

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА: ЛЮБОВНЫЙ КОНФЛИКТ КАК ПРОБЛЕМА ГРЕХА И ПРОЩЕНИЯ

В статье исследуется художественно-философское освоение А.П. Чеховым этических аспектов антропологии Ф.М. Достоевского. Анализируется смысловая эволюция в чеховском творчестве типичной для его предшественника сюжетной ситуации, лежащей в основе любовного конфликта, – «русский человек на rendez-vous». Повесть Чехова «Моя жизнь» проявляет новое отношение автора как к упомянутой сюжетной ситуации, так и к формам ее воплощения в творчестве Достоевского. «Идеальная человечность» чеховского Мисаила корреспондирует с замыслом романа «Идиот».

*Человек есть воплощенное Слово.
Он явился, чтоб сознать и сказать.*

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ

*Моя святая святых – это человеческое тело,
здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь
и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи,
в чем бы последние две ни выражались.*

А.П. ЧЕХОВ

Восприятие и художественное освоение Чеховым феномена Достоевского – тема поистине безграничная, требующая прояснения ряда ключевых эстетических «параметров», определяемых, в свою очередь, соотношением эпистемологических установок писателей, принятыми ими принципами творчества, формирующими проблему жанровой эволюции (от жанровой доминанты «большого романа» Достоевского к объективной «антироманности» жанровой системы Чехова), и многим другим.

Но проблема сопоставления таких культурных явлений, как творчество Достоевского и творчество Чехова, разумеется, не нова. К ней обращались, в частности, С.Н. Булгаков, Дм. Мережковский, Л. Шестов, исследуя проблему религиозного сознания А.П. Чехова в сопоставлении с Достоевским и Толстым.

Блестящий анализ в главе «Чехов и Достоевский: великое противостояние» дает М.П. Громов в своей книге о Чехове [Громов, 246-280]. В частности, он цитирует утверждение о Чехове Иннокентия Анненского: «Он хотел убить в нас Достоевского», сделанное в начале XX века [Анненский, 454-460].

Литературная позиция молодого писателя, по крайней мере, дает основание для такого суждения. В то же время характерная «двупланность» (не двусмысленность) ранних юмористических текстов Чехова требует более детального анализа для выяснения сущности и смыс-

ла скрытой полемики с Достоевским. К тому же в ранней юмористике Чехонте можно увидеть истоки и направление будущей художественной и философской эволюции «в сторону Достоевского».

На уровне глубинного соотношения художественных систем это проблема философской и художественной антропологии Чехова в ее живой диалогической соотнесенности с творчеством предшественника, что на уровне поэтики эксплицируется в варьировании художественных типов, сюжетных ситуаций, структурных схем сюжетосложения и т. п., соотносимых с Достоевским.

На уровне архитектоники – это сходные доминанты антропологии писателей, формирующие сопоставимые по своей «глобальности» художественные задачи. «Сознать и сказать» как доминанта философской антропологии Достоевского корреспондирует со «святой святых» Чехова в аспекте свободы от лжи на путях познания истины.

В данной статье берется лишь один аспект темы – формы художественного осмысления романа «Идиот» в творчестве Чехова: любовный конфликт романа Достоевского – как пародия и как трагедия¹. Хронологические рамки темы статьи – от раннего рассказа «Загадочная натура» к рассказу (повести) 1896 года «Моя жизнь», где Чехов создает «христоводный образ» (термин введен в достоевковедение

¹ Доклад под таким названием был сделан автором статьи на 27-х Международных Достоевских чтениях «Достоевский и мировая культура» в Литературно-мемориальном музее Достоевского 13 ноября 2002 г. в СПб.

И. Кирилловой) – «чеховский вариант» главного героя романа «Идиот». М. Фрайзэ убедительно показывает связь образа Мисаила и соотнесенность чеховских персонажей с героями романа Достоевского в книге о прозе Чехова [Freise, 143-168.].

