто прибегал к библейским притчам. Сразу вспоминается история о Лазаре и ее значение для «Преступления и наказания». Йостейн Бертнес красноречиво обратил наше внимание на «глубокое знание русской агнографии»³ у Достоевского и проанализировал его; я сама разбирала образы «юродивых» у Достоевского. Такие критики, как Гроссман, Линнер, Перлина, Ветловская, Белнап, За-

харов, Томсон и Джоунз — не говоря о Бахтине — пристально разбирали многочисленные цитаты и то, как отрывки из Библии, из агиографических текстов и богословских трудов смешиваются в произведениях Достоевского с цитатами из газет, уличных анекдотов, пародий и памфлетов. В этом контексте поразительный анализ Бертнесом роли истории о воскресении Лазаря в «Преступлении и наказании» наиболее показателен. Бертнес говорит, что в православной традиции эта история «наделена сложным символическим смыслом, она понимается как выражение *божественной власти* Христа восстановить в человеке его первоначальное бессмертие, а также предвосхищает будущие смерть и воскресение Христа».⁴

Однако на этих страницах я хотела бы сосредоточиться на том, как Достоевский вносит собственные, уникальные притчи в свои произведения, в «евангелие» от Достоевского.

Прежде всего надо сказать несколько слов о притчах в целом: определения термина «притча» словно бы воплощают свою собственную парадоксальность. С одной стороны, некоторые понимания притчи подчеркивают тот факт, что притчи *поучают*, преподносят некую мораль в форме пространной метафоры: «Поучение, мораль, передаваемая посредством пространной метафоры», или: «Короткая простая история, иллюстрирующая нравственный урок. В притче история рассказывается не ради самой истории, но для того, чтобы подкрепить мораль, которая всегда очевидна. Притчи Христа, например, притчи о добром самаритянине и блудном сыне, - наиболее знаменитые образчики жанра», или же: «Притча — очень короткое повествование о людях, изображенных так, чтобы подчеркнуть подразумеваемую аналогию или параллель с неким общим положением или уроком, который рассказчик пытается донести до своей аудитории. Притча была любимым приемом в поучениях Христа».⁵

С другой стороны, существует и другое понимание притчи, которое вполне четко и ясно противоречит первому определению притчи как метафорического поучения или художественной иллюстрации нравственной точки зрения. Возьмем, например, следующее высказывание: «Если история, в остальном подходящая под определение притчи, содержит окончательный нравственный урок, вместо того, чтобы оставить читателя в ловушке парадокса, тре-

бующей нравственного выбора, эта история не есть притча». Смысл притчи обладал этой неразрешимой двойственностью с библейских времен. Следовательно, существует мнение, что «притчи вроде тех, что встречаются в Новом Завете, всегда были по сути своей просты и всегда содержали один и тот же смысл, непосредственно доступный слушателям, в том числе и непосвященным». ⁷ С этой точки зрения притчи рассчитаны на любого. Но существует и другой взгляд на притчи, считающий их жанром, рассчитанным на посвященных.

Когда Христа просили объяснить цель его притч, он описывал их как истории для *внешних* — для непосвященных, и явная цель его притч — сокрыть тайну, которую должны были понять только посвященные. Так говорит нам Марк: обращаясь к Двенадцати, Иисус сказал: «Вам дано знать тайны Царствия Божия, а тем внешним все бывает в притчах, так что они своими глазами смотрят, и не видят; своими ушами слышат, и не понимают, да не обратятся, и прощены будут им грехи» (4, 11—12). ⁸

Подчеркивая темную сторону притчи, Марк и далее «расстраивает комментаторов, используя слово «тайна» как синоним для «притчи» и полагая, что эти истории ставят вопросы, на которые не могут ответить даже самые привилегированные толкователи». Кермод заключает, что «притчи словно бы могут провозглашать истину как некие герольды, и в то же время скрывать ее как некие оракулы». ⁹ Что же происходит у Достоевского?

Федотов считает, что именно те евангельские притчи, которые говорят о «Боге милосердия» и дышат «духом любви», оставили наиболее глубокий отпечаток на русской религиозной традиции. ¹⁰ Эти притчи, несущие ужас нарушившим закон милосердия или поправшим любовь (по Кермоду, непосвященным, внешним), служат, считает Федотов, утешением верующим. Уникальные притчи самого Достоевского проявляют именно такую двойственность.

