

S T U D I A P H I L O L O G I C A



Л. Карасев

ДОСТОЕВСКИЙ И ЧЕХОВ
НЕОЧЕВИДНЫЕ
СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ЯСК
МОСКВА 2016

УДК 811.35
ББК 81.2
К 21



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 16-04-16057

Рецензент: канд. филол. наук *С. Г. Бочаров*

Карасев Л. В.

К 21 Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры — М.:
Издательский Дом ЯСК, 2016. — 336 с. (Studia philologica).

ISBN 978-5-9907947-3-3

Книга посвящена анализу неочевидных смысловых структур, присутствующих во многих романах Достоевского и пьесах Чехова. Неочевидные смысловые структуры выявляются с помощью определенных процедур на фоне подчеркнутого внимания к тому, в какой именно форме представлены действия и высказывания персонажей и к той обстановке, в которой они совершаются. Авторская персональная онтология и мифология — вот главный предмет исследования.

Книга адресована филологам, философам, искусствоведам, культурологам, всем, кто интересуется вопросами психологии творчества и теоретической поэтики.

*При оформлении обложки использована
картина Пауля Клее «Берег Прованса»*

УДК 811.35
ББК 81.2

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9907947-3-3

© Издательский Дом ЯСК, 2016
© Карасев Л. В., 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
-----------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О символах Достоевского	13
Вверх и вниз	51
Еще раз о «тайне» заклада	79
«Порча пальцев» у Достоевского	91
«...Устроить и поправить на старухины деньги...» («Игрок» и «Преступление и наказание»)	97
Преступление Раскольникова. О двух возможных параллелях	101
Раскольников и Тентетников	113

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Пьесы Чехова	127
Чехов в футляре	163
«Слово» и «дело» в «Дяде Ване»	185
Чехов: начало и конец текста	195
Чехов. Солнце в финалах	211
...Едва узнаем друг друга (быстрое старение у Чехова).	221
Время «Вишневого сада»	231
Возвращение Каштанки	237
Запахи и звуки у Чехова (власть приема)	245
Вокруг дуэли: от Пушкина к Чехову	265
Зрение и слух в «Чайке» и «Гамлете»	277



«Каштанка» и Гоголь	283
В саду раздавался топор дровосека (пьесы Чехова и романы Достоевского)	291
Яблони на работе (Платонов и Чехов)	303
«Вот снег идет» (понять Чехова)	309
Именной указатель	333

ПРЕДИСЛОВИЕ

Достоевский и Чехов оказались рядом не потому, что их объединяют какая-то общая идея или стилистические особенности. Объединение этих двух очень разных авторов в одной книжке продиктовано издательской необходимостью и как раз показывает, насколько они не похожи друг на друга. Что же касается «общего», то им являются так называемые «неочевидные смысловые структуры», которые обнаруживаются в текстах Достоевского и Чехова. Проявлению и исследованию этих неочевидных структур посвящена данная работа.

Неочевидное проявляется в очевидном — в оборотах речи, стилистических приемах, деталях повествования. Отсюда — необходимость особого внимания к устойчивым приемам, а также к роли детали, случайности или неслучайности ее появления; к действующим в тексте силам «самоорганизации», включая сюда телесный аспект повествования, уловить который можно, выявив модус перехода авторского психосоматического начала в материю текста, в вещество литературы.

Как и предыдущие книги, написанные в жанре, который я когда-то назвал «онтологической поэтикой»¹, работа о Достоевском и Чехове продолжает ту же исследовательскую линию. Подход к тексту в ней такой же — по преимуществу онтологический или онтопоэтический, то есть нацеленный на выявление неочевидных смысловых структур, которые — вместе с другими элементами текста — определяют конфигурацию авторской персональной онтологии и мифологии. Из элементов и конфигураций этой художественной онтологии, ее фактической явленности и оформленности вырастают смыслы, без

¹ См.: *Карасев Л. В.* Гоголь и онтологический вопрос // *Вопросы философии.* 1993. № 8; *Карасев Л. В.* Онтология и поэтика // *Вопросы философии.* 1996. № 7; *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001; и др.