Для целей данной работы важно, что Достоевский и Чехов в своем творчестве полемически переосмысливают и художественно «проигрывают» тип любовного конфликта, отчетливо артикулированного в русской культуре уже в середине XIX века.

«Русский человек на *rendez-vous*» – сюжетная ситуация, которую в самом общем виде можно представить как «мужественность versus женственность», – вычленена Н.Г. Чернышевским уже в 1858 году; в творчестве Достоевского, начиная с 1864 года, она претерпевает ряд знаменательных воплощений, в каждом из которых идея страдающей женственности сохраняет центральную смысловую позицию, осложняясь добавочными смыслами.

Центральная для романного любовного конфликта сюжетная линия «князь Мышкин – Настасья Филипповна» достаточно активно изучается в современном достоевковедении. Отметим только, что в общекультурном контексте прообразом такого типа сюжетной ситуации – отношений героев, где, с одной стороны, потребность в прощении и «восстановлении», а с другой – готовность дать это прощение, – можно считать евангельский эпизод, «Христос и блудница» [Иоанн, 8, 3-11]. Таким образом, проблема греха и прощения имплицитно, на наш взгляд, в ситуацию «*rendez-vous*».

Для Достоевского отношения героев его романа – новая ступень художественного освоения сюжетной ситуации, которая уже была центральной в «*Записках из подполья*» (1864), в их второй части. Важно то, что отношения подпольного парадоксалиста и Лизы «вторичны»: соотнесены с исходной ситуацией некрасовского стихотворения, цитируемого в тексте дважды, как известно, в качестве эпиграфа.

Именно сюжет стихотворения «*Когда из мрака заблужденья...*» (1845) следует евангельскому эпизоду в ключевых моментах, у Некрасова еще и усиленных: героиня «прозревает», «*проклиная порок*», под влиянием проповеди лирического героя; герой проходит путь прощения до конца, возвышая «падшую» до себя.

Если в «*Записках*» евангельский смысл ситуации «выворачивался наизнанку»: в спасении, как оказывалось, нуждался герой, а пози-

ция духовного «воскресителя» оборачивалась грехом гордыни парадоксалиста, и он не мог вынести нового положения «воскресшей» Лизы как его «спасительницы», – то в романе «*Идиот*» внутренняя форма сюжетной ситуации, очевидно, меняется. Парадоксально это «возвращение» к некрасовской интерпретации евангельского эпизода, прежде полемически переосмыслявшейся.

Содержательное наполнение «мужественности» и «женственности» теперь внутренне изменено. Понятно, что новый романский герой, задуманный как «положительно прекрасный человек», «восстанавливает» исходный евангельский смысл ситуации. Уклонение же сюжетной линии «князь Мышкин – Настасья Филипповна» от протоситуации Евангелия создается, понятно, новой героиней – «*инфернальницей*», с ее комплексом неискупимой вины и невозможностью принять прощение, даруемое смиренно и с готовностью («грех гордыни» смещается в сюжете в сторону «женственного»). Само понятие «страдающая женственность» теперь изменено: его сопровождает бессознательное стремление героини к саморазрушению как к наказанию за греховность, что осложняет и без того парадоксальный узор поведения Настасьи Филипповны в сюжете и мотивирует трагический финал.

Чехов отзывается на любовные перипетии романа Достоевского в раннем рассказе «*Загадочная натура*» (1883, опубликованном в журнале «*Осколки*», №12); само название рассказа, как явствует из его текста, может быть отнесено к героине Достоевского. Эстетически существенно, что «*Загадочные натуры*» – название романа Шпильгагена, публиковавшегося, кстати, братьями Достоевскими в журнале «*Время*», где печатались «*Записки из подполья*».