Достоевский-художник всегда остро ощущал эти противоречивые возможности притчи, которая может не только открыть, но и сокрыть; эту ценную возможность, как он мог бы сказать, не выражать свои самые драгоценные идеи в слишком прямолинейной или дидактической форме. В 1861 он написал: «В самом деле, толь-

ко что захочешь высказать, по своему убеждению, истину, тотчас выходит как будто из прописей! <...> Отчего в наш век, чтобы высказать истину, все более и более ощущается потребность прибегать к юмору, к сатире, к иронии; подделывать ими истину, как будто горькую пилюлю» (19; 53).¹¹ Поэтому для Достоевского основополагающая, зачастую православная религиозная истина находила наилучшее выражение в репертуаре форм, которыми пользовались и другие романисты того времени.

Пятнадцать лет спустя, в 1876, Достоевский все еще жаловался на те же проблемы: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*¹², доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: «Вот это-то и есть Мессия», прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово» (29, II; 102). Далее Достоевский цитирует знаменитую строчку из тютчевского «*Silentium*»: «Мысль изреченная есть ложь». Он уже выразил замечательно схожую идею в своей статье 1861 года «По поводу выставки»: «Стоило бы вспоминать лишь почаще о золотом правиле, что высказанное слово серебряное, а невысказанное — золотое» (21; 73).

Я предлагаю проанализировать четыре момента в творчестве Достоевского, где он создает, либо в словах своих героев, либо в молниеносной последовательности событий в течение короткого времени, свои собственные притчи. Эти моменты содержат в себе всю сложность библейских притч, сосредотачиваясь на вопросах нравственной и религиозной истины. Но они также служат развитию сюжета хитроумного романиста, и в этом качестве они борются с притяжением византийско-славянской традиции и тяготеют к литературным традициям Западной Европы. Такие двойственные моменты — отличительный признак художественного мира Достоевского.

Во второй части «Идиота» (1868) Мышкин только что заходил к своему сопернику Рогожину, который вскоре попытается его убить. Мышкин уже полгода заново открывал для себя Россию (как Москву, так и деревню), и намеренно старался заново утвердить свои связи с Россией и заново пересоздать себя как русского человека.

Но влияние его долгого пребывания в Швейцарии все еще продолжает пропитывать его видение. Мышкин и Рогожин стоят под репродукцией знаменитой западноевропейской картины Гольбейна, рисующей Христа после снятия с креста. (Эта картина имеет в романе основополагающее эстетическое значение.) Рогожин внезапно спрашивает Мышкина, верит ли тот в Бога. Мышкин не отвечает прямо на вопрос Рогожина, но, словно в истинной притче и словно бы «оживляясь под впечатлением одного недавнего воспоминания», вместо этого отвечает косвенным *profession de foi*: «Насчет веры я, на прошлой неделе, в два дня четыре разные встречи имел» (8; 182).

Притча начинается. Вначале Мышкин рассказывает о том, как в поезде встретился с известным атеистом, с которым пытался обсудить существование Бога. Но Мышкин чувствует, что их разговор, основанный на разуме и логике, не может приблизиться к основополагающему вопросу о вере в Бога. Потом он остановился на ночь, говорит он Рогожину, в провинциальной гостинице, где прошлой ночью один крестьянин, абсолютной трезвый, убил своего друга за серебряные часы; заноса нож, он молился: «Господи, прости ради Христа!» (8; 183). На следующее утро, гуляя по городу, Мышкин натывается на пьяного солдата, который уговаривает его купить «серебряный» крест, который, как они оба прекрасно знают, на самом деле оловянный. После этого жульничества Мышкин идет дальше, думая об этом пьяном крестьянине то, что Достоевский позже напишет в своей публицистике: «Нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (8; 183). Шесть лет спустя в «Среде» Достоевский спросит: «Кто заглядывал в сокровенные тайники его сердца? Может ли у нас хоть кто-нибудь сказать, что знаком вполне с русским народом?» (21; 15).