которых текст не состоялся бы как эстетическое целое. Иначе говоря, «дно» текста указывает нам то, как устроен его «верх».

Неочевидные смысловые структуры или, «нечитаемое» в тексте, могут быть выявлены различными способами, в том числе и с помощью приемов, которыми пользуется онтологически ориентированная поэтика. Распределение смысловых слоев и конфигураций, их интенсивность в тексте значительно разнятся: в одних местах смысловое напряжение спадает, в других нарастает, охватывая собой значительные участки, а иногда и все целое текста. Отсюда идет особый интерес к «сильным» участкам повествования, к его «эмблемам», где «нечитаемое» присутствует в концентрированном виде и где можно обнаружить нечто существенно важное, имеющее отношение ко всему тексту. Этим же обстоятельством объясняется и повышенное внимание к конструктивным позициям начала и конца текста (повести, рассказа, главы, оформленного эпизода), где с большой долей вероятности могут проявиться интересующие нас эффекты.

Особенность онтологически ориентированного подхода к тексту состоит в том, что предмет поиска в нем не определяется заранее, а возникает, формируется в ходе применения к тексту аналитических процедур, которые, собственно, и определяют границы и особенности этого предмета. Иначе говоря, главным оказывается предельно внимательное отношение к форме, в которой произошли те или иные события, к их пространственно-вещественной определенности. Таким образом, не имея изначальной цели «философствовать» и проникать в «глубину» вещей, мы невольно приходим к этому в результате внимательного рассмотрения материала и возникающих при этом сравнений и обобщений. Выявляется то, что можно назвать онтологической подосновой текста, те его исходные смыслы, которые определяют внутренний стержень всего эстетического целого. Это и не «про что» написано, и не «как», а это то, с «помощью чего» осуществляют себя и содержание и форма. Большая часть предлагаемых в книге интерпретаций чеховских текстов связана именно с применением такого рода методики, снимающей проблему «формы» и «содержания».

Сегодня многие исследователи пользуются термином «онтологическая поэтика», однако подавляющее большинство статей, книг, диссертаций, в которых присутствует этот термин и заявляется исходная установка на философичность и «глубину», этому условию



не соответствуют. Критерием значимости или хотя бы дееспособности нового подхода могут быть только полученные с его помощью новые результаты. Если же их нет, то нет и смысла говорить о том, что подход был «онтологическим». Впрочем, сейчас этот вал уже трудно остановить: единственное, что я могу сделать, это еще и еще раз представлять для обсуждения примеры неочевидных смысловых структур в хорошо известных текстах, переводя присутствующие в них, но напрямую не читаемые смыслы в разряд читаемых и проявленных.

Книга складывалась в два этапа. Большие статьи о Достоевском («О символах Достоевского», «Вверх и вниз. Достоевский и Платонов») и Чехове («Пьесы Чехова» и «Чехов в футляре») были написаны еще в девяностые годы и тогда же опубликованы. Остальные же очерки и заметки сильно растянулись во времени, хотя тематически и композиционно они между собой связаны. О чем-то сказано немного, о чем-то гораздо больше и даже не однажды, например, в случае Достоевского много места занимают рассуждения об устройстве и смысле заклада Раскольникова. В случае Чехова много говорится о небольшом рассказе «Каштанка», который в силу различных причин занимает особое место среди всех чеховских сочинений. В конечном счете в выборе текстов сказались не столько мои личные предпочтения, сколько сам материал, который располагал или не располагал к тому, чтобы рассматривать его с онтологической точки зрения. Это касается и взятых автором тем, и принципов устройства текста. Например, в книге есть два очерка, посвященные смысловому «обрамлению» чеховских сюжетов: «Начало и конец текста» и «Солнце в финалах». В обоих случаях речь идет о финалах, но заметки не повторяют друг друга; скорее, это дань тому постоянству, с которым Чехов подходит к оформлению концовки и которое требует своего истолкования: вопрос малозначимый для многих авторов, например, для А. Платонова, у которого концовка нередко имеет условный характер и даже может давать альтернативные варианты. То же самое можно сказать по поводу очерков «Едва узнаем друг друга» и «Время «Вишневого сада»». Одна и та же тема неестественно быстрого старения персонажей рассматривается на материале многих чеховских вещей и более подробно — на примере пьесы «Вишневый сад».