Как показывает анализ ближайшего по времени к «*Загадочной натуре*» рассказа «*Слова, слова и слова*» (1883, «*Осколки*», №17), Чехов отзывается в нем на сюжетную ситуацию «*Записок из подполья*» (кстати, и роман Шпильгагена, как было установлено нами, дает содержательное наполнение «любовному шифру» – «*крыжовник поспел*» и «*крыжовник*» – в переписке Чехова с Ликой Мизиновой и «крыжовнику» как амбивалентному символу сбывшейся мечты – в известном рассказе). Это косвенно указывает, что источником литературных впечатлений молодого автора мог быть, почти через двадцать лет после выхода, журнал братьев Достоевских.

«Загадочная натура» – юмористический рассказ, полностью ориентированный на творчество Достоевского и откровенно упрощающий смысловые сюжетные ходы «Идиота» (и других произведений Достоевского), что дает мощный комический эффект. Начинается рассказ, так же, как и роман, разговором в вагоне – как в начале «Идиота», это ситуация *rendez-vous*; здесь центральное место у героини – это «хорошенькая дамочка», ее исповедь «на пороге» (судьба героини меняется) перед лицом сочувствующего чиновника-конфидента – «молодого начинающего писателя», ищущего материал для «как он сам их называет, «новэлл» – из великосветской жизни»². Он выражается романтическим слогом в стиле его «новэлл», ориентированным, тем не менее, на проникновенное внимание идеального героя Достоевского, – именно его реплика превращает «откровения» собеседницы в исповедь Настасьи Филипповны: «О, я постигаю вас! ...ваша чуткая, отзывчивая душа ищет выхода из лабиринта... Да! Борьба страшная, чудовищная, но... не унывайте...».

«Разыгрывание» текста романа «Идиот» подхватывается самой «загадочной натурой»: «Но главное – я несчастна! Я страдала во вкусе Достоевского».

Чехов комически обыгрывает здесь оценку Мышкиным портрета Настасьи Филипповны: «В этом лице страдания много».

Отступление от истины, условно принятое за самую истину, дает комический эффект. В рассказе «загадочной натуры» повторяется ситуация «Настасья Филипповна – богатый старик». Далее Чехов сгущает в репликах достоевское настроение, комически обыгрывая другую ситуацию *rendez-vous*, теперь из «Преступления и наказания»: 4-ая часть 4-й главы, Раскольников и Соня, поклон героя, потрясенного страданиями героини, всему «страданию человеческого». У Чехова герой «целует руку» героини «около браслета», цитируя пафосное место из сцены свидания (внезапное признание Раскольниковым духовной высоты Сони): «Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал».

Напомню текст Достоевского: «...Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу. Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего»³.

И далее развитие сюжета этого маленько-

го рассказа идет «против Достоевского». Героиня, став свободной, желает, но не может «отдаться любимому человеку, сделаться его подругой, помощницей, носителем его идеалов».

Как будто бы повторяется схема поведения Настасьи Филипповны, которая, став свободной от Тоцкого, может выйти замуж за влюбленного князя, но отказывается от счастья, уезжая с Рогожиным и наказывая себя страданием.

Мишень для юмора здесь – не только современные Чехову человеческие типы, прячущие свою мелкость за образами великого писателя (от стыда за героев, а не только от заходящего солнца «краснеют» в конце рассказа «оконные занавесочки»). Пародируется основной мотив философской антропологии Достоевского – мотив страдания, точнее, его узаконенности и в жизни, и в литературе как предмета для художественного исследования и описания.

По Достоевскому, любовное страдание соединяется с философски-общечеловеческим, в этом смысле оно ценно: «Страдание – да ведь это единственная причина сознания», – говорит его подпольный парадоксалист. Но препятствием к счастью «загадочной натуры» оказывается неожиданно «другой богатый старик...».

Явное зубоскальство молодого Чехова здесь заставляет вспомнить определение его современным исследователем как «подростка» Достоевского.