Мышкин затем говорит Рогожину, что часом позже он встретил молодую крестьянку, которая крестилась с глубоким благоговением, потому что ее шестинедельный ребенок в первый раз улыбнулся. Она объясняет свои чувства Мышкину в сравнении, одновременно простом и поразительном. Оно поразительно потому, что без гордости или заносчивости она поясняет божественным примером пример смертный: «Точно так, как бывает материнская радость, ко-

гда она первую от своего младенца улыбку заметит, такая же точно бывает и у Бога радость всякий раз, когда Он с неба завидит, что грешник перед ним от всего сердца на молитву становится» (8; 183) (более привычно пытаться понять божественное через посредство земного или человеческого — «я жажду веры, как иссохшая трава жаждет воды»). В словах крестьянки Мышкин открывает некий смысл, который внезапно освещает для него сущность его русского христианства: «Сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит» (Мышкин имеет в виду жулика-солдата, убийцу и атеиста и воспринимает их как находящихся некоторым таинственным образом в Господней сфере; 8; 184). Мышкин конкретизирует свое ощущение взаимосвязанности людей в Божьем мире, представляя себе, что «простая баба, мать», которая поняла всю природу отцовской радости Бога на своих детей, может быть женой жулика-солдата.

В притче Мышкина радость крестьянки-матери от улыбки ее ребенка не может отменить неверия атеиста, убийства крестьянином своего друга, жульничества солдата. Но прилив радостного чувства, которое она, Мышкин и, возможно, в конечном итоге читатель, испытывают от связи ее счастья с Божьим, исподволь, но тем не менее необратимо преображают происшедшее ранее. Притча Мышкина не учит истине нравственной, но истине, которая выходит за пределы вопросов нравственности и традиционной религиозной догмы в совершенно иную сферу. Существует некая таинственная связь между добром и злом в тех событиях, которые Мышкин так настойчиво связывает друг с другом, особенно в почти оксюморонных фигурах молящегося убийцы и обманщика-христопродавца. Четвертая встреча Мышкина, его встреча с матерью-крестьянкой, придает четырем событиям своего рода единство, включая таинственный мир зла в еще более таинственный мир добра.

Но у этой притчи при всей ее сложности есть и конкретная практическая роль в сюжете «Идиота». Она предвосхищает попытку мятущегося между верой и неверием Рогожина убить Мышкина. И когда они с Мышкиным вскоре обменяются крестами, Достоевский с юмором и одновременно с высокой иронией напоминает об

образе солдата—христопродавца». Более того, четыре события притчи сами по себе подчиняются требованиям сюжетостроения. Они движутся от тьмы к свету, чтобы выразить представление о природе религиозной веры. Эти «подлинные события» происходят на протяжении двух дней, но каково было бы их воздействие, если бы они происходили в другом порядке? Что, если бы первая улыбка ребенка предшествовала истории об убийце? Не читали бы мы тогда, возможно, притчу об отчаянии, историю потенциально столь же мрачную, как и картина Гольбейна, под которой стоят Мышкин с Рогожиным?

Почти десять лет спустя, в 1876, когда Достоевский пытался описать собственное религиозное преображение, свою собственную веру, он обратился, как ранее Мышкин, к русскому крестьянину и к другой притчевому «анекдоту», «даже и не анекдоту; так, одному лишь далекому воспоминанию», составленному, опять же, из нескольких различных, словно бы противоречащих друг другу частей, прошедших тщательную, стратегическую фильтрацию искусством.¹³ Подобно своему персонажу Мышкину, Достоевский в «Мужике Марее» обращается к воспоминанию, включающему в себя несколько эпизодов, которые вместе превратятся в притчу о религиозной вере.

Достоевский начинает с описания второго дня Пасхальной недели, которую он более двадцати пяти лет тому назад провел в остроге. Каторжники-крестьяне предавались пьяному празднованию, и один из дворян-каторжников, поляк, только что прошептал Достоевскому: «Je hais ses brigands».¹⁴ Достоевский лег на свою койку, закрыл глаза и стал вспоминать, грезить. Действительность и воображение стали сливаться. «Начиналось с какой-нибудь точки <...> и потом мало-помалу выросло в цельную картину. <...> Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому» (22; 47). Этот образ напоминает зеркала в цирке, потому что художественные размышления, грезы и выдумки рассказчика в 1876 есть именно художественные размышления, грезы и выдумки его самого двадцать пять лет тому назад, каторжником в остроге.