Помимо аналитических разборов собственно текстов Достоевского и Чехова, в книге есть и заметки, посвященные тому, как в них



откликнулись сочинения Пушкина и Гоголя, а также тому, как Достоевский повлиял на Чехова, а Чехов — хотя и несколько неожиданным образом — сказался в «Чевенгуре» А. Платонова.

Большинство очерков, составивших книгу, публиковались в журналах «Вопросы литературы», «Вопросы философии», «Новый мир», «Знамя», «Человек» и альманахах «Диалог. Карнавал. Хронотоп» и «Достоевский и мировая культура».

Автор благодарен Наталии Трауберг, Георгию Степановичу Кнабе, Вартану Айрапетяну, Владимиру Николаевичу Топорову, Елеазару Моисеевичу Мелетинскому и Сергею Георгиевичу Бочарову, проявившим в свое время интерес к его занятиям в области онтологической поэтики и высказавшим по этому поводу свои соображения и замечания.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О СИМВОЛАХ ДОСТОЕВСКОГО

Гоголь и Достоевский во многом противоположны друг другу. У Гоголя между человеком и миром — пропасть. Человек у него оказывается по одну сторону, а мир — по другую. У Достоевского этот разрыв начинает затягиваться. Раскалывается сознание, персона, зато мир, как ни странно, делается более однородным. Различия между людьми и предметами все более выступают как различия несущественные, тогда как их общая бытийная и одновременно со-бытийная основа становится зримой и осязаемой. От внешней формы вещей, так занимавшей Гоголя, Достоевский идет к их нутру, к собственно веществу, из которого они состоят, признавая за вещами право на самостоятельное значение и действие.

В заглавии значатся «символы», а речь идет о «вещах» и «веществах». Здесь противоречия нет: онтологически ориентированный взгляд вынимает вещи из знаковых оберток (насколько это возможно) и дает почувствовать их материю, их тепло, холод, запах, твердость или упругость. Для чего это делается? Для того чтобы снова подойти к вопросу о значении, но подойти уже с другой стороны. Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать *эмблематическим сюжетом*, или *онтологической схемой* произведения. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности. Тело человека оказывается в одном ряду с «телами» вещей и теперь уже на вполне законном основании разговаривает с ними (а они — с ним) на универсальном языке вещества — *кровью, бледностью, падучей, тлетворным духом*. Материализм такого рода, разумеется, не самоцелен. Он лишь средство, помогающее увидеть в веществе предметов и человеческом теле нечто большее, чем видится обыкновенно. Интерес к материи дает возможность слышать голос живущей в ней души. Вещи становятся загадочными, прозрачными, подвижными, а тело человека предстает как



тайна, как покров, брошенный на душу, страдающую и грезящую о будущем целокупном спасении.

Слово «вещество» в данном случае, наверное, более уместно, чем «тело» или «телесность». Тело человека состоит из вещества: в этом субстанциальном, а вовсе не эротическом интересе состоит важное отличие «онтологической», или «иноморфной» поэтики от постмодернистских интеллектуальных стратегий, где если уж заходит речь о теле, то непременно о теле в его половом измерении. Меня же не занимают сексуальные перверсии, извращения, подавленные комплексы, эротические агрессии, садомазохистские тенденции, т. е. все, что сегодня подразумевается под «телесностью» и без чего невозможно себе представить соответствующих работ Батая, Фуко или Делеза. Не случайно онтологический анализ русской литературы я (в свое время) начал с Гоголя — писателя выражено внеэротического, но при этом пронзительно телесного — телесного в субстанциальном, витальном смысле этого слова. Внеположен эротике и Достоевский: его герои любят идеально, платонически, что же касается плоти как таковой, то она занимает Достоевского лишь в той мере, в какой способна соответствовать чаемому идеалу будущего «восстановленного» человека, с эротикой никак не совместимому.