Чехов не только дает юмористические «вариации на тему» Достоевского, но, лишь по видимости продолжая его, трансформирует внутренний смысл сюжетной ситуации, намеренно лишая ее философской глубины, и компенсаторно сатирически заостряет проблему, сводя ее к банальности бытования очевидного социального зла (пресловутая «пошлость»).

Тем не менее проблема падшести, греха и потребность и возможность духовного восстановления – одна из центральных в романе «Идиот» – будет значима и для Чехова и многократно им интерпретирована (например, рассказы «Анюта», «Припадок»).

В самый ранний период творчества он идет вслед за иронической интерпретацией Достоевским «греха гордыни» спасителя падшей – полюс «мужественности» оказывается связан с ослеплением «правотой».

² Ссылки даются по изданию: А.П. Чехов. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М., 1973-1983.

³ Тексты Ф.М. Достоевского цитируются по: Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М.-Л., 1972-1988.

В рассказе «Слова, слова и слова» разрабатывается сюжетная ситуация второй части «Записок из подполья» – здесь герой-телеграфист на randevу с проституткой Катей (ср. подпольный герой и Лиза), – с косвенными, но щедрыми авторскими оценками. Так, замечателен узнаваемый пейзаж второй части «Записок» Достоевского – «По поводу мокрого снега»: «Нынче идет снег, желтый, грязный, мутный».

Чеховым пейзаж «выписан» намеренно оценочно по отношению к сюжетной ситуации, «достоевское» слово *грязный* повторено три раза, завершается картина констатацией общей «тошноты природы»: «На дворе был один из самых скверных мартовских вечеров. Тусклые фонарные огни едва освещали грязный разжиженный снег. Все было мокро, грязно, серо... Ветер напевал тихо, робко, точно боялся, чтобы ему не запретили петь. Слышалось шлепанье по грязи... Тошило природу!»

Герой (сниженный двойник подпольного парадоксалиста) сочетает проповедь нравственности (он дважды вопрошает: «Катя, что заставило тебя так пасть?») с желанием воспользоваться ситуацией. Его сострадание – часть игрового поведения; по Достоевскому, это созидание в глазах заинтересованного Другого собственного книжного образа. Катя не случайно в этот момент вспоминает «один маленький роман» и его героя, ведущего себя благородно, как в стихотворении Некрасова. Чехов воспроизводит далее и основной сюжетный поворот Достоевского – жест героя, превращающий плачущую Катю снова в проститутку. Его слова «Исправисься, Бог даст, коли захочешь» этически более разрушительны, чем поступок подпольного героя и его софизм о пользе страдания. Ложно утверждая свободу выбора, чеховский герой переносит здесь полноту ответственности на «жертву общественного темперамента».

В сюжетной коллизии «мужественность // женственность» героиня вновь предстает страдающей, а герой – причиняющим страдание. Основные смысловые элементы сюжета рассказа представляют структуры Достоевского: проповедь (игра героя) – ответ девушки (раскаянье) – острашение ситуации героем – выход из игры – разочарование героини – софизм героя как освобождение

от ответственности – финальная оценка событий автором.

У Достоевского повествователь останавливает антигероя, повествователь Чехова указывает на банальность и пошлость «насилия, которое может совершать иногда кусок хлеба», – «Пошлая музыка!».

Даже термин Достоевского – «штушеваться» – есть здесь, как и многозначительное упоминание сюжета некрасовского стихотворения с благополучным финалом. Но концептуальное наполнение сюжетной ситуации меняется. Опозиция Достоевского «герой // Лиза» как «фальшивый проповедник и / или ложный пророк // добродетельная блудница» здесь Чеховым снимается. Деньги в сюжете оказываются движущим мотивом и для Кати, «пошлость» как густая типичность, то, что «слишком знакомо», из оценки (какая пошлость!) переводится в план изображения. Название рассказа, перефразирующее хорошо знакомую русской публике реплику Гамлета Полонию, «узаконивает» чеховский итог: прекраснодушные фразы – ничто, все высказанное обесценивается простой, но «тяжелой событийностью» (термин М.М. Бахтина). Скрытая полемика с Достоевским создает еще один смысловой слой в рассказе.