Достоевский затем вспоминает, как, лежа на острожной койке, он внезапно вспомнил свое детство за двадцать лет до острога, когда слегка зябким августовским днем он бродил в кустах возле ов-

рага. Он забрел в березовую рощу за грибами и вдруг услышал крик «Волк бежит!». Он выбежал на близлежащее поле к пахавшему там мужику Марейю. Марей начинает утешать испуганного ребенка, участливо, но не принимая его всерьез, пока он не понимает, что ребенок действительно напуган. Достоевский вспоминает (как он вспоминал в остроге), что крестьянин погладил его по щеке измазанным в земле пальцем и улыбнулся ему «материнскою и длинною улыбкой». В этот момент крестьянин с любовью входит в фантастический мир ребенка. «Уж я тебя волку не дам! — прибавил он, все так же матерински мне улыбаясь, - ну, Христос с тобой, ну ступай» (22; 48).

Достоевский затем размышляет, как впоследствии, когда он ребенком снова встречал Марейю, он не заговаривал с ним. И все же теперь (в остроге), двадцать лет спустя, воспоминание пришло к нему, «когда было надо». «И если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом» (22; 49). Материнская улыбка и «тонкая, почти женственная нежность» утешили его в миг воображаемой опасности в детстве; двадцать лет спустя, в миг подлинной опасности — в мгновение глубокого духовного кризиса и отвращения к собратьям-людям — воспоминание об улыбке крестьянина снова утешило его — показало ему сущность религиозного чувства. И это двухступенчатое воспоминание, где пересекаются детство и юность, становится еще двадцать пять лет спустя, в зрелых годах, поводом слить автобиографический и творческий импульсы в некое видение, в выковывание притчи. Но в каждый из этих трех моментов искусство, воображение и выдумка также играют стратегически важные роли. Ребенок воображает крик «Волк бежит!»; каторжник любит придавать «новые черты» давно прожитому; известный журналист-писатель занимается этим постоянно. Подлинно русские религиозные убеждения заявлены и заключены в рамки художественного видения русского реализма XIX века.

Когда Достоевский наконец открывает глаза и осматривается, он понимает, что в нем произошел переворот. «Я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем». Достоевский затем рассказывает, как он

смотрел на особенно пьяных, дерущихся каторжников, и думал про себя: «Ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22; 49).

Зачем я провела вас через историю, которую вы все знаете? Потому что художественная структура глубоко личной притчи Достоевского поразительно напоминает притчу Мышкина. (По сути перед нами два варианта одной и той же притчи.) Каждая начинается как рассказ о воспоминании. Холодная ненависть поляка, с которого Достоевский начинает свои воспоминания о далеком прошлом, напоминает атеиста в поезде, с которого Мышкин начинает свое повествование о недавнем воспоминании. И поляк, и атеист (в любом случае нравственные эквиваленты в творчестве Достоевского) проповедуют мощную этику отчаяния. Крестьянин Марей с его лучистой улыбкой, причастной как напряженной любви матери, так и божественной любви, поразительно напоминает крестьянку, которая радуется на первую улыбку своего ребенка. В каждую историю включено отождествление материнской улыбки с любовью Бога к человеку; в каждой притче путь к благодати и спасению неким образом связан с таинством любящей улыбки, которая не может отменить боль и страдание, но все же не сдаётся и продолжает существовать даже перед лицом зла в мире.

Каждая притча достигает наиболее яркого воздействия, утверждая простое, волшебное, абсурдное, невозможное тождество двух не связанных друг с другом фигур. Как Мышкин находит глубокое утешение в мысли о том, что крестьянка может быть женой пьяного жулика-солдата, так и Достоевский предполагает, что крестьянин-каторжник, дерущийся в остроге, может быть, тот самый мужик Марей. В каждой притче добро и зло тесно переплетены, и самое их переплетение укрепляет добро, а не зло. Более того, ни Мышкин, ни Достоевский, ни новообращенный каторжник Достоевский не могут сказать, что на самом деле в сердце крестьянина. И тем не менее оба рассказывают свои истории — притчи о приятии веры, благодати — и рассказывая их, они исполняют еще одно дело веры: распространение благодати. Религиозные притчи все время рассказываются: они короткие и легко применимы во множестве контекстов.