Теперь о «символах Достоевского». Символ, разумеется, общее достояние, общая собственность. Однако иногда символ или набор символов настолько удачно проявляет себя в придуманном автором мире, что культура закрепляет его именно за этим миром. У Достоевского часто встречается тема двойничества, его герои нередко проливают свою или чужую кровь, но из этого еще не следует, что «двойничество» или «кровь» это специальные символы Достоевского. Другое дело такой символически отмеченный предмет, как *топор*. Хотя топор можно встретить и у других авторов, очевидно, что после написания «Преступления и наказания» он скорее всего укажет нам в сторону мира Достоевского. Топор — эмблема Достоевского, его ключевое слово, суперзнак. Для сравнения, если задаться вопросом, символами каких произведений могут служить, например, «мельница» или «череп», то на ум скорее всего придут «Дон Кихот» и «Гамлет».

Однако авторский мир держится не только на суперзнаках. Он жив прежде всего сцеплением гораздо менее заметных, но вместе с тем очень важных символических подробностей, которые как раз и

составляют особый набор, именуемый нами «символами Достоевского» или «символами Шекспира». Выявляются эти символы вполне традиционным образом: регулярность появления одних и тех же элементов в типологически сходных ситуациях служит достаточно надежным ориентиром. Герои Достоевского непременно проходят через испытание, которое я назвал бы «онтологическим порогом». Для одних это убийство, для других — самоубийство, для третьих — принятие важного решения (например, признание Раскольникова). В огромных текстах Достоевского такого рода ситуации занимают всего по нескольку страниц, но их оказывается достаточно, чтобы все главные символы проявили себя: на этих страницах они появляются с удивительной настойчивостью. В сущности, данная работа представляет собой попытку выявления и описания этого повторяющегося символического набора, за которым стоит персональный миф Достоевского. Начать же лучше всего с самой ситуации онтологического порога, с того, что Достоевский в «Братьях Карамазовых» назвал «такой минуткой».

ТАКАЯ МИНУТКА

Алеша Карамазов пережил ее сразу после смерти старца Зосимы, то есть сразу после события, которое можно считать одним из сюжетных пиков романа. Однако это не означает, что точка порога непременно должна совпадать с сюжетным пиком. Например, в «Преступлении и наказании» она приходится не на момент убийства, а на время подготовки к нему. Можно сказать даже еще более точно: «такая минутка» Раскольникова продолжалась в течение того времени, когда Раскольников растерянно шел по двору своего дома, проклиная себя за самонадеянность: его прежний план неожиданно разрушился, а нового он еще не выработал. Раскольникову помешало «ничтожнейшее обстоятельство»: рассчитывая взять топор на кухне, он обнаружил, что Настасья развешивает там белье. «“И с чего взял я, — думал он, сходя под ворота, — с чего взял я, что ее непременно в эту минуту не будет дома? Почему, почему я так наверно это решил?” Он был раздавлен, даже как-то унижен». Только что еще Раскольников шел на дело, от успеха или неуспеха которого зависела его жизнь и жизнь



старухи, теперь же он «бесцельно» стоял перед воротами напротив каморки дворника. «Из каморки дворницкой <...> что-то блеснуло ему в глаза... Он осмотрелся кругом — никого <...> Он бросился на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки <...> “Не рассудок, так бес!” — подумал он, странно усмехаясь¹. Этот случай ободрил его чрезвычайно».