Ирония Чехова по отношению к воссоздаваемой сюжетной ситуации объективирует здесь, как кажется, комплекс размышлений Достоевского в нечто достойное осмеяния в жизни или художественном тексте, что не отменяет ни сострадания повествователя героине, ни утверждения безобразия общественно узаконенного порока. Это требует прояснения.

* * *

Смысловая позиция Чехова по отношению к Достоевскому (как, впрочем, и Толстому) может быть до некоторой степени описана понятием «деконструкция»⁴. На мой взгляд, мысль Чехова провоцирует «расчленение» проблемы, данной «по-достоевски», под углом зрения, актуальным для автора, и имплицитно в себе спектр раскрывающихся «веерно» значений или смыслов, предлагаемых теперь читателю. С этой точки зрения Чехов не «закрывает темы» предшествующих авторов, как обычно принято думать, а, диалогически разрушая монолит-

⁴ Деконструкция понимается примерно как «техника интеллектуальной работы с бинарными конструкциями любого типа (формально-логическими, диалектическими, мифологическими), предполагающая следующие шаги: а) разбор оппозиции; б) уравнивание по силе обеих ее членов; в) рассмотрение оппозиции на предельно удаленном уровне дистанцирования, что позволяет судить о ее невозможности или возможности. По мысли Деррида, «деконструкция состоит не в переходе от одного понятия к другому, а в переворачивании их концептуального порядка и в стремлении сделать его артикулированным» [Горных А.А., Грицанов А.А. Деконструкция. – Новейший философский словарь. – Минск. 1999. С.203-204].

ность каких-то представлений (бесспорных для выражающих их Достоевского и Толстого и с доверием или автоматически бездумно воспринятых читателем), проблематизирует частные аспекты человеческого бытия, находя богатую сюжетную событийность в том, что бралось как аксиома.

* * *

Ситуация «Достоевский – Чехов» существенно меняется через тринадцать лет – к моменту создания повести «Моя жизнь» (1896). Важно, что индикатором изменений вновь становится роман «Идиот», его новое осмысление Чеховым. Причины изменения взгляда, по-видимому, можно найти как в формах эволюции философской антропологии Чехова, так и в свойствах художественной системы упомянутого романа.

Роман «Идиот» – наиболее «маркированное» произведение Достоевского для массового культурного сознания, современного в том числе (трудность научной интерпретации очевидна и здесь не учитывается). Тому много причин, назовем некоторые из них, важные в аспекте анализа: это сущность главного героя, удачно определяемая названием романа. Авторская скрытая ирония по отношению к наивному читателю, готовому признать интеллектуальную неполноценность каждого, кто отличается от некоей неназванной «срединной» «меры человечности», здесь ощутима только в контексте романного целого. Пейорация, заключенная, с точки зрения бытовой разговорной практики, в слове «идиот» (если это не медицинская объективная констатация), создает некоторую «познавательную растерянность» в исходной установке читателя. Это название заключает в себе внутреннюю конфликтность: если, скажем, «Бедные люди» – название, провоцирующее читательское сострадание, то «Идиот» – это, напротив, невозможность монологической, по Бахтину, позиции. Характерно это «косвенное» именование романного текста не именем героя, а его «качеством», к тому же – весьма проблематичным. Здесь бахтинский диалогизм уместен: ведь в назывании романа именем героя (традиция, актуализированная романтиками в связи с выдвиганием личного начала как предмета авторского интереса) имплицитно предположение, что это герой, обладающий романским сознанием, потенциально способным развернуться в ряд романских ситуаций (как, например, «Юрий Милославский», «Князь Серебряный», «Анна Каренина» и др.). В романе