Притчи Достоевского демонстрируют все эти традиционные черты, и все же, чтобы полностью достичь своей цели, они зависят

от художественных, литературных приемов порядка, сюжета и неожиданных тождеств. В конце Мышкин проходит полный круг и возвращается к атеисту, с которого он начал (8; 184). Достоевский тоже завершает своего «Мужика Марея», возвращаясь к полякам, с которых он начал. Они, как и атеист, не могли отдаться чувству вне разума; у них, заключает Достоевский, «не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях» (22; 49—50). Таким образом, художественная, вымышленная притча Мышкина оказывается словно бы предварительным выражением, по своей структуре и теме, более автобиографической притчи Достоевского о его обращении. Искусство воздействует на действительность, хотя и то, и другая есть гибрид фактов и вымысла, «точек» и воображения.

Еще один эпизод в творчестве Достоевского разительно напоминает обе эти притчи: одна сцена почти в начале «Братьев Карамазовых» (1881), где старец Зосима выходит из своей кельи поговорить с пятью крестьянками. Здесь Достоевский создает из событий косвенную притчу: он оставляет самому читателю связать их воедино. Здесь нет предварительного заявления вроде мышкинского «насчет веры» или *profession de foi* Достоевского. Читатель может сам, если он того захочет, стать творцом притч.

Зосима говорит с пятью из примерно двадцати крестьянок. Первую, «кликушу», подводят к Зосиме. Рассказчик-хроникер описывает, как примитивные христианские верования крестьянки, «ожидание неперменного чуда исцеления», действительно приносят кратковременное исцеление (14; 44). Вторая крестьянка — «далекая». Хорошо известно, что в этом отрывке звучат надрывающие сердце автобиографические ноты, потому что в уста этой необразованной крестьянки Достоевский вложил собственное, глубокое, отчаянное горе по своему умершему ребенку.¹⁵ Причитая по своему умершему мальчику, крестьянка словно оживляет его для нас. Зосима вначале утешает ее традиционной церковной мудростью. Это мгновение чем-то напоминает ласковое, но несерьезное утешение, которое Марей предлагает маленькому Достоевскому. Зосима говорит ей, что ее дитя радуется с Богом и Его ангелами. Крестьянка — верующая женщина; она не потеряла веру, но все же этот ответ не приносит ей утешения. Божественная справедливость бледнеет по сравнению с размером земной несправедливости и утраты. Зосима

быстро отказывается от стандартного учения церкви, обращается к библейскому прошлому и, как Марей, заглядывает в глубины собственного сердца, чтобы утешить крестьянку. «А это <...> древняя «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет», и таковой вам, матерям, предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь» (14; 46). Он призывает ее помнить и не забывать.

Третий разговор Зосимы — с крестьянкой, сын которой уже больше года не подавал о себе вестей. Она подумывает прибегнуть к старому суеверию и помолиться за упокой его души, чтобы его душа заволновалась и он написал ей. Зосима упрекает ее, прощает ее и потом предсказывает, что сын или напишет ей, или вскорости вернется домой. В четвертой беседе Зосима утешает женщину, признающуюся ему в убийстве мужа. Он уверяет ее, что Бог простит ее и что она должна думать только о непрерывном покаянии. «Если каешься, так и любишь. А будешь любить, то ты уже Божья... Любовью все покупается, все спасается. Уж коли я, такой же, как и ты, человек грешный, над тобой умилился и пожалел тебя, то кольми паче Бог» (14; 48). Наконец, к Зосиме обращается здоровая крестьянка с маленькой дочкой. Она пришла просто посмотреть на него, вознести за него молитву и попросить его отдать шестьдесят копеек той, которая беднее ее самой. Подобно Мышкину и ребенку-Достоевскому, здесь Зосима скорее получает вдохновение, нежели делится им, хотя он затем благословляет женщину и ее ребенка. Но этот последний разговор подчеркивает представления самого Зосимы о том, что все мы — часть цепочки бытия, в которой мы питаем и нас питают, мы любим и нас любят.