Однако Раскольников все еще колеблется, за ним нет чувства онтологической правоты. Весь его путь к квартире старухи — это путь не столько *куда-то*, сколько *сквозь нечто*, сквозь постоянно ощущаемую преграду, сквозь слабость, сомнение, неуверенность. И хотя вероятность того, что дело-таки будет решено, возрастает, все же до самого последнего момента некоторая неопределенность остается. Оттого и удар его описан как чужой, посторонний. «Силы его тут как будто не было». И только после нанесения удара «родилась в нем сила».

По сути, лишь благодаря случайно найденному топору Раскольников смог свершить свое преступление. Случай-бес помог ему переступить порог, одолеть который сам он был не в состоянии: это можно сопоставить со вторым порогом, который Раскольников преодолевает уже *самостоятельно*, делая признание в судебной конторе.

В «Братьях Карамазовых» точка порога приходится почти на одно и то же время для всех главных героев. Для Дмитрия Карамазова — это момент пребывания у дома отца, незадолго до его убийства. Как говорил Митя, «...боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет *своим лицом в ту самую минуту*. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бессмысленную усмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь, вот и не удержусь...»². Это напоминает ситуацию с изготавившимся к убийству Раскольниковым: та же нерешительность, равновозможность, отвращение к физическому облику жертвы. Общей оказывается и роль случая. Так же как и в пороговой минуте Раскольникова, здесь все тоже решил случай, но только случай на этот раз оказался счастливым, благим. Как раз в тот момент, когда Митя был уже готов на убийство, неожиданно проснулся слуга Григорий, упредив тем самым возможный ход событий. Как сказал Митя, «Бог..

¹ Смех как один из знаков порога рождения-смерти очень устойчив в мифологии. В этом смысле усмешки героев Достоевского нередко подчеркивают значимость переживаемого ими момента.

² Здесь и далее в книге в цитатах курсив мой. — Л. К.

сторожил меня тогда». Бесовской топор Раскольникова убивает не только старуху, но, разохотившись, прихватывает и ее сестру Лизавету. Митин же медный пестик *отказывается* стать орудием убийства: старик Григорий отделяется ранением.

Сходная ситуация обнаруживается и в том, как переступал свой порог брат Мити Карамазова — Иван. У него эта точка пришлась на момент, когда он решил (по совету Смердякова) уехать из дома, оставив отца на верную смерть. Состояние Ивана перед свершением «преступления» очень похоже на состояние Раскольникова: оба мучились, не могли заснуть, оба, наконец, заснули необычайно крепким сном, после которого последовало резкое пробуждение и прилив сил. Очень важна деталь, которая оказала на Ивана Карамазова самое решительное влияние. Так же как и в случае с Раскольниковым и Митей Карамазовым. Это был *случай*, который и решил все дело. Когда Иван поднялся с кровати и начал укладывать чемодан, выяснилось вдруг, что его белье «как раз еще вчера утром получилось все от прачки. Иван Федорович даже *усмехнулся* (вспомним об усмешке Раскольникова) при мысли, что так все оно сошлось, что нет никакой задержки внезапному отъезду».

Ситуация порога не обязательно связана с убийством, однако чаще всего без смерти она не обходится. Алеша пережил «такую минутку», стоя подле тела умершего старца. Он мог остаться в монастыре, мог уйти в мир. Кончина старца могла пройти и менее болезненно для Алеши, но все опять решил случай, который на этот раз обернулся «тлетворным духом». Смущенный, «соблазнившийся» Алеша как будто повторяет все то, что делали и чувствовали в свои пороговые минуты Раскольников и Иван Карамазов, так же как и они, он усмехается и ощущает в себе прилив энергии и решительности. Во всем случившемся был, конечно, виноват «тлетворный дух», изошедший от тела старца, однако прежде чем говорить об этом, было бы полезно хотя бы очень коротко рассмотреть одну из только что упоминавшихся подробностей.