Достоевского главное значение слова *идиот* – «частный человек» [первым на это указал Ф.Р. Балонов, 2001]. В художественной системе романа такой герой – как человек в своей ипостаси «частности», невключенности в обязательный общественно-культурный контекст – предполагает отмену важности действующих общественных институтов, то есть предположительно обладает большей свободой поступать в соответствии со своей природой. Но так как природа *идиота* с обычной точки зрения ущербна (деньги, удачная женитьба, карьера как средства самоутверждения иррелевантны для него), то он вытесняется на периферию актуального жизнеповедения как достижения практически значимых целей, почему его функции и отождествляются с функциями «дурачка» (юрродство – более сложный комплекс). На место задуманной Достоевским хриstopодобной личности (*князь Христос* черновиков) в каноническом тексте постановляется, условно говоря, «минус-герой», но противоположный во всем антигерою, существующий, подобно Христу Евангелий, более для других, чем для себя, и порождающий сюжетные ситуации, проявляющие «самосочинение» других персонажей, и в этом смысле – их жизненность. Тогда ему, благодаря «верности себе», «неизменности» и закрытости процесса внутренней жизни для глаз других, остается или остановка в развитии как усиление исходного качества, в пределе – «эмблематичность», или утрата качества инаковости (сакральности) и его очеловечивание (так, сумасшествие Мышкина в конце может быть понято и как профанирование святости).

Изменение тональности творчества Чехова к 1896 году («Черный монах», «Моя жизнь») описывается как движение от юмористики к пессимизму [Л. Шестов, 1906], начало которому положено метафизическим кризисом Чехова в 1888-1889 годах. «Де-конструирование» как художественное переосмысление стереотипов общественного сознания, выдаваемых за истину, становится органичной частью его творчества.

«Черный монах» содержит в сюжете чеховский парадокс: душевная болезнь героя (сниженная параллель князю Мышкину) оказывается ко благу окружающих (ведь духовное веселье героя в начале рассказа заразительно, оно объединяет всех), а излечение (как приведение к общей норме) разрушительно и для героя, и для Других (как «излеченный от святости» юродивый Коврин теряет дар любить и утешать ближних).

Сюжетная ситуация rendez-vous «Коврин – Таня» практически не может быть сведена к бинарной оппозиции «прав – не права» или «не прав – права», хотя сюжет рассказа проблематизирует именно границы духовной свободы личности и право Другого врываться в «зону фамиллярного контакта», по выражению Бахтина. Возможно, «страдание» неизбежно распределяется между всеми [А.П. Чудаков, 1971, В.Б. Катаев, 1979]⁵, а вменено не может быть никому.

Новая чеховская концепция страдания появляется в рассказе «Моя жизнь», это очевидно связано с концепцией личности, пытающейся строить свою жизнь именно в пространстве частной, личной свободы, ухода от готовых форм, предлагаемых жизнью (что воспринимается окружающими как их разрушение).

Таким образом, герой «Моей жизни» Мисаил подобен Идиоту по особым качествам его геройности и способу существования в мире: в финале повести это похоже на «монастырь в миру». Как частный человек (к этому состоянию он стремится), он тоже идиот («дурачком» его считает в начале рассказа весь город), но к концу рассказа происходит чудо: как Мышкин «излечил» души жителей французской деревни – сначала детей, а потом взрослых – от зла (история Мари), так и Мисаил изменяет нравы города; люди (те, кому внятна «святость» под покровом убожества – дети и молодые девушки) сознают его «особость» и переходят от насмешек к состраданию: «Дети и молодые девушки часто приходят и с любопытством и с грустью смотрят на меня».

Хриstopодобие образа проявляется в его абсолютной аутентичности – бытии героя в тексте как существа, равного самому себе на всем его пути (так сказывается имплицированная в образ героя божественная или богоподобная полнота человека, в этом смысле – плероматичность). И князь Мышкин, и Мисаил появляются в тексте «готовыми» личностями, их самодостаточность и чуждость другим, иноприродность («идиоты» – они не детерминированы общепринятыми ценностями) никак не мотивируются сюжетно или житейские мотивировки оказываются недостаточными для интерпретации их «инаковости».