Эти события сильно напоминают притчу Мышкина о вере. Он тоже описывает убийцу, который продолжает верить в Бога, и его заключительный разговор — тоже с матерью, у которой на руках здоровый ребенок. Обе крестьянки — матери с детьми — оказываются почти что завершающим терцетом сонета: они проливают луч смысла на предшествующие «строки». Также и Марей, нежно, матерински улыбающийся ребенку-Достоевскому, наполняет притчу Достоевского гармонией и сиянием.

Но эта притчевая глава «Братьев Карамазовых» также играет жизненно важную, полезную, практическую роль в сюжете Досто-

евского. Хотя она кажется отклонением от основного действия романа, она на самом деле предвосхищает, дублирует его. В подобном качестве эта глава являет собой сложный пример того, как Достоевский строит свой роман, как он уравнивает часть и целое и безупречно сплетает их воедино. Для женщины, у которой умер сын, драгоценное воспоминание об этом ребенке оказывается тонкой нитью Ариадны, с которой она может выбраться из лабиринта боли и отчаяния, точно так же, как несколько слоев воспоминаний Достоевского в «Мужике Марее» показали ему путь через тьму. Его воспоминания охватили почти шестьдесят лет, события, составляющие притчу Мышкина, произошли на протяжении двух дней; беседы Зосимы с крестьянками занимают примерно час. Но их притчевое влияние одинаково.

Наконец, четвертый и последний притчевой момент, который мне представляется наиболее парадоксальным и наиболее драгоценным: грушенькина история о луковке.

Достоевский был особенно доволен тем, что смог воспроизвести эту историю в своем романе. Он писал издателю: «Особенно прошу хорошенько прокорректировать легенду о луковке. Это драгоценность, записанная мною со слов крестьянки и, уж, конечно, *написана в первый раз*» (30, I; 126—127). Но эта история уже была опубликована в книге А.Н. Афанасьева «Русские народные легенды» в 1859 году, и сам Достоевский, возможно, забыл, что читал ее в этом собрании.¹⁶

В «Идиоте» Мышкин стоял перед картиной Гольбейна, власть которой столь велика, что от нее можно и веру потерять, особенно русскую православную веру в спасенного и воскресшего Христа.¹⁷ Перед страдающим, сомневающимся Алешей нет никакой картины, вместо этого перед ним — живая икона, часть которой составляет он сам, *tableau vivante*, фигурами которой являются опасный, нудоподобный Ракитин, немного колбасы, бутылка водки и, на кончиках у Алеши, соблазнительная женщина.

Грушенька узнает, что Зосима умер, быстро соскакивает с колен Алеши «как в испуге», и несколько мгновений спустя начинается ее притча о луковке, история, которую она услышала от своей няни Матрены. Как пишет Сара Смит, эта легенда — «объективная связка, соединяющая Грушеньку с «просвещением» русского народа.

Эта легенда была вдохновлена и вскормлена народом; для нее она представляет собой источник жизни». ¹⁸ Эта история, включенная в начало второй половины романа, приобретает символический вес, сравнимый со словами, пшеничными зернами и поклонами в романе. Все связаны памятью, благодатью и любовью. И снова, «когда надо было», как сказал бы Зосима, Грушенька говорит о драгоценном воспоминании: она рассказывает Алеше историю из своего детства о злой бабе, которая за свою долгую жизнь сделала только одно доброе дело — однажды подала луковку. И все же одно дело, как давно мертвое зерно, тем не менее воплощает потенциальную возможность принести плод. Его может быть достаточно, чтобы спасти ее.

Начало притчи с описанием огненного озера в аду напоминает начало поэмы Ивана, где он цитирует апокриф о хождении Богородицы по мукам. Иван также дважды ссылается на «Ад» Данте. Ад из легенды Грушеньки также предполагает дантовское видение ада; он полон грешников, грехи которых продолжаются и в аду. И Богородица в поэме Ивана, и ангел-хранитель бабы в притче Грушеньки умудряются уговорить Бога пересмотреть ужасный приговор. У Ивана грешники получают отдых от мук раз в году, от Великой Пятницы до Троицына дня. В притче Грушеньки бабе буквально дается второй шанс: она может ухватиться за луковку, чтобы ангел вытащил ее из озера, если только луковка не порвется.