Достигнутая где-то за пределами текста (как профанный эквивалент сакральной пред-

вечности) смысловая полнота героя – это подобие плеромы Христа, как, по С.С. Аверинцеву, она толкуется в тексте Нового завета: во Христе «обитает вся полнота Божества телесно» [Колоссянам, 2, 9].

Перенос сакрального понятия в текст возможен, разумеется, только в аспекте архитектоники, но и в поэтике сюжетное действие обусловлено присутствием качества хриstopодобия в герое (это основная сюжетная коллизия – испытание окружающих, условно говоря, «святостью» героя). Но сюжетное движение нарочито не обусловлено движением его внутренней жизни: герой не «поступает», а «подвергается» событийности, страдательность его положения, таким образом, задается сюжетной прагматикой.

Это существенным образом трансформирует сюжетную ситуацию «мужественность // женственность». Так, именно Настасья Филипповна и Маша разрешают ситуацию rendez-vous: они «бросают» героев, а не героини-«идиоты» совершают какие-либо решительные действия, провоцирующие повороты сюжета. Мужественность (качество, которое и Достоевский, и Чехов отмечали в своей интерпретации человечности Христа как присущее Богочеловеку)⁶ здесь оказывается сопряжена со святостью, которая понималась когда-то в русском бытовом дохристианском сознании особо: святой как «сильный, крепкий, рослый; потом светлый, сияющий, незапятнанный, чистый, святой, почтенный»⁷, что еще сохраняется в обиходных формулах языкового сознания. Воздействие такой личности на окружающих формирует на уровне поэтики особенности строения сюжета.

Достоевский пишет о своем герое: «Князь только **прикоснулся** к их жизни. Но где только он ни **прикоснулся** – везде он оставил неисследимую черту» (выделено Достоевским. – Н.Ж.). У Достоевского это приводит, в частности, к «бесконечности историй в романе».

Мисаил, как и Мышкин, не просто «наблюдает» развитие сюжетных событий, происходящих в его присутствии, событие для других – это он сам, его личность; он тоже «на всем оставляет неисследимую черту», в финале рассказа почти отчетливо обозначенную как преобразование мира под скрытым (без «яркой, энергичной проповеди» Маши, фактически без слов) его влиянием.

⁵ В.Б. Катаев, в частности, говорит об «уравнивании» героев «Черного монаха» «одинаковой страдательной зависимостью от жизни, судьбы» [подробнее см.: Катаев, 1979, 192-203].

⁶ О хриstopологии Достоевского и Чехова см. подробнее в нашей статье [Живолупова, 2003, 159-174.]

⁷ Полный православный богословский энциклопедический словарь. – СПб, т. 2, 2016, 2-ой столбец.

Кажется, что здесь происходит нейтрализация оппозиции «мужественность // женственность», по крайней мере, закрепленные за контрастирующими понятиями значения здесь смешиваются⁸.

Позиция Мисаила (имя значит – «принадлежащий Богу») по отношению к другим – сострадание, сострадательная любовь и смирение: он продолжает любить отринувшего его отца, не может судить покинувшую его жену, не пытается житейски «использовать» чувство преданной ему Аниюты Благово.

Все это особым образом сказывается на анализируемой здесь сюжетной ситуации. Позиция Мисаила – «духовное нестяжание» – это отсутствие желания властвовать над душами зависимых женщин. Фактически сюжетная ситуация rendez-vous оказывается как будто непроявленной в сюжете, она «не работает» по романическому шаблону, так как в рассказе исключен момент духовной борьбы героев, когда развитие любовной ситуации вступает в сферу житейской банальности – бегства соскучившейся Маши в мир театра, на сцену. Дело здесь, конечно, не в женственной пассивности Мисаила (как нейтрализации оппозиции), плачущего над модным иллюстрированным журналом Маши в предчувствии разлуки с ней. И, скорее всего, даже не в преобладании «инстинктивных христианских чувств» героя, остающегося, по мнению авторитетного современного исследователя, вне «большого X», в пределах теории «маленькой пользы» [Д. Рэйфилд, 1999]⁹.