По сути своей история Грушеньки — притчевая глосса к часто повторяемым словам Зосимы, что все за всех отвечают. Не оттолкни баба других грешников, цеплявшихся за нее, тоже надеясь на спасение, и она, и все остальные — в великой живой цепи бытия — были бы спасены. Грешница в этой истории снова обречена на вечные муки, потому что она кричит: «Моя луковка, а не ваша». Но Алеша с Грушенькой поступают совершенно противоположным образом — они цепляются друг за друга и подают друг другу луковку, они оба держатся за поданную луковку и выбираются из горящего озера.

Грушенька дает Алеше как луковку («ты мою душу сейчас восстановила»), так и мета-луковку (притчу о луковке в целом). И все же несколько мгновений спустя, прощаясь, он ласково улыбается ей и восклицает со слезами: «Луковку я тебе подал, одну самую ма-

ленькую луковку, только, только!» (14; 323). Кто кому подал луковку? И зависит ли успех подаяния, как в притче, целиком от взаимности, от разделенной ответственности? Ангел протягивает луковку грешнице, и другие грешники хватаются за нее. Никто не должен разжимать руки или отталкивать кого бы то ни было.

Таким образом, притча о луковке работает в романе как эмблема обращения, спасения и радости взаимного дарения двух душ на краю кризиса. В этом качестве и для персонажей, и для читателей, для нас, «посвященных», это одно из самых оптимистичных мгновений в романе — это мгновение, когда сложная идея может оказаться одновременно символизируемой и конкретизируемой в одной-единственной луковке. Но притча, которую Достоевский создал из старой русской легенды, работает прямо противоположно тому, как она работала, оставшись неприукрашенной, простой легендой, без окружающей ее художественной скорлупы.

Что превращает эту сказку, эту легенду в притчу? Сама по себе история про луковку — история про проклятую душу. Даже получив второй шанс на спасение, в глубинах ада, страдающая грешница грешит опять. Вмешательство ангела-хранителя трогательно; возможно, оно отражает готовность христианского Бога выказать милосердие; но и то, и другое бесполезно. В истинно шекспировском духе характер бабы — действительно ее судьба. Она дважды проклята, потому что она кричит другим: «Моя луковка, а не ваша».

Но для Алеши, для Грушеньки и для читателя романа ее неопровержимая и поразительная вечная погибель, ее возобновленные и теперь уже несомненно вечные муки в огненном озере каким-то образом забываются. Благодаря безусловно художественной передаче у Достоевского этого темного и ужасного момента как функции происходящего между Алешей и Грушенькой, момент этот воспринимается в романе как мгновение почти что безграничной радости. История о вечной гибели неким таинственным и даже загадочным образом предстает как радостное мгновение спасе-

ния. По природе своей притчи обычно предостерегают слушателей — «Вот что будет, если...». Сама по себе эта старая легенда могла бы быть предостерегающей притчей.

Но в контексте романа, как притча Достоевского, она практически лишена предостерегающего, дидактического звучания, несмотря на то, что она передана по сути своей слово в слово. Вместо этого в акте рассказывания, бесценного словесного дара одного человека другому, она освещается таким образом, что ее семантический смысл изменяется. Акцент смещается на воспоминание и на потенциально безграничную спасительную силу даже одного доброго дела. Неважно, что доброго дела бабы было *недостаточно*, чтобы спасти ее. Все забывают этот решающий факт, когда Достоевский, вдохновленный своей мощной православной христианской верой, одним умелым росчерком пера романиста заставляет своих героев, своих читателей и, возможно, самого себя, даже перед лицом этого довода от противного, верить, что спасительной силы луковки в прошлом любого из нас *будет достаточно*, чтобы пришло Царство Божие.

Каждый из четырех притчевых моментов в произведениях Достоевского является примером властного и почти пугающего связывания намеренной, заранее обдуманной стратегии прирожденного художника, прекрасно знающего вкусы и реакции и читательские привычки своего читателя, и страстно верующего православного человека, отчаянно пытающегося сеять семена мира Божьего (слова) в этом мире. В этом качестве притчи воплощают «перевод культуры». Они являются теми мгновениями, когда Достоевский, через риторику своих персонажей, мог наполнить новой жизненной силой, переделать, пересоздать православное наследие и сделать его непосредственным, современным, поразительным — с помощью современной литературы.