Идеальная человечность, существующая как концепт русской культуры в ее максимальном художественном воплощении, по крайней мере со

времен Пушкина, «проступает» здесь как второй смысловой слой сюжетной ситуации. Любовь как признание духовной свободы Другого, согласие с этой свободой («Я вас любил» Пушкина – как «инвариантный» этический образец) создает потенциально трагическую для героя ситуацию принесения ей в жертву себя, жизни своей души, – вот, похоже, то, что воплощает в себе позиция героя. Этот закон и строй чувств универсальны, «мужественность» и «женственность» сливаются здесь в просто человеческое, простое в своем трагизме оплакивание смерти любви: «Какое это огромное счастье любить и быть любимым и какой ужас чувствовать, что начинаешь сваливаться с этой высокой башни!»

Но и сакральный контекст скрыто сохраняет, на наш взгляд, свою смысловую активность, по крайней мере нейтрализация в новозаветной традиции противоположения «мужественности» и «женственности» (в будущей жизни «не посягают», а будут как «ангелы небесные») отзывается в героях Достоевского и Чехова. Духовный брак – в известных рассуждениях Мышкина о женитьбе на двух сразу, хотя он не может быть женат в обычном смысле этого слова; одиночество Мисаила, воспитывающего ребенка покойной сестры и дружащего с девушкой, давшей из любви к нему обет безбрачия, – все это выводит события за пределы житейской характерности, размыкая художественное пространство. Здесь нет стилизации сакрального, но есть опыт проживания жизни – эксперимент, «иночество в миру»¹⁰. Невозможно терминологически определить «духовное искусство» каждого, уникальность сочинения им своей жизни.

Список использованной литературы:

1. Аверинцев С.С. София – Логос. – Киев, 2001.
2. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
3. Балонов Ф. Эллиническая рулетка Достоевского // Культура Петербурга. – СПб., 2001, №3.
4. Булгаков С. Чехов как мыслитель // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М., 1993.
5. Громов М.П. Книга о Чехове. – М., 1989.
6. Живолупова Н.В. Сюжетная метафора в рассказе Чехова «Ариадна» // Творчество Чехова. – Таганрог, 2000.
7. Живолупова Н.В. Христология Достоевского и Чехова: между антигероем и идеальной человечностью // Достоевский и мировая культура. – СПб., 2003. №19.
8. Катаев В.Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. – М., 1979.
9. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
10. Полный православный богословский энциклопедический словарь. – СПб, т. 2, 1914.
11. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971.
12. Шестов Лев. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // Л.Шестов. Начала и концы. – СПб, 1906.
13. Freise M. Die Prosa Anton Iechovs. – Amsterdam-Atalanta, GA 1997.
14. Rayfield Donald. Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama. – The University of Wisconsin Press. 1999.

⁸ О смысловых составляющих семантики женственности и мужественности см. подробнее в нашей статье о сюжетной метафоре в рассказе «Ариадна» [Живолупова, 2000, 62-104].

⁹ Английский исследователь пишет, сужая комплекс смыслов, определяющих позицию Мисаила: «Like his ascetic nature, his Christianity is instinctive; there is no concern for the soul or for the divinity. ... Chekhov was not interested in resurrection, only in a «little profit» [Rayfield Donald, 1999, 163].

¹⁰ Термин взят как метафора: более позднее явление русской духовной культуры, как известно, «монастырь в миру» – форма сохранения неприкосновенности духовной личности людьми двадцатого века: так, «монах Андроник» – имя А.Ф.Лосева, принявшего вместе с женой тайный постриг в 1929 году.