Перевод с английского Татьяны Бузиной

Примечания

¹ Первоначально данная статья была опубликована в сборнике «Cultural Discontinuity and Reconstruction. The Byzanto-Slav Heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century». Jostein Børtnes & Ingunn Lunde,

ed. Solum forlag a/s. Oslo, 1997, pp. 168-184. Сборник был посвящен разрывам в культурной преемственности и ее восстановлению.

² Исповедание веры (франц.) — прим. переводчика.

³ J. Børtnes. «The Function of Hagiography in Dostoevskij's Novels», *Critical Essays on Dostoevsky*, ed. R. Feuer Miller, New York, 1986, p. 189.

⁴ Børtnes, p. 191.

⁵ См. R. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley, 1969, p. 71; K. Beckson & A. Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*, 1960, New York, p. 175; or M.H. Abrams. *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, 1993, p. 6.

⁶ J.J. Bonsignore. «In Parables: Teaching Through Parables.» *Legal Studies Forum*, 1988, 12 (2), pp. 195—196.

⁷ F. Kermode. *The Genesis of Secrecy: On the Interpenetration of Narrative*, Cambridge, Mass. & London, 1979, p. 25.

⁸ Кермод подробно разбирает этот поразительный парадокс притч и возводит начало спора и его самый напряженный фокус именно к этой цитате из Марка, в частности, к переводу одного слова, греческого ἵνα; которое в свою очередь есть перевод утраченного арамейского текста. Вкратце: надо ли переводить это слово как «да», или как «потому что»? Матфей, говорит Кермод, «словно бы счел ἵνα Марка невыносимым, потому что хотя он и не опускает общую теорию притчи в своей большой главе о притчах (13), вместо ἵνα он использует слово ὅτι, «потому что». (см. Kermode, 1979, pp. 29—32.

⁹ Kermode, 1979, pp. 46—47.

¹⁰ G.P. Fedotov. *The Russian Religious Mind*, vol. 2, (Collected Works, 3), Belmont, 1975, pp. 206, 218—219.

¹¹ Мой разбор «Братьев Карамазовых» в этой статье отчасти опирается на мою книгу «Братья Карамазовы»: Миры романа (*Brothers Karamazov: The Worlds of the Novel*, New York, 1992), хотя здесь идеи книги расширяются и пересматриваются.

¹² Благопристойно (франц.) — прим. переводчика.

¹³ См. два прекрасных разбора этой истории: R.L. Jackson. «The Triple Vision: The Peasant Marey», *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*, Princeton, 1981, pp.20—33; также J. Frank. *Dostoevsky: The Years of Ordeal 1850-1859*, Princeton, 1976, pp. 123—128.

¹⁴ Ненавижу этих разбойников (франц.) — прим. переводчика.

¹⁵ Более подробный анализ см. в моей книге *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel*, pp. 39—41.

¹⁶ S. Smyth. «The 'Lukovka' Legend in *The Brothers Karamazov*», *Irish Slavonic Studies* 7, 1985, pp. 41—51. Смит соглашается с предположением Л.М. Лотман, что Достоевский намеренно вводил издателя в заблуждение, утверждая, что первым записал эту легенду, потому что книга Афанасьева была запрещена. Л.М. Лотман. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века, Л., 1974, с. 307.

¹⁷ T. Ware. *The Orthodox Church*, Middlesex, 1964, pp. 232—233: «Надо <...> отвергнуть как неверное часто повторяемое утверждение, что Восток сосредотачива-

ется на Христе Воскресшем, тогда как Запад — на Христе Распятом. Если мы хотим найти контраст, точнее будет сказать, что Восток и Запад слегка по-разному мыслят Распятие. <...> В Великую Пятницу Православная церковь размышляет не только о человеческих страданиях и муке Христа как таковых, но скорее о контрасте между Его внешним унижением и Его внутренней славой. Православные видят не только страдающую человеческую природу Христа, но страдающего Бога. <...> Распятие не отделяется от Воскресения, потому что оба есть единое действие. <...> Когда православные думают о Распятом Христе, они думают не только о Его страданиях и муках; они также думают о Христе Торжествующем, о Христе Царствующем».

¹⁸ Smyth. 1986, p. 44.